

KRISE UND FRUCHBARKEIT

HAUSARBEIT FÜR DAS SEMINAR *"GYÖRGY LIGETI:
KOMPONIEREN IN DER 2. HÄLFTE DES 20.
JAHRHUNDERTS"*

Andrés Fernández Rodríguez
Sommersemester 2013

INDEX:

6 - Einführung

9 - Biographie und Schaffen

26- Das Klavierkonzert

32- Quellen

EINFÜHRUNG:

Die folgende Arbeit soll nicht mehr sein als eine kurze Zusammenfassung aller Quellen, zu denen ich in diesem Semester Zugang bekommen konnte, im Versuch Ordnung in das zu bringen, was ich gelernt habe. Den Titel "Krise und Fruchtbarkeit" habe ich aus verschiedenen Gründen gewählt:

-Fruchtbarkeit, da von allen Dingen, die ich an einem Komponisten bewundernswert finde, halte ich die Fähigkeit die Fragen des Lebens und der Technik aufeinander abzustimmen für besonders bedeutend, mit der eine Ästhetik geschaffen wird, die gleichzeitig persönlich und universal ist. Auch wenn Ligeti nicht der einzige Fall ist, ist er einer der bedeutendsten Komponisten wegen seiner Verpflichtung an so vielen unterschiedlichen Quellen: Avantgarde, Tradition, Synästhesie, Folklore und Interdisziplinarität beeinflussen sein Werk und machen ihn zu einer der wichtigsten Stimmen des 20. Jahrhunderts.

-Krise, da jeder Komponist sich andauernd der Unendlichkeit der Zweifel in Bezug auf seine eigene Musik konfrontieren muss: was, warum und wie. Auch wenn an sich schon die Aufgabe eine befriedigende Antwort darauf zu finden herausfordernd genug ist, ist es ebenso schwierig diese Antwort zu erhalten. Ligeti erreichte den Olymp mit *Atmosphères* (1961), das sowohl als Schlüsselwerk des 20. Jahrhunderts gilt, als auch als *sein* eigenes Schlüsselwerk. Genau dieser letzte Gedanke würde ein zunehmendes Unwohlsein im Bewusstsein des Komponisten auslösen, der sich Anfang der 70er Jahre einer zunehmenden Schaffenkrise (*1) gegenüber sah, die 1978 darin gipfelte, dass er beinahe 4 Jahre lang nichts komponierte.

Diese Schaffenkrise förderte eine Überlegung, die vor allem an den Musikmaterialien zentriert war und, obwohl das musikalische Ergebnis viele von seinen Merkmalen bewahrt, hat sie eine bemerkenswerte Stilrenovierung hervorgebracht. Die spitzenmäßigen Ergebnisse mit den Ligeti diese Stilrenovierung anging, ist etwas wovon wir die Kompositionstudenten lernen könnten und sollten. Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit in manchen Aspekten sein neuer Stil inzidiert, und ihre Präsenz in Ligetis *Klavierkonzert* überdenkt, ein Werk das Ligeti selbst als Paradigma von seinem "ästhetischen Kredo" (*2) im Programm zur Uraufführung in Wiener Konzerthaus am 28. Februar 1988 empfinden würde.

Auf jeden Fall ist die Legitimität von der Änderung außerhalb meiner Möglichkeiten zu bewerten: die Identifikation des Komponisten mit seinem Werk ist unabhängig von der Identifizierbarkeit eben dieses Werkes mit dem Komponisten, und jeder Autor soll seinen Weg finden, in diesem Informationsozean, der die zeitgenössische Welt ist. Die Debatte zwischen dieser Abwechslungstätigkeit als entweder Schwächesymptom oder Dynamikbeweis zu deuten, soll zu der Meinung von jeder Person beschränkt werden. In diesem Sinn ist es passend, die Wörter, die Luigi Nono an Wolfgang Rihm in der Erstaufführung von seiner Oper *"Tutuguri"* (1982) widmete, zu zitieren: stundenlang zerpfückte der Letztere die Kleinigkeiten seiner Musik mit großer Selbstbefriedigung, als die Unterbrechung mit all seinem Gewicht kam:

*"Wolfgang, du brauchst eine Krise".(*3)*

BIOGRAPHIE UND SCHAFFEN:

György Ligeti wurde am 28. Mai 1923 in Dicsöszenmárton (heute Tîrnăveni, Rumänien) als Sohn einer Familie ungarisch-jüdischen Ursprungs geboren. Obwohl sein Vater (überzeugter Kommunist) ein bekennender Atheist war, konnte das Drama nicht vermieden werden: Ligeti verlor in den Konzentrationslagern der Nazis seinen gesamten engeren Familienkreis mit Ausnahme seiner Mutter, die überlebte. Als ob das nicht genug wäre, musste Ligeti zudem unter den Demütigungen einiger seiner Mitschüler leiden, die von den Lehrern gebilligt wurden. Aber der kreative Geist des jungen Ligeti war stark: Etwa im Alter von zehn Jahren wurde sein Interesse für Komposition geweckt und er schrieb bereits mit 15 Jahren Werke und Skizzen für verschiedene Besetzungen (Klavier, Streicher, Bläser, Streichquartett, Klaviertrio, einschließlich eine Sinfonie). Außerdem verspürte er ein starkes Interesse für die Wissenschaft: mit 17 Jahren bildete sich in ihm allmählich die Vorstellung, dass er sowohl Wissenschaftler wie Komponist werden würde (*5).

1941 bestand er sein Abitur und konnte an die Universität gehen. Er interessierte sich für Physik, aber aufgrund der neuen Politik des *numerus clausus*, die durch die Nazis eingesetzt wurde (1 Jude pro Semester/Studiengang), war es unmöglich. Dennoch konnte er die Aufnahmeprüfung am Konservatorium von Cluj machen, dessen Direktor, Viktor Vaszy, sich eben dieser rassistischen Politik widersetzte. Zwischen 1941 und 1943 nahm er regelmäßig an der Kompositionsklasse von Ferenc Farkas teil und erhielt im Sommer auch immer wieder Unterricht von Pál Kadosa in Budapest. 1944 musste er Wehrdienst unter härtesten Bedingungen ableisten, aber am 10. Oktober 1944 nutzte er eine Gelegenheit um zu desertieren und nach Hause zurückzukehren. Dort, im April 1945, traf er wieder seine Mutter, die noch lebend aus Auschwitz zurückkam (*6).

Im selben Jahr begann er mit seinem weiterführenden Kompositionstudium an der Budapester Musikhochschule bei Sándor Veress, und auch bei Pál Járdányi, Ferenc Farkas und Lajos Bárdos (bei dessen Theorie- und Analysekursen er auch in seiner Zeit als Lehrer weiterhin teilnahm). Zu seinen Mitstudenten gehörte auch György Kurtág. Veress war nicht nur ein Klavierschüler von Bartók und Kompositionsschüler von Kodály, sondern teilte auch mit Ligeti und Kurtág die linksgerichtete Ideologie, die nach den Worten von Ligeti, "unser Ideal" war (*7). Ligeti erhielt in der Musikhochschule eine Ausbildung, die in hohem Maße traditionell orientiert war, besonders in den verschiedenen Kontrapunkttechniken. Das wurde Ligeti selber später als etwas entscheidendes aufwerten: "Es ist ohne Zweifel richtig, dass die traditionellen Disziplinen nicht direkt verwendet können, andererseits [...] wenn man nämlich in ausgereiften Techniken eine Schulung erhält, wird ein unschätzbare indirekter Nutzen erhalten" (*8). Spätere Werke wie *Lux Aeterna* können es unter Beweis stellen.

Die Figur von Bartók stand ebenso auf so einer Kernposition, sodass Ligeti ein Stipendium für ein Studium in Paris mit Darius Milhaud ablehnte, um den Kontakt mit Bartóks Musik nicht zu verlieren. Später würde trotzdem der Versuch, sich von der Bartók-Tradition zu emanzipieren, zu der Komposition von seiner *Musica Ricercata* (1953) führen: "1951 begann ich mit sehr einfachen klanglichen und rhythmischen Strukturen zu experimentieren und eine neue Art von Musik, sozusagen vom Nullpunkt ausgehend, aufzubauen [...]. Ich stellte mich Aufgaben wie: Was kann ich mit einem Ton anfangen? Was mit zwei Intervallen? [...] So entstanden mehrere kleine Stücke, hauptsächlich für Klavier" (*9).

In Sommer 1949 schloss er sein Studium ab und führte eine ethnomusikologische Erforschung in Rumänien durch, um Volkslieder aus Siebenbürgen zu sammeln. Danach fängt ein Zeitraum von relativer Stabilität an, in dem er als Dozent in der Budapester

Musikhochschule Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre unterrichtete. Er komponierte seit dem Fall des Eisernen Vorhangs 1950 eine Reihe von Stücken, die mit der herrschenden sozialrealistischen Doktrin übereinstimmen würde, d.h. fast alle vokal und volksmusikalisch basierte, laienhafte und regionalistische Thematik. Bemerkenswerte Ausnahmen sind die zuvor erwähnte *Musica Ricercata* (1953), die *Sechs Bagatellen für Bläserquintett* (1953) und das *Streichquartett Nr.1, "Métamorphoses nocturnes"* (1954), die seine Suche nach einem persönlichen Stil belegen. Ein Beweis dafür ist auch die Teilzensur, die manchen auferlegt wurde, weil sie "offenbar zu reich an dissonanten Intervallen schien" (*10).

Die politischen Restriktionen nahmen seit 1950 nur zu und es wurde fast unmöglich, den Kontakt mit den neuen künstlerischen Strömungen zu halten: vergessene Bände in Bibliotheken, fast geheime Ausstellungen und verzerrte Radiosendungen aus Westeuropa waren die einzigen Quellen, die Ligeti zur Verfügung hatte (*11). Die politischen Spannungen hatten inzwischen auch nur zugenommen: zu Beginn des Jahres 1956 stellten sich ungarische liberale Kommunisten gegen die stalinistische Politik. Im selben Jahr förderte eine breitere Lockerung Initiativen wie den *Petőfi-Klub* (ein Debattierklub, an dem sowohl Ligeti als auch Kurtág teilnahmen) und den Kontakt mit der westlichen Musik, die für Ligeti besonders aufschlussreich sein würde, als er die Radiosendung von *Kontra-Punkte* und den *Gesang der Jünglinge* am 7. November hörte (*12). Aber die Spannung ging noch weiter und gipfelte im Volksaufstand Ende November. Danach ergriff Ligeti die Flucht aus Budapest: nach zahlreichen Schwierigkeiten erreichte er Wien am 13. Dezember (1967 würde er österreichischer Bürger werden). In Wien begann der Komponist sehr bald für die *Universal Edition* Korrektur zu lesen, wurde mit Hanns Jelinek und Friedrich Cerha persönlich bekannt und schrieb an Eimert und Stockhausen, welche ihn freundlich nach Köln einluden: "Herbert Eimert, der Mensch mit dem großem Herzen, ermöglichte eine Schnellaktion,

obwohl er keine Komposition von mir kannte"(*13). Ligeti sprach über ein Stipendium für vier Monate, 1000 D-Mark pro Monat, das er für seine Mitarbeit im Elektronischen Studio des WDR erhalten würde, und mit dem er dann eineinhalb Jahre lang in Köln zu leben versuchte. Gesagt, getan: am 1. Februar 1957 übernachtete Ligeti erstmals in Köln, und zwar bei den Stockhausens, die ihm gastfreundlich für sechs Wochen aufnahmen.

Die Kölner Zeit bildet einen neuen Ausgangspunkt in Ligetis musikalischer Schöpfung: die Atmosphäre und das Kreativniveau, die Gespräche mit den Komponisten, die dort sich befanden (Kagel, Maderna, Evangelisti, B. A. Zimmermann unter vielen anderen) und die Arbeit im Studio mit Gottfried Michael Koenig würden bald seine Früchte zeigen: 1958 entstand *Artikulation*, eine vierminütige Komposition, die er heute als sein einziges wirklich gültiges elektronisches Stück anerkennt (*14). Der Grund ist bedeutend: als er sich im Jahre 1959 von der Arbeit im Studio verabschiedete, erkannte er schon die Grenzen des zu jener Zeit technisch Machbaren (sein 48-kanaliges Stück *Pièce électronique* (1958) konnte nicht bis zu seiner Rekonstruktion 1996 im *Institut für Sonologie den Haag* verwirklicht werden (*15)). Und später, nach der Aufführung seines *Violinkonzerts* (1992) würde er aussagen: "Ich habe kein antitechnisches Vorurteil, aber die Noblesse einer Stradivari-Geige oder eines Steinway-Flügels haben die elektronischen Geräte trotz der möglichen Simulation des Steinway-Klanges nicht. Es ist nicht dasselbe, es ist wie Skai und Naturleder, und ich brauche Naturleder, als Gefühl unter meinen Fingern" (*16).

Ein Stipendium bei den Darmstädter Ferienkursen für neue Musik ermöglichte ihm 1957 die Teilnahme (dort lernte er Boulez, Nono, Cage, Tudor, Posseur u.a. kennen) und ab dem Jahre 1959 wurde seine Rolle des Besuchers zum ständigen Dozents ausgeweitet: als Dozent der Ferienkurse teilte er in seinen nachfolgenden Besuchen in 1960, 1970, 1972 und 1976 das Mikrophon mit Theoretikern wie

Adorno, Metzger und Dahlhaus, und sollte nicht nur als Komponist sondern auch als Theoretiker berühmt werden. In seinen gesammelten Schriften, bei Schott herausgegeben, können wir unter Anderem auch zahlreiche Analysen finden, von denen viele bei dem Kurs entstanden. Legendär ist seine Analyse von der *Structure Ia* von Boulez (*17), in der er,



Ligeti im Gespräch mit Carl Dahlhaus (links) und Rudolf Stephan (rechts) über das Thema der 23. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik: »Ist das 19. Jahrhundert tot?«, Darmstadt 1968.

nur aus den Noten, den ganzen kreativen Prozess "dekodiert", und Punkte findet, an denen Boulez die Struktur verlässt und willkürliche Entscheidungen trifft: nicht umsonst ist der Titel von dieser Analyse "Entscheidung und Automatik in der *Structure Ia* von Pierre Boulez".

Während Ligeti sich darauf vorbereitete, die Stadt Köln zu verlassen, erhielt er im Frühjahr 1959 eine private Einladung nach Stockholm. 1961 wurde er eingeladen Vorlesungen und Seminaren in Stockholm zu geben, sowohl für Studenten der Musikhochschule wie auch für Mitarbeiter des Schwedischen Rundfunks. Er wäre gerne auch weiterhin in Köln geblieben. So hatte er es Stockhausen im Jahre 1961 erklärt, da die Pläne eines "Instituts für Neue Musik" schon entworfen waren. Sie vereinbarten, dass Ligeti als Dozent für das Fach Instrumentation eingeladen würde, aber man musste abwarten bis das Projekt tatsächlich in Betrieb genommen werden konnte. Deshalb nahm Ligeti zunächst einmal die Stelle in Stockholm an (später würde es enttäuschend für ihn sein, seinen Namen nicht auf den Prospekten des Instituts finden zu können) (*18).

Aber es war in diesen letzten Jahren in Köln in denen zwei Schlüsselwerke seines neuen Stils entstanden: *Apparitions* (1959) und *Atmosphères* (1961). Ligeti fand einen klaren Parallelismus zwischen der Idee der "Pseudomorphose an Malerei" (die Adorno in seiner "Philosophie der Neuen Musik" auslegte) und der elektronischen Musik (*19): der Komponist wurde mit einem Maler verglichen und sollte direkt mit dem klingenden Material arbeiten. Die Anwendung dieses Prinzips bei der Instrumentalmusik ist die grundlegende Idee bei der Komposition beider Stücke. Nach den Worten von Koenig: "Neue instrumentale Wirkungen gibt es freilich in den Orchesterstücken *Apparitions* und *Atmosphères*, die Ligeti den Erfahrungen mit der elektronischen Musik, insbesondere der *Bewegungsfarbe*, zuschreibt". (*20 und *29). Hier ist die Rolle des Komponisten verändert im Vergleich zur seriellen Musik. Er muss neue Verantwortungen übernehmen und andere abgeben: das Stück wird zu einem Teil eines theoretisch unendlichen Zeitkontextes, in dem eine Reihe von Formen (die als *clusters* durch die mikropoliphonische Verwendung der Stimmen im großen Orchester dargestellt werden) mit großer Ausführlichkeit geprägt werden. Diese Formen bewegen sich in Raum, Intensität, Tonhöhe und Farbe, auf der Basis (nach Erkki Salmenhaara) von den folgenden vier Prinzipien: Ausschaltung der musikalischen Dialektik, Ausschaltung der Kasualitätsverbindungen, Unwiederholbarkeit und Aperiodizität (*21). (In diesem Zusammenhang sagte Ligeti: "Das ist eine Musik, die den Eindruck erweckt, als ob sie kontinuierlich dahinströmen würde, als ob sie keinen Anfang hätte, auch kein Ende; was wir hören, ist eigentlich ein Ausschnitt von etwas, das schon immer angefangen hat und noch immer weiterklingen wird. Typisch für all diese Stücke ist: es gibt kaum Zäsuren, die Musik fließt also wirklich weiter. Das formale Charakteristikum dieser Musik ist die Statik" (*22)).

Bei einem Darmstädter Auftritt im Jahre 1959, hatte John Cage damals für die "experimentelle Aktion" -Klang sollte zu sich selbst kommen- die Einbeziehung von Zufallsoperationen wie auch für die Indeterminiertheit der Aufführung plädiert. Ligeti war der

Überzeugung, dass der Komponist lernen müsse, über seine Formimaginationen wieder zu verfügen: die im Jahrzehnt vorherrschende serielle Techniken müssen zugunsten verfügbarer kompositorischer Arbeiten aufgegeben werden (*23). Diese Idee der "kompositorischen Arbeit" ist ohne Zweifel einer der wenigen Begriffe, die auf Ligetis vielgestaltiges Schaffen in einer transversalen Art und Weise angewandt werden kann. Schon als Kind konnte Ligeti in seiner schöpferischen Tätigkeit "das vom Vater favorisierte und von György ersehnte Ideal eines intellektuellen Individualismus" erleben (*24): so wurde die poetische Dimension des Künstlers durch einen intensiven und vielgestaltigen Lernprozess verstärkt und fungierte als Katalysator seiner persönlichen Interessen. Damit konnte eine tiefe und ausgefeilte persönliche Vision geschaffen werden. Die Rolle des Komponisten wäre dann solche Visionen vorzuschlagen und durchzusetzen. An diesem Punkt ist es unumgänglich Ligetis eigene Meinung darzustellen: "Ich möchte hier eine Parenthese einschieben und mein künstlerisches Credo ganz kurz und unpoetisch erläutern. Ich glaube, Kunst muss lügen. Also, viele Leute sagen, Kunst muss wahr sein. Ich glaube das Gegenteil. Kunst muss Lüge sein, das heißt, Kunst muss etwas vorspiegeln, was es selbst nicht ist, Kunst muss etwas Scheinbares sein, etwas vortäuschen. Ich verstehe unter Lüge nicht eine moralische Lüge, sondern etwas vorzutäuschen, was nicht existiert [...] und so habe ich in diesen Sprachkompositionen versucht -zuerst in *Artikulation*- die Sprache vorzuspiegeln. Es ist, als ob es eine Sprache wäre, und dadurch wird es, so hoffe ich, das sage ich ganz leise, wird es zu einer Art Kunst" (*25).

Seit den 60er Jahren schafften Figur und Werk Ligetis eine internationale Projektion: er wurde für Kollaborationen und Kurse weltweit angefragt, und er nahm Preise und Ehrungen auf dem höchsten Niveau entgegen. Unter seinen Kompositionen dieser Zeit können wir viele finden, die *Atmosphères* ähneln, wie *Lux Aeterna* oder das *Requiem* (das Ligeti schreibt, nicht weil er ein religiös gebundener Komponist ist, sondern weil er Werke wie die von Bosch

oder Breughel seit seiner Kindheit suggestiv verfolgte, und auch aus Gründen der Solidarität mit der damals von der kommunistischen Regierung besonders verfolgten katholischen Kirche und seinen katholischen Freunden (*26)), *Lontano* (mit einer starken sinästhetischen Dimension), *Volumina* (als Beutezug in Klusternotation) oder das *Cellokonzert* (1966) (ein Beispiel von seiner Ansicht der konzertanten Musik).

Auch wenn der Stil von Ligeti sich in dieser Epoche durchaus sehr stark im Umkreis von *Atmosphères* bewegt, blieb sein Bestreben andere Facetten in seiner Musik zu übernehmen und hinzuzufügen ständig aktiv, was darin resultierte, dass diese Werke eine fremde und ebenso dialektisch entgegengesetzte Einstellung repräsentieren. Die Tatsache, dass dieses durch *Atmosphères* vollständig in den Schatten gestellt wurde und dass es deswegen von einer großen Mehrheit nicht gekannt wurde, war einen der Gründe der Irritation, die in Ligeti erwachte, zitiert in *1 (und vermutlich sein Ansporn sein Stil zu erneuern). Außerdem, während besonders in *Atmosphères* und *Volumina* die Technik der "Klangfarbentransposition" eine entscheidene Rolle spielt, sind *Lux Aeterna*, *Lontano* und das *Cellokonzert* mehr auf der "Mikropoliphonie" basiert, der Unterschied (in den Worten Ligetis) besteht im folgenden: "es gibt nicht nur einen einzigen harmonischen Wandlungsverlauf, sondern mehrere simultane Verläufe mit verschiedenen Geschwindigkeiten, die durchschimmern, einander überlagern und durch mannigfaltige Brechungen und Spiegelungen eine imaginäre Perspektive hervorbringen" (*27). Die Idee hinter solcher imaginären Perspektive wird eine Wahrnehmung von der "Musik hinter der Musik" erschaffen, ein Konzept, das zukunftsweisend werden würde.

Eine weitere Facette Ligetis Arbeit ist die Mechanik: "Ligeti war immer fasziniert von Maschinen, die nicht richtig funktionieren, und von der Welt der Technik und Automatismus" (*2). Sein *Poème Symphonique* (1962) für 100 Metronome ist ein gutes Beispiel für

diese Faszination und spiegelt eine völlig andere Kompositionsprozessidee wider, in der das Konzept zunehmen. Das klingende Ergebnis ist auch sehr verschieden, da in einigen Parametern absolute Kontrolle herrscht, in anderen diese Kontrolle total abgegeben wird. Auf jeden Fall wird die hier erzeugte "granulierte Kontinuität" ein Teil von Ligetis musikalischer Sprache werden (*28), sehr anschaulich zu finden in seinem Werk *Clocks and Clouds* (1973), in dem er den Ausdruck vom Philosophen Karl Popper als metaphorische Basis nimmt, um diese beiden repräsentativen Texturen vorzustellen (*29). Interessant zu sehen ist hier auch das Stück *Continuum* (1968), das als Kompromiss zwischen beiden Texturen angesehen werden kann, in dem Sinne als dass der mechanische Aspekt auf eine "Wolkentextur" angewandt wird, um sie -sozusagen- zu "digitalisieren": In Ligetis Cembalostück *Continuum* tritt die rhythmische Dimension in den Hintergrund unserer Wahrnehmung, im Grunde ist aber diese Dimension eliminiert, weil das Stück so extrem schnell wie möglich gespielt werden muss, so dass die Einzeltöne kaum mehr wahrnehmbar sind [...] unsere Wahrnehmung konzentriert sich auf Pattern [...] Gottfried Michael Koenig, mit dem Ligeti im Elektronischen Studio des WDR Köln freundschaftlich zusammenarbeitete, nannte diese sich bildende neue Klangqualität "Bewegungsfarbe" (*30).

Ligetis Verhältnis zur Tradition spielt auch eine wichtige Rolle, obwohl es in der Tat in einem sehr konkreten Sinne doppelbödig ist: einerseits negiert er sie, sichert seine kompositorischen Strukturen zunächst weitgehend gegen traditionelle musiksprachliche Wendungen ab, andererseits gesteht er bereits für *Volumina* ein, dass irgendwo unter der Oberfläche die gesamte Orgelliteratur gibt [...]. Es arbeitet aber nicht mit genauen Zitaten, sondern es werden bestimmte musikalische Typen aus der Romantik eben nur berührt (*31), etwas was wir als "Aura" der Tradition nennen könnten (*32). Auf jeden Fall ist für Ligeti jeder Konvention zu Arbeiten ebenso sinnlos wie die pure Unterwerfung unter die Normen der Konvention. Er bekennt sich

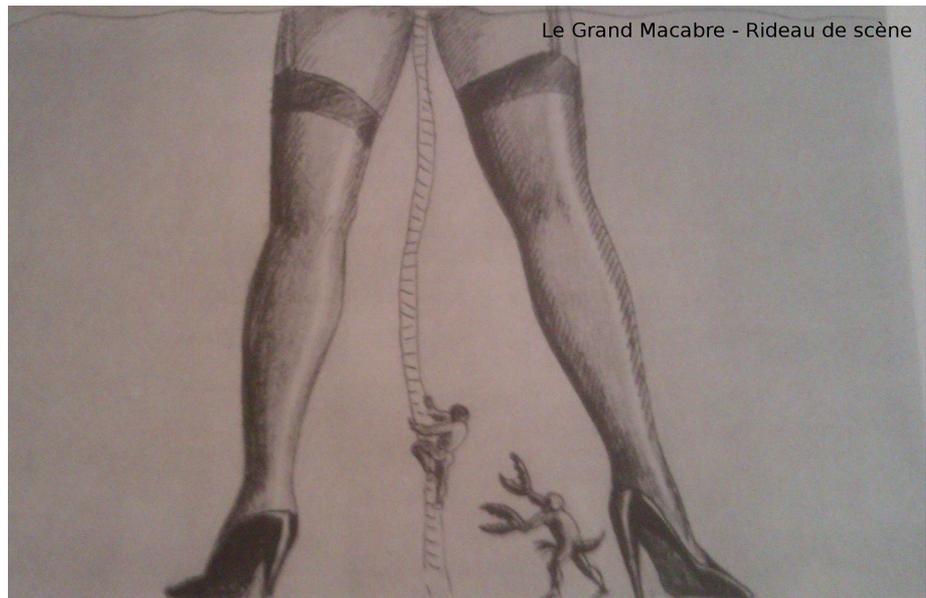
vielmehr zu einer behutsamen Erneuerung der Künste, die "jeweils in einer graduellen Modifikation des schon Existierenden" besteht (*33a), eine darwinistische Ansicht des kreativen Felds, die sich klar in der folgenden Behauptung (auch von Ligeti) aufzeigt: "Man kann nur gegen etwas revoltieren, und um wissen zu können, was man will, muss man auch wissen, was man *nicht* will" (*34). Im Rahmen dieser Arbeit ist es sinnvoll zu bemerken, dass im Verlauf der sechziger Jahre Ligetis Arbeit sich mehr und mehr mit Allusionen an Tradition annäherte, bis er schließlich, am Ende der siebziger Jahre, in den Cembalostücken *Passacaglia Ungherese* und *Hungarian Rock*, beide 1978 komponiert, wie zuvor bereits in Partien seiner Oper *Le grand Macabre* (1977) Tradition wieder wörtlich zu nehmen schien, ihre Formen und formbildenden Verfahren nutzte (*33b). Dieser Prozess ist völlig synchronisiert mit dem, was auf der 6. Seite dieser Arbeit beschrieben wurde: die Schaffenkrise die mit dem Erfolg von *Atmosphères* anfang und im Jahr 1978 gipfelte. Deswegen könnte man vielleicht denken, dass die Lösung (oder der Reflex) von Ligeti gegen die eigene Schöpfungszweifel ist, auf diese Form und Verfahren zurückzugreifen.

Auf jeden Fall lohnt es sich Strawinsky zu zitieren, nämlich aus seiner *Poétique musicale*: "Die Tradition ist etwas ganz anderes als die Gewohnheit, und wäre sie selbst ausgezeichnet, denn die Gewohnheit ist (der Erklärung nach) ein unbewußt Erworbenes, das die Tendenz hat, mechanisch zu werden, während die Tradition aus einer bewussten und wohlbedachten Vorliebe entsteht" (*33c).

Doch vielleicht am repräsentativsten von dieser Vielseitigkeit in Ligetis Musik sind die Werke *Aventures* (1962) und *Nouvelles Aventures* (1965). In Salmenhaaras Worten, "ein grösserer Kontrast zwischen zwei Werken desselben Komponisten lässt sich kaum vorstellen wie der zwischen Ligetis *Atmosphères* und *Aventures*. Der Gegensatz zeigt sich nicht nur in äusseren Faktoren -das erste ist ein grosses Orchesterwerk, das zweite ein Stück vokaler Kammermusik- sondern erstreckt sich auf alle Gebiete des musikalischen Ausdrucks und der Form. *Atmosphères*: eine statische,

liegende, einheitliche klingende Masse, die keine Kontraste, keine plötzlichen Veränderungen kennt. *Aventures*: ein äusserst dynamisches, bewegliches, aus den verschiedensten Elementen gebildetes ausdrucksstarker Kaleidoskop, kontrastreich, gleichsam hysterisch, nervös, von einem Gefühlzustand in einen extrem gegensätzlichen übergehend oder irgendwelche vermittelnden Brücken. *Atmosphères*: ein homogenes Material in ausbalancierter Form. *Aventures*: eine durch und durch unruhige Musik, eine Form ohne jegliches Gleichgewicht" (*35). Und weiter: "In *Aventures* sind die primären musikalischen Strukturen nicht musikalischer Art: Gefühle, Affekte, Seelenzustände, die wie musikalische Elemente behandelt werden" (*36). Die außermusikalischen Aspekte werden daher auch betont, und sind im Zentrum der Aufmerksamkeit der Komponist geblieben. Die Facetten *concrète* und surrealistische des musikierten Textes wurden auch später in den *Nonsense Madrigals* (1993) bearbeitet werden, und wurden auch eine starke Präsenz in Ligetis Opera *Le grand Macabre* (1977) haben: "Nach sehen die Anti-Opera von Mauricio Kagel *Staatstheater* (1970), Ligeti gelangt zu der Schlussfolgerung, dass keine Anti-Opera konnte weiter geschrieben werden, so er entscheidet eine Anti-Anti-Opera zu schreiben" (*37). So mochte Ligeti der alte Konflikt zwischen Musik und Text zu lösen, und obwohl seine Gründe wie auch seine Schlussfolgerungen diskutiert werden können, das Ergebnis ist ein Werk das sowohl solide wie auch gewagt, lustig aber gleichzeitig tief ist: "Die Musik sollte unmittelbar, comicartig übertriben, farbig und verrückt sein [...] Charaktere und Bühnensituationen sollten direkt, knappgehalten, unpsychologisch und verblüffend sein [...]: Die Neuartigkeit dieses Musiktheaters sollte sich nicht in Äußerlichkeiten der Aufführung, sondern im Inneren der

Musik, durch die
Musik
manifestieren
[...] und
eigentlich keiner
Tradition
verpflichtet, auch
nicht der
Tradition des
Avantgardismus"
(*38).



Bis hier die allgemeinen Merkmale seiner Musik der sechziger und siebziger Jahre. Zwischen 1961 und 1978 komponierte Ligeti viele andere wunderschöne Stücke, die diese und andere Merkmale wie Synästhesie oder die Thematisierung der Interpretation inkorporieren (wie wir im nächsten Abschnitt sehen werden). Seine Persönlichkeit, immer merkwürdig und ruhelos, trägt dazu bei, ständigen Kontakt mit seiner künstlerischen Umgebung immer zu halten: sehr wichtig war für ihn tatsächlich die Lehr- und Lerntätigkeit, die er in Stockholm zwischen den Jahren 1961 und 1971 entwickelte: Er hat nicht nur mehrere Generationen von schwedischen Komponisten ausgebildet, sondern lernte auch von ihnen. Sie zu unterrichten war ihm insofern nützlich, als er sich selber besser kennen lernen konnte: Ligetis schwedisches Jahrzehnt gab ihm nicht nur die Möglichkeit, seine Budapester Lehrerfahrungen in der Zusammenarbeit mit der Stockholmer Kompositionsklasse zu erweitern und zu differenzieren, sondern auch indirekt seine Hamburger Kompositionsprofessur vorzubereiten. Und musikalische Institutionen Stockholms waren zudem die Auftraggeber des *Requiems*, *Le Grand Macabre* (die zwölf Jahre später in der selben Stadt uraufgeführt wurde), sowie kammermusikalische Arbeiten, wie die *Zehn Stücke für Bläserquintett*. Auch bemerkenswert ist seine fruchtbare

Freundschaft mit dem schwedischen Musikologen Ove Nordwall, der Ligetis Musik verschiedene Veröffentlichungen gewidmet hat(*39).

Mehrere Jahre lang verhandelte Ligeti mit den Musikhochschulen in Wien, Essen, Köln, Berlin und Hamburg um eine Anstellung als Lehrer für Komposition: "Ich wollte eine ständige Unterrichtsstelle. Mein Konzept war ganz egoistisch. Ich hatte durch meine Studenten in Schweden sehr viele Informationen und Anregungen bekommen. Meine Idee war, eine Anzahl von jungen Leuten in kleinen Gruppen zu unterrichten" (*40). Er entschied sich schließlich im Jahre 1973, die Berufung als Professor für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik in Hamburg anzunehmen. Damit fängt für ihn wieder eine Zeit relativer Stabilität an, die bis 1978 hält. Das war der Moment, an dem Ligeti beschließt, sich eine kurze Atempause zu leisten, um sich zu redefinieren.

Ab diesem Zeitpunkt würden neue Elemente seine Musik differenzieren: Seit 1979 gehörte zu Ligetis Hamburger Kompositionsklasse auch ein Student aus Puerto Rico, Roberto Sierra, der zu den wöchentlichen Treffen der Klasse Schallplatten karibischer Folklore mitbrachte, deren ungewöhnliche Rhythmik ausführlich diskutiert wurde und auch Ligeti zunehmend zu faszinieren begann, nachdem er sich anfang der siebziger Jahre bereits für die brasilianische Sambatradition interessiert hatte; "Und seither war ich offen für den afrikanischen Ursprung dieser Musik". Sierra brachte auch eine Schallplatte betitelt *Polyphonie instrumentale de la République Central-Africaine*; und Ligeti würde auch in der Mitte der 80er-Jahre den österreichischen Musikwissenschaftler Gerhard Kubik, dessen Schaffen sowohl die Musik des subsaharianischen Afrika und ihre ungewöhnliche Polyphonie beschrieb, wie auch die Technik der "*inherent patterns*", die Ligeti wegen seiner Verbindung mit der Idee der *Musik hinter der Musik* besonders faszinieren würde. Die hochvirtuosen Muster dieser Xylophonmusik erzeugen in der

Gesamtheit eine neue Wahrnehmung: neue Rhythmen und Melodien als Hauptelemente, obwohl sie nicht explizit gespielt werden (davon der Name "*inherent patterns*").

Im Februar 1980 las Ligeti in einem Katalog der Berliner Akademie der Künste, "Für Augen und Ohren", einen Aufsatz von René Block, "Die Summe aller Klänge ist grau", in dem auch dessen Begegnung mit dem amerikanisch-mexikanischen Komponisten Conlon Nancarrow beschrieben wurde. In dem Text fand sich eine Partiturseite aus Nancarrows *Study Nr.38 for Playerpiano* integriert, ein vierstimmiger Kanon in den Temporelationen 17/18/19/20, dessen Komplexität Ligeti überraschte, da er mit dieser mechanischen Virtuosität schon in seinem Stück für zwei Klaviere *Monument* (1976) sich beschäftigte. Später würde er erneut mit seinen *Études* (1985 Band I) das Thema erweitern (*41). Nach der Meinung Ligetis selber, "Die beste Erfindung seit Webern und Ives... etwas großartiges und wichtig für die ganze Musikgeschichte! Seine Musik ist völlig original, angenehm, perfekt geprägt aber emotional gleichzeitig... für mich ist die beste Musik eines lebendigen Komponisten heutiger Tage" (*42).

Sinnvoll ist auch zu sagen, dass (unter vielen anderen Tätigkeiten) Ligeti 1972 als *composer in residence* von der Stanford Universität eingeladen wurde. Dort kam er in Berührung mit dem amerikanischen Minimalismus von Reich und Riley, dessen Mechanik sicherlich seine Interesse geweckt hatte. Die Beziehung zwischen Ligeti und dieser Musik kann vielleicht durch diese Erklärung erkannt werden: "Ich bin für Komplexität, aber nicht für überflüssige Schnörkel" (*40). Ligeti würde sich nicht mit den minimalistischen Ideen identifizieren, aber es war für ihn wichtig, dass die Komplexität in einer sauberen und direkten Art und Weise dargestellt wurde, wie in Nancarrows Musik.

Viele andere Quellen sollten hier präziser zitiert werden: In Stanford trifft sich Ligeti mit John Chowning und Jean-Claude Risset. Nach diesen Begegnungen würde er ernsthaft überlegen (zu seiner Enttäuschung war es nicht möglich) wieder elektronische Musik zu schreiben und ein ähnliches Studio in Hamburg in Betrieb zu nehmen (*43), da die technische Grenzen 1966 mit der Erfindung des FM-Algorithmus von Chowning erweitert wurden. Jazz ist auch in manchen Werke anwesend, wie in der *Étude "Arc-en-ciel"*, oder die *Sonata for Viola*. Die Idee der Fraktale in Ligetis Musik wecken sowohl Inspiration wie auch Polemik: Einerseits spricht er über Selbstähnlichkeit und die Anwesenheit solcher Begriffe in seiner Musik, andererseits soll solche Anwesenheit nie in Worte gefasst werden. So kann man überlegen, dass die musikalischen Ergebnisse mehr oder weniger unabhängig von der Inspirationsquelle sind. In den Worten des nordischen Komponisten Rolf Wallin: "Wenn einer die sogenannte fraktale Musik von Ligeti sucht, zum Beispiel seine



Mit Conlon Nancarrow (Mitte)

Études von 1985, wird er finden, dass solche Musik auch ohne Wissen von der Chaos-Theorie oder den Bildern von Peitgen-Richter hätte geschrieben werden können. Die Kompositionstechniken die dort verwendet werden, sind tatsächlich aus den traditionellen kompositorischen Praktiken entnommen. Seine Musik ist weder mehr noch weniger fraktal als die afrikanischen Trommelrhythmen oder ein Streichquartett von Bartók" (*44). Und danach Ligetis Worte über den 4. Satz seines Klavierkonzerts: "Die ganze Struktur ist selbstähnlich und wir nehmen sie als ein ganzes miteinander verwobenes Netz wahr... Dieser breiten selbstähnlichen Spur kann -indirekt- nach musikalischen Ideen gefolgt werden, die von den Bildern von Mandelbrot und Julia Sets inspiriert sein könnten... Es ist nicht, dass ich iterative Rechnungen beim Komponieren angewandt habe... sondern, dass eine synästhetische Korrespondenz auf der poetischen Ebene erzeugt wurde" (*45).

Bezüglich der Harmonie kann man einige Sachen, die in *32 angedeutet wurden, hinzufügen: Peter Petersen hat einen Artikel über die Harmonie in der Musik von Bartók, Lutosławski und Ligeti (*46) verfasst. Fast am Ende sagt er: "Ligetis Kompositionen zeigen, dass er im Tonhöhenbereich (wie auch auf allen anderen Ebenen der Komposition und der Ausdrucksgestaltung) zu wirklichen Entgrenzungen gelangen will. Zu diesem Zweck sucht er die Grenzen erst einmal auf, um sie dann bei sich, beim Spieler und beim Hörer in Frage zu stellen. [...] Ligetis Mikrointervallik ist eine Komponente seines mikrokosmischen Komponierens. Dieses wird von der Feinheit seiner Sinne und der daraus resultierenden Differenziertheit seiner Klangimaginationen diktiert. Musik von Ligeti erscheint uns wie ein Energiesystem, das unmittelbar an die Nervenden unseres Sinnesapparats angeschlossen ist. Von hier aus werden aber alle menschlichen Aktivitäten gesteuert, seien diese nun somatischer, psychischer oder geistiger Natur [...]". Ligetis Interesse für Mikrointervallik würde in den 80er-Jahren nur zunehmen, und ihre Anwendung würde im *Hamburgischen Konzert* 1999 gipfeln, wo die unterschiedliche Stimmungssystemen zwischen

Naturhorn und Ventilhorn durch die konzertante Besetzung thematisiert werden. Andererseits haben wir auch die gegensätzliche Tendenz: "Nach *Le Grand Macabre* würde Ligeti die Pastichetechnik zugunsten mehr konsonanter Harmonien aufgeben" (*2).

In Bezug auf die formale Ebene könnte man die Teilung in allen Stufen der Musiksprache als klassisches Merkmal in Betracht ziehen, im Gegensatz zu dem Zitat Nr. *22. Aber wir finden trotzdem eine Aussage die - im Prinzip - das Gegenteil zeigt: das neue "*inherent patterns*" System würde ihm ermöglichen, in Stücke wie den *Études* oder dem *Klavierkonzert*, das Aufgehen von Einzelstrukturen in eine anders geartete globale Struktur: Seit dem Ende der fünfziger Jahre, seit den Orchesterstücken *Apparitions* und *Atmosphères* suchte er immer neue Lösungen dieser Grundidee zu realisieren (*47). Vielleicht können beide Überlegungen kompatibel sein, die erste im Bezug auf ganze Stücke und die zweite auf jede von seinen Sätzen, Teilen oder Sektionen.

Sobald die Verhaltensregeln von Ligetis Werk (*grosso modo*) vor und nach 1978 definiert und differenziert sind, werden wir versuchen, seine Anwesenheit im *Klavierkonzert* zu finden. Zum Schluss reicht es nach der Darstellung seiner Biographie zu zeigen, dass die Ruhe seiner Hamburger Zeit ihn bis zu seiner Emeritierung in 1989 fortbegleitete, und sich bis zu seinen letzten Jahren in Wien verlängerte, wo er 2006 starb.

QUELLEN:

- (*1) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.70 (Atlantis)
- (*2) http://en.wikipedia.org/wiki/György_Ligeti
- (*3) <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article8UUVT-1.256915>
- (*4) <http://www.gyorgy-ligeti.com>
- (*5) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.21 (Atlantis)
- (*6) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.30 (Atlantis)
- (*7) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.32 (Atlantis)
- (*8) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.74 (Atlantis)
- (*9) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.92 (Atlantis)
- (*10) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.52 (Atlantis)
- (*11) http://de.wikipedia.org/wiki/György_Ligeti
- (*12) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.57 (Atlantis)
- (*13) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.59 (Atlantis)
- (*14) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.61 (Atlantis)
- (*15) <http://www.sonoloco.com/rev/bvhaast/bv060701/sonology.html>
- (*16) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.204 (Atlantis)
- (*17) György Ligeti- *Gesammelte Schriften (Band I)*, p.413 (Schott)
- (*18) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.64 (Atlantis)
- (*19) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.69 (Atlantis)
- (*20) verschiedene A.- *György Ligeti/Personalstil-Avantgardismus-Popularität*, S.12 (Universal)
- (*21) Erkki Salmenhaara- *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti*, S.71 (Gustav Bosse)
- (*22) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.83 (Atlantis)
- (*23) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.245 (Atlantis)
- (*24) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.22 (Atlantis)
- (*25) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.88 (Atlantis)
- (*26) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.12 (Atlantis)
- (*27) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.84 (Atlantis)
- (*28) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.169 (Atlantis)

- (*29) verschiedene A.- *György Ligeti/Personalstil-Avantgardismus-Popularität*, S.134 (Universal)
- (*30) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.172 (Atlantis)
- (*31) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.84 (Atlantis)
- (*32) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.85 (Atlantis)
- (*33) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.90 (Atlantis)
- (*34) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.75 (Atlantis)
- (*35) Erkki Salmenhaara- *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti*, S.101 (Gustav Bosse)
- (*36) Erkki Salmenhaara- *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti*, S.103 (Gustav Bosse)
- (*37) http://en.wikipedia.org/wiki/Le_Grand_Macabre
- (*38) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.219-220 (Atlantis)
- (*39) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.76 (Atlantis)
- (*40) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.79 (Atlantis)
- (*41) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.79-82 (Atlantis)
- (*42) http://en.wikipedia.org/wiki/Conlon_Nancarrow
- (*43) verschiedene A.- *György Ligeti: of foreign lands and strange sounds*, S.132 (Duchesneau)
- (*44) www.rolfwallin.org/articles/c_5165b8ec1e98c045d02be0b3/
- (*45) verschiedene A.- *György Ligeti: of foreign lands and strange sounds*, S.103 (Duchesneau)
- (*46) verschiedene A.- *GHamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Vol.11*, S.303-304 (Laaber)
- (*47) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.82 (Atlantis)
- (*48) Wolfgang Burde- *György Ligeti*, S.206 (Atlantis)