



Staatliches Institut für
Musikforschung
Preußischer Kulturbesitz

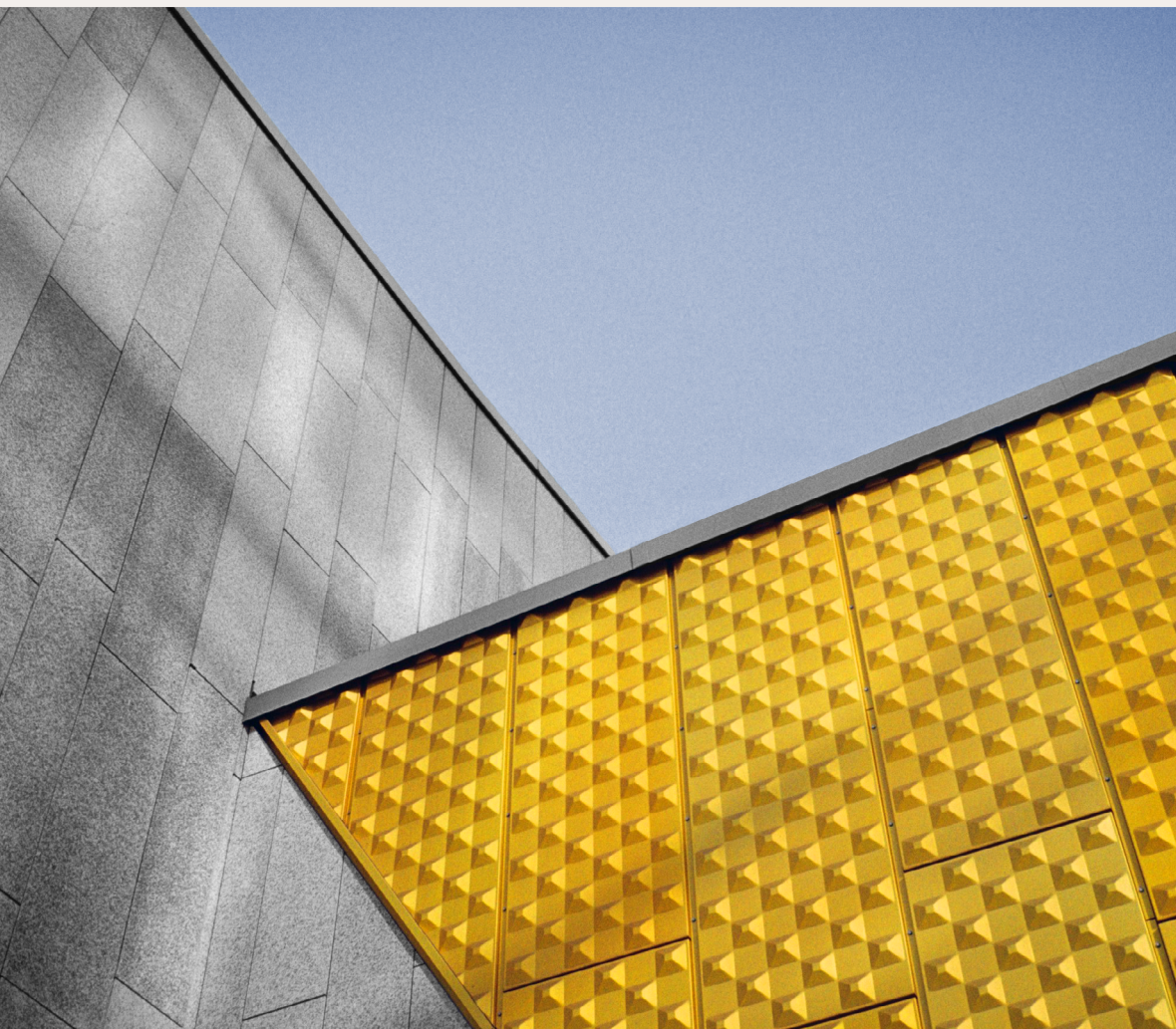


Foto: Tina Willim, 2017

SIM-Jahrbuch 2023

Ligeti – Raum | Interpretation

JAHRBUCH DES
STAATLICHEN
INSTITUTS FÜR
MUSIKFORSCHUNG

**JAHRBUCH DES
STAATLICHEN
INSTITUTS FÜR
MUSIKFORSCHUNG
PREUSSISCHER
KULTURBESITZ**

2023

Ligeti – Raum | Interpretation

Herausgegeben von

Simone Hohmaier, Heinz von Loesch und Jo Wilhelm Siebert



**Staatliches Institut für
Musikforschung**
Preussischer Kulturbesitz

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz
<https://simjb.journals.qucosa.de/simjb>

Editorial Board

Wolfgang Fuhrmann ♦ Sabine K. Klaus ♦ Natasha Loges ♦ Christoph Neidhöfer
Alexander Rehding ♦ Katelijne Schiltz ♦ Stefan Weinzierl

Jahrgang 2023

<https://doi.org/10.71046/simjb.2023>

© 2024 Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (simpk.de)

Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter
einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz
(CC BY 4.0, <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>).

Für verwendetes Bild-, Audio- und Videomaterial gelten unter Umständen
abweichende Bestimmungen. Wir haben versucht, die Nutzungsrechte zur
Veröffentlichung aller Materialien zu erhalten, sollten jedoch im Einzelfall
Nutzungsrechte nicht geklärt sein, bitten wir um eine Nachricht.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet
unter <https://d-nb.info/017026288> abrufbar.

Redaktion Flavia Hennig und Jo Wilhelm Siebert

Typographische Gestaltung,

Text-/Notensatz und Graphik Jo Wilhelm Siebert

Vorwort

[Seite 4](#)

Christian Utz

»Plastisch greifbare Präsenz«
Raum-zeitliches Klang-Denken bei
György Ligeti und seine musik-
historischen Konsequenzen

[Seite 6](#)

Amy Bauer

»A Space That Already Exists«
Ligeti's Recursive Model of Musical
Experience

[Seite 31](#)

Emmanouil Vlitakis

Die Körperlichkeit des Gedankens.
Der mehrdimensionale Klang in Ligeti's
Lontano im Spiegel raumphilo-
sophischer Konzepte Kitarō Nishidas

[Seite 48](#)

Ullrich Scheideler

Musikalische Form zwischen Raum und
Prozess: Zu Strategien der formalen
Gestaltung in einigen späten
Instrumentalwerken György Ligeti's

[Seite 75](#)

Ulrich Mosch

Musik als Zusammenhang denken –
Ligeti interpretieren

[Seite 97](#)

Florian Besthorn

Von der Rolle? – Zu Ligeti's Ideal einer
»lebendigen Interpretation«

[Seite 124](#)

Tobias Bleek

»So schnell wie möglich (bzw. »noch
schneller)«. Das Spiel mit Grenzen in
György Ligeti's *Études pour piano*

[Seite 139](#)

Markus Rathey

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

[Seite 172](#)

Michael Kube

Praktische »Vermessung« einer Klang-
architektur. Anmerkungen (nicht nur) zu
György Ligeti's *Bemerkungen zur Chor-
einstudierung des Requiems* (1963/1965)

[Seite 189](#)

Gundula Wilscher

Künstlerische, menschliche und
geografische Räume
Friedrich Cerha mit dem Ensemble
die reihe als Ligeti-Interpret

[Seite 238](#)

Volker Rülke

Ein Klassiker des Klaviers. Erika Haase
als Interpretin György Ligeti's

[Seite 264](#)

Heinz von Loesch

»Einsatz unhörbar, wie aus dem Nichts
kommend«

Interpretationen des Cellokonzerts von
György Ligeti zwischen Siegfried Palm
(1967) und Jay Campbell (2016)

[Seite 279](#)

Vorwort

Im Mai 2023 wäre György Ligeti 100 Jahre alt geworden. Aus diesem Anlass veranstalteten im Februar desselben Jahres mehrere Berliner Orchester und Ensembles eine Reihe von Konzerten, wir – das Staatliche Institut für Musikforschung – in Kooperation mit den Berliner Philharmonikern und der Paul Sacher Stiftung Basel zwei mehrtägige Masterclasses mit Ueli Wiget und Stefan Dohr samt abschließendem öffentlichen Konzert, eine Posterausstellung in der Philharmonie sowie ein zweitägiges Symposium zum Thema *Ligeti – Raum – Interpretation*.

»Raum« und »Interpretation« sind für die Musik von György Ligeti von weitreichender Bedeutung, und zwar sowohl als kompositorische wie als aufführungspraktische Kategorien. Den Raum gibt es als imaginären »Klangraum« und analytischen »Tonraum«, aber auch als realen Aufführungsraum. Ähnlich begegnet bei Ligeti die Interpretation – das Singen und Spielen – gleichsam als »Material« der Komposition wie als performative Realisierung von Werken.

Die Musikwissenschaft hat sich bisher, darin weitgehend den theoretischen Überlegungen Ligetis folgend, vor allem mit dem Raum als imaginärem Klangraum und analytischem Tonraum beschäftigt sowie, wenn auch in geringerem Maße, mit Interpretation – mit Spielvorgängen – als Material der Komposition. Mit den performativen Anteilen der beiden Kategorien hat sie sich bislang kaum oder gar nicht auseinandergesetzt. Sie sollten vor allem Gegenstand des Symposiums sein.

Von den hier nun veröffentlichten zwölf Texten sind vier dem Thema Raum gewidmet, acht der Interpretation. Die ersten beiden Raum-Texte – von Christian Utz und Amy Bauer – sind grundsätzlicherer Natur. Sie befassen sich ebenso mit Ligetis theoretischen Äußerungen zum Raum wie mit seinen künstlerischen Realisierungen. Dabei zeigen sie zwei durchaus verschiedene Ansätze, dem weiten und komplexen Raumbegriff Ligetis gerecht zu werden. Die anderen beiden Raum-Texte (von Emmanouil Vlitakis und Ullrich Scheideler) versuchen, Ligetis Raumbegriff weitergehend zu präzisieren, und analysieren detailliert, wie Ligeti in einzelnen Kompositionen mit räumlichen bzw. raum-zeitlichen Assoziationen spielt (*Lontano*, Klavieretüden, Sonate für Viola solo).

Von den der Interpretation gewidmeten Aufsätzen sind gleichfalls die ersten beiden grundsätzlicherer Natur. Ulrich Mosch geht vor dem Hintergrund eines Textes des Soziologen Alfred Schütz aus den 50er Jahren der Frage nach, ob man bei der Aufführung Ligeti'scher Musik eigentlich von Interpretation sprechen kann und inwieweit es für das Gelingen der Interpretationen Bewertungsmaßstäbe gibt.

Florian Besthorn, der den Einfluss der Kompositionen Conlon Nancarrow auf das Schaffen Ligeti diskutiert, erhellt im Zusammenhang mit der Analyse der Übertragung zweier Klavieretüden auf das Playerpiano durch Ligeti dessen Begriff einer »lebendigen Interpretation«.

In nicht weniger als fünf Texten wird die Zusammenarbeit zwischen Ligeti und seinen Interpreten bzw. Interpretinnen thematisiert, die in einigen Fällen unmittelbar Eingang in die finale Werkgestalt gefunden hat. Die genaue Betrachtung dieser individuellen Verhältnisse tragen zum Verständnis der Interpretationen ebenso bei wie zu dem der Werke selbst: die Zusammenarbeit mit Pierre-Laurent Aimard an Werken der Klaviermusik und insbesondere den Etüden (Tobias Bleek); mit Gerd Zacher, Gábor Lehotka und Karl-Erik Welin an den *Volumina* und den *Zwei Etüden* für Orgel (Markus Rathay); mit Eric Ericson am Requiem (Michael Kube); mit Friedrich und Gertraud Cerha und dem Ensemble *die reihe* an *Aventures* und dem *Kammerkonzert* (Gundula Wilscher) sowie mit Erika Haase noch einmal an Klaviermusik und den Etüden (Volker Rülke).

Für die Mehrzahl der Texte wurden Archivbestände eingesehen (vor allem der Paul Sacher Stiftung Basel, aber auch des Archivs der Zeitgenossen in Krems) sowie auf die Ligeti-Materialien der Internet-Plattform explorethescore.com zurückgegriffen, mitunter wurden bedeutende Dokumente hier zum ersten Mal überhaupt vollständig publiziert.

Der letzte Beitrag des Bandes von Heinz von Loesch befasst sich auf der Grundlage von CD- und Videoaufnahmen mit der Interpretationsgeschichte eines Werkes – des Cellokonzerts – über einen Zeitraum von gut 50 Jahren, wobei softwaregestützte Messungen das Close listening und Close viewing ergänzen.

Wir danken den Autorinnen und Autoren für ihre Texte, den Gutachter:innen für ihre konstruktive Kritik, den Rechteinhaber:innen für die Wiedergabegenehmigungen sowie der Ernst von Siemens Musikstiftung für die finanzielle Unterstützung bei der Durchführung des Symposiums. Sehr herzlich gedankt sei aber auch noch einmal Katalin Károlyi für ihre überaus interessanten Ausführungen in einem Künstlergespräch mit Ulrich Mosch am ersten Abend des Symposiums. Für Károlyi und die *Amadinda Percussion Group* schrieb Ligeti im Jahre 2000 den Zyklus *Síppal, dobba, nádihegedűvel* (Mit Pfeifen, Trommeln, Schilfgeigen) für Mezzosopran und vier Percussionist*innen. Katalin Károlyi vermochte durch ihre Erläuterungen, aber auch musikalischen Demonstrationen schlagartig die sprachliche und klangliche Welt dieses bemerkenswerten Spätwerks zu erhellen.

Berlin, im Februar 2025
Simone Hohmaier
Heinz von Loesch
Jo Wilhelm Siebert

CHRISTIAN UTZ

»Plastisch greifbare Präsenz«

Raum-zeitliches Klang-Denken bei György Ligeti und seine musikhistorischen Konsequenzen¹

Angesichts der verbreiteten Ansicht, György Ligetis Auffassung von Räumlichkeit habe ausschließlich oder vorwiegend imaginäre Raumvorstellungen betroffen, scheint es geboten, eingangs auf einen wesentlichen Ausgangspunkt von Ligetis Klang-Denken in der »realen« Raumkomposition der frühen elektronischen Musik der 1950er Jahre hinzuweisen. Die vierkanalige Fassung von *Artikulation* aus dem Jahr 1958, wie sie die Besucher*innen des Ligeti-Symposiums im Curt-Sachs-Saal des Staatlichen Instituts für Musikforschung Berlin am 14. Februar 2023 erleben konnten, ist hierfür ein besonders gut geeigneter Anknüpfungspunkt. Selbst wenn die gehörten Klänge einem Großteil der Anwesenden vertraut gewesen sein mochten, so konnte man sich der Faszination ihrer neuartigen Inszenierung im Klangraum durch die vier trapezartig um das Publikum positionierten Klangquellen doch kaum entziehen. Noch heute, wo wir in jedem Kinosaal und oft genug auch in Wohnzimmern hyperrealistische Surround-Beschallungen als Standard gewohnt sind, kann die Attraktivität solcher Projektionen des Klangs in den Raum für Komponierende und das Publikum der 1950er Jahre nachvollzogen werden.

Als die erste mehrkanalige Lautsprecherkomposition gilt Karlheinz Stockhausens fünfkanaliger *Gesang der Jünglinge* aus dem Jahr 1956.² Das Prinzip einer räumlichen Verteilung von Klangquellen übertrug Stockhausen zeitgleich auf das

¹ Diese Publikation entstand im Rahmen des Forschungsprojekts *Points of Discontinuity. Theory, Categorization, and Perception of Cadences and Openings in Post-tonal Music* (1.3.2021–29.2.2024), finanziert vom Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF (FWFP 34097-G). ² Die Synchronisation der fünften Spur bei der Uraufführung dieses Werks mit dem standardisierten Vierspurabspielgerät gestaltete sich allerdings so unbefriedigend, dass Stockhausen die Spuren 4 und 5 zu einer Spur zusammenfasste und in der Folge nur die vierspürige Fassung zur Aufführung kam, bis in jüngerer Zeit von Pascal Decroupet Versuche einer Restauration der fünfspürigen Fassung unternommen wurden, die schon allein deshalb zu bevorzugen ist, weil im zentralen Formabschnitt C zeitlich genau abgestimmte Klang-Rotationen in jeweils fünf Stadien vorgesehen sind, die bei einer Zusammenfassung der Spuren 4 und 5 kompositorisch im Grunde nicht vorgesehene Zäsuren entstehen lassen. Siehe Pascal Decroupet: »A Question of ›Versions‹!? Three Case Studies about ›Performing‹ Tape Compositions of the 1950s (Taken from the European Repertoire)«, in: *The Performance Practice of Electroacoustic Music. The Studio di Fonologia Years*, hrsg. v. Germán Toro Pérez / Lucas Bennett, Bern 2018 (Zürcher Musikstudien 10), S. 65–74 sowie Germán Toro Pérez / Lucas Bennett: »Spatial Concepts and Performance Practice. On the Impact of Evolving Sound Diffusion Standards on Electroacoustic Music«, in: *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference, Nagoya, September 2017: Communication in/through Electroacoustic Music*, www.ems-network.org/spip.php?article440 [13.11.2024].

Orchester in seinen *Gruppen* für drei Orchester (1955–1957). Eine Reihe weiterer Raum-Klang-Kompositionen wie Pierre Boulez' *Poésie pour Pouvoir* (1958) und Installationen wie die Projektion von Edgar Varèses *Poème électronique* für den Philips-Pavillon bei der Brüsseler Weltausstellung 1958 über 420 Lautsprecher prägten die späteren 1950er Jahre,³ ein Zeitraum, in dem auch die ersten stereophonen Schallplatten produziert wurden. Auffällig ist, dass Ligeti mit seinen Instrumentalwerken nicht direkt an dieser Strömung partizipierte, sondern seine Poetik des Räumlichen bereits in seinen berühmten frühen Orchesterstücken *Apparitions* (1958–1959) und *Atmosphères* (1961) auf innere, implizite oder »imaginäre« Strukturen und Wahrnehmungsprozesse begrenzte und dies obgleich besonders in *Atmosphères* zahlreiche Techniken und Verfahren der elektronischen Musik in das Komponieren für Orchester einfließen, wie Jennifer Iverson und Benjamin Levy umfassend aufgezeigt haben.⁴

In diesem Beitrag möchte ich mich darauf beschränken, die wichtigsten Stationen und Ansatzpunkte von Ligetis Poetik des Räumlichen überblicksartig darzustellen mit dem Ziel, einerseits wichtige Veränderungen in dieser Poetik sichtbar zu machen, andererseits Konstanten hervorzuheben, die vielleicht als eine Art Grundsubstanz von Ligetis Raumbegriff verstanden werden können. Abschließend soll Ligetis Raumpoetik knapp musikhistorisch gedeutet und ihre Transformation im Schaffen anderer Komponisten angesprochen werden.

Ausgangspunkt:

Raum- und Zeitgestaltung in der seriellen und elektronischen Musik

Zweifellos ging die Entdeckung des Raums in der Musik der 1950er Jahre direkt aus seriellen Konzepten des Komponierens hervor. Musikalische Raumwirkungen, wie sie Ligeti später etwa in seinen bekannten Aufsätzen zu Gustav Mahler und Charles Ives beschrieb, waren zwar seit der Venezianischen Mehrchörigkeit gängig und seit dem 19. Jahrhundert, etwa in Form des Fernorchesters, Grundelement einer auf Entgrenzung und Transzendenz zielenden Ästhetik des Erhabenen. Doch war unübersehbar, dass die Möglichkeiten der Lautsprechermusik und das serielle Konzept von überlagerten Tonreihen oder Klangkonstellationen geradezu dazu aufforderten, die Raum-Kategorie systematischer in das Komponieren zu integrieren. Der Zusammenhang der Raumdimension mit der seriellen Zeitorganisation wurde dabei in Stockhausens *Gruppen* besonders explizit gemacht, verdeutlichte hier die räumliche

³ Dazu u. a. Christa Brüstle: »Raumkomposition und Grenzüberschreitungen zu anderen Kunstbereichen«, in: *Lexikon Neue Musik*, hrsg. v. Jörn Peter Hiekel / Christian Utz, Stuttgart 2016, S. 88–102.

⁴ Jennifer Iverson: »The Emergence of Timbre. Ligeti's Synthesis of Electronic and Acoustic Music in ›Atmosphères‹«, in: *Twentieth-Century Music* 7, 2010/1, S. 61–89; dies.: *Electronic Inspirations. Technologies of the Cold War Musical Avant-Garde*, New York 2019, S. 97–103; Benjamin R. Levy: *Metamorphosis in Music. The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*, New York 2017, S. 62–73.

Separierung der Gruppen doch die strukturelle Überlagerung unterschiedlicher Tempi und Metren, selbst wenn Stockhausen in seinem Brüsseler Vortrag *Musik im Raum* im Jahr 1958 ausführte, dass der »Tonort« an sich »keinen eigenen Kompositionsparameter« beanspruchen könne, da er sich aus den »Daten der Tonfarbe und der Tonstärke« ergebe. Die räumliche Trennung der drei Orchestergruppen in Stockhausens Orchesterwerk sollte also nicht einfach einen weiteren »Parameter« der kompositorischen Kontrolle unterwerfen, sondern hatte zum Ziel, »mehr oder weniger lange Gruppen von Klängen, Geräuschen und Klanggeräuschen in verschiedenen Tempi gleichzeitig darzustellen«,⁵ also die unterschiedlichen Klang- und Zeitebenen dieses Werks und ihr Wechselspiel für die Wahrnehmung plastischer nachvollziehbar zu machen:

»So wurde es zunächst möglich, längere punktuelle Strukturen zu artikulieren, indem man sie im Raum wandern ließ, sie von einem Ort zum andern bewegte. Es ergab sich sogar eine Lösung des Problems, gleichzeitige Überlagerungen von solchen punktuellen Strukturschichten durch räumliche Aufteilung verständlich zu machen; die vorausgegangene Auflösung aller ›mehrstimmigen‹ Prinzipien, der ›Stimme‹ als musikalischem Formbegriff überhaupt, ließ eine permanente Einschichtigkeit (wie in der asiatischen Musik) als einzige Möglichkeit offen. Die Auflösung in ›Punkte‹ zerstört die ›Gleichzeitigkeit‹, denn überlagerte Punkte ergeben bestenfalls mehr oder weniger dichte Punktfolgen, und erst Linien, das heißt kontinuierliche Punktverbindungen, ermöglichen die Darstellung verschiedener gleichzeitiger Vorgänge. Teilt man nun eine Punktstruktur in 2 Gruppen und läßt gleichzeitig die eine von links, die andere von rechts erklingen, so erlebt man sehr wohl 2 Schichten ein und desselben Klanggebildes.«⁶

Eine solche gleichsam hördidaktische Nutzung des Räumlichen lässt sich auch in der Konzeption des Raumklangs in Ligetis *Artikulation* nachweisen. Ansätze zu einer Analyse der quadrophonen Struktur von *Artikulation* sind bereits von Rainer Wehinger und Benjamin Levy vorgelegt worden.⁷ Ich möchte hier auf zwei Aspekte kurz eingehen, die auch für die Konzeption von Räumlichkeit in den späteren Orchesterwerken von Bedeutung ist: die durch die Klangprojektion möglich werdende räumliche Separierung von Schichten und die dynamisierende Bewegung einzelner Klangelemente im Raum.

Generell ist in der quadrophonen Disposition Ligetis Konzeption des formalen Prozesses gut erkennbar, die von einem distinkten Kontrast der sprachähnlichen Materialien am Beginn zu ihrer allmählichen Annäherung und Durchdringung führt. Dies spiegelt sich in der räumlichen Anordnung der Formabschnitte, die zu Beginn

⁵ Karlheinz Stockhausen: »Musik im Raum« [1958/1959], in: *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Bd. 1: *Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, hrsg. v. Dieter Schnebel, Köln 1963, S. 155. ⁶ Ebd. ⁷ Rainer Wehinger: *Ligeti, Artikulation. Elektronische Musik. Eine Hörpartitur*, Mainz 1970, S. 33 und Levy: *Metamorphosis* (wie Anm. 4), S. 82–84.

räumlich deutlich getrennt lokalisiert sind.⁸ Wir hören bis zu Abschnitt A 6 fast ausschließlich deutlich separierte »Klangorte«, erst ab A 7 beginnt eine Interaktion zwischen den räumlichen Ebenen. Der virtuose Höhepunkt einer spatialisierten Klangverteilung findet in Abschnitt F kurz vor Schluss des Werkes statt.

Anhand von drei kurzen Beispielen lassen sich die Prinzipien der räumlichen Disposition in diesem Werk genauer darstellen:

(1) In Abschnitt A 6 nutzt Ligeti die Mehrkanaligkeit, um die Polyphonie bzw. Schichtung von zwei unterschiedlichen Materialtypen hervorzuheben (siehe Abbildung 1). Über ca. 14 Sekunden verlaufen diese auf den Kanälen 3-hinten (gefilterte Impulse, mittlere Tonhöhe) und 4-links (grob gefiltertes Rauschen), ohne sich zu vermischen.⁹ Räumlichkeit verdeutlicht die musikalische Struktur, wobei die klar nachvollziehbaren Unterschiede zwischen den beiden Materialien ihre räumliche Trennung unmittelbar plausibel machen. In den Skizzen ist dieser Abschnitt als »Dialog« zwischen »nassen Impulsen« und »hohem Rauschen« beschrieben (Texte 5 und 2 der präkompositorischen Materialsammlung von insgesamt zehn sogenannten »Texten«).¹⁰

(2) Abschnitt 7 hingegen ist in den Skizzen als »Monolog« charakterisiert¹¹ und beschränkt sich dementsprechend auf nur ein Grundmaterial: harmonische und subharmonische Spektren (Text 10). Der Abschnitt ist relativ deutlich in vier bzw. fünf Binnenphasen untergliedert, hier mit a–d (a, b, c1, c2, d) bezeichnet (siehe Abbildung 2). Dabei treten nun erstmals räumliche Bewegungen auch innerhalb dieser Phasen auf. Es wird dabei insgesamt eine Rotation hinten-rechts-vorne-links beschrieben (Spuren 3-2-1-4), wobei die Material-Übergänge (Phrasen b–c1 und c2–d) innerhalb einer Klangposition stattfinden. Hier ist also im Gegensatz zu Abschnitt 6 die Ebene der Raumbewegung weitgehend von der Materialebene getrennt, die Materialien werden gleichsam räumlich gedehnt und ihre reale Bewegung im Raum wird damit besonders eindrücklich nachvollziehbar.¹²

(3) Eine besondere Verdichtung der Klangbewegung erfolgt im Pänultima-Abschnitt F, der in den Skizzen mit den Worten »Zack« und »Simult« beschrieben ist.¹³ Es handelt sich um eine »zerhackte« Struktur, in der laut Wehinger »sämtliche Materialien« des Werkes eingearbeitet sind, allerdings im Gegensatz zu den vorangehenden Abschnitten B–E wieder in deutlich unterscheidbarer, gleichsam »atomistischer« Weise.¹⁴ Dies ermöglicht es hier, die Klangbewegungen so zu verdichten,

8 Die Bezeichnung der Formabschnitte (A1–A12, B–G) geht auf Ligetis Skizzen zurück. Vgl. ebd., S. 28–33 und Levy: *Metamorphosis* (wie Anm. 4), S. 80, Fn. 51. **9** Vgl. Wehinger: *Ligeti, Artikulation* (wie Anm. 7), S. 32, 36f., 48. **10** Vgl. Skizze Ligetis in ebd., S. 29. **11** Vgl. ebd. **12** Levy: *Metamorphosis* (wie Anm. 4), S. 82: »Once Ligeti establishes the precedent of allowing one type of material to change spatial location, the stage is set for drawing more connections between events in different speakers, and this actuality is quickly compounded by more extensive overlapping of more diverse material in different channels for the rest of the piece. The orderly dialogues of the beginning give way to a more complex conversation with multiple voices sounding at once.« **13** Vgl. Wehinger: *Ligeti, Artikulation* (wie Anm. 7), S. 31. **14** Ebd., S. 28, 32.

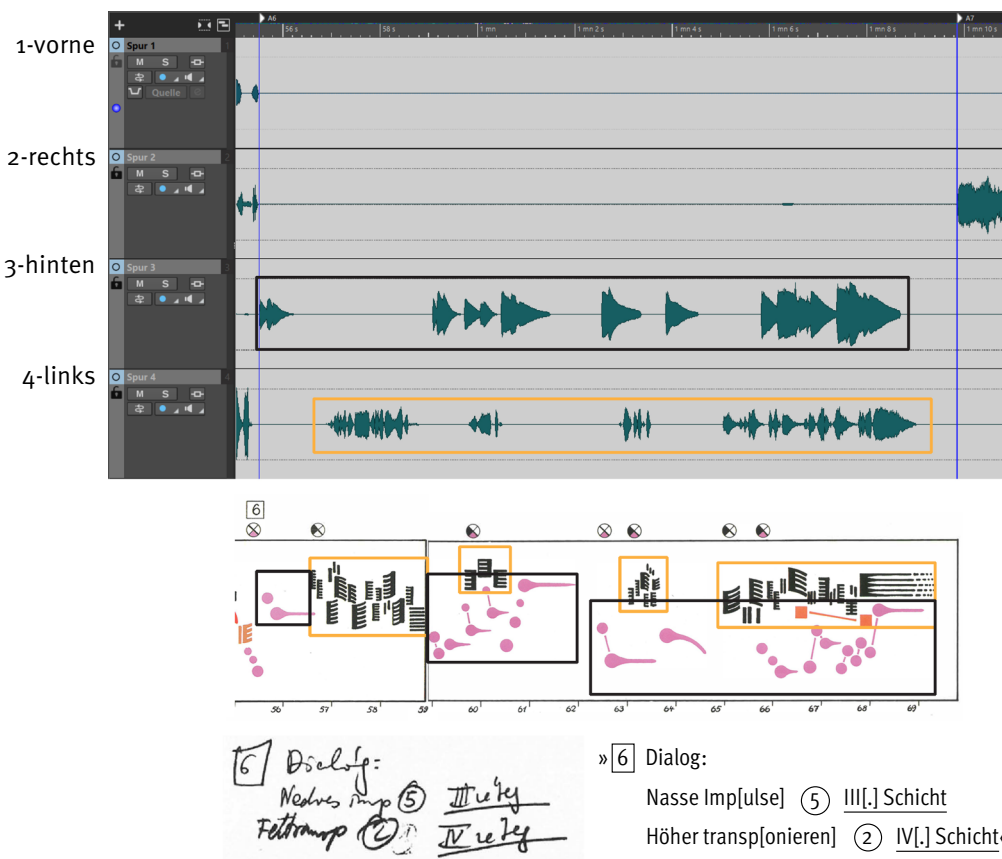


Abbildung 1 Ligeti, *Artikulation*, vierkanalige Fassung, Abschnitt A6: Amplitudendarstellung, Ausschnitt aus Rainer Wehingers grafischer Partitur mit gekennzeichneten Spuren, Ausschnitt aus einer Konzeptionskizze Ligetis (Wehinger: *Ligeti, Artikulation* [wie Anm. 7], S. 48, 29)

dass drei Mal hintereinander Raumrotationen über alle vier Lautsprecherpositionen (hier nun von links gegen den Uhrzeigersinn nach hinten, rechts, vorne) in leicht unterschiedlichen Geschwindigkeiten ausgeführt werden können, eine Technik aus Abschnitt C von Stockhausens *Gesang der Jünglinge* aufgreifend (siehe Abbildung 3). Dabei lässt der distinkte Kontrast zwischen den Materialien den Eindruck einer hoch virtuellen Collage entstehen, oder, im Sinne der von Ligeti hier evozierten »imaginären Sprache«, den Eindruck eines hektischen Disputs mehrerer Personen, die einander ins Wort fallen.

Wie Jennifer Iverson dargestellt hat, ist es von dieser stark morphologisch bestimmten Konzeption des Klanges in *Artikulation* und dem zeitgleich konzipierten, unrealisiert gebliebenem *Pièce électronique no. 3* (1957–1958) nur ein relativ kleiner Schritt hin zu den folgenden Instrumentalwerken *Apparitions*, *Atmosphères* und

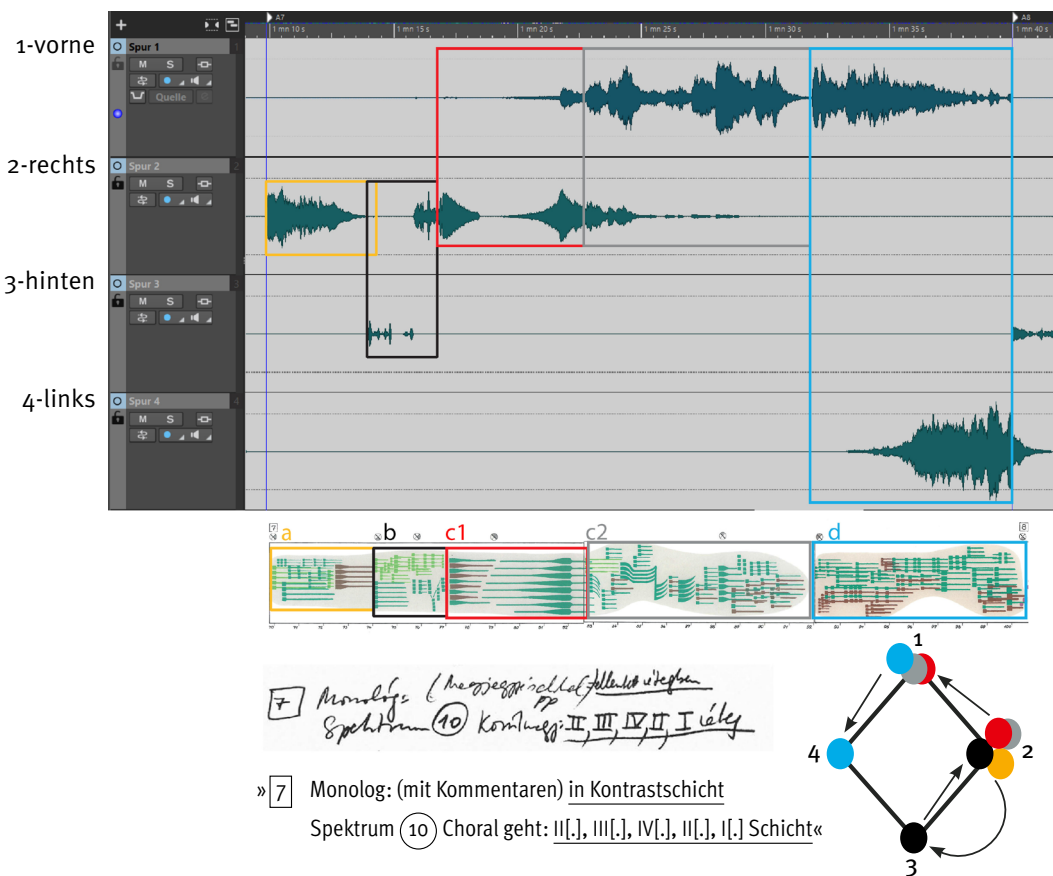


Abbildung 2 Ligeti, *Artikulation*, vierkanalige Fassung, Abschnitt A7: Amplitudendarstellung, Ausschnitt aus Rainer Wehingers grafischer Partitur mit gekennzeichneten Spuren, Ausschnitt aus einer Konzeptionskizze Ligetis (Wehinger: *Ligeti, Artikulation* [wie Anm. 7], S. 49f., 29), schematische Darstellung der Klangbewegungen

Volumina (1961–1962, rev. 1966).¹⁵ Zugleich zeigen die bekannten Orchesterwerke eine besonders ingeniose Umsetzung von Stockhausens anhand von Claude Debussys *Jeux* entwickelten Gedanken der »statistischen Form«, in der tonräumlich-morphologische Prinzipien, besonders Konturen eine zentrale Rolle spielten, die grundlegend für Stockhausens Konzept der Gruppenkomposition waren.¹⁶ Die Skizzen zu *Apparitions* und *Atmosphères* lassen deutlich die Bedeutung solcher morphologischen Prinzipien für Ligeti erkennen, wie etwa anhand einer von Iverson diskutierten Planungsskizze für *Atmosphères* zu sehen ist¹⁷ (siehe Abbildung 4): Die Klangbewegungen vollziehen sich in einem gegliederten Tonraum, sie werden

¹⁵ Jennifer Iverson: *Historical Memory and György Ligeti's Sound-Mass Music 1958–1968*, Diss. University of Texas at Austin, S. 77, <http://hdl.handle.net/2152/6905>. ¹⁶ Vgl. Karlheinz Stockhausen: »Von Webern zu Debussy (Bemerkungen zur statistischen Form)« [1954], in: *Texte zur Musik 1* (wie Anm. 5), S. 75–85; ders.: »Gruppenkomposition: Klavierstück I (Anleitung zum Hören)« [1955], in: ebd., S. 63–74 sowie Jennifer Iverson: »Statistical Form amongst the Darmstadt School«, in: *Music Analysis* 33, 2014/3, S. 341–387. ¹⁷ Vgl. Iverson: *Historical Memory* (wie Anm. 15), S. 63.

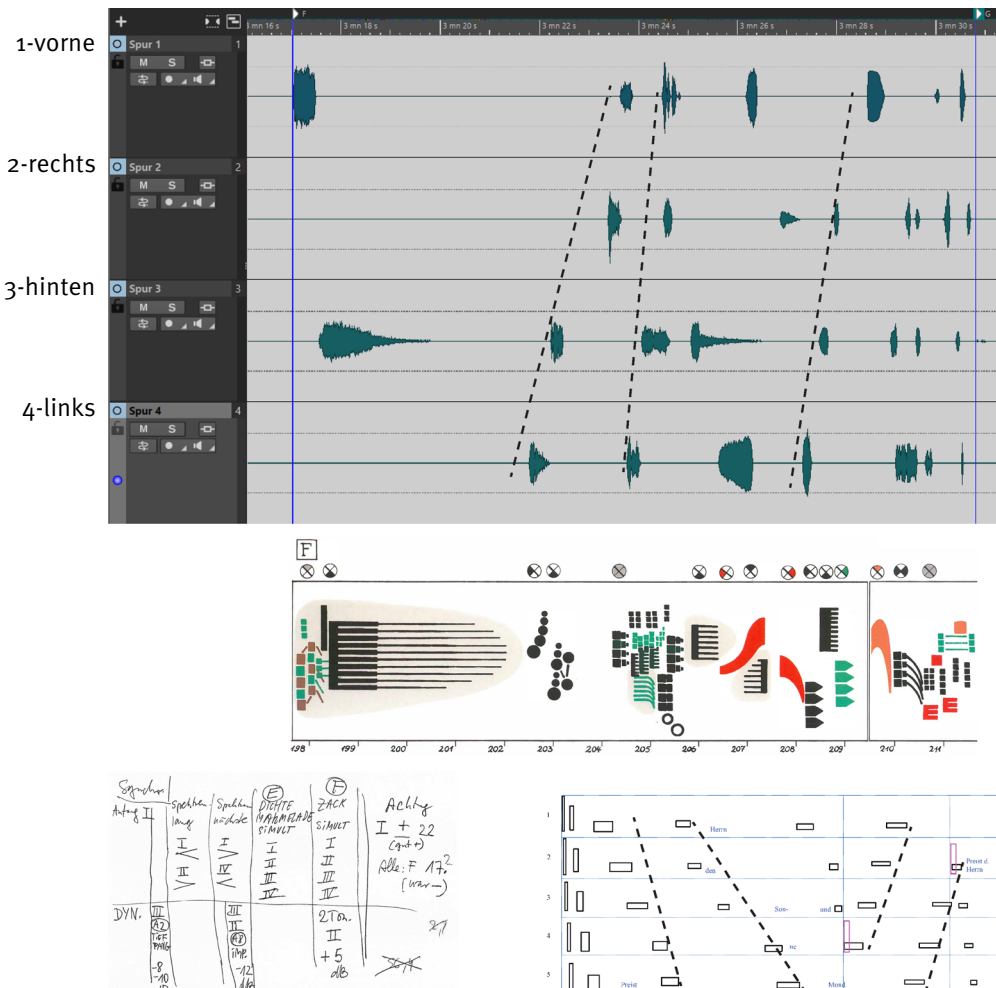


Abbildung 3 Ligeti, *Artikulation*, vierkanalige Fassung, Abschnitt F: Amplitudendarstellung, Ausschnitt aus Rainer Wehingers grafischer Partitur, Ausschnitt aus einer Konzeptionskizze Ligetis (Wehinger: *Ligeti, Artikulation* [wie Anm. 7], S. 54f., 31), schematische Darstellung der Klangbewegung in der fünfkanaligen Fassung von Stockhausens *Gesang der Jünglinge* (Toro Pérez / Bennett: »Spatial Concepts and Performance Practice« [wie Anm. 2], S. 3)

als räumliche Linien konzipiert und empfunden, verbinden sich zu klangmorphologischen Gestalten, denen durchaus intermodale Qualitäten zukommen, da sie visuelle Bilder evozieren können. Die Klänge erhalten dadurch, so Monika Lichtenfeld, eine »plastisch greifbare Präsenz«. ¹⁸ Bekannte vergleichbare Verfahren bei Iannis Xenakis und Karlheinz Stockhausen aus demselben Zeitraum zeigen, wie sinnfällig sich solche Liniengeflechte als Ausweitungen des seriellen Prinzips aufdrängten. ¹⁹

18 Monika Lichtenfeld: »György Ligeti oder das Ende der seriellen Musik«, in: *Melos* 39, 1972/2, S. 77.

19 Vgl. hierzu die berühmten Form- und Strukturskizzen zu Xenakis' *Metastasis* (1953/1954) (Iannis Xenakis: *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*, Stuyvesant, NY 1992, S. 3) und zu Stockhausens *Gruppen* (Karlheinz Stockhausen: »... wie die Zeit vergeht ...« [1957], in: *Texte zur Musik* 1 [wie Anm. 5], S. 123).

Die räumliche Verteilung der Klangkomplexe im ersten Satz von Ligetis *Apparitions* wird in Emmanouil Vlitakis' Diagrammen besonders anschaulich.²⁰ Der Wechsel dieser Komplexe folgt trotz der (post)seriellen Dauernstruktur keinem abstrakten Prinzip und emanzipiert sich damit von seriellen Formen ebenso wie von traditionellen Entwicklungsformen. Gianmario Borio sieht damit Adornos Ideal der informellen Musik eingelöst: »Diese sich vom Einzelnen her entfaltende dramatische Form, in der das Vorhergehende immer vom Folgenden neudefiniert wird, die nicht zielgerichtet, aber auch nicht zufällig ist, kann als Modus der Formgebung eines informellen Kunstwerkes verstanden werden.«²¹ Die Amplituden- und Spektraldarstellung des ersten Satzes zeigt plastisch diese formdynamische Bedeutung der zäsurierenden Ereignisse und die so wiedergewonnene formdynamische »Vektorialität« des Werkes.²² Diese Temporalisierung verräumlichter Strukturen bleibt auch in der Folge entscheidend für Ligetis Versuch, der verbreiteten Kritik an der formalen Gestalt von Werken der Klangkomposition entgegenzutreten, die Carl Dahlhaus 1971 so formulierte: »Der tönende Verlauf tendiert dazu, in tönende Augenblicke zu zerfallen, die sich in sich selbst erschöpfen, statt als Teile eines Ganzen zu fungieren.«²³

Der Transfer von elektronischen auf instrumentale (später vokale) Klangkörper ist von Ligeti selbst differenziert dargestellt und von Iverson und Levy minutiös dokumentiert worden. In unserem Zusammenhang ist die Beobachtung von besonderem Interesse, dass mit dem Komponieren im Studio, mit der montageartigen Anordnung von präkomponierten Elementen in simultanen Schichten und sukzessiven Blöcken, eine »objekthafte« Denkweise musikalischer Form einherging, die Ligeti im Aufsatz »Wandlungen der musikalischen Form« explizit hervorhob:

»Aus gegenseitiger Durchdringung verschiedener Strukturen resultiert die Konzeption jener besonderen Formen, die durch Überlagerung mehrerer qualitätsverschiedener Schichten entstanden. In elektronischen Kompositionen ist eine solche Konstruktion schon von technischen Gegebenheiten des Realisationsprozesses inspiriert, vom notwendigen Verfahren, verschiedene Strukturen zuerst einzeln herzustellen und später zu synchronisieren.«²⁴

20 Vgl. Emmanouil Vlitakis: *Funktion und Farbe. Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey* (Sinfonia 11), Hofheim 2008, S. 63. **21** Gianmario Borio: *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber 1993, S. 57. **22** Vgl. Christian Utz: *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 125), Hildesheim 2023, <https://doi.org/10.25366/2023.151>, S. 148. Das hier diskutierte Videobeispiel ist verfügbar unter <http://mediathek.slub-dresden.de/vid90002399.html>. **23** Carl Dahlhaus: »Neue Formen der Vermittlung von Musik« [1971], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2005, S. 225. Vgl. Utz: *Unerhörte Klänge* (wie Anm. 22), S. 53–62. **24** György Ligeti: »Wandlungen der musikalischen Form« [1960], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 90f.

Dass in solcher aus dem materialen Verfahren resultierender Verräumlichung des Formdenkens ein Problem gesehen werden konnte, war Ligeti vermutlich schon vor der Ankunft in Westeuropa durch die Lektüre von Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik* in Budapest bewusst geworden und er reflektierte sie noch im Jahr der Vollendung von *Artikulation* ausführlich im berühmten Aufsatz »Wandlungen der musikalischen Form«. Dabei geht es ihm nicht zuletzt um die Wiedergewinnung der kompositorischen Kontrolle über makroformale temporale Prozesse und einen Abbau der Tendenz zur »Verräumlichung« der Form durch die Neuentdeckung von Unerwartetem und Überraschendem. Ziel ist das Schaffen »pseudo-kausaler« Situationen, in denen Hörerwartung und damit ein metaphorisches »Begleiten« der gehörten Musik wieder möglich wird.²⁵

Kritik des seriellen Raum- und Formbegriffs: »Verwechslung der Ebenen«

Wir können hier vorläufig festhalten, dass Ligetis Raumpoetik aus der Problematisierung von zwei miteinander zusammenhängenden Facetten der Raumdiskussion in den späten 1950er Jahren heraus entsteht: Zum einen kommt es zu einer Abwendung von der Raumkomposition im engeren Sinn, Ligetis Werke nach *Artikulation* fordern keine spezifischen räumlichen Anordnungen der Ausführenden oder Klangquellen mehr.²⁶ Zum anderen formuliert Ligeti im Anschluss an Adornos Verräumlichungsthese und Adornos Kritik an Dodekaphonie und serieller Musik²⁷ ein Programm zur Wiedergewinnung originärer temporaler Strukturen, ohne dabei konventionelle Entwicklungsformen zu restituieren. Beide Faktoren führen dazu, dass imaginäre, temporalisierte Räumlichkeit zu einem wesentlichen Thema seiner in den Jahren 1958 bis 1974 entstandenen Schriften wird und zugleich in zahlreichen Werken bis ins Spätwerk der 1980er und 90er Jahre bedeutender Teil seiner kompositorischen Konzeptionen bleibt. Diese Entwicklung kann hier nicht in allen Einzelheiten nachvollzogen werden, was auch nicht notwendig ist, liegen doch bereits

25 Vgl. ebd., S. 100–103 sowie György Ligeti: »Zustände, Ereignisse, Wandlungen. Bemerkungen zu ›Apparitions‹« [1960], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 173. **26** Charakteristisch für Ligetis Abgrenzung von der (post)seriellen Raumkomposition ist etwa seine Anmerkung zu *Atmosphères* in einem Schreiben an den schwedischen Musikologen Bo Wallner: »Der Titel wird wahrscheinlich ›Espaces‹ sein (es hat nichts mit ›Musik im Raum‹ zu tun, denn es gibt eine ganz normale Sitzordnung der Musiker)«. Ligeti an Bo Wallner, Briefentwurf Mitte Februar 1961, Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti, Korrespondenz. **27** Die der seriellen Musik implizite Konzeption musikalischer Räumlichkeit, verständlich auch als Folge von Schönbergs dodekaphon erweiterter Raumvorstellung, wurde von Adorno als »Pseudomorphose an die Malerei« und »Pseudomorphose der musikalischen Zeit an den Raum« kritisiert; dieselbe Kritik richtete Adorno auch an Wagners Musikdrama, Debussys Flächen und Strawinskis rhythmische Form, deren »Zurücknahme der Zeit in den Raum« auch mit der Resignation einer gescheiterten politischen Utopie verbunden wird; Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* [1949] (*Gesammelte Schriften*, Bd. 12), Frankfurt a. M. 1975, S. 71, 171–178; vgl. auch Utz: *Unerhörte Klänge* (wie Anm. 22), S. 337ff.).

zahlreiche substantielle Studien zu Ligetis Raumkonzeptionen und ihrer Evolution vor, etwa von Christian Martin Schmidt, Christiane Engelbrecht, Wolfgang Marx und Britta Sweers sowie von Heekyung Lee und Emmanouil Vlitakis.²⁸ Zu beachten ist dabei insbesondere, dass Ligetis Distanzierung vom Begriff der »Raumkomposition« parallel zu seiner Distanzierung vom Begriff der »Klangfarbenkomposition« verlief, die er in den Jahren 1961 bis 64 vor allem im Kontext des spannungsvollen Verhältnisses zu Adorno vornahm.²⁹ Mit der Distanzierung von beiden Konzepten war sowohl eine Präzisierung der eigenen poetologischen Haltung verbunden, die eine klare Abgrenzung von Zeitgenossen von Pierre Boulez bis Krzysztof Penderecki einschloss, als auch die gezielte Einflussnahme auf sein öffentliches Bild als Komponist, Teil einer außerordentlich erfolgreichen bewussten Steuerung der eigenen Rezeption, bei der Ligeti in der jüngeren Musikgeschichte wohl nur von John Cage und Helmut Lachenmann übertroffen wird.³⁰

Kritik an der Raumkomposition äußerte Ligeti zunächst nicht explizit. In der veröffentlichten Fassung seines 1960 entstandenen Aufsatzes *Die Funktion des Raumes in der heutigen Musik* berichtete er über diese Tendenz sachlich und deutete sie im Sinne einer historischen Notwendigkeit, in der die imaginäre Räumlichkeit der Form in die reale Räumlichkeit der Aufführung übersetzt werde:

»Man spürte, anfangs freilich noch unbewußt, das Bedürfnis, den lediglich imaginären Raum in einen realen Raum, vorgetäuschte Richtungen und Entfernungen, wie sie Frequenzänderungen der Töne und Modifikationen der Dynamik und des Klangspektrums mit sich bringen, in wirkliche Richtungen und Entfernungen zu übersetzen.

Diese Verpflanzung des imaginären musikalischen Raumes ins Reale hat weitgehende und vielfältige Konsequenzen. Hierdurch werden nicht nur die Notation und die Spieltechnik verändert, vielmehr ergeben sich auch neue Forderungen

28 Christian Martin Schmidt: »Zum Aspekt des musikalischen Raums bei Ligeti«, in: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*, hrsg. v. Otto Kolleritsch, Wien 1987 (Studien zur Werktunforschung 19), S. 60–67; Christiane Engelbrecht / Wolfgang Marx / Britta Sweers: *Lontano – »Aus weiter Ferne«*. Zur Musiksprache und Assoziationsvielfalt György Ligetis, Hamburg 1997, S. 67–79; Heekyung Lee: *Studien zu den »musikalischen Netzgebilden« in den Werken Ligetis. Konsistenzebene als neue Formbildung, dargestellt an Atmosphères (1961), San Francisco Polyphony (1973/74) und Klavierkonzert (1985/88)*, Diss. Hochschule der Künste Berlin 1999; Vlitakis: *Funktion und Farbe* (wie Anm. 20), S. 147–157. **29** Vgl. Theodor W. Adorno / György Ligeti / Rudolf Stephan / Herbert Brün / Wolf Rosenberg: »Internes Arbeitsgespräch (1966). Zur Vorbereitung eines geplanten Kongresses mit dem Themenschwerpunkt »Zeit in der Neuen Musik««, in: *Darmstadt-Dokumente I*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn, München 1999 (Musik-Konzepte Sonderband), S. 313–329; Peter Edwards: »Convergences and Discord in the Correspondence between Ligeti and Adorno«, in: *Music & Letters* 96, 2015/2, S. 228–258; György Ligeti: »»Neue Wege, die mit Sicherheit alle in den Abgrund führen«. Ein Brief an Theodor W. Adorno. Mit einer Vorbemerkung von Jörn Peter Hiekel«, in: *Sinn und Form* 75, 2023/4, S. 567–573 sowie Utz: *Unerhörte Klänge* (wie Anm. 22), S. 55–59. **30** Vgl. Heidy Zimmermann: »Musikologische Sprachrohre. Harald Kaufmann und Ove Nordwall im Dialog mit György Ligeti«, in: *Studia Musicologica* 57, 2016/1–2, S. 161–186.

gen an die konkreten Räume, in denen »Musik im Raum« erklingt. Konzertsäle zu schaffen, die durch ihre Gliederung und Einrichtung diesen neuen kompositorischen Ideen gerecht werden, ist die Aufgabe einer künftigen Zusammenarbeit von Architekten, Akustikern und Komponisten.«³¹

Diese den Artikel so beschließende Forderung nach neuen Räumen für die neue Musik kann als Echo auf Stockhausens analoge Forderung im Aufsatz *Musik im Raum* aus dem Jahr 1958 gesehen werden, in dem ein Kugelauditorium als idealer Hör-Raum gefordert wird, den Stockhausen dann tatsächlich zwölf Jahre später bei der Weltausstellung in Osaka 1970 bespielen konnte:

»Es müssen neue, den Anforderungen der Raum-Musik angemessene Hörsäle gebaut werden. Meinen Vorstellungen entspräche ein kugelförmiger Raum, der rundum mit Lautsprechern versehen ist. In der Mitte dieses Kugelraumes hänge eine schalldurchlässige, durchsichtige Plattform für die Hörer. Sie könnten von oben, unten und von allen Himmelsrichtungen eine für solche genormten Räume komponierte Musik hören. Die Plattform wäre über einen Steg erreichbar.«³²

Wenn es hier also scheint, als ob Ligeti widerspruchslös Stockhausens Argumentation folgen würde, so wird in der Abschrift eines Vortrags zum selben Thema, die vermutlich als eine Basis der Publikation von 1960 diente, am Ende ein weit kritischerer Standpunkt vernehmbar. Ligeti greift hier den Bezug auf die bereits am Schluss des »Wandlungen«-Textes sehr kritisch thematisierten »offenen Formen« auf,³³ beschreibt sie als Konsequenz der Verräumlichung von Form in der seriellen Musik und assoziiert sie mit einem »Museum, in dem [man] herumspaziert und Räume mit verschiedenen Klängen öffnet«,³⁴ vermutlich ein Bezug auf die von Stockhausen in »Musik im Raum« konzipierte neue Aufführungsform, die dann zwei Jahre später im Aufsatz »Momentform« weitergedacht wird: »Die bisher übliche Konzertpraxis würde – was das Hören elektronischer Raum-Musik betrifft – von einer Form abgelöst, die dem Besuch von Bildergalerien entspräche. Es gäbe permanente Programme, die periodisch wechselten, und man könnte zu jeder Tageszeit das elektronische Programm hören.«³⁵ Hierzu kommentiert Ligeti im Vortrag: »Bitte dieser Scherz [...] drückt [...] diesen kompositorischen Zustand [aus,] wohin

31 György Ligeti: »Die Funktion des Raumes in der heutigen Musik« [1959], in: *Schriften 1* (wie Anm. 24), S. 111. **32** Stockhausen: »Musik im Raum« (wie Anm. 5), S. 153, vgl. auch S. 175. Das Kugelauditorium in Osaka wurde vom Berliner Architekten Fritz Bornemann als Konstruktion aus Stahlrohren realisiert (vgl. Paul Sigel [Sigl]: »Raum-Klang-Impressionen. Der deutsche Beitrag auf der Expo70 in Osaka«, in: *Arch+* 149/150, April 2000, S. 118–121). Bereits bei der Uraufführung des *Gesang der Jünglinge* wollte Stockhausen den fünften Lautsprecher an die Decke des Saals hängen, was aber aus sicherheitstechnischen Gründen nicht möglich war, vgl. Decroupet: »A Question of ›Versions!?!« (wie Anm. 2), S. 70f. **33** Vgl. Ligeti: »Wandlungen« (wie Anm. 24), S. 104. **34** Ligeti: Textmanuskripte »Die Funktion des Raumes in der heutigen Musik«, Vortragstyposkript (»Nach Band abgeschrieben«, Wien 1960, O. [Österreichisches] College), Paul Sacher Stiftung Basel, Sammlung György Ligeti. **35** Stockhausen: »Musik im Raum« (wie Anm. 5), S. 154. Vgl. Karlheinz Stockhausen: »Momentform. Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und

diese [...] funktionelle Raummusik führt. Die totale Zerräumlichung der Musik, wo die Zeit keine Funktion mehr hat.«³⁶

Die Distanz zur Raummusik bei Ligeti ist also mit dem Festhalten an einem werkbezogenen Konzept musikalischer Wahrnehmung verbunden, das grundsätzlich mit einer traditionellen Hörsituation im Konzert rechnet, wo musikalische Aufführungen als Welt der Imagination oder des »Scheins«, wie Ligeti nun immer häufiger formuliert,³⁷ mit einem metaphorischen Hören in der Zeit also, verbunden sind – ein Aspekt, der in den folgenden Jahren immer klarer und expliziter hervortritt. Grundlegend dafür dürften, neben manchen anderen Faktoren wie den intensiven Dialogen mit Harald Kaufmann, die sich in den Jahren 1964 bis 66 vertiefende Auseinandersetzung mit Adornos Position sowie die Lektüre von Susanne Langers 1957 im Druck erschienener Vortragsreihe *Problems of Art* gewesen sein. Ligeti entwickelte auf dieser Basis in seinen Aufzeichnungen zum Darmstädter Form-Vortrag 1965 die These von der »Verwechslung der Ebenen« in der seriellen Musik bzw. den Konzepten offener Form:

»Form« in der Musik = assoziative Übernahme aus dem visuellen + haptischen Sinnes-Bereich (Form als »imaginärer Raum«)
Form entsteht, indem man den Zeitablauf als »Raum« retrospektiv überblickt (z. B. Funktion der Reprise [in der] Sonatenarchitektur) [...]
Frage der »variablen« und »offenen« »Formen«
– ob hier ein Denkfehler [ent]steht?? (? Niveauverwechslung)
Offenheit, Variabilität bezieht sich auf die Kompositionsmethode, NICHT auf Form (s. Boulez)
Für mich: Nicht Methoden primär, sondern die resultierende Form. [...]
RAUM-ANALOG
SCHEIN
(hier: Schein des Unendlichen, selbst nicht unendlich) – Kritik »offene« etc. Form – NIVEAUVERWECHSLUNG Konzept ≠ Form [...]
Achtung: Verwechslung der Ebenen; Plan, Methode, Aufzeichnung sind nicht identisch mit Form
Rolle des »IMAGINÄREN RAUMES« von den Bewegungen fingiert. FORM: Bewegungsverlauf der Musik im imaginären Raum«³⁸

Moment« [1960], in: *Texte zur Musik 1* (wie Anm. 5), S. 206 (»Die neue Instrumentalmusik mit *variablen und vieldeutigen Formen unendlicher Dauer* könnte auf entsprechende Weise ihre adaequaten Aufführungsbedingungen finden. Spieler könnten in kontinuierlich wechselnder Zahl – mit variablen »Schichtwechseln« – an der Aufführung eines Werkes unendlicher Dauer beteiligt sein und von Zeit zu Zeit – periodisch oder, je nach Interesse des Publikums, unregelmäßig – das gespielte Werk gegen ein anderes auswechseln oder aus einer Gruppe von Werken täglich ein anderes (innerhalb von längeren Zeitspannen) spielen.«) **36** Ligeti: »Textmanuskripte« (wie Anm. 34). **37** Vgl. Ligeti: *Wandlungen* (wie Anm. 24), S. 99f.; Ligeti: »Funktion des Raumes« (wie Anm. 31), S. 108f. sowie »Form in der Neuen Musik« [1965/1966], in: *Schriften 1* (wie Anm. 24), S. 189, 197. **38** György Ligeti: *Lecture on Form Darmstadt 1965*; Typoskript mit handschriftlichen Notizen (Auszüge); Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti, Textmanuskripte.

»Verwechselt« würden also, so Ligeti, Konzeption und Resultat musikalischer Form: Eine offene Formkonzeption muss nicht als »offen« wahrgenommen werden, eine in diesem Zeitraum häufig artikulierte Kritik, die 1966 auch Konrad Boehmers Dissertation *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik* zugrunde liegen wird.³⁹

Die Analogie von musikalischer und räumlicher Form rechtfertigt Ligeti hingegen dadurch, dass man beim Musikhören »den Zeitablauf als ›Raum‹ retrospektiv überblickt«,⁴⁰ musikalische Form stellt sich für Ligeti also grundlegend als »imaginärer Raum« dar. Diesen phänomenologischen Formbegriff fand Ligeti in Susanne Langers vitalistisch geprägter Phänomenologie der Kunst- und Musikrezeption bestätigt, die besonders auch eine Interaktion der Wahrnehmungsmodi Raum und Zeit andeutete:

»*Virtual space* [...] in its various modes, is the primary illusion of all such art. It is created in every work that we recognize as plastic expression, and its primary character defines the realm of plastic art. Music, too, has its primary illusion, which is created whenever tonal materials beget a musical impression. [...] Music also presents us with an obvious illusion, which is so strong that despite its obviousness it is sometimes unrecognized because it is taken for a real, physical phenomenon: that is the appearance of *movement*. [...] Musical movement is illusory, like volumes in pictorial space. By means of this purely apparent movement, music presents an auditory apparition of *time*; more precisely, of what one might call ›felt time.‹ [...]

There are spatial effects in music; and careful study [...] shows that these are always effects of virtual, not actual, space, with the characteristics which painters and sculptors call ›plastic.‹ Similarly, where time-effects are achieved in the plastic arts, they always have the qualities of virtual time, the ›stuff‹ of music.«⁴¹

In der schriftlichen Fassung seines Form-Vortrags gelangte Ligeti, mit Unterstützung von Carl Dahlhaus, hiervon ausgehend zu einer in dieser Form einzigartig klaren Ausformulierung des für ihn wesentlichen Aspekts von Räumlichkeit, in der deutlich wird, dass er grundlegend auf die hörende Orientierung innerhalb von musikalischen Makroformen mit Hilfe des Langzeitgedächtnisses hinzielt:

»Die syntaktischen Beziehungen der musikalischen Einzelmomente werden von unserer Imagination [...] in einen virtuellen Raum hineinversetzt, wobei die Einzelmomente [...] wie Orte oder Objekte wirken und das musikalische Geschehen in seinem gesamten Verlauf zugegen, gleichsam als Architektur im Raum, erscheint. [...] dadurch, daß wir jedes in unser Bewußtsein eintretende neue Moment mit

39 Vgl. Konrad Boehmer: *Zur Theorie der offenen Form in der Neuen Musik*, Darmstadt 1967.

40 Ligeti: »Form in der Neuen Musik« (wie Anm. 37), S. 186: »musikalische Form entsteht erst, wenn man den Zeitablauf der Musik retrospektiv als ›Raum‹ überblickt.« **41** Susanne K. Langer: *Problems of Art. Ten Philosophical Lectures*, New York 1957, S. 36f., 83. In den zitierten Textmanuskripten Ligetis finden sich mehrere Hinweise auf Langers Veröffentlichung.

den bereits erlebten Momenten unwillkürlich vergleichen und aus diesem Vergleich Schlüsse auf das Kommende ziehen, durchschreiten wir den Bau der Musik, als ob dieser Bau in seiner Gesamtheit präsent wäre. Das Zusammenwirken von Assoziation, Abstraktion, Erinnerung und Prognose läßt überhaupt erst das Beziehungsnetz zustande kommen, das die Konzeption von musikalischer Form ermöglicht.«⁴²

Die hier von Ligeti formulierte Anerkennung räumlicher Vorstellungen als »Grundfunktionen des Hörens« lässt sich auf Ernst Kurths *Musikpsychologie* von 1931⁴³ zurückführen, wurde aber auch durch jüngere Forschungen bestätigt. Bob Snyder etwa führt aus, dass räumliches Gedächtnis evolutionsgeschichtlich älter als zeitliches Gedächtnis ist und alle wesentlichen Hilfsmittel zur zeitlichen Orientierung wie Kalender oder Uhren räumlich konzipiert sind. Er weist zudem darauf hin, dass musikalische Erinnerung nicht sequentiell, sondern hierarchisch orientiert ist, an »cues« oder »chunk boundaries«, die sich durch Veränderungen oder zäsurierende Ereignisse im »Erinnerungs-Raum« besonders einprägen.⁴⁴ Von hier aus wird deutlich, dass Ligetis viel beschriebene Tendenz zur Metaphorisierung und Semantisierung seiner Klangstrukturen wesentlich auf den hörenden Mit- oder Nachvollzug der Form abzielt. Zum selben Zweck entwickelt er zunehmend plastische Mittel klanglicher Formgestaltung, die sich als »Supersignale« besonders nachhaltig im Sinne quasi-räumlicher *cues* der Erinnerung einprägen.⁴⁵

Der imaginäre Raum: Wahrnehmungsgeleitetes Komponieren

Vor diesem Hintergrund werden in zahlreichen Werken Ligetis der 1960er und 70er Jahre, besonders im *Requiem*, in *Lontano* und *San Francisco Polyphony*, räumliche Klangkonstellationen explizit und implizit entscheidender Teil der Werkkonzeption. Gegenüber den kontrastierenden Klangkomplexen in *Apparitions* und den orchester-räumlichen Bewegungstypen in *Atmosphères* kommt es dabei zu zunehmend vielfältigen, durch die außerordentliche Ausweitung von musikalischen und intermodalen Bezugspunkten von Gustav Mahler bis Giovanni Battista Piranesi stark pluralisierten Ausformungen der Raumpoetik.

Im *Requiem* (1963–1965) wird im Kontext der Textausdeutung dabei ganz besonders die Semantisierung des Räumlichen vorangetrieben. Die Konzeptions-skizze zum *Dies irae* zeigt, dass die Vorstellung eines »endlosen« Raums, »offen, hoch und tief« zentral für die Kontrastschicht des Satzes ist, mit der die »Erstarrung«

⁴² Ligeti: »Form in der Neuen Musik« (wie Anm. 37), S. 186. ⁴³ Ernst Kurth: *Musikpsychologie*, Berlin 1931, S. 116; vgl. Utz: *Unerhörte Klänge* (wie Anm. 22), S. 327–340. ⁴⁴ Bob Snyder: *Music and Memory. An Introduction*, Cambridge, MA / London 2000, S. 216–219. ⁴⁵ Vgl. György Ligeti: »Musik und Technik. Eigene Erfahrungen und subjektive Betrachtungen« [1980], in: *Schriften 1* (wie Anm. 24), S. 243.

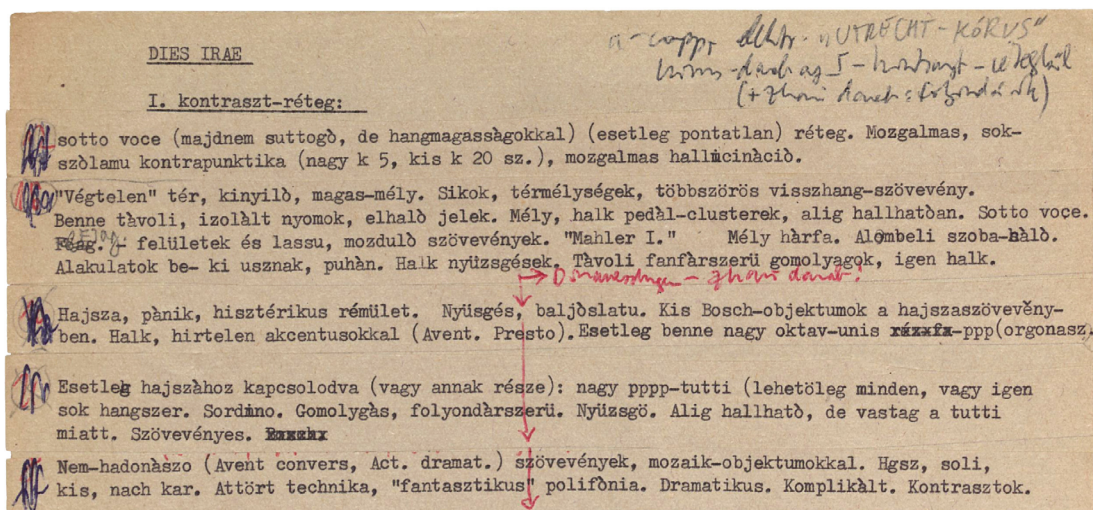


Abbildung 5 Ligeti, Ausschnitt aus einer Konzeptionsskizze zum *Requiem* (Typoskript, Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Ligeti. Mit freundlicher Genehmigung). Übersetzung der ersten beiden Abschnitte: »I. Kontrastschicht: sotto voce (fast flüsternd, aber mit Tonhöhen) (möglicherweise ungenaue) Schicht. Bewegter, vielstimmiger Kontrapunkt [...], bewegte Halluzination. »Endloser Raum, sich öffnend, hoch-tief. Ebenen, räumliche Tiefen, mehrfaches Echo- Gewebe. Darin ferne, isolierte Spuren, absterbende Zeichen. Tiefe, leise Pedalcluster, kaum hörbar. Sotto voce. [Flageolet]-Oberflächen und sich langsam bewegende Gewebe. »Mahler I.: Tiefe Harfe. Traumartiges Zimmernetzwerk. Formationen schwimmen zart herein und hinaus. Leises Gewimmel. Entfernte fanfareartige Wirbel, sehr leise.«

in der Strophe »Mors stupebit« zum Ausdruck gebracht wird (siehe Abbildung 5). Die in der Skizze dokumentierte Assoziation mit dem »leeren Raum« am Beginn von Mahlers Erster Symphonie wird auch im Mahler-Interview bzw. -Aufsatz einige Jahre später wieder aufgegriffen.⁴⁶ Der Einführungstext spricht daneben von »im unermesslichen Raum der Musik verlorene[n] Einzelstimmen der Solisten«, »Nah- und Fernwirkungen, die sich allein aus der Klangbehandlung ergeben« und der »Erzeugung einer imaginären Perspektive innerhalb der musikalischen Struktur«.⁴⁷

Diese Tendenz setzt sich in *Lontano* (1967) fort: Zu den imaginären Distanz- und Tiefenwirkungen tritt hier noch expliziter die Evokation geschichtlicher Räume als eine weitere Ausformung der imaginären Räumlichkeit, die den Gedächtnisraum von der Ebene der Makroform auf kollektive historische Intertexte und Assoziationen hin öffnet, etwa indem die historische Aura des Hornklangs ganz gezielt inszeniert wird. Auf formaler Ebene wird dabei wesentlich das Prinzip der Kontinuität gestärkt, auch wenn großformale Abschnitte weiterhin erkennbar bleiben. Der »kontinuierlichen Ausdehnung des vertikalen Tonraums« im ersten Abschnitt etwa

⁴⁶ »Solch ein stehender Ton evoziert Raum. Die Tatsache, daß dieser stehende Ton über sehr viele Register verteilt erscheint, ruft die Assoziation eines riesigen leeren Raumes hervor.« György Ligeti: »Raumwirkungen in der Musik Gustav Mahlers« [1974], in: *Schriften 1* (wie Anm. 24), S. 279. Der Aufsatz geht zurück auf ein Interview, das Clytus Gottwald mit Ligeti führte (»Gustav Mahler und die musikalische Utopie. I. Musik und Raum. Ein Gespräch zwischen György Ligeti und Clytus Gottwald« [8.1.1971], in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135, 1974/1, S. 7–11). ⁴⁷ György Ligeti: »Zum »Requiem« [1966–1967], in: *Schriften 2* (wie Anm. 25), S. 231.

verleiht Ligeti in den Worten von Johannes Bernet eine »Tiefenstaffelung«, die »maßgeblich durch den Kontrast zwischen obertonarmen, flächigen Texturen der Bläser und obertonreichen, prägnanteren Gestalten der hohen Streicher zustande kommt«.48 Noch deutlicher als in den früheren Werken ist *Lontano* geprägt von der »Inszenierung [von] elementaren Erfahrungsqualitäten«.49 Als zeittypisch für einen *perceptual turn* der späten 1960er Jahre kann das Werk nicht zuletzt aufgrund seiner Gleichzeitigkeit mit Giacinto Scelsis Hauptwerken wie *Knox – Om – Pax* (1968) gelten, denen eine eng verwandte Erkundung der »Tiefe« des Klangs zugrunde liegt, mit Peter Brooks 1968 erschienenen Theorie des »leeren Raums« im Sprech- und Musiktheater und dem Aufkommen der Rezeptionsästhetik der Konstanzer Schule. Die einkomponierten »impliziten Hörer*innen« sind in den Klängen von *Lontano* allgegenwärtig. Dieses fortgeschrittene Stadium eines wahrnehmungssensitiven Komponierens macht die von Amy Bauer 2004 unternommenen Versuche, das »conceptual blending« von Klang und Metapher anhand dieses Werkes zu demonstrieren, besonders sinnfällig.50

Das auf einen halbjährigen Aufenthalt an der Stanford University in der ersten Jahreshälfte 1972 zurückgehende Werk *San Francisco Polyphony* (1973–1974), komponiert erst nach der Rückkehr Ligetis nach Europa, ist ebenfalls schon mehrfach auf seine räumlichen Wirkungen hin untersucht worden.51 Bereits in den davor komponierten Werken Zehn Stücke für Bläserquintett (1968), Kammerkonzert (1970), *Melodien* (1971) sowie im Doppelkonzert (1972) hatte Ligeti die mikropolyphone Satzweise gelockert und »echte«, »durchsichtige« Polyphonien entstehen lassen,52 in denen deutliche Melodiezüge immer wieder kurzzeitig zitatartig an der Oberfläche hörbar werden. Im Sinne einer Ästhetik der »Allusion« werden dabei freilich immer nur Fetzen vernehmbar, bedingt durch die sich ständig verschiebenden Grenzen zwischen Vorder- und Hintergrund, Figur und Grund, Oberfläche und Tiefenstruktur. Die Fragmente in *San Francisco Polyphony* sollen wie die »Unterwasser-Welt« des Kammerkonzerts oder die in Wolken verschwindenden Linien von *Clocks and Clouds* nur verschwommen hörbar werden,53 eine Anspielung auf die nebel- und wasserreiche Umgebung der Stadt, deren Nebelschwaden unmittelbar als Inspiration für die Klangraum-Disposition der Form dienten – eine Disposition, die von den frühesten Entwürfen an mit erstaunlicher Konsequenz beibehalten wurde

48 Johannes Bernet: »Imaginäre Räume und intermodale Assoziationen. Aspekte des Immersiven in György Ligetis Orchesterwerk ›Lontano‹ (1967)«, in: *Musiktheorie* 35, 2020/1, S. 70. 49 Ebd., S. 76.

50 Vgl. Amy Bauer: »›Tone-Color, Movement, Changing Harmonic Planes‹«. Cognition, Constraints and Conceptual Blends in Modernist Music«, in: *The Pleasure of Modernist Music. Listening, Meaning, Intention, Ideology*, hrsg. v. Arved Ashby (Eastman Studies in Music 29), Rochester, NY 2004, S. 121–152.

51 Vgl. hierzu besonders Lee: *Studien* (wie Anm. 28), S. 148–167 und Kyoko Okumura: »Sketches Reflecting the Images of San Francisco«, in: *György Ligeti's Cultural Identities*, hrsg. v. Amy Bauer / Márton Kerékfy, New York 2018, S. 203–218. 52 Vgl. György Ligeti: »›San Francisco Polyphony‹« [1975], in: *Schriften* 2 (wie Anm. 25), S. 265.

53 György Ligeti: *Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, übers. v. Gabor J. Schabert / Sarah E. Soulsby / Terence Kilmarlin / Geoffrey Skelton, London 1983, S. 64, 67.

und sich auch in der Sonagramm-Darstellung des akustischen Resultats größtenteils noch gut nachvollziehen lässt (siehe Abbildung 6). Auch wenn diese gleichsam naturalistische Herangehensweise an das in den frühen Werken etablierte morphologische Umriss- und Konturprinzip eine neue Qualität darstellt – zu der auch die Tendenz zum *soundscape* beiträgt, da auch Assoziationen an Umgebungsklänge, Charles Ives und Jazzmelodien durch den Nebel hindurchklingen – so ist doch das Prinzip beibehalten, mittels deutlicher Markierungen den Eindruck einer Plastizität der Makroform zu stärken: Klar nachvollziehbare Registertransformationen, Akzente von Großer Trommel, Tam-Tam und Peitsche sowie markante Wechsel der Klangdichte dienen, ähnlich wie in *Apparitions* oder *Atmosphères*, als grundlegende Pfeiler der Formwahrnehmung.

Als neuartiger Faktor räumlicher Entgrenzung tritt hier eine kompositorische Annäherung an das 1964 erstmals beschriebene psychoakustische Paradoxon der scheinbar kontinuierlich steigenden Shepard-Skalen auf, die Ligeti möglicherweise in Stanford durch John Chowning und Jean-Claude Rissets Werk *Computer Suite for Little Boy* (1968) erstmals kennenlernte:⁵⁴ Die in den Takten 70 bis 79 und 97 bis 110 des Orchesterwerks klar erkennbare Simulation eines sich ins Unendliche nach oben öffnenden Tonraums ergänzt von nun an das Repertoire von Ligetis Klang-Raum-Figuren und findet zwanzig Jahre später einen Höhepunkt in der Klavieretüde *Columna infinita* (1993). Freilich kann gezeigt werden, dass vermittelt über verwandte zirkuläre Tonhöhenstrukturen bei Béla Bartók und Alban Berg ähnliche zyklische Prozesse bereits lange zum Grundrepertoire von Ligetis Komponieren gehörten, so etwa im Ersten Streichquartett *Métamorphoses nocturnes* (1953/1954, rev. 1958).⁵⁵

Die Klarheit und Plastizität der Makroform des Werkes wird auch in einer Kritik der Uraufführung durch das San Francisco Symphony Orchestra unter Seiji Ozawa im *San Francisco Chronicle* vom 10.1.1975 sehr deutlich, in der diese räumlich-

54 Roger N. Shepard veröffentlichte seine erste Studie zu den Shepard-Skalen im Jahr 1964 (»Circularity in Judgments of Relative Pitch«, in: *Journal of the Acoustical Society of America* 36, 1964, S. 2346–2353), Risset komponierte 1968 das erste Werk auf der Basis von Shepard-Skalen (»Fall« aus der *Computer Suite for Little Boy*). Ein genauer Zeitpunkt für die erste Kenntnisnahme des Shepard-Skalen durch Ligeti kann aktuell nicht eindeutig bestimmt werden; Albrecht Schneider legt 1988 als Terminus ante quem fest: »Es kann als sicher gelten, dass Ligeti die Shepard-Skalen und deren quasi-kontinuierliche, von Jean-Claude Risset entwickelte und kompositorisch genutzte Variante vor der Arbeit an *Vertige* und anderen Werken aus dem zweiten Band der *Études* gekannt hat; Jean-Claude Risset (wie John Chowning ein guter Bekannter Ligetis) nahm 1988 am Hamburger Ligeti-Kongress teil und sprach dort u. a. über auditorische Illusionen bzw. Paradoxa (Risset 1991).« Albrecht Schneider: »Was haben Ligetis ›Études pour piano‹ mit Shepard-Skalen zu tun? Über ›auditorische Illusionen‹, ›Vertige‹ und ›Columna infinita‹«, in: *Mikrotöne und mehr. Auf György Ligetis Hamburger Pfaden*, hrsg. v. Manfred Stahnke, Hamburg 2005, S. 86. Unter Ligetis Klavieretüden sind *Vertige*, *L'escalier du diable* und *Columna infinita* mit der Shepard-Skala in Beziehung gesetzt worden. Für einen breiten historischen Überblick über vergleichbare zyklische Tonhöhenstrukturen seit der Renaissance vgl. Ira Braus: »Retracing One's Steps. An Overview of Pitch Circularity and Shepard Tones in European Music, 1550–1990«, in: *Music Perception* 12, 1995/3, S. 232–351. **55** Vgl. Braus: »Retracing One's Steps« (wie Anm. 54), S. 340–343.

unten: Sonagramm der Aufnahme mit den Berliner Philharmonikern unter der Leitung von Jonathan Nott, Berlin 2001 (Teldec 2002)

plastische formale Struktur besonders hervorgehoben wird. Robert Commanday spricht von den »larger shapes, its bigger design lines, rising and falling, reaching a stratospheric peak on string harmonies and piccolos« und der Gliederung des Verlaufs durch die Akzente in Großer Trommel, Tam-tam und Peitsche.⁵⁶ Gewiss werden dabei bereitwillig Erklärungshilfen des Komponisten herangezogen, ein in der journalistischen Ligeti-Rezeption besonders häufiges Phänomen, das Julia Heimerdinger eingehend untersucht hat.⁵⁷ Dennoch ist die Rezension ein Beleg für die Evidenz der klangräumlichen Bewegungstypen, die dieses Werk mit frühen und späteren Werken verbindet und die Ligeti hier auch bei immer heterogener werdenden Innenstruktur mit souveräner Klangsinnlichkeit gestaltet.

Auch nach dem von Ligeti selbst so artikulierten »Paradigmenwechsel der 80er Jahre« bleibt das Spannungsfeld von Räumlichkeit und Zeitlichkeit ein Kernpunkt seiner konzeptionellen Überlegungen. So wird im Klavierkonzert (1985–1988) etwa an mehreren Stellen der auf den Weimarer Klassizismus und die frühromantische Ästhetik zurückgehende Topos der »gefrorenen Zeit« mittels Bezugnahme auf afrikanische Formen der Polyrhythmik kompositorisch realisiert: Mit Verweisen auf die »Bewegungsfarbe« in der elektronischen Musik, das Übergehen von Impulsen in statische Klänge, Grundlage des Prinzips der Mikropolyphonie, sowie das (im Anschluss an die *Poème symphonique* für einhundert Metronome 1962) in *Continuum* für Cembalo 1968 erstmals entwickelte Modell der Gitterkomposition geht es hier erneut um das Wahrnehmungsphänomen, dass extrem hohe Tempi und hochkomplexe Überlagerungen im Resultat statisch erscheinen können. Diese Neubeleuchtung des Topos in Ligetis Komponieren in den 1980er Jahren war möglicherweise nicht unbeeinflusst von den immer präsenter werdenden Tendenzen neuer Komplexität im selben Zeitraum, wobei Ligeti in öffentlichen Äußerungen den Bezug auf traditionelle Hemiolenbildung von Chopin, Liszt, Debussy und Ravel⁵⁸ sowie intermodale Bezugspunkte wie die Malerei Paul Cézannes⁵⁹ hervorhob. Ligeti erhebt dabei nun den Topos der »gefrorenen Zeit« zum Zentrum seiner Poetik: »Die Zeit zu bannen, ihr Vergehen aufzuheben, sie ins Jetzt des Augenblicks einzuschließen, ist primäres Ziel meines Komponierens.«⁶⁰ Er partizipiert damit an einer breiten Tendenz zum »Präsenzhören« in den Poetiken neuer Musik, die so unterschiedliche Komponisten wie Scelsi, Bernd Alois Zimmermann, Brian Ferneyhough oder György Kurtág seit den 1960er Jahren prominent herausstellten.⁶¹ Davon ausgehend fasst Ligeti im Gespräch mit Denis Bouliane noch einmal seine Poetik der Räumlichkeit pointiert zusammen:

56 Robert Commanday: »Symphony's Own ›Special‹. A Stunning Work«, in: *San Francisco Chronicle* 10.1.1975. **57** Julia Heimerdinger: »Eliminieren und Evozieren. Einige Anmerkungen zum Sprechen über György Ligetis ›Atmosphères‹«, in: *Studia Musicologica* 57, 2016/1–2, S. 207–220. **58** Denis Bouliane: »Stilisierte Emotion. György Ligeti im Gespräch mit Denis Bouliane«, in: *MusikTexte* 28/29, 1989, S. 54 ff. **59** Denis Bouliane: »Geronnene Zeit und Narration: György Ligeti im Gespräch«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 149, 1988/5, S. 21 f. **60** György Ligeti: »Zum Klavierkonzert« [1988], in: *Schriften* 2 (wie Anm. 25), S. 300. Vgl. auch Lee: *Studien* (wie Anm. 28), S. 30. **61** Vgl. Utz: *Unerhörte Klänge* (wie Anm. 22), S. 343–351.

»Was ich produziere, sind eher Zustände, Objekte, geschlossene Formen, wobei es auch in der Rhythmik und Metrik und in der Entfaltung der musikalischen Form eine Tendenz zu einer gewissen Statik gibt: die Zeit ist wie gefroren. Modelle dafür gibt es in *Apparitions* und *Atmosphères*, in *Lontano* und im Stück für hundert Metronome. Auch in den Klavieretüden, besonders in der ersten und sechsten, und im Klavierkonzert wird die chronometrische Zeit – die Zeit also, die während der Aufführung vergeht – sozusagen in Raum verwandelt: denken Sie an Wagners berühmten Ausspruch. Das ist für mich ein ganz wesentlicher Aspekt – ein Aspekt, den ich an der Musik Debussys, Strawinskys und Weberns so liebe – um meine drei Lieblinge in der Musik dieses Jahrhunderts zu erwähnen. Strawinsky beispielsweise behandelt Zeit so, daß er sozusagen Scheiben aus ihr schneidet und sie blockhaft übereinander und nebeneinander setzt. Deswegen ist es auch ganz gleich, ob er sich die Maske Bachs oder die eines russischen Bauern oder die Tschaikowskys oder Pergolesis aufsetzt: sein Formdenken ist die Konstante. Einen ähnlichen Aspekt von Statik gibt es bei Debussy: er komponiert Klangzustände. Denken Sie an *L'Isle joyeuse*: das ist ein einziger großer Klangzustand. Derartiges ist für mich ganz wesentlich. Und diesbezüglich ist meine Musik nicht narrativ, nicht dramatisch, auch nicht prozeßhaft, sondern eher objekthaft. Ich könnte es auch anders formulieren: Aus der Kontinuität der Zeit, die »ewig« dauert, zeige ich Fenster, die auf einzelne Details in diesem Zeitverlauf hinausschauen. Es sind Objekte, die immer da sind, und die wir dann eine Zeit lang sozusagen hörend betrachten.«⁶²

Pointiert gesagt könnte man somit vermuten, dass Ligetis Spätwerk seine frühere Kritik am seriellen Raumbegriff und seine Bemühungen um das Wiedergewinnen von Temporalität seit dem Jahr 1958 neu beleuchtet und vielleicht sogar dialektisch aufhebt, indem nun das ehemalige Bemühen nach Vektorialität zunehmend zurücktritt gegenüber der Akzeptanz einer perzeptuellen Verräumlichung komplexer Strukturen. Der »rasende Stillstand« der den schnellen Sätzen des Klavierkonzerts und einigen Klavieretüden zugrundeliegenden Grundpulse erneuert das Modell einer »statischen Musik« in den frühen Orchesterwerken, nun aber ohne jeden Versuch, diesen Strukturen einen Adorno'schen Dynamismus zu unterlegen.

Musikhistorische Thesen

Die musikhistorische Bedeutung von Ligetis Poetik des Räumlichen liegt in der nachdrücklichen Anerkennung von räumlichen Vorstellungen als grundlegender Dimension des Komponierens und Musikhörens. Diese Poetik darf nicht auf Autobiografisches reduziert werden und als ein gleichsam etwas schrulliger Sonderfall eines Synästheten verstanden werden, der seine subjektive Hörweise einem in dieser Hinsicht unbedarften Publikum aufzuzwingen suchte. Vielmehr vermochte

62 Bouliane: »Geronnene Zeit und Narration« (wie Anm. 59), S. 21.

Ligeti's geistige Unabhängigkeit eine theoretische Grundlegung seines Komponierens in räumlichen Vorstellungen zu erreichen, die sich sowohl von einem hörend nicht nachvollziehbaren Schichtendenken der seriellen Methode distanzierte als auch von Adornos pauschaler Ablehnung einer räumlich konzipierten musikalischen Form. Indem er Temporalität früh als ein Schlüsselproblem seiner Poetik des Räumlichen erkannte, gelang es Ligeti in hörend gut nachvollziehbarer Weise, das temporale Prinzip prozessualer Transformation und das räumliche von bewegten Morphologien im dynamisierten Klangraum zu verbinden. So machte er zunehmend auch bewusst, dass Klang und Form als aufeinander verweisende, einander ergänzende Prinzipien verstanden werden müssen: Die materiale Klanglichkeit bleibt nicht abstrakt, sondern wird über die Verräumlichungsprozesse von Wahrnehmung und Gedächtnis zu einer plastischen Struktur in der Zeit.

Dabei wurde Ligeti's virtuosos metaphorisches Sprechen über solch komplexe Vorgänge zum Musterbeispiel einer anschaulichen Vermittlung aktuellen Komponierens und widerlegte eindrücklich, nicht zuletzt durch eine unermüdliche öffentliche Tätigkeit, Vorurteile vom elitären Charakter neuer Musik. Ligeti's Sonderstellung in dieser Hinsicht hat zuletzt auch Heidy Zimmermann betont:

»Die Wirkungsmacht seiner Selbstpositionierung ist in hohem Maß in der Anschaulichkeit und Direktheit seiner Sprache begründet. Während Komponistenkollegen sich in abstrakten Erklärungen oder spekulativer Überhöhung ihrer Musik ergingen, bekannte Ligeti sich von vornherein zum Gefühlsmäßigen und zum Unbewussten. Für ihn gehörten Intuition und Spontaneität ebenso zum Kompositionsprozess wie Rationalität und Spekulation. Dem korrespondiert, dass Ligeti beim Sprechen über seine Arbeit Analogien und Metaphern gefunden hat, die an Anschaulichkeit nicht zu überbieten sind. Seine sensuelle Schilderung von Netzen, Geweben, Verschlingungen, Aggregatzuständen und Verwandlungen sind – auch über die einschlägigen Werke hinaus – zu geläufigen Konzepten der Wahrnehmung von Musik geworden. Bei aller Fasslichkeit ist dabei entscheidend, dass solche Bilder nicht retrospektiv zu Erklärungszwecken erdacht worden sind, sondern dass sie genuin mit Ligeti's klanglicher Imagination korrespondieren und diese überhaupt mit in Gang setzten.«⁶³

Bei all diesen persönlichen Verdiensten darf freilich nicht übersehen werden, dass Ligeti's Poetik als Fortsetzung des seriellen Projekts um 1950 aufgefasst werden muss und ohne die in dieser Art einzigartige musikhistorische Weichenstellung in den europäischen Nachkriegsjahrzehnten nicht denkbar gewesen wäre. Durch die rigorose Neuerfindung des kompositorischen Prozesses zielte die serielle Methode auf eine grundlegende Reflexion von Klang in Raum und Zeit, auf eine Neuerfindung des Musikmachens und Musikhörens. Sie führte dadurch zu paradoxen Situationen, die bewusst machten, wie sehr sich Musikhören und Musikrezeption

63 Zimmermann: »Musikologische Sprachrohre« (wie Anm. 30), S. 178.

in der Moderne gewandelt hatten oder in einer sich nur langsam verändernden Nachkriegsgesellschaft erst noch wandeln mussten. Ligetis Poetik hatte damit Teil an einem breiteren modernen Projekt, das sich der »Befreiung der Wahrnehmung«, wie es Helmut Lachenmann formulierte, verschrieb.⁶⁴

Die Bedeutung von Ligetis Beiträgen zeigt sich in diesem Kontext nicht zuletzt darin, dass zahlreiche Poetiken seit den 1960er Jahren, selbst wenn sie sich, wie jene Helmut Lachenmanns oder Brian Ferneyhoughs, nachhaltig von Ligetis Weg abzugrenzen suchten, seinen grundlegenden Ansatz eines wahrnehmungsgeleiteten Komponierens aufgriffen. Dies lässt sich nicht nur mit der Beobachtung belegen, dass zahlreiche rhetorische Figuren Ligetis wie der Gegensatz von Textur und Struktur, das Prinzip der kontinuierlichen Prozessform oder die Semantisierung musikalischer Strukturen mit der Zeit feste Bestandteile des Diskurses neuer Musik wurden, es gibt auch zahlreiche Wechselwirkungen mit anderen Komponist*innen auf im engeren Sinn kompositionstechnischen und -ästhetischen Ebenen. Wie es Benjamin Levy kürzlich im *Oxford Handbook of Spectral Music* mit Bezug auf zeitgleiche und spätere Ansätze spektralen Komponierens ausführte, wurden dabei sowohl von Ligeti als auch von den (meist jüngeren) Komponistenkolleg*innen Überschneidungen ebenso wie Differenzen klar festgehalten.⁶⁵ Im engeren Sinn kann Ligetis Raumpoetik wohl mit den temporalisierten Räumen in den Formkonzepten Gérard Griseys assoziiert werden, der in Interviews nicht ohne Ironie mehrfach Ligeti, als wichtigem Orientierungspunkt des eigenen Komponierens, die Rolle des »heiligen Geistes« zuwies neben Olivier Messiaen als »Gottvater« und Stockhausen als »Messias«.⁶⁶ Dabei verwies er besonders auf das von Ligeti übernommene Konzept der »gedehnten Zeit« (*temps dilaté*), das sich in Griseys postseriellem Konzept der »akustischen Räume« und einem räumlich-morphologischen Formprinzip spiegelt, in dem sich verschiedene Zeitebenen vermischen und überlagern können.⁶⁷ Zu denken ist auch an die Poetik Salvatore Sciarrinos, in dessen Schriften sich zwar relativ wenig explizite Ligeti-Bezüge finden, dessen »Figuren«-Poetik aber mit der Anerkennung räumlicher Vorstellungen für Kompositionsprozess und Wahrnehmung und der großen Bedeutung intermodaler Konzepte in vielfacher Hinsicht auf Ligeti beziehbar ist.⁶⁸

Dass Ligetis Komponieren neben solchen spezifischen Weiter- und Neuschreibungen zugleich breiteste Anknüpfungspunkte an die diversen Facetten neuer Musik seit den 1960er Jahren erlaubt – experimentelles Musiktheater, Komplexität,

⁶⁴ Vgl. Utz: *Unerhörte Klänge* (wie Anm. 22), S. 49–53. ⁶⁵ Benjamin Levy: »Ligeti's Distant Resonances with Spectralism«, in: *The Oxford Handbook of Spectral Music*, hrsg. v. Amy Bauer / Liam Cagney / William Mason, 2022, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190633547.013.17>. ⁶⁶ Gérard Grisey: »Les dérivés sonores de Gérard Grisey. Entretien avec Guy Lelong« [1988], in: *Écrits ou L'invention de la musique spectrale*, hrsg. v. Guy Lelong, Paris 2008, S. 235. ⁶⁷ Vgl. ebd. sowie Lukas Haselböck: *Gérard Grisey. Unhörbares hörbar machen* (Voces 9), Freiburg 2009, S. 154, 170. ⁶⁸ Vgl. Utz: *Unerhörte Klänge* (wie Anm. 22), S. 277 ff.

Spektralismus, Minimalismus, Globalisierung – spricht ganz besonders für den Sonderstatus seiner Kunst und die Breite und Offenheit seines Klang-Denkens. Es ist somit, nicht zuletzt auch bezüglich seiner Raumpoetik, ein differenzierter Umgang der Forschung mit seinen wirkmächtigen Formen der Selbstanalyse zu finden. Britta Sweers verweist in der Auswertung einer empirischen Hörstudie zu *Lontano* treffend auf die »evident difference between uninfluenced auditory perception and the central Ligeti discourse«. ⁶⁹ Grundlegend für eine solche Differenzierung sind meines Erachtens vor allem eine noch präzisere musikhistorische Einordnung von Ligetis Werken und Poetiken sowie eine Betrachtung seines Schaffens aus Sicht der Geschichte des Musikhörens und der wahrnehmungssensitiven Analyse.

Abstract

»Plastisch greifbare Präsenz«

Raum-zeitliches Klang-Denken bei György Ligeti und seine musikhistorischen Konsequenzen

György Ligeti in der Forschung viel kommentierte »Poetik des Räumlichen« (Johannes Bernet) wird in ihrer historischen Entwicklung skizziert, wobei musikalische Werke und Schriften gleichermaßen berücksichtigt werden. Als wichtige Stationen dieser Poetik lassen sich die »reale« Raumkomposition der vierkanaligen Fassung von *Artikulation* (1958), orchesterräumliche Bewegungstypen in *Apparitions* (1958–1959) und *Atmosphères* (1961), imaginäre Distanzen und die Evokation geschichtlicher Räume in *Lontano* (1967), ein räumliche »Tiefen« erkundendes Netzwerk von Linien in *San Francisco Polyphony* (1973–1974) und das Umschlagen von Zeit in Raum in der »gefrorenen Zeit« des Klavierkonzerts (1985–1988) unterscheiden. Als Konstante erweist sich dabei das Ziel, über imaginäre und reale Raumdimensionen neue Formen von Temporalität für die ästhetische Erfahrung zu gewinnen. Morphologisches und metaphorisches Hören gehen dabei eine enge Verbindung ein. Die immanente Zeitlichkeit von Ligetis morphologischen Räumen wendet sich gegen eine »totale Zerräumlichung der Musik, wo die Zeit keine Funktion mehr hat« (Vortragstyposkript 1960), ihre metaphorischen Dimensionen entwerfen kulturelle Gedächtnisräume. Ligetis Konzept temporaler immersiver Räumlichkeit konvergiert mit vielen zeitgleichen und späteren Ansätzen, von denen abschließend die gebrochenen »Prozessformen« Gérard Griseys thematisiert werden.

»Plastically Tangible Presence«

Spatio-Temporal Sonic Thinking in György Ligeti and Its Music-Historical Consequences

The historical development of György Ligeti's »Poetics of the Spatial« (Johannes Bernet), which has been much commented upon, is outlined with musical works and writings being considered in equal measure. The »real« spatial composition of the four-channel version of *Artikulation* (1958), certain types of movement within the orchestral space in *Apparitions* (1958–1959) and *Atmosphères* (1961)

69 Britta Sweers: »Listening to ›Lontano‹. The Auditory Perception of Ligeti's Sound Textures«, in: »/ Don't Belong Anywhere«. *György Ligeti at 100*, hrsg. v. Wolfgang Marx (Contemporary Composers 4), Turnhout 2022, S. 32

can be categorised as important stages of this poetics, as well as imaginary distances and the evocation of historical spaces in *Lontano* (1967), a network of lines exploring spatial »depths« in *San Francisco Polyphony* (1973–1974), and the change of time into space in the »frozen time« of the Piano Concerto (1985–1988). The aim of gaining new forms of temporality for aesthetic experience via imaginary and real spatial dimensions proves to be a constant factor. In the process, morphological and metaphorical listening coalesce. The immanent temporality of Ligeti's morphological spaces opposes a »total spatialisation of music, where time no longer has a function« (lecture typescript 1960); their metaphorical dimensions create cultural spaces of memory. Ligeti's concept of temporal immersive spatiality converges with many contemporaneous and later approaches, of which Gérard Grisey's broken »process forms« are discussed in conclusion.

Autor

Christian Utz ist Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Wien. Er leitet(e) vier vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) finanzierte Forschungsprojekte, darunter *Augmented Listening: Aufführung, Hörerfahrung und Theoriebildung* (PETAL, 2017–2020) und *Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies* (MMD, 2021–2025). Er war Mitherausgeber u. a. des *Lexikon Neue Musik* (Metzler/Bärenreiter, 2016) sowie der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH, 2015–2020). Jüngste Monographien: *Musical Composition in the Context of Globalization. New Perspectives on Music History of the 20th and 21st Century* (transcript 2021) und *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (Olms 2023).

<https://orcid.org/0000-0002-5528-8780>

Christian Utz is Professor of Music Theory and Music Analysis at the University of Music and Performing Arts Graz and Associate Professor for Musicology at the University of Vienna. He has lead four research projects funded by the Austrian Science Fund (FWF), including *Augmented Listening: Aufführung, Hörerfahrung und Theoriebildung* (PETAL, 2017–2020) and the ongoing *Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies* (MMD, 2021–2025). He was co-editor of the *Lexikon Neue Musik* (Metzler/Bärenreiter, 2016) and the *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH, 2015–2020). Recent monographs: *Musical Composition in the Context of Globalization. New Perspectives on Music History of the 20th and 21st Century* (transcript 2021) and *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (Olms 2023).

<https://orcid.org/0000-0002-5528-8780>

AMY BAUER

»A Space That Already Exists«

Ligeti's Recursive Model of Musical Experience

Ligeti did not often specify spatial arrangements in his scores; when they appear they are generally linked to the dynamic and timbral requirements of a work, as in, for instance, the echo violins and trumpet in *Apparitions* (1958–59), the keyboard placement in the *Chamber Concerto* (1969–70), or the soloists in the *Double Concerto* (1972). Yet the »function of space in today's music« – to borrow the title of an early essay by the composer – was central to his compositional aesthetics. It embraced the placement of instruments on the concert stage, the movement of sound around the hall, the listener's perceptions of music and, in a larger sense, the space implied by the history of the musical materials themselves, alongside explicit references to past music. Ligeti seems to draw every possible aspect of musical space under one capacious metaphorical umbrella, given that, as he notes, »neither in everyday experience nor in abstract thinking are time and space separable«.¹

There is a recursive element to Ligeti's comments on the perception of musical space in both its material and metaphorical aspects, as momentary perceptions accrue to larger models of form, or allusions to past music accumulate into a larger notion of musical history as space. The composer's essays and interviews indicate an interpretive path through this thicket which the following essay attempts to chart. I begin with the early *Die Funktion des Raumes in der heutigen Musik* (1960) and its comparisons between music and the visual arts, followed by the essay *Form in der Neuen Musik*² and its discussion of spatial music throughout history. I then relate Ligeti's comments and writings on music and space directly to several of his works from the 1960s onward, and to Ligeti's ideas on how contemporary music might embody both a new, more concrete sense of musical space that reflects a critical understanding of its own history.

¹ György Ligeti: »Die Funktion des Raumes in der heutigen Musik«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, ed. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, p. 108; first published as »Die Entdeckung des Raumes in der Musik«, in: FORVM 76, April 1960, pp. 152–154; all translations from the original by the author unless specified otherwise. ² This essay exists in several forms; citations reflect the version published as »Form in der Neuen Musik«, in Ligeti: *Schriften* 1 (see fn. 1), pp. 185–199.

Die Funktion des Raumes in der heutigen Musik

Ligeti's *The Function of Space* posits a new era that will displace a prior »spaceless« listening practice – attributed to Classical-Romantic aesthetics – in which the direction of sound waves, and the space in which we listen, were irrelevant to the form of a work.³ According to the composer, the older practice was ruled by a causal teleology, based on the forward motion of the tonal system; the listener caught up in the harmonic flow was transfixed only by temporal issues, never spatial ones. As Ligeti notes, it was not always so: the antiphons of Gregorian chant, the polychoral singing of the Renaissance, and the Venetian early baroque all exploited spatial effects of near and far. In the intervening years spatial effects became just that: dramatic effects unrelated to the form and substance of a musical work.

At the time of writing Ligeti dated the birth of a new spatial music to Stockhausen's works of the latter 1950s, *Gesang der Jünglinge*, *Gruppen*, *Carré* and *Kontakte*. He saw John Cage's *Concerto for Piano and Orchestra*, and the electronic, tape and chamber works by European colleagues Luciano Berio, Herbert Eimert, Gottfried Michael Koenig, Bruno Maderna and Henri Pousseur as taking up the challenge of a truly spatial music. Technical developments such as multi-channel sound and rapidly-spreading innovations in electronic music obviously spurred new approaches both in- and outside the studio. But with Adornian logic, Ligeti credits the historical evolution of musical material itself for the emergence of »music in space«. In his words: »The sequence of tension and relaxation, expectation and fulfillment was disturbed and finally disappeared from the harmonic context«.⁴ By forgoing the motion provided by functional harmony, these contemporary works halted the flow of form through time. Such music made us more aware of space, prompting one of Ligeti's first psychological metaphors: spatial associations, which had been a subliminal feature of all music prior to this, were rising to consciousness in the new music.

Ligeti dates his own preoccupation with static music to an evening in 1950 Budapest, spent walking through the cold after musing in a café with Endre Szer-vánszky.⁵ He envisioned a music »without melody, without rhythm, a music in which the figures – many swarming little figures – would no longer be recognizable as details but were entwined in one another, intermingled with one another, in which the colors would shimmer and iridesce«.⁶ Ligeti's works of the 1960s took up a dual challenge: they attempted to outline visceral, felt musical spaces while employing a harmonic language that proceeded without palpable development.

3 Ligeti: »Funktion des Raumes« (see fn. 1), p. 107. 4 Ibid., p. 108. 5 György Ligeti in Bálint András Varga: *From Boulanger to Stockhausen: Interviews and a Memoir*, Rochester, N.Y. 2013, p. 49.

6 Ursula Stürzbecher: *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Cologne 1971, p. 36.

Atmosphères (1961) functions as a formal illustration of this approach, as a plane of sound composed of 56 instruments is compressed into a funnel at measure 29, and expands again at measure 44. Further contractions shift towards the upper (mm. 39, 66, 88), middle (m. 53) and lower bounds (mm. 40, 76, 98) of the pitch gamut at regular intervals, sculpting the contours of the largely static work as it moves through space. The end of the Cello Concerto's first movement (1966) finds the deep notes of the double-bass doubling the harmonics of the cello at the octave, in Ligeti's words »so that an almost infinite space opens up between the two registers«.⁷ *Lontano* (1967) exists as a monumental, largely stationary form given tangible dimension by both its expansion and contraction, and the movement of breakaway instrumental groups and audible motives percolating on the work's margins. According to the composer, the chromatic, rhythmically-indivisible writing of these works functions as a proper historical expression of the musical material, adapted to a post-serial landscape. But Ligeti clearly saw these technique as promoting his own model of spatial form in new music. As he explained in an interview with Denys Bouliane, micropolyphony and similar textures promote the physical delineation of musical space, such that »the time that elapses during the performance is turned into space«.⁸

Visual Analogues

The Function of Space also contains one of Ligeti's first references to the visual arts as a model for the new music. In a flat image the depth of space must be simulated, created through illusory methods, while the temporal dimension is not evident. But it is not only time that becomes space: »Space evokes time«, and vice versa, their unity forged by implied movement and spatial relations.⁹ Each particular era and genre of art bears its own »tempo marking«, its own virtual, associatively-formed time, in addition to the »scanning time« (*Abtastzeit*) that marks the expanse of time experienced by a work's beholder. A viewer's eye traverses paintings by individual artists at contrasting rates, as Ligeti avers, »from the ›presto‹ of the Italian Futurists or today's ›action painting‹ to the ›largo molto sostenuto‹ of Byzantine ikons or of many Mondrian paintings«.¹⁰

Ligeti's prescient observations on the viewer's experience of temporality in visual art seem to predate art theorist Michael Fried's famous essay *Art and Objecthood* from 1967. Fried's essay was directed against the »literalist work« – his preferred term for minimalist art – which in his opinion, usurped the »pictorial« focus

⁷ György Ligeti in *Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, trans. by Gabor J. Schabert / Sarah E. Soulsby / Terence Kilmartin / Geoffrey Skelton, London 1983, p. 52.

⁸ Denys Bouliane: »Geronnene Zeit und Narration: György Ligeti im Gespräch«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 149, May 1988, p. 21. ⁹ Ligeti: »Funktion des Raumes« (see fn. 1), p. 108. ¹⁰ Ibid., p. 109.

of art proper, a focus that modernist art preserves through the discipline of »shape«.¹¹ Fried locates temporality as the key that unlocks this new artwork, one that promotes the absorptive attention of a viewer in order to produce a unique, expansive sense of »time both passing and to come, *simultaneously approaching and receding*, as if apprehended in an infinite perspective«.¹² Ligeti's detailed descriptions of his early works similarly often describe them as a series of graphic images: the overall form of *Apparitions* is a »dark block surface followed, through a sudden explosion of light, by a high register block«, the *Dies irae* of the *Requiem* (1963–65) is an immobile picture-book, *Volumina* (1961–62; rev. 1966) is a »sculpture which is empty«, and the dark progress of *Lontano* is suddenly illuminated from behind as in an old master's painting.¹³ Later interviews with the composer often refer to the inspiration gained from Paul Cézanne's mature paintings, which are not merely inert but capture a palpable sense of inner temporality. In them »[t]ime is not an object of painting, and yet time was painted there«, rendered heavy and solid; in his »clumsiness« at capturing perspective, Cézanne captured in high art the notion of »frozen time«.¹⁴ Ligeti's artistic inspirations gradually grew more fanciful, and geometrically complex. They included the engravings of M.C. Escher, which explicitly influenced the harpsichord work *Continuum* (1968) and the fourth movement of the Sonata for Viola.¹⁵ Ligeti mentioned Giovanni Battista Piranesi's *Carceri d'invenzione* (shown in Fig. 1), as influencing *Lontano* in a letter to Ove Nordwall, and Richard Steinitz discovered that an unfinished orchestral work by Ligeti included Piranesi as the provisional movement title.¹⁶ Both graphic artists are cited as influencing the piano etudes, where optical illusions are mapped onto their acoustic corollaries, while the general notion of a topological »twist« in space animates the *Facsar* movement of the viola sonata.¹⁷

But what of »primary and real« time in modernist music? According to Ligeti's *The Function of Space*, our awareness of spatial aspects in twentieth-century music dates to Adorno's observations on Debussy and Stravinsky in *Philosophy of New Music*, whose music required listeners to retrain their ears, and perceive succession

11 Michael Fried: »Art and Objecthood«, in: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago, Ill. 1998, p. 150. **12** Ibid., p. 167. **13** *Ligeti in Conversation* (see fn. 7), pp. 43, 49, 92. **14** Hans-Joachim Erwe: »Interview mit György Ligeti«, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 37, November 1986, pp. 9f.; Bouliane: *Geronnene Zeit und Narration* (see fn. 8), p. 21. **15** György Ligeti: *Monument, Selbstportrait, Bewegung. Drei Stücke für zwei Klaviere*, program note for the premiere in Cologne on May 15, 1976, reprinted in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, ed. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, p. 278; György Ligeti: *Sonata for Viola Solo*, program note for the premiere in Gütersloh on April 23, 1994; reprinted in Ibid., p. 309. **16** Ove Nordwall: *György Ligeti*, trans. by Hans Eppstein, Mainz 1971, p. 90; Richard Steinitz: »The Study of Composers' Sketches, and an Overview of Those by Ligeti«, in: *Contemporary Music Review* 31, 2012/2–3, p. 131. **17** Karol Beffa: »György Ligeti: le grand totem«, in: *Diapason* 503, May 2003, p. 66; Ligeti in Varga: *From Boulanger to Stockhausen* (see fn. 5), p. 46.

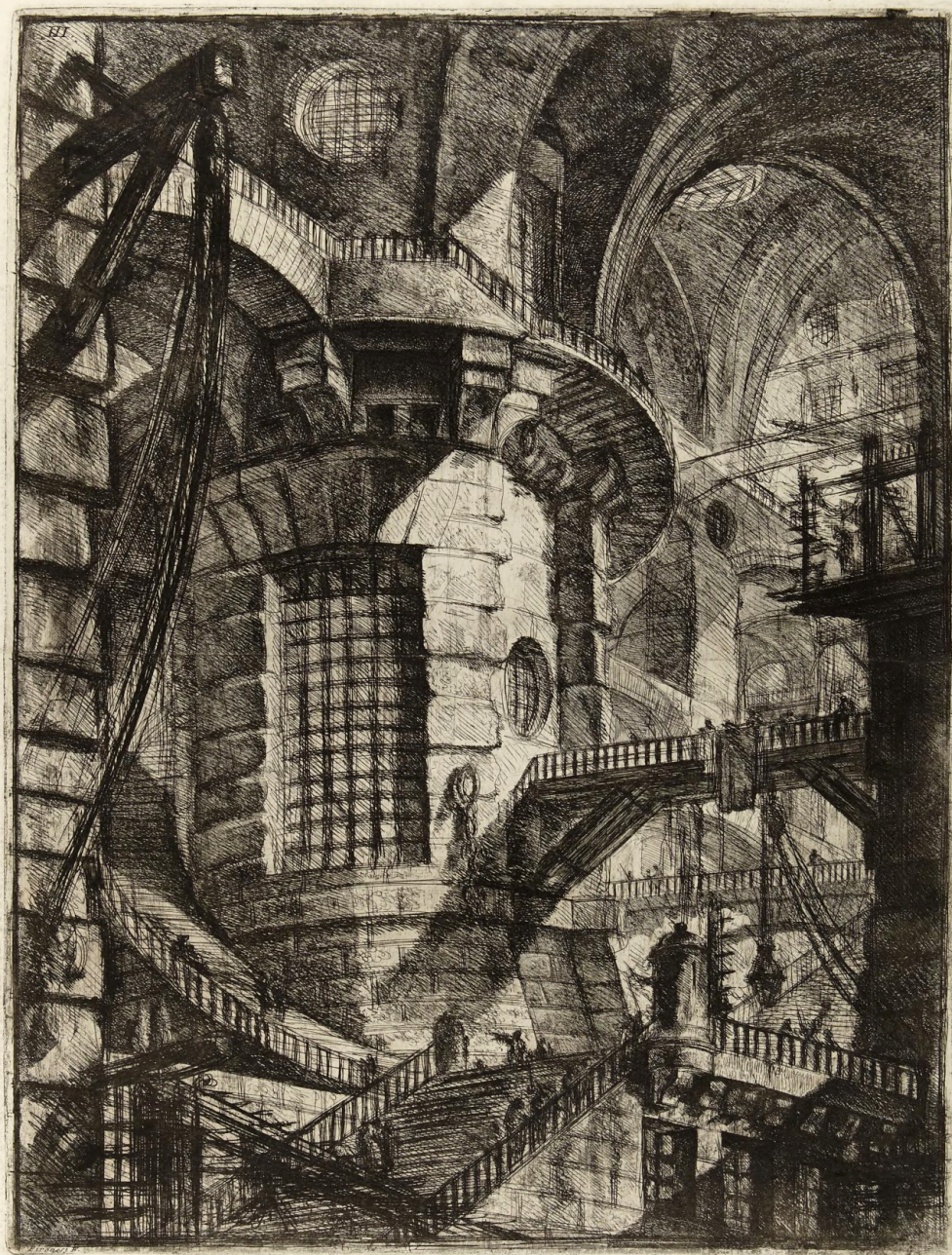


Figure 1 Giovanni Battista Piranesi, *Le Carceri d'Invenzione*, plate III: *The Round Tower*. Etching, 1761. Princeton University Art Museum, x1938-13 c.

as simultaneity, as an eye wanders over a painting.¹⁸ Ligeti cites the most essential property of space as its reversible quality, perfectly embodied by Webern's motivic figures, which seem to circle and return without end. This retrograde motion reached its culmination in select works of integral serialism, with their sonic carpets of mighty »oriental« calm [*orientalisch-mächtiger Ruhe*].¹⁹ Ligeti considers the translation of imaginary space into the material space of performance and listening – into real directions and real distances – a job for post-serial composers. The far-reaching consequences of the spatial revolution in music will require changes to notation, performance practice and concert halls. *The Function of Space*, it is important to note, takes great care to distinguish such concrete spatial relations, and our perception of them, from a separate space of musical reference and allusion. Ligeti experimented with the former, yet he ultimately seemed more enthralled by the latter: the creation of an imaginary, associative space that relied on deeply entrenched metaphors and a sense of temporality beyond the work itself.

Form in der Neuen Musik

For the 1965 congress on musical form at Darmstadt, Ligeti sought the aid of Carl Dahlhaus in composing one of his most extensive essays. The result – *Form in der Neuen Musik* – further relates musical form to cognitive categories of temporal and spatial perception. Metaphors that consider pitch change as orientation in vertical space, and pitch duration as representing horizontal space, are here expanded by an impression of spatial depth shaped by dynamics and tone color. According to the composer listeners experience music as a kind of inverted, illusionary perspective, given that musical shapes and events *themselves* both create the »space« we hear and also occupy an imaginary space: a space that – for each listener – already exists.

This recursive cognitive model – in which local perceptions accumulate to construct a broader notion of musical space – allows Ligeti to expand his previously-developed spatial metaphor to embrace imaginary harmonic, syntactic, historic and architectural spaces. Part of this larger musical imaginary is the notion that there exists some ideal object »music« that can be conceived of as pure, temporal process. Yet the mere process of phenomenological perception draws on prior associations, abstractions, memories and predictions, to establish the space in which an individual work exists: both as a form in itself, one that relates to other works, and one which connects to the sum total of musical history. Our musical present thus becomes a potent concentrate of »all music previously experienced«.

18 Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949, cited in Ligeti: »Funktion des Raumes« (see fn. 1), p. 110. **19** Ibid., p. 111.

Ligeti shadows Adorno when he asserts that musical syntax »is transformed by and through history«. What is formed in music is already »form«, not mere material to be acted upon. Yet Adorno's subject wrestled with a tradition that subsisted as latent, sedimented musical structure. Ligeti's metaphor assigns the past a role external to the work: the weight of compressed history – as accumulated and represented time – produces an »imaginary time« of a higher power; history is always already an imaginary space, one that unites musical substance, rhetoric, and affect.²⁰

Ligeti's subsequent commentary illuminated what he meant by this »imaginary time«, and what it meant for his aesthetics. Speaking to Eckhard Roelcke he noted that »Stravinsky found a unique solution by preparing early music as a corpse. He stuffed her«.²¹ In contrast, Ligeti reads his own *Lontano* as a meta-reference: both a nuanced parody of Bruckner's orchestration and its reliance on organ registrations, and an expression of sound drawing nearer and farther in a vast space, as allusions to Mahler and Debussy percolate to the surface.²² And despite its graphic score and radical sound, the composer insisted on *Volumina*'s subtle ties to tradition: »under the surface, there remain vestiges of past writing for the organ. In some places you can sense certain baroque figurations [...]; Liszt and Reger and the romantic sound of the organ are also there, playing a subliminal role«.²³ A registral graph of *Volumina* in Figure 2 shows the way in which spatial expansion and density correlates with a view of the work as a traditional theme and series of 13 variations. And Ligeti remarked that the orchestral work titled *San Francisco Polyphony* (1974) was more Viennese than American, as it alluded to the music of Berg and Mahler. According to the composer, in these works we experience »distance, remoteness, as an aura of feeling that surrounds this music [...] understood as a purely musical category. [...] Programme music without a programme, music that is developed extensively in its associations, yet pure music«.²⁴

Form in the New Music determines that aspects of form in a larger sense ultimately obey a »dream logic«, an atemporal, halting sense of progress, which forms an »immense net that drags itself through the ages«. Composers affix to this or that »place«, creating new knots, patterns and rips in the structure. Yet from a great distance, »one sees almost transparent bundles of thread which imperceptibly cover the tears: even what is seemingly without tradition has a secret connection to what was«.²⁵ This poignant image evokes Lacan's concept of the gaze, the split subject expressed in visual terms, its internal alienation expressed as »a gaze imagined in the field of the other«. The subject, gazing at the snarls and kinks of »the system of musical form and its history« sees that alienated Other staring back at him, from a

20 Ligeti: »Form in der Neuen Musik« (see fn. 2), p. 187. **21** György Ligeti / Eckhard Roelcke: »Träumen Sie in Farben?«. *György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Vienna 2003, p. 197.

22 Ligeti: *Ligeti in Conversation* (see fn. 7), p. 56. **23** Ibid., p. 95. **24** Ibid., p. 102.

25 Ligeti: »Form in der Neuen Musik« (see fn. 2), pp. 187ff.

point that excludes herself as viewer. The Real of music remains inaccessible; we can glimpse its deformations only in the knots and torn threads that appear to conceal the truth. The transparent threads of history are thus the object-cause of desire: they resemble not simply the inert substance of musical form, but that which causes the subject to desire to at all, and thus that which causes new music to enter the world.²⁶

String Quartet No. 2 (1968)

If as Ligeti avers, new music enters the world through an oblique connection with what was, this appears differently in different works and genres. Ligeti's works of the 1960s arguably culminate in his Second String Quartet of 1968, and its veiled »imaginary time of a higher power«. In a sense, String Quartet No. 2 comes to terms with Ligeti's personal legacy since 1954, after success, scandal and a degree of security in his technical language prompted a retrospective turn. Intended as an index of the composer's techniques to date, the second quartet was his first work composed with more than two movements since 1956. The first movement is marked *Allegro nervoso* as if to comment ironically on the »burden of tradition«, the very attempt to compose a quartet after »Beethoven's last quartets, or Bartók's fourth and fifth quartets, or the *Lyric Suite*, or after Schoenberg«. ²⁷ The second quartet follows a retrospective narrative, rewriting the first quartet as a series of variations on a chromatic theme, what the composer called a »dissolved manifestation« of the earlier work. ²⁸ Unlike the first quartet which summoned the ghosts of Bartók and Berg, the second quartet draws more audible cues from Webern, as well as reaching further back in time to discrete but related movements of Beethoven's Op. 130.

Ligeti's *Allegro* substitutes shifting *sostenuto* and *meno mosso* sections for Op. 130's *Adagio* and *Allegro*. As extreme distillates of a formal contrast that once embraced melody, harmony, texture, dynamics and tempo, they imply an irrevocable dissolution of Beethoven's already fragmented sonata form. The quartet's movements are all variations on the same chromatic thought, as reflected through the prism of what had become for Ligeti well-defined tropes of the fragmented (movement I), the static (II), the mechanical (III), and the »threatening« (movement IV, whose condensed form Ligeti compares to a dwarf star). This chromatic kernel recursively expands and contracts in space throughout the work, accompanying the constant shifts in style and rhythm. Hence a circular re-evaluation of the musical object is encoded into the fabric of the second quartet. Suffused with allusion, the quartet floats above the tradition, as if tethered to it by a kind of lifeline.

²⁶ Amy Bauer: *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism and the Absolute*, Farnham 2011, pp. 93–109.

²⁷ Ligeti: *Ligeti in Conversation* (see fn. 7), p. 103. ²⁸ *Ibid.*, p. 14.

♩ = 74 Allegro con delicatezza – stets sehr mild – / – always very mildly –

»wie aus der Ferne« stets akzentlos,^{*)} liquid, ohne jede merkbare metrische Einteilung bzw. Pulsation, stets sehr gleichmäßig.^{**)}
 »as though from afar«, without accents,^{*)} liquidly, with no perceptible metrical division or pulsation, very even at all times.^{**)}

V

sul tasto, senza colore, sempre legatissimo ^{***)}

sempre *pp*

sul tasto, senza colore, sempre legatissimo ^{***)}

sempre *pp*

sul tasto, senza colore, sempre legatissimo ^{***)}

sempre *pp*

sul tasto, senza colore, sempre legatissimo ^{***)}

sempre *pp*

N. B. In diesem Satz sind #, b, ♯, falls nicht geändert, für die Dauer des jeweiligen Taktes gültig.
 In this movement #, b and ♯ are valid for the whole bar, unless changed.

^{*)} Ausnahme – wo Akzente besonders angegeben sind (doch fallen diese nicht mit der metrischen Einteilung zusammen.)
 Except where accents are specifically prescribed (but these do not coincide with the metrical subdivision.)

^{**) Gilt für Takt 1–17: Anzahl der Töne pro Takt bzw. Takteinheit approximativ.}

Applies to bars 1–17: the number of notes per bar or beat is approximative.

^{***)} Bogenwechsel alternierend zwischen den einzelnen Instrumenten.

Changes of bow should alternate between the instruments.

Figure 3 György Ligeti: Opening of String Quartet No. 2, V, Allegro con delicatezza.

© 1971/1999 Schott Music, Mainz. Used by permission.

Although published a few years later, Ligeti's article *Spatial Effects in the Music of Gustav Mahler* suggests that the composer drew on techniques similar to those of Mahler in his 1960s works.²⁹ *Spatial Effects* employs the opening of the Fifth Symphony's Trauermarsch to make a crucial point about spatialization in music. Although instruments are not distributed in space, Mahler begins with a monodic fan-

²⁹ György Ligeti: »Raumwirkungen in der Musik Gustav Mahlers«, in: *Schriften 1* (see fn. 1), pp. 297–284; first published as »Gustav Mahler und die musikalische Utopie 1: Musik und Raum«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135, 1974/1, pp. 7–11.

fare, a trumpet signal that will recur amid varied accompaniments. Throughout the movement this simple melodic phrase transports us in both space and time. The fanfare itself undergoes a journey, accumulating references and import as it continues, to establish its own history. When the theme reappears again at the end, it is heard twice in the trumpets, but its response comes in the flutes. This »echo« functions as an acoustic illusion: the flute – due to its weak overtone structure – resembles a trumpet heard from a colossal distance.³⁰

Like the first movement of Mahler's fifth symphony, the final movement of Ligeti's second quartet opens with a rapidly-reiterated minor third: a D $\sharp^4$ –F $\sharp^4$ in all four parts marked »from afar«, as shown in Figure 3. And like Mahler's signal, this third recalls both D $\sharp$ –E–F kernel that began the quartet and the entire journey it has taken through subsequent movements. The quartet's finale rewrites its complex opening movement, echoing the arch forms of Bartók's fourth and fifth quartets. As a summary of the quartet as a whole, the final movement is both expansive and reflective by turns. The anxiety of influence signaled by the first movement's *Allegro nervoso* is transmuted into an *Allegro con delicatezza* of surpassing calm that only twice exceeds a *piano* dynamic.

Over time, Harald Kaufmann's notion of the Second Quartet as the »Endgame« of music – a drama of empty placeholders for the traditional conventions of theme and embellishment – became itself a convention, for a genre whose central meanings retained their rootedness in a continuous, if idealized, tradition.³¹ Yet the second quartet preserves the character Dahlhaus identified with the eternally new: the »quality of incipient beginning«³² made permanent. Time once again becomes space, expanding outward from a harmonic and genre-specific center, in the words of Fried »*simultaneously approaching and receding*, as if apprehended in an infinite perspective«.

Space and the New Music

How does this notion of historical distance explain the gradual introduction of space and the visual as central to modern music as a whole? Ligeti spoke often of Stravinsky and Debussy's static treatment of form: the former »treats time in such a way that he cuts slices out of it, so to speak, and places them on top of and next to each other like blocks«, while the latter composed hovering »sound states«.³³ But these incipient tendencies can be found in the nineteenth-century, in the Prelude to Wagner's *Rheingold* or the dense, unsystematic weaving of Schumann's in-

30 Ibid., pp. 280f. **31** Harald Kaufmann: »Ligeti's zweites Streichquartett«, in: *Melos* 37, 1970, pp. 181–186. **32** Carl Dahlhaus: *Schoenberg and the New Music*, trans. by Derrick Puffett / Alfred Clayton, Cambridge 1987, p. 13. **33** Bouliane: »Geronnene Zeit und Narration« (see fn. 8), p. 21.

ternal voices, which Ligeti characterizes as »a musical form that has overflowed the banks«. ³⁴ And these tendencies are not confined to modernist art and music: Ligeti often referenced literature as well, speaking of the many figures that crowd the space of Brueghel's paintings. ³⁵ The most telling literary reference in this regard involves inspiration Ligeti took from an evocative scene in Kafka's *Das Schloss*. In an interview with Hans-Joachim Erwe he discusses the passage in which the protagonist K. stands alone in a wintry courtyard. A coachman slowly reverses his horses into a stable, while an official backs away in the opposite direction; »first the officer retreats into the building, then the sleigh retreats, and then the total freezing of time«. ³⁶

As in art and literature, the expression of space in music has a demonstrable link to its material as well as to history. The simultaneous multi-layered treatment of accent in Mahler and Stravinsky influenced the muted entrance of fifty-six strings in *Atmosphères*, which imparts a clear sensation of spatial dimension. ³⁷ Ligeti's famous solutions to non-atonal tonality were also dependent on their spatial disposition, as in the seventh piano etude *Galamb Borong*, where a different non-interlocking whole-tone scale is assigned to each hand. When the hands play in the same register, we hear the »gamelan tones«: a super-chromatic six-tone scale with a shadow that functions as an illusory reference to the paired tuning found in the Balinese Gamelan, where each of two metallophones of the same type are tuned slightly differently. ³⁸ As the hands move further apart, we hear each scale distinctly, creating a pronounced »split in our hearing«, a harmonic perception that uses spatial disposition to undermine the reality of twelve-tone temperament. ³⁹ Similarly, we hear two different pitch collections – black key pentatonic and white key diatonic – mesh like zippers at the beginning of the first piano etude *Désordre*, only to move further and further apart, revealing both their modal composition and their existence as imperfect copies of one another. The etude closes as they sail off opposite ends of the keyboard as if continuing in a wider space, illustrated by the bottom figure in Ligeti's early sketch of the work, in which the hands are represented by two halves of a wedge opening outward (Figure 4).

The union of musical space and historical allusion in Ligeti's music is nowhere more evident than in the Trio for violin, horn and piano (1982). The correspondence of musical and historical space reaches its apex in the trio's final movement, which is structured by a chromatic lament melody that echos Romanian folk, Baroque and

³⁴ Ligeti in Varga: *From Boulanger to Stockhausen* (see fn. 5), p. 49; *Ligeti in Conversation* (see fn. 7), p. 78. ³⁵ György Ligeti / Tom Service: »Prelude for Pygmies«, in: *The Guardian* 17 Oct. 2003, p. 11.

³⁶ Erwe: »Interview mit Ligeti« (see fn. 14), p. 10. ³⁷ *Ligeti in Conversation* (see fn. 7), pp. 76, 85.

³⁸ See for instance Michael Tenzer: *An Introduction to Balinese Music*, Seattle, Wash. 1991.

³⁹ Manfred Stahnke: »György Ligeti und Manfred Stahnke. Gespräch am 29. Mai 1993«, in: Ders. (ed.): *Musik – nicht ohne Worte. Beiträge zu aktuellen Fragen aus Komposition, Musiktheorie und Musikwissenschaft* (Musik und 2), Hamburg 2000, p. 130.

ETUDES POLYRYTHMIQUES

I. POUR PIERRE BOULEZ (DÉDIÉ À ?) [À SON LX^e ANNIVERSAIRE]
 "Pulsatron"
 pianiste: Herbert Heup
 compositeur: de la Südwestfunk, Baden-Baden

« Étude ~~8/7/2~~ 7/5 »

$2 - 4 - \underline{\underline{56}}$ not eq = irrational

NAGY: KONTR. = OKTAVAK ^{TÖBBESNÉS}
 KÖRÖP: ÖTÖSVÉZ
 WIR: HÉSZ SZONGÁS, ÜMLÖLYGÁS

NAGY
 KÖTET } holtakhal
 ma

$$\begin{array}{r} \hline 5(3) \end{array}$$

$$\begin{array}{r} 5 \quad 7 \\ 3 \mid 2 \quad 3 \mid 4 \\ \hline \end{array}$$

$$\begin{array}{r} \hline 5(4) \end{array}$$

$$\begin{array}{r} \hline 7(4) \end{array}$$

4
 7
 7

Gander-Heda Lebensfissa

$$\overbrace{3|2}^5 \overbrace{3|4}^7 = \text{kinshook}$$

+ helgelett
"synd" dellank,
"wist" wistank,

Knäpflösung: $\frac{12}{8} \rightarrow 3 + 3 + 3 + 3 = 12$ richtig

$$\overbrace{3+3}^6 + \overbrace{3+3}^6 = 12 \text{ eggs}$$

✓ $4 + 4 + 4 = 9$ egg + 9 eeloidik

NAGXMOVAK? (TATA? GANDAN MEK?)

Forma

[illegible]
$$0. = 56$$

56 Tal. Wm - 1'
172 " - 2'
158 " - 3'
224 " - 4' ← ca. 4'!

~~ca. 5!~~

~~(200 "Tables" + 0 = 60) reg. h'm' length~~

contemporary lament practice. The lament melody returns to its opening pitch after traversing one final circuit, to echo its role as part of a larger musico-historical cycle, as it opens a yawning registral gap, a kind of ontological pun that renders the expanse of history palpable, as shown in a registral graph of the final 20 measures of the work in Figure 5. The piano that enters in the coda with a bright major iteration of the passacaglia in octaves 5–6 returns to the mood of Beethoven's *Lebewohl* motive, which opened the trio; at the same time it recalls the »transforming effect« of the F major violin phrase that returned in the Adagio mesto of Brahms's Horn Trio, »like a ray of light piercing the gloom«.

Ligeti's essay *What does the composer of our time expect of the organ?*, written for a Walcker organ symposium in 1968, applies this fusion of historical and physical space to organology as a separate discipline.⁴⁰ The organ, as a putative Procrustean bed for composers, is compared to the notion of a single, Procrustean musical language. Ligeti discusses the fantastic machines of Athanasius Kircher as a means of introducing the »chicken and egg« problem with regard to instrumental development. Adolphe Sax built the saxophone and Berlioz's music followed, whereas Wagner demanded a new tuba and it was built. A certain »historical inertia« afflicted the acceptance of the valve horn. Both a given historical instrument and an inherited musical language are presented as a kind of bondage, whose ties may be stretched, but not torn, lest they force a revolution in musical thinking. The organ provides a model case of this kind of historical tension, as it has never kept pace with changing compositional ideas. Hence the groundbreaking shift in organ writing that Ligeti dates to 1960, with a nod to the famous premiere of *Volumina*, as composition not for the organ but against it.⁴¹

Ligeti's conception of musical space went beyond simple tropes of visual analogues and static vistas to embrace a philosophical conception – expressed in both his music and writings – that linked the modern evolution of harmonic languages, instruments, playing techniques and performance spaces directly to his invocation of a »critical tradition«, in the words of Hermann Sabbe.⁴² If history is *always already* an imaginary space, the musical substance, rhetoric, and affect of an individual work can operate to expand that space, in an ever-changing relation that resists static postmodern or historical paralysis, to link Ligeti's conception to contemporary concerns with materiality and embodiment. The physical articulation and mapping of space in the music of Ligeti prefigures the defining feature of much spectral and timbral-focused music that places sound, timbre, and the liminal at the center of its aesthetic. Samuel Wilson in *New Music and the Crises of Materiality* explores

40 György Ligeti: »Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel?«, in: *Schriften 1* (see fn. 1), pp. 217–230; first published in Hans Heinrich Eggebrecht (ed.): *Orgel und Orgelmusik heute. Versuch einer Analyse*, Stuttgart 1968, pp. 168–183. **41** *Ibid.*, p. 219. **42** Hermann Sabbe: »Vorausblick in neue Vergangenheit. Ligeti und die Tradition«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 1993/1, pp. 4–7.

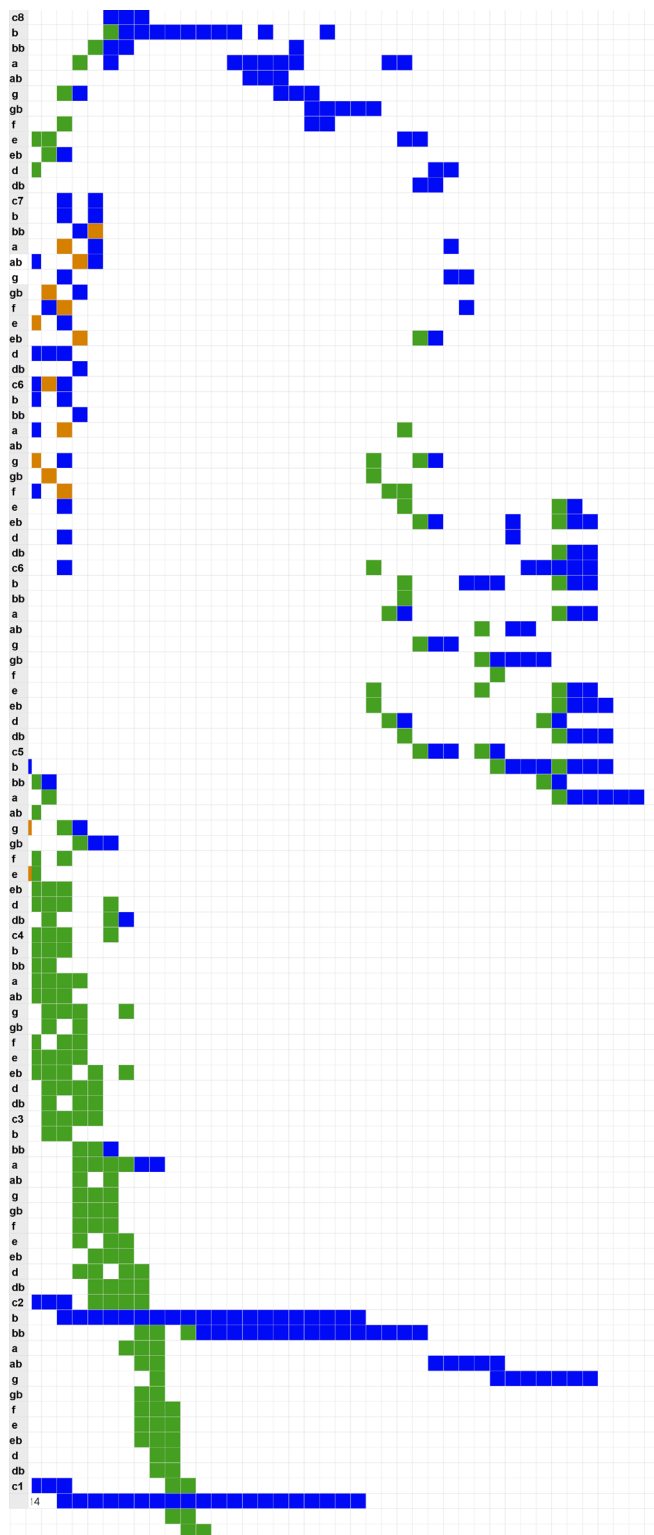


Figure 5 György Ligeti: Horn Trio, registral graph of final 20 mm.

what it might mean to understand »new music as material(ist) practice«, explained by Christoph Cox as a theory that explores the texture and affects of the material »through and against which« sound is transmitted.⁴³ But the music of Ligeti also unites that physical, material expression of space with its metaphorical expression as the intertwined if »transparent« threads of a complex history, all of which draw listeners into a collaborative space of musical meaning.

Abstract

»A Space That Already Exists«. Ligeti's Recursive Model of Musical Experience

Ligeti did not often specify spatial arrangements in his scores; when they appear they are generally linked by necessity to the dynamic and timbral requirements of a work. Yet the »function of space in today's music« – to borrow the title of one of his essays – was central to his compositional aesthetics. The scholar looking for a concise formula for this important conception may despair, as Ligeti seems to draw every possible aspect of musical space under one capacious metaphorical umbrella, given that »neither in everyday experience nor in abstract thinking are time and space separable«.

Ligeti's essays on form indicate an interpretive path through this thicket. Listeners experience music as a kind of inverted, illusionary perspective in which shapes and events – despite creating the »space« we hear – appear placed in a space that already exists. This recursive cognitive model begins with the imaginary syntactic, historic or architectural space implied by a piece, and works backward to the phenomenological experience of that piece: the associations, abstractions, memories and predictions that accompany a listener through the work's temporal unfolding.

I further argue that Ligeti's conception of musical space went beyond simple tropes of visual analogues and static vistas to embrace a philosophical conception – expressed in both his music and writings – that linked the modern evolution of harmonic languages, instruments, playing techniques and performance spaces directly to his invocation of a »critical tradition«, in the words of Hermann Sabbe. As opposed to Adorno's notion of musical tradition as sedimented structure, Ligeti's metaphor assigns the weight of the past a role external to the work. If history is *always already* an imaginary space, the musical substance, rhetoric, and affect of an individual work can operate to expand that space, in an ever-changing relation that resists static post-modern or historical paralysis, to link Ligeti's conception to contemporary concerns with materiality and embodiment.

»Ein Raum der bereits existiert«. Ligetis rekursives Modell musikalischer Erfahrung

Ligeti hat in seinen Partituren selten räumliche Anordnungen festgelegt; wenn sie auftauchen, sind sie in der Regel bedingt durch spezifische dynamische und klangliche Anforderungen. Dennoch war die »Funktion des Raumes in der heutigen Musik« – um den Titel eines seiner Essays zu übernehmen – von zentraler Bedeutung für seine kompositorische Ästhetik. Wissenschaftler, die nach einer prägnanten Formel für dieses wichtige Konzept suchen, werden wohl verzweifeln, denn Ligeti versammelt alle mög-

43 Samuel J. Wilson: *New Music and the Crises of Materiality*, London 2021, p. 1; Christoph Cox: »Beyond Representation and Signification: Toward a Sonic Materialism«, in: *Journal of Visual Culture* 10, 2011/2, pp. 148f.

lichen Aspekte des musikalischen Raums unter einem großen metaphorischen Dach, da »weder in der alltäglichen Erfahrung noch im abstrakten Denken Zeit und Raum [...] trennbar« seien.

Ligeti's Schriften zur Form weisen einen interpretatorischen Weg durch dieses Dickicht. Der Hörer erlebt die Musik als eine Art umgekehrte, illusionäre Perspektive, in der Formen und Ereignisse – obwohl sie den »Raum« schaffen, den wir hören – in einem bereits existierenden Raum platziert erscheinen. Dieses rekursive kognitive Modell beginnt mit dem vom musikalischen Werk implizierten imaginären syntaktischen, historischen oder architektonischen Raum und arbeitet sich rückwärts zur phänomenologischen Erfahrung des Stücks vor: zu den Assoziationen, Abstraktionen, Erinnerungen und Vorhersagen, die den Hörer durch die zeitliche Entfaltung der Musik begleiten.

Ich argumentiere weiterhin, dass Ligeti's Konzeption des musikalischen Raums über einfache Tropen visueller Analogien und statischer Ausblicke hinausgeht und eine philosophische Konzeption umfasst, die – sowohl in seiner Musik als auch in seinen Schriften – die moderne Entwicklung von Harmonik, Instrumentation, Spieltechnik und Aufführungsraum direkt mit seiner Identifikation mit einer »kritischen Tradition« (Hermann Sabbe) verbindet. Im Gegensatz zu Adornos Vorstellung von musikalischer Tradition als sedimentierter Struktur überträgt Ligeti's Metapher dem Gewicht der Vergangenheit eine Rolle außerhalb des Werks. Wenn die Geschichte *immer schon* ein imaginärer Raum ist, können die musikalische Substanz, die Rhetorik und der Affekt eines einzelnen Werks diesen Raum erweitern, in einer sich ständig verändernden Beziehung, die sich der statischen postmodernen oder historischen Lähmung widersetzt, um Ligeti's Konzeption mit zeitgenössischen Anliegen in Bezug auf Materialität und Embodiment zu verbinden.

Autorin

Amy Bauer is Professor of Music at the University of California, Irvine. She has published articles and book chapters on the music of Thomas Adès, Carlos Chávez, Marc-Andre Dalbavie, Georg Friedrich Haas, Helmut Lachenmann, Mauro Lanza, David Lang, György Ligeti, Olivier Messiaen, Gabriela Ortiz, Salvatore Sciarrino, Helena Tulve, and Claude Vivier, as well as on the television musical, recent opera, spectral music, and the philosophy and reception of modernist music and music theory. Her monographs include *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism and the Absolute* (Ashgate, 2011), and the collections *György Ligeti's Cultural Identities* (Routledge, 2017), co-edited with Márton Kerékfy, and *The Oxford Handbook of Spectral Music*, co-edited with Liam Cagney and Will Mason (Oxford, 2022).

EMMANOUIL VLITAKIS

Die Körperlichkeit des Gedankens.

Der mehrdimensionale Klang in Ligetis *Lontano*

im Spiegel raumphilosophischer Konzepte Kitarō Nishidas

»Im Grunde der Wahrnehmung befindet sich wohl etwas unendlich Tiefes, das keiner begrifflichen Analyse unterzogen werden kann. [...] wenn wir davon sprechen, daß wir im Hintergrund der Wahrnehmung etwas sehen, das den Begriff übersteigt, so muß dies einem künstlerischen Inhalt ähnlich sein. Allein, indem wir mit diesem zusammen leben – wie Bergson sagt –, ist es ein wißbarer Inhalt.«¹

Scheinbar widersprüchlich siedelt Kitarō Nishida in diesem Zitat das Künstlerische zunächst als begriffsübersteigend jenseits von Diskurs an, um anschließend eine (mindestens partielle) Möglichkeit des Diskurses einzuräumen – »wißbare Inhalte« implizieren doch eine Möglichkeit ihres begrifflichen Zugangs. Wahrnehmung, gerade in Bezug auf künstlerische und in Besondere musikalische Inhalte, kann durchaus »unendlich tief« sein und ihre eigenen – mehr oder weniger labyrinthischen – Wege einschlagen. Bezeichnend ist es, dass Nishida innerhalb dieses kurzen Zitats drei Begriffe verwendet (»unendliche Tiefe«, »Grund«, »Hintergrund«), die Räumlichkeit implizieren, um auf verschiedene Ebenen und auf die Komplexität der Wahrnehmung hinzudeuten. Was kann und was will also ein diskursiver Versuch leisten, der den quasi-metaphorischen (und in diesem Fall philosophisch herausgearbeiteten) Begriff »Raum« am Beispiel einer geradezu emblematischen und vielschichtigen Komposition wie *Lontano* bemüht?

Der Ansatz ist sicherlich nicht auf Anhieb nachvollziehbar. Einen Kontext zwischen philosophischen Denkfiguren und musikdramaturgischen Bewegungen herzustellen, scheint in diesem Fall nicht direkt durch die Künstlerpersönlichkeit des Komponisten motiviert zu sein. Zwar entwickelte Ligeti eine außerordentliche Faszination für außermusikalische Inhalte aller Art² mitsamt der Fähigkeit, ihnen

¹ Kitarō Nishida: »Ort« [1926], übers. v. Rolf Elberfeld, in: Rolf Elberfeld (Hrsg.): *Kitarō Nishida: Logik des Ortes. Der Anfang der modernen Philosophie in Japan*, Darmstadt 1999, S. 116f. ² Ligeti äußerte sich in zahlreichen Gesprächen und Kommentaren zu seiner grundlegend synästhetischen Art und Weise, Musik wahrzunehmen und zu denken. Entfernteste assoziative Verbindungen schienen quasi-generativ sein Komponieren zu prägen. Besonders einleuchtend hat Volker Helbing im Rahmen des Ligeti-Symposiums (SIM 2023) gezeigt, auf welch schillernde Weise verschiedenste – vor allem visu-

vielfältigste musikalische Konsequenzen abzugewinnen und sie in ein kohärentes Ganzes einzufügen, was sicherlich zu seinen größten kompositorischen Leistungen gehört. In Bezug auf Philosophie war er aber in seinen Schriften, Kommentaren etc. recht sparsam (mit der deutlichsten Ausnahme seiner bewundernden – dennoch nicht unkritischen – Haltung den musikphilosophischen Ausführungen Adornos in der *Philosophie der neuen Musik* gegenüber). Dazu noch wurde mit Nishida ein japanischer Philosoph ausgewählt, den bzw. dessen Werk Ligeti wahrscheinlich nicht gekannt hat. Überhaupt scheint zunächst kaum ein größerer Kontrast denkbar als derjenige zwischen dem Komponisten und Weltbürger Ligeti, dessen Leben und Werk wie kaum ein anderer die moderne ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹ reflektierte und dem zen-geübten Denker Nishida, der aus der festen geographischen Verankerung in seinem Heimatland Japan heraus allmählich um seine philosophische Position gerungen hat.

Kitarō Nishida (1870–1945) steht am Anfang einer Entwicklung, die die moderne japanische Philosophie im Zuge einer intensiven Auseinandersetzung mit europäischer und amerikanischer Philosophie etablierte, dies aber auf dem Hintergrund indischer und ostasiatischer Denktraditionen. Man kann u. a. Nishida als einen Philosophen betrachten, der phänomenologische und erkenntnistheoretische Denkrichtungen unter Einfluss zenbuddhistischer Traditionen und einer originellen Ausarbeitung des Begriffs des *Absoluten Nichts* radikalisierte. Dieses Sich-Üben in grundverschiedenen Denktraditionen begründet auch die Andersartigkeit Nishidas im Vergleich zu europäischen Phänomenologen, mit denen ihn ansonsten oft vergleichbare Fragestellungen verbinden.

Weiterhin ist die Philosophie Nishidas in einer besonderen Betrachtung von Sinnlichkeit verankert:

»Der intelligible Charakter liegt weder außerhalb des Sinnlichen noch vereinheitlicht er es von einem Standpunkt außerhalb des Sinnlichen, vielmehr muß das Intelligible mitten im Sinnlichen liegen und in ihrem [sic] Innersten funkeln. [...] Es muß sich um eine sinnliche bzw. empfindende Vernunft (*kanzuru risei*) handeln.«³

Diese Verankerung in der Sinnlichkeit korreliert in gewisser Hinsicht mit der sinnlichen, plastischen, nahezu körperlichen Klanglichkeit Ligetis. Diese Körperlichkeit des Klangs, die durchaus auf der jeweiligen instrumentalen Spezifik und Realität basiert und kompositionstechnische Systematiken sowohl unterwandern als auch begründen kann, ist gerade in ihren raumtechnischen Implikationen besonders relevant.

elle – Materialien bei der Komposition des Violinkonzerts vielfältigste Verknüpfungen eingehen; siehe Volker Helbing: *György Ligetis Violinkonzert. Konzeption, Schaffensprozess und (syn)ästhetische Welt. Analyse und Skizzenforschung*, Würzburg 2024. Zur Synästhesie-Thematik bei Ligeti siehe u. a. Nina Noeske: »Ein violetter Ort von blecherner Beschaffenheit und ebensolchem Klang«. Ligetis Synästhesien«, in: *Studia Musicologica* 2016/1–2, S. 49–60. 3 Nishida: »Ort« (wie Anm. 1), S. 109.

Nicht zuletzt scheint eine gewisse Kreisförmigkeit bzw. Zirkularität sowohl in der kompositorischen Dramaturgie von *Lontano* (nämlich in seinen drei groß angelegten Entwicklungszügen) als auch in der Methodik Nishidas eine weitere Verbindung herzustellen. So schreibt John C. Maraldo zur Methodik in Nishidas Denken:

»Instead of investigating a problem in a series of straightforward linear arguments, he tended to write in spirals that kept circling back on previous formulations and reworking them in new contexts.«⁴

Als weiterer verbindender Punkt wäre hier die Interkulturalität der Ansätze zu nennen und zwar in dem Sinne, dass sowohl Ligeti als auch Nishida sich wesentlich und für ihr Werk konstitutiv mit verschiedenen kulturellen bzw. philosophischen Traditionen auseinandergesetzt haben und ihren eigenen Weg im Spannungsfeld dieser multiplen Begegnungen gesucht haben.

Selbstverständlich bilden diese (und weitere Punkte) lediglich *Möglichkeiten* einer Begegnung, eines Konnexes zwischen Denkfiguren Nishidas und der Klangwelt *Lontanos*; einen zwingenden kausalen Zusammenhang kann es nicht geben. Insoweit wird sich das Abenteuer dieses philosophisch-musikalischen Ansatzes an der Vermittlung möglicher »wißbarer Inhalte« und anders gearteter, *denkender* Wahrnehmungsperspektiven messen lassen müssen.

Ort / Nishida lesen

Für die philosophisch motivierte Lektüre von *Lontano* wurde der für die Entwicklung des Denkens Nishidas zentrale Aufsatz *Ort* (geschrieben im Jahr 1926 und veröffentlicht im Buch *Vom Wirkenden zum Sehenden* ein Jahr später) herangezogen.⁵ Rolf Elberfeld beschreibt die damit eingeschlagene Wende im Denken Nishidas folgendermaßen:

»Der Gedanke des Ortes [...] nimmt noch grundlegender eine Ebene an, die kein Wirkendes mehr ist, sondern alles Wirken in sich selber sein läßt. Die Metapher, die Nishida hierfür wählt, ist das Sehende im Grunde, das aber selber niemals gesehen werden kann – ähnlich wie das Auge, das sieht, sich selber aber im Sehen nicht sehen kann und somit immer als das Sehende im Grunde des Sehens verborgen bleibt. Dieses Sehende im Grunde, das selber in keiner Weise ein Wirkendes oder ein Gegenständliches ist, nennt Nishida den Ort des absoluten Nichts, in dem alle Dinge und alle Bestimmungen so entstehen können, wie sie von sich aus sind.«⁶

⁴ John C. Maraldo: »Nishida Kitarō«, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Februar 2024, hrsg. v. Edward N. Zalta / Uri Nodelman, <https://plato.stanford.edu/entries/nishida-kitaro> [17.12.2024].

⁵ Rolf Elberfeld: »Einleitung«, in: ders.: *Nishida* (wie Anm. 1), S. 8. ⁶ Ebd.

Fruchtbar – auch in Verbindung zu *Lontano* – scheint mir hier die Denkfigur eines Ortes, der »kein Wirkendes mehr ist, sondern alles Wirken in sich selber sein läßt«. Tatsächlich kommt in *Lontano* (mindestens stellenweise) der Eindruck auf, als entwickle sich diese Musik aus sich selbst heraus, als würde sie sich von allein komponieren. Dieser Eindruck könnte als Produkt einer entsubjektivierten Klangsprache betrachtet werden, die durch prozesshafte Entwicklungen geprägt wird. Einmal ins Rollen geraten, falten sich diese Prozesse in einer »natürlichen« Art und Weise, gleichsam »willenlos«, aus, um abschließend Klang-Archetypen zu erreichen, die sich aus der Gesamtmasse herauskristallisieren.

Elberfeld fasst dann die erkenntnistheoretischen Konsequenzen dieser (an sich phänomenologischen) Grundlegung der Philosophie Nishidas so zusammen:

»Die gewöhnliche Annahme, daß der Mensch in seinem Inneren etwas von einem äußerlich gegebenen Weltzusammenhang weiß, wird durch den Aufweis des Ortes als das Sehende im Grunde, *in* dem das Innen-Außen-Verhältnis (Geist und Gegenstände) zustande kommt, als bereits derivate Interpretation der Erkenntnis entlarvt. Noch bevor der Mensch ein eigenes Innen im Gegensatz zum Außen, von wo aus die Gegenstände gegeben zu sein scheinen, durch sein eigenes Denken konstruiert, befinden sich sowohl Mensch als auch Gegenstände *in* einem Ort als dem zugrundeliegenden In-Sein, wodurch Mensch und Dinge immer schon füreinander zugänglich gemacht sind.«⁷

Der Ort als das »zugrundeliegende In-Sein«, in dem »Mensch und Dinge füreinander zugänglich« sind, wodurch die engen und eindeutigen Grenzen einer Subjekt-Objekt-Beziehung aufgehoben werden, begründet eine weitere Grundlegung der Ort-Metapher in der Philosophie Nishidas. Dieser Punkt – auch in Zusammenhang mit der vorab besprochenen Denkfigur des »Sehenden im Grunde« – zielt auf ein multiperspektivisches Wahrnehmen und Denken, das starre Zuordnungen prinzipiell ausschließt.

* * *

Nishida lesen – zumal in Übersetzung – ist ein vielfältiges Unterwegs-Sein. Dies hängt u. a. mit sprachlicher und kultureller Differenz zusammen, einerseits durch die grundlegende Verschiedenheit zwischen japanischer und deutscher Sprache, andererseits durch den Sachverhalt der vielfachen Perspektiven der Reflexion: Grundbegriffe europäischer Philosophie aus einer ostasiatischen Perspektive heraus betrachtet, die – wenn auch nicht unkritisch – zenbuddhistische Erfahrung in sich trägt. Dazu kommen möglicherweise stilistische Eigenheiten Nishidas: Die häufigen Redundanzen beispielsweise, deren Sinn und Funktion nicht immer eindeutig erkennbar sind. So lässt sich nicht ohne weiteres feststellen, inwieweit

7 Ebd.

diese Zirkularität des Denkens eine Vertiefung durch spiralförmige Neu-Kontextualisierung zu erreichen vermag, eine – weiter zu entschlüsselnde – philosophische Idiomatik offenbart oder ein Zeichen mangelnder gedanklicher Stringenz ist. Bemerkenswert ist weiterhin ein Gründlichkeits-Duktus, der das Denken Nishidas charakterisiert, ein spürbarer Wunsch, die Dinge gleichsam bis in den Grund hinunter zu denken. Aus dieser Perspektive heraus lässt sich die erstaunlich offene, selbstkritische Einschätzung Nishidas am Ende des *Ort*-Aufsatzes verstehen:

»Ich muß eingestehen, daß ich das zu Erörternde nach vielen Wiederholungen noch immer nicht genügend zum Ausdruck bringen konnte. Insbesondere das Problem der Anschauung (*chokkan*) konnte nicht ausreichend behandelt werden.«⁸

›Raum‹ in der Musik

I.

György Ligeti hat in seinen Schriften⁹ die Funktion des Raumes in der Musik mit der Funktion der Zeit in der Malerei verglichen. Dieser Vergleich ist primär als Hinweis auf die jeweils latente bzw. sekundäre Qualität zu verstehen, die dem Raum in einer akustischen Zeitkunst und der Zeit in einer optischen Raumkunst zukommt.

Selbstverständlich hat der Raum in der Musik auch eine reale Dimension, die Ligeti mit dem Raum, in welchem sich Schallquellen und Hörer befinden, andeutet. Diese reale Dimension des Raums wurde in neuerer Nachkriegsmusik ab etwa 1950 immer wieder zum Gegenstand kompositorischer Überlegungen und Manipulationen bei akustischer und bei elektroakustischer/elektronischer Musik.

Ligeti scheint dennoch sowohl als Komponist als auch als sprachlich reflektierender Beobachter mehr Interesse am imaginären, assoziativen Raum zu haben. Er beschreibt diese Dimension musikalischen Raumes mit dem Schein von Bewegungen, die aus Veränderungen von Frequenz, Klangfarbe und Lautstärke resultieren und unterstützt dieses Postulat mit einer Reihe subtiler wie scharfsinniger

⁸ Nishida: *Ort* (wie Anm. 1), S. 139. ⁹ Siehe u. a. »Die Funktion des Raumes in der Musik« (1960), ferner »Raumwirkungen in der Musik Gustav Mahlers« (1974) und »Zur Collagetechnik bei Mahler und Ives« (1974), in: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 106–111, 279–284, 285–290. Zur spezifischen Thematik der Räumlichkeit in der Musik Ligetis siehe u. a. Lukas Haselböck: »Beobachtungen zum Verhältnis von Klangfarbe, Raum und Zeit bei Ligeti«, in: *Studia Musicologica* 2016/1–2, S. 61–72, Christian Martin Schmidt: »Zum Aspekt des musikalischen Raums bei Ligeti«, in: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*, hrsg. von Otto Kolleritsch (Studien zur Wertungsforschung 19), Wien und Graz 1987, S. 60–67 sowie Emmanouil Vlitakis: *Funktion und Farbe. Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey*, Hofheim 2008, S. 147–157.

Beobachtungen klangfarblicher Phänomene v. a. in Mahler'schen Partituren. Dass Bewegung bzw. Schein von Bewegung in irgendwelcher Weise Raum impliziert, ist an sich nachvollziehbar, auch wenn Bewegung innerhalb musikalischer Parameter (Frequenzen, Rhythmen, Lautstärken, Klangfarben etc.) weniger direkt Raum impliziert als beispielsweise die Bewegung einer Schauspielerin oder eines Tänzers. Wir haben es hier mit subtileren Kategorien zu tun, die eine Brücke zu einer möglicherweise noch abstrakteren Dimension des Raumphänomens schlagen können: Raum als Metapher.

Nishida wählte als zentrale Metapher für seine Philosophie die Begriffe »Ort«, »Ort-Worin«, »Logik des Ortes«, um sowohl Instanzen/Zustände/Prozesse durch Verräumlichung greifbar zu machen als auch eine untrennbare raum-zeitliche Bindung (Ort des Selbstseins) zu suggerieren. Durch die Ort-Metapher versucht er, »ein Innen zu denken, in dem die verschiedenen Bestimmungen entstehen, ohne daß dieses Innen selber als Wirkendes in die Bestimmungen eingreifen würde«, so Rolf Elberfeld, Herausgeber der deutschen Übersetzung von Aufsätzen Nishidas.¹⁰

Möglicherweise sind derartige Raum-Vorstellungen und Implikationen Henri Bergson zu verdanken, dessen Werk Nishida rezipierte und der den Raum-Begriff in seiner Wahrnehmungstheorie quasi als Differenzierungsprinzip betrachtete:

»Denn es gibt kaum eine andere mögliche Definition des Raums: Er ist das, was uns erlaubt, mehrere identische und gleichzeitige Empfindungen voneinander zu unterscheiden: Er ist also ein anderes Differenzierungsprinzip als das der qualitativen Differenzierung und folglich eine Realität ohne Qualität.«¹¹

Vincent McDermott schlussfolgert daraus, dass »objects are distinct one from another only because they occupy different places in space«.¹² In vergleichbarer Weise wird in diesem Aufsatz musikalische Differenz als »raumschaffend« betrachtet werden in dem Sinne, dass alles, was eine wie auch immer geartete Identität erlangt, konsequenterweise auch eine Positionierung innerhalb eines mehr oder weniger imaginären Raums konstituiert (andernfalls wäre es – nach den vorgestellten Prämissen – nicht wahrnehmbar bzw. erkennbar).

¹⁰ Rolf Elberfeld: »Begriffserklärung«, in: ders.: *Nishida* (wie Anm. 1), S. 298. ¹¹ Henri Bergson: *Zeit und Freiheit. Versuch über das dem Bewußtsein unmittelbar Gegebene* [1889], übers. v. Margarethe Drewsen (Philosophische Bibliothek 632), Hamburg 2016, S. 87. ¹² Vincent McDermott: »A Conceptual Musical Space«, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30, 1972/4, S. 490.

II.

Zwecks einer besseren Nachvollziehbarkeit werden nun einige Bereiche/Aspekte genannt, die konkret oder metaphorisch musikalische Räumlichkeit suggerieren können:¹³

- Kontinuum der Frequenzen (»hoch« – »tief«)
- satztechnische Herausarbeitung unterschiedlicher Stimmen/Schichten (Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund etc.)
- räumliche Implikationen der Dynamik:
 - ◆ *forte* = nah;
crescendo = Annäherung
 - ◆ *piano* = fern;
decrescendo = Entfernung
- räumliche Implikationen der Klangfarbe:
 - ◆ hell/scharf (überwiegend hohe Teiltöne) = Nähe;
Aufhellung = Annäherung
 - ◆ dunkel/weich (überwiegend tiefe Teiltöne) = Ferne;
Verdunkelung = Entfernung
- räumliche Implikationen der Artikulation:
 - ◆ hart (angestoßen)/deutlich = Nähe;
Verdeutlichung = Annäherung
 - ◆ weich (gebunden)/undeutlich = Ferne;
Verundeutlichung = Entfernung
- räumlich-architektonische Implikationen der Form:
 - ◆ hierzu gehören insbesondere Formmodelle mit Rotationen/Wiederkehr von klein- und großformalen Einheiten (Motiven, Themen, Formabschnitten, -teilen etc.)
- Positionierung der Instrumente im realen Raum
 - ◆ herkömmliche Gliederung der Instrumente in Instrumentengruppen, wodurch entsprechende Klang-Räume konstituiert werden (Streicher, Holz-, Blechbläser, Schlagzeug, elektrische/elektronische Instrumente etc.)
 - ◆ Ortbarkeit der Instrumente (Abstrahlverhalten, Richtcharakteristik)
- Zeit-Raum:
 - ◆ Thematisierung von Zeit-Räumen durch kompositorische Einbeziehung unterschiedlicher, historisch bedingter Stilstiken und Klanglichkeiten.

13 Stellvertretend für eine umfangreiche Literatur zu Aspekten des Räumlichen in der Musik sei hier hingewiesen auf Stefan Kunze: »Raumvorstellungen in der Musik. Zur Geschichte des Kompositionsbegriffs«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 31, 1974/1, S. 1–21 und insbesondere auf Christian Utz: »Räumliche Vorstellungen als »Grundfunktionen des Hörens«. Historische Dimensionen und formanalytische Potenziale musikbezogener Architektur- und Raummetaphern – eine Diskussion anhand von Werken Guillaume Dufays, Joseph Haydns und Edgard Varèses«, in: *Acta Musicologica* 88, 2016/2, S. 193–221.

Diese kurze Auflistung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und dient allein einer groben Orientierung in diesem komplexen Feld. Entscheidend ist wie immer die Kompositionsart, die allein imstande ist, aus Optionen und Möglichkeiten formale Bewegungen zu gestalten bzw. dramaturgische Wirkungen zu erzielen.

ORT – Eine Reflexion über *Lontano*

Der Titel des Werkes thematisiert Raum durch Ferne bzw. Entfernung und suggeriert dadurch mindestens zwei verschiedene Standpunkte bzw. Orte oder Räume: einen Ort, der irgendwie als *hier* fungiert, von wo aus ein *entfernt liegender* Ort definiert wird. Ligeti spricht in seinem Werkkommentar von »einem Gefühl großer räumlicher und zeitlicher Ferne« und bindet damit beide Dimensionen (Raum und Zeit) in einer nicht zu lösenden Wechselbeziehung. Der Werkkommentar endet mit einem Zitat aus der *Ode an eine Nachtigall* (1819) von John Keats, in dem der Gesang der Nachtigall – im Gedicht ein Sinnbild für Natur(-Erfahrung) und Unsterblichkeit, in diesem Sinne mit menschlicher Enge und Vergänglichkeit kontrastierend – in seiner Überzeitlichkeit auch mit entfernten, längst verlassenen Feenreichen in Verbindung gebracht wird. Insoweit wird durch das Zitat noch einmal räumliche und zeitliche Entfernung thematisiert, mit dem Nachtigallengesang eine genuin klangliche Komponente hinzugefügt und zusätzlich noch die Entfernung zwischen äußerer Realität und Phantasie angedeutet – nicht zuletzt möchte der romantische, frühverstorbene Dichter Keats auf den »viewless wings of Poesy / unsichtbaren Schwingen der Poesie« getragen werden.

Räumlichkeit aller Art gehört also zur übergeordneten Thematik von *Lontano*, Ligeti verzichtet aber auf eine reale Darstellung räumlicher Verhältnisse: Das Orchester ist herkömmlich auf der Bühne platziert, es gibt keine spezielle Aufstellung. Er verzichtet des Weiteren auf ein kompositorisch-instrumentatorisches Mittel, um Räumlichkeit in einer Orchesterkomposition erfahrbar zu machen, nämlich auf die Zuordnung bestimmter Materialschichten zu bestimmten Instrumentengruppen. Auf diese Weise wird durch die räumliche und klangliche Nähe der Instrumente einer Gruppe die Konstitution von Klangschichten begünstigt, deren gegenseitiges voneinander Abheben den Eindruck einer Räumlichkeit des Orchesterklangs unterstützt. Ligeti benutzt aber das Orchester in *Lontano* eher als eine Art Hyper-Instrument: Auch wenn gelegentlich einzelne Instrumente oder Instrumentengruppen herauszuhören sind, wird der Klangraum des Orchesters dadurch homogenisiert, dass alle Instrumente durch eine gleiche kompositorische Gestik und denselben Materialtypus vereinheitlichend in das Klanggeschehen eingebunden werden. Der damit verknüpfte Eindruck entspricht eher einer gewissen ›Universalität‹ als einer Teilung in einzelne Raum-Schichten.

Ort des Entstehens und Vergehens

»Der wahre Ort ist nicht bloß der Ort der Veränderung, sondern der Ort des Entstehens und Vergehens (*shōmetsu no basho*).«¹⁴

»Betrachtet man den Fluß des Bewußtseins einerseits als ein kontinuierliches Vergehen, bei dem man nicht einen Augenblick in die Vergangenheit zurückkehren kann, so muß es doch zugleich an seinem Grunde etwas geben, das ewig unverändert bleibt.«¹⁵

Die Begrifflichkeit Nishidas (»Ort des Entstehens und Vergehens«, »Fluß des Bewußtseins als kontinuierliches Vergehen«) scheint auf Aspekte und Prozesse hinzuweisen, die für die Betrachtung von *Lontano* durchaus relevant sein können.

Als »Orte des Entstehens« können in *Lontano* solche Stellen des Innehaltens betrachtet werden, die sich durch eine gewisse Bewegungslosigkeit auszeichnen und aus denen sich großangelegte und weiträumige Klangprozesse herausentwickeln. Drei Stellen sollten hier etwas eingehender besprochen werden.

Eine solche Situation von scheinbarer Bewegungslosigkeit ist konsequenterweise am Anfang der Komposition (T. 1ff., siehe Notenbeispiel 1) zu finden. Der Ton *as*¹ erklingt im *pppp* (1. Flöte, 2 Celli in Flageolet) und schwebt quasi-zeitlos mindestens zwanzig Sekunden lang, bevor der Einsatz des zweiten Tones *g*¹ die Entwicklung eines kanonbasierten Klangnetzes initiiert. In den ersten Sekunden der Komposition findet eine Verräumlichung des Klangs statt, denn immer mehr Instrumente setzen unmerklich nacheinander ein (Flöten, Klarinetten, Fagotte, Hörner), wobei ihr Einsatz durch einen unhörbaren Kanon im Unisono strukturiert wird. Was das Hinzufügen von immer mehr Instrumenten tatsächlich erzeugt, ist eine subtile Klangfarbenmodulation bzw. eine immer komplexere Struktur des resultierenden Klangspektrums, begünstigt auch durch minimale Unterschiede in Intonation und Phase der überlagerten Schwingungen. Auch wenn nach traditionellen musikalischen Kriterien bei diesem eröffnenden »Einschwingen« der Komposition »nichts« geschieht, haben wir es beim aufmerksamen Hören (oder Fühlen!) mit einer räumlichen Veränderung zu tun: Der quasi-Solo-Klang des Anfangs, der trotz der niedrigen Dynamik durchaus ortbar ist, verliert durch die Klangvervielfachung des chorischen Prinzips seine Solo-Qualität, Konkretheit und auch Ortbarkeit, der Einzelklang bekommt eine wenig greifbare und identifizierbare »Universalität«. Quasi als Ergebnis dieser subtilen Transformation erklingt – eigentlich erwartet, doch in der klanglichen Vertiefung eher unerwartet! – der zweite Ton *g*¹, der als wahrnehmbarer Auslöser der weiteren Entwicklungen wirkt.

¹⁴ Nishida: *Ort* (wie Anm. 1), S. 82. ¹⁵ Ebd., S. 98.

The image shows a page of a musical score for a string quartet. The staves are arranged vertically, with Violin I at the top, followed by Violin II, Viola, and Cello/Double Bass at the bottom. The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, f), articulation (accents), and performance instructions in Italian. A large red 'H' is at the top center, and a red arrow points to a specific measure. A large red 'e' is placed over a section of the score, and a large red 'b' is placed over another section. The bottom of the page has a section for 'Cb. Soli 1, 2, (3) cogli altri' and a 'Tutti' marking.

VLITAKIS : Der mehrdimensionale Klang in Ligetis *Lontano*
SIM-Jahrbuch 2023 <https://doi.org/10.71046/simjb.2023.16>

Werkes. Der ›Ort‹, den er konstituiert, ist ein Erreichtes, und folgt, gleichsam einer Auflösung, einem genauso statischen Klang (*H*-Orgelpunkt der Bläser und höchster Cluster der Streicher-Flageolets mit einem ausgefüllten Quartraum in Posaunen und Trompete; die bei diesem zehntönigen Klang ausgelassenen Töne *b* und *e* vervollständigen dann das chromatische Total). Ähnlich wie die Eröffnung des Stückes kann aber auch dieser Klang als ›Ort des Entstehens‹ gesehen werden:¹⁶ Daraus entwickelt sich der Mittelteil des Stückes mit einem dichten, undurchdringlichen, durch kanonische Überlagerung gebildeten Stimmennetz.

Die dritte Stelle findet sich in T. 120: ein für Ligeti charakteristischer Dreiton-Komplex (*d–f–g*)¹⁷ in zwei Oktavlagen, weiterhin in zarter Klanglichkeit (*pp*, Streicher-Flageolett – diesmal aber ohne Dämpfer – und ein tiefer Klarinetten-ton). In einigem ähnelt sich diese Stelle der vorab besprochenen, allerdings gibt es hier eine Überlappung: Der übergebundene tiefe Klarinetten-ton verbindet diesen Klang mit dem vorausgegangenen, der aus einem *f*-Unisono besteht. Auch hier sollte es klanglich möglichst statisch gestaltet werden, wobei noch dazu die Zeit kurz quasi stehen bleibt: Ein *poco rall.* führt zu einer (fakultativen) Fermate, der einzigen in *Lontano* abgesehen von den Schlusstakten. Darauf folgt der letzte Teil des Stückes, in dem das Hyper-Instrument Orchester zu einer ultimativen Klangentfaltung kommt.

Die drei besprochenen Stellen, die wir als ›Orte des Entstehens‹ betrachtet haben, zeichnen sich durch eine scheinbare oder tatsächliche Bewegungslosigkeit aus. Auch wenn die Zeit bei ihnen quasi still zu stehen scheint, befinden sich alle drei am Anfang großräumiger harmonisch-klanglicher Entwicklungen, die sich aus ihnen heraus entfalten, wodurch auch die Dreiteiligkeit des Werkes, gleichsam in der Art eines Triptychons, zustande kommt (I: T. 1 bis 56 II: T. 57 m. A. bis 120 III: T. 121 m. A. bis 165).¹⁸ Aufgrund der durch Fermaten ausgedehnten Pause am Ende des Stückes haben diese drei Teile etwa die gleiche Dauer.

16 Bruce Reiprich scheint diese Stelle ähnlich aufzufassen, denn er ordnet sie dem Beginn des zweiten Formteils A¹, genauer gesagt dem Formabschnitt a¹ zu, auch wenn er die a-Abschnitte folgendermaßen definiert: »multiple pitch canons at the unison« (Bruce Reiprich: »Transformation of Coloration and Density in György Ligeti's ›Lontano‹«, in: *Perspectives of New Music* 16/1, 1977, S. 167). Der kanonisch strukturierte Formteil beginnt erst in T. 60, sein vorgezogener Beginn scheint aber der Wahrnehmung Rechnung zu tragen, dass die kanonischen Entwicklungen aus dem statisch ausgehaltenen Klang heraus entstehen. **17** Solche Klänge werden in der Ligeti-Forschung, motiviert durch Aussagen des Komponisten, als ›Signale‹ dargelegt (vgl. u. a. Richard Steinitz: *György Ligeti. Music of the Imagination*, London 2003, S. 216). Der Signal-Charakter ist unstrittig, dennoch wirken diese Klänge – derart in Szene gesetzt wie hier – wie ›ausgegrabene‹ Zitate und Klang-Archetypen, die einerseits quasi-ursprünglich sind, andererseits erst als Ergebnisse eines kompositorischen Prozesses erreicht werden. Ligeti thematisiert in dieser Weise auch zeitliche und geschichtliche Distanz, die zugleich im Eindruck einer Zeitlosigkeit überwunden wird. **18** Diese Triptychon-Einteilung entspricht auch der großformalen Gliederung in Reiprich: »Transformation« (wie Anm. 16), S. 167.

Als ›Orte des Vergehens‹ können wir im engeren Sinne das wie auch immer geartete Abklingen der aus den ›Orten des Entstehens‹ herausentwickelten harmonisch-klanglichen Prozesse betrachten.

Bezüglich des ersten Formteils wird dieser ›Ort‹ in den Takten 40–41 erreicht, in denen das ganze Orchester außer der Tuba ein mehr Oktaviges *c*-Unisono ansteuert (lückenlos von *c*² bis *c*⁵). Dieser Prozess beginnt schon in T. 31, wo die 1. Solo-Violine den Zielton *c* erreicht, unterstützt von drei Holzblasinstrumenten. Eine Art Sogwirkung entfaltet sich, denn aufgrund der kanonischen Struktur gelangen alle Instrumente nach und nach zum *c* in verschiedenen Oktavlagen, so dass dieser Vorgang in den Takten 40–41 abgeschlossen ist und der Zielklang dann für kurze Zeit unverändert und schwebend stehen bleibt, bevor er vom 1. *Des* der Tuba abgelöst wird. Der Kontrast hätte hier nicht größer sein können, vom hellen und z. T. extrem angespannten *c*-Klang des Orchesters (alle Bläser spielen in hoher bis höchster Lage) zum tiefen, undurchdringlichen, ›grobkörnigen‹ Tuba-Ton. Hier wird quasi schlagartig ein neuer ›Ort‹ oder ›Raum‹ erreicht, zu dessen kontrastierender Qualität auch die Wahrnehmung der Tonhöhen gehört: von der ganz klaren Wahrnehmung des *c* in den verschiedenen Tonlagen zu den schwer definierbaren Tonhöhen des Extremklangs 1. *Des*–*c*⁵. Trotz der in vielerlei Hinsicht starken Kontrasthaftigkeit dieser Klänge inszeniert Ligeti hier keinen Bruch: Einerseits soll der Einsatz der Tuba »quasi legato zum Tutti« erfolgen, andererseits bleibt eine erste Solo-Violine (*senza sordino*) übrig, gleichsam die Obergrenze dieses ausgehöhlten Tonraums markierend. Insoweit ist dieser ›Szenenwechsel‹ eher als ein Umschlagen, eine Art Verwandlung zu deuten (siehe Notenbeispiel 3).

Der nächste ›Ort des Vergehens‹ wird in T. 112 (Kleincluster *e-f-ges*; zwei Celli solo und Bassklarinette) erreicht, als Endstufe eines komplexen Prozesses, der etwa in T. 93 beginnt. Dieser Prozess kann grob als eine mehrphasige Bewegung nach unten bzw. Verdunkelung des Klangs betrachtet werden, unterstützt durch ausorchestriertes Diminuendo und dynamische Rücknahme. Der in T. 112 erreichte neue Ort ist in diesem Fall einerseits graduell im Sinne eines allmählichen Übergangs erreicht, andererseits wird der Einsatz der Celli und der Bassklarinette durch die Kontrabass-Crescendi maskiert, so dass er wie eine entfernte Resonanz wirkt (in gewisser Hinsicht wieder ein Verwandlungsmoment).

Der letzte ›Ort des Vergehens‹ wird in den Schlusstakten des Stückes erreicht, wieder als Prozess, der in T. 145 abrupt mit einem *sub. ppp*, spätestens aber in T. 147 mit dem signalhaften gestopften Horn-Klang eingeleitet wird. Dieser Prozess hat erneut die Wirkung einer klanglichen Verdunkelung, die mit einer allmählichen Ausfilterung der Höhe und einer Verlagerung des Klanggewichts nach unten einhergeht. In diesem Sinne gestaltet er sich zweiphasig, wobei das tatsächliche Ausklingen mit dem endgültigen Pausieren des hohen *dis*-Klangs der Violinen in der zweiten Hälfte des T. 154 beginnt. Ligeti überführt anschließend das Klanggeschehen ganz

behutsam in die Stille, die er durch eine Fermate auf der letzten Pause (und einzige ›Generalpause‹ des Stückes) noch in die Komposition hereinholt.

»Im wahren Ort ist es nicht nur möglich, daß ein Ding in seinen Gegensatz, sondern sogar, daß es in das ihm Widersprechende übergeht.«¹⁹

Spiegel / Hall / Raum

»Denken wir Dinge und Sachverhalte, so muß es einen Ort geben, der sie spiegelt. Zunächst können wir das *Bewußtseinsfeld* als diesen Ort denken. Um irgendeines Dinges bewußt zu werden, muß es in einem Bewußtseinsfeld gespiegelt werden.«²⁰

»Vertieft man die Bedeutung des Ortes weiter, so daß sich auch das Bewußtsein darin befindet, so spiegelt der wahre Ort in sich selbst sein eigenes Bild (*kage*) und wird zu einem Spiegel, der sich selbst bescheint.«²¹

Die Metapher des Spiegels/des Spiegelns ist bei Nishida recht häufig zu finden und wird laut Rolf Elberfeld verwendet,

»um das Verhältnis des Ortes-Worin und dem [sic] Worin-Befindlichen zu verdeutlichen. Während der Spiegel die Dinge, so wie sie von sich her sind, spiegelt und sich somit jeder bestimmenden Wirkung enthält, können die Dinge im Spiegeln und durch das Gespiegelt-Werden ein Verhältnis zueinander besitzen.«²²

Die Spiegel-Thematik, die für die Veranschaulichung des Verhältnisses zwischen Bewusstsein und Erkenntnisgegenstand herangezogen wird, ermöglicht zahlreiche Vernetzungen, von denen hier auf zwei kurz hingewiesen wird. Einerseits – psychologisch gedacht – wäre die Theorie des Spiegelstadiums von Jacques Lacan zu erwähnen, die explizit das Verhältnis zwischen Spiegelbild und betrachtendem Subjekt thematisiert. Lacan fasst den Kern dieser Theorie folgendermaßen zusammen:

»der bloße Anblick der vollständigen Form des menschlichen Körpers verschafft dem Subjekt eine imaginäre Beherrschung seines Körpers, die gegenüber der realen Beherrschung verfrüht ist. [...] Das Subjekt antizipiert die Vollendung der psychologischen Beherrschung, und diese Antizipation wird ihren Stil jeder späteren Ausübung der wirklichen motorischen Beherrschung aufdrücken.«²³

19 Nishida: »Ort« (wie Anm. 1), S. 82. **20** Ebd., S. 74. **21** Ebd., S. 88. **22** Elberfeld: »Begriffserklärung« (wie Anm. 10), S. 304. **23** Jacques Lacan: »Die Topik des Imaginären«, in: Jörg Dünne / Stephan Günzel (Hrsg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2015, S. 217.

Zum zweiten wäre hier auf Ligeti selbst hinzuweisen. Über die eigene Faszination als kleines Kind bei der Betrachtung der »unendlich viele[n] Bilder«, die von einer Art Toilettentischchen mit drei Spiegeln gebildet wurden, berichtet Ligeti in einem Dokumentarfilm von Manfred Eichel und Günther Wulff.²⁴ Die Faszination Ligetis für Spiegel und Spiegelbilder ist kompositorisch verschiedentlich zu spüren und kann auch als ein (durchaus zentrales) Moment der prägenden Vorliebe für Illusionsmuster gesehen werden.

* * *

Betrachtet man die Partitur von *Lontano* mit traditionell geschultem, wenn auch etwas naivem Blick, ist eine Reihe von Kanons zu entdecken, die z.T. auch gleichzeitig ablaufen. In der Realität nimmt man aber diese Kanons meistens nicht diskret wahr: »Geschrieben ist die Polyphonie, zu hören die Harmonik«, hat Ligeti im Werkkommentar geschrieben, um auf das Umschlagen einer bestimmten Kompositionstechnik in eine andere Wahrnehmungsperspektive hinzuweisen. Allerdings ist dieses Umschlagen der Polyphonie in Harmonik, auch in diese besondere Art der »verflüssigten« Harmonik, nur ein Teil der klingenden Realität des Werkes. Das Ergebnis ist wesentlich subtiler und weniger greifbar, als der Begriff Harmonik suggeriert. Viel näher an die tatsächliche Wirkung scheint der Begriff Hall heranzukommen, der von Bernd Enders so beschrieben wird:

»ein raumakustischer Vorgang, der durch unendlich viele, statistisch verteilte Rückwürfe eines Schallsignals aufgrund von Reflexionen in einem Raum zustande kommt. Im Ggs. zu den unterscheidbaren Rückwürfen beim Echo verschmelzen die Reflexionen zu einem Gesamteindruck, so daß das Originalsignal allmählich auszuklingen scheint.«²⁵

Demzufolge wäre jeder neue Einsatz innerhalb eines Kanons als ein nicht unterscheidbarer »Rückwurf« zu verstehen, dies entspricht dem Hinweis Ligetis aus dem Vorwort, dass »sämtliche Instrumenteneinsätze [...] unmerklich zu spielen« sind. Folgt man diesem Hinweis, dann entsteht tatsächlich eine Verschmelzung der Reflexionen zu einem Gesamteindruck, »so daß das Originalsignal allmählich auszuklingen scheint«. Die Dauer des »Ausklings« wird in diesem Fall durch den zeitlichen Abstand zwischen der führenden Stimme eines Kanons und der letzten sie imitierenden Stimme bestimmt. In raumakustischer Realität ist es die Beschaffenheit des Raums, die dafür maßgeblich ist, so Jürgen Meyer:

»Die Nachhallzeit in einem Raum wird um so geringer sein, je schwächer die einzelnen Reflexionen sind, d. h. je stärker die Wände, der Fußboden, die Decke usw. absorbieren. Dagegen wird sie um so länger sein, je größer der zeitliche Abstand

24 György Ligeti, Film von Manfred Eichel und Günther Wulff, Grünwald 1986, www.youtube.com/watch?v=Lod5wPFs1vw [17.12.2024]. **25** Bernd Enders: *Lexikon Musikelektronik*, Mainz 1985, S. 94.

zwischen den einzelnen Reflexionsvorgängen ist; diese ›freie Weglänge‹ nimmt aber mit der Größe des Raumes zu.«²⁶

In diesem Sinne setzt der Nachhall Raum voraus und hängt von dessen Größe und von der Beschaffenheit seiner abgrenzenden Flächen, also der Wände, der Decke und des Bodens ab. So gesehen wäre jeder Kanon in *Lontano* als Darstellung eines virtuellen Raumes mit eigener Hall-Charakteristik zu betrachten. Da meistens eine Überlagerung von Kanons vorhanden ist, wäre dies als eine Überlagerung verschiedener virtueller Räume aufzufassen.

Die Reflexionsvorgänge können in gewisser Hinsicht als raumtechnische Spiegelung verstanden werden: Bestimmte ›Impulse‹ (Töne, aber auch melodische Linien) werden reflektiert bzw. gespiegelt. *Lontano* wird somit zu einem multidimensionalen, alles reflektierenden bzw. zurückspiegelnden Raum. Laut Nishida ist ein ›Ort‹, der Dinge und Sachverhalte spiegelt, zunächst als *Bewusstseinsfeld* zu betrachten. Vertieft man diesen Gedanken, wird ein Ort erreicht, der nicht nur Dinge und Sachverhalte enthält bzw. spiegelt, sondern auch das Bewusstsein umfasst und so auch sein eigenes Bild in sich selbst spiegelt.

Spiegelungsprozesse in *Lontano* betreffen allerdings nicht nur auskomponierte Hall-Phänomene und damit zusammenhängende virtuelle Räume, sondern auch Entsprechungen von dramaturgischen Bewegungen, die zu gewissermaßen symmetrischen Bildungen führen.

Die ›Orte des Entstehens‹ entsprechen so gesehen den ›Orten des Vergehens‹ und bilden zusammen mit den dazwischen liegenden Abschnitten, die entwickelnden Charakter besitzen, eine interne Dreiteiligkeit für jeden Formteil:

›Orte des Entstehens‹: T. 1–6⁴ T. 56⁴–59 T. 120–122³

›Orte des Vergehens‹: T. 41–56⁴ T. 112–120² T. 145–147 bzw. T. 154–165

In diesem Sinne – und auch wenn die obigen Ausführungen nicht bar einer gewissen Vereinfachung sind – spiegelt sich die triptychonartige Großform des Stückes in seinen einzelnen Teilen wider. Ligeti gestaltet dennoch jeden formalen ›Bogen‹ individuell, wodurch Symmetrien und Kreisförmigkeiten nicht statisch und einfach nur rotierend wirken, sondern in eine quasi spiralartig sich weiter entwickelnde Gesamtdramaturgie eingebunden werden. Dies führt zu einer ›Verflüssigung‹ des Räumlichen bzw. Architektonischen. Oft wird *Lontano*, auch hier durch Andeutungen des Komponisten angeregt, zu einer Art Heraufbeschwörung großformatiger Klangarchitekturen der Spätromantik betrachtet. Die hier stattfindende Verflüssigung und Entgrenzung einer vergangenen Klangwelt versinnbildlicht die zeitlich-räumliche Distanz dazu, die aber gleichzeitig durch die ›Versenkung in die Erinnerung‹ aufgehoben wird. Gleichwohl konstituiert sie ein – wie auch immer situiertes – *Hier und Jetzt* des zurückblickenden Subjekts.

26 Jürgen Meyer: *Akustik und musikalische Aufführungspraxis. Leitfaden für Akustiker, Tonmeister, Musiker, Instrumentenbauer und Architekten*, Frankfurt a. M. 1972, S. 108.

Gegenwart

»Bewußtsein ist ewige Gegenwart, denn im Bewußtsein ist die Vergangenheit eine Vergangenheit in der Gegenwart, die Gegenwart eine Gegenwart in der Gegenwart und die Zukunft eine Zukunft in der Gegenwart. Die Gegenwart ist das innerhalb der Gegenwart gespiegelte Bild (*kage*) der Gegenwart.«²⁷

Die mehrdimensionale Räumlichkeit in *Lontano* transzendiert allerdings nicht nur den Raum, sondern auch die Zeit. Aufgrund des ziemlich langsamen Tempos und der relativ großen Zahl der imitierenden Stimmen bzw. der raumakustischen Rückwürfe ist jedes Ereignis der Gegenwart eine Projektion in die Zukunft, das auf unbestimmte Zeit nachklingt und dadurch seinen ›Schatten‹ in die Zukunft wirft. Es entsteht die Wirkung eines quasi-›Verewigens‹ der Gegenwart, und diese Illusion gewinnt teilweise auch durch geschickte melodische Führung an Wirkung: So ist der erneute Einsatz des *as*¹ nach dem Ton *g*¹ des Eröffnungskanons (T. 8, 1. Flöte) insoweit irreführend, als er nicht unbedingt als ein neuer Ton gehört werden muss, sondern durchaus auch ein ›Nachhall‹ des Anfangstons sein könnte. Tatsache ist, dass mit all den auskomponierten komplexen Rückwürfen, Pedalwirkungen, vielfältigen Schallreflexionen und rausmausgreifenden Oktavierungen an bestimmten Stellen des Werkes nicht nur die räumliche Orientierung verloren geht, sondern auch die zeitliche: Die Gegenwart wird zu einem unübersichtlichen Kreuzungsraum zwischen Vergangenheit und Zukunft und gewinnt dadurch an unbestimmbarer Breite. Um auf Nishida zurückzukommen: Soweit im Bewusstsein sowohl die Vergangenheit als auch die Zukunft Qualitäten der Gegenwart sind, sollte das in der Gegenwart gespiegelte Bild der Gegenwart auch die Qualitäten Vergangenheit und Zukunft enthalten.

Bewusstseinsfeld

»Im physikalischen Raum können an einer Stelle nicht gleichzeitig zwei Dinge existieren. Im Ort des Bewußtseins hingegen besteht die Möglichkeit eines unendlichen Übereinanderlagerns.«²⁸

Eine der interessantesten Stellen eines musikalischen ›Übereinanderlagerns‹ ist in *Lontano* in den Takten 138–145 zu finden: Alle Violinen und Celli erreichen allmählich einen sehr hohen *dis*-Klang (*dis*³–*dis*⁴) im *ffff* und bilden damit einen klanglichen Höhepunkt von extrem grellem ›Licht‹. Violon und Kontrabässe (dazu Fagotte

27 Nishida: »Ort« (wie Anm. 1), S. 94. **28** Ebd., S. 113f.

und die Bassklarinette) konstituieren eine kontrastierende Gegenschicht durch die tiefe Lage und das *pp sempre*, wobei gerade durch diese Kontrastierung der Eindruck der Überlagerung von zwei verschiedenen Räumen entsteht. Das unerwartete Hauptereignis dieser Takte erklingt allerdings am Ende von T. 145: Der extrem angespannte *dis*-Klang erfährt eine dramatische ›Implosion‹, denn bei pausierenden Celli schlagen die Violinen in ein *sub. ppp* um, wodurch sich schlagartig Klang und Dramaturgie ändern. Aus der gleichsam unerträglichen Spannung des erdrückend vordergründigen *ffff*-Klangs erreicht Ligeti völlig abrupt einen sehr weit entfernten, weichen, quasi-entkernten Klang-Raum, und dies bei fast gleicher Instrumentation und mit dem gleichen Tonmaterial. Dies geschieht ›allein‹ durch das dynamische Umschlagen, das aber reich an Konsequenzen ist. Die grelle Klangqualität des *ffff* wird durch die enorme Zahl an Obertönen verursacht, die die höchste Dynamik diesen ohnehin schon obertonreichen Instrumenten entlockt. Dies in Zusammenhang mit der chorischen Vervielfachung der üppig besetzten Violinen und Celli lässt auch einen wesentlich dissonanteren Gesamtklang entstehen, als die ›reine‹ Oktave in der Partitur vermuten lässt. Gleichzeitig ändert aber das Herausfiltern zahlreicher Obertöne durch die niedrige Dynamik das genuin räumliche Verhalten dieses Klangs, also das Abstrahl-Verhalten: Generell lässt sich sagen, dass bei Streichinstrumenten hohe und sehr hohe Frequenzanteile bevorzugte Abstrahlrichtungen haben, wodurch die Schallabstrahlung sehr gebündelt wirkt und der grelle Klangcharakter weiter an Eindringlichkeit gewinnt.²⁹ Bei tieferen Klangkomponenten ist dies wesentlich weniger der Fall oder sie haben tendenziell ein eher allseitiges Abstrahlverhalten. Somit entsteht ein dramatischer Wechsel bei der Räumlichkeit der Schallabstrahlung an dieser Stelle, der die Wahrnehmung deutlich mitprägt. Nicht zuletzt lässt die besonders niedrige Dynamik wahrnehmungspsychologisch den Eindruck von Entfernung entstehen. Die gleichzeitig mit dieser Implosion einsetzenden gedämpften Hörner hebt Ligeti dynamisch etwas hervor (*p* anstatt *ppp*), wodurch die Möglichkeit der Deutung des Hornklangs als *agens* dieser Implosion entsteht, eine Deutung, die möglicherweise durch den fast traditionell konnotierten gestopften Horn-Klang in T. 147 unterstützt wird (siehe Notenbeispiel 4).

Diese in gewisser Hinsicht wirkungsvollste Stelle in *Lontano* setzte Ligeti selbst in assoziativen Zusammenhang zu einem Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts, Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht* (1529).³⁰ Dieses Gemälde mit seiner außergewöhnlichen Komposition des Bildraums (Ligeti hebt u. a. die blauen Wolken hervor, die einen unerwartet großen Bereich der oberen Hälfte des Gemäldes beanspruchen), mit der räumlichen Vielschichtigkeit, den intensiven Lichtwirkungen und -reflexen und dem geschichtsträchtigen Kontrast zwischen lokalem Detail bzw. Geschehen und Gesamtperspektive(n) lässt sich ohne große Mühe assoziativ mit

29 Zu Fragen der Schallabstrahlung bei Streichinstrumenten siehe Meyer: *Akustik und musikalische Aufführungspraxis* (wie Anm. 26), S. 89–99. **30** Vgl. u. a. Steinitz: *György Ligeti* (wie Anm. 17), S. 222.

142 - (ACCEL.)

AA

Cl. basso

1

Fl. 1

Fl. 2

Cor. 1

Cor. 2

Cor. 3

Vn. I

Vn. II

gl. str. div.

Vcl. div. in 4

Vc.

gl. str. div.

Cb. gl. str. div. in 4

pp sempre

fff

con sord.

viel Bogenswechsel change bow often

auf tempo

VC.: PLOTZLICH AUFHÖREN, WIE
ABGERISSEN, DOCH OHNE AKZENT!
VC.: STOP! SÜNDENDE AL-TIMORE!
BROKEN OFF, BUT WITHOUT
ACCENTUATION

Notenbeispiel 4 György Ligeti: *Lontano*, T. 142–145; rot markiert ist die tiefe *pp-sempré*-Klangschicht, gelb das *fff-dis*, blau das *implodierte* *ppp-dis* und grün der gleichzeitig einsetzende Hornklang (*agents*?).
© 1967 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

Lontano verbinden. Überlagerung entsteht hier – um zu Nishidas Thematik des Bewusstseins(felds) zurückzukehren – auf einer Meta-Ebene von Deutung bzw. Interpretation. So soll Friedrich Schlegel darüber gerätselt haben, ob das Gemälde eine Landschaft, ein historisches Gemälde oder ein Schlachtbild sei.³¹ Solche Überlagerung von (Be-)Deutungsschichten ist u. a. eine Leistung des Bewusstseins, die die gewöhnlichen Einschränkungen des physikalischen Raums übersteigt.

* * *

Die Eigenart des Begriffs des Bewusstseinsfelds in der Philosophie Nishidas fasst Rolf Elberfeld in seiner Begriffserklärung folgendermaßen zusammen:

»Hier zeigt sich deutlich, wie Nishida die Raummetaphorik für die Lösung der Subjekt-Objekt-Spaltung fruchtbar zu machen versucht. Ein Bewußtseinsfeld löst den radikalen Gegensatz von Subjekt und Objekt in einen Zusammenhang von verschiedenen Momenten auf, die sich in einem umfassenderen Innen aufeinander beziehen.«³²

Fasst man diesen »radikalen Gegensatz von Subjekt und Objekt« v. a. als unterschiedliche Perspektive des Betrachters bzw. des Betrachteten auf, dann wäre eine »Auflösung« dieses Gegensatzes eine multiperspektivische Betrachtungsweise oder ein Perspektivenwechsel bei der Betrachtung eines bestimmten Objekts. Ein solcher Perspektivenwechsel entsteht durch die besprochene »Implosion« des *dis*. Das Erreichen eines neuen »Raumes« durch den unvermittelten dynamischen Abfall führt dazu, dass der gleiche Ton völlig anders wahrgenommen wird. Diese veränderte Wahrnehmung – in gewisser Hinsicht nicht nur ein zentraler Punkt in *Lontano*, sondern auch der Ligetischen Musik im Allgemeinen – lässt sich nur durch Auflösung starrer und einseitiger Perspektivierungen, durch eine De-Lokalisierung der Momente innerhalb eines »umfassenderen Innen« erreichen.

Grund

»Im Grunde der Wahrnehmung befindet sich wohl etwas unendlich Tiefes, das keiner begrifflichen Analyse unterzogen werden kann.«³³

»Das Allgemeine transzendiert sich in den Grund des Allgemeinen, das Innere transzendiert sich in den Grund des Inneren und der Ort transzendiert sich in den Grund des Ortes; das Bewußtsein ist das in seinem eigenen Grund *Versinkende*, es ist das Nichts des Nichts (*mu no mu*), die Negation der Negation (*hitei no hitei*).«³⁴

31 Vgl. Christoph Wetzel: *Das Reclam Buch der Kunst*, Stuttgart 2001, S. 267. **32** Elberfeld: »Begriffserklärung« (wie Anm. 10), S. 289. **33** Nishida: »Ort« (wie Anm. 1), S. 116. **34** Ebd., S. 104.

»Wenn das [...] Nichts als ein Gattungsbegriff alles subsumiert, wird das Nichts zu einer Art potentielltem Sein.«³⁵

»Das wahre Nichts ist [...] das, was Sein *und* Nichts in sich umfaßt.«³⁶

* * *

Meine Motivation, eine Verbindung der Klangwelt und Ästhetik von *Lontano* mit Begriffen aus der raummetaphorisch fundierten Philosophie Nishidas herzustellen, einer Philosophie, die u. a. eine Reflexion europäischer Philosophie mit ostasiatischen Denkfiguren konfrontiert, ist aus meiner eigenen Wahrnehmung von *Lontano* heraus entstanden. Der je nach Aufführungstempo zwölf- bis fünfzehnminütige Klangfluss dieser Komposition scheint seine Rätselhaftigkeit, trotz der zentralen Stellung des Werkes in der Orchesterkomposition der 1960er Jahre und der häufigen Aufführungen weltweit sowie der entsprechenden Fachliteratur und Rezeption, nicht verloren zu haben. Diese Rätselhaftigkeit hängt meines Erachtens auch mit vielfältigen Ebenen und Konzepten von Räumlichkeit zusammen und mit der besonderen Herausforderung der Wahrnehmung beim hörenden Erlebnis dieser Musik, die an sich so einfach und gleichzeitig so komplex ist. Wahrnehmung, Bewusstsein und Raum sind wiederum zentrale Aspekte der Philosophie Nishidas, die in ihrer Verbindung eine Herausarbeitung verschiedener Denkfiguren des *Nichts* zustande bringen. *Nichts* oder *quasi-Nichts* scheint mindestens nach traditionellen Hör-Kriterien an verschiedenen Stellen von *Lontano* erfahrbar zu sein, v. a. an Stellen mit statischer Klangqualität (Statik – wieder ein raumimplizierender Begriff). Aus solchem *Nichts* aber entwickeln sich immer wieder vielfache, undurchdringliche Klangprozesse heraus, die einer schöpferischen Auffassung des *Nichts* als potentielltem Sein entsprechen. Die räumlich-zeitliche Entgrenzung, die in *Lontano* stattfindet und meistens jeder Konkretion der linearen und vertikalen Strukturen des Stückes zuwiderläuft, vermittelt durchaus den Eindruck, als wäre diese Musik von allein komponiert, aus ihrem *Innen* herausentwickelt. Und so wären wir beim Anfangsgedanken wieder angekommen und bei der Bestimmung der Ort-Metapher Nishidas als »ein Innen [...], in dem die verschiedenen Bestimmungen entstehen, ohne dass dieses Innen selber als Wirkendes in die Bestimmungen eingreifen würde.«³⁷ Dieses *Innen* ist in *Lontano* ein übergeordneter Raum-Begriff, der alle im Stück realisierten virtuellen Klang-Räume umfasst.

35 Ebd., S. 83. **36** Ebd. **37** Solche Konzepte lassen sich möglicherweise mit später entstandenen Auffassungen bei Merleau-Ponty und Lacan in Zusammenhang bringen. Stephan Günzel fasst Merleau-Pontys Aufsatz *Das Auge und der Geist* (1961) als einen Appell für eine »neue Phänomenologie der Räumlichkeit« auf, die »die Reversibilität in Form einer Überkreuzung« denken soll, »in der ›Raum‹ nicht mehr das Außen gegenüber einem inneren Selbst ist, sondern Ich und Welt in einem Verhältnis gedacht sind.« Günzel erwähnt daran anschließende Auffassungen Lacans in Bezug auf die »gegenseitige Verschränkung von individuellem (perspektivgebundenem) *Sehen* und einem dem Menschen aus den Dingen entgegenkommenden *Blick*« (vgl. Jacques Lacan: *Was ist ein Bild/ Tableau?* [1973]). Siehe Dünne / Günzel: *Raumtheorie* (wie Anm. 23), S. 115f.

Nachtrag: Metaphorische ›Verdichtungen‹ (Lacan)

Am Beginn unserer Untersuchung und beim Versuch einer Kontextualisierung der Behandlung von ›Räumlichkeit‹ in der Musik Ligetis haben wir festgestellt, dass Ligeti von einer unmittelbaren und äußerlich sichtbaren Darstellung räumlicher Aspekte abgesehen hat. Stattdessen hat er – um einen für ihn relevanten Begriff zu verwenden – versucht, die ›Illusion‹ von Räumlichkeit kompositorisch herauszuarbeiten, wobei dadurch ›Räumlichkeit‹ mehr oder weniger metaphorisch angewendet wird. Kitarō Nishida hat ebenso den ›Raum/Ort‹ als zentrale Metapher für seine Philosophie ausgewählt, um verschiedene Ebenen der Wahrnehmung am Kreuzpunkt östlicher und westlicher Sprachen und Philosophien plastisch herauszuarbeiten. Diese Gemeinsamkeit verbindet den Komponisten mit dem Philosophen: Es handelt sich in beiden Fällen weder um eine explizite ›Raum-Musik‹ noch um eine explizite Philosophie des Raumes, sondern um die Herstellung von Beziehungen zwischen begrifflichem bzw. ästhetischem ›Denken‹ und der Kategorie ›Raum‹.

Metapher (gr. μεταφορά) bedeutet wörtlich »das Weg- und Anderswohin-tragen« und in Bezug auf sprachliche Inhalte die »Übertragung eines Wortes in eine uneigentliche Bedeutung«.³⁸ In semantischen Kontexten kann folgendermaßen definiert werden: »Bei metaphorischem Gebrauch referiert ein Ausdruck auf Dinge, die in wesentlichen Aspekten ähnlich zu den Dingen sind, auf die der Ausdruck in seiner wörtlichen Bedeutung referiert.«³⁹ Sebastian Löbner spricht von einem »Herkunftsbereich« (aus dem Konzepte für Dinge entliehen werden) und einem »Zielbereich« (dessen Dinge mithilfe der Heranziehung der entliehenen Konzepte beschrieben werden).⁴⁰ Der Vorgang basiert auf Analogie: »Jede Metapher stellt eine Analogie her: Für parallele Dinge im Zielbereich werden Begriffe aus dem Herkunftsbereich herangezogen und angepasst.«⁴¹

Wenn nun musikalische Inhalte unter dieser Perspektive betrachtet werden, indem z. B. gesagt wird, dass Ligetis Musik räumlich wirkt oder Aspekte von Räumlichkeit darstellt, stellt sich die Frage, welcher der ›Herkunfts-‹ und welcher der ›Zielbereich‹, welche die ›eigentliche‹ und welche die ›uneigentliche‹ Sphäre ist. Wird etwa *Räumlichkeit* herangezogen, um die besondere Eigenart dieser Musik plastischer herauszuarbeiten und greifbarer zu machen oder wird die *Musik* ›herangezogen‹, sogar komponiert, um räumliche Vorstellungen/Ideen/Empfindungen auf eine tiefere, intensivere, ›wirksamere‹ Ebene herunterzuziehen? Es ist in der Tat nicht einfach zu bestimmen – sobald metaphorisch über Musik gesprochen wird (und dies geschieht ja permanent, auch in Texten ›trockenster‹ Wissenschaftlich-

38 Helmut Glück (Hrsg.): *Metzler Lexikon Sprache*, Stuttgart 2010, S. 424. **39** Sebastian Löbner: *Semantik. Eine Einführung*, Berlin und Boston, Mass. 2015, S. 63. **40** Ebd. **41** Ebd.

keit) –, welche die eigentliche und welche die uneigentliche Sphäre ist, was Herkunft ist und was Ziel. Dies ist aber im ästhetischen Prozess vielleicht auch nicht ganz relevant. Entscheidend ist, dass durch die ›Metapher‹ eine Verbindung, ein *Weg dahin* entsteht – anders ausgedrückt: ein ›Transzendierendes‹, sich über sich selbst hinausweisendes Moment, das auf einer gewissen Ebene verdichtend wirkt.

Weitere Definitionen von ›Metapher‹ weisen explizit auf diesen Aspekt der Verbindung bzw. Verknüpfung hin: »eine der zentralen Tropen (gr. *tropos*: Wendung), bei der ein Ausdruck durch einen anderen ersetzt bzw. ein Vorstellungsbereich mit einem anderen verknüpft wird.«⁴² Ausschlaggebend ist bei neueren theoretischen Ansätzen (Richards, Weinrich u. a.), dass es sich dabei nicht um einen einfachen Austausch zwischen ›eigentlichem‹ und ›uneigentlichem‹ Ausdruck handelt, sondern dass durch das Zusammenwirken der verschiedenen Vorstellungen eine neue Bedeutung erzeugt wird.⁴³

Auch bei Lacan ist von »Verdichtungen« die Rede, die durch symbolische (metaphorische) Substitution entstehen und eine Voraussetzung für die Bildung von Subjektivität sind. Hermann Doetsch fasst im Anschluss an die Besprechung des Experiments des umgekehrten Blumenstraußes die Funktion dieser symbolisch-metaphorischen Substitution bei Lacan folgendermaßen zusammen:

»So integriert das Symbolische die Heterogenität und Fragmentarität des Realen und die Bilder des Imaginären, indem es dem Subjekt einen bestimmten Ort in den Verschiebungen der Signifikanten zuweist.«⁴⁴

In diesem Sinne werden die für Lacan konstitutiven Bereiche des Realen, des Imaginären und des Symbolischen als »verschiedene Perspektiven auf eine Situation« beschrieben. Doetsch postuliert einen hohen Stellenwert von Lacans Beitrag zur Raumtheorie und ordnet das Neuartige dieser Theorie einer Raum-Konstruktion zu, die einen symbolischen Aspekt und einen virtuellen Charakter beinhaltet:

»Wenn wir von Orten sprechen, sprechen wir also nicht von etwas, das einfach da und nicht anderswo ist, sondern von einem Gefüge realer, virtueller Räumlichkeit und deren symbolischen Substitutionen.«⁴⁵

Möglicherweise läge hier ein Deutungsschlüssel bezüglich der empfundenen Rätselhaftigkeit von *Lontano* aber auch der Komplexität von Ligetis metaphorischem Umgang mit Räumlichkeit. Ligeti *komponiert* einen vielfältigen Raum-Begriff, der Produkt vielfältiger Projektionen ist:

⁴² Charis Goer: »Metapher / Metaphorisch«, in: Achim Trebeß (Hrsg.): *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart 2006, S. 261. ⁴³ Vgl. Ebd., S. 261f. ⁴⁴ Hermann Doetsch: »Einleitung« [zu Körperliche, technische und mediale Räume], in: Dünne / Günzel: *Raumtheorie* (wie Anm. 23), S. 202. ⁴⁵ Ebd.

- akustisch-materiale Ebene
 - ◆ gezielter Einsatz der Klangstruktur (Anzahl der Obertöne, spektrale Energie, Klangverfremdung etc.), auch im Zusammenhang mit der Dynamik, zur Darstellung von Räumlichkeit eingesetzt (Nähe / Ferne, Richtcharakteristik)
 - ◆ Auskomponieren von raumakustischen Phänomenen (Hall)
- Ebene der geschichtlich-kulturellen Konnotationen
 - ◆ signalhafter Horn-Klang
 - ◆ übersättigter spätromantischer Klangraum, entgrenzt und verflüssigt
- formal-architektonische Ebene
 - ◆ Wiederkehr / Rotation von Prozessen und Formabschnitten
 - ◆ Spiegelungen
- Wahrnehmungs-Ebene
 - ◆ vielfach nuancierte Skala zwischen den Polen Undeutlichkeit / Unkenntlichkeit bzw. Deutlichkeit / Kenntlichkeit beim hörenden Nachvollzug des Werkes; dies betrifft u. a. folgende Aspekte:
 - einzelne Tönhöhen, Intervallik, harmonische Strukturen
 - rhythmische Struktur, Bewegungsmuster
 - Identität der Klangquellen (Instrumente)
 - ◆ subjektive Klang-Empfindungen mit unbegrenzten Verknüpfungsmöglichkeiten zu außermusikalischen Objekten / Inhalten aller Art (begünstigt durch die synästhetische Veranlagung des Komponisten und ihr kompositorisches ›Umschlagen‹).

Auch diese Zusammenfassung / Auflistung von Aspekten, die konstitutiv für die Bildung eines Ligeti'schen ›Raum-Begriffs‹ sind, kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, deutet dennoch auf die Komplexität des Phänomens hin, denn all die Einzelmomente sind nicht voneinander getrennt, sondern erst in ihrer Wechselwirkung wirksam. Diese Wechselwirkung, dies Ineinander-Verflochten-Sein trägt möglicherweise zu dem »Offenen«, »Unklaren«, »Undefinierten« bei, Qualitäten, die Martin Schläpfer als *Lontano*-Choreograph mit dieser Musik verbindet und auch als Kernmomente eines »Zeitgenössisch-Seins« betrachtet.⁴⁶ Solche Qualitäten wiederum scheinen eng mit symbolisch-metaphorischen »Verdichtungen« im ästhetischen Phänomen zusammenzuhängen, sogar dadurch bedingt zu sein.

⁴⁶ So Schläpfer in einem kommentierten Trailer zur Produktion von *Lontano* und *Ramifications* mit dem Wiener Staatsballett, www.youtube.com/watch?v=LeQlJxnHemc [17.12.2024].

Abstract

Die Körperlichkeit des Gedankens. Der mehrdimensionale Klang in Ligetis »Lontano« im Spiegel raumphilosophischer Konzepte Kitarō Nishidas

Die Kategorie Raum und damit verbundene Aspekte werden häufig in Zusammenhang mit der Musik György Ligetis diskutiert. Dabei ist Räumlichkeit bei Ligeti keine explizite, sondern eine implizite, assoziativ-illusionäre und durch kompositorische Setzung bewirkte Kategorie. Der japanische Philosoph Kitarō Nishida verwendete wiederum den raumimplizierenden Begriff »Ort« als zentrale Metapher für seine Philosophie des Bewusstseins, die – ähnlich wie die Musik Ligetis – Produkt interkultureller Auseinandersetzungen war.

Der Beitrag unternimmt den Versuch einer philosophisch motivierten Lektüre einer der »räumlichsten« Kompositionen Ligetis (*Lontano*) und betrachtet »Raum« als Differenzierungsprinzip – und im Umkehrschluss musikalische Differenz als »raumschaffende« Kategorie. Subtile Beleuchtungen der Raum-Metapher in der Philosophie Nishidas (*Ort*-Aufsatz) und in *Lontano* als auch verknüpfende Denklinien zwischen ihnen exemplifizieren das Wesentliche metaphorischen Denkens: nicht einfach »eigentlichen« und »uneigentlichen« Ausdruck auszutauschen, sondern neue, verdichtete »Bedeutungen« zu erzeugen, die durch das Zusammenwirken der verschiedenen Vorstellungen entstehen. Ausführungen Lacans und Merleau-Pontys werden dabei herangezogen, um das Synthetische solcher Verbindungslinien zu veranschaulichen. Zentraler Ausgangspunkt des Aufsatzes ist der Begriff Nishidas von einer »sinnlichen Vernunft«, wodurch die Körperlichkeit bzw. Räumlichkeit des Denkens in den Vordergrund gestellt wird.

The Physicality of Thought. The Multidimensional Sound in Ligeti's »Lontano« in the Light of Kitarō Nishida's Philosophical Concepts of Space

The category of space and related aspects are often discussed in connection with György Ligeti's music. However, spatiality is not an explicit category in Ligeti's music, but rather an implicit, associative and illusionary one that is brought about by the compositional techniques. The Japanese philosopher Kitarō Nishida in turn used the space-implied term »place« as a central metaphor for his philosophy of consciousness, which – like Ligeti's music – was the result of intercultural preoccupation.

The article attempts a philosophically motivated reading of one of Ligeti's most »spatial« compositions (*Lontano*) and considers »space« as a principle of differentiation – conversely musical difference as a »space-creating« category. Subtle examination of the spatial metaphor in Nishida's philosophy (his *Place* essay) and in *Lontano* as well as connecting lines of thought between them exemplify the essence of metaphorical thinking: to not simply interchange literal and metaphorical expression, but to create new, condensed »meanings« that emerge through the interplay of different ideas. Lacan's and Merleau-Ponty's observations are used to illustrate the synthetic nature of such connecting lines. By taking Nishida's concept of »sensual reason« as its central starting point the essay gives priority to the physicality or spatiality of thought.

Autor

Emmanouil Vlitakis ist Komponist, Musiktheoretiker und -wissenschaftler; er studierte in Athen, Berlin und Paris. In seinem kompositorischen Werk setzt sich Vlitakis mit einem erweiterten Strukturbegriff auseinander, der klanglich angereichert und oft sprachlich generiert wird. Zu seinen Hauptwerken gehören die Orchesterkomposition KYKLOS und die Werkgruppe PLOKES I–III, die sich mit dem Werk Paul Celans auseinandersetzt. In seinen Schriften befasst sich Vlitakis u. a. mit dem Zusammenhang von Instrumentation und Satztechnik/Form als auch mit interkulturellen Thematiken. Die Musik des 20./21. Jahrhunderts spielt dabei eine übergeordnete Rolle.

Er war von 2017 bis 2019 Gastprofessor für Komposition an der Universität der Künste Berlin; seit 2020 hat er dort eine Professur für Musiktheorie inne. Pädagogische Tätigkeiten im Ausland verbinden ihn mit dem V. Sarajishvili State Conservatoire in Tiflis/Georgien und mit dem CNSMD in Paris.

Emmanouil Vlitakis is a composer, music theorist and musicologist; he studied in Athens, Berlin and Paris. In his compositional thinking, he explores an extended notion of structure, which is enriched by sound and often generated by philosophy and literature. His main compositions include KYKLOS for orchestra and the series PLOKES I–III, which reflect poetry by Paul Celan. In his writings, mostly about music of the 20th/21st century, Vlitakis deals with the relationship of orchestration and technique/form as well as intercultural topics.

He was visiting professor for composition at the Universität der Künste in Berlin from 2017 to 2019; since 2020 he has held a professorship for music theory there. His pedagogical activities abroad connect him with the V. Sarajishvili State Conservatoire in Tbilisi/Georgia and with the CNSMD in Paris.

ULLRICH SCHEIDELER

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

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

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

⁴ György Ligeti: »Über »Atmosphères««, in: *Gesammelte Schriften 2* (wie Anm. 1), S. 181.

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

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

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

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

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

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

Étude 1 (Désordre)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© 1986 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

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

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

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

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

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

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

Durchlauf RI

Durchlauf RII

Durchlauf RIII

Durchlauf RIV

Notenbeispiel 4 György Ligeti: Étude Nr. 1, *Désordre*, Mainz 1986, Beginn der Reprise; erste drei Akkoladen.
© 1986 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

Sonate für Viola solo, 4. Satz

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

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

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

für Klaus Klein
4. Prestissimo con sordino
(1994)

So schnell wie möglich

$\frac{12}{4} \left[\frac{7}{4} + \frac{5}{4} \right]$
alla corda *sim.* *)

pp *mfpp* *mfpp* *sempre sim.*

f p f p > pp mfpp mfpp sim. *mfpp < mf > pp mf pp sim.*

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

© 2001 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

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

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

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

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

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

Étude 13 (*L'escalier du diable*)

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

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

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

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

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

**Koppelung
in Oktaven**

sempre cresc. poco a poco

**Koppelung
in Quinten**

(cresc.) *sin al p sempre cresc. poco a poco*

**Koppelung
in großen Terzen**

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

© 1998 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

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

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

© 1998 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

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

der Fall, wird doch in den Takten 6^2 – 6^3 eine Vielzahl von chromatischen Strängen gleichzeitig geführt: im oberen System die schon erwähnte Aufwärtsbewegung g^3 – gis^3 etc. bis d^4 , die bereits mit b^1 in Takt 5 beginnt, ferner die bis e^3 reichende Aufwärtsbewegung mit a^2 – b^2 etc., die in Takt 6^1 bei e^2 beginnt, schließlich eine Abwärtsbewegung ab dis^3 , die bis c^3 reicht und danach in die vorgenannte Aufwärtsbewegung mündet. Im unteren System gibt es ebenfalls mehrere Aufwärtsbewegungen: eine Bewegung, die bereits in Takt 6^1 bei A gestartet war und bis fis geführt wird, dann wieder chromatisch fällt, zudem ein spät startender Strang mit den Tönen B – H etc., der über die Zäsur am Taktende hinaus fortgeführt wird und dann als Quintmischung zu dem Neustart auf Gis hinzutritt, schließlich die Bewegung as – a – b – h – c^1 . Kürzere Abwärtsbewegungen treten hinzu, am auffälligsten die von des^1 bis a reichende (vgl. linke Hand in T. 6^2). Die Entwicklung innerhalb des zweiten Anlaufs, der am Beginn von Takt 10 sein Ende findet, verläuft im Wesentlichen analog. Sie strebt erneut auf einen Höhepunkt zu, dem eine Entfesselung vorausgeht und dann plötzlich abbricht, sodass ein Neustart in tiefer Lage beginnen kann.

Der Formprozess bis zu diesem Zeitpunkt lässt sich zusammenfassen als eine fortwährende Entfernung von den klar artikulierten Ausgangsbedingungen auf der Ebene des Tonhöhenverlaufs. Zwar bleibt die Chromatik als bestimmendes Prinzip erhalten, doch werden weder der Oktavrahmen noch der Basiston H noch eine bestimmte Intervallkoppelung sowie klangliche Umgebung beibehalten. Vielmehr kommt es zu Auflösungserscheinungen, die zwar das Prinzip der Chromatik nicht antasten, aber dessen Integration in ein strukturelles Muster allmählich aufgeben. Das einzige, was – bis hierher – intakt bleibt, ist die rhythmisch-metrische Ausgangskonstellation der Folge von Zweitön- und Dreitön-Elementen. Sie bleibt unangetastet. Dies ändert sich aber mit dem Neustart in Takt 10. In ihm ist das aus Zweitön- und Dreitöngruppen gebildete Elementmuster von Beginn an im Takt verschoben (Beginn nach drei Achteln), wenngleich die interne Gliederung zunächst noch beibehalten wird. Schon die zweite Hälfte aber ist verändert: Statt $2 + 3 + 2 + 2 + 2 + 3 + 2 + 2$ kommt es zur Folge $2 + 3 + 2 + 2 + 3 + 3 + 3$. Weil zuletzt vermehrt Dreitön-Elemente integriert sind, setzen sich die insgesamt 18 Achtel nicht mehr aus acht, sondern nur noch aus sieben Elementen zusammen. In Teil 2 der Etüde, der wie schon Teil 1 aus mehreren Anläufen besteht (T. 10–13, T. 13–14, T. 15–17), die jeweils einen Höhepunkt erreichen, abbrechen und neu starten, kommt es dann zu weiteren Veränderungen der Element-Muster, die aber verhältnismäßig gering ausfallen (vgl. Notenbeispiel 8): In Takt 14 beginnt erstmalig ein Element nicht auf dem ersten Achtel des Takts, sondern wird (quasi auftaktig) über den Taktstrich geführt, was partiell ein Gegeneinander von Ober- und Unterstimme zur Folge hat, in Takt 15 werden chromatische Töne mehrfach innerhalb von Zweitön-Elementen »übersprungen« (vgl. das erste und dritte Zweitön-Element), schließlich war bereits in Takt 12^2 erstmals ein Viertön-Element eingeführt worden. Es bleibt aber vorerst singulär und folgenlos, da innerhalb dieses Teils keine weiteren Elemente, die mehr als drei Töne erhalten, erklingen.

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

Abstract

Musikalische Form zwischen Raum und Prozess:

Zu Strategien der formalen Gestaltung in einigen späten Instrumentalwerken György Ligetis

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

Musical Form between Space and Process:

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

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

Autor

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

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

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

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

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

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 Stücke* 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

Oboe

Clarinetto in Sib

*) 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.

Ob.

Cl. Sib

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

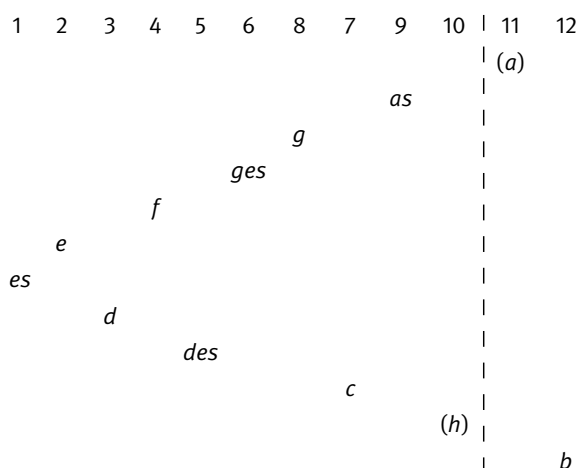


Abbildung 2 György Ligeti: *Zehn Stücke* für Bläserquintett (1968), die dem dreistimmigen Kanon des neunten Stücks zugrundeliegende Allintervallreihe

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.

För Bruno Lavér

10

as fast as possible
Presto bizzarro e rubato, so schnell wie möglich (maximum ♩ ca. 112)*

Notenbeispiel 3 György Ligeti: Zehn Stücke, Nr. 9: Ende, T. 14–17 und Nr. 10: Anfang, T. 1–4.

© 1997 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

»tenuto, senza dim.« und am Ende der Oktave: »plötzlich abbrechen«, gefolgt von »Silenzio assoluto«. Offensichtlich soll, was bei anderer Ausführung wie eine Schlussgeste wirken könnte, ausdrücklich vermieden werden. Und nur so lässt sich auch die formale Entsprechung zum Anfang – bis auf ein fehlendes Sechzehntel entspricht die Oktave auf *as* genau der Dauer des ersten Unisono-Klangs auf *es*³ (vor dem ersten, idealerweise allerdings nicht hörbaren Neuansatz der Piccoloflöte) – tatsächlich realisieren, so dass es im besten Falle so scheinen könnte, als ob das Stück auf einer anderen Tonstufe von neuem begänne.

Nun ist aber festzustellen, dass verschiedene Ensembles die letzte Oktave auf *as* zum Teil erheblich kürzen, gelegentlich dazu noch – und entgegen Ligetis ausdrücklicher Anweisung – verbunden mit einem Decrescendo, wobei zuzugestehen

¹⁹ Vgl. das Diagramm mit der synoptischen Darstellung der Signalstärken-Analyse (RMS) in Lalitte: *Analyser l'interprétation de la musique du XX^e siècle* (wie Anm. 1), S. 262.

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‹ Differenzttöne 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, Sándor 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 *Zehn Stücken* als einem musikalischen Geschehen, die wir oben aus der Partiturlektüre 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, Protentionen³⁶ 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 »Protentionen« 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 bestimmbaren 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 Schallplatteneinspielung 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 Metronomangaben, 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.

FLORIAN BESTHORN

Von der Rolle? – Zu Ligetis Ideal einer ›lebendigen Interpretation‹

Gipfelte György Ligetis Begeisterung für die Musik Conlon Nancarrow in den Aufnahmen seiner eigenen Werke, die in Bearbeitungen von mechanischen Instrumenten gespielt wurden? Oder zeigt sich sein Faible für dessen Kompositionen eigentlich eher in seinem Engagement für Aufführungen des amerikanischen Freundes in Europa, als dass dessen *Studies for Player Piano* Spuren in Ligetis Werken hinterlassen haben? – Eine klare Beantwortung dieser Fragen kann hier nicht geleistet werden, doch erscheint es mir stattdessen lohnend, an dieser Stelle Ligetis Sympathie für Nancarrow's Kompositionen auf Klavierrollen mit seinem Ideal einer ›lebendigen Interpretation‹ in Verbindung zu bringen. Kann doch die Vorstellung einer ›lebendigen Interpretation‹ gewissermaßen als ein Kontrapunkt zu Nancarrow's Kompositionen verstanden werden, welche sich gerade durch Ligetis Beschäftigung mit eben diesen herauskristallisierte.¹ Einerseits ist damit schlicht die Interpretation von lebendigen Musiker:innen gemeint, die Werke vor den Augen der Zuhörer:innenenschaft aufführen, wobei Ligetis Interesse insbesondere dem Grenzbereich gewidmet ist, in dem sich eine sehr gute einer utopisch perfekten Wiedergabe annähert; andererseits diagnostiziert er in den mechanischen Kompositionen Nancarrow's ebenso ein ›lebendiges‹ Rubato, das bei jedem Hören wie eine neue Interpretation wirke. Einer fast perfekten menschlichen Aufführung kann gerade dieser Aspekt wiederum fehlen, sodass sie dennoch nicht ›lebendig‹ wirkt. Im Folgenden soll daher ein Spannungsfeld aufgezo- gen werden, das in der Lage ist, den Widerspruch zwischen Ligetis Werken für mechanische Instrumente und seiner Wertschätzung von menschlichen Interpret:innen sowie deren imperfekter Wiedergabe aufzulösen. Wenn Nancarrow durch seine Freundschaft zu Ligeti im fortgeschrittenen Alter seine Vorbehalte gegenüber ›lebendigen‹ Interpret:innen abbaute, soll dennoch keineswegs ein Überkreuzen von zwei teleologischen Entwicklungslinien postuliert, son-

¹ Den im Folgenden verwendeten Begriff der ›lebendigen Interpretation‹ habe ich aus diesem Satz Ligetis von 1987 abgeleitet: »Nancarrow's herrliche Musik für mechanische Klaviere gab mir den Anstoß, über Wege nachzudenken, auf welche Weise man *lebende* Interpreten zur Hervorbringung solcher musikalischen Verwicklungen bringen, und vor allem, ob man *einem* Solisten eine derart komplexe Polyrhythmik anvertrauen könnte«, aus: »Études pour piano – Premier livre«, Text zur CD-Ersteinspielung bei Wergo, zitiert nach: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 291.

dern vielmehr diskutiert werden, wie sich verschiedene Realisationen eines Werkes, die nachweislich von den Komponisten geschätzt wurden, zueinander verhalten. Als Beispiel dienen hierfür Dokumente zu ausgewählten Klavieretüden Ligetis.

1. »Die Verwandlung von Ungenügen in Professionalität«

»Die Komplexität dessen, was ich vorgeschrieben habe, geht darüber hinaus, was menschenmöglich zu realisieren ist. Man kann nur versuchen, sich anzunähern.«² Im Gegensatz zur durchhörbaren Dichte einer enormen rhythmischen und metrischen Komplexität, die Nancarrow dank des Player Pianos zu Gehör bringen konnte, ist diese Exaktheit bei Ligeti entsprechend dieses Zitats Utopie und nicht Resultat. Zwar gäbe es Möglichkeiten einer »perfekten« Wiedergabe, doch reizt Ligeti zugleich die Aussicht, auf dem Weg zur Vollendung immer an anderer Stelle zu »scheitern«. In Bezug auf sein Violinkonzert hält er im gleichen Gespräch, das er mit Manfred Stahnke kurz nach seinem 70. Geburtstag geführt hatte, fest, dass er deshalb nur ungern auf technische Hilfsmittel zurückgreife: Er möchte »lieber lebende Musiker. Dann wird es wohl nie perfekt sein«,³ dafür werde aber eben eine menschliche, wenngleich fehleranfällige, Interpretation dargeboten. Diese »imperfekte« Ausführung habe ihren eigenen Reiz, wie ein Vergleich des Komponisten von seinen Klavieretüden mit Stillleben von Paul Cézanne zeigt. Denn Ligeti ist der Ansicht, dass jener »Schwierigkeiten mit der Perspektive« gehabt habe, was seine Kunstwerke jedoch erst einzigartig werden lässt: »Die Äpfel und Birnen in seinen Stillleben scheinen jeden Augenblick wegrollen zu wollen. [...] Und trotzdem: Welches Wunder hat Cézanne mit seinen Farbharmonien vollbracht, mit der emotionell durchseelten Geometrie, mit seinen Rundungen, Volumina, Gewichtsverlagerungen!« Ganz Ähnliches wolle Ligeti selbst anstreben, nämlich – so bringt er es prägnant auf den Punkt – »die Verwandlung von Ungenügen in Professionalität.«⁴

Ligeti sucht in einigen seiner Kompositionen die Grenzen des Spielbaren auf und entwirft dabei komplexe Gebilde, die scheinbar nicht mehr von Menschen realisiert werden können. Bei der Auseinandersetzung der Interpret:innen mit dem Notentext kommt es nach den ersten »ungenügenden« Wiedergaben jedoch zu einer

2 György Ligeti / Manfred Stahnke: »Ein Gespräch« [29. Mai 1993], in: Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hrsg.): *Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten* (Musik-Konzepte Sonderband), München 2003, S. 76. **3** Ebd., S. 80. **4** György Ligeti: »»Études pour piano« (1985–1998)«, im Programmheft Gütersloh 2000: György Ligeti (3), Theater Gütersloh (Stadthalle), 23.–26. November 2000, S. 21. – Vgl. hierzu auch die Werkeinführung des Komponisten »»Études pour piano« (1996)«, die er für die CD in der »György Ligeti Edition« bei Sony schrieb. Deren Beginn lautet »Wie kam ich auf die Idee, hochvirtuose Klavieretüden zu komponieren? Der auslösende Umstand war vor allem meine ungenügende pianistische Technik«, zitiert nach Ligeti: *Gesammelte Schriften 2* (wie Anm. 1), S. 288f. Dort ist ebenfalls der Cézanne-Vergleich zu finden.

Umwandlung des Scheiterns in einen Erfolg, eben durch eine professionelle Auseinandersetzung mit dem Material. Seit Jahrzehnten werden Ligeti's Werke weltweit von Musikerinnen und Musikern auf höchstem Niveau interpretiert, die sich lustvoll den gestellten Herausforderungen aussetzen. Allerdings entstanden die meisten Werke, die eine solche gesteigerte Virtuosität voraussetzen, erst, nachdem Ligeti bereits ein gefeierter Komponist geworden war und sich Interpret:innen von höchstem Rang mit seinen Werken befassten.

Conlon Nancarrow erlebte hingegen früh mehrere Misserfolge aufgrund der mangelnden Vorbereitung der Musizierenden, sodass er aus dem ›Ungenügen‹ der Aufführungen den Schluss zog, nur noch für mechanische Instrumente zu schreiben, um sein Ideal komplexer Strukturen professionell wiedergeben zu können. Er zog sich zurück, und seine Musik konnte – von seltenen Ausnahmen abgesehen – nur von wenigen Besuchern live in Mexico City erlebt werden. Dennoch wurden seine *Studies for Player Piano* nach und nach berühmt, Aufnahmen sowie Notenmaterial davon wurden verbreitet und schließlich wollte man die Kompositionen des ›Exoten‹ auch auf der Bühne ausstellen. Im Folgenden werden seine Reaktionen auf Konzertanfragen wiedergegeben, diese allerdings noch aus der Zeit, bevor er Ligeti kennenlernte. Denn obschon dieser an verschiedenen Stellen festhielt, das Werk Nancarrow's gewissermaßen ›entdeckt‹ und berühmt gemacht zu haben,⁵ erhielt der in Mexiko ansässige Komponist spätestens ab 1980 zahlreiche Briefe, u. a. aus Deutschland, die ihn dazu bewegen wollten, seine *Studies* live aufführen zu lassen. Er hatte für dieses Ansinnen wenig Verständnis und fühlte sich zunehmend bedrängt. So schrieb er etwa Ende Oktober 1980 an Peter Garland, dass er immer mehr Anfragen aus Europa erhalte: Man sei besessen von der Idee, ein Player Piano auf der Bühne zur Schau zu stellen. Es verwundert ihn, dass gerade Anstalten wie der WDR auf ›Live-Aufführungen‹ pochten statt einfach Aufnahmen abzuspielen.⁶ Gegenüber seiner damaligen Agentin Eva Soltes zeigt er deutlich seinen Ärger über die Anfragen, die sich ein Urteil über seine Musik anmaßen, obschon sie diese selbst noch nicht live gehört hätten:

»This has been going on for well over a year, and there is nothing I can do about it to stop him [Wolfgang Becker], or rather his letters. He insists that live is so much better than recorded. He has never heard my music live, but he knows it is better.

⁵ Siehe zu dem Verhältnis beider Komponisten einführend Felix Meyer: »Dr. Seek and Mr. Hide. György Ligeti Meets Conlon Nancarrow«, in: Bianca Țiplea Temeș / Kofi Agawu (Hrsg.): *A Tribute to György Ligeti in His Native Transylvania*, Cluj-Napoca 2020, S. 247–256. ⁶ »I continue getting all these letters from Germany. Now, it has spread to Italy. Most of them are obsessed with the idea of a live player-piano performance. I don't understand it. The last German one was from Cologne Radio. Radio is not live. The Italian one is from a contemporary music society in Rome, which, from the literature they sent me, performs mainly electronic music. That is not exactly live either« (aus einem Brief von Conlon Nancarrow an Peter Garland vom 26. Oktober 1980; Sammlung Conlon Nancarrow, Paul Sacher Stiftung, Basel – nachfolgend »SCN-PSS«).

[...] Also, player pianos made today are little better than toys for children to play with (I still have to tell Becker this). I don't know what to do with him, unless simply stop answering his letters.«⁷

Nancarrow reagiert wohl deswegen so gereizt, da er von Beginn der Korrespondenz an darauf verwiesen hatte, dass die bereits erschienenen Schallplatten seine Werke so wiedergeben würden, wie er es sich wünscht. Wenn, sollten diese im Konzertsaal abgespielt werden, denn sie wurden mit seinen Instrumenten aufgenommen, die er über Jahre hinweg so präpariert hatte, bis die gewünschte Klanglichkeit wiedergegeben werden konnte. Der Versuch, seine gestanzten Klavierrollen auf anderen Instrumenten wiederzugeben, würde mit Sicherheit das akustische Ergebnis verfälschen und sei daher für ihn nicht denkbar. Noch zugespitzter formuliert Charles Amirkhanian diese Meinung, wenn er betont, dass sich Nancarrow's Musik eigentlich nur in dessen eigenem Studio in Mexico City wirklich erfahren lasse.⁸

Nichtsdestotrotz zeichnet gerade Amirkhanian für die Aufnahmen bei Arch-Records verantwortlich, die seit 1977 erschienen. Ohne diese Aufnahmen wäre es wohl kaum zu der Bekanntheit Nancarrow's in Europa gekommen, die schließlich zu mehreren Konzerttourneen führte. Meiner Ansicht nach änderte sich durch diese Erfahrungen auch die Einstellung Nancarrow's zu den Interpretationen seiner Werke, woran sicherlich auch Ligeti seinen Anteil hatte, der eine enge Freundschaft zu Nancarrow aufbaute.

2. Ligeti – ein zweiter Nancarrow?

Der Widerstand Nancarrow's gegen das Aufführen seiner Musik auf anderen Instrumenten wurde insbesondere durch Jürgen Hocker gebrochen. Hocker war Chemiker bei Bayer, hegte daneben privat großes Interesse an selbstspielenden Instrumenten und kaufte 1986 – nachdem er Werke Nancarrow's gehört hatte – einen Bösendorfer Ampico-Flügel, um dessen Musik aufführen zu können. Seit Sommer 1986 stand er mit dem Komponisten in Kontakt und schaffte es tatsächlich, Nancarrow dazu zu bewegen, dessen Werke auf diesem Instrument öffentlich aufführen zu dürfen. Hierzu wurden an dem Flügel u. a. die Hämmerleiste präpariert und die Notenrollengeschwindigkeit erhöht; auch der Luftdruck musste nach ersten Proben verstärkt werden, da er bei der Masse an zu spielenden Tönen zu rasch abfiel, sodass nachfolgende Töne teils zu leise wiedergegeben wurden. Ab Juni 1987 wurde die Zusammenarbeit immer enger, und die Wiedergabe des Flügels konnte zunehmend an das

⁷ Aus einem Brief von Conlon Nancarrow an Eva Soltes vom 4. August 1981 (SCN-PSS).

⁸ Charles Amirkhanian: »Introduction«, in: Conlon Nancarrow: *Selected Studies for Player Piano. With Critical Material by Gordon Mumma, Charles Amirkhanian, John Cage, Roger Reynolds and James Tenney* (Soundings 4), hrsg. v. Peter Garland, Berkeley, Cal. 1977, S. 7.

Ideal Nancarrow's angepasst werden. Schlussendlich waren die Live-Aufführungen nicht mehr nur außergewöhnliche Spektakel, sondern konnten auch klangästhetisch überzeugen. Mehr noch: Es war Jürgen Hocker gelungen, zwei Player Pianos so zu koordinieren, dass sogar Nancarrow's spätere Kompositionen für zwei Klaviere live synchron aufgeführt werden konnten; erstmals war dies bei den Donaueschinger Musiktagen 1994 der Fall.

Im Rahmen des Bodenseefestivals 1996 gab es eines der durchaus zahlreichen Konzerte, in denen Nancarrow's Musik seit den 1980er Jahren live auf einem Player Piano vorgetragen wurde. Nach dem Konzert wurde Nancarrow eine Postkarte geschickt, auf der sich auch ein Gruß Ligeti's befindet. Er hält auf der Postkarte fest, dass »die live spielenden Player Pianos« doch einen deutlich »besseren« Eindruck machten, als wenn man sie nur aufgenommen höre: »The LIVING (i.e. not virtual) player pianos are better than a recording.«⁹ Hocker erwähnt an verschiedenen Stellen, dass Ligeti sogar derart angetan war, dass er ebenfalls Musik für Selbstspielklaviere schreiben wollte. In Briefen nach Mexico City schreibt er sowohl Ende 1990 als auch nochmals im Juni 1991, dass Ligeti seinem Vorbild Nancarrow naheifern wolle und gerne seine Klavieretüden in einem Nancarrow-Konzert ebenfalls auf einem Player Piano hören würde. Hocker schildert, dass er den Komponisten daraufhin gefragt habe, ob er nicht Angst habe, ein »zweiter Nancarrow« zu werden, statt ein »Original-Ligeti« zu bleiben; doch dieser antwortete, dass es ihm eine große Ehre wäre, ein »zweiter Nancarrow« zu sein.¹⁰

Dieser gewiss scherzhaften Unterhaltung maß Hocker meines Erachtens zu viel Bedeutung bei, denn bereits im Juli 1983 stellte Ligeti klar, dass er sich – trotz aller Bewunderung für Nancarrow – für anderes interessiere:

»Wie dem auch sei – ich bin nicht Nancarrow ... ich befasse mich mit anderem; darunter damit, für lebende Instrumentalisten zu schreiben; wobei es unmöglich ist, jene Präzision, jene völlige Exaktheit in der Realisation der Polymetrie zu erreichen, die man durch direktes Lochen der Rolle für ein mechanisches Klavier erhält ...«¹¹

Nach Hockers Darstellung ist Ligeti (spätestens) ab November 1990 daran interessiert, einige seiner *Études pour piano* für Player Piano bearbeiten zu lassen.¹² Dies scheint zunächst konträr zu seiner Idee einer »lebendigen Interpretation« zu stehen, weswegen zu diskutieren ist, inwieweit die nachfolgend unterschiedlich realisierten Versionen von Kompositionen unter einem ästhetischen Blickwinkel

⁹ György Ligeti, zitiert nach einer Postkarte an Conlon Nancarrow vom 7. Mai 1996 (SCN-PSS).

¹⁰ Siehe die Briefe von Hocker an Nancarrow vom November 1990 und vom 13. Juni 1991 (SCN-PSS). Vgl. ebenfalls Jürgen Hocker: *Begegnungen mit Conlon Nancarrow*, Mainz 2002, S. 201.

¹¹ »György Ligeti im Gespräch mit Denys Bouliane« [Juli 1983], in: *Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Jahrbuch 5, 1984/1985, hrsg. v. Herbert Henck, S. 85f. ¹² Beziehungsweise hält er in seinem Nancarrow-Buch fest, dass dies wohl schon ab 1988 der Fall gewesen sei. Hocker: *Begegnungen mit Nancarrow* (wie Anm. 10), S. 64f.

vereinbar sind. In dem eingangs zitierten Gespräch mit Manfred Stahnke geht Ligeti auch direkt auf seine Bewunderung für die Musik Nancarrow's ein, grenzt sich aber zugleich davon ab:

»Ich habe z. B. meine 9. Etüde ›Vertige‹ [...] von einem Pianisten in richtiger Geschwindigkeit noch nicht gehört. Aber inzwischen habe ich sie in recht großer Geschwindigkeit gehört sowohl von [Volker] Banfield als auch von [Pierre-Laurent] Aimard. Nach zehn Jahren wird ein Pianist das vielleicht so können wie ein Sequenzer. Ich muß sagen, mir ist doch lieber die nicht ganz so gleichmäßige Interpretation, mit allen Schwankungen – wegen des Moments der ›Gefahr‹. Und deswegen bevorzuge ich lebendige Menschen und nicht so sehr Sequenzer oder, wie Nancarrow, player pianos. Es ist nicht meine Welt. Mit Staunen höre ich es, ich liebe es. Da ist meine Liebe zu Nancarrow. [...] Das ist eine unglaubliche Perfektion. [...] Dann habe ich auch Versionen für Drehorgel gehört, von Pierre Charial transkribiert, die irrsinnig schön klingen – ich liebe das. Aber mein Medium ist der unsichere Mensch. Und ich will die Fehler und Abweichungen.«¹³

3. Bearbeitungen der Etüden von György Ligeti für das Player Piano

Anhand zweier Klavieretüden Ligeti's soll dargestellt werden, warum der Komponist möglicherweise auf die menschliche, durchaus fehleranfällige, Interpretation setzte, obschon er zugleich von der mechanischen Kunst Nancarrow's sowohl begeistert war als auch beeinflusst wurde. Hierzu werden die Etüden Nr. 9 und die in verschiedenen Fassungen überlieferte Nr. 14 beispielhaft betrachtet. Der Pianist Volker Banfield, der wie Ligeti seit Mitte der 1970er Jahre an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg lehrte, war Uraufführungsinterpret zahlreicher Werke des befreundeten Komponisten. Er hob die Hälfte der Klavieretüden aus der Taufe, darunter auch die neunte, die er im Mai 1990 erstmals öffentlich spielte.

Im November jenes Jahres schrieb Hocker einen Brief an Nancarrow und behauptet darin, dass Banfield ein Konzert absagte, nachdem Ligeti angekündigt hatte, bei diesem anwesend zu sein. Laut Hocker erklang die Etüde auf einem Player Piano, da Banfield Angst gehabt habe, das vom Komponisten geforderte Tempo nicht realisieren zu können:

»Banfield wanted to perform the composition, but when Ligeti told him, that he would come to the concert, Banfield ›retired‹. He was afraid that he couldn't play the right speed. As you know, we transformed (Wolfgang Heisig) this Etude months before for a player piano because of its immense difficulties and we performed it in your Paris concerts.«¹⁴

¹³ Ligeti / Stahnke: *Ein Gespräch* (wie Anm. 2), S. 80.

¹⁴ Zitiert aus einem Brief von Jürgen Hocker an Conlon Nancarrow im November 1990 (SCN-PSS).

De facto hatte Volker Banfield jedoch am Morgen des 19. Oktober 1990 einen schweren Autounfall und seine Hand musste daraufhin mehrfach operiert werden. Dies war der Grund, weshalb er im Konzert nicht auftreten konnte und stattdessen die von Wolfgang Heisig für das Player Piano gestanzte Version aufgeführt wurde.¹⁵ Hocker überarbeitete die Etüde ebenfalls als Version für selbstspielendes Klavier und passte sie an die Wünsche Ligetis an. So entstanden die Klavierrollen zu Ligetis Etüden keineswegs aus einer Not heraus, sondern sind als alternative Versionen zu verstehen, die von Ligeti durchaus als »gültig« angesehen wurden. Dies zeigt sich auch daran, dass einige der Bearbeitungen auf der CD »Mechanical Music« aufgenommen wurden und so gleichberechtigt in der »Ligeti Edition« neben den Einspielungen durch einen lebendigen Pianisten stehen.

Dieses CD-Projekt bei Sony war als eine Gesamtaufnahme der Werke Ligetis geplant, die mit 12 oder 13 CDs zu seinem 75. Geburtstag 1998 erscheinen sollte.¹⁶ Während der jahrelangen Planungen war zunächst keine Rede davon, die Bearbeitungen für mechanische Instrumente ebenfalls aufzunehmen; diese Idee scheint erst im April 1995 aufgekommen zu sein: Am 10. April 1995 wurden Jürgen Hocker, Max Bonnay (bzgl. der Bearbeitungen für Akkordeon) und Pierre Charial (bzgl. der Bearbeitungen für Drehorgel) angefragt, ob sie sich ein Mitwirken an der CD-Edition vorstellen könnten. Die Planung schritt sehr rasch voran und Ende Mai wurde mit Jürgen Hocker besprochen, welche Etüden in Versionen für Player Piano aufgenommen werden sollen.¹⁷ Ligeti wünschte sich hierfür die Etüden 1, 7, 9, 10, 13 und 14 A. Jürgen Hocker wollte dementsprechend alles vorbereiten und den Komponisten dann bei sich empfangen, damit gemeinsam die letzten Anpassungen vorgenommen werden konnten. Er weist am 20. September 1995 nochmals darauf hin, dass es »ganz wichtig [wäre], dass Herr Ligeti sich die Aufnahmen auch »vor Ort«, d. h. bei mir auf meinem Flügel anhört, weil es eine Vielzahl an Veränderungsmöglichkeiten bezüglich der Dynamik und der Balance gibt, die man eigentlich nur am Instrument besprechen kann.« – Dennoch hält der Komponist dies nicht für notwendig und schlägt am nächsten Tag vor, Korrekturen nur anhand von zuvor gemachten Aufnahmen an Hocker zu kommunizieren. Seine dabei versprochene »präzise Auflistung« fällt schlussendlich jedoch eher knapp aus; zur Etüde 14 A heißt der Kommentar Ligetis etwa schlicht »Tempo ok«.

Ich halte es durchaus für möglich, dass Ligeti die Realisierung der Versionen für Player Piano bewusst aus der Hand gegeben hatte, da er nicht versuchen wollte, auf den mechanischen Klavieren eine Nachahmung des Live-Spiels (wie es ur-

¹⁵ So wird es schließlich auch von Hocker in seinem Nancarrow-Buch wiedergegeben. Hocker: *Begegnungen mit Nancarrow* (wie Anm. 10), S. 203. ¹⁶ Siehe hierzu etwa folgenden Auszug aus einer Pressemappe des CD-Labels vom Mai 1995: »The Sony Classical »Ligeti Edition« will comprise about 12–13 CD's, representing the complete works of the composer. [...] The Ligeti Edition is planned for completion by 1998, the composer's 75th Birthday year« (Sammlung György Ligeti, Paul Sacher Stiftung, Basel – nachfolgend »SGL-PSS«). ¹⁷ Dies und Nachfolgendes lässt sich anhand der Korrespondenz zwischen Louise Duchesneau und Jürgen Hocker rekonstruieren (siehe SGL-PSS).

sprünglich in den Werbebroschüren zum Reproduktionsklavier am Beginn des letzten Jahrhunderts versprochen wurde) zu verwirklichen, sondern bewusst andere Bearbeitungen bzw. Versionen präsentieren wollte. Dies würde auch erklären, warum die CD »Mechanical Music« sechs der Etüden wiedergibt, die bereits auf der dritten CD der »Ligeti Edition« mit Pierre-Laurent Aimard aufgenommen wurden, obwohl viele andere Produktionen der »Originalkompositionen« nicht mehr realisiert werden konnten. Diese fünfte CD der Edition ist wohl als doppelte Hommage zu verstehen: als Dank an die Freunde Charial und Hocker, die mehrfach Konzerte auf ihren mechanischen Instrumenten ermöglicht hatten, und zugleich als eine Würdigung der Kunst von Nancarrow.

4. Die Fassungen der 14. Klavieretüde Ligetis

Trotz der Bewunderung für das Schaffen Nancarrows gibt es nur eine einzige Komposition, die Ligeti tatsächlich für mechanische Instrumente schrieb: das *Poème Symphonique*; dieses entstand allerdings bereits 1962, als Ligeti Nancarrows *Studies* noch nicht kannte. Alle weiteren »mechanischen« Werke sind meines Wissens Bearbeitungen von fremder Hand. Als Ausnahme könnte jedoch die Klavieretüde 14 bzw. 14A angesehen werden, die in zwei Fassungen von Ligeti niedergeschrieben wurde. Die Genese der Komposition sei kurz rekonstruiert: Aus der Korrespondenz wird ersichtlich, dass am 3. Oktober 1993 die Etüde in ihrer Ursprungsfassung – damals trug sie noch die Nummer 13 – an Pierre-Laurent Aimard gesendet wurde.¹⁸ Kurz darauf schreibt der Pianist, dass er die Etüde im Moment nicht aufführen könnte, da sie spieltechnisch zu schwer sei. Mitte Oktober schrieb Louise Duchesneau parallel auch an Volker Banfield, dass er sich nicht mit dem Üben dieser Etüde aufhalten sollte, da Ligeti sie für »utopisch schwer« halte und sie deshalb in den kommenden zehn Tagen umschreiben, d. h. vereinfachen wolle.¹⁹ Schlussendlich wurde die Überarbeitung als »finale Fassung«, die hoffentlich spielbar sei, am 26. Oktober 1993 an Aimard geschickt. Die ursprüngliche Fassung wurde nachträglich als »Etüde 14A« bezeichnet, und am Ende des Manuskripts fügte Ligeti folgenden Hinweis hinzu: »Im erwünschten Presto ist die Fassung eher auf einem mechanischen Klavier zu realisieren.« Zugleich wies der Komponist jedoch darauf hin, dass »die Aufführung durch einen lebendigen Pianisten [...] ebenfalls möglich« sei, es bedürfe eben eines »entsprechende[n] Arbeitsaufwand[s]«.²⁰

18 Siehe hierzu und zum Nachfolgenden die Korrespondenz (Faxe) zwischen Louise Duchesneau und Pierre-Laurent Aimard vom Oktober 1993 (SGL-PSS). **19** Fax von Louise Duchesneau an Volker Banfield vom 18. Oktober 1993 (SGL-PSS). **20** So wurde es auch in der Notenausgabe abgedruckt: György Ligeti: *Études pour piano – deuxième livre (1988–1994)*, Mainz 1998, S. 69. Im vorliegenden Text wird darauf Bezugnehmend von zwei Fassungen (Etüde 14 und 14A) geschrieben, hingegen von zwei Versionen der Etüde 14A: einer live aufgeführten und der hier diskutierten Version für selbstspielendes Klavier.

In beiden Fassungen dieser Klavieretüde lautet die Tempovorschrift »Presto possibile«, wobei je 105 Halbe pro Minute gespielt werden sollen. Obschon sich die Längen der Etüden Nr. 14 und 14 A durchaus unterscheiden, sollen beide 1'41" Minuten dauern, wie Ligeti es am Ende jeweils vermerkt.²¹ Dies steht demnach im Widerspruch zu der am Beginn gesetzten Metronom-Angabe. Entgegen Jürgen Hockers Sicht, dass die Etüde Nr. 14 A nur für das Player Piano geschrieben worden sei, gibt es durchaus Pianistinnen und Pianisten, die auch diese Fassung vortragen. Neben jüngst Han Chen hat zum Beispiel Idil Biret die Etüde in ihr Repertoire genommen und bereits vor rund 20 Jahren eingespielt. In einer Notiz im Booklet schreibt sie, dass sie sich dazu entschlossen habe, der Tempobezeichnung Ligetis zu folgen und sich nicht nach dessen exakten Zeitangaben in der Notenausgabe zu richten. Sie begründet das mit einer angemessenen Interpretation, die beim bloßen Spielen nach Zeitangaben nicht gewährleistet sei:

»György Ligeti has given very precise timing indications for all the *Etudes*, together with the musical markings. [...] After consideration, I have decided to follow the musical markings rather than the strict timing indications of these works. [...] The performer who wants to deliver all the nuances, all the accents and play the work as close as possible to the composer's requirements often faces the dilemma of whether to play according to the work's musical markings or follow the timing indications. The latter choice may result in omitting some important musical signs, which become practically impossible to render at high speed. My preference, where necessary, has been for the musical markings. Ligeti himself seems to point in this direction when he writes in the notes to *Etude No. 7* that »the time signature acts only as a guideline.«²²

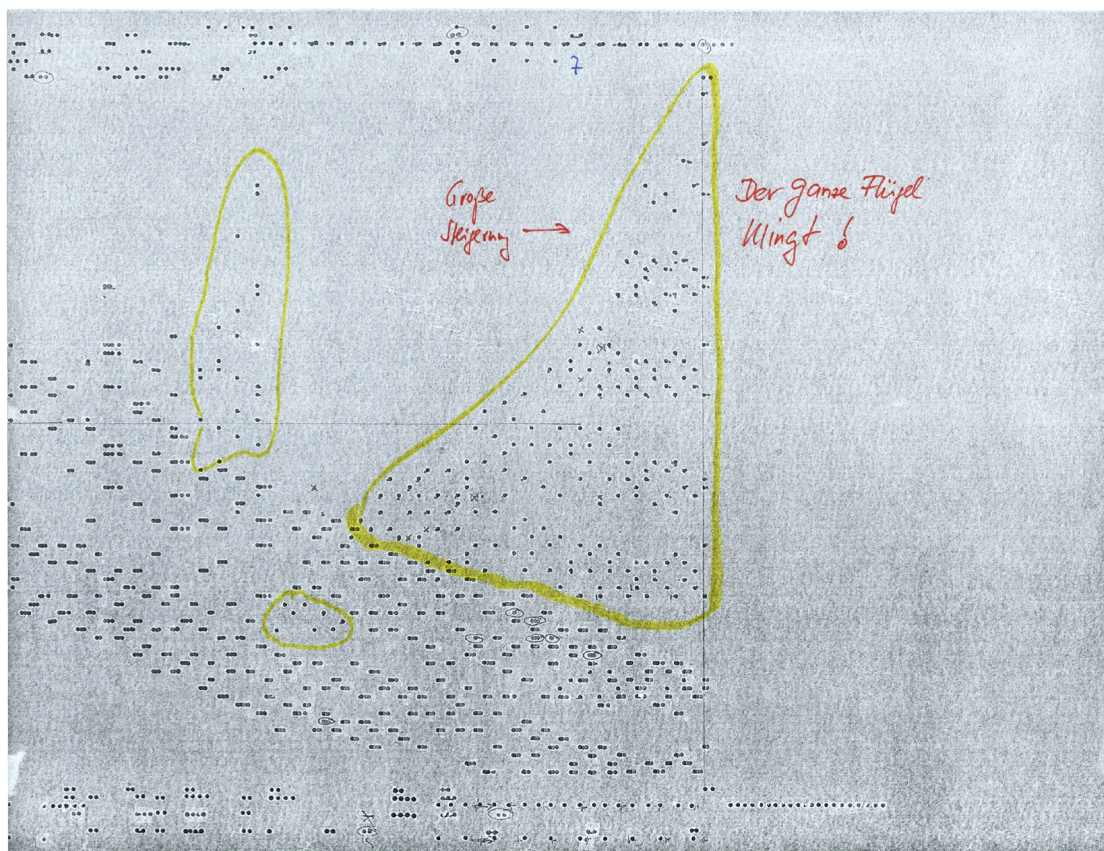
Deutlich anders interpretiert Sandra Simone Strack die Tempoangaben Ligetis, wenn sie die Meinung vertritt, dass er Vorgaben zu einer »Mindestgeschwindigkeit« gibt. Sie folgert daraus, dass dem Komponisten »das Tempo wichtiger sei als der Interpret, weswegen er das Player Piano einem zu langsam spielenden Pianisten vorziehe.«²³ Diesem möchte ich widersprechen, auch wenn ich glaube, dass eine gleichmäßige Wiedergabe im raschen Tempo Ligeti durchaus beeindruckt hätte. Ich denke, dass er nicht an einer stupenden Virtuosität interessiert war, sondern gerade an der interpretatorischen Herangehensweise an ein scheinbar unmöglich zu realisierendes Werk. Vor allem, da neben den von Idil Biret angeführten Argumenten auch mechanische Reproduktionen mitnichten »perfekt« sind. Wie anhand der Versionen der Klavieretüde 14 A gezeigt werden kann, mussten einige Kompromisse

21 Siehe ebd., S. 68 und 74. **22** Idil Biret: »Interpreting the Ligeti Etudes. Musical Markings and Timing Indications«, [Booklet-Text zu] *György Ligeti: Etudes, Books I and II (1–14 a)*, Idil Biret, Aufn.: Clara-Wieck-Auditorium, Sandhausen, 2001, CD Naxos 8.555777, 2003, S. 3. **23** Sandra Simone Strack: *Die Klavieretüde im 20. Jahrhundert. Virtuose »Fingerübung« für den Interpreten oder Komponisten? Analysen ausgewählter Beispiele*, Marburg 2013, S. 263.

eingegangen werden, um sie auf dem Instrument von Jürgen Hocker überhaupt aufnehmen zu können.

Generell geben die Klavierrollen von Ligeti's Klavieretüden deren Notentext keineswegs treu wieder, da das gewählte Player Piano Beschränkungen unterlag. Zu nennen wäre hier etwa die dynamische Differenzierung: Dynamische Vorgaben auf der Klavierrolle beziehen sich stets auf eine ganze Flügelhälfte – sie werden durch Stanzungen rechts vom Diskantbereich bzw. links vom Bassbereich gesteuert – und sind somit nur in Sonderfällen auf Einzeltöne anwendbar. Wird eine sehr leise Passage gespielt, hört man teils die ›Nebengeräusche‹ des Motors oder der Mechanik des Instruments. Als Beispiel kann man jeweils den Beginn der 9. Klavieretüde aus der »Ligeti Edition« anhören und sich einen Eindruck davon machen, welche Stärken die beiden Interpretationen je haben. Weiterhin konnten bei dieser Produktion aufgrund des beschränkten Ambitus des Bösendorfer-Modells aus dem

Abbildung 1 Ende der Klavierrolle mit György Ligeti's Etüde Nr. 14 A, gestanzt von Francis Bowdery. Kopie der zweiten Version vom März 1994 mit handschriftlichen Eintragungen von Jürgen Hocker (Sammlung György Ligeti, Paul Sacher Stiftung, Basel. Mit freundlicher Genehmigung). Gelb markiert wurden von Hocker die zusätzlich gestanzten Töne, die in Ligeti's Partitur nicht vorhanden sind. N. B.: Bei einer solchen Notenrolle wird über die Lochungen in der Mitte der Rolle die Tastatur angesteuert (in diesem Fall 83 Stanzungen für die 83 Tasten des Ampico-Flügels von Jürgen Hocker); die Stanzungen an den Rändern der Rolle (hier oben bzw. unten) sind für die Steuerung der Pedale, der Dynamik sowie am Ende für den Rückspulvorgang verantwortlich.



Besitz von Jürgen Hocker nicht alle von Ligeti notierten Töne wiedergegeben werden (es umfasst 83 Tasten), weshalb sie teils oktaviert erklingen. Zugleich werden Oktavierungen aber ebenso genutzt, um Hervorhebungen wie Akzente zu imitieren (vgl. Abbildung 1). Es bedarf demnach einiger Eingriffe in den Notentext, um das Klangergebnis eines mechanischen Flügels an die eigentlichen Vorstellungen des Komponisten anzupassen. Als ein extremes Beispiel kann hierbei das Ende der Etüde 14 A dienen: Dieses Werk wurde von Francis Bowdery transkribiert und die Klavierrolle anschließend an Hocker übergeben. Abbildung 1 zeigt das Ende dieser Klavierrolle in Kopie, in der Jürgen Hocker Eintragungen gemacht und mögliche Änderungen markiert hat. Sehr deutlich sind hier die zusätzlich gestanzten Töne zu sehen, die er gelb markierte.

Abbildung 2 gibt das Ende dieser auf Klavierrolle gestanzten Version im direkten Vergleich zur gedruckten Fassung wieder. Dabei wird auch deutlich, welche Töne ausgespart werden mussten: Die Spitzentöne $a_5^4/h^4/c^5$ ab Takt 35 entfallen und werden teils nach unten oktaviert wiedergegeben. Der eigentliche Effekt, nämlich dass die Klangskalen am Ende beider gedruckter Fassungen der Etüde bis in das höchste Register des Flügels geführt werden und im Sinne des Titels – »Unendliche Säule« (*Étude 14: »Columna infinită«*) bzw. »Säule ohne Ende« (*Étude 14 A: »Coloana fără sfârșit«*)²⁴ – der Anschein erweckt wird, dass das Ansteigen der jeweiligen Achtelketten sich auch über den Instrumentenkörper hinaus weiter fortsetzen könnte, ist auf dem Flügel Hockers nicht auf diese Weise zu verwirklichen. Die Grenze des oberen Flügelambitus wird bereits mit dem a^4 erreicht, weshalb sich für eine zusätzliche Art der Steigerung entschieden wurde, die meines Erachtens allerdings einen Schlusspunkt setzt, statt – wie die ursprünglichen Versionen – ein offenes Ende vorzutäuschen. Denn durch die Klavierrolle wird der Klangraum am Ende des Werkes insofern ausgeweitet, als ein Großteil des Korpus zum Schwingen angeregt wird.

Diese beiden kontrastierenden Ansätze der Interpretation seines Werkes wurden anscheinend durchaus von Ligeti gutgeheißen. Dies könnte seinem Ideal einer »lebendigen Interpretation« entsprechen, wie ich abschließend argumentieren möchte, da dieses selbstredend zugleich ein breites Feld von »Interpretations-Freiräumen« eröffnet. Weiterhin könnte hierin zugleich auch ein Moment des Einflusses von Nancarrow's Musik auf sein Schaffen ausgemacht werden.

²⁴ Vgl. Ligeti: *Études 2* (wie Anm. 20), S. 69.

Folgende Seite:

Abbildung 2 Das Ende von György Ligetis Etüde Nr. 14 A (Takte 33–36); in den oberen beiden Systemen: eigene Darstellung nach der gedruckten Fassung (siehe: *Études pour piano – deuxième livre (1988–94)*, Mainz 1998, S. 74; © 1998 Schott Music, Mainz; mit freundlicher Genehmigung) – jeweils darunter: Transkription der in Abbildung 1 abgebildeten Version der Klavierrolle (Auszug).

33 *cresc. molto* *forza estrema al fine* 34

35

36 *plötzlich aufhören, wie abgerissen* *plötzlich aufhören, wie abgerissen*

The musical score is for a piano piece, measures 33 to 36. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines. Measure 33 starts with a piano texture and a crescendo. Measure 34 continues the crescendo and features a forte section with a 'forza estrema al fine' marking. Measure 35 continues the piano texture. Measure 36 shows a sudden ending, marked 'plötzlich aufhören, wie abgerissen' (suddenly stop, as if torn). The score is written for piano with multiple staves.

5. Zu Ligetis Konzept einer ›lebendigen Interpretation‹

Ligeti hielt seine paradoxe Einstellung zum technischen Fortschritt im Gespräch mit Stahnke in folgendem Bild fest: »Ich bin im Grunde genommen ein Computerkomponist. [...] Aber ich benutze keinen Computer und mache keine computer-generierte Musik. Ich baue aus Holz ein Modell eines Computerbildes, so ungefähr.«²⁵ Diesen Transformationsprozess möchte ich versuchen, auf die Bearbeitungen von Ligetis Werken für das Player Piano zu spiegeln: Ligeti ist kein Komponist für mechanische Instrumente, aber er möchte die Optionen, die diese Instrumente bieten, auf seine Werke übertragen und auf dem herkömmlichen Instrumentarium ausreizen. Nachdem er die Chance hatte, einige Werke, die durch die Beschäftigung mit den Möglichkeiten des Player Pianos entstanden sind, auf dieses Instrument übertragen zu lassen, wird nicht ein schlichtes Abbild seines Notentextes gestanzt, sondern eine – wie im letzten Beispiel gezeigt – doch relativ freie Interpretation auf der Klavierrolle festgehalten. Diese ersetzt damit die ›lebendige Interpretation‹ durch einen Musizierenden keineswegs, sondern stellt jeweils eine weitere Facette des Werkes dar, wenn es durch ein anderes Medium zum Klingen gebracht wird. Ebenso finden sich in den Fassungen der Etüden 14 und 14 A eklatante Unterschiede, die beim Betrachten der Ausgabe augenscheinlich sind und daher an dieser Stelle nicht besprochen werden müssen. Es bleibt aber festzuhalten, dass es sich bei der späteren Fassung (Nr. 14) nicht lediglich um Kompromisse handelt, die das Werk vereinfacht haben, sondern um umfassende Eingriffe, die die Grundstruktur der Erstfassung (Nr. 14 A) neu ausfüllen. Trotz der sehr unterschiedlichen Partituren geben sie das gleiche Werk wieder oder besser gesagt: Sie artikulieren die gleiche Werkidee in zwei Formulierungen. Die Version für Player Piano fügt diesen eine dritte Lesart hinzu, die wahrscheinlich gerade deshalb, weil sie von fremder Hand angefertigt wurde, nur moderat in den Notentext eingreift.

Ligeti hat die Aufführungen der Etüden durch die mechanischen Klaviere vermutlich als mehr oder minder ›einmalige‹ Situation gesehen und sich wohl daher entschlossen, diese Versionen als mögliche Interpretation auf CD festzuhalten, ohne dass hieraus ein Vorbildcharakter entstehen sollte. Man sollte dieser Geschwindigkeit nicht nacheifern, sondern die Klavierrollen zeigen eine Möglichkeit der Bandbreite von Interpretationsvarianten auf. So verstanden dient die mechanische Wiedergabe letztendlich doch der ›lebendigen Aufführungspraxis‹ als ein Beispiel einer sehr freien Interpretation, die den Vorstellungen des Komponisten jedoch auf eigene Art gerecht wird.

²⁵ Ligeti / Stahnke: »Ein Gespräch« (wie Anm. 2), S. 81.

Ein stures Festhalten am Notentext scheint nach Ligetis Auffassung eine falsch verstandene ›Werktreue‹ widerzuspiegeln. Nach meinem Verständnis machte er sich für eine ›lebendige Interpretation‹ stark, die durchaus auch von einem Speichermedium wie einer Platte oder einer Klavierrolle kommen konnte. So beschrieb er etwa Nancarrow's *Study No. 10* in seiner Einführung zu dessen Schaffen am 31. Oktober 1982 in Graz wie folgt: Das Werk stelle als Blues gewissermaßen »ein auskomponiertes Rubato [dar]. Dieses Rubato, was sehr lebendig wirkt, als ob jemand es jetzt gerade improvisieren würde, ist aber genauestens fixiert. [...] [Es] ist gar nicht wesentlich, dass im Augenblick eine Interpretation entsteht, sondern die Interpretation ist sozusagen mit hinein komponiert.«²⁶ Ligeti bescheinigt der Komposition Conlon Nancarrow, dass sie trotz oftmaligen Hörens der Aufnahme stets wie eine ›lebendige Interpretation‹ wirke. Daraus lässt sich ein Bestandteil seines Konzeptes einer ›lebendigen Interpretationspraxis‹ ableiten, das verständlich macht, dass auch seine Werke für mechanische Instrumente in dieses eingliedert werden können, ohne im Widerspruch zu einem Aufführungsideal durch menschliche Interpret:innen zu stehen.

Abstract

Von der Rolle? – Zu Ligetis Ideal einer ›lebendigen Interpretation‹

Anhand des Begriffes einer ›lebendigen Interpretation‹ wird der Einfluss der Kompositionen Conlon Nancarrow auf das Schaffen György Ligetis diskutiert und weiterhin eine Einordnung der Bedeutung seiner eigenen Werke für mechanische Instrumente versucht. Als Beispiele dienen hierzu die *Études pour piano*, insbesondere Nr. 9 und 14, die ebenfalls als Versionen auf Klavierrollen für Player Pianos vorliegen. Die daraus abzuleitende Akzeptanz Ligetis von sich eigentlich widersprechenden Interpretationsansätzen kann dazu dienen, sein Konzept der ›lebendigen Interpretation‹ in einer Offenheit darzustellen, die Interpretationsfreiräume zulässt, statt auf einen missverständlichen Werktreue-Begriff zu referenzieren.

›Von der Rolle? – On Ligeti's ideal of a ›living performance‹

Using the concept of a ›living performance‹, the influence of Conlon Nancarrow's compositions on György Ligeti's work is discussed and an attempt is made to classify the significance of his own works for mechanical instruments. The *Études pour piano* serve as examples, in particular Nos. 9 and 14, of which there are also versions on piano rolls for player pianos. Ligeti's apparent acceptance of actually contradictory approaches to performance can serve to present his concept of ›living performance‹ with a certain openness that allows freedom of performance rather than referencing a misleading concept of faithfulness to the work.

26 Diese Einführung wurde auch im ORF übertragen; ein Mitschnitt davon befindet sich in der SCN-PSS.

Autor

Florian Besthorn wurde mit einer Studie über die Kompositionen Jörg Widmanns an der Universität Basel promoviert und arbeitete anschliessend u. a. an der Akademie der Wissenschaften in Hamburg, der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit 2022 ist er Direktor der Paul Sacher Stiftung; seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts.

Florian Besthorn completed his doctorate at the University of Basel with a study on Jörg Widmann's compositions and subsequently worked at the Akademie der Wissenschaften Hamburg, the Ludwig-Maximilians-Universität München and the Humboldt Universität Berlin, among others. He has been Director of the Paul Sacher Stiftung since 2022; his research focuses on the music of the 20th and 21st centuries.

TOBIAS BLEEK

»So schnell wie möglich (bzw. »noch schneller«)

Das Spiel mit Grenzen in György Ligetis *Études pour piano**

Dass Komponist:innen an ihre Interpret:innen extreme Ansprüche stellen, die mitunter als unerfüllbar empfunden wurden und werden, ist nichts Neues. So gehören das unermüdliche Streben nach einer Erweiterung und Überschreitung spieltechnischer Grenzen und die Idee der Überbietung spätestens seit dem 19. Jahrhundert zum Kernbestand des Konzepts und der Praxis musikalischer Virtuosität.¹ György Ligetis 18 *Études pour piano* stehen ausdrücklich in dieser Tradition. Zwischen 1985 und 2001 entstanden, knüpfen sie an traditionelle Praktiken und Spielfiguren pianistischer Virtuosität an, transformieren und radikalisieren diese und entwickeln zugleich neuartige Probleme und Herausforderungen. Gemäß der Gattungsgepflogenheiten handelt es sich um Studien in einem doppelten Sinne. Den Instrumentalist:innen bieten sie ein Spielfeld, um ihre motorischen und musikalischen Fähigkeiten weiterzuentwickeln. Der Komponist hingegen steht vor der Herausforderung, mit einem begrenzten Materialbestand möglichst kreativ umzugehen und ausgehend von den spezifischen Eigenschaften des Instrumentes, den anatomischen Gegebenheiten der Hand sowie der Disposition und Leistungsfähigkeit des menschlichen Gehirns »akustisch-motorische Genüsse« zu erfinden.² Im Fall Ligeti ist diese Konstellation besonders fruchtbar und interessant, weil die Gattung ihm die Möglichkeit bietet, Grundprinzipien seines Komponierens vorzuführen, im Licht der Tradition neu zu reflektieren und weiterzuentwickeln. So ist es ein zentrales Merkmal seines explorativen musikalischen Denkens und Handelns, sich in unterschiedlichen Feldern mit Grenzen zu befassen, Grenzbereiche auszuloten, Grenzen zu verschieben oder diese auch zu überschreiten. Die radikale Beschränkung der musikalischen Mittel im Eröffnungsstück der Klaviersammlung *Musica ricercata*

* Für wertvolle Gespräche und Anregungen zu Ligeti und seinen *Études pour piano* danke ich Pierre-Laurent Aimard sowie Tamara Stefanovich, Fabian Müller, Lorenzo Soulès und Reinhart Meyer-Kalkus.

1 In der breiten neueren Literatur zum Thema Virtuosität wird dies aus unterschiedlichen Perspektiven diskutiert. Vgl. u. a. Camilla Bork: »Überbietungen. Zu einem Handlungsmuster in der Violin-virtuosität um 1800«, in: *Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungs-ästhetik* (Stiftung für Romantikforschung 53), hrsg. v. Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann, Würzburg 2011, S. 127–150 sowie Gabriele Brandstetter: »Die Szenen des Virtuosen. Zu einem Topos von Theatralität«, in: *Szenen des Virtuosen* (Edition Kulturwissenschaft 9), hrsg. v. ders. / Bettina Brandl-Risi / Kai van Eikels, Bielefeld 2017, S. 23–56. 2 György Ligeti: »Études pour piano« [1996], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10, 2), Mainz 2007, S. 289.

oder in *Poème symphonique* für 100 Metronome; die Beschäftigung mit dem Verhältnis von Einzelstimme und »globalem Gewebe« in den mikropolyphonen Orchesterwerken *Apparitions* und *Atmosphères*;³ die kompositorische Auseinandersetzung mit Illusionsrhythmik und anderen Paradoxa der musikalischen Wahrnehmung im Klavierkonzert: All dies sind Beispiele, die Ligetis musikalisches Spiel mit Grenzen eindrucksvoll vor Augen führen.

Auch in Ligetis Interpretationsästhetik spielt die Idee der Grenzerkundung eine zentrale Rolle. Nicht nur die Klavieretüden, sondern auch viele seiner anderen Werke stellen an die spieltechnischen und musikalischen Fähigkeiten ihrer Interpret:innen höchste Anforderungen und verlangen von ihnen, sich in Grenzbereiche vorzuwagen. Wie anspruchsvoll und unerbittlich der Komponist in diesen Dingen sein konnte, belegen zahlreiche Berichte von Musiker:innen, die mit ihm zusammengearbeitet haben. Dass es Ligeti dabei um weitaus mehr ging, als um bloße Perfektion, zeigt eine Geschichte, die Pierre-Laurent Aimard gerne erzählt(e). Am Beispiel der Aimard gewidmeten Etüde *Der Zauberlehrling* lenkt sie den Blick in anekdotenhafter Zuspitzung auf einen essentiellen Punkt der Interpretationsästhetik des Komponisten, seine Wünsche und Erwartungen sowie seinen spezifischen Humor:

»[Ich erinnere mich, dass er mich sehr drängte, dieses Stück schnell genug zu spielen. Und es gab da eine Art von Spiel.] Einmal, am Ende eines Konzerts mit all seinen *Études*, kam er auf die Bühne, um sich zu verbeugen. Und um eine Zugabe zu verlangen. Zuvor hatte er mir gesagt, ich solle die *Zauberlehrling-Étude* schneller spielen. Ich fragte, ob ich das Tempo im Konzert richtig getroffen hätte. Er bejahte. »Aber«, fügte er hinzu [und lächelte dabei auf eine sehr humoristische und destabilisierende Weise], »spiel sie jetzt noch einmal, noch schneller!« Er lebte von den Risiken, die seine Interpretinnen und Interpreten auf der Bühne eingingen. Tatsächlich ist das Risiko in vielen seiner Kompositionen einkomponiert, manchmal auf so extreme Weise, dass es einen aus der Bahn wirft.«⁴

Im Folgenden möchte ich das Spiel mit Grenzen in Ligetis *Études pour piano* in einigen komprimierten Fallstudien untersuchen. Dabei geht es nicht nur darum, die unterschiedlichen Dimensionen dieses Spiels zu beleuchten, sondern es auch auf seine kulturellen, ästhetischen und existenziellen »Gehalte« zu befragen. Zugleich soll diskutiert werden, welche Relevanz diese Thematik für die Interpretation hat. Eine zentrale Quelle für dieses Unterfangen bildet das reiche Interpretenwissen von Pierre-Laurent Aimard. Der 1957 in Lyon geborene Pianist hat seit den mittleren 1980er Jahren eng mit Ligeti zusammengearbeitet, zählte zu seinen favorisierten

3 Vgl. György Ligeti: »Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen« [1970], in: ebd., S. 86–94. **4** Pierre-Laurent Aimard: »Grenzenlose Neugierde«, in: *VAN Magazin*, 19.7.2023, <https://van-magazin.de/mag/grenzenlose-neugierde> [16.12.2024]. Die kursivgesetzten Einschübe in eckigen Klammern stammen aus einem Videointerview, das der Verfasser am 23. Mai 2014 mit Aimard in Basel geführt hat. Dort schildert Aimard die gleiche Begebenheit in englischer Sprache etwas ausführlicher.

Interpreten und prägte neben Volker Banfield maßgeblich die frühe Aufführungsgeschichte der *Études*. Zwischen 1993 und 2001 vertraute der Komponist ihm die Uraufführung fast aller seiner späten Klavieretüden an (Nr. 10, 11, 12, 14, 15, 17 und 18 sowie die direkt nach der Uraufführung zurückgezogene Etüde *L'arrache-cœur*). In der zweiten Hälfte der 1990er Jahre übernahm Aimard überdies eine Schlüsselrolle bei der Gesamtaufnahme von Ligetis Werken und spielte unter der künstlerischen Leitung des Komponisten nach intensivster Vorbereitung das Gros seiner Klavierwerke ein.⁵ Um das in der Zusammenarbeit mit Ligeti erworbene Wissen und seine Interpretationserfahrungen zugänglich zu machen, hat Aimard gemeinsam mit dem Verfasser dieses Texts im Rahmen des Klavier-Festivals Ruhr seit 2013 eine Reihe von Vermittlungsprojekten durchgeführt und zu ausgewählten Klavierwerken digitale Ressourcen entwickelt. Diese sind auf www.explorescore.org in deutscher und englischer Sprache zugänglich und überliefern Aimards Interpretationswissen nicht nur im Modus der Deskription, sondern auch der Exemplifikation.⁶

An der Grenze von Rhythmus und Textur: *Musica ricercata* Nr. 7

Ligetis musikalische Auseinandersetzung mit Grenzen hängt eng mit seinem Kompositionsbegriff zusammen. So spielen explorative Strategien und Verfahren in seinem Komponieren bekanntlich eine zentrale Rolle. In seiner expliziten Poetik hat Ligeti diesen Aspekt herausgearbeitet und dabei wiederholt Parallelen zum wissenschaftlichen Arbeiten gezogen. So heißt es zu Beginn der Balzan-Preisrede: »So verschieden die Kriterien für die Künste und die Wissenschaften auch sind, gibt es insofern Gemeinsamkeiten, als die Menschen, die in diesen beiden Bereichen arbeiten, von Neugier angetrieben werden. Es gilt Zusammenhänge zu erkunden, die andere noch nicht erkannt haben, Strukturen zu entwerfen, die bis dahin nicht existierten.«⁷ Und in einem seiner letzten Vorträge bemerkte er: »Wenn ein Problem gelöst ist, entsteht eine Vielzahl neuer Fragen, die nach Lösungen verlangen.«⁸

Ein frühes Beispiel für Ligetis exploratives musikalisches Denken und sein Verständnis von Komponieren als Problemlösen ist die in Zeiten der kommunistischen

5 Vgl. Tobias Bleek: »Ligeti & Aimard«, auf: www.explorescore.org/pgs/ligeti/ligeti_spielen/ligeti_und_aimard.html [16.12.2024]. Die Gesamtaufnahme startete als *György Ligeti Edition* bei Sony und wurde unter dem Titel *The Ligeti Project* von Teldec fortgeführt. **6** Im Zentrum der digitalen Ressourcen stehen interaktive Partituren zu den Etüden Nr. 2, 8, 12 und 13 sowie zu vier Stücken aus *Musica ricercata* (Nr. 1, 3, 5 und 7). Diese umfassen neben einem Aufführungsvideo, Einführungen und Meisterkurssequenzen auch eine »kritische Online-Edition« des Notentexts. So können mithilfe der Funktion *Ligeti's Anmerkungen* von Aimard notierte und/oder in anderen Quellen überlieferte Interpretationshinweise des Komponisten abgerufen werden. Vgl. www.explorescore.org/pgs/ligeti/die_musik_entdecken/die_musik_entdecken_startseite.html [16.12.2024]. **7** György Ligeti: »Rhapsodische Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen« [1991], in: *Schriften 2* (wie Anm. 2), S. 123. **8** Ders.: »Einige Aspekte meiner Musik«, in: ebd., S. 137. Vgl. zu dieser Thematik außerdem György Ligeti / Gerhard Neuweiler: *Motorische Intelligenz. Zwischen Musik und Naturwissenschaft*, hrsg. v. Reinhart Meyer-Kalkus, Berlin 2007.

tischen Diktatur und extremer kulturpolitischer Isolation entstandene Klaviersammlung *Musica ricercata* (1951–1953). Das Werk führt anschaulich vor Augen, welche produktiven Kräfte eine radikale Selbstbeschränkung entfalten kann. So basiert der Zyklus auf dem einfachen Grundprinzip einer schrittweisen Erweiterung des Tonmaterials von zwei Tönen im ersten zu zwölf Tönen im elften Stück. Dass hier Konzepte und Ideen anklingen, die Ligeti in seinem späteren musikalischen Schaffen aufgreift und weiterentwickelt, wurde u. a. von Friedemann Sallis und Márton Kerékfy herausgearbeitet.⁹ Zu den bemerkenswertesten Stücken zählt Nr. VII. Zukunftsweisend an dieser *Studie* (so der Untertitel der Sammlung in der Reinschrift) ist nicht nur das Spiel mit imaginärer Räumlichkeit, sondern auch die konsequente Überlagerung zweier verschiedener Geschwindigkeitsschichten in den beiden Händen des Spielers.

In der rechten Hand erklingt in unterschiedlichen Ausformungen und Entfernungen jene hybride volksliedartige Melodie, die im Violinkonzert wiederkehrt und über deren Ursprung und Bedeutung viel gerätselt worden ist¹⁰ – frei schwebend im Charakter, aber metrisch gebunden. Die linke Hand bewegt sich in einer anderen Zeit-, Klang- und Ausdruckssphäre. Sie spielt im Hintergrund eine äußerst leise, metrisch ungebundene siebentönige Ostinato-Figur mit pentatonischer Struktur. »Akzentlos und unabhängig vom Rhythmus der rechten Hand« lautet die Vortragsbezeichnung in der erst Mitte der 1990er Jahre erschienenen Erstausgabe des Werkes bei Schott. Exponiert werden hier also Ideen sowie spieltechnische und musikalische Anforderungen, die auf das drei Jahrzehnte später begonnene Etüden-Projekt verweisen und in Stücken wie *Désordre* oder *Fanfares* in potenziierter Form in Erscheinung treten. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang allerdings ein Blick in die Quellen. So wird die Dauer der Ostinato-Figur der linken Hand in der Reinschrift noch relational bestimmt. Zu einem Viertel der rechten Hand sollen 2,5 bis 3 Töne der linken Hand erklingen (siehe Abbildung 1). In der Druckausgabe von *Musica ricercata* gibt es für jede Schicht hingegen eine eigene Metronomzahl (r. Hd. Viertel = ca. 116; Dauer des Ostinato in der l. Hd. = ca. 88). Diese vermutlich erst mehrere Jahrzehnte nach der Komposition des Stücks vorgenommene Änderung stärkt die zeitliche Autonomie der beiden Schichten. Ein Schlüsselwerk des »prä-historischen« Ligeti¹¹ wird post festum von seinem Schöpfer weiter radikalisiert.

Bei der Suche nach einem adäquaten Tempo für das Ostinato der linken Hand sollte man sich nach Dafürhalten Pierre-Laurent Aimards allerdings nicht allein auf die Metronomzahl stützen. Als Argumente dienen ihm dabei nicht nur die grund-

⁹ Friedemann Sallis: *An Introduction to the Early Works of György Ligeti* (Berliner Musik-Studien 6), Köln 1996; Márton Kerékfy: »A ›new music‹ from nothing«: György Ligeti's ›Musica ricercata‹, in: *Studia Musicologica* 49/3–4, 2008, S. 203–230. ¹⁰ Vgl. Richard Steinitz: »The Innate Melodist«, in: *György Ligeti's Cultural Identities*, hrsg. v. Amy Bauer / Márton Kerékfy, London 2017, S. 68ff. sowie Volker Helbing: »Tragedy and Irony. The Passacaglia of the Violin Concerto«, in: ebd., S. 230–245.

¹¹ Vgl. György Ligeti: »Über ›Musica ricercata‹«, in: *Schriften 2* (wie Anm. 2), S. 154.

Abbildung 1 György Ligeti: *Musica ricercata* Nr. 7, erste Seite der autographen Reinschrift
(Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel. Mit freundlicher Genehmigung)

Paul Sacher Stiftung, Basel

VII.

quinto (poco rubato), cantabile, molto legato

con sord
** Con moto, giusto*
pp sempre
molto leggero
senza ped.

simile sin al fine

mp

**) A ballad reptolait egenelesen palmar, a jabbolr z'umzetel
fürschlän! A jabbolr heli d'iki? ale! 2b. 2½-3 d' büngein a ballad'etel*

sätzliche Relativität des Tempos und seine Abhängigkeit von situativen Faktoren, sondern ein weiteres Kriterium, das in seinen Augen entscheidend ist, obwohl die Partitur selbst darüber keinen Aufschluss gibt:

»I think that in this case we have to choose the right balance between a tempo that would be too slow – good for the rhythm, but not for the perception of a texture. And a tempo that would be too fast – in this case we would hear the texture but not the rhythm. So something in between that lets us feel that's a rhythm in seven but this is also something at the border of a texture. [...] We should have both dimensions: rhythm and texture.«¹²

Aimard erkennt im Ostinato der linken Hand also bereits Ligetis Faszination für Grenzen und macht diesen Gedanken zugleich für die Interpretation fruchtbar. Nach seiner Lesart ist eine Interpretation des Stückes dann besonders gelungen, wenn sie den Umschlagpunkt zwischen zwei verschiedenen musikalischen Zuständen, die sich aus der Disposition unseres Wahrnehmungsvermögens ergeben, das Oszillieren zwischen Figur und Textur, zu einer ästhetischen Erfahrung werden lässt.

Parodie und Hypervirtuosität in *Touches bloquées*

Über die Ursprünge von Ligetis Etüden-Projekt ist wenig bekannt. Zu den frühesten öffentlichen Äußerungen des Komponisten zählt ein in der *Österreichischen Musikzeitschrift* publiziertes Gespräch mit Sigrid Wiesmann, in dem er im Sommer 1984 erklärte: »ich habe vor [...] eine Anzahl von Klavierstücken zu schreiben [...]. Was mir vorschwebt, sind eigentlich virtuose Stücke wie die von Chopin oder Debussy: Etüden. Aber wahrscheinlich werden das nicht so lange Etüdenkollektionen werden.«¹³ Aufschlussreich sind diese Bemerkungen in zweierlei Hinsicht. Zum einen verweisen sie darauf, dass es sich bei den *Études pour piano* um ein »work in progress« handelt, das in einem überschaubaren Rahmen begann und erst nach und nach an Umfang und Gewicht gewann. Zum anderen machen sie deutlich, dass die schöpferische Auseinandersetzung mit der Gattungstradition und ihren führenden Vertretern von Anfang an ein zentraler Bestandteil des Vorhabens war. Ein besonders ergiebiges Studienobjekt ist in diesem Zusammenhang die Etüde *Touches bloquées*. Gemeinsam mit *Désordre* und *Cordes à vide* bildet sie eine erste Gruppe von hochvirtuosen Klavierstücken, die Ligeti unter dem Arbeitstitel »Trois études polyrythmiques« zum 60. Geburtstag von Pierre Boulez komponierte und damit den Grundstein zu seinem Etüden-Projekt legte.¹⁴

12 Pierre-Laurent Aimard im Video *Performing the Music* in der interaktiven Partitur zu *Musica ricercata* Nr. 7, www.explorescore.org/pgs/ligeti/inside_the_score/musica_ricerca_no_7.html [16.12.2024].

13 »The Island is Full of Noise«, György Ligeti im Gespräch mit Sigrid Wiesmann, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 39, 1984/10: *Der Komponist in seiner Existenz*, S. 512. **14** Geplant war, dass die drei Stücke bei einem Festkonzert des Südwestfunks Ende März 1985 in Baden-Baden uraufgeführt

Während *Désordre* die wohl meistdiskutierte Etüde von Ligeti ist und auch über *Cordes à vide* einiges geschrieben wurde, führt die dritte Etüde *Touches bloquées* in der Literatur bislang eher ein Schattendasein.¹⁵ Das knapp zweiminütige Stück wirkt ›leichtgewichtiger‹ und strukturell weniger komplex als die beiden vorausgehenden Etüden und scheint für die Aspekte, die viele Autor:innen an den Etüden besonders interessier(t)en (die Bezüge bzw. Affinitäten zu Konzepten aus dem Bereich der Chaosforschung, zur Musik der Subsahara und den Studien für Player Piano von Conlon Nancarrow etc.), auf den ersten Blick nicht so ergiebig zu sein. Verändert man allerdings die Perspektive und fragt nach den Traditionsbezügen von Ligetis *Études pour piano*, so wird rasch deutlich, dass *Touches bloquées* in dieser Hinsicht eine Schlüsselrolle zukommt. So lässt sich das Stück als eine Art ironischer Kommentar zur im 19. Jahrhundert populär gewordene Gattung der Konzertetüde und ihrer (damals meist männlichen) Hauptfigur, dem Virtuosen, verstehen. Ein Komponist mit einer enormen Repertoirekenntnis und einem breiten musikhistorischen Wissen befasst sich aus der Perspektive des späten 20. Jahrhunderts mit prominenten Gesten pianistischer Virtuosität, parodiert diese und fragt zugleich nach ihrer Aktualität. Als Grundmaterial dienen ihm dabei zwei kulturell aufgeladene Spielfiguren, die im 19. Jahrhundert zu den Markenzeichen virtuosen Klavierspiels zählten: das beidhändige Oktavspiel sowie in hoher Geschwindigkeit vorgetragene chromatische Läufe und Drehbewegungen. Doch wie lässt sich 100 Jahre später mit diesen historisch konnotierten, ästhetisch banal gewordenen und musikalisch erschöpften Spielfiguren noch komponieren, geschweige denn etwas Neues sagen? Ligetis Antwort auf dieses ›Problem‹ heißt, kurz und knapp formuliert: Deformation und Neubelebung durch Transformation. Dabei kommt dem Spiel mit Grenzen auf verschiedenen Ebenen eine zentrale Rolle zu.

Dass Verfahren der Parodie in *Touches bloquées* eine zentrale Rolle spielen, ist spätestens im Mittelteil des Stückes (T. 72–91) nicht mehr zu überhören. Den Beginn des knappen Interludiums mit grotesken Zügen und der programmatischen Vortragsbezeichnung »feroce, impetuoso« markiert ein Ligeti-typischer, abrupter Registerwechsel von der tiefsten in die höchste Lage des Instruments (T. 71f.). Der Pianist /die Pianistin setzt immer wieder neu an und versucht sich im beidhändigen

werden sollten. Als Pianist war dabei offensichtlich Herbert Henck vorgesehen, ein Name, der auch in den Notizzetteln und Skizzen mehrfach erscheint. Doch der Pianist und/oder die Stücke waren nicht rechtzeitig bereit. Ligeti komponierte weiter, und noch vor Jahresende war aus den *Trois Études polyrythmiques* ein Buch von sechs Klavieretüden geworden. Vgl. hierzu u. a. ein 1997 in Radio 3 (BBC) gesendetes Interview mit dem Komponisten: www.youtube.com/watch?v=pQARocVgJtc [16.12.2024]. Eine Transkription veröffentlichte kürzlich Joseph Cadagin. (»Everything Is Chance«. György Ligeti in Conversation with John Tusa, 28 October 1997«, in: »I Don't Belong Anywhere«. György Ligeti at 100, hrsg. v. Wolfgang Marx, Turnhout 2022, S. 247–272, hier S. 257.) ¹⁵ Vgl. zur Prominenz von *Désordre* in der Ligeti-Literatur Amy Bauer: »From Pulsation to Sensation. Virtuosity and Modernism in Ligeti's First and Ninth Piano Études«, in: *Contemporary Music Review* 38/3–4, 2019: *Further Studies from the Paul Sacher Stiftung*, insbesondere S. 347f.

**) = sehr kurze Pause, entspricht etwa zwei Anschlägen (□□).

feroce, impetuoso, poco meno vivace

69 *ppp* *dim.* *pppp* *non legato* *tre corde* *pp* *p* *pp* 8

76 *pp* *p* *mp* *mf* *f* *più f* *ff*

feroce, strepitoso

83 *fff* *sempre fff*

88 **Tempo I (Vivacissimo)** *p* *sotto* *sub. p legato (sempre)*

Abbildung 2 György Ligeti: *Étude 3: Touches bloquées*, T. 69–93.
© 1986 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

Oktavspiel, zunächst im pianissimo, dann immer lauter und ungestümmer werdend bis zum dreifachen fortissimo »feroce, strepitoso« (T. 83ff.). Doch die Zurschau-
stellung eines der Insignien heroischer Virtuosität »misslingt«. In jeder Gruppe wird
eine Oktave durch hinzugefügte kleine Sekunden »danebengehauen« und die stän-
digen Zäsuren (keine der fragmentierten Gruppen ist länger als fünf Töne) ersticken
jegliche Form eines virtuoson Rauschzustands bereits im Keim. Der Komponist
selbst hat am burlesken Charakter dieser Szene keinen Zweifel gelassen. So ver-
glichen er den scheinbar ständig stolpernden Virtuosen mit dem Spiel von Zirkus-
clowns, »who pretend to be unable to execute some feat they can really perform

wonderfully».¹⁶ Im Kontext einer Etüdensammlung liegt es geradezu auf der Hand, in diesem ungewöhnlichen Interludium mehr als eine bloße Clownerie zu sehen. So bietet es sich an, die Szene als burleske Verspottung des heroischen Virtuosen und der damit verbundenen Narrative zu verstehen, die zum Teil bis heute fortwirken: Das Bild des Virtuosen als eines Magiers, das »Phantasma der Mensch-Maschine«, die bravouröse Bewältigung scheinbar unüberwindlicher Schwierigkeiten, die Überwältigung des Publikums durch »schier menschen-unmögliche Perfektion« und der ständige Akt der Grenzüberschreitung.¹⁷ All dies wird durch die inszenierten »Fehltritte« des Pianisten/der Pianistin demontiert und das Material, an dem der Virtuose scheitert, zugleich als klischeehafte Geste und bedeutungsloses Blendwerk entlarvt.

Dass Ligeti im Fall des parallelen Oktavspiels in beiden Händen auf die Strategie der Parodie setzt, ist nicht verwunderlich. So scheint eine Erneuerung der abgenutzten Geste, die in der neueren Klaviermusik nur noch selten Verwendung findet,¹⁸ kaum möglich zu sein, während ihre burleske Deformation gleichsam auf der Hand liegt. Im Fall der Spielfigur der Chromatik sieht die Situation anders aus. Zwar ist auch in den Rahmenteilen von *Touches bloquées* das Moment der Parodie präsent. Doch zugleich findet eine überraschende Umformung der Spielfigur statt. Ligetis Lösung zur Neubelebung des historisch konnotierten und musikalisch erschöpften Materials beruht dabei aus einem einfachen, aber folgenreichen Kniff. Dieser lautet »mobile Tastenblockierung« und geht auf eine Idee des Komponisten und Musikwissenschaftlers Henning Siedentopf zurück,¹⁹ die sich Ligeti bereits zehn Jahre zuvor in *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*, dem zweiten seiner *Drei Stücke für zwei Klaviere*, zunutze gemacht hatte. Die eine Hand spielt in rasender Geschwindigkeit auf- und absteigende chromatische Skalen und Drehfiguren. Die Finger der anderen Hand haben die Aufgabe, dieses chromatische Perpetuum mobile zu stören. Sie blockieren einzelne Tasten, indem sie diese stumm niederdrücken bzw. niedergedrückt halten. Durch die kluge Kombination der verbrauchten Spielfigur mit der modernen Spieltechnik entsteht ein überraschendes Resultat. Statt regelmäßiger chromatischer Leitern hört man eine unregelmäßig »stotternde« Folge aus Einzeltönen sowie melodischen Bruchstücken unterschiedlicher Länge. Die Rollenverteilung zwischen den Händen bleibt dabei nicht gleich, sondern wechselt im Lauf des Stücks mehrfach (T. 24, 41, 52 usw.). Und auch die Tastenblockierung ist dynamisch – sowohl was die Anzahl der stumm niedergedrückten Tasten betrifft (zwischen 1 und 6) als auch hinsichtlich der blockierten Tonhöhen (zwischen ₁Des und g¹).

¹⁶ Zit. n. Richard Steinitz: *György Ligeti. Music of the Imagination*, London 2003, S. 287.

¹⁷ Vgl. Brandstetter: »Die Szenen des Virtuosen« (wie Anm. 1). Zitate auf S. 24 f. u. 48. ¹⁸ Vgl. zum »Aufstieg und Fall« des Oktavspiels Charles Rosen: *Piano Notes. The World of the Pianist*, New York 2002, S. 4–8. ¹⁹ Vgl. Henning Siedentopf: »Neue Wege der Klaviertechnik«, in: *Melos* 40/3, 1973, S. 143–146.

dédiée à Pierre Boulez
Étude 3: Touches bloquées

Vivacissimo, sempre molto ritmico
sempre legato

p
"stuttering" / „stotternd“

senza ped. (sempre)

6

10

14

18

p

22

f *legato (sempre) sotto* *mf* *f*

Abbildung 3 György Ligeti: Étude 3: Touches bloquées, T. 1–25.

© 1986 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

Doch Ligeti begnügt sich nicht mit diesem Wechselspiel der Hände und der kontinuierlichen Veränderung der Blockierung, sondern stellt noch weitere Anforderungen an die Koordinationsfähigkeit und motorische Kontrolle der Pianistin/des Pianisten. So erschöpft sich die Aufgabe der Hand, die gerade für die mobile Blockierung verantwortlich ist, nicht im stummen Niederdrücken ausgewählter Tasten. Statt freien Fingern eine Ruhepause zu gönnen, werden sie dazu eingesetzt, gerade nicht blockierte Tasten anzuschlagen und die stotternden Melodiefolgen der anderen Hand mit kurzen Einwüfen zu ergänzen bzw. zu kontrapunktieren. Wer *Touches bloquées* studiert und spielt, braucht also eine gewisse Bereitschaft zur Selbstkasteiung. Dass der Komponist dieses Spiel am Rande des Abgrunds bewusst – ja vermutlich sogar mit einem gewissen Vergnügen – betreibt, zeigen die in der Partitur abgedruckten auktorialen Spielanweisungen. Dort heißt es in Ligeti-typischer Manier ergänzend zur Tempobezeichnung *Vivacissimo, sempre molto ritmico*: »Die Achtel-Tonfolgen werden so schnell wie möglich gespielt (bzw. »noch schneller«).« In dieselbe Richtung weist ein Entwurf des Stücks (siehe Abbildung 4). Dort hat der Komponist einige alternative Titel notiert. Im Gegensatz zum relativ neutralen finalen Titel *Touches bloquées* rücken einige dieser Varianten die aus der verwendeten Technik resultierenden Schwierigkeiten und die damit verbundene Spielerfahrung in den Fokus. Sie lauten: *Obstacles* bzw. *Course d'obstacle* (Hindernislauf), *Faux pas* oder *Trébuchement* (Stolpern).

Was Ligeti dazu bewogen hat, sich schließlich für den Titel *Touches bloquées* zu entscheiden, wissen wir nicht. Zweifelsohne ist er nicht so »aufregend« und bildhaft wie einige der anderen Optionen. Dafür lenkt er den Blick jedoch unmittelbar auf jenes Verfahren, die es dem Komponist ermöglicht, in den Rahmenteilern der Etüde eine Virtuosität »zweiter Stufe« zu schaffen. Worin genau diese Hypervirtuosität besteht und welche Deutungshorizonte sie eröffnet, soll anhand einiger Stichworte kurz umrissen werden:

HINDERNISLAUF Von Niccolò Paganini wird in einer im mittleren 19. Jahrhundert weit verbreiteten Anekdote berichtet, er habe einst in Verona ein als unspielbar deklariertes Violinkonzert fast ohne Vorbereitung und »mit eingemischten schweren Variationen« vollendet vorgetragen und als zusätzlichen Beweis seiner außergewöhnlichen Fähigkeiten statt eines Geigenbogens einen primitiven »Binsenstab« zum Spielen verwendet. Die schöne Geschichte, die wohl in den Bereich der Legenden fällt, formuliert in überspitzter Form ein zentrales Narrativ virtuoser Kunstpraxis: Der Virtuose als Magier, der sein stupendes Können demonstriert, indem er scheinbar unüberwindbare Hindernisse errichtet, um diese dann bravourös zu meistern und damit zugleich seine Überlegenheit und Einzigartigkeit zu demonstrieren.²⁰ Dass Ligeti in seiner Etüde auf dieses Narrativ Bezug nimmt, auch wenn die Situation hier natürlich eine andere ist, legen die bereits erwähnten ver-

²⁰ Vgl. Bork: »Überbietungen« (wie Anm. 1), S. 127.

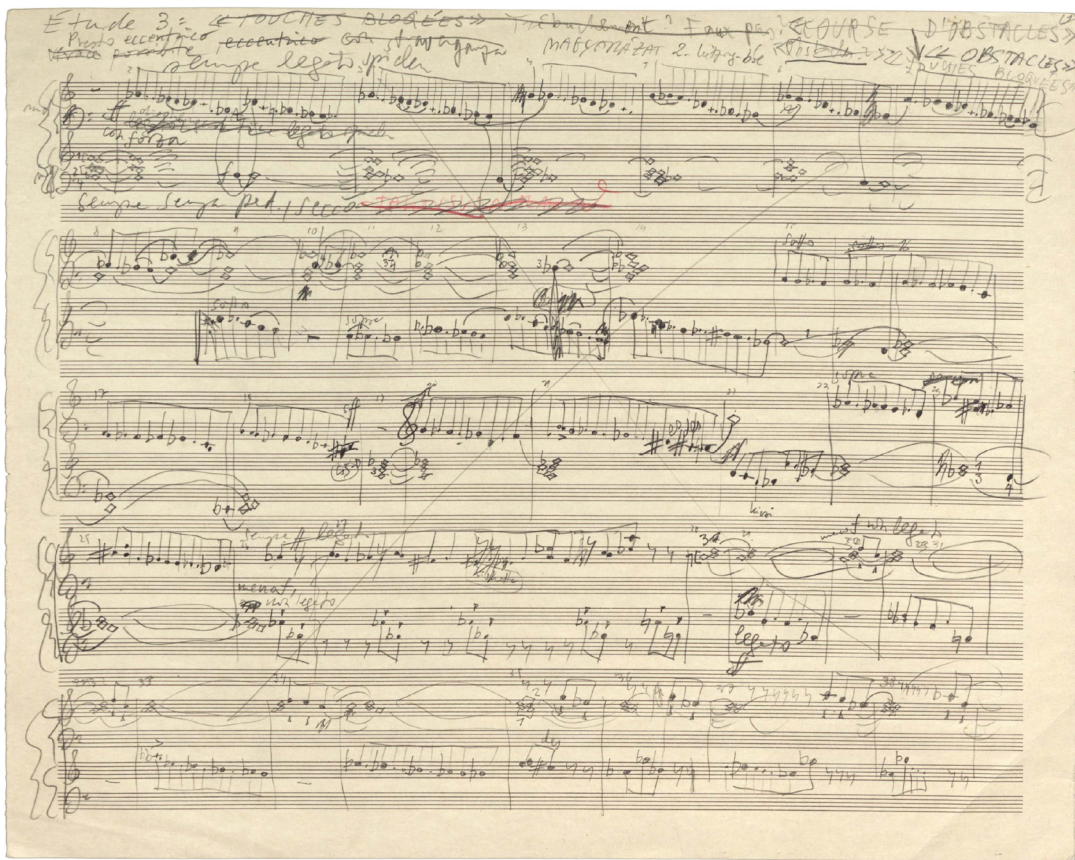


Abbildung 4 György Ligeti: *Étude 3: Touches bloquées*, Entwurf (Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel. Mit freundlicher Genehmigung).

worfenen Titelvarianten *Obstacles* bzw. *Course d'obstacle* nahe. So gleicht das Spiel von *Touches bloquées* bildlich gesprochen einem Hürdenlauf, bei dem sich der Abstand und die Höhe der Hürden (d.h. der blockierten Tasten) ständig verändern. Ein zusätzlicher Schwierigkeitsfaktor ist das wahnwitzige Tempo, das nach dem Willen des Komponisten die Grenzen maximaler Geschwindigkeit ausloten und verschieben soll.²¹

DEFORMATION UND TRANSFORMATION Dass sich Ligetis *Course d'obstacle* von den virtuoson Hindernisläufen eines Paganini oder Liszt zugleich fundamental unterscheidet, ist unübersehbar. Während es dort darum geht, das Bild des Virtuosen als Magier zu kreieren bzw. zu festigen, wird dieses Narrativ auch in den Rahmen-

²¹ Vgl. Erika Haase / Kathrin Massar: »Aberwitzige Tempi. Die Pianistin Erika Haase über die ›Études pour piano‹ von György Ligeti«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 166, 2005/3, S. 56–57. Vgl. zur Geschwindigkeit als zentraler Kategorie der Virtuosität Vladimir Jankélévitch: *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité* (De la musique au silence 5), Paris 1979, S. 65f. Dort heißt es: »c'est dans le sens de la vitesse que la limite des possibilités n'est jamais atteinte, ni a fortiori surpassée; la vitesse, c'est l'ouverture sur l'horizon et sur l'avenir« (S. 66).

teilen von *Touches bloquées* ironisch gebrochen. Die gespielte Chromatik wird durchlöchert. Statt perlender Läufe erklingt ein eigentümliches Stottern und am Schluss scheint sich das Instrument dem Spieler/der Spielerin gänzlich zu verweigern. Die Töne bleiben aus und man hört nur noch das trockene Aufschlagen der Finger auf den blockierten Tasten. Wie bei den »falschen« Oktaven des Mittelteils kann man also auch hier von einem Akt der Dekonstruktion sprechen. Eine populäre Geste pianistischer Virtuosität und die damit einhergehenden Bilder werden gleichsam zerlegt und infrage gestellt. Im Fall der Chromatik ist der Vorgang der Dekonstruktion jedoch zugleich ein Akt der Überbietung, denn mit Hilfe der mobilen Tastenblockierung verwandelt Ligeti die abgegriffene Spielfigur in etwas qualitativ »Neues«. Aus dem chromatischen Perpetuum mobile wird eine pausendurchlöcherte, rhythmisch asymmetrische monodische Textur. In Kombination mit den von der blockierenden Hand gespielten Einzeltönen und Tongruppen ergibt sich ein hochkomplexer Polyrhythmus, der – wie Denys Bouliane in einer der ersten Studien zu den *Études* betont hat – auch Assoziationsfelder jenseits der westlichen Kunstmusik eröffnet.²² So verweist das Spiel mit »inhärenten« melodischen Fragmenten, die sich aus der Hauptlinie und ihren kontrapunktischen Ergänzungen herauschälen, auf musikalische Kulturen und Praktiken in Teilen Afrikas. Die plurimodale Färbung des Stücks erinnert hingegen an die Kombination bzw. Übereinanderlagerung verschiedener Modi in der rumänischen Volksmusik, ein Phänomen, das auch in der Musik Béla Bartóks zu finden ist.

PARODIE UND ÜBERBIETUNG In *Touches bloquées* werden Gesten und Bilder pianistischer Virtuosität also sowohl parodiert als auch auf eine andere Stufe gehoben. In der ironischen Inszenierung eines vermeintlichen Scheiterns manifestiert sich zugleich eine neue Form der Hypervirtuosität mit durchaus magischen Zügen. In einer frühen Phase seines Etüden-Projekts thematisiert der Komponist damit auf der Werkebene ein Spannungsverhältnis, das – wie Amy Bauer in einem Aufsatz herausgearbeitet hat – charakteristisch für die gesamte Sammlung ist: »Ligeti's études both celebrate and undermine the unique status of the historical virtuoso«.²³ Eine Schlüsselrolle spielt in diesem Zusammenhang die Idee der Überbietung. Im Fall der dritten Etüde bestimmt sie nicht nur Ligetis Umgang mit der verbrauchten Spielfigur der Chromatik, sondern auch seinen Rückgriff auf die mobile Tastenblockierung. So hatte der Komponist nach seiner ersten Erfahrung mit der experimentellen Spieltechnik in den *Drei Stücken für zwei Klaviere* noch bezweifelt, dass sich das Verfahren auch in einem Solostück überzeugend anwenden ließe: »Für diese Technik sind zwei Klaviere ideal, denn bei nur einem Instrument wäre das Resultat simpel, da nur eine Hand klingende Töne erzeugen könnte. Die zwei Pianis-

²² Denys Bouliane: »Les ›Six Études Pour Piano‹ de György Ligeti ou l'Art Subtil de Créer en Assumant les Référents Culturels«, in: *Canadian University Music Review* 9/2, 1989, S. 50. ²³ Amy Bauer: »From Pulsation to Sensation« (wie Anm. 15), S. 347.

ten sind hier im Grunde genommen ein einziger Pianist mit zwei Händen.«²⁴ Mit der Komposition von *Touches bloquées* machte Ligeti ein Jahrzehnt später also gewissermaßen die Probe aufs Exempel. Er modifizierte das Verfahren, steigerte die Komplexität und widerlegte in einem gelungenen Akt der Selbstüberbietung seine ursprüngliche Hypothese.

SELBSTVERORTUNG IN DER ETÜDEN-TRADITION In der Gattung der Konzert-etüden spielen intertextuelle Referenzen bekanntlich eine zentrale Rolle. Dies hängt einerseits mit dem begrenzten Bestand an Spielfiguren zusammen (Skalen und Arpeggien, Intervalle und Mehrklänge, Verzierungen und Tonrepetitionen etc.), der dazu einlädt, sich mit Vorgängerstücken zu befassen und in der kreativen Auseinandersetzung mit ihnen eigene originelle Lösungen zu entwickeln. Beobachten lässt sich dies beispielsweise an Chopins Etüde op. 10 Nr. 2, die die Chromatik im Gegensatz zu Ignaz Moscheles' einige Jahre zuvor veröffentlichter chromatischer Etüde op. 70 Nr. 3 mit den drei schwächsten Fingern der rechten Hand (3, 4, 5) in äußerst raschem Tempo *sempre legato* spielen lässt. Zum anderen ist es seit den großen Etüdensammlungen von Chopin, Liszt und Schumann Usus, sich sowohl durch Widmungen als auch mittels intertextueller Bezüge in die Tradition einzuschreiben und sich zugleich zu ihr zu positionieren. So widmet Chopin seine bahnbrechenden 12 Etüden op. 10 Franz Liszt und eröffnet sie programmatisch mit einer Arpeggio-Studie, die auf das erste Präludium des *Wohltemperierten Klaviers* Bezug nimmt und als Geste der Bach-Verehrung zu verstehen ist. Wie bereits dargelegt wurde, spielt diese Form des Traditionsbezugs auch in Ligetis Etüdenprojekt eine bedeutende Rolle. Eine zentrale, wenn nicht gar die wichtigste Bezugsfigur war dabei Claude Debussy, dem sich Ligeti nach eigenem Bekunden besonders verbunden fühlte.²⁵ Wie groß die Affinitäten und wie konkret die Bezüge sind, zeigt der Blick auf Debussys 1915 komponierten *Douze Études pour piano*. Das Eröffnungstück der Sammlung *Pour les »cinq doigts«* – *d'après Monsieur Czerny* ist ein hochgradig intertextuelles Stück, mit dem der »Anti-Akademiker« sich auf eine ironisch-spielerische Weise in der Gattungstradition verortet. Die Parallelen zu *Touches bloquées* sind frappierend und können an dieser Stelle nur angedeutet werden.²⁶ Eine abgegriffene pianistische Spielfigur – auf- und absteigende Skalenfragmente – dient als Ausgangspunkt und Grundmaterial der ungewöhnlichen Etüde. Dieser »Schaltplan pianistischer Bewegungsabläufe« fungiert als musikalisches Pars pro toto für ein verbrauchtes musikalisches Material (die diatonische Ordnung) und einen kulturellen und gesellschaftlichen Kontext (die autoritäre Musikpädagogik

²⁴ György Ligeti: »Monument«, »Selbstportrait«, »Bewegung«. Drei Stücke für zwei Klaviere« [1976], in: Ligeti: *Schriften 2* (wie Anm. 2), S. 278. ²⁵ Vgl. neben dem Zitat zu Beginn dieses Abschnitts die zahlreichen Bemerkungen zu Debussy in Ligetis *Gesammelten Schriften*. ²⁶ Vgl. die differenzierte Interpretation des Stücks bei Tobias Janz: »Claude Debussy: »Douze études pour piano«. Musikalische Poetik eines Anti-Akademikers«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 72/1, 2015, S. 55–75.

des 19. Jahrhunderts), von denen sich der Komponist ironisch distanziert.²⁷ Zugleich geht Debussy, wie später Ligeti, über die parodistische Ebene hinaus, und setzt dem überkommenen System im Prozess seiner Dekomposition etwas Neues entgegen. All diese Entsprechungen legen nahe, in Debussy einen Paten für Ligetis selbstreflexive Verortung in der Tradition zu sehen.

CHROMATISCHE SPIELE AM RANDE DES ABGRUNDS Dass die Hypervirtuosität von *Touches bloquées* die Spieler:innen in extremer Weise fordert, liegt auf der Hand. Als besonders irritierend beschreiben viele Pianist:innen die Diskrepanz zwischen der ausgeführten Spielbewegung und ihrem akustischen Resultat. Eine Taste wird angeschlagen, erzeugt jedoch nicht den erwarteten Ton, weil sie zuvor bereits von einem anderen Finger stumm niedergedrückt worden ist. Die Etüde versetzt den Spieler/die Spielerin also in unbekanntes Terrain – ein neues Spielfeld, das nach anderen Regeln funktioniert und eine Reihe interessanter Probleme aufwirft. Wie lassen sich Bewegungsabläufe in höchster Geschwindigkeit kontrollieren, wenn sie nur noch in Teilen zu den erwarteten akustischen Resultaten führen? Wie erreicht man die geforderte Regelmäßigkeit der Achtelketten, obwohl man es bei einer klingenden und einer bereits niedergedrückten Taste mit unterschiedlichen Anschlagsituationen zu tun hat? Und trifft Ligetis Beschreibung zu, dass sich die »Länge der Pausen« und somit auch die Polyrhythmen gleichsam automatisch ergeben oder ist es möglich, ja vielleicht sogar notwendig, sie auch über die Klangvorstellung bzw. die akustische Wahrnehmung zu steuern und zu kontrollieren?

Wer *Touches bloquées* einstudiert, muss sich mit diesen und anderen Fragen auseinandersetzen und (Übe-)Strategien entwickeln, die ermöglichen, diese »Hindernisse« zu überwinden. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Blick auf die neunte Etüde *Vertige*. Das enorm anspruchsvolle Stück ist ein weiteres Beispiel für Ligetis originellen Umgang mit Chromatik in den *Études* und verwendet diese auf eine Art und Weise, die sowohl für die Spieler:innen als auch für die Hörer:innen hochgradig irritierend ist.²⁸ Angeregt von den visuellen und psychoakustischen Täuschungen wie den paradoxen Grafiken M. C. Eschers oder dem Shepard-Risset-Glissando geht es dem Komponisten um die kompositorische Gestaltung eines »trompe-l'oreille-Phänomens«. ²⁹ In einem kurzen Einführungstext schreibt er dazu:

»Die Grundidee [...] ist ein ständiges Abgleiten und Einstürzen [...]. Technisch bilden abwärts laufende chromatische Skalen die Basis des Stückes. Doch bevor noch ein solcher Lauf beendet ist, beginnt schon der nächste, so daß eine Interferenz von Wellenbewegungen entsteht [...].«³⁰

²⁷ Vgl. ebd., S. 60. ²⁸ Vgl. hierzu insbesondere Bauer: *From Pulsation to Sensation* (wie Anm. 15), S. 353–362. ²⁹ Vgl. Manfred Stahnke: *György Ligeti. Eine Hybridwelt*, Norderstedt 2022, S. 62.

³⁰ György Ligeti: »Einführungstext zur Uraufführung von »Vertige« [1990], in: *Schriften 2* (wie Anm. 2), S. 294.

Die Titelmetapher Vertige (Schwindel bzw. Schwindelgefühl) ist dabei durchaus wörtlich zu verstehen. Über die Spielerfahrung, die ebenfalls von einer fundamentalen Diskrepanz zwischen gespielter Bewegung und dem akustischen Resultat geprägt ist, berichtet Pierre-Laurent Aimard in einem Interview:

»In your physical memory, you feel the gesture of the chromatic scale, but because Ligeti uses it as an ostinato, quickly and continually repeating itself, this creates another physical feeling altogether. You feel a transformation of this memory. Acoustically, at the beginning, you hear the chromatic scale, like Escher's perpetual waterfall. Then, it drowns on itself until you can no longer hear the chromatic scale, though you continue to feel it in your fingers. Ligeti disconnects the acoustical effect from the gestural, creating a brilliant illusion of perception. In fact, he is organizing a schizophrenia.«³¹

Umschlagpunkte und Grenzen polyphoner Kontrolle: *Entre-lacs*

Ein vieldiskutiertes Kernthema der *Études pour piano* ist Ligetis explorativer Umgang mit Polyrhythmen. Angeregt durch komplexe rhythmische und metrische Phänomene in unterschiedlichen Musikkulturen befasste sich der Komponist mit der Frage, wie ein einziger menschlicher Spieler mit nur zehn Fingern und einem Gehirn die »Illusion mehrerer verschiedener, simultan verlaufender Geschwindigkeitsschichten« erzeugen kann. Für dieses »Problem« – »eine musikalische Erscheinung, die weder in der traditionellen europäischen Hemiolentechnik noch in der afrikanischen Polyrythmik möglich war« – »Lösungen« entwickelt zu haben, war in Ligetis Augen das »eminent Neue« seines Beitrags zur Gattung der Konzertetüde und den Praktiken pianistischer Virtuosität.³²

Welche enormen Anforderungen Ligetis Projekt an die Interpret:innen stellt, macht bereits die erste Etüde *Désordre* unmissverständlich klar (siehe Abbildung 5). Während des gesamten Stücks müssen die beiden Hände, denen mit den weißen bzw. schwarzen Tasten jeweils ein eigenes Spielfeld zugewiesen ist, als voneinander unabhängige Akteure agieren. Zu Beginn der Etüde exponieren sie »molto vivace« gemeinsam ein rhythmisches Pattern mit unregelmäßiger Akzentfolge. Doch bereits im vierten Takt setzt Ligeti einen Prozess kontinuierlicher Phasenverschiebung in Gang, indem er die Figur in der rechten Hand um ein Achtel verkürzt. Nach einem komplexen Schema laufen die Akzentfolgen in beiden Händen zunächst immer weiter auseinander, nähern sich wieder an, um sich dann ein wei-

31 Pierre Laurent Aimard im Gespräch mit Claire Sykes (1999), zit. n. Bauer: »From Pulsation to Sensation« (wie Anm. 15), S. 357. **32** György Ligeti: »Études pour piano – Premier livre« [1987], in: *Schriften 2* (wie Anm. 2), S. 291f.

notierte und von denen er manche auch als Titelvarianten in Erwägung gezogen hat. Einige der eindrucklichsten lauten: »crazy heart attack music«, »labirintus-jungle« und »crazy panic étude«.³⁴

Ausgehend von *Désordre* spielt Ligeti die Möglichkeiten pianistischer Polyrythmik in den drei Bänden der *Études pour piano* in unterschiedlichen Konstellationen durch. Zu den vertracktesten polyrythmischen Studien gehört dabei zweifellos die 1993 komponierte zwölfte Etüde *Entrelacs*. Das Pierre-Laurent Aimard gewidmete Stück ist ein Musterbeispiel für Ligetis explorativen Ansatz und sein Bestreben, Grenzbereiche zu erkunden und Grenzen zu verschieben. So kreiert der Komponist in *Entrelacs* ein extrem dichtes polyrythmisches bzw. polyphones Netzwerk und treibt zugleich das Prinzip der Schichtenaddition auf die Spitze. Mit nur zehn Fingern muss der Pianist/die Pianistin im Verlauf der Etüde bis zu sieben verschiedene Geschwindigkeitsschichten spielen.

Gemäß des Mottos der Sammlung »vom Einfachen ins Hochkomplexe« beginnt Ligeti mit einer prägnanten Präsentation des »Kerngedankens«, der dem Stück zugrunde liegt.³⁵ Vor einem diskreten, schimmernden *Pianissimo*-Hintergrund, der sich aus gleichmäßig pulsierenden Sechzehntel zusammensetzt, erklingen im *Mezzoforte* zwei verschiedene *Glocken*. Der rechten bzw. linken Hand zugeordnet, haben beide eine unterschiedliche Anschlagsfrequenz (13 vs. 17 Sechzehntel-Impulse), sind in verschiedenen Registern angesiedelt und weisen jeweils ein individuelles Klangprofil auf. Wie zu erwarten, beginnt Ligeti allerdings schon bald damit, die Komplexität zu steigern, und die Situation wird verwickelter. In Takt 10 kommt in der rechten Hand eine dritte Glocke hinzu (7 Impulse, *mp dolce*). In Takt 12 folgt in der linken ein vierte (11 Impulse, ebenfalls *mp dolce*), in Takt 21 eine fünfte (4 Impulse, r. Hd.), in Takt 22 eine sechste (5 Impulse, l. Hd.) und in Takt 27 ist mit der auf dem ersten Sechzehntel einsetzenden siebten Glocke in der linken Hand schließlich der Moment maximaler Komplexität erreicht.³⁶ Doch wie beeinflusst diese zunehmende Verdichtung die Wahrnehmung und Kontrolle der verschiedenen musikalischen Ereignisschichten?

Ligetis Interesse für Wahrnehmungsphänomene und sein Bestreben, Grenzen, Umschlagpunkte und Zwischenräume zwischen verschiedenen Zuständen in seinen Werken zu erkunden und zu gestalten, zieht sich wie ein roter Faden durch sein musikalisches Schaffen. Die allmähliche »Transformation von einer Harmonie zur anderen« in *Lux aeterna*;³⁷ die Auflösung von Polyphonie in Harmonik in *Lontano*; der Umschlag von »Rhythmus in Nicht-Rhythmus« in *Continuum*;³⁸ die »Übergänge

³⁴ Zit. nach Bauer: »From Pulsation to Sensation« (wie Anm. 15), S. 352. ³⁵ Vgl. Ligeti: *Études* (wie Anm. 2), S. 289. ³⁶ Auf *ExploreTheScore* lässt sich in der interaktiven Partitur zu *Étude 12: Entrelacs* dieser komplexe Aufbau im Detail nachvollziehen und wird von Pierre-Laurent Aimard in seinem Einführungsvideo *About The Music* erläutert und exemplifiziert. Vgl. https://www.explorethescore.org/pgs/ligeti/inside_the_score/etude_12_entrelacs.html [16.12.2024]. ³⁷ György Ligeti: »Lux aeterna«, in: *Schriften 2* (wie Anm. 2), S. 234. ³⁸ Ove Nordwall: *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971, S. 92.

dédiée à Pierre-Laurent Aimard

Étude 12: Entrelacs

Kompositionsauftrag der Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster

Vivacissimo molto ritmico, ♩ = 100 (♩. = 65) *)

sempre legato con delicatezza

The musical score for Étude 12: Entrelacs is written for piano and grand staff. It features a complex, rhythmic texture with many sixteenth notes. The tempo is marked 'Vivacissimo molto ritmico' with a quarter note equal to 100 beats and a half note equal to 65 beats. The key signature has three flats (B-flat major). The score is divided into four systems. The first system includes dynamics like *mf*, *pp*, and *sim.* (sustained). The second system is marked (4) and includes 'sim. al fine'. The third system is marked (7). The fourth system is marked (10) and includes 'dolce', *mp*, *mf*, *pp*, and *sim.*. The piece ends with a mezzo-piano (*mp*) dynamic.

*) Play very evenly: the barlines only serve as a guideline.

**) The "minims" (half notes) should be held as long as fingering allows: this applies to both hands.

*) Sehr gleichmäßig spielen: die Takte dienen nur zur Orientierung.

**) Die „halben Noten“ so lange liegen lassen, wie der Fingersatz es zulässt: das gilt für beide Hände.

Abbildung 6 György Ligeti: *Études pour piano – deuxième livre*, Nr. 12: *Entrelacs*, Takt 1–12.

© 1998 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

von metrischer Ordnung zu metrischer Unordnung« in *Désordre*:³⁹ All dies sind Topoi der Ligeti'schen Musik, die den explorativen Charakter seines Komponierens unterstreichen. *Entrelacs* ist ein weiteres Glied in dieser Kette und richtet die Aufmerksamkeit – wie schon zuvor *Automne à Varsovie* und *Galamb Borong* – auf die Grenzen polyphoner Wahrnehmung und Kontrolle und die Übergänge einer sich kontinuierlich verdichtenden Polyphonie in eine Textur, in der die Verläufe der verschiedenen Fäden im Gesamtmuster aufgehen. Im Fall von *Entrelacs* scheint dieser Übergang von einem Zustand in den anderen relativ früh stattzufinden, da Ligeti hier nicht mit einprägsamen melodischen Motiven wie der Lamento-Figur in *Automne à Varsovie* arbeitet, sondern die verschiedenen Geschwindigkeitsschichten aus einer Folge einzelner Töne bzw. Klänge zusammensetzt. Wie lange man in der Lage ist, die einzelnen Glocken und ihre Resultatstimmen zu verfolgen, ist individuell zweifellos verschieden und hängt von unterschiedlichen Faktoren ab: der Schulung und Leistungsfähigkeit des musikalischen Wahrnehmungsvermögens, der Schärfe des Ohres, der Frage, wie vertraut man im Hören und Spielen von Polyrhythmen ist, wie gut man das Stück und seine verschiedenen Schichten kennt, wie viele Stunden man es geübt hat etc. Dennoch kann man wohl davon ausgehen, dass spätestens beim Hinzutreten der vierten Geschwindigkeitsschicht – einer von der linken Hand gespielten Glocke mit einer Frequenz von elf Impulsen (Einsatz auf dem letzten Sechzehntel von Takt 12) – auch für Expert:innen der Kipppunkt eintritt. Die Polyphonie ist zu dicht geworden, um noch als solche gehört und kontrolliert zu werden. Die Wahrnehmungsgrenze ist erreicht, und es entsteht der Eindruck eines Umschlags von Ordnung in organisiertes Chaos.

In der finalen Fassung von *Entrelacs* erklingen bis zu sieben verschiedene Glocken mit einer Frequenz zwischen 17 und 3 Sechzehntel-Impulsen (vgl. erneut Abbildung 6). Dass diese Struktur nicht von Anfang an feststand, sondern das Ergebnis eines explorativen Prozesses war, zeigt der Blick in die Skizzen. So experimentierte Ligeti sowohl mit der Anzahl der Schichten als auch mit deren maximaler Dauer. Auf verschiedenen Blättern Papier notierte er Zahlenreihen, von denen einige über die endgültige Lösung hinausgehen und Glocken enthalten, die viel langsamer läuten. Ein auf Juli 1993 datierter Entwurf beweist, dass es sich bei diesen Reihen nicht um bloße Zahlenspiele handelt (siehe Abbildung 7). Die beiden ersten Glocken, die Kerngedanken der Etüde exponieren, ertönen hier im halben Tempo der endgültigen Fassung (23 statt 13 sowie 29 statt 17 Sechzehntel-Impulse). Warum hat Ligeti diese Idee wieder verworfen? Vermutlich, weil ihm bewusst wurde, dass diese ›Lösung‹ ein Wahrnehmungsproblem mit sich brachte und damit auch ein Verständnisrisiko in sich barg. Die Zeitstrecke zwischen den einzelnen Schlägen wäre schlicht zu lang gewesen. So bestand die Gefahr, dass die Hörer:innen anstelle der Kombination zweier voneinander unabhängiger Glockenmelodien von

39 Ligeti: *Études* (wie Anm. 32), S. 292.

Anfang an lediglich eine Abfolge einzelner Glockenklänge wahrgenommen hätten. Die kompositorische Problemstellung des Stücks – die Übereinanderlagerung mehrerer verschiedener Geschwindigkeitsschichten – hörend zu erfassen, wäre so erschwert, wenn nicht gar unmöglich geworden.

In der Ligeti-Sammlung der Paul Sacher Stiftung gibt es neben musikalischen Skizzen und Entwürfen auch eine jener für den Komponisten typischen Seiten mit verbalen Notizen, die sich auf das *Entrelacs*-Projekt und seine Metamorphosen zu beziehen scheinen (siehe Abbildung 8). Wie in vielen anderen Fällen hat Ligeti auf dem dicht beschriebenen Blatt in verschiedenen Farben seine Einfälle und Gedanken notiert: Titelvarianten, Ideen zur Zeiteinteilung, zur Harmonik, zur Form, zum Klang und zum Ausdruck, zum Einsatz der verschiedenen Hände und wie üblich unzählige Verweise auf andere Musik. Geht man die Einträge durch, die sich auf westliche Kunstmusik beziehen, so fällt auf, dass vor allem Stücke von Komponisten aufgeführt werden, die von Glocken fasziniert waren und versuchten, auf dem Klavier imaginäre musikalische Räume zu schaffen: Bartóks *Klänge der Nacht*, Liszts *La Campanella*, *Les Cloches* von Rachmaninoff und vor allem Debussy. Ligeti erwähnt nicht weniger als vier Werke von ihm: *Brouillards*, *Pagodes*, *L'Isle joyeuse* und *Cloches à travers des feuilles*. Auch wenn man mit der Deutung von Ligetis Ge-

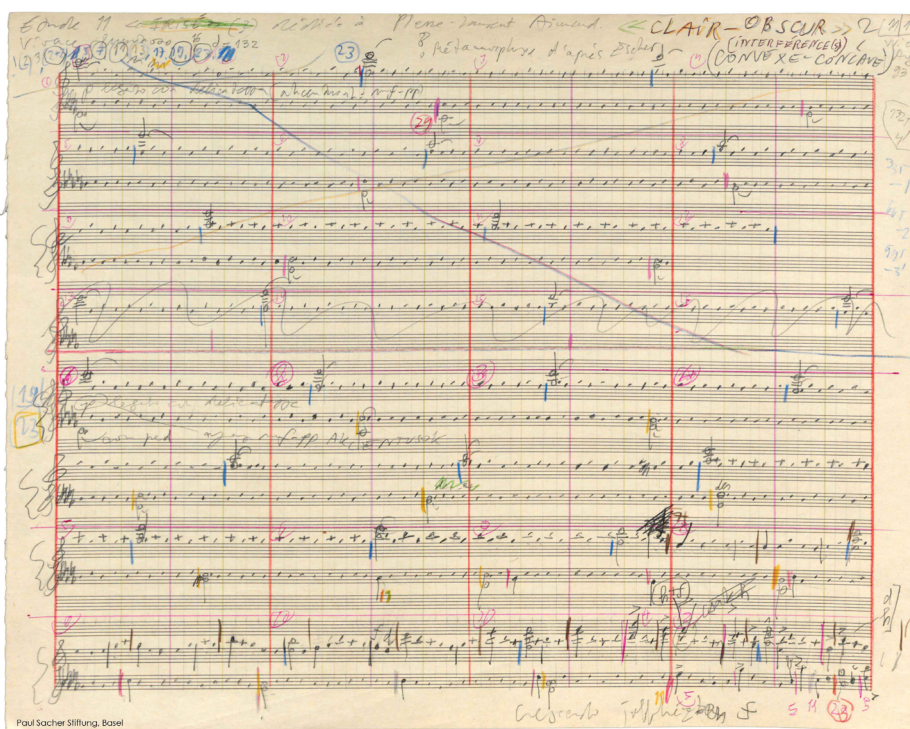


Abbildung 7 György Ligeti, Étude 12: Entrelacs, Entwurf (Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel. Mit freundlicher Genehmigung).

dankensammlungen äußerst vorsichtig sein muss, gibt es in diesem Fall gute Gründe, diese Referenzen ernst zu nehmen. Zum einen können sie als Hinweise auf die »geistige Umgebung« der Etüde gelesen werden. Zum anderen lassen sie sich als Fingerzeige deuten, die für die Interpretation fruchtbar gemacht werden können und zu verstehen geben, dass das Stück weit mehr ist als eine bloße Studie zu komplexen Polyrhythmen. So geht es in *Entrelacs* nicht nur darum, die Illusion verschiedener Geschwindigkeitsschichten zu erzeugen. Mindestens ebenso wichtig ist die subtile Gestaltung unterschiedlicher Klangereignisse mit verschiedener Färbung und Ausdrucksqualität und die Suggestion eines vielschichtigen musikalischen Raumes.

Für den Widmungsträger und Interpreten der Uraufführung von *Entrelacs*, Pierre-Laurent Aimard, liegt in der Verbindung dieser verschiedenen Dimensionen die größte Herausforderung des Stücks. In seinen auf www.explorescore.org abrufbaren Interpretationshinweisen, die auf der langjährigen Zusammenarbeit mit Ligeti beruhen, bemerkt er: »The challenge in this piece seems to me the combination of a very precise rhythmical structure and a very charming sound. The complexity of a polyrhythm and of polyphony and the subtle quality of touch.«⁴⁰ In seinem Unterricht verweist Aimard stets auf diese verschiedenen Dimensionen. Einerseits ist er besessen von der Qualität des Klangs und versucht, jeder Schicht eine individuelle Farbe und Form zu geben. Andererseits arbeitet er – wie nicht anders zu erwarten – an der polyrhythmischen Struktur und betont die Bedeutung der rhythmischen Exaktheit. Anschauungsmaterial dazu bieten die Masterclass-Videos, die in der interaktiven Partitur von *Entrelacs* zu finden sind.⁴¹

In *Entrelacs* muss der Pianist bis zu vier verschiedene Schichten mit ein und derselben Hand spielen. Wie bereits erwähnt, hat jede Glocke nicht nur eine andere Geschwindigkeit, sondern auch ihre eigene Dynamik und Klangfarbe. Dies erfordert von den Spieler:innen ein Höchstmaß an Kontrolle und Unabhängigkeit der Finger. Aber wie lässt sich das üben? Und was macht man in all jenen Passagen, in denen die Polyphonie so komplex ist, dass man dem Verlauf der einzelnen Stimmen nicht mehr folgen kann? Wie in der polyphonen Musik der Tradition lautet das einfache Zauberwort: Reduktion der Komplexität. Wer den Klang der verschiedenen Glocken formen und seine Wahrnehmung entwickeln will, muss sich zunächst auf eine begrenzte Anzahl von Schichten konzentrieren. Der Komponist selbst weist in den »Spielanweisungen« zu *Étude 7: Galamb Borong* – einem Stück, das *Entrelacs* in vielerlei Hinsicht ähnelt – auf diesen Punkt hin und formuliert lapidar: »Was die Einstudierung des Stücks betrifft, so ist es ratsam, die linke und die rechte Hand mehr als üblich getrennt zu üben.«⁴²

⁴⁰ Pierre-Laurent Aimard on playing *Étude 12: Entrelacs* in der Rubrik Performing The Music auf: www.explorescore.org/pgs/ligeti/inside_the_score/etude_12_entrelacs.html [16.12.2024]. ⁴¹ Vgl. ebd.

⁴² György Ligeti: »Étude 7: Galamb Borong. Spielanweisungen«, in: *Études pour piano. Deuxième livre* (1988–94), Mainz 1998, S. 4.

Die »vergebliche Anstrengung« spüren: *L'escalier du diable*

Blickt man auf die noch junge Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von Ligetis *Études pour piano*, so lässt sich auch hier ein Prozess der Grenzverschiebung beobachten. Obwohl den Stücken von Anfang an ein ikonischer Status zugeschrieben wurde (der Komponist erhielt für das Erste Buch 1986 den renommierten Grawemeyer Award), eilte ihnen zugleich der Ruf voraus, in Teilen (nahezu) unspielbar zu sein. So konstatierte die Pianistin Lois Svard in einer im Jahr 2000 publizierten Rezension, die beiden bis dahin erschienenen Bände der Etüden gehörten zu den schwierigsten Klavierwerken überhaupt und überstiegen alles, was auf diesem Feld bislang gedacht und geschrieben worden sei. Am Ende ihrer Besprechung erinnert sie an die Aufführungsgeschichte eines berühmten Vorgängerwerks, der *Études d'exécution transcendante*, von denen es zunächst hieß, sie könnten nur von Liszt selbst und einigen seiner begabtesten Schüler:innen gespielt werden, und schließt mit dem Wunsch: »I hope that in the not too distant future, Ligeti's etudes, which seem so formidable at present, will actually become part of every performing pianist's repertory.«⁴³

Tatsächlich scheint sich die Situation im Lauf der letzten beiden Jahrzehnte grundlegend gewandelt zu haben. Während die *Études* in den ersten Jahren nur von wenigen Pianist:innen »bewältigt« und öffentlich aufgeführt wurden, sind Teile der Sammlung mittlerweile zu Repertoirestücken geworden. In Konzerten werden sie regelmäßig gespielt, bei Wettbewerben gefordert, und auch die Zahl der erhältlichen Audio- und Videoaufnahmen ist exponentiell gewachsen. Beeindruckend ist dabei nicht nur die Geschwindigkeit dieses Prozesses, sondern auch die Selbstverständlichkeit und Virtuosität, mit der insbesondere jüngere Pianist:innen die enormen spieltechnischen Herausforderungen meistern. Ligetis Etüden sind insofern ein Paradebeispiel für die Historizität instrumentaler Schwierigkeiten, für die es in der Musikgeschichte viele berühmte Beispiele gibt (man denke etwa an den ikonischen Anfang von Strawinskys *Sacre*): Das einst »Unspielbare« wird »spielbar und eingemeindet«.⁴⁴ Doch was bedeutet das für eine Musik, in der das Spiel mit Grenzen ein integraler Bestandteil der Werkkonzeption und seines Ausdrucksgehaltes ist? Ein ergiebiges Untersuchungsobjekt für diese Fragestellung ist die dreizehnte Etüde *L'escalier du diable*. Die Volker Banfield gewidmete Etüde entstand in ihrer finalen Gestalt im Februar 1993, wurde im Mai desselben Jahres als *Étude 12* uraufgeführt und war ursprünglich als Schlussstück des zweiten Bandes geplant.⁴⁵ Mit

⁴³ Lois Svard: »György Ligeti. *Études pour piano*«, in: *Notes* 56/3, 2000, S. 804. ⁴⁴ Rainer Peters: »György Ligeti: The 18 *Études*, Danny Driver, Klavier«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 182, 2021/4, S. 82.

⁴⁵ Volker Banfield erhielt die finale Fassung der Etüde am 8. März 1993 (vgl. Brief von Banfield an Louise Duchesneau vom selben Tag in der Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel). Die Uraufführung fand am 23. Mai in Schwetzingen statt.

ihrem unerbittlich vorwärtsstrebenden Gestus, ihrer Dramatik und Klanggewalt zählt sie zu den eindrucksvollsten Nummern der Sammlung und erfreut sich gerade auch bei jüngeren Pianist:innen großer Popularität.

L'escalier du diable gehört neben *Vertige* und *Coloana infinită* zu jenen Nummern des zweiten Bandes, die die Spieler:innen in albtraumartige Szenarien versetzen, aus denen es kein Entkommen zu geben scheint. Die geistige Umgebung des Stücks und seine vielfältigen Referenzpunkte wurden von Ligeti in unterschiedlichen Zusammenhängen beschrieben und u.a. von Richard Steinitz für die Analyse fruchtbar gemacht.⁴⁶ Zum Ausdruck gebracht wird diese Mannigfaltigkeit der Bezüge bereits im sprechenden Werktitel. Zum einen spiegelt er die Faszination des Komponisten für »experimentelle Mathematik«, fraktale Geometrie und selbst-ähnliche Systeme. So handelt es sich bei der metaphorischen Bezeichnung *L'escalier du diable* (engl. *The Devil's Staircase*; dt. *Die Teufelstreppe*) um einen Alternativbegriff für die sogenannte »Cantorfunktion«, eine Verteilungsfunktion, deren Graph einer Treppe mit ungleichen Stufen ähnelt. Zum anderen lässt sich der Werktitel als Anspielung auf M. C. Eschers paradoxe Endlostreppen verstehen, etwa die berühmte Lithographie *Ascending and Descending* (1960), ein unmögliches Objekt, in dem die treppensteigenden Menschen dazu verdammt sind, ewig weiterzusteigen. Hinzu kommen – wie bei den anderen Etüden – weitere »Konnotationsschichten«, die Ligeti in seine »assoziationsgeladene Musik« amalgamiert hat. Außergewöhnlich ist der Fall *L'escalier du diable* allerdings deswegen, weil zusätzlich noch eine persönliche Erfahrung des Komponisten ins Spiel kommt. Sie ist sowohl für das Verständnis als auch für die musikalische Interpretation des Werkes von zentraler Bedeutung, obwohl es im gedruckten Notentext keine Hinweise darauf gibt.

Wer sich mit dem umfangreichen Quellenbestand zu den *Études pour piano* beschäftigt hat, weiß um die rhizomatische Struktur des gesamten Projekts, die zahlreichen Querverbindungen zwischen den Materialien und Ideen, die mitunter erstaunlichen Metamorphosen eines Stückes und die oft kaum zu entschlüsseln- den Arbeitsschritte und Gedankenwege des Komponisten. Bei *L'escalier du diable* scheint allerdings eine besondere Situation vorzuliegen. Zum einen gibt es vermutlich keine andere Etüde, bei der Ligeti eine so radikale Konzeptionsänderung vorgenommen hat. Zum anderen hat er über die Hintergründe und Konsequenzen dieser Umgestaltung in mehreren Interviews, die unmittelbar nach der Fertigstellung des Werkes stattfanden, erstaunlich detailliert und freimütig berichtet.⁴⁷ Eine Ausnahme ist *L'escalier* außerdem, weil hier nach Auskunft des Komponisten der

⁴⁶ Vgl. Steinitz: *Ligeti* (wie Anm. 16), S. 307–310. ⁴⁷ Es handelt sich um das am 5. April 1993 mit Ulrich Dibelius geführte Gespräch über Ästhetik (Ulrich Dibelius: *György Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz 1994, S. 253–273) sowie um ein Gespräch mit Lutz Lesle, das im Vorfeld von Ligetis 70. Geburtstag am 28. Mai 1993 stattfand (Lutz Lesle: »Seesturm, Chaos, Teufelsleiter. György Ligeti im Gespräch nach seiner Amerikareise«, in: *Das Orchester* 42/7–8, 1993, S. 784–788).

seltene Fall einer direkten Beeinflussung des schöpferischen Prozesses durch »äußere Ereignisse« vorliegt: »diese naiven Vorstellungen, daß äußere Ereignisse den Künstler beeinflussen, stimmen zwar meistens nicht, aber manchmal können sie auch stimmen.«⁴⁸

Ligeti komponierte die finale Fassung der Etüde während eines mehrmonatigen USA-Aufenthalts im Februar 1993 in Kalifornien. Gemäß der ursprünglichen Konzeption sollte das Stück ein »Pendant« zur letzten Etüde des ersten Bandes *Automne à Varsovie* bilden. Die musikalische Evokation einer Zauberinsel »analog zu *L'isle joyeuse* von Debussy«, geplant als bewusster Gegenentwurf zur »totalen Ausweglosigkeit«, dem Ausdruck tiefer »Trauer« und dem »Zusammenbruch«, der sich im »chromatischen Abwärtssteigen« der 6. Etüde manifestiere.⁴⁹ »Ein Paradies. Das ganze Klavier als strahlender, stehender Klang.«⁵⁰ Doch »unbewußt«, ohne dass er es zunächst »gemerkt hätte«, sei »etwas ganz anderes daraus geworden«: Ein »total schwarzes«, »unglaublich emotionsbeladenes« Stück.⁵¹ Das von Ligeti angeführte »äußere Ereignis«, das zu dieser tiefgreifenden Metamorphose führte, war die Erfahrung »extremer Naturgewalt« und ihre fatalen Folgen für jene Menschen, die in der von sozialer Ungleichheit geprägten amerikanischen Gesellschaft in »desolater Armut« lebten. Wie sehr ihn diese Geschehnisse beschäftigt und auch schockiert haben müssen, lässt sich seinen ausführlichen Schilderungen entnehmen. So berichtete er Anfang April 1993 Ulrich Dibelius:

»Dieser Winter in Amerika war ein Katastrophen-Winter, in Los Angeles waren Überschwemmungen, Schlammlawinen, Tausende von Häusern und Autos wurden zerstört. Und ich erlebte diese Szenerie in Santa Monica, fünf Minuten vom Pazifik entfernt – das ist schon ein sehr beeindruckender Ort, von der Grandiosität her, mit diesen Gegensätzen zwischen Reich und Arm, die viel krasser sind als in Westeuropa [...], dazu der wilde große Ozean – dies mit Stürmen, die es sonst gar nicht gibt in Kalifornien, es war wirklich eine Situation extremer Naturgewalt. Also ich konnte drei Tage lang nicht aus der Wohnung, weil so ein Gewitter war, niemand konnte hinaus, der ganze Verkehr war zusammengebrochen. [...] und die Leute, die Obdachlosen, die am Meeresufer liegen [...] – viele sind gestorben. [...] Und dann wird aus der paradiesischen Insel diese *L'escalier-du-diable-Etüde*, ein total schwarzes Stück.«⁵²

Aufschlussreich sind diese Äußerungen in zweifacher Hinsicht. Zum einen lenken sie den Blick auf das komplexe Thema der »Welthaltigkeit« von Ligetis Musik. Zum anderen verweisen sie auf eine weitere Dimension seiner Beschäftigung mit dem Kernthema »Grenzen«, die bislang noch nicht angesprochen wurde. So bemerkte der Komponist im Gespräch mit Lutz Lesle über sein neues Werk: »Ich hätte es auch Sisyphus nennen können – eine vergebliche Anstrengung, nach oben

48 Dibelius: *Ligeti* (wie Anm. 47), S. 270. **49** Ebd. **50** Lesle: »Seesturm, Chaos, Teufelsleiter« (wie Anm. 47), S. 784. **51** Dibelius: *Ligeti* (wie Anm. 47), S. 270. **52** Ebd., S. 270 und 272.

zu gelangen. Ein dunkles, bedrohliches Stück. Man rutscht immer wieder zurück, wie ein Albtraum: man will irgendwo ankommen und kommt nie an.«⁵³

In *L'escalier du diable* geht es also um die schöpferische Auseinandersetzung mit existenziellen Grenzerfahrungen: der Erfahrung der Gefährdung und des Ausgeliefertseins, der Unmöglichkeit, Grenzen zu überwinden und dem verzweifelten, aber nutzlosen Versuch, sich aus einer »huis clos«-Situation zu befreien. In der frühen Aufführungsgeschichte der Étude stellten sich das Gefühl, vom Komponisten in ein alptraumhaftes Szenario versetzt zu werden und die damit verbundenen Ausdrucksqualitäten, bei den meisten Spieler:innen nahezu von selbst ein. Doch im Zuge der beschriebenen »Eingemeindung« von Ligetis Klavieretüden hat sich diese Situation grundlegend verändert, und das Problem der Historizität spieltechnischer Grenzen kommt auch im Fall von *L'escalier du diable* zum Tragen. Was einst als nahezu unspielbar erschien und fast übermenschliche Anstrengungen verlangte, ist spielbar geworden und erfordert nicht mehr den gleichen Einsatz und dieselbe Risikobereitschaft. Und so stellt sich heute die Frage, wie man mit jenen Ausdrucksqualitäten, die sich nicht mehr von selbst ergeben, umgeht, welche Bedeutung man ihnen zuspricht und auf welche Weise man sie vermitteln kann.

Dass *L'escalier du diable* die Interpret:innen dazu auffordert, an Grenzen zu gehen, zeigt sich in der Druckausgabe der Étude vor allem im Bereich der Dynamik. So reicht das Lautstärkespektrum vom vierfachen *pianissimo* bis zum achtfachen *fortissimo*. Hinzu kommt die mehrfach erscheinende Vortragsanweisung *con tutta la forza* – gekoppelt mit Ausdrucksbezeichnungen wie *feroce* (T. 24), *estremo* (T. 25), *ruvido* (T. 26) oder *minaccioso e maestoso* (T. 31) – und die Bemerkung »wildes Glockengeläut« (T. 29), die als versteckter Hinweis auf die Welthaltigkeit des Stücks verstanden werden kann. Welche Vorstellungen damit verknüpft sind, lässt sich dem veröffentlichten Notentext allerdings nicht entnehmen. So wird nirgends explizit formuliert, dass der Komponist seine Spieler:innen (und Hörer:innen) in eine kontinuierliche Extremsituation versetzen wollte. Es ist insofern nicht verwunderlich, dass diese Dimension in Zeiten, in denen die Einstudierung und Aufführung des Werkes Pianist:innen nicht mehr an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit bringt, in vielen Interpretationen zurücktritt. In seinen Meisterkursen verweist Pierre-Laurent Aimard auf diesen Sachverhalt und macht zugleich klar, dass die beschriebenen Vorstellungen für ihn ein essentieller Bestandteil des Werkes sind, obwohl sie nicht in der Partitur erscheinen:

»How can we give the impression, when we play, of this permanent effort that leads nowhere. [...] This is something, that the composer has spoken about and that he wanted. In fact, if we play the piece too easily, maybe too fast or very fast

53 Lesle: »Seesturm, Chaos, Teufelsleiter« (wie Anm. 47), S. 784.

ÉTUDE 12: « L'ESCALIER DU DIABLE »

dédiée à Volker Banfield

Presto legato ma leggiero, $\text{♩} = 120$

una corda - crescendo poco a poco -
 quasi senza ped. -

④ $\frac{32}{8}$ ist nur ein Orientierungshinweis, die tatsächliche Metrik besteht aus 36 Achteln (drei Takteln), asymmetrisch gegliedert.

Auftragwerk des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart für die Schwetzingen Konzerte.

György Ligeti, 1973

so sind die ANSTRENGUNGEN
 EXTREM VERBODLICHE WECHSELN

initiale Ms., die eig. ist gültig

abwärtst fol. hellhörig (bl. v. d. a. l. o. p. e. s. t. o.)

die bbs hat er

Tag
 immer mit
 mid!

8 kann

Abbildung 9 György Ligeti, Kopie der autographen Reinschrift von *L'escalier du diable* (Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel. Mit freundlicher Genehmigung).

and solving each of the problems it is not completely there and what we need to feel is how hard it is to go step by step in this devil's staircase. [...] Each step costs something.«⁵⁴

Dass Ligeti selbst die historische Veränderung spieltechnischer Grenzen als Problem für die Interpretation von *L'escalier du diable* erkannte und im Werktext darauf reagieren wollte, zeigt eine von ihm annotierte Kopie der autographen Reinschrift (vgl. Abbildung 9). Der Eintrag in der rechten Marginalspalte »revidiertes Ms., dieses ist gültig«, lässt vermuten, dass die Bemerkungen für die (revidierte?) Druckausgabe des zweiten Bandes vorgesehen waren und möglicherweise auch erst nach seiner Veröffentlichung notiert wurden. Von entscheidender Bedeutung ist dabei eine knappe allgemeine Spielanweisung, die die ungewöhnlichen Tempo- und Vortragsbezeichnung *Presto legato, ma leggiero* (hier geändert in *Presto, un poco legato, ma sempre leggiero*) ergänzt. Sie lautet: »So spielen, daß die extrem vergebliche Anstrengung weiterzukommen suggeriert wird!«

Epilog: »Mein Medium ist der ungesicherte Mensch«

Die Frage nach dem Weltbezug von Ligetis Musik ist ein ebenso faszinierendes wie schwieriges Thema.⁵⁵ Dass *L'escalier du diable* in diesem Zusammenhang kein Modell darstellt, sondern vielmehr als Ausnahmeerscheinung betrachtet werden muss, wurde bereits deutlich. So hat Ligeti stets betont, dass die Verbindungen zwischen Welterfahrung und Kunstproduktion normalerweise weitaus latenter, vieldeutiger und verwickelter sind:

»No doubt all compositions convey somehow all the experience the composer has accumulated, what you could call his attitude to life. That cannot be helped. But it is quite another matter to advertise it, saying ›that is the message I bring‹; no, that is not for me. [...] My message is not a deliberate programme but an indirect, implied message that is present in all music.«⁵⁶

Musik autobiographisch aufzuladen und mit konkreten programmatischen Ideen zu verbinden, war Ligetis Sache also nicht. Zugleich ließ der Komponist keinen Zweifel daran, dass sein Schaffen in unmittelbarer Verbindung zu existenziellen Grunderfahrungen steht, die ihn als Mensch und Künstler nachhaltig prägten: das

54 Pierre-Laurent Aimard: Masterclass-Video 1 zu *L'escalier du diable* mit dem Titel *Character, rhythmic structure, choice of tempo*, abrufbar in der interaktiven Partitur des Werkes auf www.explorethescore.org/pgs/ligeti/inside_the_score/etude_13_l-escalier_du_diable.html [16.12.2024]. **55** Vgl. hierzu insbesondere Bauer / Kerékfy: *Ligeti's Cultural Identities* (wie Anm. 10). **56** György Ligeti in *Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, London 1983, S. 80f. Vgl. auch Josef Häuslers Interview mit Ligeti in Nordwall: *Ligeti* (wie Anm. 38), S. 137f.

Leben in zwei totalitären Gewaltregimen, die Unüberwindbarkeit von Grenzen und Absurdität plötzlicher Grenzverschiebungen, die Zufälle des Überlebens und die damit verbundenen Traumata. So bekannte Ligeti 1990 in einem Gespräch über Musik und Identität:

»Es gibt eine reale Angst, denn ich bin durch einen Zufall am Leben geblieben. [...] Mein Hass richtet sich nicht nur gegen die Nationalsozialisten, auch gegen das sowjetische System, das ich acht Jahre erlebt habe, und gegen alle diese menschenverachtenden Diktaturen. Dieser Hass und die Angst und eine Art *Distance*, bestimmt prägen sie meine Musik.«⁵⁷

Ähnliches scheint für Ligetis obsessive Grenzerkundungen zu gelten. Von Pierre-Laurent Aimard befragt, ob »sein Bedürfnis, ständig künstlerische Grenzen niederzureißen – auf instrumentaler wie auf musikalisch-sprachlicher Ebene – von den Traumata aus seiner Jugendzeit« herrühre, habe der Komponist mit einem klaren »Ja« geantwortet.⁵⁸ Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Blick auf die zwei Fassungen der letzten Etüde des zweiten Bandes Nr. 14: *Columna infinita* (später korrigiert in *Coloana infinită*) sowie Nr. 14 A: *Colonana fără sfârșit*.⁵⁹

In der vierzehnten Etüde wird das alptraumhafte Szenario von *L'escalier du diable* noch komprimiert und radikalisiert. Angeregt von einer knapp 30 Meter hohen Skulptur des rumänischen Bildhauers Constantin Brâncuși (*Colonana fără sfârșit/Coloana Infinitului*, dt. »Säule der Unendlichkeit«) konzipierte Ligeti das Stück als eine sich nach oben schraubende musikalische Endlosspirale und maximierte in einem Akt der Überbietung ein weiteres Mal die spieltechnischen Anforderungen. In rasender Geschwindigkeit (*Presto possibile, tempestoso con fuoco*) muss der Pianist/die Pianistin »sehr gleichmäßig« eine nicht enden wollende Akkordkette vortragen: *legato possibile*, aber mit »wenig Pedal«. Gespielt werden soll dabei *sempre con tutta la forza*, wobei die Etüde im dreifachen *fortissimo* beginnt und nach einem extremen Crescendo im achtfachen *fortissimo* (»forza estrema«) im höchsten Klangregister abrupt endet (»plötzlich aufhören, wie abgerissen« lautet die hinzugefügte Vortragsbezeichnung). Die äußerste Grenze der Tastatur ist erreicht und jede weitere Bewegung nach oben würde keinen Ton mehr erzeugen, sondern nur noch ein Holzgeräusch. Nach ersten Erprobungsversuchen mit Pierre-Laurent Aimard kam Ligeti allerdings zu der Einsicht, dass er bei seinen Grenzerkundungen diesmal zu weit gegangen sei. Die ursprüngliche Fassung der Etüde sei »utopically difficult«, ließ er Mitte Oktober 1993 Volker Banfield mitteilen,

57 Thomas Gerlich / Heidy Zimmermann: »Nah und fern zugleich. Ein Gespräch über Musik und Identität zwischen György Ligeti und Mauricio Kagel«, in: *Jüdischer Almanach der Leo Baeck Institute. Musik*, hrsg. v. Gisela Dachs, Berlin 2016, S. 33. **58** Aimard: »Grenzenlose Neugierde« (wie Anm. 4)

59 Die Titelkorrekturen von Nr. 14 befinden sich in einer von Ligeti annotierten Kopie der Reinschrift und in einem annotierten Exemplar der Druckausgabe des zweiten Bandes (Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel, Mappe 54). Uraufgeführt wurden beide Stücke als Nr. 13 bzw. Nr. 13 A.

und müsse deshalb vereinfacht werden.⁶⁰ Wenige Wochen später bestritt Aimard in Münster die Uraufführung dieser immer noch hochvirtuosen ›erleichterten‹ Fassung (Nr. 14), in der der Komponist die Textur ausgedünnt hat. Die ursprüngliche Version (Nr. 14 A) übergab Ligeti Jürgen Hocker, der sie für Player Piano adaptierte und ein knappes Jahr später bei den Donaueschinger Musiktagen präsentierte.

Im Dezember 1995 spielte Aimard die revidierte Version der Etüde Nr. 14: *Coloana infinită* ein. Sein Bericht von den Aufnahmen lenkt nochmals den Blick auf die existenziellen Dimensionen der Ligeti'schen Virtuosität und das obsessive Verlangen des Komponisten, seine Interpret:innen in Grenzsituationen zu versetzen:

»I was anxious to get all the notes for the recording but I think we had a version with all of them – as far as I could judge. But he was not happy, because it was not risky enough. So he told me: ›Make it with more drive and faster and more risky.‹ I said: ›Well, that becomes dangerous but I will try.‹ [...] Then I played it faster, more risky, with more drive. And it was not very clean, I am afraid. But then I was very surprised to see a happy composer. ›That was it! Really!‹ And I said: ›No, we can't keep that, because it is not clean enough for a recording.‹ ›It doesn't matter! It had the gesture, the tension, the drive. The piece was here!‹«⁶¹

Das Spiel mit dem pianistischen Risiko und die damit verbundenen musikalischen und expressiven Qualitäten sind also essentielle Bestandteile von Ligetis Hypervirtuosität. »Effort permanent« und »Mit letzter Kraft« lauten zwei zusätzliche Vortragsbezeichnungen, die der Komponist in einer annotierten Kopie der Reinschrift der ›erleichterten‹ Fassung von Nr. 14 nachträglich in Großbuchstaben eingezeichnet hat.⁶² Insofern gibt es wohl keinen Zweifel, dass die Erstfassung der vierzehnten Etüde, wenn sie nicht von einem menschlichen Interpreten gespielt wird, sondern auf einem Player Piano erklingt, eher als pragmatisches Substitut und Geste der Reverenz an Conlon Nancarrow zu verstehen ist. Er liebe Nancarrow's Kompositionen und bewundere die »unglaubliche Perfektion«, die Transkriptionen seiner eigenen Etüden für Diskklavier oder Player Piano auszeichne, erklärte Ligeti im Gespräch mit Manfred Stahnke. Doch die musikalischen Automaten seien nicht seine »Welt«, da hier das entscheidende Moment der »Gefahr« fehle: »mein Medium ist der ungesicherte Mensch. Und ich will die Fehler und Abweichungen.«⁶³

⁶⁰ Louise Duchesneau an Volker Banfield, 18. Oktober 1993 (Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel). ⁶¹ Videointerview mit dem Verfasser, 23. April 2014. ⁶² Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel, Mappe 54. ⁶³ György Ligeti / Manfred Stahnke: »Ein Gespräch« [29. Mai 1993], in: Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hrsg.): *Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten* (Musik-Konzepte Sonderband), München 2003, S. 80.

Abstract

»So schnell wie möglich (bzw. »noch schneller«)

Das Spiel mit Grenzen in György Ligetis »Études pour piano«

György Ligeti eilte der Ruf voraus, an seine Interpret:innen extreme Ansprüche zu stellen. Ein Paradebeispiel hierfür sind die hochvirtuosen *Études pour piano*. In unterschiedlichen Feldern geht es darum, Grenzen auszuloten, zu verschieben oder auch zu überschreiten: Die Komposition von vertrackter Polyrhythmik, das Spiel mit unterschiedlichen Formen imaginärer Räumlichkeit, die Arbeit mit maximaler Geschwindigkeit und extremer Dynamik oder die Kreation von alptraumartigen Szenarien, aus denen es kein Entkommen zu geben scheint (z. B. Nr. 13 *L'escalier du diable* oder Nr. 9 *Vertige*). Eine maßgebliche Rolle spielt dabei eine explorative Grundhaltung, die nicht nur Ligetis Komponieren prägte, sondern auch seine Interpretationsästhetik bestimmt.

Der Aufsatz untersucht Ligetis kompositorische Auseinandersetzung mit der Gattung anhand ausgewählter Etüden. Ziel ist es, unterschiedliche Dimensionen seines explorativen Komponierens zu beleuchten und nach den kulturellen, ästhetischen und existenziellen »Gehalten« seiner späten Klavierwerke zu fragen. Zugleich wird diskutiert, welche Relevanz diese Thematik für die Interpretation seiner vielschichtigen Musik hat. Ausgangs- und Referenzpunkt der Überlegungen sind die enge Zusammenarbeit des Komponisten mit Pierre-Laurent Aimard, die langjährigen Interpretationserfahrungen des französischen Pianisten mit Ligetis Musik sowie Quellenbestände aus der Ligeti-Sammlung der Paul Sacher Stiftung Basel.

»As Fast as Possible (or »Even Faster«)

Playing with Limitations in György Ligeti's »Études pour piano«

György Ligeti had a reputation for making extreme demands on his performers. His highly virtuosic *Études pour piano* are a textbook example of this, where Ligeti employs various manners of exploring, shifting, and transcending boundaries: the use of intricate polyrhythms, the play of different forms of imaginary musical spaces, the demand for playing at maximum speed and with extreme dynamics, or the creation of nightmarish scenarios from which there seems to be no escape (e.g. No. 13 *L'escalier du diable* or No. 9 *Vertige*). A fundamental attitude of being explorative plays a decisive role here, which not only characterised Ligeti's composing, but also determined his interpretative aesthetics.

In my essay I discuss Ligeti's compositional engagement with the genre using selected etudes. The aim is to illuminate different dimensions of his explorative composing and to enquire into the cultural, aesthetic and existential »content« of his late piano works. Furthermore, the relevance of this topic for the performance of his multi-layered music will be discussed. Basis and reference point for my paper are the composer's close collaboration with Pierre-Laurent Aimard, the latter's many years of experience in performing Ligeti's music, and sources from the György Ligeti Collection of the Paul Sacher Foundation, Basel.

Autor

Tobias Bleek studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Tübingen, Oxford und Berlin, ist Honorarprofessor an der Folkwang Universität der Künste und übernahm 2024 eine Professur für Musikwissenschaft an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Als langjähriger Leiter des Bildungs- und

Förderprogramms des Klavier-Festival Ruhr hat er in Zusammenarbeit mit Pierre-Laurent Aimard, Pierre Boulez, András Schiff und Tamara Stefanovich die Vermittlungsplattform www.explorethescore.org entwickelt. In seiner Forschung, Lehre und Vermittlungstätigkeit befasst er sich mit Musik des 18. bis 21. Jahrhunderts. Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen zählen Studien zu Adorno sowie die Monographie *Im Taumel der Zeit. 1923: Musik in einem Jahr der Extreme* (Bärenreiter/Metzler 2023).

Tobias Bleek studied musicology and philosophy in Tübingen, Oxford and Berlin, is an honorary professor at the Folkwang University of the Arts and took up a professorship for musicology at the Robert Schumann Hochschule Düsseldorf in 2024. As the long-standing head of the Ruhr Piano Festival's educational programme, he has developed the online educational resource www.explorethescore.org in collaboration with Pierre-Laurent Aimard, Pierre Boulez, András Schiff, and Tamara Stefanovich. In his research, educational activities, he focusses on music from the 18th to 21st centuries. His most recent publications include studies on Adorno and the monograph *Im Taumel der Zeit. 1923: Musik in einem Jahr der Extreme* (Bärenreiter/Metzler 2023).

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 Interpreten 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 Orgel Etüde *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 Orgel Etüden (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 Orgel Etüde *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.

2. 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 Tönhöhen 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.

Ligeti's 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.

Ligeti's 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 Ligeti's Orgelwerken nicht auf den fertiggestellten und publizierten Notentext. Vielmehr waren mehrere Interpreten bereits maßgeblich in die Genese von Ligeti's 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 Hambræus, dessen *Konstellationen I* als Vorbild für die Clustertechnik in *Volumina* dienten, und vor allem mit dem Organisten Welin, der nicht nur die Ur-aufführung 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 Ligeti's 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 *Contiuuum* auf, indem ein Wechselnotenmotiv in rasend schnellem Tempo gespielt wird und so den Eindruck eines kontinuierlichen Klanges erzeugt.⁴⁴ Ligetis 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 $\frac{2}{3}$ ', Oktave 2',
Mixtur 5–6fach, Trompete 16',
Linke Hand I. Manual: Rohrflöte 8', Sesquialtera 2', Cymbel 3', Mixtur 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).

MICHAEL KUBE

Praktische »Vermessung« einer Klangarchitektur Anmerkungen (nicht nur) zu György Ligetis *Bemerkungen zur Choreinstudierung* des Requiems (1963/1965)

Wenn sich der Nachlass eines in seinem Bereich Maßstäbe setzenden Interpreten, zumal aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, nicht nur erhalten hat, sondern auch in einem Archiv oder einer Bibliothek ohne Einschränkungen öffentlich zugänglich wird, so ist dies schon allein als Glücksfall nicht nur der Überlieferung anzusehen. Wenn sich in der grob geordneten Korrespondenz darüber hinaus detaillierte Briefe und umfängliche Dokumente finden, die weitreichende Einblicke in die Genese, die Anlage wie auch die aufführungspraktische Umsetzung einer Partitur geben, der ihrerseits im Œuvre des Komponisten eine zentrale Bedeutung zukommt, so beruht das eher auf einem Zufall, der durch den Umlauf von Kopien, falsche Ablage oder schlichtes Vergessen von Unterlagen begünstigt wurde. Einen solchen Zufall stellen all jene Dokumente zu György Ligetis Requiem (1963/1965) dar, die sich im Nachlass von Eric Ericson (1918–2013) erhalten haben – jenes schwedischen Chordirigenten, der noch zu aktiven Zeiten durch seine herausragende chorpädagogische wie stimmbildnerische Arbeit zum Vorbild und zur Legende wurde.¹ Neben mehreren Briefen (im Original, wenn an Ericson persönlich adressiert, oder als Xeroxkopie, wenn an die Musikabteilung von *Sveriges Radio* gerichtet), die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Konzeption und Ausarbeitung der Partitur sowie dem Herstellungsprozess im Peters-Verlag stehen, befindet sich unter diesen Papieren auch ein umfangreiches, bisher unbekanntes Typoskript, das Ligeti mit dem Titel *Bemerkungen zur Choreinstudierung* versah und das zur Vorbereitung der Proben der Vokalpartien für die Uraufführung des Requiems entstand. All diese Dokumente erhellen Teile oder zumindest einzelne Aspekte der Konzeption, Entstehung und Instrumentation des Werkes wie auch die Vorbereitungen zur Uraufführung, die Ligeti von seiner Wiener Wohnung aus akribisch zu begleiten suchte, bis hin zu weiteren ergänzenden *Bemerkungen zur Einstudierung des Requiems*, die zwei Monate vor der Uraufführung nochmals aufführungspraktische Details beschreiben. Zu den letzten Proben und der Uraufführung reiste Ligeti schließlich selbst nach Stockholm.

¹ Beispielhaft der Nachruf von Friederike Woebcken: *Eine Ära geht zu Ende – zum Tod des großen schwedischen Chorleiters Eric Ericson (1918–2013)*, <https://www.blog-dcv.de/eine-ara-geht-zu-ende-zum-tod-des-grosen-schwedischen-chorleiters-eric-ericson-1918-2013> [14.1.2025].

Bekanntermaßen handelt sich bei Ligetis Requiem um eine Komposition, die *Sveriges Radio* (der Schwedische Rundfunk) zum bevorstehenden 10-jährigen Bestehen seiner avancierten Konzertreihe *Nutita Musik* (Zeitgenössische Musik) als Auftragswerk bestellt hatte. Die am 14. März 1965 im Konzerthaus Stockholm von Michael Gielen dirigierte Uraufführung wurde für Ligeti zu einem bedeutenden Erfolg, der auch in der damals noch auf hohem Reflexionsniveau stehenden schwedischen Tagespresse einen langen Nachhall fand. Welchen Eindruck das Requiem bei den Anwesenden hinließ, zeigt die ebenso enthusiastische wie auch ins kompositorische Detail eindringende Besprechung von Leif Aare in *Stockholms Tidningen*: »Nach diesem großartigen Werk schien für einige Stunden alle andere Musik, alles andere Musizieren unmöglich. [...] Ligeti hat sich mit diesem Requiem als eines der künstlerischen und intellektuellen Genies unserer Zeit ausgewiesen. Das Werk stellt eine bemerkenswerte Verbindung von Altem und Neuem dar. Die mächtigen Klangschichten werden oft so konzipiert, daß die Stimmen in einer Mannigfaltigkeit von Gestalten aufgesplittet und diese Töne in der chromatischen Skala so dicht aneinander gelegt werden, daß die Wahrnehmung einer bestimmten Tonhöhe verschwindet. Diese Schichten können ruhen, oder sie können sich bewegen. Die Technik im letzten Fall bedeutet nicht selten, daß die Stimmen in ihren Gruppen im strengen Kontrapunkt geführt werden, aber der Effekt vom selbständigen melodischen Spiel der Linien wird neutralisiert durch die unerhörte Kompaktheit des Klangnetzes. Übrig bleibt nur das Gefühl von einer sich langsam fließend bewegenden Masse.«²

Seit dieser Uraufführung vor nunmehr fast 60 Jahren hat das Requiem nichts von seiner faszinierenden Struktur und Klanglichkeit verloren. In der Literatur wurde es schon früh – sei es essayistisch, sei es im wissenschaftlichen oder musiktheoretischen Diskurs – zum Gegenstand einer intensiven Auseinandersetzung: Bereits 1969 setzte sich Erkki Salmenhaara im Rahmen seiner Dissertation analytisch mit dem Werk auseinander (wie ein Motto liest sich schon der Beginn des Vorworts: »Komponieren heisst immer: Strukturen schaffen«).³ Im Anschluss an Jonathan W. Bernard⁴ untersuchte Jennifer Iverson⁵ das *Kyrie* auf die dem Satz zugrunde liegenden dodekaphonen Strukturen, Benjamin R. Levy⁶ knüpfte daran wie auch an Salmenhaaras Studie vertiefend an. Einen hermeneutischen Durchgang

2 Aus einer von Leif Aare stammenden Rezension, erschienen in *Stockholms-Tidningen* (Datum unbekannt), hier zitiert aus einer Ausgabe der *peters nachrichten* (Presse-Stimmen zur Uraufführung) in der Übersetzung von Ove Nordwall (Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti).

3 Erkki Salmenhaara: *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti* (Acta Musicologica Fennica 2), Helsinki 1969, S. 135–166 (das Zitat aus dem Vorwort auf S. 11). **4** Jonathan W. Bernard: »A Key to Structure in the Kyrie of György Ligeti's Requiem«, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 16 (März 2003), S. 42–47. **5** Jennifer Iverson: »Ligeti's Dodecaphonic Requiem«, in: *Tempo* 68 (2014), H. 270, S. 31–47. **6** Benjamin R. Levy: *Metamorphosis in Music. The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*, New York 2017, S. 163–192.

durch die vier Sätze des Werkes unternahm hingegen Ulrich Dibelius,⁷ innerhalb einer umfassenden Biographie näherte sich Constantin Floros⁸ in wechselnden Perspektiven unter Bezugnahme auf vorliegende Äußerungen und Texte dem Requiem, Richard Steinitz⁹ wiederum unterscheidet in seiner größer angelegten Ligeti-Studie beim Requiem (*A Cry for Humanity*) zwischen »Compositional technique« und »Aesthetic questions«. Erstaunlicherweise wird das Werk trotz der zeitlichen Nähe zur Uraufführung in der die Ligeti-Rezeption lange Zeit prägenden Monographie von Ove Nordwall¹⁰ nur eher summarisch und ohne ein Briefzitat besprochen, bei Wolfgang Burde¹¹ findet es trotz eines eigenen Abschnitts über Ligetis enge Beziehungen nach Stockholm keine substantielle Erwähnung.

Dass dabei weitergehende Fragen nach der Entstehung und der daraus resultierenden äußeren wie inneren Gestalt des Werkes nicht gestellt wurden, muss ebenso verwundern wie die Tatsache, dass die der gedruckten Partitur beigegebenen aufführungspraktischen Anweisungen bisher nicht Gegenstand einer Untersuchung waren. Dabei hätte auffallen müssen, dass der mit *Zur Einleitung* überschriebene erläuternde Anhang von 1965 in der 1997 vom Komponisten revidierten und im Computernotensatz gesetzten Neuausgabe nicht nur vor den Notentext gerückt, sondern auch gekürzt wurde. Umso notwendiger erscheint es, auf Grundlage der neu aufgefundenen Briefe und Typoskripte Entstehung und Einstudierung sowie die damit verbundenen Konsequenzen für die formale Anlage und die aufführungspraktische Realisierung näher, jedoch keineswegs abschließend zu beschreiben – gewissermaßen im Spannungsverhältnis zwischen einer von Steinitz mitgeteilten Episode auf der einen Seite und einer beiläufigen Äußerung Ligetis im Gespräch mit Eckhard Roelcke auf der anderen. Nach Steinitz, der sich offenbar auf persönliche Mitteilungen des Komponisten bezieht, soll Ligeti im Spätsommer 1964 ein Telegramm von Ericson erhalten haben: »Please come at once to Stockholm: we can't learn your piece!«, und fährt fort: »Ligeti arrived to find chorus and conductor ›all terrified‹«. ¹² Gegenüber Roelcke sprach Ligeti drei Jahrzehnte später hingegen eher allgemein und erklärend nur von dem »wunderbaren Chor des berühmten Eric Ericson.« ¹³

7 Ulrich Dibelius: *György Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz 1994, S. 84–103. **8** Constantin Floros: *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne* (Komponisten unserer Zeit 26), Wien 1996, S. 106–115. **9** Richard Steinitz: *György Ligeti. Music of the Imagination*, London 2003, S. 140–149. **10** Ove Nordwall: *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971, S. 42f. **11** Wolfgang Burde: *György Ligeti. Eine Monographie*, Zürich 1993, S. 71–78 (über die Beziehungen nach Stockholm). **12** Steinitz: *György Ligeti* (wie Anm. 9), S. 143f., unter Verweis auf *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, übers. v. Gabor J. Schabert / Sarah E. Soulsby / Terence Kilmartin / Geoffrey Skelton, London 1983, S. 53: »On one occasion when rehearsals for my Requiem were going on in Stockholm, I received a telegram asking me to go there because the choir was unable to sing the fugue in the Kyrie. In fact they were perfectly capable of singing it, only they were taking everything too strictly, they wanted to render the septuplets precisely.« **13** »Träumen Sie in Farbe?« *György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Wien 2003, S. 165.

Sich auf die Genese und Struktur des Requiems einzulassen wie auch auf die Probleme, die mit der Einstudierung der komplexen Partitur verbunden waren, bedeutet allerdings, sich bewusst zu machen, dass derzeit weder eine qualitative Auswertung und Beschreibung der vorhandenen handschriftlichen musikalischen Quellen (Graphiken, Skizzen, Partituren), noch eine Edition bzw. inhaltliche Erschließung der zahlreichen, teilweise auch umfangreichen Korrespondenzen vorliegt. Zudem sind aus der Zeit, in der das Requiem entstand, offenbar keine Briefe an Ligeti erhalten, so dass auf diese Hälfte der Korrespondenz lediglich indirekt geschlossen werden kann. Dass man sich darüber hinaus auf die von Ove Nordwall in seiner frühen Monographie abgedruckten Auszüge nicht verlassen kann, zeigt jener Brief, der unter dem Titel *Viele Pläne, aber wenig Zeit* erstmals (und ohne Ligetis Zustimmung) 1965 in *Melos* veröffentlicht wurde und dort auf den 28. Dezember 1964 datiert ist:¹⁴ Der Vergleich mit dem Original öffnet nicht nur den Blick auf erhebliche Kürzungen (in Umfang und Inhalt), sondern auch auf Änderungen in der Formulierung, schließlich gar der Datierung (bei Ligeti der 23. Dezember), die auch durch die Schlusswendung bestätigt wird: »Nun wünsche ich Ihnen, lieber Freund, schöne Weihnachten und ein neues Jahr ohne Schikanen! Das Leben ist ja schön und es ist so vieles zu tun!«¹⁵

Dieser Brief, der auch in der Ligeti-Rezeption eine wichtige Rolle spielt und gleichsam mitten aus der Arbeit heraus formuliert wurde, beschreibt indes nur die Situation um den dritten Satz (*De die iudicii sequentia*), der am 2. Dezember fertiggestellt worden war und dessen Reinschrift Ligeti bis zum Jahresende abzuschließen gedachte. Ligeti berichtet darin über das Requiem, den Entstehungsprozess und die Anforderungen an die Interpreten: »Ich hätte das ganze Stück längst fertig haben sollen. Doch war ich mit dem 3. Satz nicht zufrieden. Ich habe immer etwas geändert, bis ich nun die Form gefunden habe, die ich suchte. Und das ganze Stück ist auch eine ›Jättepartitur‹ [eine Riesenpartitur], Sie werden schwindlig sein, wenn Sie die vielen Noten sehen werden. [...] Ja, die Gesangsschwierigkeiten sind gross, doch weit nicht so gross wie in *Aventures*. Also wird hoffentlich alles gut realisierbar. Zuerst werden die Soli denken, die Sprünge seien die Schwierigkeit. Doch dann, nach ein wenig Studium, wird es sich zeigen, dass die Sprünge ganz gut einzuüben sind[,] und die echte[n] Schwierigkeiten liegen beim Ausdruckscharakter. Es ist schliesslich ein ›Dies Irae‹ und man muss es mit äusserster Ekstase singen. Ich denke – aber freilich kann ich mich irren – dass das Requiem, und vor allem das Dies Irae, das beste ist, was ich bisher komponiert habe.«¹⁶

¹⁴ »Viele Pläne, aber wenig Zeit«, in: *Melos* 32 (1965), H. 7–8, S. 251–252, hier nach der Wiederveröffentlichung unter dem Titel »Requiem« und anderes. Briefnotizen zu Kompositionen 1964«, in: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10, 2), Mainz 2007, S. 226–228. ¹⁵ Brief von György Ligeti an Ove Nordwall vom 23. Dezember 1964 (Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti). ¹⁶ Ebd., vgl. dazu Ligeti: *Schriften* 2 (wie Anm. 14), S. 226f.

Dass die Frage nach der Gestalt und Besetzung des Requiems bereits Anfang 1964 zwischen Ligeti und Gereon Brodin (1901–1992), zu diesem Zeitpunkt Leiter der Programmplanung des Schwedischen Rundfunks,¹⁷ eingehend diskutiert worden war, geht aus der nun vorliegenden Korrespondenz hervor, die belegt, wie *konkret* die klangräumliche Struktur der Partitur und Faktur bereits in diesem Stadium benannt wurde. So erläutert Ligeti am 15. Februar 1964 auf Anfrage Brodins ausführlich seine Vorstellungen zur Besetzung (vgl. hierzu im Anhang [Brief 1, Seite 199](#)). Er benötige zwei Solostimmen (Sopran und Mezzo), für die er sogleich zwei schwedische Interpretinnen namentlich vorschlägt (Elisabeth Söderström und Barbro Ericson; bei der Uraufführung übernahmen schließlich Liliana Poli und Ericson die Partien). Über die Stärke und Disposition der Chöre und Chorstimmen hatte sich Ligeti im Vorfeld mit Eric Ericson dahingehend verständigt, dass der Rundfunkchor aufzustocken sei; die Partien des vorgesehenen zweiten Chores hält er gar für »durchaus von Laien ausführbar. Es wäre wichtig, wenn dieser zweite Chor besonders zahlreiche Mitglieder haben könnte. 70–80 wäre das Minimum, doch 100 oder 120 oder noch mehr wäre ideal. Je mehr Mitglieder, umso besser!«. Darüber hinaus sieht Ligeti für die Konzeption des Werkes, das zu diesem Zeitpunkt noch den gesamten (!) liturgischen Requiem-Text umfassen soll, einen Kinder- bzw. Knabenchor vor. Hierzu heißt es:

»Ein ad libitum-Kinderchor (möglichst Knabenchor!!) singt an zwei Stellen. Diese Stellen sind einfach und nur ein- oder zweistimmig. Der Kinderchor ist zwar zu ersetzen (als »ossia« können die betreffenden Stellen vom Frauenchor des grossen Chors ausgeführt werden), doch für die Uraufführung möchte ich unbedingt einen Knabenchor vorschlagen, da der Klangcharakter dies benötigt.«

Für das groß dimensionierte Orchester ist in diesem ersten Entwurf eine Vierfach-Besetzung der Bläser vorgesehen, darunter auch eine Kontrabass-Posaune sowie zwei alternierende Wagner-Tuben:

»1./ Die »seltenen« Instrumente [...] sind »ossia« durch andere Instrumente zu ersetzen [...]. Das ist aber eine Konzession für spätere Aufführungen mit kleineren Orchestern. Für die Uraufführung wäre es besonders wichtig, um den Klangcharakter des Stückes zu bewahren, die ursprüngliche Instrumentation zu berücksichtigen. [...] 2./ Diese Instrumenten-Aufteilung ist provisorisch und bedeutet ein Maximum. Es kann sein, dass ich nach der Beendigung der Partitur sehe, dass ich mit etwas weniger ausgekommen bin, eventuell mit dreifachem Holz.«

Wie sehr indes Ligeti mit der Disposition der Chorstimmen rang – im Detail um die Frage, ob die insgesamt vorgesehenen 20 Stimmen durch die Vierfachteilung eines fünfstimmigen Chores (inklusive Mezzo) oder eher durch die Fünffach-

17 Für eine knappe biographische Übersicht und die von Brodin ausgeübten Funktionen vgl. den entsprechenden Artikel von Bo Wallner in: *Sohlmans Musiklexikon*, Bd. 1, Stockholm 1975, S. 616.

teilung eines nur vierstimmigen Chores erfolgen könne –, geht aus den umfangreichen Erläuterungen hervor, die er am 20. Februar 1964 gegenüber Eric Ericson formulierte (vgl. hierzu im Anhang [Brief 2, Seite 203](#)). Dass es ihm dabei allerdings nicht (wie vielleicht anzunehmen wäre) um eine grundsätzliche klangliche Disposition ging, sondern vor allem um eine pragmatische Einteilung im Hinblick auf die finale Einrichtung der ohnehin mühsam auszuschreibenden Partitur, zeigt auch die daraus resultierende Bitte um weitere Hinweise: »Da ich jetzt gerade sämtliche bisher fertiggestellte Teile des Stückes gründlich umarbeite (fast würde ich sagen: ich schreibe alles ziemlich neu), kann ich mich gut zu Ihren praktischen Ratschlägen halten – Ratschläge, die mir sehr wertvoll und willkommen sind!«

Im Zuge dieser Arbeiten kam es schließlich im Frühjahr 1964 zu einer entscheidenden Veränderung in der Gesamtanlage des Werkes. Mit der Neugestaltung des *Kyrie* scheinen die ursprünglich angelegten zeitlichen Proportionen des gesamten Werkes aus den Fugen geraten zu sein, so dass sich Ligeti zu einer umfassenden Neudisposition entschloss. Er informierte Eric Ericson darüber am 8. Mai 1964 (vgl. hierzu im Anhang [Brief 5, Seite 211](#)):

»Mein ursprünglicher Plan – den ich Dir in Wien erörtert habe – bezog sich auf die Vertonung des ganzen Textes der Totenmesse. Ich plante die einzelnen Sätze etwas knapper und hatte vor eine Gesamtdauer von ca. 20 Minuten. Nun, während der Arbeit dehnte sich der [das] *Kyrie* von den geplanten 3 Minuten auf 6 und jetzt sehe ich, dass ich die Sequenz auch wesentlich erweitern muss. Das ergibt sich aus inneren Notwendigkeiten der Komposition: vor allem im *Kyrie* muss das ›Flehen und Bitten‹ den Eindruck einer Art ›Unendlichkeit‹ erwecken, was nur durch ein ausgedehntes kontrapunktisches Gebäude zu erreichen war. Aus Balance-Gründen für die gesamte Form zieht dies eine Erweiterung der Sequenz mit sich. Nach langer Ueberlegung kam ich zum Resultat, dass die Idee, die ganze Totenmesse zu vertonen, nicht mit der formalen und kompositorischen Notwendigkeit und Balance des Werkes zu vereinbaren ist. Da aber das Stück sowieso nicht für direkt liturgische Zwecke bestimmt ist, hat es keine besondere Bedeutung, wenn ein Teil des Textes darin nicht aufscheint. Den ursprünglichen Gedanken, das allmähliche Fortschreiten von der tiefen Region zu der höheren habe ich voll bewahrt; nur nimmt die ›verklärende‹ Funktion des ›Communio‹ jetzt die ›Lacrimosa‹ vom Ende der Sequenz ein.«

Mit diesem erläuternden Brief dürfte das »Geraune« um die Beschränkung auf nur wenige und in der Mehrzahl die ersten Teile des Requiems verstummen. Ulrich Dibelius etwa ging davon aus, dass dies »gewiß auch unterm Zwang der termingerechten Ablieferung« erfolgt war¹⁸ – wobei im Frühjahr 1964 keineswegs aus-

18 Dibelius: *György Ligeti* (wie Anm. 7), S. 84. Paul Thissen (*Das Requiem im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, Sinzig 2011, S. 35) irrt gar doppelt, wenn er behauptet: »Ligeti hatte zwar an eine Vervollständigung [!] des ›Requiems‹ gedacht, realisiert wurde aber nur die Communio ›Lux aeterna‹ (1966).«

gemacht war, dass Ligeti am Ende zwischen Komposition, Korrekturen und beginnender Probenarbeit tatsächlich in zeitliche Not geraten sollte, ohne allerdings an der überarbeiteten Anlage noch einmal etwas zu ändern. Vielmehr verblüfft Ligeti noch heute mit einer Gesamtschau auf die nun geplanten vier Sätze, die aber nicht, wie es die komplexe Kontrapunktik nahelegen würde, auf struktureller Ebene beschrieben werden, sondern ausschließlich auf der des Ausdrucks – wie ohnehin der Ausdruck oder Ausdruckscharakter in seinen Äußerungen eine nicht unwesentliche Ebene der Komposition (und nicht nur der Aufführung) darstellt:

»Die Gesamtdauer des Stückes wird nach dem neuen Plan kaum verändert (ca. 21 Minuten), doch die Gesamtform wird besser und plastischer, nämlich:

- I. Introitus: statisch — einzelne abgegrenzte »Blöcke«,
- II. Kyrie: zart-expressives, grosses Gewebe, in sich verschlungend bewegend,
- III. Dies Irae: dynamisch, dramatisch, mit grossen Kontrasten,
- IV. Lacrimosa: Rückkehr zum Charakter der Teile I und II, doch mit mehr lyrischen Eigenschaften.«

Dass Ligeti trotz der musikalischen und stimmtechnischen Herausforderungen an die den Chorstimmen stets auch auf die Ausführbarkeit bedacht war, zeigen seine Anmerkungen in der Partitur, etwa im ersten Satz (*Introitus*), Takt 70f., wo es heisst: »Hier – nach Bedarf – unauffällig Atem holen; nachher unmerklich wieder einsetzen.« Der Neuartigkeit der Komposition, ihrer Faktur und der Behandlung der Vokalstimmen (wie auch den Irritationen darüber) begegnete Ligeti im Dezember 1964, drei Monate vor der Uraufführung, mit einem ebenso umfangreichen wie detaillierten Typoskript – den *Bemerkungen zur Choreinstudierung der »Vier Sätze aus dem Requiem«*, wie das Werk zu diesem Zeitpunkt noch bezeichnet war (vgl. dazu im Anhang [Beilage zu Brief 8, Seite 219](#)). Sie zeigen, wie Ligeti bereits bei der Komposition (und Notation) Aspekte und Hilfen für die professionellen Choristen berücksichtigte, wie Grösse und Art der Besetzung im Detail festgelegt wurden – und wie schließlich auch die vorläufige Partitur aufführungspraktische Gestalt annahm. Dies gilt insbesondere für die Atmung als natürlichen Widersacher eines ununterbrochenen Klangkontinuums. So bemerkte Ligeti am Ende konsequent: »nach einiger Ueberlegung habe ich doch keine Atemzeichen eingetragen«, und erläutert in der Folge ausführlich das freilich längst bekannte Verfahren der chorischen Atmung: »so, dass die langen Töne ganz kontinuierlich erscheinen.«

Darüber hinaus geht Ligeti hier systematisch auf die wichtigsten Aspekte einer technisch wie klanglich adäquaten Umsetzung ein – sowohl allgemein wie auch in den einzelnen Sätzen. Manches wird dabei nur knapp abgehandelt (so die verschiedenen Arten der Ausführung des »sotto voce«), anderes hingegen in einer Ausführlichkeit, die nicht nur das Verständnis des Notentextes erleichtern soll, sondern auch viel über die beabsichtigte Wirkung der Realisation verrät. Gleichzeitig vertraut Ligeti als Komponist auf die Fähigkeiten und die Verantwortung der Inter-

preten. So notiert er zum ersten Satz und der Bezeichnung *legatissimo*, dieses beziehe sich

»vor allem auf den Gesamteindruck, nicht unbedingt aber auf die Einzelstimmen. Da portamenti unbedingt zu vermeiden sind, und da das legato-singen unwillkürlich das portamento begünstigt, soll lieber das legato etwas geopfert werden. Wenn nämlich die Einzelstimmen dynamisch gegeneinander sehr ausgewogen sind, entsteht der Eindruck des »legatissimo«, als Resultat der Stimm-Verwebung gleichsam von selbst. Die richtige Dosierung wird die Praxis zeigen.«

Es ist die von Ligeti geforderte Präzision des Einzelnen, die erst die Unschärfe des Ganzen ermöglicht – ein Paradoxon, dass in der komplexen Anlage der Faktur gleichermaßen begründet ist wie aufgehoben wird:

»Durch die Ueberlagerung der Stimmen wird die Rhythmik im Endresultat auch verschleiert; doch genau wie bei der Textaussprache, muss die Rhythmik der Einzelstimmen so exakt wie nur möglich sein: — denn das resultierende Stimmgewebe, mit seinem rhythmischen und harmonischen Irisieren hängt gerade von der Gestaltung der Einzelstimmen ab. Aus dieser Hinsicht, und wegen des weitgehenden divisi, hängt das Endergebnis in viel grösserem Mass von der Verantwortung jedes einzelnen Chorsängers ab, als in aller bisherigen Chormusik: die Chormitglieder sind fast Solisten; jeder von ihnen hat grosse Wichtigkeit innerhalb der verästelten Gesamtstruktur.«

In diesem Sinne fordert Ligeti in Bezug auf die Ausführung der anspruchsvollen Sprünge im 2. Satz (*Kyrie*):

»Die Sprung-Stellen sind, beim Ensemble-Singen, so pünktlich als möglich auszuführen, doch eine mathematische Präzision ist hier weder zu realisieren, noch zu erwünschen. Die Intonation soll schliesslich nur so weit berücksichtigt werden, bis sie nicht auf Kosten des Ausdrucks geht. Der Ausdruck von Hast und Aufregung ist aber das Primäre [...].«

Auch wenn sich die wenigen neuen Quellen ausschließlich auf das Requiem, seine Entstehung, die formale Anlage, die Disposition der Besetzung und die Einstudierung beziehen, geben sie doch insgesamt Hinweise auf entscheidende desiderata der Forschung. Offen bleibt in Bezug auf das Requiem die Frage, was während der letzten Probenphase in Stockholm noch verändert oder wohl besser: präzisiert wurde und schließlich auch in die Revision der Partitur einging. Ove Nordwall jedenfalls gibt in seinem Bericht über die Uraufführung einen dahingehenden Fingerzeig: »During the rehearsals Ligeti made many changes in the score, with the most meticulous care, and afterwards the whole of it underwent a thorough revision.«¹⁹ Hier bedarf es einer philologisch exakten Aufarbeitung des umfangreichen

19 »Ove Nordwall, Sweden«, in: *Musical Quarterly* 109 (1966), S. 111.

musikalischen Quellenmaterials und seiner weiteren Kommentierung (zum Beispiel verzichtete Ligeti spätestens im November 1997 auf die ursprünglich vorgesehene Besetzung mit zwei eigenständigen Chor-Ensembles).²⁰ Mit der Intensivierung einer solchen Herangehensweise an sein Schaffen rückt aber in gleichem Maße das gesamte Œuvre in den Fokus der Betrachtung. Zumindest perspektivisch mag daraus der dringende Wunsch nach einem fundierten Werkverzeichnis erwachsen, das am Ende nicht nur die Quellen beschreibt und diese in den genetischen Prozess einordnet, sondern auch alle relevanten Informationen zu den Werken zusammenführt. Denn György Ligeti ist nicht nur ein »Klassiker« der Musik des 20. Jahrhunderts, sondern mehr noch ein Komponist der Reflexion und der eigenen Wege, die es nachzuzeichnen gilt.

20 Brief von György Ligeti an Hans-Jörg Müllender (Herstellung im Peters-Verlag) vom 9. November 1997 (Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti): »Nun ist meine Ms. Partitur alt, ich habe das 1963–1965 geschrieben. Es gab eine Anzahl Aufführungen seither, so dass ich einiges geändert habe, im Laufe der vielen Jahre seit der Uraufführung 1965. Und zwar: auf die Zwei-chörigkeit [!] habe ich verzichtet, das Stück wird von einem grossen (Berufs-)Chor gesungen von 150 oder mehr Sänger[n]. (Die Minimalbesetzung ist 120 Sänger – wegen der dynamischen Balance mit dem kräftig instrumentierten Orchester.)«

Anhang

Die Briefe und Bemerkungen zur Einstudierung des Requiems befinden sich als Teil des Nachlasses (*personarkiv*) von Eric Ericson in der Kungliga bibliotek in Stockholm, Sign. Acc. 2010/61:1 (*Brev 1956–1965 och odat till Eric Ericson*). Die Wiedergabe erfolgt mit freundlicher Genehmigung Vera Ligetis und der Kungliga bibliotek.

- | | | |
|-----------|------------|--|
| 1 | 15.2.1964 | Brief von György Ligeti an Gereon Brodin (siehe Seite 199) |
| 2 | 20.2.1964 | Brief von György Ligeti an Eric Ericson (siehe Seite 203) |
| 3 | 26.2.1964 | Brief von György Ligeti an Gereon Brodin (siehe Seite 205) |
| 4 | 25.4.1964 | Brief von György Ligeti an Eric Ericson (siehe Seite 209) |
| 5 | 8.5.1964 | Brief von György Ligeti an Eric Ericson (siehe Seite 211) |
| 6 | 7.11.1964 | Brief von György Ligeti an Gereon Brodin (siehe Seite 214) |
| 7 | 2.12.1964 | Brief von György Ligeti an Gereon Brodin (siehe Seite 216) |
| 8 | 17.12.1964 | Brief von György Ligeti an Eric Ericson (siehe Seite 218)
Beilage <i>Bemerkungen zur Chor-Einstudierung</i>
der »Vier Sätze aus dem Requiem« (siehe Seite 219) |
| 9 | 28.12.1964 | Brief von György Ligeti an Eric Ericson (siehe Seite 228) |
| 10 | 14.1.1965 | Brief von György Ligeti an Gereon Brodin (siehe Seite 230)
Beilage <i>Bemerkungen zur Einstudierung des Requiems</i>
(siehe Seite 233) |

HINWEISE ZUR TRANSKRIPTION Es handelt sich durchgehend um maschinenschriftliche Dokumente mit vereinzelt handschriftlichen Zusätzen. Durchstreichungen (im Sinne von Sofort- oder auch einzelnen Wortkorrekturen) wurden nicht dokumentiert. Von Ligeti nachträglich vorgenommene Korrekturen und Ergänzungen innerhalb des Textes sind mit den Zeichen \ / eingefasst. Wo für den Lesefluss eine Korrektur oder Ergänzung geboten erschien, steht diese in schmalen Schriftschnitt zwischen spitzen Klammern: <Korrektur>. Nur sehr gelegentlich auftretende offensichtliche Flüchtigkeits- oder Tippfehler wurden stillschweigend korrigiert.

1 Brief von György Ligeti an Gereon Brodin, 15. Februar 1964

Sehr geehrter Herr Brodin,

[...]

Ueber die Besetzung des »Requiem« kann ich Folgendes schreiben:

1) Es werden zwei Soli benötigt: Sopran und Mezzo. Es liegt mir viel daran, bei der Uraufführung schwedische Sänger als Mitwirkende zu haben. Ich würde als Sopran Elisabeth Söderström besonders vorziehen und als Mezzo Barbro Eriksson. Wenn Sie und die Radio-Musikabteilung mit diesem Vorschlag einverstanden sind, und wenn es die Möglichkeit gäbe, die genannten Sängerinnen zu engagieren, würde das für die Uraufführung ein wesentliches Positivum bedeuten.

Hier muss ich anmerken, dass, obwohl die Solo-Partien recht schwierig sind und auch eine wichtige Rolle im Stück spielen, handelt es sich eher um kürzere Abschnitte mit Soli (da ja im grössten Teil der Chor singt), so dass die Einstudierung der Solopartien keinen Uebermass an Arbeit erfordert.

2) Der Chor: gemäss einer Besprechung der Möglichkeiten mit Herrn Erik Eriksson habe ich die folgende Disposition getroffen. Die Hauptrolle spielt ein Chor mittleren Ausmasses, der durchwegs fünfstimmig ist (Sopran, Mezzo, Alt, Tenor, Bass), wobei die einzelnen Stimmen weiter auf Unter-Stimmen aufgeteilt sind, und zwar auf zwei, drei oder vier (das variiert je nach Abschnitt). Bei der maximalen Aufteilung hat der Chor also 20 Stimmen. Ideal für die Aufführung wäre, wenn dieser Chor, der den Kern des Stückes bildet, \ mindestens / 40 Mitglieder haben könnte: je 8 im S, M, A, T und B. Auf diese Weise könnte nämlich bei der totalen Aufteilung jede Stimme von zwei Chorsängern gesungen werden. Sollte der Radiochor nicht ganz auf 40 aufgefüllt werden können, ist das nicht so sehr schlimm – wesentlich ist nur, dass sämtliche Stimmen ausgeglichen sein sollen. Diese Frage wird ja Herr Eriksson am besten, nach seinem eigenen Ermessen lösen können. Ein leichtes Ueberwiegen der Frauenstimmen (3 Frauen-Hauptstimmen zu zwei Männer-Hauptstimmen) ist auf jeden Fall zu beachten.

Ausser diesem »Kern-Chor«, dessen Aufgabe, wegen der Stimmen-Aufteilung, schwierig sein wird, benötigen wir einen zweiten, grossen Chor. Dieser Chor – ebenfalls fünfstimmig, in S, M, A, T, B gegliedert – weist aber keine Divisi \ oder nur seltene! – / auf und das Einstudieren dieser Chorpartien wird auch keine besondere(n) Schwierigkeiten bieten. Es (Er) wird nur in einigen Abschnitten der Kompo-

sition eingesetzt, und zwar dort, wo grosse Massen-Wirkungen beabsichtigt sind. Herr Eriksson meinte, der Rundfunk wird diesen grossen Chor zur Verfügung haben, in Form von mehreren vereinigten Laien-Chören. Während die Aufgabe des »Kern-Chors« nur von Professionalisten zu bewältigen ist – gerade die Möglichkeiten des so ausgezeichneten Radio-Chors berücksichtige ich hier –, sind die Partien des zweiten, grossen Chors durchaus von Laien ausführbar.

Es wäre wichtig, wenn dieser zweite Chor besonders zahlreiche Mitglieder haben könnte. \ 70– / 80 wäre das Minimum, doch 100 oder 120 oder noch mehr wäre ideal. Je mehr Mitglieder, umso besser!

Obeine Lautsprecher-Verstärkung nötig ist, wird sich erst bei der Einstudierung zeigen. Sollte aber der grosse Chor besonders gross sein \ können /, würde ich das einer elektrischen Verstärkung vorziehen.

Aus praktischen Zwecken richte ich die Chorpatrien so ein, dass das ganze Stück auch von einem einzigen Chor gesungen werden kann: wo der grosse Chor einsetzt, singt der kleine dieselben Stellen mit. Notfalls kann also das Stück von einem »normalen« Chor mit ca. 80 Mitglieder(n) aufgeführt werden – doch ist diese Version selbstverständlich weniger günstig und entbehrt auch nicht eine elektrische Verstärkung bei den »Massen-Wirkungen«. Ich würde also für die Uraufführung unbedingt die Version Radio-Chor als Kern + grosser Laien-Chor vorschlagen!

Ein ad libitum-Kinderchor \ (möglichst Knabenchor!!) / singt an zwei Stellen. Diese Stellen sind ei(n)fach und nur ein- oder zweistimmig. Der Kinderchor ist zwar zu ersetzen (als »ossia« können die betreffenden Stellen vom Frauenchor des grossen Chors ausgeführt werden), doch für die Uraufführung möchte ich unbedingt einen Knabenchor vorschlagen, da der Klangcharakter dies benötigt. Es wäre auch günstig, einen Knabenchor mit möglichst zahlreichen Mitgliedern zur Verfügung zu haben \ z. B. einen Schulchor /. Da es sich um nur kurze Stellen handelt, dürfte die Einstudierung keine besonderen Probleme stellen.

3) Das Orchester: hier kann ich noch keine definitive Angaben machen, da dies nur nach der Beendigung der Orchestration feststehen wird. In meinen Skizzen arbeite ich für folgende Besetzung:

4 Flöten (abwechselnd mit 4 Piccoli)

4 Oboen

4 Klarinetten (darunter auch 1 Es-Klarinette, 1 oder 2 Bass-Klarinetten,
1 Kontrabass-Klarinette, abwechselnd)

3 Fagotte

1 Kontrafagott (abwechselnd mit Fagott)

6 Hörner (Horn 4. und 6. abwechselnd mit F-Wagner-Tuben)

4 Trompeten

4 Posaunen (1.: Tenorposaune, spielt auch Basstrompete(,)> 2. und 3.: Tenor-Bass-
posaune(,)> 4.: Kontrabass-Posaune)

1 Tuba (möglichst Kontrabasstuba!)

Schlagzeug: Timpani, grosse Trommel, Tamtam (unbedingt sehr grosses, tiefes
Instrument), eventuell Xylophon oder Xylomarimbaphon, Glockenspiel
(1 oder eventuell 2). Die Anzahl der Schlagzeug-Spieler steht noch nicht fest,
doch, da das Schlagzeug spärlich im Stück eingesetzt wird, wird man nur
wenig Spieler brauchen. Ich versuche es jedenfalls, mit 2 Spielern aus-
zukommen – höchstens werden es 3.

1 Celesta

1, eventuell 2 Harfen

1 Cembalo

14 Erste Violinen

14 Zweite Violinen

10 Violon

10 Violoncelli

6 Kontrabässe, darunter 3 mit tiefer H-Saite.

Dazu ist zu bemerken: 1./ Die »seltenen« Instrumente, also Kontrabassklari-
nette, 2 Wagnertuben (tief) und Basstrompete sind »ossia« durch andere Instru-
mente zu ersetzen (KBKlar. mit einem zweiten Kontrafagott, die Wagnertuben mit
Horn, die Basstrompete mit einer Alt- oder Tenorposaune). Das ist aber eine Kon-
zession für spätere Aufführungen mit kleineren Orchestern. Für die Uraufführung
wäre es besonders wichtig, um den Klangcharakter des Stückes zu bewahren, die
ursprüngliche Instrumentation zu berücksichtigen. Die Kontrabassklarinette ist ja
sowieso vorhanden. Wie steht es mit den Wagnertuben und mit der Basstrompete?
Sollten diese noch nicht vorhanden sein, wird ja die Oper diese Instrumente be-
stimmt besitzen.

2./ Diese Instrumenten-Aufteilung ist provisorisch und bedeutet ein Maxi-
mum. Es kann sein, dass ich nach der Beendigung der Partitur sehe, dass ich mit
etwas weniger ausgekommen bin, eventuell mit dreifachem Holz und mit nur 12
erste und 12 zweite Violinen. Da das aber jetzt noch nicht sicher ist, müssen wir auf
jeden Fall mit der oben angegebenen Besetzung rechnen, eine Besetzung, die aber
die Filharmoniker ja bestimmt ohne weiteres zur Verfügung haben.

Die Anzahl der Blechbläser wird sich in keinem Fall verringern.

Die hier angegebene Besetzung wird sich in keinem Fall vergrössern.

* \ Dauer des Stückes: maximum 20'. /

Die Terminfrage der Ablieferung der Partitur:

Ich habe mich verpflichtet, die Komposition so zu beenden, dass die Aufführung in
der Saison 64/65 ermöglicht wird. Inoffiziell habe ich gehört, das Musikfest der

Nutida Musik soll nicht vor Januar oder Februar 1965 stattfinden. Haben Sie bereits eine genaue Planung über das Datum des Musikfestes? Falls ja, wäre es für mich besonders wichtig dies zu erfahren. Mit meiner Arbeit steht es nämlich folgendermassen: freilich arbeite ich seit langer Zeit an das »Requiem« und ich kann mit dem Abschiessen der Partitur mich an den von Ihnen zu gebenden Termin halten. Da ich aber dieses Werk – falls ich so unbescheiden sein darf, (es) zu sagen – als mein bisheriges »Hauptwerk« betrachten möchte und da ich mit meiner eigenen Arbeit nie zufrieden bin und immer Teile austreibe und neu schreibe, wäre mir eine längere Frist wesentlich günstiger als eine kürzere. Es wäre auszurechnen, wann Herr Eriksson mit den Chorproben anfangen muss (vielleicht 3 Monate von (vor) der Aufführung?) und wieviel Zeit die Vervielfältigung der Chorstimmen beansprucht. (Das Ausschreiben der Orchesterstimmen dürfte weniger problematisch sein, da dafür ja Zeit ist, wenn die Chorproben bereits angefangen haben.) Nicht nur deshalb arbeite ich an dieser Komposition sehr langsam, weil ich mit mir selbst unzufrieden bin, sondern wünsche ich auch dem Vertrauen des Schwedischen Radio und im allgemeinen des schwedischen Musiklebens so am besten zu entsprechen, dass ich in diesem Werk das bestmögliche tue, wie es mir gegeben ist.

Aus all diesen Gründen möchte ich Sie bitten, mir die möglichst längste Frist zu bewähren (gewähren), die innerhalb der zu berücksichtigenden Termine zur Verfügung steht. Ihre baldige Antwort in dieser Sache ist mir sehr willkommen, da ich dann weiss, wie viel Atem ich bei der Arbeit holen kann.

Telephonische Erreichbarkeit: ich selbst besitze keinen Telephonanschluss, da ich wegen ungestörter Arbeit darauf verzichtet habe. Ich ziehe es auch vor, brieflich oder telegraphisch verständigt zu werden. Im dringenden Fall kann man mich aber mit Voranmeldung unter die Telephonnummer 35 16 42 erreichen.

Ihrer freundlichen Antwort entgegensehend,
mit herzlichen Grüssen
Ihr
György Ligeti

2 Brief von György Ligeti an Eric Ericson, 20. Februar 1964

Lieber Herr Eriksson,

vor einigen Tagen schrieb ich an Herrn Brodin, der mich nach der Besetzung des »Requiem« fragte. Ich schrieb ihm über die »grosse Aufteilung« des Chores und über die Verwendung von zwei Chören (+ Knabenchor), ganz in dem Sinn, wie wir das in Stockholm besprochen haben.

Jetzt bemerke ich aber, dass wir eine Frage noch nicht geklärt haben, d. h. ich kann mich nicht mit Sicherheit erinnern, ob Folgendes besprochen wurde: Ich brauchte in beiden Chören ein leichtes Ueberwiegen der Anzahl der mitwirkenden Frauenstimmen. Ideal wäre ein Verhältnis von 3 Frauen zu 2 Männern. Für den »schweren« Chorsatz – was für den Radiochor bestimmt ist – habe ich ein maximales Divisi von 20 vorgesehen, und zwar möchte ich den Chor zuerst in 5 Stimmen teilen (Sopr., Mezzo, Alt, Ten., Bass) und in jeden dieser Stimmen divisi a 2, a 3 und a 4 schreiben. Bei maximalem Divisi entspricht das also 12 Frauenstimmen + 8 Männerstimmen. Dieser Chorsatz ist ausführbar von minimum 20 Sänger(n), ideal wäre aber 40, so dass mindestens zwei Mitglieder eine Stimme singen. (Sollten so viele Mitglieder im Radiochor nicht zur Verfügung stehen, muss selbstverständlich die Verteilung nicht homogen sein: eine Teil-Stimme kann von zwei, eine andere von einem Sänger ausgeführt werden.)

Nun die wesentliche Frage: ist es Ihnen möglich, bei der Auffüllung des Radiochores mehr Frauen als Männer dazu(zu)nehmen, so dass das Ueberwiegen der Frauenstimmen realisiert wird? Oder gibt es bereits jetzt so ein Ueberwiegen?

Das wäre mir deshalb sehr wichtig zu wissen, weil im Fall, dass dieses Ueberwiegen nicht gut in der Praxis sich durchführen lässt, wäre die Grund-Aufteilung des Chorsatzes in S, M, A, T, B nicht so richtig. In der Phase der Arbeit, wo ich jetzt bin, könnte ich, wenn nötig, eine Grund-Aufteilung in S, A, T, B machen und dann die 20-fache divisi so lösen, dass jede Stimme in 5 geteilt wird. (Das wäre real im Falle eines Gleichgewichtes zwischen Frauen- und Männerstimmen). Nun ist es so, dass, obwohl diese Aenderung jetzt noch durchführbar wäre, würde für mich jedenfalls die ursprüngliche Lösung mit S, M, A, T, B $\times 4 = 20$ weitaus besser (sein). Bitte, schreiben Sie mir, wie Sie über diese Sache denken!

Der »grosse« Chor – mit Rücksicht darauf, dass der Satz auch von Laien leicht ausführbar sein soll – hat nur ausnahmsweise divisi (maximal divisi a 2 pro jede Stimme). Oft singen aber in diesem Chor die Frauen oder die Männer, manchmal sogar alle, unisono. Als Grundaufteilung wäre hier auch eine Disposition in 5 Stim-

men, also S, M, A, T, B vorzuziehen, nicht zuletzt deshalb, weil das zu der Disposition des kleinen Chors adäquat ist. Auf diese Weise müssten im grossen Chor auch die Frauen überwiegen. Ist das real?

Bitte, beurteilen Sie auch diese Frage. Sollte der kleine Chor in 4 Grundstimmen geändert werden, wäre freilich der grosse Chor auch in 4 geteilt. Im Falle aber, dass der kleine Chor in 5 disponiert bleibt, muss der grosse nicht unbedingt diese Disposition einhalten (obwohl, wie gesagt, das mir lieber wäre), es ist auch möglich zu S, M, A, T, B im kleinen Chor nur S, A, T, B im grossen zu schreiben.

Da ich jetzt gerade sämtliche bisher fertiggestellte Teile des Stückes gründlich umarbeite (fast würde ich sagen: ich schreibe alles ziemlich neu), kann ich mich gut zu Ihren praktischen Ratschlägen halten – Ratschläge, die mir sehr wertvoll und willkommen sind!

Sollten Sie die Möglichkeit haben, mir sofort und express zu antworten, wäre das eine bedeutende Hilfe für mich, da jetzt jeder Tag für meine Arbeit benutzt werden muss.

Mit vielem Dank im Voraus und
mit sehr herzlichen Grüssen
Ihr
György Ligeti

P.S. Weitere Einzelheiten befinden sich noch im Brief an Herrn Brodin.

3 Brief von György Ligeti an Gereon Brodin, 26. Februar 1964

Sehr geehrter Herr Brodin,
besten Dank für Ihren Brief. Ich sehe, dass zwischen meinen Vorstellungen und den Möglichkeiten des Rundfunks kein unüberbrückbarer Abstand ist, so dass ich hoffe und glaube, wir können zu einer guten Lösung kommen.

Chor: Da Sie die Verstärkung des Radiochores auf 40 Mitwirkende für möglich halten, ist damit eines der wichtigsten aufführungstechnischen Probleme gelöst. Für den zweiten, »grossen« Chor ist ein amateurhafter Chor gut zu verwenden. Herr Erik Eriksson hat mir (noch als ich im Mai (1963) in Stockholm war) die Möglichkeit mitgeteilt, dass mit der Vereinigung von einigen Amateur-Chöre(n) eventuell zur Mitglie­derzahl 70 man kommen könnte. Dies wäre zu wünschen und wäre dann auch genügend, da die betreffenden Stellen im Werk vom grossen Chor + von dem Radiochor gesungen werden können, was auf diese Weise 110 Sänger bedeuten würde. Sollte aber der Amateur-Chor nicht auf 70 gebracht werden, ginge es selbstverständlich mit 60 auch – 40 wäre aber etwas zu wenig für die »dramatische Wirkung«, die eine Aufgabe des Chores im »Dies Irae« ist.

Freilich lässt sich diesbezüglich vieles mit einer entsprechenden elektrischen Verstärkung korrigieren (ich habe in Erinnerung, dass bei Nonos Canto Sospeso die Verstärkung von den Technikern des Rundfunks vortrefflich gelöst wurde, so dass man gar den Lautsprecher-Zusatz kaum als Störung empfunden hat).

Ich würde meinen für den Amateur-Chor: so viele Mitglieder wie möglich und möglichst nicht weniger als 60.

Da die Komposition entsprechend entworfen ist, macht das Zusammensingen des grossen Chors und des Radiochores gar keine besondere Aufführungs-Schwierigkeiten.

Eine Frage blieb noch offen: die des eventuellen und wünschenswerten Ueberwiegen(s) der Frauenstimmen (ca. 3 Frauen zu 2 Männer(n), um die Grund-Aufteilung in S, M, A, T, B zu gewährleisten). Ich habe vor einigen Tagen an Herrn E. Eriksson ein(en) Expressbrief in dieser Sache geschickt – adressiert an das Radio – doch erhielt ich noch keine Antwort. Eine Information in dieser Hinsicht wäre mir sehr wertvoll und auch sehr eilig: sollte nämlich die Fünfteilung nicht adäquat sein (d. h. im Falle, dass die Frauenstimmen nicht überwiegen), so kann ich jetzt noch die betreffenden Stellen im Werk für eine Vierteilung (S, A, T, B) umarbeiten. (Später geht das nicht, denn ich muss, um weiterarbeiten zu können, diese Frage bald abschliessen.) (NB. Auf jeden Fall bleibt für den Radiochor die 20-fache Teilung. Das lässt sich aber

auf zwei Arten lösen: entweder 5 Grundstimmen, d. h. S, M, A, T, B, davon jede divisi a 4; oder vier Grundstimmen, d. h. S, A, T, B, davon jede divisi a 5. Die erste Lösung wäre mir lieber, doch hat nur dann ein(en) Sinn, wenn genügend Frauenstimmen vorhanden sind, um ausser S und A auch Mezzo haben zu können, als Einteilung.)

Orchester: Mein Projekt für eine grosse Besetzung beruhte auf die Information, dass die Philharmonie beim Konzert mitwirken würde, und da wäre die von mir vorgesehene Anzahl der Instrumente adäquat. Nun, da ich aus Ihrem Brief entnehme, dass das Radioorchester spielen wird (was ich begrüsse, da dieses Ensemble ja für moderne Musik besonders gut ist), kann ich selbstverständlich auf die von Ihnen angegebenen Möglichkeiten Rücksicht nehmen, ohne meine Konzeption allzu sehr beeinträchtigen zu müssen.

Holzbläser: ich war sowieso bestrebt, die Besetzung auf dreifaches Holz zu reduzieren und werde nun dies ausführen, so dass es bei 3, 3, 3, 3 bleiben kann. Allerdings müssen alle drei Flötisten auch Piccolo spielen; je ein Klarinettist hat ausser B-Clar auch Es-Clar., Bass-Clar (B) bzw. Kontrabassclar (B) zu spielen. Bei Fagott wird (es) sein: 2 Fag, 1 Kontrafag., wobei der Kontrafag. stellenweise auch Fag. nimmt. Ich glaube aber, dass alldas sich leicht realisieren lässt – ich weiss ja von Blomdahls Musica Ferritonans, dass in Stockholm es sogar 2 Kontrabassklarinetten gibt (ich brauche aber nur 1).

Blechbläser: ich werde zwar alles versuchen, um die Instrumentation so zu lösen, dass ich von Ihrem Vorschlag (4, 3, 3, 1) nicht sehr abweiche. Es könnte sein, dass ich die Anzahl der Hörner tatsächlich auf 4 reduzieren kann. Doch ist es nicht sicher, ob mir das auch bei den Trompeten und Posaunen gelingt. Es gibt diesbezüglich Balance-Fragen zwischen Orchester und Chor und auch selbst im Orchestersatz, und an einigen Stellen brauche ich kompakten Blech-Satz. Ich hoffe aber, dass in diesem Fall die Ergänzung des Orchesters mit 1 Trompetisten und 1 Posaunisten doch nicht so eine ausserordentliche materielle Belastung sein wird.

Lassen wir diese Frage vorläufig offen, denn es ist leicht möglich, dass ich tatsächlich hier auch eine Reduktion einführen kann, in dem ich an den betreffenden Stellen orchestrationstechnische »Geheimgriffe« verwende(,) um mit weniger Instrumente(n) den Effekt von Kompaktheit zu bewirken. Ob das möglich ist, lässt sich aber erst beim Abschluss der Partitur sehen.

Wie verhält sich die Sache mit den von mir gewünschten »besonderen« Instrumente(n)? Also: 2 Wagner-Tuben (tief, in F) – geblasen stellenweise von den beiden tieferen Hornisten(,) Basstrompete – geblasen vom 1. Posaunist, und als tiefste Posaune eine Kontrabassposaune. –

Wie ich erwähnt habe: die Wagner-Tuben und die Basstrompete sind ad libitum, dennoch – mindestens für die Uraufführung – unbedingt wünschenswert. (Die Kontrabassposaune ist obligat). Da es sich nicht um zusätzliche Spieler handelt, sondern bloss um Instrumente, hoffe ich, dass hier keine Schwierigkeiten entstehen

werden! Sind die Instrumente im Radio vorhanden? Oder kann man sie von der Oper erhalten? (Aus diesem Grund wäre die Verschiebung der Walküre auch von Vorteil, da gerade dieselben Instrumente dort auch verwendet werden.)

Schlagzeug: Ich sehe, das Radio verfügt über 13 (Schlagwerker). Nun (,) wir werden wahrscheinlich nicht mehr als 3 brauchen. (Plus einen Spieler für Celesta.)

Saiteninstrumente: da ich nur 3-faches Holz verwende, kann ich auf die zweite Harfe ohne weiteres verzichten. Es bleibt also bei: 1 Harfe, 1 Cembalo.

Streicher: Die Einteilung 14, 12, 10, 8, 7 kann ich gut durchführen. Wesentlich ist aber, dass 3 Kontrabässe auch tiefe H-Saiten haben! Diese tiefe Saite hat eine unersetzbare Rolle im Stück!

Sie sehen, ich versuche möglichst weitgehend Ihren Vorschlägen, betreffend Besetzung (,) entgegenzukommen.

Probenanzahl: Dagegen möchte ich Sie bitten, bei der Planung der Proben den Anforderungen des Werkes freundlicherweise entgegenzukommen. Ich kann es jetzt nicht beurteilen, ob 5 oder 6 Gesamtproben genügen werden (jedenfall(s): 6 wäre(n) wesentlich mehr als 5! Eine zusätzliche Probe hat ja immer den Wert von mindestens 2 Proben). Die nötige Probenanzahl muss ja der Dirigent auch beurteilen, der die Erfahrungen mit dem Orchester und dem Chor auch praktisch hat. Ich muss nur, von meiner Seite (,) sagen:

1) Ich will Sie über die Probenschwierigkeiten des Stückes nicht irreführend beruhigen. Das Stück wird sehr schwer und braucht viel geduldige Arbeit.

2) Obwohl die Hauptschwierigkeiten im Chor liegen, muss für die Zusammenarbeit Chor-Orchester und Soli-Orchester genügend Zeit vorhanden sein. Das Gewicht der Einstudierung trifft die vorbereitende(n) Chorproben (,) und da gibt es besondere Schwierigkeiten wegen der erwähnten 20-fachen divisi. Der Chor muss aber dann viel Möglichkeit haben, das Orchester auch zu hören, denn bei nur wenigen Proben die Gefahr sich ergeben würde, dass die einmal extra einstudierte Vieltimmigkeit \ vom Orchester gestört / wird. Bei dem Komponieren des Orchestersatzes bin ich besonders bedacht, Stütz-Töne für den Chor zu geben, dass die Sänger sich im komplizierten, chromatischen Gewebe des divisi nicht verirren. Man braucht aber viel mit dem Orchester zu proben, um die Stütz-Töne richtig herauszuhören und von den übrigen Tönen zu unterscheiden.

3) Ich glaube, dass die (RECTE: das) Ziel von uns allen – von Ihnen, vom Radio, von den Interpreten und vom Komponisten – ist, eine möglichst perfekte Aufführung zu haben, besonders da es sich um eine Uraufführung und um ein Musikfest handelt. Und in diesem Fall darf man keinesfalls mit Proben sparen, sondern (RECTE: sonst) wären die grossen Bemühungen der Interpreten umsonst.

Freilich, auch mit 5–6 Gesamtproben lässt sich bestimmt eine einigermaßen anständige Aufführung machen. Doch bin ich in diesem Fall unbedingt für eine optimale Aufführung. Ich bin sicher, dass Sie mit alldem einverstanden sind und dass Sie die Möglichkeit habe(n) werden, eine grössere Anzahl von Proben einzusetzen.

Sollte dies nur aus Gründen des nötigen Lokals problematisch sein, würde ich vorschlagen, das Datum der Aufführung so zu wählen, dass genügend Probengelegenheiten gesichert sein sollen. Ich möchte vorschlagen, das Stück lieber nicht auf(zu) führen, als mit zuwenig Proben ein nur mittelmässiges Resultat erreichen zu können.

Dirigentenfrage: Als ich im vorigen Jahr den Auftrag vom Schwedischen Radio erhalten habe, habe ich an erster Stelle Sixten Ehrlich (RECTE: Ehrling) als Dirigenten erwähnt. Das hat folgenden Grund: Ehrling hat zwei Stücke von mir ausgezeichnet aufgeführt(,) und er sagte mir – noch vor Jahren –(,) dass er einmal gerne eine Uraufführung von mir machen möchte. Ich habe es ihm damals versprochen, eine Gelegenheit dazu zu finden. Nun wäre gerade die Uraufführung dieses Werkes so eine Möglichkeit gewesen.

Sollte aber Ehrling nicht frei sein, oder falls das Radio andere Aufgaben ihm gegeben hat, bin ich selbstverständlich mit anderen Dirigenten ebenso einverstanden. Sie schrieben mir über Gielen und Blomstedt. Ich muss sagen, dass ich sie beide ausserordentlich schätze(,) und es wäre mir sowohl der eine als der andere recht. Im Falle, dass ich hier freie Wahl haben kann, wäre ich an erster Stelle für Gielen. Ich habe nämlich Nachricht darüber, dass er auch gerne das Stück dirigieren würde und da er sehr grosse Praxis in Neuer Musik hat, wäre das eine Lösung, die ideal zu nennen ist.

Sängerfrage: Sollte Gielen dirigieren, würde das ja auch die Verschiebung der Walküre in der Oper bedeuten. Damit wäre auch Barbro Ericson frei. Falls sie zustimmt, würde ich sie unbedingt für die Mezzo-Part(ie) vorschlagen. Ich hoffe, dass das alles klappen wird. Sollte es aber gar nicht möglich sein, so bitte, schreiben Sie mir, dass wir dann nachdenken können, wer statt Ericson geeignet wäre. (In diesem Fall würde ich an erster Stelle Christa Ludwig nennen.)

Schwieriger ist die Frage der Sopranistin, da Elisabeth Söderström nicht frei ist. An erster Stelle nenne ich Birgit Nilsson. Obwohl sie in modernen Werken sonst nicht singt, habe ich die Information – von Herrn Nordwall –(,) dass Frau Nilsson nicht abgeneigt ist, einmal in ein zeitgenössisches Werk mitzuwirken. Das Fest der Nutida Musik wäre ja die beste Gelegenheit dafür! Sollte Nilsson nicht zu haben sein, ergibt sich folgende Schwierigkeit: Da Sopran und Mezzo häufig Duett singen, müssen ihre Stimmen ungefähr dieselbe Kraft haben. Meine ursprünglichen Gedanken über (Gerti) Charlent oder (Dorothy) Dorow sind deshalb nicht durchzuführen, da die Stimme Barbro Ericsons diese beide Sopranistin(n)en verdecken würde.

Bitte, schreiben Sie mir darüber, wie Sie über den Vorschlag Nilsson denken. Sollte das gehen, müssen wir nicht weiter unseren Kopf zerbrechen. Wenn nicht, so können wir dann weiter suchen.

Mit herzlichen Grüssen

Ihr

György Ligeti

4 Brief von György Ligeti an Eric Ericson, 25. April 1964

Lieber Eric,

[...]

Wie Du weisst, bin ich ein allzu langsamer Arbeiter. Ich bin etwas erschrocken, denn die Arbeit am Requiem dauert viel mehr, als ich geplant habe und selbstverständlich muss ich zeitig fertig werden, so dass das Stimmaterial für die Proben pünktlich angefertigt sein kann. Da ich nun ausser dem Komponieren mit einer Menge anderer Arbeiten (so Korrekturen zu zwei Partituren, die in Kürze erscheinen sollen) abgelenkt bin und nun in einer Termin-Hetze bin und da ich die Qualität der Kompositionsarbeit in keinem Fall vermindern kann (und darf und will), habe ich mir streng vorgenommen, nichts weiteres, was meine Zeit beansprucht, anzunehmen. Du weisst, dass ich für Darmstadt verpflichtet bin im Juli, ausserdem dass ich kurz nach Finnland muss. Nun sind das Verpflichtungen, die ich nicht mehr absagen kann. In Finnland wollte man mich für 1 Woche haben, ich habe aber nur für 3 Tage eingewilligt. Ich hatte auch eine frühere Verpflichtung für einen Kompositionskurs in Essen, diesen habe ich aber abgesagt, da ich mich für das Requiem frei halten wollte. Ich sollte für einige Tage auch nach Florenz fahren, für eine italienische Erstaufführung, doch ich glaube nicht, dass ich das tun werden kann, höchstwahrscheinlich werde ich es absagen müssen, obwohl es für mich wichtig wäre, zu sorgen, dass die Aufführung richtig sei.

Das alles schreibe ich Dir, um meine jetzige Lage zu erklären. Nun wird es ja bis Herbst dauern, bis das Requiem ganz fertig ist (<,>) und bis dahin kann ich weder an Ausruhen noch an neuen Verpflichtungen denken, sei es nur für paar Tagen!

Ich kann Dir deshalb jetzt nicht versprechen, ob ich im August nach Schweden kommen kann. Ja, ich hätte sehr grosse Lust dazu, doch die einige Tage Aufenthalt, plus die zwei Tage, die für das Fliegen, etc. zu brauchen sind, würden die Arbeit an das (RECTE: dem) Requiem eventuell gefährden (tatsächlich geht es jetzt um die Ausnützung jedes Tages, jeder Stunde).

Selbstverständlich könnte es sein, dass meine Arbeit gut vorangeht und ich es zeitlich lösen kann zu kommen, es könnte sogar sein, dass eine Reise für paar Tage günstig die Arbeit unterbrechen könnte. Auch die Erfahrungen mit dem Chor wären günstig!

Nur kann ich jetzt nicht voraussehen, ob das möglich sein wird.

Ich möchte Dir daher vorschlagen:

1. Falls Du, wegen der Planung, jetzt oder bald fixieren musst meine eventuellen Vorlesungen, so bitte, rechne lieber nicht damit, denn ich sehe nur eine kleine Wahrscheinlichkeit, ob ich kommen kann.

2. Falls aber die Planung elastisch ist und Du mir Zeit lässt, dass es sich improvisierend bestimmen lässt, ob ich kommen kann, so wäre die Sache eventuell realisierbar. Ich könnte vielleicht Anfang August sehen, ob ich kommen kann. In diesem Fall wäre der Termin für mich egal, denn falls ich kommen kann, kann ich an jeden beliebigen Tag im August.

Eine Bemerkung: selbstverständlich schicke ich Dir weiterhin kleine Ausschnitte aus dem Requiem (vom Kyrie erhilest (RECTE: erhältst) Du bald eines), doch grössere Teile lassen sich bis August nicht ausschreiben, denn ich möchte die Reinschrift-Partitur nur anfertigen, wenn das ganz(e) Stück vorliegt und ich alles noch zum Schluss überprüft habe. Teile im voraus aber in Reinschrift zu bringen, würde eine Doppel-Arbeit bedeuten – das würde ich gerne tun, falls ich Zeit hätte, doch wird das zeitlich bestimmt nicht realisierbar sein.

Nun habe ich Dir einen allzu langen Brief geschrieben. Bitte, verzeih meine Weitschweifigkeit. Dieser Stil kommt allein davon, dass ich etwas müde bin.

Ich danke Dir nochmals herzlichst für Deinen Vorschlag. Bitte, lass mich gelegentlich wissen, welche Vorstellung Ihr über den Inhalt meines Briefes habt.

Sehr herzliche Grüsse,

Dein

György

5 Brief von György Ligeti an Eric Ericson, 8. Mai 1964

Lieber Eric,

als »Muster« schicke ich hier beigelegt den Anfang des Kyrie. Die normalen Noten bedeuten exakte Intonation, die eckigen Noten »Intonation so weit notentreu als möglich, doch nicht unbedingt exakt«. D.h.: es handelt sich nicht um Sprechgesang, sondern um normale Singstimme, bloss die Tonhöhen müssen nur annähernd verstanden werden. Das ergibt zwar einen gewissen »slump«, doch bleibt die Abweichung innerhalb gegebener Grenzen. Als Resultat soll ein dichtes Klanggewebe entstehen, wo auch viertelton-artige, etc., Wirkungen stattfinden (je nach dem Grad der Abweichung von den exakten Tonhöhen). Also ist die Notation als eine Art Raster-System zu betrachten, zwischen den gegebenen Notations-Gittern entsteht ein lebendiger, nur in Umrissen festgelegter musikalischer Organismus.

Sollte eine Stimme allmählich fallen oder steigen, ist das nicht schlimm: da immer wieder instrumentale Stütznoten eintreten, ist es möglich, von Zeit zu Zeit zu exakter Intonation zurückzukehren (das ist in der Partitur durch Wiederkehr der normalen, runden Notenköpfe gekennzeichnet).

Freilich geben diese 16 Takte nur wenig Auskunft über die formale Beschaffenheit des ganzen Satzes – die eine Art fünfstimmige Doppelfuge ist, wobei die fünf »Stimmen« in weiteren vier Einzelstimmen aufgeteilt sind, die miteinander eine Art imitatorischer Verkettung bilden, mit nach gewissen Prinzipien sehr streng geregelter Rhythmik (freilich ist die Kennzeichnung »Fuge« nur sehr vage zu verstehen, mit einer Fuge im traditionellen Sinn hat das ganze nur sehr entfernt etwas zu tun) – aber immerhin kannst Du von diesen 16 Takten die Art der Chorbehandlung ersehen: grössere Schwierigkeiten bieten die übrigen Takte auch nicht. (Total-Länge des Satzes: 120 Takte, also, bei Metronom 40 für die halbe Note, eine Dauer von 6 Minuten.)

Die Atmung ist noch nicht eingezeichnet, also kann man vorläufig nach Bedarf atmen – wenn die Partitur fertig wird, werde ich noch Atmungszeichen einfügen. Das Singen soll legato, sehr gleichmässig ausgeführt werden, doch freilich mit *espressivo*, dort, wo das vorgeschrieben ist. (Die Anweisungen gelten immer für alle vier Stimmen einer »Stimme«). Die Dynamik kann sich auch den natürlichen Gegebenheiten der Stimmlagen anpassen, also kann mit dem Steigen in guten Lagen auch ein kleines Crescendo erfolgen. Es ist darauf zu achten, dass die Chromatik der Stimmführung zu kein Glissando die Sänger verleitet! Alle Töne sind so zu bilden, dass trotz des Legato kein Glissando und kein Portamento entsteht.

Die Rhythmik ist zu befolgen so weit als möglich, d. h. die immer wechselnden Taktunterteilungen sollen von den einzelnen Sängern innerhalb der Takte untergebracht werden, doch ohne geometrische Präzision (was ja auch nicht möglich wäre). Also ist die rhythmische Notation auch als ein Rastersystem aufzufassen – doch darf dies selbstverständlich keine Aufforderung zur Unexaktheit sein! Wenn man versucht, das Notenbild so treu zu befolgen, wie nur möglich, so wird die erwünschte »Irisierung« und die Dosis an »slump« von selbst zu stande kommen. Ich stelle mir ein Gewebe vor, wo im Grossen gesehen die Webmuster genau organisiert ist, wo aber die individuellen Fäden kleine Detail-Abweichungen verursachen können. Eine Art al fresco-Geometrie!

Die Takte sind – wie schon im ersten Satz – nur Orientierungszeichen: gar keine metrische Gliederung, gar keine Akzentuierung darf hörbar werden. (Freilich bezieht sich das nur auf das Endergebnis: beim Einstudieren soll ja in den separaten Stimmen eine genaue Taktierung eingehalten werden, um den Rhythmus nicht verschwimmen zu lassen.)

Was ich im Charakter des Kyrie beabsichtigt habe, ist ein »unendliches Bitten und Flehen um Gnade«. Das entspricht ja dem Wort »eleison«. In allzu vielen Messe-Kompositionen hat man diese Bedeutung des Textes unberücksichtigt gelassen und ich wollte zur ursprünglichen Bedeutung zurückkehren.

Nun muss ich Dir berichten über einige Aenderungen in der kompositorischen Planung, Aenderungen, die während der Arbeit am Kyrie nötig geworden sind, die aber nur (nun) die Beschaffenheit des ganzen Stückes beeinflussen --- sowohl die Besetzung als die Fragen der Aufführungspraxis bleiben unverändert.

Mein ursprünglicher Plan – den ich Dir in Wien erörtert habe – bezog sich auf die Vertonung des ganzen Textes der Totenmesse. Ich plante die einzelnen Sätze etwas knapper und hatte vor eine Gesamtdauer von ca. 20 Minuten. Nun, während der Arbeit dehnte sich der (RECTE: das) Kyrie von den geplanten 3 Minuten auf 6 und jetzt sehe ich, dass ich die Sequenz auch wesentlich erweitern muss. Das ergibt sich aus inneren Notwendigkeiten der Komposition: vor allem im Kyrie muss das »Flehen und Bitten« den Eindruck einer Art »Unendlichkeit« erwecken, was nur durch ein ausgedehntes kontrapunktisches Gebäude zu erreichen war. Aus Balance-Gründen für die gesamte Form zieht dies eine Erweiterung der Sequenz mit sich.

Nach langer Ueberlegung kam ich zum Resultat, dass die Idee, die ganze Totenmesse zu vertonen, nicht mit der formalen und kompositorischen Notwendigkeit und Balance des Werkes zu vereinbaren ist. Da aber das Stück sowieso nicht für direkt lithurgische Zwecke bestimmt ist, hat es keine besondere Bedeutung, wenn ein Teil des Textes darin nicht aufscheint.

Den ursprünglichen Gedanken, das allmähliche Fortschreiten von der tiefen Region zu der höheren habe ich voll bewahrt; nur nimmt die »verklärende« Funktion des »Communio« jetzt die »Lacrimosa« vom Ende der Sequenz ein.

Nun ist der Plan folgend:

I. Introitus bleibt wie er schon komponiert worden ist (Dauer ca. 5½ Minuten).

II. Kyrie erhielt die Dauer von 6 Minuten.

III. Die ursprüngliche Idee, die \ganze/ Sequenz in Form eines knappen, dramatischen Satzes mit »hastigem Tempo« zu komponieren, wurde verändert. Die Sequenz wird in zwei ungleiche Teile gegliedert, und zwar: »Dies irae« mit »Rex tremendae« und »Confutatis« ein Satz (Dauer: ca. 5 Minuten), der, wie ursprünglich vorgesehen, sehr dramatisch ist (Abwechslung von Soli, grossem und kleinem Chor, grosses Tempo), und:

IV. »Lacrimosa« mit dem Schluss-Amen als selbständiger Satz (dichtes, leises, kontrapunktisches Gewebe, langsames Tempo, Soli und kleiner Chor, – am Ende Auflösung in den hohen Regionen). (Dauer ca. 4 Minuten).

Die Gesamtdauer des Stückes wird nach dem neuen Plan kaum verändert (ca. 21 Minuten), doch die Gesamtform wird besser und plastischer, nämlich:

I. Introitus: statisch –– einzelne abgegrenzte »Blöcke«,

II. Kyrie: zart-expressives, grosses Gewebe, in sich verschlungend bewegend,

III. Dies Irae: dynamisch, dramatisch, mit grossen Kontrasten,

IV. Lacrimosa: Rückkehr zum Charakter der Teile I und II, doch mit mehr lyrischen Eigenschaften.

Sehr herzliche Grüsse

von Deinem

György

6 Brief von György Ligeti an Gereon Brodin, 7. November 1964

Sehr geehrter Herr Brodin,
herzlichen Dank für Ihren Brief vom 2. Nov. Daraus entnehme ich, dass Herr Enhörning auch zusammen mit Ihnen in Wien war. Ich bedauere es wirklich sehr, dass wir uns nicht getroffen haben! Bitte, richten Sie Herrn Enhörning meine herzlichsten Grüsse aus.

Um Frau Barbro Ericson zu beruhigen, schicke ich hier beigelegt einen kleinen Auszug aus \ einem Teil / des III. Satzes. Freilich habe ich das in Eile abgeschrieben, so ist die Schrift nicht schön – hoffentlich wird sie aber die Mezzosopran-Solo-Stimme daraus gut lesen können. Dieser Ausschnitt – die »Tuba Mirum« – basiert hauptsächlich auf die <RECTE: den> dramatischen Möglichkeiten des Solisten, und insbesondere habe ich beim Komponieren die Art der Stimme von Frau Ericson mir vorgestellt. Als Anhaltspunkte habe ich Hilfsnoten vom Chor und Orchester angegeben – freilich werden alle die vom Orchester und Chor gespielten Töne \ erst / aus der Partitur sichtbar (wo ich Wellenlinien und Kreuze statt Töne angegeben habe, dort handelt es sich um Tonhöhen, die für die Unterstützung des Mezzo-Solo nicht wesentlich sind). Dieser Ausschnitt kann bereits aus der beiliegenden Skizze einstudiert werden. Die Chorpartitur (oder Partitur-Fotokopie) des ganzen Satzes folgt dann im Dezember, (vom Verlag), so, wie ich es in meinem früheren Brief angegeben habe.

Bitte, lassen Sie Frau Ericson wissen, dass dieser »Tuba Mirum«-Ausschnitt typisch für die Art, wie ich das Mezzo-Solo im ganzen Satz komponiere, ist, und dass grössere Schwierigkeiten als hier, nicht vorkommen werden. Es kommen im Laufe des Satzes noch einige kürzere Solo-Stellen für den Mezzo vor, und auch mehrere Duett-Stellen mit dem Sopran Solo (und mit der Einflechtung des Chores). Es wird noch Stellen mit schnellerem Tempo geben, dort sind aber die Sprünge nicht so gross. Im IV. Satz (welcher ruhigen Charakter hat) werden kaum Schwierigkeiten vorkommen.

Nun möchte ich Sie noch über zwei kleine Änderungen wissen lassen, die aber hoffentlich keine Schwierigkeiten verursachen werden:

1) Beim Komponieren (d. h. beim zehnten Umarbeiten) des III. Satzes musste ich diesen Satz etwas verlängern (wegen der Balance mit den ersten beiden Sätzen). Statt den geplanten ca. 5 Minuten wird dieser Satz eventuell \ 9–10 / Minuten lang. Der IV. Satz bleibt aber kurz (ca. 3 Minuten). Auf diese Weise wird das ganze Stück etwas länger als geplant: statt den ursprünglich angegebenen ca. 20 \ –21 /

Minuten müssen wir mit ca. 25 Minuten rechnen (exakt kann ich das noch nicht angeben – die tatsächliche Dauer wird wahrscheinlich zwischen 23 und 26 Minuten liegen). \ (Bitte, rechnen Sie damit wegen der Planung der Proben – wir brauchen etwas mehr Probenarbeit!) /

2) In der Orchesterbesetzung habe ich zwei F-Wagner-Tuben angegeben (B-Tuben nur im Notfall). Das hat sich geändert: wir brauchen eine Wagner-Tube in B (hoch) und die andere in F (tief). Die B-Tube wird vom dritten, die F-Tube vom vierten Hornisten geblasen (der zweite Hornist spielt – entgegen der früheren Angabe – keine Tuba).

Diese Aenderung ist von einer bestimmten Stelle im III. Satz bedingt, wo ich einen hohen Tuba-Ton brauche. Für die Verschaffung der zwei Tuben könnte diese Aenderung eine Erleichterung sein, da man je eine B- und F-Tuba leichter findet als zwei tiefe F-Tuben. Zu den angegebenen Schlaginstrumenten kommt noch ein Piatto sospeso. (Die Spieleranzahl bleibt aber 3). Weitere Aenderungen in der Orchesterbesetzung werden nicht vorkommen.

Der Titel des Stückes soll »Fyra Satser ur Requiem« (für die deutsche(n) Angaben des Programmheftes »Vier Sätze aus dem Requiem«) sein. Ich finde diese Titelangabe exakter, als »Requiem«, denn (da) ja nur ein Teil des Totenmesse-Textes für die Komposition verwendet wurde. Die Sätze sind: 1. Introitus, 2. Kyrie, 3. De Die Judicii Sequentia, 4. Lacrimosa. Bitte, geben Sie dann später die Satz-Titeln auch für das Programm im Nutida Musik-Heft an. Vielen Dank!

Mit herzlichen Grüßen

Ihr

György Ligeti

7 Brief von György Ligeti an Gereon Brodin, 2. Dezember 1964

Sehr geehrter Herr Brodin,

heute habe ich den III. Satz des Requiem – in endgültiger Fassung – beendet. Die Dauer des Satzes wurde tatsächlich ca. 10 Minuten (damit wird die Gesamtdauer des ganzen Werkes 25–26 Minuten – Unterschiede plus oder minus von 1–2 Minuten können sich bei der Einstudierung noch ergeben, falls einige Tempi noch beschleunigt oder verlangsamt werden). Die Reinschrift-Partiturseiten liefere ich in den nächsten Tagen in Raten direkt dem Verlag, damit der Notenschreiber sofort die Druckvorlagen anfertigen kann. Die gesamte Reinschrift-Chorpartitur wird auf diese Weise ca. bis zum 10. Dez. im Verlag (sein).

Der Stand des Materials für Chor und Soli:

1) Chorstimmen für Satz I und II: heute telefonierte ich mit dem Verlag und erfuhr, dass die Chorstimmen bis ca. 7. Dez. fertig werden.

2) Chorpartitur (mit Hilfsnoten) für Satz I und II: ich habe selbst die Hilfsnoten (d. h. eine Art vereinfachten Klavierauszug) angefertigt, das Manuskript ist bereits beim Verlag und wird innerhalb einigen Tagen vervielfältigt.

3) Chorpartitur für Satz III (hier werden keine extra Stimmen angefertigt, sondern dient die Chorpartitur gleichzeitig als Chorstimme und auch als Material für die Solisten: die Chorpartitur beinhaltet die 2 Soli, den 5-stimmigen grossen Chor, die Teile mit dem kleinen Chor (12-stimmig) und Hilfsnoten): die gedruckte Chorpartitur wird – so versicherte mich der Verlag – bis Ende Dez. vorliegen und in der nötigen Exemplaranzahl in Stockholm ankommen.

Solange die gedruckte Version nicht fertig wird, wird von dieser Chorpartitur eine provisorische Fotokopie (ohne Hilfsnoten) nach meinem Manuskript gemacht. Das erfolgt ca. am 10. Dez. – so wird ca. am 13.–14. Dez. die Fotokopie in Stockholm ankommen, in zwei Exemplaren: für Herrn Eric Ericson und für Frau Barbro Ericson (Frau Poli erhält zur gleichen Zeit eine Fotokopie direkt vom Verlag).

Bitte, lassen Sie freundlicherweise die beiden Solisten und Herrn Ericson über Folgendes wissen: die Fotokopien sind provisorisch, daher nicht von bester Qualität. Sie dienen nur als Uebergang, bis am Ende des Monats die gedruckte Chorpartitur mit Hilfsnoten vorliegt. Die Solisten können aber mit dem Studium ihrer Partien aus dieser Fotokopie bereits beginnen.

Information für Herrn Ericson (den ich herzlichst grüsse): »Chor I« im dritten Satz bedeutet den Radio-Chor, »Chor I + II« bedeutet Radio- und Oratorium-Chor zusammen. (Der Oratorium-Chor kommt allein nicht vor, d. h. die Schreibweise ist nicht doppelchörig, sondern bezieht sich auf eine kleinere und eine grosse Chorgruppe). Ueber Einzelheiten der Fragen des Einstudierens schiebe ich bis Mitte Dez. direkt an Herrn Ericson.

Der IV. Satz: Er wird – wie besprochen – bis Ende Dez. oder Anfang Jan. fertig. Da in diesem Satz nur die beiden Soli singen, mit Orchesterbegleitung, wird direkt von der Partitur eine Fotokopie gemacht, die dann die beiden Solisten erhalten, Anfang Januar.

Die gesamte Orchesterpartitur wird demnach auch Anfang Januar vorliegen.

Bitte, seien Sie so freundlich, informieren Sie den Verlag über die Anzahl der Chorstimmen- und Chorphartitur-Exemplare, die erforderlich sind. Die Chorphartitur des III. Satzes, die gleichzeitig als Stimme dient, muss in so vielen Exemplaren vorhanden sein, dass sowohl die Radio-Chor- als auch die Oratorium-Chor-Mitglieder je eines erhalten.

Bitte, lassen Sie mich freundlicherweise wissen, welches ist nun der Mitgliederanzahl des Radio- und des Oratoriumchores. Für die Tutti-Stellen im III. Satz (Radio + Oratorium-Chor vereinigt) wären 100 Sänger das minimum – doch wäre etwas mehr vom grossen Vorteil. Notfalls müssen wir an eine Lautsprecherverstärkung denken, denn dieser Satz ist teilweise auf sehr starke Klangeffekte basiert.

Ich lasse Sie noch von einer Vereinfachung in der Orchesterbesetzung wissen:

- 1) Statt 3 Piccoli (wie geplant) brauchen wir nur 2 (Flöte 1 bleibt immer mit normaler Flöte, Flöte 2 und 3 wechseln auf Piccolo 1 und 2),
- 2) Statt 2 Es-Klarinetten (wie geplant) brauchen wir nur 1 (ein beliebiger Klarinetist nimmt an einer Stelle Es-Klarinette.)

Alle andere(n) Instrumentationsangaben bleiben, wie besprochen.

Mit herzlichen Grüssen

Ihr

György Ligeti

8 Brief von György Ligeti an Eric Ericson, 17. Dezember 1964

Lieber Eric,

bestimmt hast Du inzwischen die Fotokopie der Chorpartitur, Satz III(,) erhalten. Es handelt sich um eine provisorische Form, ohne Hilfsnoten. Inzwischen stellt Peters die gedruckte Chorpartitur vor (RECTE: her), darin scheinen die Hilfsnoten selbstverständlich auf. (Hast Du schon die Chorpartitur, Satz I–II mit Hilfsnoten von Peters erhalten? Ich bat sie längst, dass sie sie Dir schicken.)

Solange die Chorpartitur für Satz III mit Hilfsnoten nicht in Deiner Hand ist, merke ich Folgendes an: Die fortissimo-Chorstellen (mit den grossen Sprüngen) sind durchwegs kräftig vom Orchester unterstützt (in unisono und in Oktavverstärkung). Sonst sind auch alle ChorEinsätze unisono vom Orchester angegeben. Die zwei Stellen mit dem 12-stimmigen Frauenchor (gegen Mitte, und am Ende des Satzes) sind als Einsatz (einmal as, dann c) vom Orchester unterstützt, doch nur der Anfangston – danach ist der Chorsatz an diesen beiden Stellen a cappella. Der einzige Choreinsatz, der vom Orchester nicht geholfen wird, ist bei »Mors«, Takt 35 (wo aber Intonationsschwankungen zugelassen sind).

Der III(,) Satz hat nun eine etwas andere Form, als ich es vorgesehen habe: während der Arbeit hat sich auch dieser Satz geändert und auch in den Proportionen erweitert. Nun ist er ca. 10 Minuten lang. Mit den ersten beiden Sätzen zusammen ist also der vom Chor gesungene Teil des Stückes ca. 22 Minuten lang (noch kommt ausserdem der IV. Satz, von ca. 3 Minuten, der aber kein(en) Chor enthält).

Hier schreibe ich die Bemerkungen zur Choreinstudierung ab. Bei der späteren Publikation der Partitur werde ich die Einstudierungs-Anweisungen in Form eines Vorwortes angeben. Doch die endgültige Formulierung möchte ich erst nach den Erfahrungen mit dem Einstudieren festlegen, da ich in dieser Hinsicht Deine Erfahrung und Ratschläge gerne in Anspruch nehmen möchte: Du hast mir mit Deinen Ratschlägen bereits bisher sehr viel geholfen und bestimmt wirst Du noch vieles \ d. h. alles, was Du vorgeschlagen hast und auch alles, was wir in Wien und Sigtuna besprochen haben. (Verzeih, wenn also im Text vieles als überflüssig erscheint). Ich schreibe alldas darum auf, dass die »Bemerkungen« vollständig seien, um später auf diesem Stand das Vorwort zu schreiben. / sagen bei der Probe(n)arbeit.

In den beigelegten Bemerkungen befindet sich vieles, was wir bereits besprochen haben. ich schreibe aber alles ab, der Vollständigkeit wegen.

Erlaube bitte, dass ich dann eine Kopie dieser Bemerkungen auch Herrn Gielen zukommen lasse, da es sich darin einiges befindet, was sich allgemein auf die Ausführung des Stückes bezieht.

Mit sehr herzlichen Grüßen und ebenso herzlichen
Weihnachts- und Neujahrswünschen bleibe ich,
Dein
György Ligeti

Beilage: Bemerkungen zur Chor-Einstudierung

Bemerkungen zur Chor-Einstudierung der »Vier Sätze aus dem Requiem«

ALLGEMEINES:

Bei den 4-fachen divisi-Stellen gelten die Vortrags- und dynamischen Anweisungen, die über die obere Stimme stehen, für alle 4 Stimmen.

Taktangaben: die Takte (und Halb-Takte) dienen als Synchronisationsmittel für die Stimmen – sie haben nicht die metrische Funktion, wie in traditioneller Musik. Deshalb bedeutet Taktanfang und Taktmitte niemals eine besondere Akzentuierung. Im Allgemeinen wird alles gleichmässig vorgetragen: Satz I und II \ stets / akzentlos; in Satz III sind die Akzente besonders vermerkt.

Satz I soll den Eindruck eines statischen Gebilde(s) erwecken.

Satz II hat eine »fließende«, fortdauernde Bewegung als Grundlage der Form.

Satz III ist auf grosse Kontraste der Dynamik und des Ausdrucks aufgebaut. Er muss sehr dramatisch vorgetragen werden.

Betreffend Gesangstechnik: glissandi oder portamenti sind im ganzen Stück unerwünscht.

Atmen: nach einiger Ueberlegung habe ich doch keine Atemzeichen eingetragen. Das Atemholen kann nämlich am besten individuell gestaltet werden. Im allgemeinen: die Sänger sollen Luft holen, wann sie es nötig haben, doch stets unauffällig, so, dass die Einzelstimmen kontinuierlich erscheinen (in der zweiten Hälfte des I.<.) Satzes und im ganzen II.<.) Satz ist das Stimmgewebe so dicht, dass das Atmen der einzelnen Sänger kaum auffallen wird). Nach Atemholen soll der Eintritt niemals extra akzentuiert werden – in den piano- und pianissimo-Stellen sollen alle Einsätze sehr weich geschehen.

In der ersten Hälfte des I. Satzes (die 4-stimmige(n) Bass-Stellen) müssen die betreffenden Sänger besonders achten auf das unauffällige Atmen.

Im Satz III: bei den fortissimo-Stellen, wo sehr viel Luft verbraucht wird, ist darauf zu achten, dass die einzelnen Stimmen an verschiedenen Stellen atmen – das

wird dadurch erleichtert, dass die Textstellen sich in den verschiedenen Stimmen fast nie genau sich decken: man kann daher das Atemholen nach Texteinheiten (Verszeilen oder Worte) regeln. Bei den langen, ausgehaltenen Tönen, bei welchen inzwischen Luft genommen werden muss, soll das Atmen möglichst gleichmässig zwischen den Chormitgliedern aufgeteilt werden, so, dass die langen Töne ganz kontinuierlich erscheinen (das trifft auch für die gehaltenen Töne in Satz II zu).

ZU SATZ I:

»sotto voce« als allgemeine Vortragsangabe bedeutet hier normale Gesangstimme (im Gegensatz zu Satz III, wo das sotto voce gehaucht wird), nur eben sehr leise und verhalten.

»legatissimo« bezieht sich vor allem auf den Gesamteindruck, nicht unbedingt aber auf die Einzelstimmen. Da portamenti unbedingt zu vermeiden sind, und da das legato-singen unwillkürlich das portamento begünstigt, soll lieber das legato etwas geopfert werden. Wenn nämlich die Einzelstimmen dynamisch gegeneinander sehr ausgewogen sind, entsteht der Eindruck des »legatissimo«, als Resultat der Stimm-Verwebung gleichsam von selbst. Die richtige Dosierung wird die Praxis zeigen. Besonders sollen die Chorsänger darauf aufmerksam gemacht werden, dass die vielen Sekundschriffe sie nicht zu portamenti verleiten. Eine »kristallklare« Stimmführung wäre von grossem Vorteil, denn erst in diesem Fall kommt die kontrapunktische Struktur des Satzes zum Vorschein.

Textaussprache: An sich wird der Text stark verschleiert, da in den verschiedenen Stimmen sich mehrere Text-Stellen überlagern. Der Text kann nicht und muss nicht überall hervortreten. Dennoch muss in den Einzelstimmen überall eine sehr deutliche, ja übertrieben deutliche Textaussprache gewährleistet werden. Dadurch wird nämlich an vielen Stellen, wo gerade in mehreren Stimmen dieselbe Silbe zusammentrifft, eine »unterschwellige« Textverständlichkeit, trotz aller Verschleierung, eintreten.

Wegen der richtigen Vermeidung der portamenti und der \richtigen/ Textaussprache, soll jede divisi-Stimme möglichst viel für sich selbst studiert werden – dadurch wird dann das Gesamtergebnis kristallklar. Das betrifft auch die rhythmische Gliederung: an sich ist in diesem Satz die »Melodik« überaus einfach, denn es gibt nur kleine und grosse Sekundschriffe. Daher können sich die Sänger entschieden auf die Rhythmik konzentrieren, die viel weniger einfach ist.

Durch die Ueberlagerung der Stimmen wird die Rhythmik im Endresultat auch verschleiert; doch genau wie bei der Textaussprache, muss die Rhythmik der Einzelstimmen so exakt wie nur möglich sein: -- denn das resultierende Stimmgewebe, mit seinem rhythmischen und harmonischen Irisieren hängt gerade von der Gestaltung der Einzelstimmen ab. Aus dieser Hinsicht, und wegen des weitgehenden divisi, hängt das Endergebnis in viel grösserem Mass von der Verantwortung jedes einzelnen Chorsängers ab, als in aller bisherigen Chormusik: die Chormitglie-

der sind fast Solisten; jeder von ihnen hat grosse Wichtigkeit innerhalb der verästelten Gesamtstruktur.

Freilich lässt sich eine maschinell pünktliche rhythmische Gliederung nicht realisieren (besonders bei den Quintolen nicht) und eine maschinelle Pünktlichkeit wird auch nirgends verlangt. Doch eine Exaktheit innerhalb der menschlichen Masstäbe. Aus diesem Grunde betone ich die Wichtigkeit des Einzel-Studiums der Stimmen (dies bezieht sich noch in grösserem Mass auf Satz II).

Balance der Stimmen:

Im Satz I sind die einzelnen Chorstimmen stets untereinander auszugleichen, so, dass keine Einzelstimme hervortritt und auch keine unterdrückt wird: eine grösstmögliche Homogenität des Chorsatzes ist zu erreichen. Einzelne »melodische Linien« dürfen nicht auffallen, sondern sollen im Gesamtgewebe des Chorsatzes aufgehen.

Einzelheiten:

Bass-divisi, Takt 3–25: durch die tiefe Stimmlage besteht die Neigung, dass Bass 1 hervortritt und Bass 4 im Hintergrund bleibt. Das wäre aber unvorteilhaft für das Gesamtergebnis und ist notfalls zu korrigieren. Die Korrektur kann entweder dynamisch geschehen (Bass 1 soll bewusst noch leiser singen) oder kann die Anzahl der Sänger entsprechend umgruppiert werden (etwas mehr Bassisten für die tiefste Stimme als für die höchste), oder kann der ganze Abschnitt nur von 4 Solo-Bassisten gesungen werden (das könnte sich auch für die Schönheit der Klangfarbe günstig auswirken, falls 4 Bassisten zur Verfügung stehen, deren Stimme besonders gut verschmilzt). Ganz egal, welche Lösung gefunden wird, ist der (RECTE: das) Ziel stets die Homogenität des Resultats.

Ab Takt 29: hier ist die Lage für den Bass günstig, für den Tenor viel weniger gut, für den Alt aber besonders tief (mit Ausnahme von Alt 1). Folglich sollen die Bassstimmen zurücktreten, eventuell auch Alt 1 — dagegen kann Alt 2,3,4 und können alle Tenorstimmen etwas hervorgehoben werden, so weit, dass die völlige Homogenisierung erreicht wird. Die Homogenisierung betrifft hier die Dynamik, nicht aber die Klangfarbe: diese soll vor allem von der dunklen Färbung des tiefen Alt-Registers dominiert werden. (Im ganzen Satz sind die dunklen Farben – sowohl im Chor als auch im Orchester – wesentlich für den Ausdruck.)

ZU SATZ II:

Intonation: Die Einsätze erfolgen immer unisono in den 4 divisi-Stimmen und sind vom Orchester unterstützt (mit der einzigen Ausnahme des Tenor-Einsatzes, Takt 83: hier kann sich die Intonation nach der den mit einer Quint tiefer eingetretenen Bass-Stimmen, Takt 82, orientieren). Nach dem Unisono-Einsatz werden die Stimmen im allgemeinen allein gelassen, so dass die Intonation nicht immer exakt realisiert werden kann. Die schwarze Linie über den Notensystemen zeigt die Stellen an, wo die ganz exakte Intonation nicht eingehalten werden kann (und auch

nicht muss). Die Linie bezieht sich jeweils auf den gesamten Bündel der 4 divisi-Stimmen.

Die Stellen mit »nicht ganz exakter Intonation« bedeuten aber stets Gesangstimme, keinesfalls Sprechgesang! Die Unterschiede zwischen kleiner und grosser Sekunde und die Unterschiede zwischen den verschiedenen Intervallsprüngen sind überall – so weit als möglich – einzuhalten. Die »ungefähre Intonation« soll auch nirgends zu einer allzu grossen Unpünktlichkeit verleiten! Das heisst: das Singen soll so weitgehend notentreu bleiben, als es dem einzelnen Sänger \ nur / möglich ist. Beim Studium der Einzelstimmen soll möglichst auch exakt intoniert werden – beim späteren Zusammensingen des ganzen Chores wird sich von selbst eine Unpünktlichkeit und eine Schwankung der Intonation ergeben: nur so viel Schwankung ist zugelassen, was sich gerade von selbst ergibt. Verirrt im grossen chromatischen Stimmgewebe, können einzelne Stimmen manchmal fallen oder steigen == die »Fehler« sind in die Komposition sozusagen einkalkuliert (die chromatische Schreibart ist nur eine Annäherung – in der Realität ergeben sich durch Intonationsschwankungen Intervalle, die aus dem chromatischen System herausfallen; diese Wirkung wird dadurch noch verstärkt, dass einzelne Sänger kleinere, andere grössere Abweichungen von der vorgeschriebenen Tonhöhe erzeugen werden). Sobald aber die schwarze Linie aufhört, bedeutet das ein Zurückkehren zur exakten Intonation. Das wird stets von einem liegenden Ton im Orchester, als Stützpunkt, gewährleistet.

Der Anfang der schwarzen Linie bedeutet nicht, dass die Intonation sofort schwankt: er zeigt vielmehr, dass von jenem Punkt an die Schwankung allmählich eintreten kann – zum Beginn ist die Unexaktheit kleiner(,) und durch die Summierung der Intonationsabweichungen während der langgezogenen schlangenartigen Stimm-Bewegungen wird die Abweichung allmählich grösser.

Die Tatsache, dass ich trotz der Unmöglichkeit der ganz exakten Intonation, exakte Tonhöhen notiert habe, geschah aus dem Grund, um die Intonation, trotz der Abweichungen, innerhalb eines gewissen Bahnes (RECTE: Bandes) zu halten. Die Anstrengung der Sänger, soweit wie möglich, die vorgeschriebenen Tonhöhen – und vor allem die vorgeschriebenen Intervalle – einzuhalten, wird zum gewünschten Resultat führen.

Rhythmik: Während im I. Satz die Triolen- und Quintolen-Unterteilungen, durch die Beibehaltung derselben Unterteilung innerhalb der jeweiligen Stimme, ziemlich genau ausgeführt werden können, ergibt sich in Satz II eine neue Situation: Bei den »Christe«-Eintritten ist die rhythmische Gliederung ähnlich wie im I. Satz und soll – soweit wie möglich – exakt ausgeführt werden. Bei den Kyrie-Eintritten ergibt aber das ständige Wechseln der Unterteilungen eine rhythmische Unsicherheit für die einzelnen Stimmen. Beim Studium der Einzelstimmen ist hier auch, so weit wie möglich, der genaue Rhythmus einzuhalten. Beim mehrstimmigen Singen werden dann von sich selbst kleine Schwankungen ergeben. Die Situ-

ation ist ähnlich wie bei den Tonhöhen: das Notenbild zeigt das anzustrebende Ideal der rhythmischen Gliederung. Die Abweichungen davon sind aber ebenfalls in die Komposition einkalkuliert. Man denke an ein dichtes Gewebe, dessen Webmuster zwar exakt festgelegt ist, die einzelnen Fäden haben aber in sich kleine Fehler. Das ganze Muster wird von diesen Einzel-Abweichungen nicht zerstört — im Gegenteil: sie (RECTE: es) wird lebendiger. Nur darf eben die Abweichung nicht allzu gross sein: während des Singens soll man bestrebt sein, so weit als möglich die vorgeschriebene rhythmische Unterteilung einzuhalten. Vor allem soll man achten, das man nicht in(s) »Schwimmen« kommt: innerhalb der Takteinheiten kann zwar eine inexacte Realisation des vorgeschriebenen Rhythmus stattfinden, doch die Schwankung darf nicht so gross sein, dass einzelne Stimmen im voraus laufen oder hinterbleiben (RECTE: hintenbleiben).

Stimmführung: Die Schlangen-Bewegungen der »Kyrie«-Einsätze leiten – noch mehr als das im Satz I der Fall war – allzu leicht zur Gefahr des Portamento und dadurch zu einem ungewünschten Mass an Unpünktlichkeit. Deshalb sind die einzelnen Töne so klar zu artikulieren als möglich: sie sind nicht \ ganz / legato auszuführen. Es empfiehlt sich je ein ** (HS. RANDNOTITZ) flüchtiger »h« \ -Laut / beim Singen der sukzessiven Töne einzufügen. (Ähnlich wie beim Singen von reich ornamentierten Barock-Arien.) Später, wenn das Stück eingeübt ist, kann das »h« dann ausbleiben. (Freilich lässt sich das Singen auch ohne das »h« realisieren, nur muss man die Einzelstimmen ohne Verschwommenheit artikulieren. \ Das ist nur ein Vorschlag. Wie meinst Du darüber? / Ein legato, als Endergebnis, ergibt sich von selbst, durch die Kombination der Einzelstimmen zu einem umfassenden Gewebe. Wie im ersten Satz: da das Resultat sowieso verschleiert wird, sollen die Einzelstimmen so klar wie möglich geführt werden.

Wesentlich ist das Vermeiden vom portamento auch bei den Sprüngen in den »Christe«-Einsätzen. Hier ist ein noch klareres non-legato zu artikulieren.

Dynamik und Ausdruck: Wo *espressivo* vorgeschrieben ist, kann tatsächlich sehr ausdrucksvoll gesungen werden. Innerhalb der angegebenen Dynamik können frei *crescendi* und *diminuendi* ausgeführt werden, je nach den natürlichen Gegebenheiten der jeweiligen Stimmlage: der (RECTE: das) Mass der dynamischen Abweichungen wird sich aus dem *espressivo* von selbst ergeben. Der Gesamtcharakter des Satzes entspricht einem »unendlichen Flehen«: daher die Benötigung des *espressivo*. Die Form des Satzes ergibt auch den Eindruck einer scheinbaren Unendlichkeit: entsprechend eines gewissen, strengen Bauplanes, einer Art von Doppelfuge (in der die einzelnen Fugen-Eintritte selbst aus je einer vierstimmige(n) Imitationskette gebildet sind, treten immer neue und neue Stimm-Bündeln ein, als ob sich ein riesiges Gebäude allmählich aufbauen würde. Beim Singen ist an diesen formalen Charakter zu denken: dadurch werden die Einzelstimmen ihre Funktion innerhalb der Gesamtheit der Form erhalten. (Die Einzelstimmen sollen gleichsam ein Eigenleben haben, sie sollen gleichsam »atmen«.) Dieses imaginäre »Ge-

bäude« hat aber einen »weichen« Charakter auch: durch das komplexe Stimmgewebe werden alle Konturen verschwommen. Es ist darauf zu achten, dass diese, von sich selbst sowieso schon verschwommene(n) Konturen nicht vollkommen verschwinden, d. h. dass es nicht der Eindruck eines chromatischen Chaos entsteht. Im Falle, dass die Einzelstimmen so genau wie möglich ausgearbeitet wurden, wird sich die Verschwommenheit des Ganzen innerhalb der gewünschten Grenzen halten: die Klarheit der Gesamtform liegt sozusagen in den Händen der einzelnen Sänger: wieder ist (es) die Verantwortung jedes Chormitgliedes, so deutlich wie möglich die eigene Stimme vorzutragen, um die Gesamtform als ein deutliches Gebilde erscheinen zu lassen.

Espressivo bedeutet auch niemals portamento! Die Einsätze, die mit »non espr.« oder »im Hintergrund« bezeichnet sind, sollen streng innerhalb der vorgeschriebenen Dynamik gesungen werden: die Funktion dieser Stellen ist tatsächlich ein Hintergrund für die anderen Stimmen. Das espressivo der anderen Stimmen wird sich umso mehr von diesem Hintergrund abheben, je mehr die Hintergrund-Stimmen ohne espressivo und ohne dynamische Schwankungen ausgeführt sind.

Balance der Stimmen: Die Homogenität des Chorsatzes ist auch in diesem Satz wesentlich, doch wird, – im Gegensatz zu Satz I, wo die Homogenität des gesamten Stimm-Gewebe(s) erzielt wurde – hier die Balance nur innerhalb der einzelnen 4-stimmigen Bündeln erwünscht. Die 5 Hauptstimmen (die sich in je 4 Unterstimmen teilen) müssen gegeneinander nicht ausbalanciert werden; im Gegenteil: dadurch, dass einzelne Stimmbündeln espressivo vorgetragen werden, andere aber im Hintergrund bleiben, treten die Stimmbündeln von Zeit zu Zeit im (RECTE: in den) Vordergrund, dann wieder zurück. (Dies wird von der Orchestration noch weiter differenziert: durch die Parallelführung bestimmter Instrumentengruppen mit immer anderen Chorstimmen, werden einzelne Stimmbündeln einmal plastisch hervorgehoben, (ein) andermal ganz unterdrückt.)

Die Balance-Fragen sind in diesem Satz einfacher zu lösen als in Satz I: innerhalb der 4-stimmigen Bündeln ergibt sich die Homogenität von selbst, dadurch, dass die divisi-Stimmen jeweils in Imitation und folglich in derselben Lage geführt sind. Andererseits ist der grosse Lagenunterschied zwischen den gleichzeitig laufenden verschiedenen Stimmbündeln nicht auszugleichen, da hier gerade der Lagenunterschied zur Heraushebung und Verdrängung der Stimmbündeln eine Hilfe ist.

Einzelne Stellen:

Takt 51, Sopran: betrifft das allmähliche Verschwinden des hohen b (bis Ende des Taktes 53): Das hohe b ist nicht unbedingt von jeder Sängerin bis Ende zu halten; ab Takt 51 können diejenigen, die entweder wenig Atemluft haben, oder denen die Lage zu hoch ist, schrittweise verstummen. (Keinesfalls darf das hohe b forciert werden!). Diejenigen Soprane, die das hohe b nicht mit selbstverständlicher

Leichtigkeit singen können, sollen überhaupt auf die Intonation dieses Tones, von Anfang an, verzichten. – Das bezieht sich nur auf diese eine Stelle: anderswo (so in Satz III), wo das hohe b (und auch h und c) in fortissimo verlangt werden, sollen alle singen, die es nur können.)

Ein »weiches« Erlöschen des hohen b soll erreicht werden: die Einzelstimmen sollen nicht abbrechen, sondern sollen vor dem Verstummen ein morendo ausführen.

Bass, ab Takt 115 bis 117: nicht mehr Atem holen; wer nicht genügend Luft hat, hört lieber etwas früher auf. Im Voraus soll das Atmen so eingeteilt werden, dass ab Takt 115 nicht mehr geatmet werden soll (d. h. Bass 1 und 2 atmen eventuell früher \ im langen Ton /, doch nicht gleichzeitig – und auch nicht zusammen mit Bass 3 und 4). Ein bruchloses, ganz, ganz allmähliches Auslöschen des Tones soll entstehen (ein Aufgehen in dem weiter gehaltenen Hornon).

ZU SATZ III:

Gliederung der Chöre: »Coro I« ist derselbe Chor, der Satz I und II gesungen hat – also in diesem Fall der Radiochor. »Coro II« ist der grosse Chor. Coro II kommt nie allein vor, sondern immer zusammen mit I (Coro I+II). Daher ist die Schreibweise, trotz der zwei Chöre, nicht doppelchörig, da der zweite Chor eine Verstärkung bildet. Durch die Alternation Soli-Coro I – Coro I+II entstehen dramatische und »perspektivische« Kontraste. (s. zum Beispiel den Abschnitt Takt 12–32: hier bildet der grosse Chor eine Art von perspektivischem Echo zur Mezzo-Solo-Stimme, wodurch der Eindruck eines imaginären, sehr weiten Raumes entsteht).

Diese Choreinteilung bewirkt, dass der Radiochor den ganzen Chorsatz des III. Satzes studieren soll, der Oratoriumchor (der nur in Satz III eintritt) dagegen nur die Stellen, wo »Coro I + II« vorgeschrieben ist.

(NB. In Takt 13, 24, 28, 35 habe ich nicht extra angegeben, dass es sich selbstverständlich um Coro I+II handelt. Am Ende des Taktes 37 tritt Coro II zum erstenmal auf und bleibt kurz nur Coro I. Von dieser Stelle an ist die Alternation immer angegeben.)

Takt 96: Coro I bleibt pp tenuto, Coro II verstummt – morendo – in der ersten Takthälfte. In der zweiten Takthälfte muss vorgestellt werden, als ob für Coro II Pausen vorgeschrieben wären – den divisi-Chorsatz führt Coro I allein aus (ähnlich wie die divisi in Satz I und II). (Eine entsprechende Stelle befindet sich vom Takt 148 bis Ende des Satzes, mit dem Unterschied, dass hier Coro II gar nicht eintritt.)

»sotto voce«: im Gegensatz zu Satz I, bedeutet hier sotto voce gehauchtes, fast geflüstertes Singen (doch mit Tonhöhe). Näheres ist in der Partitur angemerkt, Takt 35.

Intonation: Die schwarze Linie hat dieselbe Bedeutung wie in Satz II. Die betreffenden Stellen in Satz III sind durchwegs a cappella-Stellen: es ist so genau zu intonieren als möglich – ganz genau wird es schwer fallen und muss auch nicht

realisiert werden. An diesen Stellen ist der Ausdruck wesentlicher als die ganz genaue Tonhöhenintonation.

Intonation der fortississimo-Stellen, Coro I+II, wo sich sehr gewagte Sprünge befinden: hier habe ich die schwarze Linie nicht vorgemerkt, obwohl es so scheint, als ob eine exakte Intonation nicht ausführbar wäre. Die Stimmen scheinen aber nur beim ersten Lesen als ob sie unausführlich schwer wären – sie sind tatsächlich schwer, doch werden sie nach einiger Übung ganz gut ausführbar. All diese laute(n) Stellen sind sehr kräftig vom Orchester unterstützt.

Beim Lernen, in den Einzelstimmen, können diese Stellen durch langsames Singen eingeübt werden. Ich hatte die Erfahrung mit Sängern, dass noch viel halbsprecherische Sprünge gut eingeübt werden können, trotz dessen, dass die Sänger sich am Anfang davor fürchten. Wenn dann, nach der Einstudierung der Einzelstimmen, das Singen im gesamten Chor, ohne orchestrale Stütze erfolgt (am Klavier ist (es) unmöglich(,) alle 5 Stimmen zu spielen, es genügt(,) die Einsätze zu geben), werden die Sprünge unpünktlich und die Intonation schwankt. Sobald aber das Orchester dazu kommt, wird die Intonation von selbst wieder viel besser.

Freilich werden einige Intonations-Schwankungen dann auch noch bleiben. Das ist aber nicht so schlimm, denn – im Gegensatz zu den ungestützten Stellen, die mit der schwarzen Linie markiert sind – werden die Stimmen, nach einzelnen Fehlern, durch das Orchester immer in die richtige Bahn zurückgebracht.

Ich würde sagen: Die Sprung-Stellen sind, beim Ensemble-Singen, so pünktlich als möglich auszuführen, doch eine mathematische Präzision ist hier weder zu realisieren, noch zu erwünschen. Die Intonation soll schliesslich nur so weit berücksichtigt werden, bis sie nicht auf Kosten des Ausdrucks geht. Der Ausdruck von Hast und Aufregung ist aber das Primäre (gerade dieser Ausdruck wird erweckt durch das Ineinandergreifen der vielen, entgegengesetzt gerichteten und kontrapunktisch geführten Sprünge).

Ich bin überzeugt davon, dass die anfängliche Angst der Chorsänger vor diesen Stellen, nach ausgiebiger Übung je Einzelstimme, absolut verschwinden wird. (Diese Überzeugung ruht auf der Erfahrung mit viel grösseren Sprüngen – über zwei Oktaven – und noch schnellerem Tempo in »Aventures«. Freilich handelte es sich dort um Solisten, doch konnten sie viel schlechter intonieren als Chorsänger und waren ihre Partien auch unverhältnismässig schwerer).

Tempo der Sprung-Partien: Die Metronomvorschrift Viertel = 60 ist ein vorläufiger Vorschlag. Ich bin der Hoffnung, dass nach betreffender Übung dieses Tempo erreicht werden kann (einstudiert muss es ganz langsam werden)(.) Sollte es dann am Ende doch nicht möglich sein dieses Tempo zu erreichen, werden wir entsprechend die Stellen etwas langsamer nehmen. Ob das nötig ist, wird sich bei den Proben mit dem Orchester zeigen, denn mit der Orchesterunterstützung können die Sprünge ganz »gewagt« genommen werden und das Risiko des Danebengreifens wird durch das Orchestertutti wettgemacht. Ich würde am Ende auch eine

gewisse Verminderung der Exaktheit in Kauf nehmen, um den »gehetzten« Ausdruck, wofür man das grosse Tempo braucht, vollständig zur Wirkung bringen.

Wie viel Mitglieder hat nun der Oratoriumchor? Die Tutti-Stellen müssen von einer gewaltigen Kraft sein. Wenn nötig, müssen wir an eine Lautsprecherverstärkung denken für den Chor, denn das Orchester bewegt sich an den Tutti-Stellen in sehr kräftigen Lagen.

Stimmführung: Die Sprünge sind stets non legato auszuführen und sehr deziert. Alle Töne haben einen Akzent, werden sozusagen ausgestossen.

Für die Stimmführung der beiden Frauenchor-Stellen (Coro I, divisi) gilt dasselbe, wie für Satz II.

Tempi: Die dramatische Form dieses Satzes ist vor allem auf die Abwechslung Senza Tempo – A Tempo begründet. Bei Senza Tempo: Zwischen ♩ (nicht lang), ♩, ♩ und ♩ (lunga) soll ein deutlicher Unterschied sein. Da die Senza Tempo-Stellen »nach Gefühl« gegliedert werden, bedeuten die oben angegebenen Werte immer andere Zeitdauer(n). Dabei ist ♩ tatsächlich ca. doppelt so lang als ♩, doch ist diese Doppeltheit nicht genau zu rechnen. (»Lunga« ist viel länger). Falls mehrere ♩ ♩ oder ♩ ♩ unmittelbar nacheinander folgen, können sie ca. gleich lang sein, doch nur annähernd: Abweichungen sind hier auch – je nach Ausdruck – möglich.

Balance-Fragen für die beiden a cappella-Frauenchor-Stellen: Takt 96–100: möglichst homogen, doch – im Gegensatz zu den ähnlichen Stellen in Satz I und II – können Einzelstimmen sich melodisch herausheben (immer wird es eine andere Stimme sein, je nach Stimmlage). Durch expressives Singen wird diese Heraushebung sich wie von selbst ergeben.

Takt 148 bis Ende: Da im Charakter verhalten, werden sich Einzelstimmen nicht expressiv herausheben. Der Gegensatz tiefe Sopranlage – tiefe Altlage muss nicht homogenisiert werden: zuerst dominiert der Alt, ab T. 154 hebt sich der Sopran allmählich (trotz des dim.) hervor.

9 Brief von György Ligeti an Eric Ericson, 28. Dezember 1964

Lieber Eric,

folgende Schwierigkeit mit der Chorpartitur, Satz 3, möchte ich Dich wissen lassen: es sieht so aus, dass der Verlag leider nicht im Stand ist, sie pünktlich zu liefern. Das hat mich sehr verwundert, denn ich habe von dort die Versprechung erhalten, dass bis zum 1. Januar alles nach Stockholm geliefert sein wird. Um die ganze Sache zu beschleunigen, habe ich die gesamte(n) Korrekturen übernommen (sonst wäre es im Verlag korrigiert geworden und ich hätte es nur nachher durchgeschaut), doch anscheinend hat diese Zeitersparnis auch nicht geholfen. Freilich gibt es objektive Gründe für die Verzögerung: der Schreiber war inzwischen krank, die Post ging bei Weihnachtszeit langsamer, trotz Flugpost-Express, der Schreiber wohnt nicht in Frankfurt (deshalb habe ich die Korrekturen übernommen: sie kommen zu mir genau so schnell an wie nach Frankfurt), die Vervielfältigungs-Anstalt arbeitet langsamer als der Verlag es dachte, etc. etc.

Was aber die wirkliche Ursache war, beruht darauf, dass der Verlag leider diese Verzögerungen nicht im Voraus berechnet hat. Es hätten zwei Schreiber beauftragt gewesen sollen statt einem. Ich habe das vorgeschlagen, doch man versicherte mich, der eine Schreiber schafft die ganze Arbeit bis Termin. Ich habe die Chorpartiturseiten in Raten geliefert, damit man parallel schon daran arbeiten kann, doch leider hat es sich herausgestellt, dass bis ich diese Partitur lieferte, der Schreiber noch mit dem 2. Satz beschäftigt war. Ich habe heute telefoniert mit dem Verlag, denn ich schlechte Vorahnungen gehabt habe: die angekündigte letzte Korrektur kam nicht zu mir an. Und nun erfuhr ich über die Verzögerung. Als Lösung will man die Chorpartitur in zwei Heften liefern; das würde bedeuten, dass der Oratoriumchor erst die ersten Seiten in der Hand hat, und schon proben kann, während die zweite Hälfte 1 Woche später ankommt, so dass sie anschliessend geprobt werden kann. Ich glaube, dass diese Lösung besser ist als nichts — doch muss ich Dir sagen, dass ich etwas skeptisch bin, ob die erste Hälfte, oder sogar ob der Anfang bis zum 1. Januar tatsächlich ankommt. Denn heute ist der 28. und wie ich beim heutigen Telefongespräch erfuhr, wurden auch die korrigierten Seiten noch nicht hergestellt. Gerade deswegen schreibe ich Dir, um Dich zu informieren: wenn ich die Versprechungen des Verlages mit der Realität konfrontiere, so denke ich, dass dieses erste Heft auch nicht vor (dem) 6. Jan(.) ankommen wird (man muss nämlich mit der Schwierigkeit rechnen, dass der (RECTE: die) Herstellungsanstalt von 31. Dez. bis 4. Jan. nicht arbeitet). Ich möchte Dir vorschlagen, dass Du in der ersten

Januarwoche mit dem Oratoriumchor das Stück nicht probst – es wäre vielleicht eine schlechte psychologische Wirkung, wenn der Chor sich versammelt hat, doch das Material nicht anwesend ist. Ich hoffe, dass am 6. Jan. nicht nur das erste Heft, sondern hoffentlich die ganze Chorpartitur zur Verfügung steht (denn der Schreiber arbeitet selbstverständlich auch an den Feiertagen), doch ist das auch eine Sache, die ich mit etwas Skepsis nur sagen kann. Ich muss schliesslich noch sagen, dass beim Verlag man von bester Wille ist – man tut tatsächlich alles, um die Verzögerung einzuholen. Der Fehler liegt in eine(r) frühere(n) Fehlkalkulation mit der Zeit und mit den Feiertagen.

Ich hoffe, der Ausfall von 1 Woche beim Oratoriumchor wird einzuholen sein. Ich bedauere es sehr, dass ich Dir diese schlechte Nachricht schreiben muss, doch dachte ich, ich muss Dich (das) sofort wissen lassen, damit Du im Voraus disponieren kannst.

Betreffend Radiochor: die Stimmen für Satz I und II sind – wie der Verlag mir heute sagte – bereits abgeschickt worden, so, dass diesbezüglich die Proben pünktlich beginnen können.

Noch eine Frage: man erwähnte mir vom Verlag, dass die Chorpartituren, Satz 3, in 60 Exemplaren angefordert wurden vom Sveriges Radio. Liegt hier nicht etwa eine Verwechslung vor? Denn der 3(4) Satz wird ja vom Radiochor+ Oratoriumchor gesungen.

Wie viel Mitglieder hast Du im Radiochor und Oratoriumchor zusammen? Wenn Radiochor 40 ist, so ist der Oratoriumchor bestimmt mehr – also können die 60 Exemplare kaum stimmen. Freilich kann der Verlag so viel Exemplare schicken, wie es erforderlich ist (die Anzahl der Exemplare verursacht keine Verzögerung mehr). Bitte, lasse den Verlag über diese Frage, über Sveriges Radio wissen, damit die Anzahl der Chorpartituren mit der Anzahl der Mitgliedern beider Chöre übereinstimmt.

Mit sehr herzlichen Neujahrswünschen,
auf baldiges Wiedersehen,
Dein
György

PS. ein Brief an Herrn Brodin über Orchester-Proben-Fragen geht gleichzeitig mit diesem ab. Bitte, informiere ihn über diesen Brief – wobei weitere Informationen über Gesamtproben im Brief an Brodin zu finden sind.

10 *Brief von György Ligeti an Gereon Brodin, 14. Januar 1965*

Sehr geehrter Herr Brodin,
herzlichen Dank für Ihren Brief vom 30. Dezember. Längst wollte ich Ihnen schreiben, doch es geschah, wie das bei überspannter Termin-Arbeit so oft ist: es kommen unvorhergesehene Schwierigkeiten, die dann sehr hindernd sich auswirken. Am Ende glätten sich aber die Schwierigkeiten, und alles lässt sich in Ordnung lösen.

Chorpartitur, Satz 3: Bestimmt haben Sie von den betreffenden Verlags-Schwierigkeiten inzwischen erfahren. Nun hat sich aber alles geordnet und gestern informierte mich der Verlag telefonisch, dass die Exemplare am 10. Januar in Stockholm angekommen sind. Bitte, übermitteln Sie freundlicherweise Frau Söderbäck und Herrn Kyhlberg meinen Dank, für die Anstrengungen, die von Seite(n) der Musikbibliothek getan wurden.

Bitte, lassen Sie 1 Exemplar Frau Ericson zukommen. An Frau Poli schickte der Verlag bereits 1 Exemplar.

Bitte, grüssen Sie Herrn Eric Ericson von mir und lassen Sie ihn freundlicherweise folgendes wissen: den Grossteil der Chorpartitur habe ich selbst korrigiert, doch hatte ich wegen dem Zeit-Drang, nicht die Möglichkeit gehabt, die erfolgte Korrektur zu kontrollieren. Da der Korrektor im Verlag aber sehr zuverlässig ist, hoffe ich, das es kaum Fehler geben wird. Sollten dennoch Stellen sich finden, wo etwas unklar ist, so ist mein Chorpartitur-Manuskript, das Herr Ericson bei sich hat, massgebend für eventuelle Richtigstellung. Das betrifft das Material von Satz 1, 2, und 3.

Zusage der Solisten: Die definitive Zusage von Frau Barbro Ericson freut mich. Betreffend Frau Poli: ihr Brief, den Sie erhalten haben und in dem sie noch auf das Notenmaterial wartete, ist längst nicht aktuell, denn wahrscheinlich hatte sich dieser Brief mit dem Zuschicken der Chorpartitur, Satz 3, an Frau Poli gekreuzt. Ich habe die Manuskript-Fotokopie (dieselbe, die ich für Herrn E. Ericson und Frau B. Ericson durch Sie schickte) am 15. Dezember an Frau Poli auch abgeschickt. Ich erhielt von ihr einen Brief vom 23. Dezember, in dem sie schreibt, sie hat das Material in Ordnung erhalten und alle Schwierigkeiten der Solo-Partie kann sie gut lösen. Auf diese Weise besteht die definitive Zusage auch von Frau Poli.

Orchesterpartitur: Es gab in meiner Arbeit leider eine Verzögerung, die einerseits dadurch entstand, dass ich unvorhergesehene Arbeiten erledigen musste (die Fertigstellung des Hilfsnoten-Klavierauszuges zu Satz 3; und dazu kam es, dass wegen der plötzlichen Mangel an Kräften im Verlag, während der Festtage, ich die

Verlagskorrektur des grösseren Teiles der Chorpartitur übernehmen musste, um die Fertigstellung zu ermöglichen), andererseits erwies sich die Reinschrift der Orchesterpartitur des 3. Satzes viel schwieriger als ich dachte, so dass ich 3 Wochen lang daran zeichnen musste, in maximal gespannter Arbeit. Es wurde daraus zwar die schönste Partitur, die ich je schrieb — doch könnte ich mein Versprechen, bis Anfang Januar die ganze Arbeit fertig zu haben, trotz grösster Mühe, nicht einhalten, was ich aufrichtig bedauere. Eine Verzögerung in der Material-Herstellung wurde dadurch nicht verursacht, denn ich schickte die Seiten ratenweise dem Verlag, so dass mehrere Notenschreiber die Herstellungsarbeit parallel aufnehmen konnten (der Verlag macht in dieser Hinsicht jetzt wertvolle Anstrengung), doch wurde die Fertigstellung des 4. Satzes dadurch verschoben.

Nun kann ich Sie und Herrn Gielen nicht weiter auf die Partitur warten lassen und diesbezüglich habe ich gestern mit dem Verlag folgendes besprochen:

Seit vorgestern ist bereits die letzte Partiturseite des 3. Satzes im Verlag (insgesamt 20 Grossformat-Seiten — die Sätze 1, 2, 3, zusammen insgesamt 44 Seiten). Ende dieser Woche wird die Fotokopie der letzten Seiten auch fertig und Anfang nächster Woche können die Sätze 1–2–3 zusammengeheftet werden, zu Partitur-Exemplaren. Der Verlag meint, er könnte am 19., spätestens am 20. Januar diese Exemplare abschicken. Nun habe ich darüber gehört, dass Herr Gielen vielleicht jetzt in Köln ist. Sollte das zutreffen, würde <dies> weitere Zeitersparnis bedeuten, wenn vom Verlag ein Exemplar an Herrn Gielen direkt nach Köln geht.

Bitte, benachrichtigen Sie freundlicherweise den Verlag, wo sich Herr Gielen befindet, damit diese Zuschickung ohne Verzögerung erfolgt. Das andere Exemplar würde auf jeden Fall nach Stockholm geschickt. So wird die Partitur – ohne Satz 4 – nächste Woche in Ihren Händen <sein>.

Betreffend Satz 4: ich bin nun beim Fertigstellen dieses Satzes. Sie bedeutet insofern kein Problem, als es sich um einen kurzen Epilog-Artigen Satz von 3 Minuten handelt, auch mit relativ einfacher Faktur. Er wird von nur 3 bis 4 Partiturseiten sein, was in Betracht der bisherigen 44 Seiten nicht viel ausmacht.

Ich bedauere es, mich verspätet zu haben. Ich hoffe aber, dass diese Verspätung keine praktischen Nachteile haben wird: Für die Materialherstellung ergibt sich keine Verzögerung dadurch, denn die 3–4 Seiten werden im Verlag ankommen, lange bevor die Notenschreiber Satz 3 beendet haben. Auf diese Weise kann das Versprechen des Verlages, das Orchestermaterial bis 15. Febr. nach Stockholm zu schicken, ungestört verwirklicht werden.

Was die Partitur des 4. Satzes betrifft: die 3–4 Seiten werden vom Verlag dann Ihnen und Herrn Gielen nachgeschickt, sobald sie in Fotokopie vorliegen und können nachträglich in die grosse Partitur eingheftet werden.

Betreffend die Einteilung der Probenarbeit: die Nach-Schickung des 4. Satzes bedeutet insofern keine Schwierigkeit, als dieser Satz auch viel leichter zu Proben ist als die anderen 3 — er beinhaltet ja kein(en) Chor mehr und bedeutet sowohl

für die Sänger als für das Orchester kein Problem (jedenfalls absolut kein Problem gemessen an den grossen Schwierigkeiten des 3. Satzes).

Die beiden Soli erhalten vom Verlag dann auch die Partitur dieses Satzes, sofort nach der Fotokopie, transformiert in kleinerem Format. Ich hoffe sehr, dass dies vor Ende Januar erfolgen kann. Ich selbst hoffe binnen 10 Tagen mit der Arbeit fertig zu werden.

ANZAHL DER CHORMITGLIEDER: Freilich ist zwischen 100 und 90 kein wesentlicher Unterschied. Eine Lautsprecherverstärkung wäre gut jedenfalls vorzubereiten, denn im Satz 3 sind (die) Orchestertutti sehr intensiv instrumentiert.

PROBEN-PLAN: ich habe volles Verständnis dafür, dass Sie innerhalb der gegebenen Möglichkeiten die beste Proben-Anzahl gesichert haben. Die ausgezeichnete Vorbereitung Herrn Eric Ericsons wird hoffentlich den Ausfall von Proben mit Herrn Gielen ausgleichen, vor allem, wenn in der Zwischenzeit, wenn Herr Gielen vom 2. bis 5. März abgereist ist, noch weitere Chorproben stattfinden mit Herrn Ericson. Ich denke, die Anzahl der Orchester-Proben (wo die Soli auch mitwirken können) auch genügend sein wird – wobei bei der Einteilung auf das Erfordernis der getrennten Streicher-(<,) Bläser-(<,) usw. -Proben Rücksicht genommen werden soll. Bezüglich der Gesamtproben Orchester + Chor habe ich aber die ernste Befürchtung, dass dies nicht genügen wird. Ueber die Frage habe ich bereits geschrieben und ich glaube nicht, dass man mit 5 Gesamtproben zu einem genügenden Resultat kommen kann. Schon mit einer weiteren Probe wäre sehr viel gewonnen! Wäre es Ihnen eventuell möglich, den für den Chor freistehenden 11/3 auch für eine Chor+Orchesterprobe ein(zu)setzen? Die Kontinuität vom 8/3 bis zum Konzert könnte sich gut auswirken! Ich wäre Ihnen tatsächlich sehr verbunden für mindestens 1 weitere Probe (ideal wären 2). Bei dieser Situation einer – wenn ich so unbescheiden sein darf: wichtigen – Uraufführung eines sehr schweren Stückes darf das Resultat wegen der Probenanzahl nicht gefährdet werden. Vor allem in diesem Fall nicht, wo obwohl der Dirigent als auch alle beteiligten Ausführenden von hervorragender Qualität sind: um diese Qualität wirksam einsetzen zu können, sind genügende Proben unbedingt erforderlich. Ich bin sicher, dass Sie es lebenswundigerweise versuchen werden, hier eine gute Lösung zu finden.

Nun eine kleine Frage zum Proben-Plan: es wäre wichtig, wenn ich bei mehreren Proben anwesend sein könnte, vor allem bei den letzten. Am Freitag, 12/3, soll ich aber eine Vorlesung an der Musikakademie über das Requiem halten und das kollidiert mit der Probe um derselben Zeit. Könnten Sie freundlicherweise diese Frage mit der Akademie klären, wobei entweder Vorlesung oder Probe auf Vormittag gewechselt sein könnten (das betrifft die Orchesterprobe, denn nach 17. Uhr, zur Chorprobe-(<,) wäre ich schon frei). Dieses Ordnen wäre besonders wichtig, weil diese vorletzte Orchesterprobe vor allem wegen der Arbeit mit den Soli meine Anwesenheit benötigt.

Beigelegt schicke ich die Liste der Besetzung der einzelnen Sätze – da nur Satz 3 alle Mitwirkende vereinigt, können nach dieser Liste die Mitwirkenden für die Sätze 1, 2, 4 mit Zeit-Ersparnis eingesetzt werden (wobei ich bemerke, dass Satz 3 mehr Proben braucht, als die Sätze 1, 2, 4 zusammen). Gleichfalls schicke ich Bemerkungen zu der Proben-Arbeit, Liste der Abkürzungen und Transposition der Partitur und eine Kopie der Chor-Bemerkungen (das Original ist bei Herrn Ericson). Bitte schicken Sie diese 4 Beilagen auch Herrn Gielen! Ich lasse ihn herzlich grüssen.

Mit herzlichen Grüssen, Ihr

György Ligeti

Mit vielen Dank für Ihre wertvolle Hilfe.

PS: Herr John S. Weissmann (Musikkritiker, der für Musical Quarterly, etc. arbeitet) schrieb mir und fragte, ob er eventuell eine Einladung zum Nutida-Musik-Fest erhalten könnte, von Sveriges Radio. Er würde ausser Mus. Quarterly an italienischen Blätter Rezensionen schreiben. Ich übermittele hiermit seine Frage Ihnen und möchte ihn bestens empfehlen. Seine Adresse ist: John S. Weissmann, Mop Cottage, Camp Road, Freshwater, Isle of Wight, England

Beilage: Bemerkungen zur Einstudierung des Requiems

BEMERKUNGEN ZUR EINSTUDIERUNG DES REQUIEMS

Betreffend das Orchester:

Satz I und II sind nicht schwer für das Orchester allein,

Satz III beinhaltet viel grössere Schwierigkeiten und erfordert unbedingt geteilte Streicher(-), Holzbläser(-), Blechbläser(-) und Harfen-Cembalo-Celesta-Proben. (Während die Schlagzeugpartie ganz leicht ist.)

Satz IV beinhaltet wieder kaum Schwierigkeiten, doch müsste die Flageolett-Struktur des Ende(s) extra von den Streichern geprobt werden.

Betreffend Soli:

Als Vorbereitung sind entsprechende Klavier-Proben mit den beiden Soli nötig, vor allem für die Stellen, wo die beiden Soli im Duett singen, und genau auf einander abgestimmt werden müssen. Wenn diese Vorbereitungs-Proben erfolgt sind, wird viel Arbeit erspart für die Gesamt-Proben.

Betreffend Proben für Soli mit Orchester:

Satz 3. bereitet die grösste Schwierigkeit. Da wenig Proben mit Chor+ Orchester zur Verfügung stehen, ist es notwendig, dass die Soli bei den Orchesterproben der

Sätze 3 und 4 mitwirken. Satz 4. ist nur für Soli mit Orchester und kann, ganz unabhängig von den Chorproben, als gesondertes Stück geprobt werden. Dazu braucht man relativ wenig Probe-Zeit, da dieser Satz der kürzeste und auch relativ einfach ist.

Viel mehr Probe-Zeit braucht Satz 3, der den Schwerpunkt der ganzen Komposition darstellt. Noch vor den Proben mit Soli + Chor + Orchester können die beiden Soli mit Orchester, ohne Chor dieses Satz ausgiebig probieren.

Betreffend Proben für Soli mit Chor, ohne Orchester:

Wegen der Knappheit der Gesamtproben wäre es von Vorteil, in den dazwischenliegenden Chorproben einmal die Soli auch zur Verfügung zu haben. Satz 1: der kurze Soli-Abschnitt kann auf diese Weise mit dem Chor koordiniert werden. Satz 3: Soli mit Chor können die Form des Stückes bereits bei einer Klavier-Probe erklingen lassen.

Betreffend Gesamtproben:

Die beigelegte Besetzungs-Liste der verschiedenen Sätze lässt es zu, die einzelnen Sätze als gesonderte Stücke zu proben, wobei nicht immer alle Mitwirkende anwesend sein müssen, da die Besetzung wechselt. Ich denke, Satz 3 braucht weitgehend die meisten Proben \ mehr als Satz 1-2-3 (RECTE: 1-2-4) zusammen / -- auch die meisten Gesamtproben. Für Satz 2 ist ein öfteres Durchspielen mit Chor + Orchester nötig, damit die Chorsänger mit den Instrumentaleinsätzen, die ihren jeweiligen Anfangston angeben, vertraut werden. Satz 1 braucht viel weniger Gesamtproben.

Satz 4 schliesslich braucht keine Gesamtproben, da er keinen Chor beinhaltet und kann erst bei der Generalprobe zusammen mit den anderen Sätzen in Einem gespielt werden.

Ein Gedanke zum vorliegenden Probenplan:

Ich sehe, dass am 1/3 die erste Orchesterprobe stattfindet(,) anschliessend bis zum 5/3 keine Orchesterprobe, aber dann gleich Probe mit Chor + Orchester. Ich denke, diese Gegebenheit könnte gut zum Probieren des 1. und 2. Satzes ausgenützt werden, denn diese Sätze erfordern nicht unbedingt geteilte Streicher- und Bläserproben. Sollte also das Orchester am 1/3 die ganzen Sätze 1 und 2 einstudiert haben, kann die Chor+Orchesterprobe dieser beiden Sätze am 5/3 unmittelbar erfolgen. \ Die 3 Stunden Orchesterprobe am 1/3 genügt weitgehend für Satz 1-2, so dass mindestens 1 Stunde davon bereits für eine getrennte Probe für Satz 3 verwendet sein kann. /

Für Satz 3, für welchen die getrennte(n) Instrumentalproben unbedingt erforderlich sind, wäre der \ teils schon 1/3. / 6/3 und 8/3 günstig, damit dieser Satz vom

Orchester zur Gesamtprobe am 8/3 bereits vorbereitet sei. (Satz 4 kann später, an einer der Orchesterproben angefangen werden).

Um mit den getrennten Instrumentalproben für Satz 3, und bereits mit einer Probe des gesamten Orchesters fertig zu werden, möchte ich es anregen, die eventuell gesetzte Abendprobe am 5/3 auszunützen. In Zusammenhang mit den getrennten Proben: ich denke, die schwierigste Aufgabe im Satz 3 betrifft die Bläser und es kann sein, dass sogar zwei Bläser-Proben notwendig werden (oder noch besser: eine Holzbläser und eine Blechbläser-Probe).

Bei der getrennten Streicher-Probe kann ausser Satz 3 gleich die Flageolet-Stelle des 4. Satzes mitgeprobt werden.

Mit diesen Gedanken möchte ich nicht die Proben-Einteilung beeinflussen, denn die tatsächlich notwendigen Proben können nur vom Dirigenten beurteilt werden. Diese Vorschläge mache ich nur, um eine schnelle Orientation zu ermöglichen über die technische(n) Probleme des Stückes.

Ich denke, die getrennte(n) Proben sind unbedingt nötig, denn bei Proben des gesamten Orchesters können die einzelnen Bläser- und Streicher-Details (und auch einiges in der Harfe!) nur mit Zeitverlust geprobt werden.

Einige Detail-Bemerkungen:

Hohe Bläser-Stelle im 3. Satz: es gibt hier tatsächlich gewagte Stellen und es könnte sein, dass Instrumentalisten einiges für allzu schwierig halten werden. Im voraus möchte ich gleich bemerken, dass die sehr hohe(n) Stellen alle spielbar sind -- doch freilich kann man nicht von jedem Instrumentist(en) das erwarten. Aus diesem Grund habe ich bei einigen entsprechenden Stellen in der Partitur ossia angemerkt.

Sollten die Bläser etwas für allzu schwer halten, sind diese nicht zu forcieren(,) und einiges kann eventuell wegbleiben (eine Oktave tiefer darf aber nichts gespielt werden.)

Der gesamte 3. Satz hat einen überhöht dramatischen Ausdrucks-Charakter: daher die grossen Kontraste und daher auch die überspitzten Bläser-Stellen. Für den übertrieben barocken Charakter dieses Satzes wäre es vom grossen Vorteil, wenn die Bläser die schwierigen Stellen doch blasen könnten. Durch ein wenig Üben der betreffenden Stellen und durch Wohlwollen der Bläser wird das gelingen, da alle überspitzten Stellen ausprobiert sind und nichts Unmögliches bedeuten. Für die Anstrengung der betreffenden Orchestermitglieder bin ich im Voraus dankbar.

Dazu bemerke ich noch, dass ungewöhnliche Spielweisen im ganzen Stück nicht vorkommen: die betreffenden Schwierigkeiten befinden sich alle innerhalb der normalen Spielweisen, mit den die Orchestermitglieder gewohnt sind.

Streicher: col legno battuto im 3. Satz. Die zwei col-legno-Stellen müssen sehr intensiv klingen. Viele Streicher haben davor Angst, wegen der wertvollen Bogen. Ich

möchte vorschlagen, dass die Streicher ganz billige, oder bereits nicht mehr zu brauchende Bogen (als zweiten Bogen) auch bei sich haben. Es genügen Bogen ohne Haar. Da es Zeit ist (RECTE: gibt), den Bogen zu wechseln, können auf diese Weise die col-legno-Stellen ohne Schaden und mit der gewünschten Intensität ausgeführt werden. Um ein Verständnis der Orchester-Gewerkschaft für den besonderen Ausdrucks-Charakter den Stückes, in dieser Hinsicht, bin ich sehr dankbar.

Bass-Trompete: Ein Vier-Ventilen-Instrument in Es ist vorzuziehen (die Stimme ist in Es notiert), wegen des klingenden grossen F.

György Ligeti

Abstract

Praktische »Vermessung« einer Klangarchitektur. Anmerkungen (nicht nur) zu György Ligetis »Bemerkungen zur Choreinstudierung« des Requiems (1963/1965)

Die Uraufführung des Requiems (1963/1965) am 14. März 1965 im Stockholmer Konzerthaus unter der Leitung von Michael Gielen war für György Ligeti ein großer Erfolg. Die Einstudierung des Chores hatte Eric Ericson (1918–2013) übernommen – jener schwedische Chorleiter, der noch zu seiner aktiven Zeit durch seine herausragende chorpädagogische und stimmbildnerische Arbeit zum Vorbild und zur Legende wurde. In seinem Nachlass hat sich neben mehreren Briefen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Konzeption und Ausarbeitung der Partitur sowie dem Herstellungsprozess im Peters-Verlag stehen, auch ein umfangreiches, bisher unbekanntes Typoskript erhalten, das Ligeti mit dem Titel *Bemerkungen zur Choreinstudierung* versah und das zur Vorbereitung der Proben der Singstimmen entstand. All diese Dokumente erhellen Teile oder zumindest einzelne Aspekte der Konzeption, Entstehung und Instrumentation des Werkes sowie der Vorbereitungen zur Uraufführung, die Ligeti von seiner Wiener Wohnung aus akribisch zu begleiten suchte – bis hin zu weiteren ergänzenden *Bemerkungen zur Einstudierung des Requiems*, die zwei Monate vor der Uraufführung nochmals aufführungspraktische Details beschreiben.

Practical »Measuring« of a Sound Architecture. Notes (Not Only) on György Ligeti's »Remarks Concerning the Choral Rehearsal« of the Requiem (1963/1965)

The premiere of the Requiem (1963/1965) on 14 March 1965 at the Stockholm Concert Hall conducted by Michael Gielen was a major success for György Ligeti. The choral rehearsal was led by the Swedish choirmaster Eric Ericson (1918–2013) who became a role model and legend already during his active years with his outstanding work in choral pedagogy and vocal training. His estate contains not only several letters directly related to details of drafting and working out the score as well as to the production

process at Peters, but also an extensive, previously unknown typescript which Ligeti entitled *Bemerkungen zur Choreinstudierung* (Remarks Concerning the Choral Rehearsal) and which was written for preparing the rehearsals of the voices. All of these documents shed light on parts or at least individual aspects of the conception, creation and orchestration of the work as well as on the preparations for the premiere, which Ligeti endeavoured to meticulously supervise from his flat in Vienna. In addition, there are further supplementary notes on the rehearsal of the Requiem, written two months before the premiere and describing more details of performance practice.

Autor

Michael Kube, geboren 1968 in Kiel, studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Europäische Ethnologie/Volkskunde. Promotion mit einer Arbeit über Hindemiths frühe Streichquartette (1996), Habilitation mit Studien zur Kulturgeschichte des Klaviertrios (2016). Er ist außerplanmäßiger Professor für Musikwissenschaft an der Universität Würzburg sowie Lehrbeauftragter an der HMDK Stuttgart. Seit 1998 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der *Neuen Schubert-Ausgabe* (Tübingen), seit 2002 Mitglied der Editionsleitung. Seit 2007 ist er Mitglied des Kuratoriums (seit 2013 Vorsitzender) der Stiftung *Kulturfonds der VG Musikedition* und seit 2019 Mitglied des *Editorial Board of The Terezín Composers' Institute*. Er ist Initiator und Mitherausgeber des *Schubert Lied Lexikons* (2012) und gab eine Faksimile-Ausgabe von Schuberts *Winterreise* (2014) heraus. Zuletzt veröffentlichte er in der Reihe *Svenska tonsättare* der Königlich Schwedischen Musikakademie eine kritische Biographie über Allan Pettersson (2015). Seit vielen Jahren ist er als Herausgeber von Urtext-Ausgaben tätig. Die von ihm herausgegebene Ausgabe der *Sieben frühen Lieder* von Alban Berg (Breitkopf & Härtel) wurde 2016 mit dem Musikeditionspreis BEST EDITION des Deutschen Musikverleger-Verbandes ausgezeichnet. Er ist seit 2006 Juror beim *Preis der deutschen Schallplattenkritik* und berät den Berliner Klassik-Streamingdienst Idagio. Seit der Saison 2015/16 konzipiert und inszeniert er Schülerkonzerte sowie die Familienkonzerte der Reihe *phil zu entdecken* der Dresdner Philharmonie.

Michael Kube, born in Kiel in 1968, studied musicology, art history and European ethnology. Doctorate with a thesis on Hindemith's early string quartets (1996), habilitation with a study on the cultural history of the piano trio (2016). He is an adjunct professor of musicology at the University of Würzburg and a lecturer at the HMDK Stuttgart. He has been a research associate at the *Neue Schubert-Ausgabe* (Tübingen) since 1998 and a member of the editorial board since 2002. He has been a member of the Board of Trustees of the *Kulturfonds der VG Musikedition* since 2007 (Chairman since 2013) and a member of the *Editorial Board of The Terezín Composers' Institute* since 2019. He is the initiator and co-editor of the *Schubert Lied Lexikon* (2012) and edited a facsimile edition of Schubert's *Winterreise* (2014). Most recently, he published a critical biography of Allan Pettersson in the Royal Swedish Academy of Music's *Svenska tonsättare* series (2015). He has been active as an editor of Urtext editions for many years. His edition of Alban Berg's *Seven Early Songs* (Breitkopf & Härtel) was awarded the BEST EDITION music edition prize by the German Music Publishers Association in 2016. He has been a juror for the *Preis der deutschen Schallplattenkritik* since 2006 and advises the Berlin-based classical music streaming service Idagio. Since the 2015/16 season, he has conceptualised and staged school concerts and the family concerts in the Dresden Philharmonic's *phil zu entdecken* series.



Abbildung 1 György Ligeti und Friedrich Cerha bei Probenarbeiten zu *Aventures*, 1963. AdZ-FC, FOTO003/3
Foto: Susanne Schapowalow. © Archiv der Zeitgenossen

GUNDULA WILSCHER

Künstlerische, menschliche und geografische Räume

Friedrich Cerha mit dem Ensemble *die reihe* als Ligeti-Interpret

György Ligeti begegnete Friedrich Cerha zum ersten Mal unmittelbar nach seiner Flucht nach Wien im Jahr 1956. Der Komponist und Dirigent wurde zum persönlichen Freund und zugleich zu einem wichtigen Interpreten seiner Musik. Unter Cerhas Dirigat fanden mit dem Ensemble *die reihe* unter anderem die Uraufführungen von Ligetis *Aventures* (1962) sowie von dessen *Kammerkonzert* (1969–1970) statt – am Cembalo Cerhas Ehefrau und künstlerische Partnerin Gertraud. Der Begriff des Raumes eröffnet für die Betrachtung der Beziehungskonstellation vielfältige Perspektiven: So spannt die freundschaftliche, berufliche und geografische Nähe so-

wohl materielle als auch immaterielle Räume zwischenmenschlicher Begegnung auf. Diese werden im Folgenden auf Basis der Dokumente aus dem Vorlass Friedrich Cerhas erkundet.

Die Quellen

Der seit 2009 im Archiv der Zeitgenossen in Krems (Ö) befindliche Vor- und Nachlass des Komponisten, Geigers, Dirigenten, Ensembleleiters, Musikwissenschaftlers und Lehrers Friedrich Cerha bildet den Ausgangs- und Bezugspunkt der Betrachtung. Der Bestand dokumentiert Cerhas Aktivitäten in den verschiedenen Feldern des musikkulturellen Lebens anhand von Korrespondenzen, Programmwürfen, theoretischen Schriften, Rezeptionsdokumenten, Dirigierpartituren, Proben- und Konzertmitschnitten. Er bildet damit jenes komplexe und dynamische Gefüge ab, innerhalb dessen Interpretation stattfindet. Im Sinne der Transparenz und im Bewusstsein um die Auswahlprozesse und Manipulationen, die einen solchen Quellenkorpus begleiten,¹ soll nun ein Blick auf die einzelnen Materialgruppen und deren Relevanz für die Untersuchung des Verhältnisses zwischen dem Komponisten und seinen Interpret:innen geworfen werden.

Korrespondenzstücke von György Ligeti an Friedrich und Gertraud Cerha geben als direkte persönliche Mitteilungen Hinweise auf interpretatorische Vorstellungen Ligetis in Zusammenhang mit Aufführungen eigener Werke. Da sie neben organisatorischen und interpretatorisch relevanten Inhalten meist auch Privates enthalten, können sie auch als Zeugnisse für die Verschränkung freundschaftlicher und beruflicher Interessen gelesen werden. In veröffentlichten und unveröffentlichten theo-

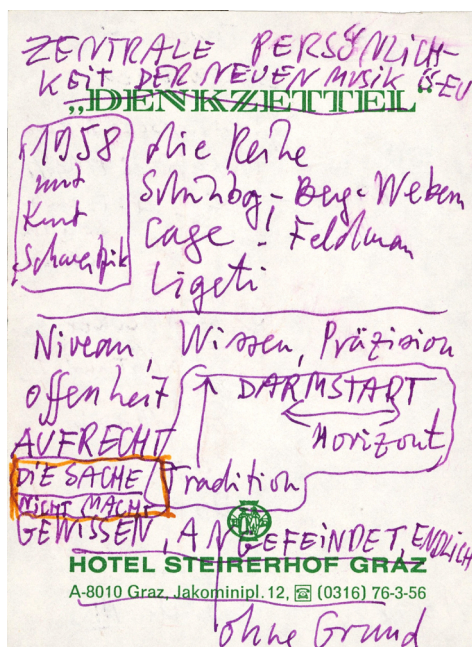


Abbildung 2 György Ligeti: Notiz zu einem Geburtstags-
text für Friedrich Cerha, vermutlich 1986
AdZ-FC, BRIEF004/125
© Archiv der Zeitgenossen

¹ Vgl. dazu z.B.: *Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie. 1750–2000*, hrsg. v. Kai Sina / Carlos Spoerhase (marbacher schriften. neue folge 13), Göttingen 2017; Christine Grond-Rigler: »Im Dialog mit der Nachwelt. Auktoriale Inszenierung in Vorlässen«, in: *Archive für Literatur. Der Nachlass und seine Ordnungen*, hrsg. v. Petra-Maria Dallinger / Georg Hofer / Bernhard Judex (Literatur und Archiv 2), Berlin 2018, S. 163–179; *Gespeicherte Gefühle. Über die Affekte im Archiv*, hrsg. v. Helmut Neundlinger / Fermin Suter (Literatur und Archiv 6), Berlin 2024; *Verschachtelt und (v)erschlossen. Gefühlserkundungen im Archiv*, hrsg. v. Hanna Prandstätter / Stefan Maurer, St. Pölten 2023.

retischen und essayistischen Schriften zu Interpretationsfragen geben beide Komponisten Auskunft über die eigene Verortung innerhalb bestimmter Traditionen und zeitgenössischer Diskurse.

Was die Dokumentation der Künstlerfreundschaft betrifft, haben die gegenseitigen Laudationes Ligetis und Cerhas anlässlich runder Geburtstage hohe Aussagekraft. Gleichzeitig enthalten sie auch wertvolle biografische Informationen und Hinweise. Derart umfangreiche Textgeschenke scheinen ein Spezifikum dieser speziellen Freundschaft zu sein, denn auch wenn beide Komponisten ein großes schriftliches Œuvre aufweisen, sind derart ausführliche Würdigungen in beiden Fällen selten.² Vielleicht liegt das an der Freude am sprachlichen Ausdruck, die die Freunde gemeinsam hatten. Eine Freude, die bei beiden mit einer ausgesprochenen Eloquenz gepaart war, welche sich allerdings unterschiedlich realisierte. Cerhas wohlüberlegten, gemessen vorgetragenen druckreifen Formulierungen stand Ligetis übersprühend assoziationsreiche spontane Ausdrucksweise gegenüber. Wenn die Literaturwissenschaftlerin Daniela Strigl vom »mühsamen Geschäft« des Lobens spricht, das »eine Haltung, wenn nicht der Demut, so doch der Dezenz und Bescheidenheit verlangt,«³ dann werden beide Komponisten auch dieser Anforderung gerecht, genauso wie den gattungsgeschichtlichen Vorgaben des unterhaltsamen Erhörens und Ausschmückens eines Gegenstandes mittels Steigerung und Übertreibung.⁴ Da sich Ligeti und Cerha in ihren künstlerischen Aktionsfeldern häufig überschritten, gab eine Würdigung des anderen immer auch Gelegenheit, eigene Verdienste zu platzieren, wovon beide gerne Gebrauch machten. Wissenschaftliche Ableitungen, die anhand solcher Quellen getroffen werden, müssen natürlich immer die Besonderheit der Gattung reflektieren. Durch ihre inhaltliche Dichte bei gleichzeitig großer zeitlicher und thematischer Bandbreite der Darstellung sind die Laudationes aber unverzichtbare Zeugnisse und lenken den Blick auf Berührungspunkte der beiden Laudatoren, die nicht immer offenkundig sind.

Als Archivdokumente, die eine vertiefte interpretationsanalytische Auseinandersetzung ermöglichen, können Dirigierpartituren sowie veröffentlichte und unveröffentlichte Aufnahmen von Werken Ligetis mit Friedrich Cerha und dem Ensemble *die reihe* hinzugezogen werden. Eine solche Analyse kann im Rahmen dieses Beitrags nicht geleistet werden, wäre aber als empirischer Abgleich und zur Ergänzung des Dargestellten gewiss lohnend. In Bezug auf Eigenaussagen sind auch Mitschnitte von einschlägigen Rundfunk- und Fernsehbeiträgen wichtige Quellen, die zum Teil wohl nicht mehr bekannt oder verfügbar wären, wären sie nicht von Gertraud Cerha gesammelt und an das Archiv übergeben worden. Eine umfang-

² Vgl. für Ligeti Monika Lichtenfeld: »Komposition und Kommentar. György Ligetis Kunst des Schreibens«, in: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 36. ³ Daniela Strigl: »Feuerwerker der Begeisterung«, in: Wendelin Schmidt-Dengler: *»Das Unsagbare bleibt auch ungesagt«. Über Ilse Aichinger, Umberto Eco, Herta Müller u. a.*, Wien 2014, S. 5. ⁴ Ebd., S. 7.

Handwritten musical score for Ligeti's Kammerkonzert, measures 32-36. The score includes staves for Clavi., Cemb., Pf., Vn.1, Vn.2, Vla., and Vc. with extensive handwritten annotations in red and blue ink. Annotations include tempo markings like "diminuendo poco a poco", "nicht zu schnell", and "ff, gerissen". There are also performance instructions in German such as "aufhören colla parte", "Bleibt J=60 ohne Rücksicht auf den Taktschlag", and "Nur Cima anzupfen". The score is heavily marked with red triangles, circles, and arrows, indicating specific performance techniques and dynamics.

Abbildung 3 Ligeti: Kammerkonzert, Dirigierpartitur, Takte 32–36 (Ausschnitt), CER-S2-2. © Archiv der Zeitgenossen

reiche Sammlung an Programmen und Kritiken schließlich ist vor allem in Hinblick auf rezeptionsgeschichtliche Fragen von Interesse, während Fotografien von Probenarbeiten und Aufführungen Einblick in zeithistorische aufführungspraktische Kontexte geben und in Abgleich mit Selbstaussagen der Komponisten als Belege für ungesicherte Informationen dienen können.

Im als Kryptobestand geführten Archiv des Ensembles *die reihe* bilden, neben anderen Geschäfts- und Verwaltungsunterlagen, Korrespondenzen und eine umfangreiche Belegsammlung die beiden größten Materialgruppen. In Kombination mit der Sammlung an Rezeptionsdokumenten stellen sie eine äußerst stichhaltige Quelle zur Überprüfung von Daten dar. So können Gagenabrechnungen die letztgültige Besetzung (die Note von Werken belegen, Korrespondenzen mit Tonstudios und Rundfunkanstalten erlauben eine genaue Datierung von Tonaufnahmen. Korrespondenzen mit Veranstalter:innen, Agenturen, Verlagen und Künstler:innen betreffen zwar überwiegend organisatorische Fragen im Vorfeld von Produktionen, wie Proben- und Konzerttermine, können jedoch in vielen Fällen auch Aufschluss über aufführungspraktische und interpretatorische Fragen geben.

Friedrich und Gertraud Cerha

Friedrich Cerha (1926–2023) ist in Wien geboren und aufgewachsen. Die Stadt blieb bis zuletzt Mittelpunkt seines Lebens und Wirkens. Wie auch Ligeti, zeigte er schon früh Interesse an Musik.⁵ Er schrieb bereits in der Volksschule kleine Stücke, lernte Violine und nahm als Zwölfjähriger ersten Kompositionsunterricht. Kurz nach Beginn seines Studiums wurde der siebzehnjährige Cerha zur Wehrmacht eingezogen, aus der er zwei Mal desertierte. Nach Ende des Krieges studierte er in Wien Violine, Komposition und Musikerziehung, Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie. Cerhas Orchesterzyklus *Spiegel*, komponiert 1960/1961, gilt als eines der ersten Werke, bei denen mit Klangflächen gearbeitet wurde. Tatsächlich scheint es, als hätten Cerha und Ligeti ihre Kompositionen mit Klangflächen oder »Klangräumen«⁶ zur selben Zeit und unabhängig voneinander entwickelt. Beide Komponisten erzählten wiederholt die Anekdote, nach der Ligeti bei einem Besuch in Cerhas Wohnung eine noch unfertige Partitur von Cerhas Werk *Fasce* (1959/1974) auf dem Klavier entdeckt und erstaunt gesagt haben soll: »Was machst du denn da! Du schreibst ja mein Stück!«.⁷ Gemeint war hier Ligetis Orchesterwerk *Apparitions* (1958–1959). In diesem Werk verwendete Ligeti auch neuartige Zupftechniken, die er bei Cerhas Kompositionen *Deux éclats en reflexion* (1956) und *Formation et solution* (1956/1957) kennengelernt hatte.⁸ Über Ligeti wurde Cerha auf außer-europäische Musiken aufmerksam, die ihn zu wichtigen eigenen Werken, wie der *Langegger Nachtmusik III* (1990/1991) inspirierten,⁹ es fand also auch ein bewusster Austausch von Ideen statt. International wahrgenommen wurde Cerha vor allem durch seine Herstellung einer spielbaren Fassung des 3. Akts der Oper *Lulu* von Alban Berg.

⁵ Vgl. für Cerha die beiden biografischen Essays »Die Juden, Tschechen, Slowaken, Mahder, Zigeuner und wieder die Juden« und »Begegnungen auf der Suche nach Wissen und Können«, in: *Friedrich Cerha. Schriften. Ein Netzwerk*, hrsg. v. Österreichische Musikzeit Edition, Wien 2001, S. 18–25 bzw. S. 26–38. Vgl. für Ligeti: György Ligeti: »Musikalische Erinnerungen aus Kindheit und Jugend«, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10), Mainz 2007, S. 11–19. ⁶ Ligeti spricht in Zusammenhang mit seinen *Apparitions* und Cerhas *Fasce*, von »unbeweglichen Klangräumen«. Siehe György Ligeti: *Friedrich Cerha zum 60. Geburtstag. Persönliche Betrachtungen von György Ligeti*, undatiert [1986], Typoskript mit eh. Unterschrift, AdZ-FC, BRIEF004/121–124, hier S. 122; auch: György Ligeti: »Ein wienerischer Untertreiber. Persönliche Betrachtungen zu Friedrich Cerhas 60. Geburtstag«, in: *Die Presse* 15./16.2.1986, AdZ-FC, KRIT0030/24; veröffentlicht in: Ligeti: *Schriften 1* (wie Anm. 2), S. 470–472. ⁷ Vgl. Cerha: »Begegnungen« (wie Anm. 5), S. 38 oder Ligeti: »Ein wienerischer Untertreiber« (wie Anm. 6), S. 471. Die Anekdote wird an anderer Stelle von Friedrich Cerha abweichend mit den Werken *Spiegel* (Cerha) und *Atmosphères* (Ligeti) erzählt. Siehe dazu auch Sabine Töffel: *Friedrich Cerha. Doyen der österreichischen Musik der Gegenwart. Eine Biografie*, Wien 2017, S. 156. ⁸ Ligeti: »Ein wienerischer Untertreiber« (wie Anm. 6), S. 470. ⁹ Vgl. Cerha: »Begegnungen« (wie Anm. 5), S. 38.

Gertraud Cerha wurde 1928 als Gertraud Möslinger geboren. Sie studierte in Wien Geschichte, Musikerziehung und Klavier sowie Cembalo bei Eta Harich-Schneider, unterrichtete Musik an einer Begabtenförderungsschule und lehrte Generalbass an der damaligen Wiener Musikhochschule, der heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst. Während des Studiums lernte sie Friedrich Cerha kennen, mit dem sie auch ihre Begeisterung für Alte Musik teilte. 1960 gründeten beide ein Ensemble für Alte Musik, die *Camerata Frescobaldiana*. Im zwei Jahre davor von ihr mitgegründeten Ensemble *die reihe* spielte Gertraud Cerha Cembalo, war intensiv organisatorisch tätig und wesentlich an der Programmgestaltung beteiligt.¹⁰ Vor allem aber engagierte sie sich in einem Bereich, den man heute »Musikvermittlung« nennen würde, sie gestaltete Einführungsvorträge zu Konzerten und Radiobeiträge zu Neuer Musik. Zudem konzipierte sie mehrere wissenschaftliche Tagungen, wie zum Beispiel 1988 das Begleitsymposium der IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) anlässlich des ersten Festivals für Neue Musik in Österreich *Wien Modern* und publizierte unter anderem zu Anton Webern oder zur Musik in Österreich nach 1945.¹¹ Jener Teil ihres Vorlasses, der in Zusammenhang mit ihren Aktivitäten im Ensemble *die reihe* steht, wird derzeit als Kryptobestand im Vorlass ihres Mannes geführt. In Bezug auf Ligeti beinhaltet der Bestand Korrespondenzen und andere Zeugnisse des Austauschs über Aufführungen von Werken, bei denen sie als Cembalistin mitwirkte, aber auch zu Ligetis Teilnahme an dem von Gertraud Cerha kuratierten *Wien Modern*-Symposium sowie allgemeine musiktheoretische Fragen betreffend. Auch mit Ligetis Witwe Vera verband und verbindet Gertraud Cerha bis heute eine enge Freundschaft.

die reihe

Wie auch György Ligeti nahmen Friedrich und Gertraud Cerha im Jahr 1958 an den *Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik* teil.¹² Auf der Rückreise nach Wien soll der österreichische Komponist Kurt Schwertsik erste Überlegungen zur Gründung eines Ensembles angestoßen haben. Das Vorhaben wurde noch im selben Jahr umgesetzt. *die reihe* war als Spezialensemble für Neue Musik damit unter den ersten

¹⁰ Vgl. Gundula Wilscher: »Gertraud Cerha – Pionierin für Neue Musik. Friedrich Cerha, HK Gruber, Kurt Schwertsik und Gertraud Cerha im Gespräch mit Gundula Wilscher«, in: »*Zeitgenossen*« im Gespräch. *Dokumente eines lebenden Archivs*, hrsg. v. Christine Rigler, Krems 2021, <https://doi.org/10.483/41/0005-t381>, S. 150–192. ¹¹ Vgl. Gertraud Cerha: »Anton Webern«, in: *Österreichische Porträts: Leben und Werk bedeutender Persönlichkeiten von Maria Theresia bis Ingeborg Bachmann*, Bd. 2, hrsg. v. Jochen Jung, Salzburg und Wien 1985, S. 242–272; Gertraud Cerha: »Zur Wiener Musikszene nach 1945«, in: *Wiener Musikgeschichte. Annäherungen-Analysen-Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones*, hrsg. v. Julia Bungardt / Maria Helfgott / Eike Rathgeber / Nikolaus Urbanek, Wien 2009, S. 671–687.

¹² Friedrich Cerha besuchte die Darmstädter Ferienkurse in den Jahren 1956, 1958 und 1959. Vgl. Töffel: *Cerha* (wie Anm. 7), S. 92.



Abbildung 4 Das Ensemble *die reihe* im Garten des Museums des 20. Jahrhunderts Wien, Mai 1963. AdZ-FC, FOTO0009/10
Fotograf unbekannt. © Archiv der Zeitgenossen

dieser Art in Europa.¹³ György Ligeti war am Gründungsprozess beteiligt, von ihm stammte auch die Idee für den mehrdeutigen Namen, wobei ihm vor allem zwei Assoziationsmöglichkeiten wichtig waren: der Verweis auf die Zwölftonreihe als Bezug zum Repertoire des Ensembles und die Anspielung auf die Zeitschrift *die Reihe*, welche von 1955 bis 1962 von Herbert Eimert unter der Mitarbeit von Karlheinz Stockhausen im Wiener Verlag *Universal Edition* erschien. Ligeti berichtet, dass der Namensvorschlag von Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik zunächst abgelehnt worden sei, da diese den Bezug zur Zeitschrift als »Stockhausen-Organ« nicht passend gefunden hätten. Da sich aber kein anderer Titel gefunden habe, sei man dabei geblieben – man könnte sagen, eine österreichische Lösung. Zunächst sei noch geplant gewesen, das Ensemble in Abgrenzung zur Zeitschrift konsequent groß zu schreiben (*Die Reihe*), was sich jedoch nicht durchgesetzt habe.¹⁴ Für Friedrich Cerha war neben der Anspielung auf die Zwölftonreihe bzw. die Reihentechnik

¹³ Vgl. Stephanie Rocke / Jane W. Davidson / Frederic Kiernan: »Emotions and Performance Practices«, in: *The Oxford Handbook of Music Performance. Development and Learning, Proficiencies, Performance Practices, and Psychology*, Bd. 1, hrsg. v. Gary McPherson, New York 2022, S. 416–419.

¹⁴ György Ligeti: »Kommentar über die ›reihe‹, 30.8.1994«, in: Martin Sierek: *Die Geschichte des Ensembles »die reihe«*, Dissertation Universität Wien 1995, <https://doi.org/10.25365/thesis.27527>, S. 372.

allgemein auch wichtig, dass mithilfe des Titels eine Kontinuität in der Pflege Neuer Musik ausgedrückt werden konnte, die zum Beispiel durch die Programmierung von Konzertreihen realisiert werden sollte.¹⁵ Neben den in Darmstadt entdeckten Werken der internationalen Avantgarde sollte vor allem auch die Musik der sogenannten *Wiener Schule* wieder in Wien bekannt gemacht werden, die aufgrund der speziellen kulturpolitischen Situation im Nachkriegs-Österreich in den großen Konzerthäusern, in den musikalischen Ausbildungsstätten und somit in der allgemeinen Wahrnehmung kaum noch präsent war. Stefan Schmidl zeigt in einem umfassenden Beitrag,¹⁶ dass die Bezugnahme auf eine Tradition eine spezifisch österreichische Strategie zur Identitätsfindung nach dem Zweiten Weltkrieg darstellte. Joseph Marx,¹⁷ ein früherer Lehrer Cerhas, gilt als einer der Mitkonstruktoren dieser kollektiven Identität im Bereich der Musik. Cerhas Engagement für die Werke der *Wiener Schule* kann somit auch als eine Art ›musikalischer Wiederaufbau‹¹⁸ verstanden werden, auch wenn die Werke von Webern, Berg und Schönberg zweifellos nicht zu jenem Repertoire gehörten, aus dem das »auf Vergangenes fixierte Narrativ des neuen Staates«¹⁹ konstruiert werden sollte. Übereinstimmend mit dem Befund Schmidls, nach dem als Leitästhetik vor allem die Musik der sogenannten Wiener Klassik herangezogen wurde,²⁰ beschreibt Gertraud Cerha, dass sie in ihren ersten Studienjahren in Wien vor allem die »qualitätvolle Präsenz klassisch-romantischer Musik«²¹ wahrgenommen habe. Auch dass Werke von Vertretern der *Wiener Schule* kaum zur Aufführung kamen, wie Schmidl feststellt, deckt sich mit den Beobachtungen Gertraud Cerhas:

»Eindeutig unterbelichtet in der öffentlichen Wahrnehmung war im Wien der Nachkriegsjahre die Wiener Schule. Für sie setzte sich zwar mit großem Elan, aber mit sehr schwachen finanziellen Eigenmitteln in Wahrheit nur die IGNM ein [...], deren österreichischer Sektion vor dem Krieg zuletzt Anton Webern vorstand.«²²

Die Musik der Avantgarde, die Friedrich Cerha erst 1956 bei seinem ersten Aufenthalt bei den *Darmstädter Ferienkursen* kennenlernte, war im Nachkriegs-Österreich so gut wie gar nicht vorhanden. Musik wurde gebraucht, um Sicherheit und Stabilität zu vermitteln, wie Schmidl konstatiert:

15 »Interview Friedrich Cerha«, in: ebd., S. 58. **16** Stefan Schmidl: »Raum IV: 1945–1956. Identität und Repräsentation Österreichs in der Musik der Nachkriegszeit«, in: *Musik – Identität – Raum. Perspektiven auf die österreichische Musikgeschichte*, hrsg. v. Gernot Gruber / Barbara Boisits / Björn R. Tammen, Wien 2021, S. 187–220. **17** Cerha spielte in Marx' Kompositionsklasse an der damaligen Akademie, der heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Werke von Marx' Schülern, zeigte ihm aber auch eigene Werke und spielte dem bekennenden Gegner des ›Schönberg-Kreises‹ Werke von Anton Webern vor. Vgl. Cerha: *Begegnungen* (wie Anm. 5), S. 28. **18** Vgl. das Unterkapitel »Der Wiederaufbau und seine musikalische Repräsentation« in Schmidl: »Raum IV« (wie Anm. 16), S. 201–208 sowie entsprechende Überlegungen Gertraud Cerhas in: Cerha: »Zur Wiener Musikszene nach 1945« (wie Anm. 11). **19** Schmidl: »Raum IV« (wie Anm. 16), S. 189. **20** Ebd. **21** Cerha: »Zur Wiener Musikszene nach 1945« (wie Anm. 11), S. 671. **22** Ebd., S. 675.

»Dies [die Marginalisierung der Avantgarde] mag daran gelegen haben, dass die bürgerliche Trägerschicht des Musiklebens, unterstützt von einer kulturkonservativen Politik [...] und einer ebenso konservativen Musikkritik und Musikwissenschaft, an seiner etablierten symbolischen Ordnung, dem Konzertwesen und -repertoire, festhielt, sich Musik als ritualisierten (Hör-)»Raum der Sicherheit« und als Repräsentationsraum nicht nehmen ließ. Der klaustrophobischen Mentalität während des Kalten Krieges wurde damit die Utopie einer stabilen Weltordnung entgegengesetzt. Die Voraussetzungen der Konstitution der musikalischen Avantgarde *sui generis* waren daher schwerlich gegeben.«²³

Auf die Pionierleistung Friedrich Cerhas mit dem Ensemble *die reihe* wird wohl zu Recht immer wieder verwiesen, zuletzt auch in zahlreichen Nachrufen auf den Komponisten.²⁴ Am deutlichsten formuliert es der derzeitige künstlerische Leiter des Festivals *Wien Modern* Bernhard Günther: »Es ist keine Übertreibung, sondern es muss so und nicht anders gesagt werden: Ohne Friedrich Cerha wäre die Musikgeschichte anders verlaufen.«²⁵

Für Österreich, aber vermutlich auch international kann davon ausgegangen werden, dass das Wirken des Ensembles *die reihe* unmittelbaren Einfluss auf Rezeption und Interpretation der Musik der *Wiener Schule* und der Avantgarde hatte. Die nationale und internationale Tätigkeit des Ensembles beinhaltete wesentliche Vermittlungsaspekte, zahlreiche Schriften und Vorträge begleiteten die Konzerte. Im sehr erfolgreichen Konzertzyklus mit dem programmatischen Titel: *Wege in unsere Zeit*, welcher in den Jahren 1978 bis 1983 im *Wiener Konzerthaus* stattfand und einen klaren pädagogischen Ansatz verfolgte, trat dieser Aspekt besonders deutlich zutage: Gertraud Cerha hielt vor jedem Konzert umfangreiche Einführungsvorträge, auf deren Basis sie auch eine Sendereihe im österreichischen Rundfunk bespielte.

Dass in den Konzerten der für Cerha äußerst bedeutsamen Wiener IGNM auch Werke aufgeführt und ernst genommen wurden, mit denen einzelne Mitglieder wenig anfangen konnten, hatte auf Friedrich Cerha großen Eindruck gemacht. In der Programmierung der frühen Konzerte der *reihe* versuchte er diese Tradition fortzusetzen und weitgehend unabhängig von persönlichen Vorlieben einen möglichst breiten Einblick in die damals zeitgenössische Komposition zu bieten. Diese spezielle, nicht wertende Haltung wird später auch Ligeti in Zusammenhang mit Konzerten der *reihe* beschreiben. Als Beispiel wählte er ein Stück von Morton Feldman, bei dem ihn ein sehr lange ausgehaltener Trompetenton beeindruckt habe:

»Es war eine andere ästhetische Einstellung, daß man eher auf solche Dinge geachtet hat, auf den Neuigkeitswert. Heute haben wir einen ganz anderen Zugang

23 Schmidl: »Raum IV« (wie Anm. 16), S. 219. **24** Vgl. u. a. Gerhard R. Koch: »Anstifter, Um- und Untertreiber. Zum Tod des Wiener Komponisten, Dirigenten und mannigfachen Bewegers Friedrich Cerha«, in: *Neue Musikzeitung* 2023/3 oder Wilhelm Sinkovicz: »Friedrich Cerha: Wiener Avantgarde-Urgründe«, in: *Die Presse* 15.2.2023. **25** Bernhard Günther: *Friedrich Cerha (1926–2023)*, www.wienmodern.at/friedrich-cerha-19262023 [15.11.2024].

zu dieser Musik, bejahend, oder ablehnend, das ist eine andere Frage. Damals war die Frage Bejahen oder Ablehnen gar nicht gegeben, sondern, es war neu und interessant, und anders, und frisch.«²⁶

Von den frühen 60er-Jahren an führte *die reihe* regelmäßig Werke von György Ligeti im Programm, Ligetis *Aventures* (1962) und sein *Kammerkonzert* (1969/1970) wurden unter der Leitung von Cerha uraufgeführt. Bei der Uraufführung von *Clocks and Clouds* (1972) dirigierte er das ORF-Symphonieorchester, bei einer pantomimischen Aufführung des 1966 entstandenen Gesamtzyklus der *Aventures & Nouvelles Aventures* spielten Mitglieder des Orchesters der Stuttgarter Oper.

Bis ins Jahr 1983 wurde das Ensemble von Friedrich Cerha, danach von Kurt Schwertsik und dem Komponisten und Chansonnier HK Gruber geleitet. 2019 stellte es schließlich seine Tätigkeit ein.

Wiener Tradition

Die eigene tiefe Verwurzelung in einer ›Wiener Tradition‹ scheint Friedrich Cerha erst in der Konfrontation mit dem ›Darmstädter‹ Zugang zu Werken Anton Weberns bewusst geworden zu sein. Die Interpretationen im Darmstadt der 1950er-Jahre standen seinen bisherigen Erfahrungen und Überzeugungen diametral entgegen und trieben ihn dazu an, ein Ensemble zu gründen, mit dem die Werke nach eigenem Verständnis interpretiert und aufgeführt werden konnten.²⁷ Mit der Abgrenzung von Darmstadt ergab sich für Cerha die Notwendigkeit, die eigenen interpretatorischen Prämissen zu reflektieren und vermutlich auch zu schärfen – zunächst in Bezug auf Werke der Wiener Schule, aber auch darüber hinaus. Wie Markus Grassl und Reinhard Kapp darlegen, beschränkte sich die von Cerha verinnerlichte Aufführungslehre der Wiener Schule nämlich nicht nur auf Werke der ›eigenen‹ Komponisten, sondern galt allgemein für die Aufführung von Musik.²⁸ Da Cerha in seinen Konzerten mit dem Ensemble *die reihe* von Beginn an sowohl Wiener Schule als auch Avantgarde programmierte, spricht viel dafür, dass diese interpretatorische Profilierung auch die damals allerneueste Musik miteinschloss, was auch für die späteren Ligeti-Interpretationen eine Rolle spielt. Aber auch für Ligeti selbst könnten die Erfahrungen in Wien, als erste Station noch vor seinem Aufenthalt in Köln, bedeutsam in Bezug auf eigene Ansprüche an Interpretationen seiner Werke gewesen sein. Ligetis allererste Begegnungen mit einer Musikszene

26 Ligeti: *Kommentar* (wie Anm. 14), S. 368. **27** Über diese Erfahrung gibt Cerha in seiner Schrift »Splitter zur Webern-Interpretation« (1983) ausführlich Auskunft, in: *Schriften* (wie Anm. 5), S. 170–173. **28** Vgl. Markus Grassl / Reinhard Kapp: »Einleitung«, in: *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 3), hrsg. v. dens., Wien u. a. 2002, S. XXIV.

außerhalb Ungarns fanden schließlich innerhalb jenes Kreises statt, den er bezeichnenderweise und nicht zu Unrecht »Schönberg-Kreis« nennt²⁹ und der in seinen Erinnerungen den Charakter einer »kleinen Verschwörergruppe«³⁰ hatte. Auch Cerha beschreibt, wie exklusiv dieser Kreis gewesen sein muss, zu dem man fast ausschließlich durch persönliche Kontakte Zutritt bekommen habe und dessen Konzerte noch stark in der Tradition des Schönberg'schen *Vereins für musikalische Privataufführungen* standen. Vor allem die von Arnold Schönberg übernommene »Vorstellung von ›höchsten Ansprüchen‹, was kompositorische und interpretatorische Qualität betraf«³¹ hebt Cerha besonders hervor. Kurz nach Ligeti's Flucht nach Wien, im Dezember 1956, lernten die Ehepaare Cerha und Ligeti einander kennen. Die Umstände und Atmosphäre dieses ersten Zusammentreffens nach einem Konzert eben dieser österreichischen Sektion der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM), beschreibt Ligeti detailliert und anschaulich:

»[M]ein Mentor Hanns Jelinek [führte mich] in den Gmoa-Keller am Heumarkt, um mich den Häuptern der Wiener musikalischen Avantgarde vorzustellen. Ich war damals erst seit wenigen Wochen in Österreich, den Schönberg-Kreis kannte ich bis dahin nur vom Hörensagen. Jelineks Schritten folgend stieg ich klopfenden Herzens, zusammen mit meiner Frau Vera, die paar Treppenstufen hinab zum Weinlokal. Drin waren bereits versammelt: Friedrich Wildgans und Ilona Steingruber, Karl Schiske, Erwin Ratz, Fritz und Traude Cerha, Hans-Erich Apostel und seine nordische Frau – nur Josef Polnauer fehlte an diesem Abend. Es herrschte eine abgrundtief wienerische Stimmung: Erwin Ratz wettete gerade mit rotem Kopf über eine mir damals unverständliche Mißlichkeit des Musiklebens, und Apostel klagte mit einem Glas Rotwein in der Hand über sein Alkoholverbot und den Zustand der Welt und seiner Beinvenen.«³²

Obwohl diese Anekdote leicht und pointiert präsentiert wird, was sicher auch dem zeitlichen Abstand zum Erlebten geschuldet ist, kommt doch in der Formulierung des »Abstiegs mit klopfendem Herzen« in das Lokal deutlich zum Ausdruck, wie eindringlich und prägend diese ersten sozialen Begegnungen in dem neuen geografischen und gesellschaftlichen Raum für das Ehepaar Ligeti gewesen sein mussten. Vera Ligeti wird das später in einem Interview so ausdrücken: »Für uns war es hier so unfassbar anders, als wären wir Muslime gewesen, sozialisiert im Kommunismus.«³³ Der Schönbergschüler Josef Polnauer,³⁴ dessen Fehlen am Abend des ers-

29 Auch Grassl und Kapp betrachten die österreichische Sektion der IGNM als »Nachahmung« des »Vereins für Musikalische Privataufführungen«, vgl. ebd., S. XXXIV. **30** Ligeti: »Cerha zum 60.« (wie Anm. 6), 121. **31** Vgl. Friedrich Cerha: »Die alte Wiener IGNM-Garde in den Nachkriegsjahren«, in: *Schriften* (wie Anm. 5), S. 40. **32** Ligeti: »Cerha zum 60.« (wie Anm. 6), 121. **33** Anita Pollak: »»Ich war immer das Publikum«« [Interview mit Vera Ligeti], in: *Wina. Das jüdische Stadtmagazin* Juli 2016, <https://www.wina-magazin.at/ich-immer-publikum> [15.11.2024]. **34** Josef Polnauer (1888–1969) war Komponist, Chordirigent und Beamter der Österreichischen Bundesbahnen. 1909 wurde er Schüler von Arnold Schönberg, später auch von Alban Berg. Er war Mitbegründer und im Vorstand des *Vereins für*

Ein immer wieder auftauchender interpretatorischer Parameter, der sowohl in Friedrich Cerhas als auch in Ligetis Aussagen großen Raum einnimmt, ist die dynamische Balance. In einem Fernsehbeitrag des österreichischen Rundfunks über das Ensemble *die reihe* aus dem Jahr 1973, in dem unter anderem auch Probenarbeiten zu Ligetis *Kammerkonzert* in Anwesenheit des Komponisten gezeigt werden, äußert Cerha:

»Ein besonderes Problem, und zwar nicht nur bei diesem Werk, sondern überhaupt fast bei allen Werken von Ligeti, ist das des dynamischen Ausgleichs. [...] Es gilt also jeweils dem Sinn der Stelle nachzuspüren und einen dynamischen Ausgleich zu finden. Und man muss dann auch jeweils nach den individuellen Gegebenheiten, die von den Musikern herkommen, teilweise retuschieren, also ein Instrument anheben, das andere zurücktreten lassen, bis eben der Akkord im Sinne des Komponisten wirklich ausgeglichen ist.«³⁷

Auch Ligetis Genauigkeit in Bezug auf die dynamische Balance bei Tonaufnahmen ist durch eine Postkarte aus dem Vorlass Cerhas vom 9. Februar 1962 dokumentiert (siehe Abbildung 5.):

»Lieber Fritz, Vera schrieb mir, dass Du »Atmosphères« im März in Berlin dirigieren wirst. Ich freue mich sehr dafür! Was die Aufnahme betrifft: vielleicht wäre es am günstigsten mit einem einzigen guten Mikrofon, weit postiert aufzunehmen: so wird der Klang homogen. Falls man mit mehreren Mikrofonen, im Orchester aufgestellt, aufnehmen würde, muss man achten, dass alle denselben Pegel haben sollen, da nicht einige Instrumentengruppen stärker hörbar sein sollen (die Techniker neigen, falscherweise, die ersten Geigen herauszuheben). Wichtig: da das Stück allgemein leise ist, sollte man den Pegel der ganzen Aufnahme mit 10–15 dB heben (relativ zu dem üblichen Aufnahmepegel). Du kannst etwas ruhigeres Tempo nehmen als 40 – statt 8½ Minuten sollte das Stück etwas über 9 Minuten dauern – ich werde noch die Metronome ändern, 40 ist zu schnell.«³⁸

Oberste interpretatorische Prämisse war für Cerha, die Werke den Intentionen des Komponisten entsprechend aufzuführen, sich penibel an Spielanweisungen zu halten: »also das, worauf es dem Komponisten im Werk angekommen ist, möglichst deutlich und sinnvoll nachzuzeichnen. Das ist die Aufgabe aller musikalischer Interpretation.«³⁹ Dieses von ihm immer wieder implizit und explizit erwähnte

37 Statement Friedrich Cerha (ab Minute 4:14), in: Dolf Lindner: »Kultur Aktuell«, Fernsehbeitrag über das Ensemble »die reihe«, Österreichischer Rundfunk (ORF) 1973, www.youtube.com/watch?v=PykwTXpVuX8 [15.11.2024]. **38** György Ligeti an Friedrich Cerha, Stockholm, 9.2.1962, Postkarte, Manuskript mit eh. Unterschrift, AdZ-FC, BRIEFO04/136. Um welches Konzert es sich hier konkret handelte, konnte nicht recherchiert werden. Vermutlich war es eine Produktion des *Sender Freies Berlin* und hat vor dem 3. April 1962 stattgefunden (vgl. Korrespondenz »die reihe«, AdZ-FC, KORR_diereihe_1962). Die genannte Tonaufnahme befindet sich weder im Archiv der Zeitgenossen, noch scheint sie veröffentlicht worden zu sein. **39** Gundula Wilscher: »Die Wurzel allen künstlerischen Tuns ist ja das Bedürfnis zu tun, zu formen ...«. Gundula Wilscher im Gespräch mit Friedrich Cerha«, in: *Vernetztes*

Konzept der ›Werktreue‹ oder ›Texttreue‹ kann neben dem Streben nach ›Transparenz‹ und ›Ausdruck‹ als eines der Kernelemente der Aufführungslehre der Wiener Schule gesehen werden.⁴⁰

Uraufführungen

Aventures (1962)

Das erste Werk Ligetis, das vom Ensemble *die reihe* zur Uraufführung gebracht wurde, war *Aventures* (1962) im Rahmen der Konzertreihe *neues werk* in Hamburg am 4. April 1963. Als vorletztes Stück war das Werk gerahmt von einem Werk Kurt Schwertsiks und Arnold Schönbergs Suite op. 29, eine für die Konzerte des Ensembles typische Kombination von Werken der Avantgarde mit jenen der Wiener Schule.⁴¹ In einem ausführlichen Kommentar über *die reihe* weist Ligeti auf die starke Verknüpfung des Werks mit dem Ensemble hin, dessen Möglichkeiten er bereits bei der Komposition im Sinn gehabt habe und nach dessen Zusammensetzung sich die instrumentale Besetzung gerichtet habe:

»Ich brauchte eine kleine Anzahl an Musikern. Wer da Kontrabass gespielt hat, weiß ich nicht, ich glaube nicht, daß es Gruber war, aber vielleicht war es schon Gruber, es war ein guter Kontrabassist, und Hiller der Cellist. Schwertsik hat Horn gespielt. Flöte weiß ich jetzt nicht genau wer, und, daß ich für *Aventures* diese Instrumente gewählt habe, war auf die Gegebenheit der besten Musiker gegründet. Der Altmann hat Schlagzeug gespielt, und Traude Cerha hat Cembalo gespielt, und Ivan Eröd Klavier. So ist es gekommen, daß ich zwei Keyboards hatte, also vor allem basierte das Stück auf den Leuten, die es gespielt haben.«⁴²

Werk(en). Facetten des künstlerischen Schaffens von Friedrich Cerha, hrsg. v. Gundula Wilscher, Innsbruck 2018, S. 173. Diese Haltung bestätigt auch die Videodokumentation eines Meisterkurses zur zeitgenössischen Klaviermusik, die Cerha bei der Erarbeitung von Ligetis *Musica ricercata* (1951–1953) mit Studierenden zeigt. Der überwiegende Anteil der Hinweise Cerhas bezieht sich auf die korrekte Umsetzung der in der Partitur verzeichneten Anweisungen des Komponisten. Großen Wert legt Cerha vor allem auf eine konsistente Ausführung der dynamischen Abstufungen, sowie auf Einhaltung des vom Komponisten gewünschten Tempos (vgl. Dokumentation 14. Wiener Tage der zeitgenössischen Klaviermusik, 6. bis 10.2.2006, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, CER-S1-5DVD).

⁴⁰ Vgl. Martina Sichardt: »Transparenz und Ausdruck. Arnold Schönbergs Ideal der musikalischen Reproduktion«, in: Kapp / Grassl: *Aufführungslehre der Wiener Schule* (wie Anm. 28), S. 31–44.

⁴¹ Programmabfolge: Franco Donatoni: *For Grilly*, Włodzimierz Kotoński: *Trio für Flöte, Gitarre und Schlagzeug*, Kurt Schwertsik: *Trio für Horn, Violine und Klavier*, György Ligeti: *Aventures*, Arnold Schönberg: *Suite* op. 29. Siehe Programmankündigung, Konzert am 4.4.1963, AdZ-FC, KRIT0010/108.

⁴² Ligeti: »Kommentar« (wie Anm. 14), S. 370. Die Besetzung des Ensembles bei der Uraufführung war vermutlich: Roland Altmann (Schlagzeug), Friedrich Cerha (Leitung), Gertraud Cerha (Cembalo), Reinhard Dürrer (Kontrabass), Iván Eröd (Klavier), Fritz Hiller (Cello), Helmut Rießberger (Flöte), Kurt Schwertsik (Horn). Siehe AdZ-FC, Abrechnungen »reihe« 1963. Mit »Gruber« ist der österreichische Komponist, Kontrabassist und Chansonnier HK Gruber gemeint, der als Nachfolger Reinhard Dürrers im Ensemble gespielt und ab 1983 gemeinsam mit Kurt Schwertsik die Leitung des Ensembles übernommen hat.

In Ligetis Schilderungen über die mühevollen Beschaffung einiger damals für ein Konzert ungewöhnlicher Objekte wie Teppichklopfer oder Polstermöbel werden auch die damaligen Rahmenbedingungen rund um Aufführungen Neuer Musik deutlich. Selbst die Bereitstellung eines 5-saitigen Kontrabasses soll eine Herausforderung gewesen sein. Die österreichische Erstaufführung der *Aventures* im selben Jahr im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien bezeichnet Ligeti als »sensational«. ⁴³ In diesem Konzert wurden auch Ligetis *Artikulation* (1958), Roman Haubenstock-Ramatis *Credentials* (1960), Anestis Logothetis' *Kulmination II* (1961) und Kurt Schwertsiks *Liebesträume* (1962/1963) erstmals in Österreich aufgeführt. ⁴⁴ Die Uraufführung der *Nouvelles Aventures* am 26. Mai 1966 in Hamburg spielte das NDR-Sinfonieorchester unter Andrzej Markowski und nicht das Ensemble *die reihe*, was Ligeti nach eigener Aussage sehr bedauerte. ⁴⁵

Eine pantomimische Version des gesamten Zyklus der *Aventures & Nouvelles Aventures* (1966) wurde am 19. Oktober 1966 in Stuttgart uraufgeführt. Aus finanziellen Gründen dirigierte Cerha wieder nicht das Ensemble *die reihe*, sondern Mitglieder des *Württembergischen Staatsorchesters*. ⁴⁶ In einem Brief an Gertraud Cerha äußert Ligeti sein Unbehagen mit dieser Produktion, vor allem mit den räumlichen Rahmenbedingungen, und bittet Friedrich Cerha, sich vor Ort ein Bild zu machen (siehe Abbildung 6). Die Aufführung fand schließlich statt, das Medienecho fiel allerdings schlecht aus – vor allem die szenische Umsetzung wurde kritisiert. ⁴⁷ Möglicherweise war diese schlechte Erfahrung mit ein Grund für die spätere Distanzierung Ligetis von einer szenischen Umsetzung des Werks. In einem Rundfunk-Interview aus dem Jahr 1988 bekundet er, mit konzertanten Aufführungen zufriedener zu sein:

»Das Stück war ursprünglich ein Konzertstück, ich hab' dann ein Libretto dazu nachträglich geschrieben und ich bin ein bißchen kritisch damit. *Aventures* möchte ich lieber im Konzert, so wie das Cerha macht.« ⁴⁸

Die Aufnahme der *Aventures* und *Nouvelles Aventures* mit der *reihe* aus dem Jahr 1967, welche 1969 auf VOX *Candide* ⁴⁹ veröffentlicht wurde, bezeichnet Ligeti

⁴³ Ebd., S. 373. ⁴⁴ Vgl. Programmankündigung, Konzert am 31.5.1963, AdZ-FC, KRIT0010/23.

⁴⁵ Vgl. Ligeti: »Kommentar« (wie Anm. 14), S. 372. ⁴⁶ Vgl. Korrespondenzen zur Uraufführung der pantomimischen Version von *Aventures & Nouvelles Aventures* 1966, AdZ-FC, KORR_Langegg_2022.

⁴⁷ Vgl. AdZ-FC, KRIT0012/71–73. ⁴⁸ Volkmar Parschalk im Gespräch mit György Ligeti anlässlich Wien Modern 1988, Radiomitschnitt Österreichischer Rundfunk (ORF), AdZ-FC, CER-S1-23K.

⁴⁹ György Ligeti: »*Aventures*«, »*Nouvelles Aventures*«, »*Volumina*«, *Etüde Nr. 1 für Orgel*. Ensemble *die reihe* (Wien), Friedrich Cerha, Gerd Zacher, Orgel, Vox *Candide* CE 31009, 1969. Im Archiv der Zeitgenossen befindet sich die Tonband-Kopie der Aufnahme: AdZ, CER-S1-67T. Laut Informationen auf der Tonbandschachtel wurde die Aufnahme im Dezember 1967 in Stuttgart-Botnang gemacht. Die Musiker waren: Gertie Charlent (Sopran), Marie-Thérèse Cahn (Alt), William Pearson (Bariton), Helmut Rießberger (Flöte), Kurt Schwertsik (Horn), Friedrich Hiller (Cello), Heinz Karl Gruber (Kontrabass), Roland Altmann und Kurt Prihoda (Schlagzeug), Käte Wittlich (Klavier) und Gertraud Cerha (Cembalo).

Wien, 1.8.66

Liebe Traude,

1) verspätet: SEHR HERZLICHE GLÜCKWÜNSCHE ZU DEINEM GEBURTSTAG!

2) herzlichen Dank für Deinen Brief.

Einzelheiten:

Libretto: ich schrieb 2-mal an Peters, dass man es Euch schickt. Ich selbst habe mein Exemplar nach Stuttgart geschickt (denn Peters hat auch dorthin kein "libretto geschickt"). Alle Kommentare sind überflüssig. (Ich besitze noch 1 einzigen Druchschlag) Zwischen aber ist das ursprüngliche Libretto gar nicht mehr aktuell, denn Samstag-Sonntag war Scharre hier und mit ihm zusammen habe ich das ganze Bühnengeschehn neu gestaltet. (Man musste stark vereinfachen, und den Gegebenheiten des Kammertheaters angleichen).

Hier beigelegt schicke ich dieses "Libretto, neue Version" ~~mit~~ Sie ist nun das richtige, und bloss Einzelheiten können och während der Regie verändert werden.

BITTE, sei, Du und Fritz, nachsichtig: der Text ist weder grammatikalisch korrigiert, noch sind die Tippfehler korrigiert. Für den Zweck ist er aber hoffentlich zu gebrauchen.

Was Du über die Fragen der Aufführung schriebst, ist überaus klug und richtig. Freilich, ein Anteil an Risiko bleibt immer. Was man aber entscheiden muss, bevor man sich in den Abenteuer der eventuellen Oktober-Aufführung in Stuttgart stürzt, ist doch das, ob es grundsätzlich möglich ist, in diesem Saal überhaupt das Stück zu wagen. Und da fehlt mir einfach die Dirigenten-Erfahrung, so dass Fritz an Ort und Stelle feststellen müsste, ob die Sache überhaupt zu lösen ist. Der Saal in Stuttgart: akustisch scheint er sehr gut zu sein, so dass die diesbezüglichen Risiken günstig sind. "Opernfachmännisch" sagt Dr. Schäffer, dass die Seiten-Placierung gut ausführbar ist -- nun aber kennt er ja ~~die~~ den Schwierigkeitsgrad der Musik nicht.

Es ist sehr lieb von Fritz, dass er bereit ist, auf Einladung von Stuttgart, dorthin zu gehen und den Saal zu besichtigen. Ich denke, ohne dies wäre die Aufgabe allzu riskant.

Abbildung 6 György Ligeti an Gertraud Cerha, Wien, 1. August 1966. AdZ-FC, KORR Langegg 2022

© Archiv der Zeitgenossen

als die »schönste existierende Schallplattenaufnahme« des Werks.⁵⁰ Auch von der Kritik wurde die Schallplatte gelobt, wie eine im Vorlass befindliche Rezension bezeugt. Vor allem wird der dokumentarische Wert der Aufnahme als Referenz für zukünftige Interpretationen hervorgehoben:

»Solche Werke entzögen sich im Grunde jeglicher Fixierung durch die Schallplatte. Gleichwohl bietet eine exemplarische Interpretation, ein für allemal festgehalten, willkommene Möglichkeiten der Konfrontation, der Kontrolle. Und durchaus exemplarisch ist die vorliegende Aufführung durch das ausgezeichnete Wiener Ensemble »Die Reihe«, das sich längst durch seine Musterinterpretationen von Werken der Wiener Schule einen Namen gemacht hat.«⁵¹

Eine Aufführung der *Aventures* des internationalen Kammerorchesters Darmstadt, geleitet von Bruno Maderna, hebt Ligeti ebenfalls positiv hervor, dessen

⁵⁰ György Ligeti: »Fritz Cerha, herzlichst, zum siebzigsten Geburtstag«, in: *Schriften 1* (wie Anm. 2), S. 474. Der Text liegt als Manuskript auch im Vorlass Friedrich Cerha: *Fritz Cerha, Herzlichst, zum Geburtstag* [1996], Manuskript mit eh. Unterschrift, AdZ-FC, BRIEFOO4/139–164. ⁵¹ [Fz]: »György Ligeti: »Aventures«, »Nouvelles Aventures«; Volumina, Étude Nr. 1 für Orgel. Ensembles: »Die Reihe« (Wien); Leitung: Friedrich Cerha. Gerd Zacher (Orgel). – Vox Candide CE 31009.« [Plattenkritik], in: *Neue Zürcher Zeitung* 31.8.1969, Fernausgabe Nr. 239, AdZ, CER-S3-1.

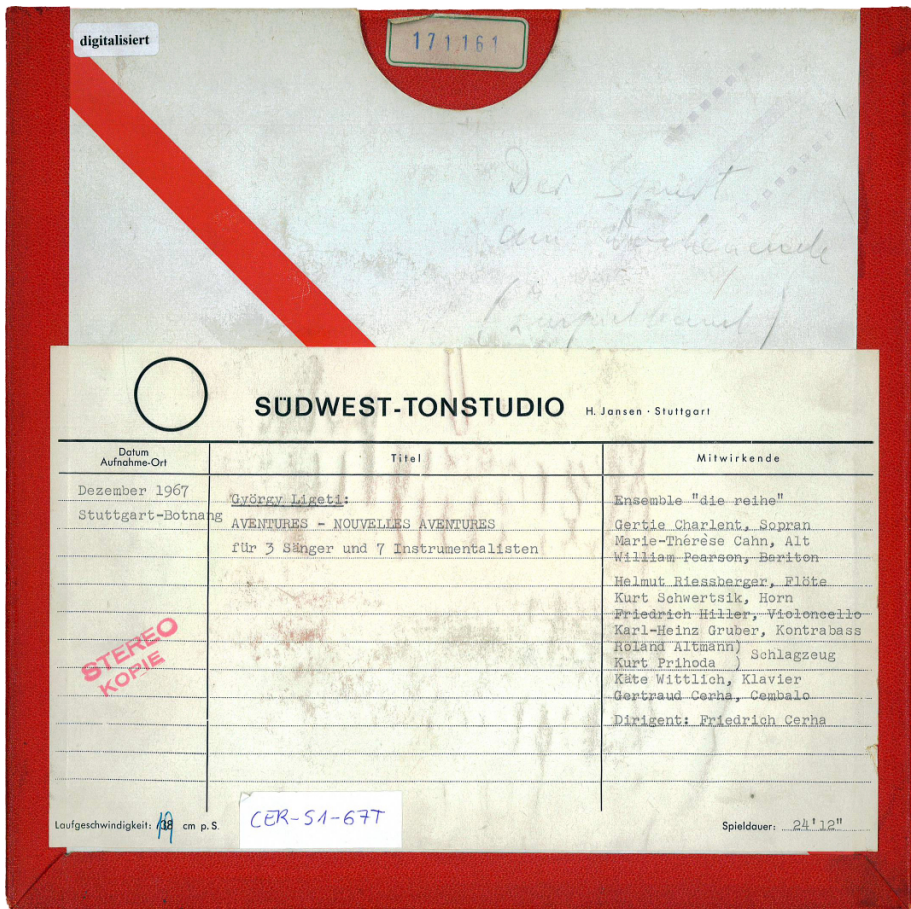


Abbildung 7 Tonbandschachtel *Aventures & Nouvelles Aventures*. AdZ-FC, CER-S1-67T. © Archiv der Zeitgenossen

Plattenaufnahme der *Nouvelles Aventures* auf WERGO⁵² aus dem Jahr 1966 bezeichnet Ligeti allerdings als »nicht so hervorragend«,⁵³ mit der Begründung, dass es noch zu früh für eine gute Aufnahme gewesen sei.

Kammerkonzert (1969–1970)

Für die Amerikatournee des Ensembles 1970 komponierte Ligeti das *Kammerkonzert*, dessen zweiter Satz Gertraud und dessen dritter Satz Friedrich Cerha gewidmet ist. Da zu Beginn der Tournee nur zwei Sätze fertig waren, wurde es eine Uraufführung in drei Raten: der erste und zweite Satz wurden am 2. April 1970 in Ottawa in Kanada uraufgeführt⁵⁴ und die Uraufführung der dreisätzigen Fassung

⁵² György Ligeti: »Aventures«, »Nouvelles Aventures«, »Atmosphères«, »Volumina«, Internationales Kammerorchester Darmstadt, Sinfonie-Orchester des Südwestfunk Baden-Baden, Bruno Maderna, Ernest Bour, Karl-Erik Welin (Orgel), WERGO WER 60 02, 1967. ⁵³ Ligeti: »Kommentar« (wie Anm. 14), S. 373. ⁵⁴ Vgl. Programm, 2.4.1970, AdZ-FC, KRIT0014/92.



Abbildung 8 Probenarbeiten zum *Kammerkonzert*, 1972. Charlotte Zelka (verdeckt), Gertraud Cerha, György Ligeti, Käte Wittlich (verdeckt) und Friedrich Cerha (v.l.n.r.). AdZ-FC, FOTO0009/24. Fotograf unbekannt. © Archiv der Zeitgenossen

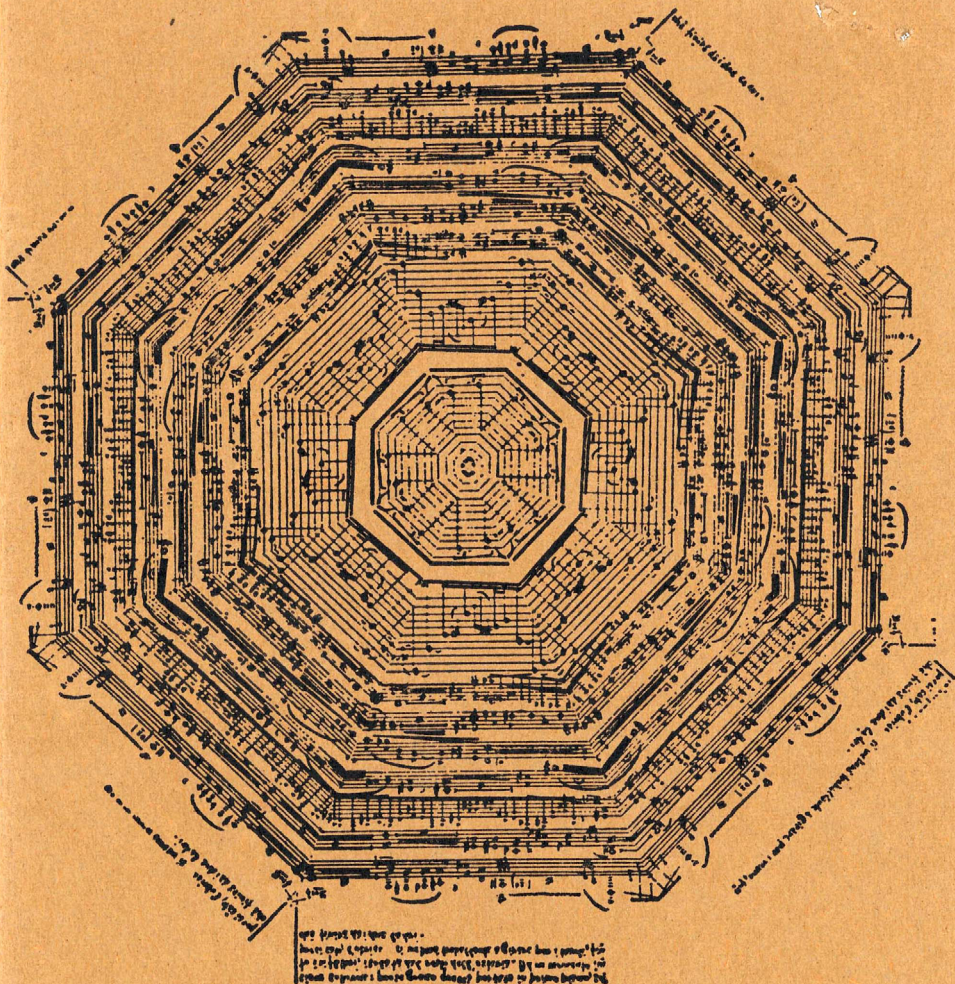
fand am 11. Mai 1970 im *Wiener Musikverein* statt.⁵⁵ Der Auftrag für den vierten Satz, inklusive der ersten adäquaten Bezahlung, war für Ligeti wohl auch eine Anerkennung seines kompositorischen Ranges:

»Als das aufgeführt wurde, habe ich den Eindruck gehabt, drei Sätze sind zuwenig und es muß ein vierter Satz her. Und da kam die Anfrage aus Berlin. Ich habe gesagt, was ich in solchen Fällen oft sage: Ich habe ein Stück, aber es braucht noch Sätze. Da habe ich für den vierten Satz den Auftrag bekommen, und das war der erste ordentlich bezahlte Auftrag meines Lebens. Wieviel Geld ich bekommen habe weiß ich nicht mehr. Ich weiß nur, ich war zufrieden.«⁵⁶

Die dritte und letzte Uraufführung des nun vollständigen, 4-sätzigen Werkes erfolgte schließlich am 1. Oktober 1970 im Rahmen der *Berliner Festwochen*.⁵⁷ Wie in Konzerten der *reihe* üblich, wurde das *Kammerkonzert* bei der ersten und zweiten Uraufführung mit Werken von Vertretern der Wiener Schule kombiniert, die

⁵⁵ Vgl. Programm 11.5.1970, ebd., 144f. ⁵⁶ Ligeti: »Kommentar« (wie Anm. 14), S. 373.

⁵⁷ Vgl. Programm, 1.10.1970, AdZ-FC, KRIT0015/20.



die reihe

BERLINER FESTWOCHEN '70

Abbildung 9a Programmheft UA Kammerkonzert, 4-sätzigte Fassung, Berlin 1970, Titelseite. AdZ-FC, KRIT0015/17,21.
© Archiv der Zeitgenossen

Großer Sendesaal des Senders Freies Berlin
Donnerstag, 1. Oktober 1970, 20 Uhr

ENSEMBLE die reihe LEITUNG FRIEDRICH CERHA

Solist Siegfried Palm, Violoncello

Friedrich Cerha

Bruchstücke aus Exercises

Exposition A - I - Regress B - III -
Regress C - IVa - IVb - VI -
Regress G - IX - X „Versuch eines
Requiem I“ - XI „Versuch eines
Requiem II“ - Reprise B

Friedrich Cerha

Langegger Nachtmusik I
für Orchester

Uraufführung

György Ligeti

Konzert für Violoncello und
Orchester (1966)

György Ligeti

Kammerkonzert

1. Corrente
2. Calmo, sostenuto
3. Movimento preciso e meccanico
4. Presto

Uraufführung der Neufassung



Abbildung 9b Abendprogramm UA *Kammerkonzert*, 4-sätzigte Fassung, Berlin 1970. AdZ-FC, KRIT0015/17,21. © Archiv der Zeitgenossen

letzte Uraufführung war allerdings ein reines Cerha-Ligeti-Programm, inklusive der Uraufführung von Cerhas *Langegger Nachtmusik* (1969).⁵⁸

György Ligeti erinnert sich an eine äußerst schlechte Resonanz auf die Komposition durch Publikum und Musikkritik. Zwar seien die Leistungen der Musiker:innen sehr gelobt, das Stück allerdings als Nebenwerk abgetan worden, obwohl es später eines seiner am meisten gespielten Stücke geworden sei.⁵⁹ Die gesammel-

58 Programm bei der UA der ersten Fassung am 2. April 1970: Roman Haubenstock-Ramati: *Multiple II* (1969), Friedrich Cerha: *Catalogue des objets trouvés* (1969) György Ligeti: *Kammerkonzert* (1970) und Arnold Schönberg: *Pierrot lunaire* (op. 21) (vgl. Programm, AdZ-FC, KRIT0014/92); Programm bei der UA der dreisätzigen Fassung, am 11. Mai 1970: György Ligeti: *Kammerkonzert*, Roman Haubenstock-Ramati: *Petite musique de nuit* (1959), Anton Webern: *Fünf Stücke für Orchester* op. post. (1913), *Vier Lieder für Gesang und Orchester*, op. 13 (1914/1918), *Drei Orchesterlieder* op. post. (1913/1914) und *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 (1911/1913) (vgl. Programm, AdZ-FC, KRIT0014/145). Bei der letzten UA, am 1. Oktober 1970 wurde ein reines Cerha-Ligeti Programm gebracht: Friedrich Cerha: *Bruchstücke aus Exercises* und *Langegger Nachtmusik I* (UA), György Ligeti: *Konzert für Violoncello und Orchester* (1966) und *Kammerkonzert* (1970) (vgl. Programm, AdZ-FC, KRIT0015/20). **59** Ligeti: »Kommentar« (wie Anm. 14), S. 373.

ten Kritiken im Vorlass Cerha bestätigen Ligetis Erinnerungen jedoch keinesfalls. Vielmehr wird von einem »Licht in der Finsternis zeitgenössischer Klangversuche«,⁶⁰ einem vom Publikum »stürmisch«⁶¹ gefeierten Komponisten und Interpreten und »lang anhaltendem Applaus«⁶² für das Werk berichtet. Auch zwei Berliner Kritiken zur 4-sätzigen Fassung berichten durchaus positiv.⁶³

Eine Aufnahme des *Kammerkonzertes* mit Friedrich Cerha und dem Ensemble *die reihe* aus dem Jahr 1970 ist 1971 auf Schallplatte erschienen.⁶⁴

Clocks and Clouds (1972)

Die letzte Uraufführung eines Ligeti-Werks durch Friedrich Cerha war *Clocks and Clouds* (1972) im Rahmen des *steirischen musikprotokolls* am 15. Oktober 1973 in Graz. Cerha dirigierte das ORF-Symphonieorchester sowie den ORF-Chor.⁶⁵ Ein Mitschnitt dieses Konzerts auf Tonband ist Teil des Vorlassbestands.⁶⁶

Während Cerhas Funktionsperiode als künstlerischer Leiter fanden über 70 Aufführungen von Werken Ligetis mit dem Ensemble *die reihe* statt.

Nachtrag

»Wir probten gerade einen Ligeti, ich glaube, es war das *Kammerkonzert*. Ligeti kommt in den Mozartsaal von der hinteren Eingangstür nach vorne, mit Notizblock und Schreiberling und Partitur in der Hand und sagt zu unserem Flötisten, Helmut Rießberger: »Hier bei Ziffer 5 höre ich keine Flöte« – Rießberger: »Ja, da steht ein 9-faches Piano« – Darauf Ligeti: »Aha, mein Fehler. Streichen sie bitte ein Piano weg«.⁶⁷

Diese Anekdote aus der Erinnerung HK Grubers, damals Kontrabassist im Ensemble *die reihe*, erzählt von einer Detailversessenheit des Komponisten bei Probenarbeiten, die auch Friedrich und Gertraud Cerha stark im Gedächtnis geblieben ist.

60 Andrea Seeböhm: »Licht in der Finsternis«, in: *Express* 13.5.1970, AdZ-FC, KRIToo14/146.

61 Karlheinz Roschitz: »Fürs Repertoire«, in: *Kurier* 14.5.1970, AdZ-FC, KRIToo14/146.

62 K. B.: [ohne Titel], in: *Volksstimme* 13.5.1970, AdZ-FC, KRIToo14/148. **63** [ohne Autor]: »Zweimal große Musik«, [ohne Medium], 5.10.1970, AdZ-FC, KRIToo15/23 und Walter Bachauer: »Partitur mit seltsamem Zug ins Utopische«, in: *Die Welt* 5.10.1970, AdZ-FC, KRIToo15/24. **64** *György Ligeti: Kammerkonzert*, Ensemble »die reihe«, Friedrich Cerha, WERGO WER 60059, 1970 (AdZ-FC, CER-S1-14P). Das Werk wurde vom ORF (Österreichischer Rundfunk) aufgenommen und von Wergo übernommen (vgl. AdZ-FC, Korrespondenzen, KORR_diereihe_1970). Ein Mitschnitt der Berliner Uraufführung wurde im ORF (Österreichischer Rundfunk) gesendet. Ein Mitschnitt dieser Sendung befindet sich im Archiv der Zeitgenossen: AdZ-FC, CER-S1-14T-73. **65** Vgl. Programmheft, AdZ-FC, KRIToo18/28 (auch: Lose Programmsammlung 70er-Jahre). **66** AdZ-FC, CER-S1-28T-54. **67** HK Gruber an Gundula Wilscher, E-Mail vom 6. Juli 2023.

Abbildung 10

György Ligeti und Friedrich Cerha
bei Probenarbeiten zu *Melodien* 1972

AdZ-FC, FOTO0010/16

Foto: Gottfried Preinfalk

© Archiv der Zeitgenossen



Das Bild des Komponisten, der während der Proben vom hintersten Ende des Konzerts saß, um nach Ende des Stücks mit einem Stapel an Zetteln mit teils winzigen Korrekturen wieder auf der Bühne zu stehen, hat sich besonders eingeprägt.⁶⁸

Da auch Cerha ein ähnlicher Hang zur »Pitzzelei«,⁶⁹ wie es im Wienerischen heißt, attestiert wird, dürfte es sich hier um ein gemeinsames Persönlichkeitsmerkmal der beiden Freunde handeln. Es hat wohl mit den eigenen »Ansprüchen« und der »Unzufriedenheit mit Ergebnissen« zu tun, die Cerha in seinem Nachruf auf Ligeti 2006 als Gemeinsamkeiten nennt. Auch die Ablehnung der Instrumentalisierung von Kunst und das Misstrauen gegenüber herrschenden Ideologien hebt Cerha hervor.⁷⁰ Doch nicht nur charakterlich, sondern auch geografisch waren sich die Freunde nahe, lagen doch György Ligeti und Friedrich Cerha Wiener Wohnsitze fast immer in Gehweite voneinander entfernt. Die Stadt Wien blieb für beide Künstler zeitlebens ein zentraler Bezugspunkt – für den kosmopolitischen Ligeti als konstante geografische Basis und »Zuhause«,⁷¹ für Cerha vor allem als persönliche und künstlerische Identifikations- und Reibungsfläche. Die traumatischen Erfahrungen von Krieg, Desertion und Flucht haben sowohl bei Friedrich Cerha als auch bei György Ligeti tiefe Spuren hinterlassen. Diese vielleicht unbewusste Schicksalsgemeinschaft mag mit ein Grund für die lebenslange Verbundenheit gewesen sein.

Quellen und Archivalien

Abendzettel zu *Aventures & Nouvelles Aventures*, 21. Oktober 1966, AdZ-FC, KRIT0012/78

Abrechnungen »die reihe«, AdZ-FC, Abrechnungen »reihe« 1963

Bachauer, Walter: »Partitur mit seltsamem Zug ins Utopische«, in: *Die Welt* 5.10.1970,

Zeitungsausschnitt, AdZ-FC, KRIT0015/24

[Fz]: »György Ligeti: »Aventures«, »Nouvelles Aventures«; Volumina, Étude Nr. 1 für Orgel.

Ensembles: »Die Reihe« (Wien); Leitung: Friedrich Cerha. Gerd Zacher (Orgel). –

Vox Candide CE 31009. « [Plattenkritik], in: *Neue Zürcher Zeitung* 31.8.1969, Fernaussgabe

Nr. 239, AdZ, CER-S3-1

[K.B.]: [ohne Titel], in: *Volksstimme* 13.5.1970, Zeitungsausschnitt, AdZ-FC, KRIT0014/148

Korrespondenz »die reihe«, AdZ-FC, KORR_diereihe_1962

Korrespondenz »die reihe«, AdZ-FC, KORR_diereihe_1970

68 Gespräch der Verfasserin mit Gertraud und Friedrich Cerha, am 6. Oktober 2022 in Maria Langegg.

69 Das umgangssprachliche österreichische »pitzeln« bedeutet »sich übergenau mit Kleinigkeiten beschäftigen«. **70** Friedrich Cerha: »Phantastisch-scurrile Welt. Meine Beziehung zu György Ligeti«, in: *MusikTexte* November 2006, S. 43. **71** Ligeti hatte mit seiner Familie von 1969 an einen ständigen Wohnsitz in Wien (siehe »Chronologie«, in: *György Ligeti. Verzeichnis der veröffentlichten Werke*, Mainz, Stand Juni 2022). Als sein »Zuhause« bezeichnete Ligeti in einem Rundfunkinterview aus dem Jahr 1988 Wien, vgl. Volkmar Parschals Gespräch mit Ligeti (wie Anm. 48).

- Korrespondenzen zur Uraufführung der pantomimischen Version von *Aventures & Nouvelles Aventures* 1966, AdZ-FC, KORR_Langeegg_2022
- Kritiken zur szenischen UA von *Aventures & Nouvelles Aventures* 1966, AdZ-FC, KRIT0012/71–73
- György Ligeti an Friedrich Cerha, Stockholm, 9.2.1962, Postkarte, Manuskript mit Unterschrift, AdZ-FC, BRIEF004/136
- György Ligeti: *Aventures, Nouvelles Aventures, Volumina, Etüde Nr. 1 für Orgel*. die reihe, Friedrich Cerha, Gerd Zacher (Orgel). Vox Candide CE 31009, 1969. Tonband-Kopie der Aufnahme im Archiv der Zeitgenossen: AdZ, CER-S1-67T
- György Ligeti: *Kammerkonzert*. die reihe, Friedrich Cerha. [UA, 1.10.1970, Berlin], Radiomitschnitt (Tonband) ORF, AdZ-FC, CER-S1-14T-73
- György Ligeti: *Kammerkonzert*. die reihe, Friedrich Cerha. WERGO WER 60059, 1970, Schallplatte, AdZ-FC, CER-S1-14P
- György Ligeti: *Clocks & Clouds*, Mitschnitt der UA, Graz, 15.10.1973, Tonband, AdZ-FC, CER-S1-28T-54
- Ligeti, György: *Friedrich Cerha zum 60. Geburtstag. Persönliche Betrachtungen von György Ligeti* [1986], Typoskript mit eh. Unterschrift, AdZ-FC, BRIEF004/121–124
- Ligeti, György: »Ein wienerischer Untertreiber. Persönliche Betrachtungen zu Friedrich Cerhas 60. Geburtstag«, in: *Die Presse* 15./16.2.1986, AdZ-FC, KRIT0030/24
- Ligeti, György: *Fritz Cerha, Herzlichst, zum Geburtstag* [1996], Manuskript mit eh. Unterschrift, AdZ-FC, BRIEF004/139–164
- [ohne Autor]: »Zweimal große Musik«, in: [ohne Medium], 5.10.1970, Zeitungsausschnitt, AdZ-FC, KRIT0015/23
- Parschalk, Volkmar: *Gespräch mit György Ligeti anlässlich Wien Modern 1988*, Radiomitschnitt Österreichischer Rundfunk (ORF), AdZ-FC, CER-S1-23K
- Programmankündigung, Konzert am 4.4.1963, AdZ-FC, KRIT0010/108
- Programmankündigung, Konzert am 31.5.1963, AdZ-FC, KRIT0010/23
- Programm, Konzert am 2.4.1970, AdZ-FC, KRIT0014/92
- Programm, Konzert am 11.5.1970, AdZ-FC, KRIT0014/144–145
- Programm, Konzert am 1.10.1970, AdZ-FC, KRIT0015/20
- Programm, Konzert am 15.10.1973, AdZ-FC, KRIT0018/28
- Roschitz, Karlheinz: »Fürs Repertoire«, in: *Kurier* 14.5.1970, Zeitungsausschnitt, AdZ-FC, KRIT0014/146
- Seeböhm, Andrea: »Licht in der Finsternis«, in: *Express* 13.5.1970, Zeitungsausschnitt, AdZ-FC, KRIT0014/146
- Videodokumentation 14. Wiener Tage der zeitgenössischen Klaviermusik, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, 6. bis 10.2.2006, CER-S1-5 DVD
- Wilscher, Gundula: *Gespräch mit Gertraud und Friedrich Cerha am 6.10.2022 in Maria Langeegg*, [unveröffentlicht]

Abstract

Künstlerische, menschliche und geografische Räume.

Friedrich Cerha mit dem Ensemble »die reihe« als Ligeti-Interpret

Unmittelbar nach seiner Flucht nach Wien begegnete György Ligeti 1956 in Friedrich Cerha nicht nur einem zukünftigen Freund und Interpreten, sondern auch einem Akteur der Wiener Musikszene, der in seiner künstlerischen Arbeit an eine durch den Krieg unterbrochene »Wiener Tradition« anknüpfte und gleichzeitig der internationalen Avantgarde den Weg in und nach Österreich bahnte. Unter Cerhas Dirigat wurden mit dem Ensemble *die reihe* unter anderem Ligetis *Aventures* (1962) sowie dessen *Kammerkonzert* (1969–1970) uraufgeführt – am Cembalo Cerhas Ehefrau und künstlerische Partnerin Gertraud.

Der im Archiv der Zeitgenossen befindliche Vorlass Cerhas bietet vielfältige Materialien, welche den intensiven persönlichen und künstlerischen Austausch der beiden Komponisten illustrieren. Basierend darauf und mit besonderem Augenmerk auf die spezielle kulturelle Situation im Wien der 50er- und 60er-Jahre spürt der Beitrag der vielschichtigen Beziehung zwischen dem Komponisten Ligeti und seinen »Wiener« Interpret:innen nach.

Artistic, Human and Geographical Spaces.

Friedrich Cerha and the Ensemble »die reihe« as Ligeti Performer

Immediately after fleeing to Vienna in 1956, György Ligeti met Friedrich Cerha, who became a close friend and a trusted performer of his works. Cerha was a protagonist of the Viennese music scene, who in his artistic approach continued a »Viennese tradition« interrupted by the war, and at the same time paved the way for the international avant-garde in and to Austria. Under Cerha's direction, the Ensemble *die reihe* premiered Ligeti's *Aventures* (1962) and his *Kammerkonzert* (1969–1970) – with Cerha's wife and artistic partner Gertraud at the harpsichord.

Cerha's estate, held at the Archiv der Zeitgenossen, contains a wide range of material illustrating the detailed personal and artistic exchange between the two composers. Based on this and with a particular focus on the special cultural situation in Vienna in the 1950s and 1960s, the article traces the multi-layered relationship between the composer Ligeti and his »Viennese« interpreters.

Autorin

Gundula Wilscher studierte Musikwissenschaft und Germanistik sowie Musiktherapie in Wien. Seit 2013 ist sie am Archiv der Zeitgenossen an der Universität für Weiterbildung Krems verantwortlich für die musikbezogenen Bestände und die digitale Plattform *Cerha Online* (<https://cerha-online.com>). Neben der Erschließung, wissenschaftlichen Aufarbeitung und Vermittlung von Beständen, ist sie auch in Prozesse rund um deren Erwerb und Übernahme involviert. Die Erfahrungen aus dieser Arbeit führten zu einer kritischen Auseinandersetzung mit den Rahmenbedingungen des Sammelns, Erschließens und Präsentierens von Archivbeständen. Vgl. dazu u. a. die Buchbeiträge »Fritz, nackt!« oder Eine Gewissensbefragung zum Verhältnis von Archivar:in und Bestandsbildner:in«, in: Hanna Prandstätter / Stefan Maurer (Hrsg.): *Verschachtelt und (v)erschlossen. Gefühlserkundungen im Archiv*, St. Pölten

2023, S. 17–29 oder »Unboxing Gertraud Cerha. Zu genderspezifischen Aspekten im Archivbestand eines Künstler:innen-Ehepaars«, in: Michaela Krucsay (Hrsg.): *Out of the Box! Vom Archiv in die Musikgeschichte*, Böhlau 2025 [in Vorbereitung].

Gundula Wilscher studied musicology, German studies and music therapy in Vienna. Since 2013, she has been responsible for the music-related collections and the digital platform *Cerha Online* (<https://cerha-online.com>) at the Archiv der Zeitgenossen at the University for Continuing Education Krems. Alongside cataloguing, scholarly analysing the collection and communication their content to the public, she is also involved in processes relating to acquisition of new material. The experience gained from this work has led to a critical examination of the prevailing conditions of collecting, cataloguing, and presenting archive holdings. Cf. »»Fritz, nackt«« oder Eine Gewissensbefragung zum Verhältnis von Archiv:in und Bestandsbildner:in«, in: Hanna Prandstätter / Stefan Maurer (ed.): *Verschachtelt und (v)erschlossen. Gefühlserkundungen im Archiv*, St. Pölten 2023, pp. 17–29 and »Unboxing Gertraud Cerha. Zu genderspezifischen Aspekten im Archivbestand eines Künstler:innen-Ehepaars«, in: Michaela Krucsay (ed.): *Out of the Box! Vom Archiv in die Musikgeschichte*, Böhlau 2025 [in preparation].



Abbildung 1 György Ligeti und Erika Haase, Darmstadt ca. 1992. Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Ligeti. Mit freundlicher Genehmigung.

VOLKER RÜLKE

Ein Klassiker des Klaviers

Erika Haase als Interpretin György Ligetis

Mit Erika Haase steht im Folgenden eine Pianistin im Mittelpunkt, die außerhalb eines kleinen Kreises speziell Interessierter weitgehend unbekannt geblieben ist, die aber, was die Ligeti-Interpretation angeht, mit Pierre-Laurent Aimard in einem Atem genannt werden müsste. Denn ebenso wie Aimard hat Erika Haase nicht nur das gesamte Klavierwerk Ligetis aufgenommen, sondern auch ihre Einspielungen sind im direkten Kontakt und enger Abstimmung mit dem Komponisten entstanden.¹ In ihrem interpretatorischen Ansatz stimmen die beiden Einspielungsserien,² vermut-

¹ Siehe dazu Abbildung 1, die in Erika Haases Privatwohnung in Darmstadt aufgenommen wurde.

² Nicht gemeint ist hier Aimards erste Einspielung des ersten Bandes der Etüden bei Erato, die insgesamt wenig befriedigend und bei weitem nicht so differenziert ausgefallen ist wie die späteren Aufnahmen bei Sony.

lich eben aufgrund der jeweiligen Arbeit mit Ligeti, in Grundkategorien wie der Tempowahl und dem Gewicht, das auf die Zeichnung der Details gelegt wird, weitgehend überein. Gleichzeitig differieren die Einspielungen deutlich voneinander. Während Aimard, über die größeren manuellen Reserven verfügend und aus der Arbeit beim Ensemble Intercontemporain mit einem weiten Spektrum an zeitgenössischer Musik unmittelbar vertraut, eher auf klangliche Homogenität und Reibungslosigkeit des Ablaufs bedacht ist, geht es Erika Haase dagegen stärker um das Freilegen der inneren Widerstände und expressiven Gehalte dieser Stücke. Ein Übriges tut die Aufnahmetechnik. Beide Einspielungen klingen vorzüglich, haben aber deutlich unterschiedliche Klangbilder. Im Falle Aimards ist der Klavierklang eher indirekt eingefangen, mit einer gewissen Weichheit und einer leichten Basslastigkeit, während das Klavier in der Aufnahme Erika Haases deutlich präsenter zu sein scheint und der Klang eher zum Brillanten tendiert. In jedem Fall sind beide Einspielungen gleichermaßen nicht nur Pioniertaten, sondern bis heute maßstabsetzend.

Meine Ausführungen beruhen im Wesentlichen auf meiner langjährigen Bekanntschaft mit Erika Haase und der direkten Begleitung ihrer Aufnahmeprojekte.³ Lassen Sie mich den Einstieg deshalb mit einer persönlichen Erinnerung beginnen, die zunächst wie ein kleiner Umweg anmuten wird, aber sofort ins Thema führt. Mit Erika Haase bin ich 1992 bekannt geworden, als ich meine Dissertation über den Komponisten Eduard Steuermann vorbereitete. Damals war es nicht einfach, in Deutschland überhaupt an Informationen über Steuermann zu kommen. Die ersten Ansprechpartner bei der Recherche waren naheliegenderweise Steuermanns Neffe Michael Gielen und das Internationale Musikinstitut Darmstadt, da bekannt war, dass Steuermann mehrmals an den Darmstädter Ferienkursen teilgenommen hatte. Der Leiter des Darmstädter Archivs, Wilhelm Schlüter, riet mir, mich unbedingt mit Erika Haase in Verbindung zu setzen. Ich schrieb ihr also einen Brief und erhielt nach einigen Tagen ihren Anruf. Sofort wurde deutlich, dass Eduard Steuermann und sein Spiel einen außerordentlich tiefen persönlichen und künstlerisch nachhaltig prägenden Einfluss auf die Pianistin ausgeübt hatten. Durch ihn ist sie auf die Aufführungstradition der Schönbergschule, die sie bereits durch die Arbeit mit Rudolf Kolisch kennengelernt hatte, endgültig verpflichtet worden.⁴

3 Für zahlreiche Anregungen und Hinweise danke ich Andreas Spreer, der die Einspielungen Erika Haases aufgenommen und auf seinem Label TACET veröffentlicht hat, Carmen Piazzini, die seit Ende 1956 mit Haase eng bekannt war und unter anderem auch zahlreiche vierhändige Werke mit ihr aufgenommen hat, Thomas Hell, der kein direkter Student Haases war, aber die Etüden Ligetis neben denen von Debussy eingehend mit ihr im Unterricht durchgearbeitet und dann selbst eine vorzügliche Aufnahme der Klavieretüden vorgelegt hat, die maßgeblich auch auf ihre Initiative zurückgeht, und der Geigerin Jutta Rübenacker, eine bevorzugte Kammermusikpartnerin Erika Haases und langjährige Professorin an der Musikhochschule in Hannover. **4** Dieser Begriff der Aufführungstradition der Schönbergschule ist sehr viel komplexer und vielschichtiger und umfasst zu viele individuell voneinander abweichende Positionen, als dass er in Schlagworte gefasst und mit einer eindeutigen

Drei Punkte möchte ich an diesem Einfluss Steuermanns akzentuieren. Das ist zum ersten das Verhältnis zum musikalischen Text, dessen Begriff in den Überlegungen Steuermanns, in die auch seine Erfahrungen als Komponist, als Verfasser von musikalischen Texten, eingeflossen sind, auf spezifische Weise in Bewegung gerät.⁵ Für Steuermann war klar, dass ein Notentext weniger exekutiert, denn zum Leben erweckt werden muss und dass eine musikalische Notation keineswegs unmittelbar verständlich ist, sondern eine hermeneutische Anstrengung verlangt. Vieles ist dabei dem Interpreten aufgebürdet. Ein wesentliches Hilfsmittel ist ein analytischer Zugang, wie er in Steuermanns Notizen zu den *Diabelli-Variationen* greifbar wird.⁶ Eine weitere Leitkategorie ist das musikalische Gefühl, das keinesfalls als ein Eingangstor für die subjektive Willkür des Interpreten verstanden werden darf, sondern das als Inbegriff von Erfahrung, Wissen und Stilsicherheit zum Objektiven hin tendiert, zur Fähigkeit, das musikalisch Richtige zu tun. Gleichzeitig wird die Individualität des Interpreten in diesem Begriff aber auch nicht unterschlagen, sondern als notwendiges, fundierendes Element der Aufführung anerkannt. Als Korrektiv thront über dem Gefühl wiederum der musikalische Text. Erika Haase hat über das Verhältnis von Gefühl und Notation einen praktischen Ratschlag Steuermanns überliefert: »Spielen Sie zuerst so, wie Sie fühlen, dann korrigieren Sie ihr Gefühl nach dem Text«.⁷ In dieser Denkfigur der in einem Akt der Reflexion

Definition belegt werden könnte. Schon der inzwischen 20 Jahre alte, von Markus Grassl und Reinhard Kapp herausgegebene Tagungsband *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, Wien u. a. 2002, bietet eine Fülle von Perspektiven, die den titelgebenden Begriff der »Lehre« mit den Implikationen einer handbuchartigen Lehrbarkeit einer Weise der Aufführung und ihrer Erlernbarkeit durch das Befolgen gewisser Regeln kaum angemessen erscheinen lassen. Vgl. weiter aus jüngerer Zeit mit zahlreichen weiterführenden Literaturhinweisen Martin Zenck / Volker Rülke (Hrsg.): *Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz*, München 2022; Thomas Glaser: *Der Interpret als Double: René Leibowitz im Kontext der Aufführungslehre der Wiener Schule*, Stuttgart 2020 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 83); Theodor W. Adorno: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, hrsg. v. Henri Lonitz (Nachgelassene Schriften 1: Fragment gebliebene Schriften 2), Frankfurt a. M. 2005; Lars E. Laubhold (Hrsg.): *Eduard Steuermann. »Musiker und Virtuose«*, München 2022 (hier insb. die Beiträge von Utz und Glaser) und Tobias Bleek: »Der getreue Korrepetitor? Adornos Arbeiten zur musikalischen Interpretation im Spannungsfeld von Theorie und Praxis«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 79, 2022 / 1, S. 10–42. ⁵ Vgl. zum ganzen Komplex ausführlich Zenck / Rülke: *Kontroverse Wege* (wie Anm. 4), insb. Kap. III und V der Grundlegung sowie den Essay zum Briefwechsel Steuermann–Schönberg. ⁶ Vgl. Martin Zenck: »Das Hörbarmachen von zyklischen Potentialen in der musikalischen Interpretation. Eduard Steuermanns Live-Mitschnitt der »Diabelli-Variationen« vom 13. Mai 1963«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, Sonderausgabe 2021: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen*, S. 287–305, <https://doi.org/10.31751/1129>. ⁷ Erika Haase: »Aus meiner Erinnerung an den Lehrer Eduard Steuermann (Sommerkurse 1960–63)«, in: [CD-Beihefte zu *Hommage à Steuermann: His Historic Recording of Schoenberg's Piano Music. Works and Arrangements by Eduard Steuermann*, TACET 186], Stuttgart 2009.



Abbildung 2 Eduard Steuermann mit Erika Haase am Klavier und weiteren Kursteilnehmern, Darmstädter Ferienkurse 1960. Aufgeschlagen ist der 1. Satz *Ondine* aus *Gaspard de la nuit* von Maurice Ravel. Archiv des IMD. Foto: Hans Kenner. Mit freundlicher Genehmigung.

vorgenommenen Korrektur des spontanen und irreduzibel subjektiven Zugangs ist das unauflösliche Ineinander von objektiven und subjektiven Momenten, das die musikalische Interpretation auszeichnet, bündig gefasst. Gleichzeitig schwingt auch etwas von einer immer wieder erneuerten Bewegung mit, denn wann wäre die Überprüfung des Gefühls für das Werk und für seine Wiedergabe anhand des Textes je abgeschlossen?

Der zweite Punkt des musikalischen Einflusses Steuermanns auf Erika Haase lässt sich kaum verbalisieren. Es geht um den puren sinnlichen Eindruck von Steuermanns Klavierspiel. Explizit erwähnt Erika Haase den überwältigenden klanglichen Reiz, den Steuermann am Anfang von Ravels *Gaspard de la nuit* entfaltet habe – tatsächlich ein Kernstück von Steuermanns Repertoire. Gerade weil an der Aufführungstradition der Schönberg-Schule häufig – und nicht zu Unrecht – die strukturelle Klarheit und die analytische Schärfe hervorgehoben wird, ist der Hinweis auf die klangsinnliche Seite des Spiels bedeutsam.

Der dritte Punkt, den ich erwähnen möchte, betrifft das besondere Ethos, dem sich die Musiker der Schönberg-Schule verpflichtet sahen, und das auch Steuermann beseelte: die unbedingte Hingabe an die Sache der Musik. Alle drei Punkte, ein analytischer Zugang zu musikalischen Werken, der zu Genauigkeit und Detailtreue anhält, ohne die expressive Dimension abzuschneiden, eine spezifische Klangsensibilität und ein starkes Ethos findet man auch bei Erika Haase wieder, wie insbesondere an ihrer Auseinandersetzung mit den Etüden Ligetis deutlich wird.

Wie vermutlich schon deutlich wurde, hat Erika Haase Steuermann bei den Darmstädter Ferienkursen kennengelernt, nämlich als Teilnehmerin seines Klavierkurses im Jahr 1960. Die Ferienkurse waren gleichfalls der Ort ihrer ersten Begegnung mit György Ligeti, Darmstadt war eben auch eine Kontaktbörse. Diese erste Begegnung scheint 1959 gewesen zu sein. Ligeti hatte für dieses Jahr seine erste Einladung als Dozent zu den Ferienkursen erhalten, nachdem er 1958 mit der elektronischen Komposition *Artikulation* erstmals als Komponist in Darmstadt vertreten gewesen war. Erika Haase gewann in jenem Jahr den Kranichsteiner Musikpreis, den Interpretationspreis der Ferienkurse in der Sparte Klavier.

Als gebürtige Darmstädterin war für Erika Haase der Weg zu den Ferienkursen naheliegend. Die Tochter eines Geigers an der Darmstädter Oper hatte 1950 im Alter von fünfzehn Jahren begonnen, in ihrer Heimatstadt an der Akademie für Tonkunst bei Werner Hoppstock Klavier zu studieren; heute würde man sie wohl als Jungstudentin bezeichnen. 1954 wechselte sie dort zu Hans Leygraf, von dem sie wesentliche Impulse erhielt und dessen Assistentin sie drei Jahre später wurde, ein wichtiger Schritt in ihrer Karriere, auch weil Leygraf sich zu einer ebenso erfolg- wie einflussreichen Lehrerpersönlichkeit entwickelte. 1954 nahm nach 1953 auch der Geiger Rudolf Kolisch wieder an den Ferienkursen teil, ebenso wie Eduard Steuermann auf die Vermittlung Theodor W. Adornos hin.⁸ In den folgenden Jahren bis 1958 erhielt Erika Haase regelmäßig Kammermusik-Unterricht von Kolisch.⁹ Nach der Erinnerung Carmen Piazzinis geschah dies im Rahmen der Ferienkurse; die Details müssen aber offenbleiben, da eine Anmeldung Haases im Archiv des IMD nicht nachweisbar ist. 1955 nahm die Pianistin dann erstmals an einem Klavierkurs der Ferienkurse teil, dem von Yvonne Loriod, in dem es um das Klavierschaffen ihres Mannes Olivier Messiaen ging, von dem damals neben den *Vingt regards sur*

⁸ Die drei eng befreundeten Musiker hielten 1954 eine gemeinsames Seminar zu Interpretationsproblemen ab, siehe Theodor W. Adorno: *Kranichsteiner Vorlesungen* (Nachgelassene Schriften 4: Vorlesungen 17), hrsg. v. Klaus Reichert / Michael Schwarz, Berlin 2014; vgl. Zenck / Rülke: *Kontroverse Wege* (wie Anm. 4), S. 423ff.; vgl. auch den Briefwechsel zwischen Adorno und Kolisch in dieser Zeit in Claudia Maurer Zenck (Hrsg.): *Theodor W. Adorno / Rudolf Kolisch, Briefwechsel 1926–1969* (Briefe und Briefwechsel 9), Berlin 2023. ⁹ Laut handgeschriebenem Lebenslauf Erika Haases vom 10. Juni 1974 in der Personalakte der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover, Kopie im Besitz von Claudia Mayer-Haase. Dieser Lebenslauf ist die Hauptquelle für die nachfolgend genannten biografischen Daten Erika Haases.

l'enfant-Jésus (1944) insbesondere *Cantélyodjayâ* (1949) und die *Quatre études de rythme* (1949–1950) vorlagen. Es ist bemerkenswert, dass sich Erika Haase schon als junge Studentin, im Alter von zwanzig Jahren, für die damals ganz neue Klaviermusik Messiaens interessierte, mit der sie sich immer wieder auseinandergesetzt hat. Die beiden umrahmenden Stücke der *Quatre études de rythme*, *Île de feu I* und *II*, trug sie auch in ihrem von der Darmstädter Akademie als Konzertexamen gewerteten Klavierabend vom 18. Juli 1958 vor. Diese beiden Klavierstücke Messiaens wählte sie neben dem Pflichtstück, der 1. Klaviersonate von Pierre Boulez, dann auch beim Schlussvorspiel im Wettbewerb um den Kranichsteiner Musikpreis, den sie, wie gesagt, gewann. Lässt man diese Namen, Leygraf, Kolisch, Loriod und Steuermann, Revue passieren, fällt die ausgeprägte Neugier und Lernbegierde Haases auf, die sie später, als sie schon längst »fertige« Pianistin war, etwa auch den Kontakt zu Conrad Hansen suchen ließ, den Sie ebenfalls zu ihren wichtigen Lehrmeistern zählte.

Spätestens durch den Erfolg in Darmstadt ist Erika Haase in György Ligeti Gesichtsfeld getreten. Belegt ist dies durch eine an die Stockholmer Musikhochschule gerichtete Empfehlung Ligetis vom 28. Januar 1963. Ligeti hatte dort seit 1961 eine Gastprofessur inne, während Erika Haase ebenfalls in Stockholm tätig war und seit 1958 an der Musikakademie des Schwedischen Rundfunks eine Klavierklasse hatte.¹⁰ In diesen schwedischen Jahren von 1961 bis 1963 war der Kontakt besonders eng, hier wurde die Grundlage für die lebenslange Freundschaft gelegt. Ligetis Empfehlung blieb der Erfolg versagt, Erika Haase verbrachte die Jahre 1963 und 1964 auf weiteren Studienaufenthalten in Paris und London, wohin sie jeweils Auslandsstipendien erhalten hatte.¹¹ 1967 ging sie nach Hannover, wo sie an der Musikhochschule unterrichtete. Zunächst erhielt sie einen Lehrauftrag und ab 1974 dann eine Professur. Weil es heutzutage kaum mehr vorstellbar ist, scheint mir hervorhebenswert, dass Erika Haase damals eine der wenigen Frauen im Lehrkörper überhaupt war und für lange Jahre die einzige Frau unter den Klavierprofessoren. In Hannover hatte sie ihre Wirkungsstätte gefunden, sie unterrichtete dort 33 Jahre lang bis zu ihrer Pensionierung im Jahr 2000. Im Kollegium war sie insgesamt wohl eine Einzelgängerin, hatte zwar gute Kontakte etwa zu Karl-Heinz Kämmerling oder zu Karl Engel und auch zu vielen Professoren und später Professorinnen anderer Fachrichtungen, gehörte aber keiner besonderen Fraktion innerhalb des zu rivalisierenden Machtkonstellationen neigenden Lehrkörpers der Hochschule an. So

10 »Ich wurde 1959, als sie den Wettbewerb für Interpretation moderner Klaviermusik in Darmstadt gewann, auf ihre ganz besondere pianistische Begabung aufmerksam«, Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Ligeti (im Folgenden PSS). Die Sammlung enthält die von Erika Haase aufbewahrten Briefe Ligetis sowie zahlreiche weitere Dokumente, die der Stiftung nach ihrem Tod von ihrer Erbin Claudia Mayer-Haase übergeben wurden. **11** 1962 war Erika Haase Preisträgerin beim Internationalen Wettbewerb »Magda Tagliaferro« in Paris, dem dann 1963 das Studium bei Magda Tagliaferro folgte.

sehr sie sich für die Studenten und Studentinnen einsetzte, die sie interessierten, so gleichgültig und kurz angebunden wurde sie, wenn dies nicht der Fall war. Das bei den meisten Professoren unbeliebte Unterrichten von Schulmusiker/-innen, das zu ihren Dienstpflichten gehörte, empfand auch sie in vielen Fällen als Last, was sie die Studenten und Studentinnen deutlich spüren lassen konnte.

Der Kontakt mit Ligeti, der 1973 seine Hamburger Professur übernahm, blieb nach den Stockholmer Jahren durchwegs bestehen, allerdings auf einer losen Basis. In der überlieferten Korrespondenz ist viel von Terminschwierigkeiten und verpassten Gelegenheiten die Rede, vor allem wegen der zahllosen Verpflichtungen, von denen Ligeti in Anspruch genommen war. Da Ligeti in jener Zeit kein kompositorisches Interesse am Klavier hatte, ergab sich zunächst keine künstlerische Zusammenarbeit zwischen beiden. Dies änderte sich erst 1976 mit den *Drei Stücken für zwei Klaviere (Monument, Selbstportrait, Bewegung)*. Ligeti zeigte Erika Haase dieses Werk schon sehr früh und die Pianistin hat möglicherweise zu den ersten gehört, die das Stück öffentlich aufführten.¹² Nachgewiesen ist aber erst eine Aufführung an der Musikhochschule Hannover am 7. Juni 1989 gemeinsam mit Einar Steen-Nøkleberg, bei der Ligeti persönlich anwesend war.¹³ Ein weiterer Beleg ihres Kontakts sind die von Erika Haase gemachten Mitschnitte einiger verstreuter Hamburger Seminarsitzungen Ligetis – eine davon gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Martin Warnke abgehalten – aus dem Jahren 1979 bis 1982.

Eine neue Qualität bekam die Beziehung zu Ligeti von den späten 1980er Jahren an, weil es Ligeti nun bekanntermaßen kompositorisch stark zum Klavier zog und die Klaviermusik zu einem wichtigen, wenn nicht dem zentralen Teil seines Schaffens in dieser späten Phase wurde. Die Nachricht von neuen Klavierwerken Ligetis erreichte Erika Haase auf einem Umweg, als sie 1987 eine Übertragung der Aufnahme des 1. Bandes der Etüden von Volker Banfield im Radio hörte.¹⁴ Sie war von Ligetis neuem Beitrag zur Klavierliteratur und seinem spezifischen Umgang mit ihrem Instrument fasziniert, umso mehr, als sie von der Entwicklung der Klaviermusik nach 1945 insgesamt enttäuscht und der Ansicht war, dass seit den Klavierkompositionen Messiaens kaum oder gar keine bedeutende Klavierliteratur mehr entstanden war. Sie leitete also ein eigenes Aufnahmeprojekt in die Wege, für das sie die Frage, womit man die knapp 20 Minuten Musik des ersten Bandes kombinieren könnte, mit einem charakteristischen enzyklopädischen Ansatz beantwortete. In Sitzungen in der Festeburgkirche in Frankfurt am Main zwischen dem 10. und dem

12 Diese Angabe stützt sich auf die Erinnerung an eine persönliche Mitteilung Erika Haases an den Autor, Belege für diese Aufführungen stehen derzeit noch aus. Carmen Piazzini, die das Werk mit Haase einspielte und dafür intensiv mit ihr probte, hält eine frühe Aufführung für eher unwahrscheinlich.

13 Ich danke Berthold Türcke, der ebenfalls zu den Schülern Erika Haases gehört, für diesen Hinweis (E-Mail vom 27. Februar 2023). Türcke war beim Konzert und auch schon bei den Proben anwesend und blätterte für Steen-Nøkleberg um.

14 Im selben Jahr erschien auch die erwähnte erste Einspielung dieses Bandes von Pierre-Laurent Aimard.

13. September 1990 nahm sie sämtliche verlegten Werke Ligetis für Klavier und Cembalo auf, also neben den Frühwerken vor allem auch die *Musica Ricercata* und *Continuum*. Dadurch werden bestimmte Entwicklungslinien innerhalb von Ligetis Schaffen sichtbar, denn *Continuum* bildet als eine der Gitter-Kompositionen für ein solistisches Tasteninstrument ein wichtiges Bindeglied zum Stil nach dem *Horntrio*, während die *Musica Ricercata* in ihrem konstruktivistischen Ansatz wie in manchen Einzelheiten – namentlich der Nr. 7 mit dem siebentönigen Ostinato – deutlich auf die Welt der Etüden vorausweist. Schon diese Einspielung »wurde zu einem Teil persönlich von [Ligeti] überwacht«, wie es im Booklet der CD heißt.¹⁵ Insbesondere die Aufnahme von *Continuum* ist ein Meilenstein, weil Erika Haase hinsichtlich des rasenden Tempos und der Geräuschhaftigkeit des Cembaloklangles vor allem am hysterischen Schluss des Stücks Extremwerte erreicht. Leider ist die Aufnahmetechnik der interpretatorischen Leistung nicht ganz adäquat, sondern so verhält, dass viele Details nicht klar genug hervortreten.¹⁶

Von nun an rückte Erika Haase sehr nah an die Etüden Ligetis heran. Je nach ihrer Entstehung bekam sie Kopien der neuen Etüden des 2. Bandes zugesandt, machte sich an die Arbeit und erstattete gelegentlich Bericht. So schrieb sie am 3. Juli 1994 an Ligeti:

»Lieber György, käjäreaste Tonsättären,¹⁷
es müsste Dir in den Ohren klingen: Deine Vertige ist ein faszinierendes Stück – fantastische Pianistik! Du schreibst: ›so schnell, dass die Einzeltöne auch ohne Pedal fast zu kontinuierlichen Linien verschmelzen.‹ Dieses fast ist wohl eine Anspielung auf eine gewisse Einschränkung? Jetzt bin ich bei ca. ♩ = 80–96 aber noch nicht an meiner Grenze. [nachträgliche Einfügung am Rand:] *Habe schon über 100 Stunden daran geübt*. Wo die liegen wird, kann ich jetzt noch nicht sagen. Terzenetüde von Chopin ♩ ~ 140 wäre wohl das Ideal? In 2 Wochen bin ich ruhig in DA und werde mich der Sache intensiv widmen können – auch die anderen Etüden, die Du mir geschickt hast. Hast Du Nr. 10? Wenn ja, bitte lass mir auch schicken.«¹⁸

Wichtig ist hier zunächst die Selbstverständlichkeit, mit der Chopins Terzenetüde als locus classicus und auch als quasi objektiver Bezugspunkt der Klaviertechnik benannt wird, denn mit dem Aufruf Chopins wird Ligetis Etüde mit nonchalanter Beiläufigkeit in die Tradition großer romantischer Klaviermusik eingeordnet. Was weiter vielleicht untergehen mag, ist die nachgetragene Erwähnung des Übens. Die »über 100 Stunden« sind keineswegs pauschal gemeint oder so dahingesagt. Erika Haase führte über ihren Übe-Aufwand penibel Buch in Form von win-

¹⁵ György Ligeti: *Werke für Klavier und Cembalo*. Erika Haase, Klavier und Cembalo, col legno Au-031 815 CD, München 1991. ¹⁶ Vgl. den in Vorbereitung zur Publikation befindlichen Interpretationsvergleich von Christian Utz, der mich am Rande des Symposiums auf die Ausnahmestellung dieser Aufnahme aufmerksam machte. Vgl. auch den Video-Mitschnitt Erika Haases auf youtube: www.youtube.com/watch?v=M-2lGcPf58M [14.11.2024] (Continuum ab 4:18). ¹⁷ »Liebster Komponist«, eine Anspielung auf die Jahre in Schweden. ¹⁸ PSS.

zigen Kalendereinträgen am Fuß der ersten Notenseite. In ihrem Arbeitsexemplar von *Vertige* fügen sich diese Eintragungen zu einem monumentalen, Ehrfurcht gebietenden Block zusammen (siehe Abbildung 3). Gewiss bildet diese Etüde einen Extremfall, dem allerdings die 14. Etüde *Columna infinită* nahekommt. Insgesamt ist jedenfalls ein kaum glaublicher Arbeitsaufwand zu konstatieren, der für Erika Haase einfach dadurch gerechtfertigt war, dass diese Etüden ihn verlangen und verdienen – nicht anders als die *Hammerklaviersonate* oder die *Diabelli-Variationen*. Die Grundschwierigkeit der besonders anspruchsvollen Etüden liegt in den Tempi, die notwendig sind, um die erstrebten Wirkungen zu erzielen, etwa in *Vertige* das Verschmelzen der abwärts gerichteten, einander überlagernden chromatischen Läufe zu Klangkomplexen, die zwischen Zuständlichkeit und ständiger Bewegung oszillieren. In einem Hinweis Ligetis für Erika Haase auf einem mit dem 12. Januar 1996 datierten Zettel, der offenbar seine Eindrücke beim Abhören einer Probeaufnahme festhält, finden sich entsprechend zu mehreren Etüden aufwärts gerichtete Pfeile, die ein höheres Tempo fordern. Zu *Vertige* lässt er durch Louise Duchesneau weiter mitteilen: »Herr Ligeti meint von dem Tempo der IX. Etüde: einfach so schnell wie möglich spielen«.¹⁹ Einige Monita richten sich aber auch auf die Ausdrucksqualitäten, die dem Komponisten vorschwebten. So fallen ihm bei *L'escalier du Diable* am Anfang zu starke Akzente auf, die zu Ermüdung beim Hören führen – konkret schreibt Ligeti von einem »Sysiphus-Effekt« –, gegen Ende der Etüde möchte er stärkere Tempogegensätze zwischen den »Glockenstellen« und den Presto-Achteln und fordert insgesamt eine »dramatischer[e]« Darstellung. Die Ausdrucksdimension ist für Ligeti also keineswegs nebensächlich, sondern von derselben Wichtigkeit wie die Tempofrage.

Nach der Einspielung der Etüden des 2. Bandes am 12. und 13. März 1997, wieder in der Frankfurter Festeburgkirche, der noch eine Korrektursitzung folgen sollte, sendete Erika Haase eine Probeaufnahme an Alfred Brendel mit der Frage, ob er eine Empfehlung für die CD schreiben könne. In ihrem Begleitbrief vom 20. April 1997 formulierte Erika Haase ihre Sicht auf diese Stücke mit einer konzisen Formulierung: Sie sei »der Meinung, dass diese Werke das Beste sind, was seit vielen Jahren für Klavier geschrieben wurde«, nicht ohne anzufügen, dass sie sie »in langer, zäher, verbissener Arbeit gelernt« habe.²⁰ Brendel sprach seine Empfehlung gerne aus, wobei er die Formulierung Erika Haases fast wörtlich aufgriff: »Auch ich bin der Meinung, dass diese Stücke einen neuen Gipfel der Klavierliteratur darstellen.« Am 20. Mai besuchte Erika Haase Ligeti in seiner Hamburger Wohnung, wo die Bilder entstanden, die später für die Cover der CD-Produktion genutzt wurden.

Diese Produktion war nun nicht mehr Ligeti allein gewidmet, sondern kombinierte eine Wiederveröffentlichung der Einspielung des 1. Bandes und die Neuaufnahme der Etüden des 2. Bandes mit Einspielungen der Etüdenwerke Strawinskys (op. 7), Bartóks (op. 18) und Messiaens (*Quatre etudes de rythme*), durchaus mit

19 PSS. 20 PSS.

dem programmatischen Anspruch, eine bestimmte Traditionslinie sichtbar zu machen, die vor allem im Falle Bartóks stark ausgeprägt ist. Ligeti reagierte ungemein positiv auf die Aufnahme und auf die Konzeption der Produktion und bemerkte zu Haase, als sie ihm die CD überreichte, wie sehr er sich geehrt fühle, mit den größten Komponisten des 20. Jahrhunderts in einem Atemzug genannt zu werden, wobei er nach kurzer Pause einschränkend hinzufügte, dass Messiaen vielleicht doch nicht ganz in dieselbe Reihe wie Bartók und Strawinsky gehöre. Die Produktion wurde als erste Folge von Etüden-Einspielungen von Erika Haase angekündigt, da schon klar war, dass Ligeti noch weitere Etüden komponieren würde. Diese Etüden Nr. 15 bis 18 erschienen dann in Folge 2 der Reihe zusammen mit den Etüden von Debussy, Lutosławski und Skrjabin (op. 65). Die Etüden-Reihe wurde fortgesetzt mit Einspielungen von Etüdenkompositionen von Liszt, Schumann und Brahms. Nimmt man Erika Haases noch vor der Zusammenarbeit mit TACET bei Thorofon erschienene Aufnahme der Chopin-Etüden hinzu, erscheint Ligeti als selbstverständlicher Teil einer von Chopin ausgehenden Tradition der Konzertetüde, als »Klassiker des Klaviers«. Gekrönt wurde Haases Einsatz für das Klavierschaffen Ligetis dann mit der Zusammenfassung der vorliegenden Aufnahmen und ihrer Vervollständigung durch die gemeinsam mit Carmen Piazzini aufgenommenen zweiklavierigen Werke zu der 2-CD-Edition *Hommage à Ligeti*, die 2003 zum 80. Geburtstag des Komponisten bei TACET erschien.

Für die Diskussion des musikalischen Raumes ist die 14. Etüde *Columna infinită* (Die unendliche Säule) von einzigartiger Bedeutung nicht nur unter den Klavieretüden, sondern im gesamten Schaffen Ligetis, weil er hier eine Struktur-Idee aus einem Werk der bildenden Kunst in die Musik überträgt, das heißt aus einem fundamental räumlich bestimmten Medium in ein fundamental zeitlich bestimmtes.²¹ Seine Anregung zu der Etüde erhielt der Komponist von der titelgebenden Monumentalskulptur Constantin Brâncușis in Târgu Jiu.

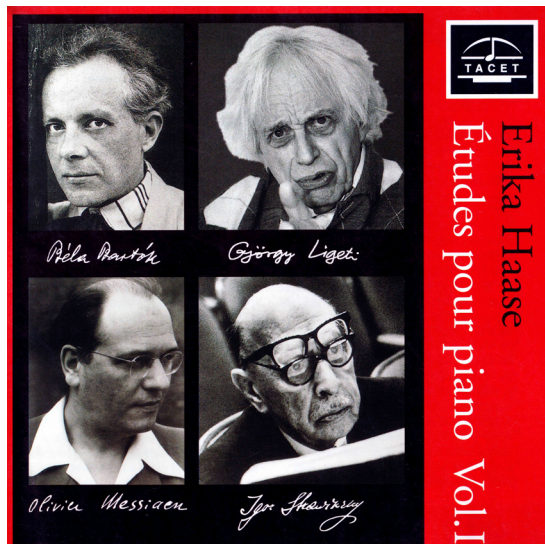


Abbildung 4
Cover der Aufnahme der ersten beiden Etüdenhefte (1997)

²¹ Vgl. ausführlich Volker Rülke: »Die unendliche Säule. Überlegungen zum Verhältnis von Musik und bildender Kunst anhand zweier Werke von Constantin Brancusi und György Ligeti«, in: *Semantische Inseln – Musikalisches Festland. Für Tibor Kneif zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Hanns-Werner Heister / Hans-Joachim Hinrichsen / Arne Langer / Susanne Oschmann, Hamburg 1997 (ZwischenTöne 7), S. 143–156. Der Aufsatz fand die ungeteilte Zustimmung Ligetis.

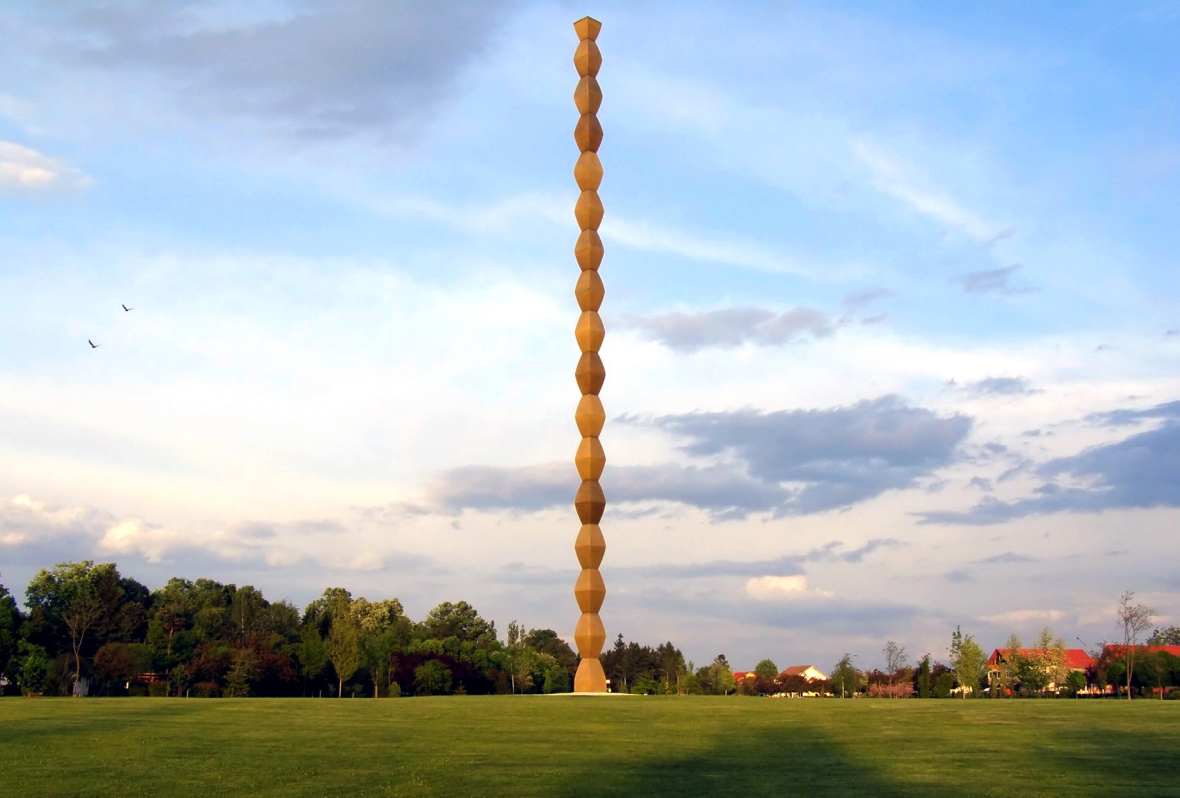


Abbildung 5 Constantin Brâncuși: *Columna infinită*, Târgu Jiu. © Almanah Online

Brâncuși's abstraktes Werk besteht aus insgesamt 16 Elementen, wobei analog zur Konstruktion anderer, früher geschaffener Säulen in Brâncuși's Schaffen zu 15 vollständigen Elementen zwei halbe am unteren und oberen Ende der Säule treten. Die Abmessungen der einzelnen Elemente – minimale Kantenlänge 45 cm, maximale Kantenlänge 90 cm, Höhe 180 cm – entsprechen den Proportionen 1 : 2 : 4. Die Säule hat keinen Sockel, das untere Halbelement ist aber durch ein kubisches Ansatzstück verlängert, so dass sich eine Gesamthöhe von fast dreißig Metern ergibt. Die beherrschende und vielfach beschriebene Wirkung, die von der *Unendlichen Säule* von Târgu Jiu ausgeht, ist die einer immanenten aufsteigenden Bewegung, so als ob die Skulptur sich vom Boden löse und über sich hinauswachse. Dieser Eindruck einer Aufwärtsbewegung beruht auf dem Werkprinzip der Wiederholung identischer Elemente, die tendenziell unabschließbar ist. Bedeutsam für die Wirkung ist, dass das letzte, oberste Element nur zur Hälfte ausgeführt ist und sich nach oben öffnet, was die Ergänzung zur Vollständigkeit in der Imagination des Betrachters stimuliert. Die Skulptur weist kraft ihres Strukturprinzips über sich hinaus, virtuell ins Unendliche.

Ligeti hat dies in der Weise aufgenommen, dass er die Etüde *Columna infinită* als Folge von ansteigenden Achtelketten anlegt, die nach und nach einen immer größeren Tonraum eröffnen. Die entscheidende Idee ist, dass die jeweils neue Achtelkette unterhalb des Ortes ansetzt, den die vorangehende erreicht hat, sich diese Achtelketten also überkreuzen – was pianistisch gesehen das andauernde Über-

greifen der Hände nach sich zieht. Es eröffnet sich so die Möglichkeit, trotz des ununterbrochenen Anstiegs der Ketten für sich den Klangraum als Ganzen konstant zu halten und die durchgängig schnelle Bewegung gleichsam auf der Stelle treten zu lassen. Das Moment des Illusionshaften, das in Gestalt der Verlängerung der Skulptur in der Imagination des Betrachters bereits Brâncușis Säule eignet, zeigt sich so weiter vertieft. Gleichzeitig unterliegt der Modus des sich in der Etüde vollziehenden Aufstiegs durch die verschiedenen Klangregister dem Gestaltungswillen des Komponisten, statt durch den Automatismus der gleichbleibenden Spielfigur der Achtelketten bestimmt zu sein.

Überblickt man die Etüde im Ganzen, so prägt sie eine einteilige Form aus, die vom ununterbrochenen Pulsieren gleichmäßiger Achtel beherrscht wird und eine permanente Variation im Kleinen bei weitgehender Konstanz im Großen zeigt. Ohne hier weiter auf die Einzelheiten eingehen zu wollen, sei darauf hingewiesen, dass sich drei Phasen dieser einteiligen Form unterscheiden lassen, die man als Einführung eines Modells, dessen ersten Störung und Modifikation in der zweiten Phase und schließlich einer zweiten, tiefergehenden Veränderung zusammenfassen kann. Das Neue dieser Schlussphase besteht darin, dass nun der ganze Klangraum noch einmal in einer einzigen aufsteigenden Bewegung durchmessen wird, nachdem er sich vorher allmählich nach oben verlagert hatte, was eine starke innere Beschleunigung und Verdichtung zur Folge hat. Die letzten Töne der Etüde sind dann nicht als Schlusstöne aufzufassen, sondern als unterer Rand einer über die Klaviatur hinauschießenden Achtelkette. Auf die Intention einer solchen Wirkung weist nachdrücklich die Vortragsanweisung »plötzlich aufhören, wie abgerissen« hin.

Die angemessene Darstellung dieser technisch extrem anspruchsvollen Etüde steht vor drei Herausforderungen. Erstens ist das von Ligeti intendierte Tempo anzustreben, das sich mit einer angegebenen Gesamtdauer von etwa 1 Minute und 41 Sekunden am Rande des physisch Ausführbaren bewegt. Zweitens verlangt Ligeti schon zu Beginn ein dreifaches Fortissimo, das in seiner Intensität durchgehend gesteigert werden soll. In der Notation erscheint diese planvolle Steigerung in minutiösen Differenzierungen bis zum achtfachen Fortissimo, womit Ligeti seine Intentionen klar anzeigt, sich aber weit außerhalb des Bereichs möglicher klanglicher Korrelate bewegt. Drittens zielt er auf vollen Klang und ein dichtes Legatospiel mit differenziertem Pedaleinsatz (»oft wechseln: mit voller Sonorität spielen, doch nie verschwommen«). Von den herangezogenen Aufnahmen genügen nur drei der Grundanforderung des extremen Tempos, die von Frederik Ullén, Pierre-Laurent Aimard und Erika Haase.²² Während letztere die angegebene Gesamtdauer fast

22 Es zeugt von künstlerischer Sorglosigkeit, dass im Rahmen von mehreren Gesamtaufnahmen aus jüngerer Zeit – genannt seien die von Han Chen (Naxos, 2023), Danny Driver (Hyperion, 2021) und Cathy Krier (Avi, 2021) – Einspielungen dieser Etüde veröffentlicht worden sind, die das notwendige Tempo klar verfehlen. Die Publikation solcher »Überversionen« kann nur dem Gedanken geschuldet sein, eine Gesamtaufnahme der Etüden vorzulegen.

sekundengenau treffen, ist Ullén sogar noch deutlich schneller, erkaufte sich dies aber mit einer fehlenden Dichte des Klanges und einer allzu gleichförmigen Dynamik. Wie bei den meisten übrigen Etüden stimmen Aimard und Haase in ihrem interpretatorischen Ansatz überein. In ihren Aufnahmen werden wir mit einem undurchdringlichen, lavaartigen Klangstrom konfrontiert, der sich mit unaufhaltbarer Konsequenz und nie nachlassender Intensität aufwärts wälzt. Ein grundlegender Unterschied zwischen beiden Interpretationen besteht darin, dass Aimard mehr Wert auf die Kompaktheit des Klanges legt und den Einsatz und Abschluss der Achtelketten möglichst im Gesamtklang aufgehen lässt, während Haase diese teils deutlich herausstellt,²³ wodurch ihre Darstellung an Klarheit und Relief gewinnt. Die Notation der Etüde spricht prima facie eher für Aimards Auffassung, schließt diejenige Haases aber auch nicht aus. Da beide Aufnahmen unter reger Beteiligung Ligetis entstanden, der eine deutliche Abweichung von seinen Intentionen sicher moniert hätte, können beide Möglichkeiten der Darstellung als legitim gelten. In jedem Fall wirkt sich die je getroffene interpretatorische Entscheidung darauf aus, wie das neue Strukturelement der ansteigenden Folge dreistimmiger Akkorde ab T. 27/28 eintritt. Bei Haase handelt es sich um ein vielfach vorbereitetes Ereignis, das kompositorische Folgen nach sich zieht, während es bei Aimard quasi unter der Hand eingeführt wird, als eine besondere Anfärbung des Gesamtklangs, die im Folgenden ein Eigenleben entwickelt.

Singulär ist in der Einspielung Erika Haases die Schlussphase der Etüde ab T. 35 gelungen. Sie ist von allen mir bekannten Interpretationen diejenige, die die Anweisungen »sempre tutta la forza, al fine, crescendo ancora più« und »forza estrema al fine« mit der größten Konsequenz umsetzt. Möglicherweise unterstützt von der Wahl des richtigen Instruments gelingt es ihr, im oberen und obersten Register an Kraft und Klangstärke nicht nachzulassen – bis zum letzten Ton. An dieser Stelle kommen interpretatorische Imponderabilien ins Spiel. Haases Darstellung der Etüde, wie der Etüden Ligeti insgesamt, zeichnet sich durch einen spezifischen Nachdruck und eine Unbedingtheit aus, die man als existenziell bezeichnen kann.²⁴ Überzeugender als in jeder anderen Interpretation wird von ihr der Charakter einer panischen Fluchtbewegung oder, um die schöne Formulierung von Tobias Bleek zu paraphrasieren, des fiebrigen, aussichtslosen Umherirrens in einem unendlichen Labyrinth als besondere expressive Dimension dieser Etüde freigelegt.²⁵ Dies ist – und dies macht Erika Haases Interpretation unmissverständlich deutlich – Musik als Ernstfall.

23 Siehe etwa die Abschlüsse in der rechten Hand, T. 4, 7, 10, 20, 26. **24** Diese Qualität ihres Spiels teilt sie mit ihrem Vorbild Eduard Steuermann. **25** Vgl. den Beitrag von Tobias Bleek in diesem Band ab [S. 139](#).

Abstract

Ein Klassiker des Klaviers. Erika Haase als Interpretin György Ligetis

Die maßgeblich von Musikern der Schönbergschule geprägte Pianistin Erika Haase gehört zu den wegweisenden Interpreten der Klaviermusik György Ligetis. Die Grundlage ihres Ligeti-Spiels bildet ihre persönliche Bekanntschaft mit dem Komponisten, die in die frühen 1960er Jahre zurückreicht. 1990 begann Erika Haase, nach und nach sämtliche Klavier- und Cembalowerke Ligetis auf CD einzuspielen. Einen Meilenstein bildet dabei ihre Aufnahme der Klavieretüden, die in einem Prozess des intensiven Austausches zwischen ihr und Ligeti entstand. Erika Haases interpretatorischer Zugang zielt auf die Freilegung des expressiven Gehalts der Stücke und basiert auf der Klarheit der Stimmführung, Genauigkeit in der Darstellung der Details und einem bedingungslosen Einsatz für die Textgerechtigkeit.

Die 14. Etüde *Columna infinită* hat im Klavierschaffen Ligetis eine einzigartige Bedeutung für die Diskussion der Rolle räumlicher Vorstellungen. In dem Stück transferiert Ligeti die Struktur der inspirierenden gleichnamigen Monumentalskulptur Constantin Brâncușis in die Musik und setzt auf diese Weise eine immanente Aufwärtsbewegung ins Werk.

A Classic of the Piano. Erika Haase as a Performer of György Ligeti

The pianist Erika Haase, who was strongly influenced by performing aesthetics of the Second Viennese School, ranks among the pioneering performers of György Ligeti's piano works. Her personal acquaintance with the composer, dating back to the early 1960s, seems to be integral to her interpretative approach. In 1990 Erika Haase began to record Ligeti's complete works for piano and harpsichord on CD. Especially her recording of the piano etudes can be considered as a milestone in this project and was the direct result of intensive collaboration with the composer. Erika Haase's approach aims to reveal the expressive content of the pieces and is based on clarity of voice-leading, precision in the presentation of detail, and an unconditional commitment to textual accuracy.

The 14th Etude, *Columna infinită*, is unique in Ligeti's piano œuvre in its treatment of spatial conceptions. In the piece, Ligeti transfers the structure of Constantin Brâncuș's inspiring monumental sculpture of the same name into the music, creating an immanent upward movement.

Autor

Volker Rülke ist Konzertdramaturg der Dortmunder Philharmoniker. Er studierte Violinpädagogik in Hannover und Musikwissenschaft und Philosophie in Berlin. 1992 kam er bei der Vorbereitung seiner Dissertation über Eduard Steuermann mit Erika Haase in Kontakt, woraus sich eine langjährige enge Zusammenarbeit entwickelte. Er veröffentlichte zur Musik des 20. Jahrhunderts, u. a. zu Strawinsky, Bartók, Ligeti, Debussy und Boulez. Im September 2022 erschien in Ko-Autorschaft mit Martin Zenck *Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz*.

Volker Rülke is concert dramaturge of the Dortmund Philharmonic Orchestra. He studied violin pedagogy in Hanover and musicology and philosophy in Berlin. In 1992, while preparing his dissertation on Eduard Steuermann, he came into contact with Erika Haase, which led to many years of close collaboration. He has published on 20th-century music, including on Stravinsky, Bartók, Ligeti, Debussy and Boulez. In September 2022, the volume *Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz* was published in co-authorship with Martin Zenck.

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*.¹ 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 Aufnahmegeschichte 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.² 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.³ Bei den Berliner Philharmonikern wurde es überhaupt nur ein einziges Mal gespielt: 1971 mit Wolfgang Boettcher und Ernest Bour.⁴ Das zweieinhalb Jahrzehnte jüngere Violinkonzert von Ligeti dagegen erklang bereits mehrfach bei den Philharmonikern und ging mit diesen auch auf Tournee.⁵

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 Ersteinspielung 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	BIT2o 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.

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

Aufnahmejahr	Cellist	Orchester	Dirigent
2010	Mikolaj Konopelski	Orquesta de Cámara Sony de la Escuela Superior de Música Reina Sofía	Peter Eötvös
2013	Alexis Descharnes	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 ausge dehnte 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)⁶, 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.)⁷ 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).⁸ 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 orchesterlicher oder kammermusikalischer Besetzung aufgeführt wird. Beides ist laut Partitur des Werkes möglich.⁹ 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-

⁶ György Ligeti: *Konzert für Violoncello und Orchester*. Studienpartitur, Litolf / Peters, Frankfurt/Main u. a., S. 48. ⁷ Ebd., S. 35ff. ⁸ Ebd., S. 32 passim. ⁹ 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 Ersteinspielung 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.¹⁰

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 Ersteinspielung 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

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

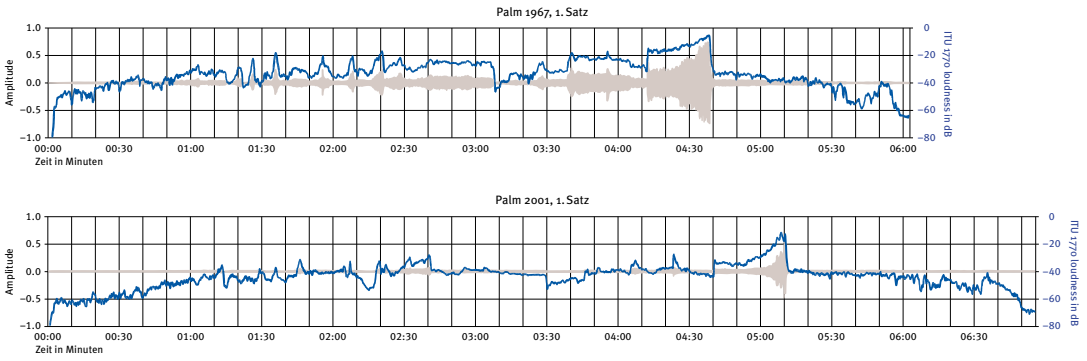


Abbildung 1 Lautheitskurven 1. Satz Palm 1967 und 2001

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-

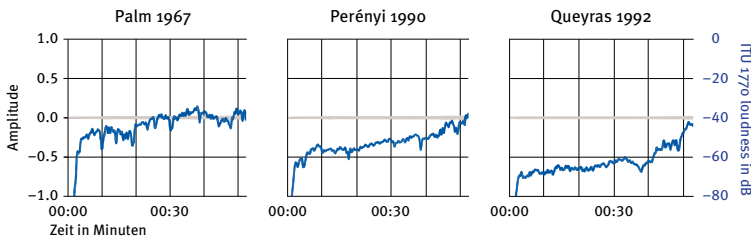


Abbildung 2 Anfang Palm 1967, Perényi 1990, Queyras 1992

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.¹¹

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.¹² 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 Kadenzen 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.

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

¹² 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 Kopnolski –, 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-

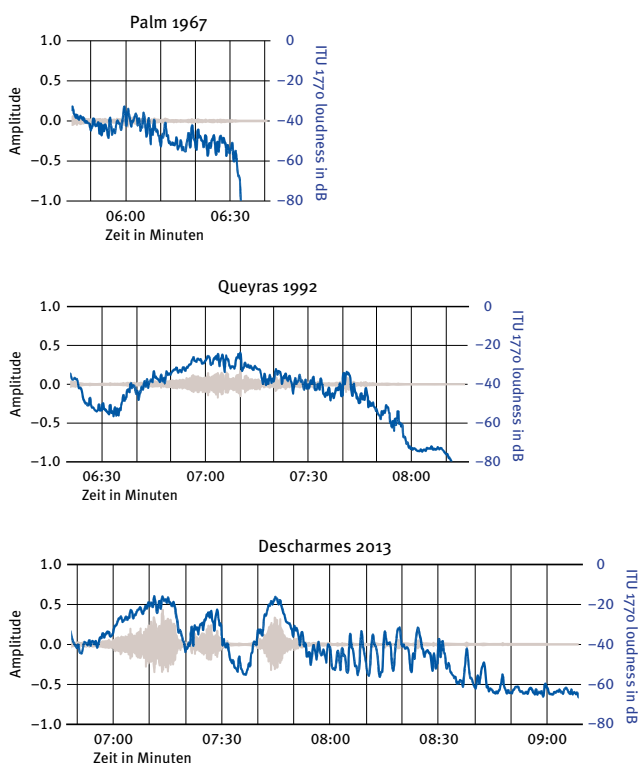


Abbildung 3 Kadenz Palm 1967, Queyras 1992, Descharmes 2013

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 Kontrabass-tons, 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 Kontrabass-tons)

Im 2. Satz divergiert die Spieldauer – gemessen hier jeweils bis zum Beginn der Flüster-Kadenz – gleichfalls zwischen $5\frac{3}{4}$ 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 $6\frac{1}{2}$ 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 einlagte, 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 Descharmes 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 Instrumentalusbildung 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.¹³ 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 befließen 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 Asko|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 BMCCD162, 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 [dieser und die übrigen Links: 11.11.2024]
- Alexis Descharmes / Sébastien Boin / Ensemble C barré. Théâtre national de La Criée, Marseille,
Mai 2013. 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
- 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 19th and 20th centuries, edited by the Staatliche Institut für Musikforschung (Kassel 2019–2025).