

Gebannte Zeit

Studien zum Klavierkonzert György Ligetis

Roland WILLMANN
Berlin

Einleitung

Vermag Musik einen imaginären Raum zu eröffnen, worin die Zeit stillgestellt scheint? – Den flüchtigen, in der Zeit verfließenden Charakter, den die klassizistische Ästhetik der Musik zuweist, sucht György Ligeti (*1923) auf der Ebene des Illusionären aufzuheben. Sein Komponieren umkreist die Vorstellung einer sich raumhaft weitenden oder objekthaft verdichtenden Musik. Eine Fülle von Impulsen geht von dieser Vorstellung aus: Die Ergründung des Klangs – als eines gleichsam elementaren Phänomens – wird hiervon ebenso angeregt wie eine Formgebung, die plastisch ist, ohne auf vorgängige Schemata zurückzuweisen. Zugleich ermöglicht eine solche Raumvorstellung eine behutsame Öffnung gegenüber der musikalischen Tradition. Dies geschieht wie absichtslos, wird jedoch zum Kalkül im Spiel mit der Wahrnehmung: etwa wenn Musik, um den Eindruck räumlicher Distanz zu verstärken, wie aus zeitlicher Ferne heraufbeschworen wird. Die Vorstellung von Ferne prägt zugleich den Modus solcher Traditionsbezüge, indem diese ungreifbar – eine Anspielung – bleiben. Umfassend wird Tradition zugänglich, wenn sich, analoger Anschauung folgend, der geschichtliche Prozeß selbst in einen virtuellen Raum verwandelt; in eine imaginäre Gleichzeitigkeit überführt, können dann gerade verschüttete oder entlegene Traditionen plötzlich im kompositorischen Bewußtsein hervortreten, was die Bildung spannungsreicher Konstellationen begünstigt.

Musikalische Komplexität entspricht der Vorstellung eines weiten, nach seiner Tiefe hin reich gestuften Raums. Dem Prinzip vielschichtiger Gestaltung ist jedoch eine Dynamik zu eigen, die einer räumlichen Wahrnehmung von Musik entgegengerichtet scheint; eine ins Äußerste getriebene Komplexität birgt nämlich – die Wahrnehmung überfordernd – stets die

Möglichkeit jähren Umschlags in sich, der vielstufig konzipierte Raum schießt gleichsam zur farbigen Fläche zusammen. Ligetis *Konzert für Klavier und Orchester* (1985–88) erscheint der kompositorischen Intention verknüpft, den magischen Moment eines solchen Umschlags spannungsvoll zu dehnen: *n o c h* die Wahrnehmung räumlicher Differenz zu ermöglichen und *s c h o n* eine Aufhebung des Zeitgefühls zu bewirken. Daß die Idee der Komplexität in diesem Werk auf traditionelle Gestaltungsmittel übergreift, erhält hierdurch ein Motiv. Rhythmik und Harmonik verleihen den einzelnen Schichten eine Prägnanz, die sich der Verschmelzung widersetzt. Zugleich geraten diese Gestaltungselemente – durch das Prinzip vielfacher Überblendung – selber in den Sog eines fluktuierenden Klanggeschehens: Die Schichtung komplementärer Skalen bewirkt, daß die Harmonik das chromatische Gesamt der Töne umfaßt und gleichwohl diatonisch zu schimmern vermag; indem sich die Skalen wechselseitig in eine Schweben versetzen, wird jede Fixierung eines harmonischen Systems vermieden. Die Überblendung rhythmischer Strukturen erweckt den Anschein, daß sich simultan verschiedene Zeitmaße ausprägen; dadurch wird die Differenz zwischen den musikalischen Schichten betont. Im immer dichter werdenden Klanggeschehen lösen sich aus den skalisch-rhythmischen Ordnungen lineare Gestalten: Wie sich das Melodische – „that forbidden fruit of modern music“¹ – im Ausgang des 20. Jahrhunderts wiedergewinnen läßt, wird zu einer fesselnden Fragestellung dieser Komposition.

Modelle musikalischer Komplexität zeigen sich Ligeti aus der Ferne: Die subsaharische Amadinda-Musik, die *Ars subtilior* des ausgehenden 14. Jahrhunderts und Conlon Nanarrows Werk für *player piano* geben seinem Komponieren von 1980 an neue Muster der Orientierung.

Die Amadinda-Musik enthüllt strukturelle Möglichkeiten der Pulsation: Bewegung – in einen Bereich extremer Geschwindigkeit überführt – gewinnt eine statisch anmutende, klangliche Qualität; schillernde Vexierbilder entstehen, aus welchen musikalische Gestalten hervorzutreten scheinen. Diesem Vorgang haftet insofern ein illusionäres Moment an, als er wesentlich der Wahrnehmung obliegt.² Anders erweckt das Hemiolenprinzip den Eindruck räumlicher Differenz: Die simultane Zwei- und Dreiteilung gleicher Notenwerte bewirkt, daß die rhythmische Basis selbst aufgespalten

¹ György Ligeti, Anmerkung zu *Melodien für Orchester* (1971), zit. nach Mike Searby, Ligeti the Postmodernist?, in: *Tempo* (A quarterly review of modern music), 1997, Nr. 199, S. 10.

² Gerhard Kubik, Amadinda-Musik in Buganda, in: Artur Simon (Hrsg.), *Musik in Afrika*, Berlin 1983, S. 148ff.

scheint. Die *Ars subtilior* entfaltet diese Strukturidee, indem sich hemiolisch geprägte Proportionen (wie z. B. 4:3:2 oder 9:4:3 im dreistimmigen Satz) mit raschen Mensurwechseln und einer Vielzahl synkopischer Bildungen verbinden. Zugleich wahrt dieser Stil die ordnungsstiftenden Merkmale der Isorhythmie (Talea und Color als Wiederholung einer rhythmischen bzw. melodischen Gestalt).³ Daß elementare Ordnungen die Wahrnehmung einer sich rhythmisch auffächernden Musik schärfen können, erhellen Nancarrow's Stücke. Das mechanische *player piano* ermöglicht dem Komponisten, rasend schnelle Bewegungsmuster sowie eine vielfache Überblendung von Geschwindigkeitsebenen zu realisieren. Die Differenz zwischen solchen Ebenen tritt besonders hervor, wenn sie einen Kanon bilden: Indem dieses übergreifende Strukturmoment einen unmittelbaren Vergleich der Tempoebenen erlaubt, werden irritierende – die Linearität des Zeitverlaufs aufsprenkende – Vorgänge des Überholens sinnfällig.

So fern solche Modelle auch anmuten, ein direktes Anknüpfen ermöglichen sie Ligeti gleichwohl; dies betrifft gewisse Charaktere wie z. B. das Illusionäre der *Amadinda*-Musik oder das mechanisch Präzise, das Nancarrow's Stücken zu eigen ist, ebenso wie konkrete Strukturmerkmale.⁴ Die Impulse, die von fremder Musik ausgehen, erscheinen durch eigene Leitvorstellungen Ligetis gleichsam gelenkt. So bündelt die Idee rhythmischer Komplexität eine Fülle weiterer Bezüge: zur Musik fremder Regionen, zur Sphäre des Pop und nicht zuletzt zur europäischen Musiktradition des 19. und 20. Jahrhunderts. Speziell das Werk Béla Bartóks erhält für Ligeti ab 1980 eine neue Aktualität. (So geben dessen „bulgarische Rhythmen“ Beispiele für Bewegungsmuster, die sich irregulär gruppieren.) Eindeutiger Bestimmung entziehen sich freilich all diese Bezüge; in der imaginären Musiklandschaft Ligetis durchdringen sich das Ferne und das Nahe, so daß diese Landschaft in einer Vielzahl von ethnischen Färbungen schimmert: „als ob Ungarn, Rumänien und der ganze Balkan irgendwo zwischen Afrika und der Karibik liegen würden“.⁵ Einen schillernd-vieldeutigen Charakter gewinnen hierdurch die Bezüge selbst.

³ Maricarmen Gómez u. Ursula Günther, Art. *Ars subtilior*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Bd. 1, Kassel 1994, Sp. 901 ff.

⁴ Das Pulsationsprinzip prägt schon das Cembalostück *Continuum* (1968), während eine hemiolische Aufspaltung rhythmischer Ebenen z. B. *Monument*, das erste der *Drei Stücke für zwei Klaviere* (1976), bestimmt. Vgl. Ulrich Dibelius, *Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz 1994, S. 215.

⁵ György Ligeti, Kommentar zum Trio für Violine, Horn und Klavier (1982), zit. nach Ulrich Dibelius, Ligetis Horntrio, in: *Melos* 46 (1984), S. 50.

Anregungen empfängt Ligetis Komponieren über den Bereich der Musik hinaus: etwa durch die Nachbarkünste oder durch moderne naturwissenschaftliche Disziplinen. So erregt in den 1980er Jahren speziell die fraktale Geometrie Ligetis Interesse, indem sie die irregulären, vielfach zersplitterten Formen der Natur zum Forschungsgegenstand erhebt. Dies geschieht in der Absicht, verborgene Ordnungen hinter den oft chaotisch anmutenden Erscheinungen (wie z. B. Wolkenbildungen, Küsten- oder Gebirgsformationen) aufzudecken. Die Entstehung solcher Gebilde wird als dynamisches Geschehen begriffen: Einfache Strukturen erlangen dadurch, daß sie sich selbst replizieren und vielfältig überlagern, eine kaum mehr auflösbare Beziehungsdichte. Darauf verweist das Kriterium der Selbstähnlichkeit, das erfüllt ist, „wenn jeder Teil eines Gebildes dem Ganzen geometrisch ähnlich ist“.⁶ Gleichzeitig prägt der Zufall den Prozeß der Gestaltwerdung wesentlich.⁷ – Ligetis Auseinandersetzung mit der fraktalen Geometrie zeigt freilich jenes Schillern zwischen faszinierter Hinwendung und gewahrter Distanz, das seine Bezüge generell kennzeichnet. Weder geht es ihm darum, Darstellungen fraktaler Gebilde direkt ins Musikalische zu übertragen, noch darum, den Kompositionsprozeß selbst einer strikt wissenschaftlichen Methodik zu unterwerfen; vielmehr bleibt die eigene Imagination der entscheidende Maßstab seines Komponierens.⁸ Insofern gehen von den Denkmodellen und Darstellungen der fraktalen Geometrie lediglich Anregungen zur Bildung neuer musikalischer Formen und Ausdruckscharaktere aus; in diesem Sinne verweist speziell der IV. Satz des *Klavierkonzerts* auf Vorstellungen der fraktalen Geometrie: Spannungsreich verbindet er das Zerklüftete seiner klanglichen Außenseite mit der Strukturidee eines umfassenden, latent stets wirksamen Zusammenhangs.

Zeigt sich in der Vielfalt solcher Bezüge ein Einfluß postmoderner Ästhetik? – In der kritischen Auseinandersetzung mit den Strömungen der Postmoderne, die nach 1970 den europäischen Zeitgeist mehr und mehr beeinflusst haben, gelangt Ligeti um 1980 zu einer Klärung und Neubestimmung seiner eigenen Position. Zwar betont er seine „Unabhängigkeit sowohl von den Kriterien der tradierten Avantgarde als auch von jenen der modischen Postmodernität“;⁹ dennoch stellt sich die Frage, wie sich die Besonderheit seiner Position

⁶ Benoît B. Mandelbrot, *Die fraktale Geometrie der Natur* (deutsch v. Reinhilt u. Ulrich Zähle), Basel 1991, S. 46.

⁷ Ders., ebd., S. 13.

⁸ Vgl. Dibelius, *Ligeti*, S. 216–218; Constantin Floros, *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien 1996, S. 159f.

⁹ György Ligeti, Kommentar zum Konzert für Klavier und Orchester (1985–88), in: *Programmheft des Ligeti-Festes Gütersloh 1994*, S. 14.

im Verhältnis zu jener Postmoderne näher bestimmen läßt, die nicht eine bloße Restauration des Vergangenen darstellt oder in Beliebigkeit abgeleitet, sondern den Anspruch erhebt, kritisch an der Moderne teilzuhaben.

Pluralität bildet das Herzwort postmoderner Entwürfe. Daß sie radikal geworden ist – der Vermittlung durch Einheitsvorstellungen entsagt –, bezeichnet nach Wolfgang Iser die wesentliche Differenz zur Moderne. Nur dann, wenn „das irreduzible Eigenrecht und die Unüberschreitbarkeit des Vielen“¹⁰ zur Geltung gelangen, scheint aus postmoderner Sicht Freiheit möglich. Die Ablehnung von Konzeptionen, die Einheit zu realisieren trachten, wird damit begründet, daß ihnen die Tendenz zur Uniformierung eingeschrieben sei. Zwar sei auch die Postmoderne tendenziell gefährdet, indem die Zersplitterung des Heterogenen und Differenten so weit vorangetrieben wird, daß sie ins Indifferente umschlägt; dem jedoch könne man begegnen, wenn es gelingt, die vielen Möglichkeiten so zu präzisieren, daß sie – in spannungsgeladener Konstellation – ihr je Eigenes hervorkehren.¹¹

Mit dieser Postmoderne, die sich nicht als Abkehr von der Moderne, sondern als deren „Einlösungsform“¹² begreift, berührt sich Ligetis musikalisches Konzept durchaus: nicht nur in der Offenheit für die eigene Tradition und für fremde Kulturen, sondern auch darin, daß die vielfältigen Bezüge kritisch und selektiv geschehen – in der Absicht, das innovative Potential der gewählten Modelle freizulegen. Dennoch bleibt eine wesentliche Differenz zur Ästhetik der Postmoderne: Ligetis Musik wahrt selbst dort, wo sie äußerst zersplittert erscheint, die Idee der Einheit.¹³ (Die postmoderne Forderung nach einer radikal gewordenen Pluralität dürfte sich primär ethischen Impulsen verdanken; eine Unterdrückung des je Anderen soll überwunden werden. Doch läßt sich dies auf Kunstwerke übertragen? Gerade das Ansinnen, einen einzigen Maßstab für alle Bereiche ausweisen zu wollen, erscheint als immanenter Widerspruch eines postmodernen, wesensmäßige Differenzen betonenden Denkens.)

Im *Klavierkonzert* konkretisiert sich die Idee der Einheit auf allen Ebenen der Gestaltbildung: Über Satzgrenzen hinaus stiften rhythmische Formeln und melodische Modelle Zusammenhang; sie bilden die Basis durchgängig komplexer Strukturen, die der einen Idee rhythmischer und harmoni-

¹⁰ Wolfgang Iser, Einleitung, in: Ders. (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Berlin ²1994, S. 16.

¹¹ Vgl. Ders., ebd., S. 12–20.

¹² Ders., ebd., S. 2.

¹³ Vgl. Hermann Danuser, Zur Kritik der musikalischen Postmoderne, in: *NZfM* 12 (Dezember 1988), S. 7.

scher Schweben – einer gleichsam zum Raum gewordenen Musik – gehorchen. Die Aktualisierung traditioneller Musik entspricht der Idee der Einheit: Indem Ligeti noch im scheinbar Disparaten verborgene Gemeinsamkeiten aufspürt, wird es ihm möglich, Elemente ganz verschiedener Herkunft bruchlos ins eigene Idiom zu transformieren. Das verdeutlicht den Abstand zu jener Ausprägung einer musikalischen Postmoderne, die Wolfgang Rihm (*1952) vertritt.¹⁴ Inklusives Komponieren heißt bei diesem, gerade das Heterogene musikalischer Sprechweisen schroff herauszustellen; Pathos wächst einer solchen Musik zu, indem sie sich über stilistische Brüche hinweg behauptet (was etwa im unvermittelten Gegeneinander von tonal gefärbten und atonalen Partien sinnfällig wird). Während Rihm dem Ideal eines quasi ungeschützten, strukturelle Bindungen preisgebenden Ausdrucks folgt – das Gestische der Musik wird gleichsam absolut –, zielt Ligeti auf eine Vermittlung zwischen Konstruktion und Ausdruck. Dies weist ihn als einen Komponisten aus, der der Ästhetik der Moderne verpflichtet bleibt. Zwar übt auch Ligetis Musik eine soghafte Wirkung aus, doch ist ihr Suggestives auf eine Veränderung der Wahrnehmung, nicht auf emotionale Identifikation gerichtet: Seine Musik wahrt noch dort, wo sie den Ausdruck der Klage annimmt, Distanz.

Dennoch ist Ligetis Spätwerk in gewisser Weise durch die Erfahrung der Postmoderne hindurchgegangen. Die Strukturmodelle des *Klavierkonzerts* faszinieren dadurch, daß sie prägnant und flexibel zugleich sind. Zum Topos wird das Lamento-Modell erhoben, indem es sich zwischen einer motivisch festgefügtten Gestalt und einem ungebundenen musikalischen Gestus bewegt; fast scheint es, als begegne der Komponist hierdurch der Postmoderne-Kritik, daß ein Streben nach Einheit notwendig in Uniformität und Erstarrung münde.

Über alle Wendepunkte hinweg wahrt Ligetis Komponieren Kontinuität. Die Tendenz, sich überkommenen Gestaltungsmöglichkeiten mehr und mehr zu öffnen, scheint seinem Konzept der Klangkomposition immanent. Insofern ist die Bewegung, die Ligetis kompositorische Entwicklung nach 1956 kennzeichnet, nur scheinbar in sich gegenläufig; der Ausschluß traditioneller Gestaltungsmittel in der experimentellen Phase der Klangkomposition bildet vielmehr die Voraussetzung, um solche strukturellen Möglichkeiten für ein modernes Komponieren überhaupt wiedergewinnen zu können. Aus der Perspektive der Klangkomposition werden sie gleichsam neu ent-

¹⁴ Vgl. hierzu Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7, Laaber 1984, S. 400–404.

deckt. (Schon der Anfang des Orchesterstücks *Atmosphères* (1961) deutet dies an: Indem diatonisch und pentatonisch gefärbte Klänge aus dem diffusen Rauschen eines riesigen Clusters hervorgeblendet werden, erscheint die Genese solcher Klangformen nachgebildet.) Umgekehrt ermöglicht die behutsame Reintegration von überkommenen Gestaltungsmomenten eine fortwährende Differenzierung des ursprünglichen Klangkonzepts, so daß eine Erstarrung desselben vermieden werden kann.¹⁵

Zum kompositionstechnischen Pendant einer ganzheitlichen Klangvorstellung wird in jener frühen Phase der Cluster.¹⁶ Im chromatischen Kontinuum des Clusters ist der distinkte Ton, der für die traditionelle europäische Musik bis hin zum Serialismus als Ordnungskategorie bestimmend blieb, aufgehoben; gleichsam aufgesogen von einer klanglichen Qualität, beeinflußt er nur mehr deren Färbung. Traditionell anmutende Akkordbildungen (wie z. B. Dreiklänge oder pentatonische Harmonien) fügen sich dieser Vorstellung ein. Indem sie als Ausschnitte aus dem chromatischen Kontinuum interpretiert werden, erscheinen sie selber auf ihren elementaren Klangcharakter zurückgeführt. Indes bleibt eine solche Wahrnehmung ambivalent: Als quasi aufgelichtete Cluster scheinen diese Harmonien geschichtlichen Zusammenhängen entrückt, zugleich jedoch weckt ihr Erklingen unwillkürliche Assoziationen an traditionelle Musik.

Die kontrastierenden Klangfärbungen ermöglichen dem Komponisten eine plastische Formgebung. So ist das Chorstück *Lux aeterna* (1966) durch den formbildenden Gegensatz zwischen harmonischen Kristallisationen und diffusen Tontrauben bestimmt. Die Kanontechnik wird als ein kompositorisches Prinzip entdeckt, das einen unmerklichen Übergang zwischen den gegensätzlichen Klangformen erlaubt; die Cluster selbst beginnen harmonisch zu changieren, indem sich wechselnde Lücken im chromatischen Kontinuum bilden. Hineingeholt in ein klangorientiertes Komponieren, erscheint das traditionelle Verfahren des Kanons verwandelt: schillernd zwischen Klang- und Linientechnik.¹⁷

Das melodische Element erwächst ebenso aus einer ganzheitlichen Klangvorstellung; im *Kammerkonzert* (1969) oder im Orchesterstück *Melodien* (1971) suggerieren melodische Bündel ein in sich bewegtes Klangge-

¹⁵ Zur kompositorischen Entwicklung Ligetis vgl. Searby, *Ligeti the Postmodernist?*, S. 9–14.

¹⁶ Zur kompositorischen Bedeutung des Clusters vgl. Rudolf Stephan, György Ligeti: Konzert für Violoncello und Orchester. Anmerkungen zur Cluster-Komposition, in: Ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge* (hrsg. v. Rainer Damm u. Andreas Traub), Mainz 1985, S. 275ff.

¹⁷ Vgl. Diether de la Motte, *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel 1981, S. 369.

schehen, aus dem nur vereinzelt Partikel hervorgeblendet werden. Doch schreitet die Differenzierung eines solchen Geschehens immer mehr voran, weshalb Ligetis Werke der 1980er Jahre nicht nur ein weites Spektrum des Harmonischen oder jene expressive Lamento-Melodik kennen, sondern ebenso pulsierende Rhythmusformeln, die – in hemiolischer Überlagerung – eine reiche perspektivische Stufung des Erklingenden ermöglichen. Somit weicht das Prinzip der Klangverschmelzung zunehmend einer Individualisierung musikalischer Schichten; die neugewonnene Perspektive bleibt indes gewahrt, so daß traditionelle Gestaltungsmomente verwandelt wirken: „This ‘rediscovery’ is not a simple return to a traditional view of these elements, but an examination of them in the light of his earlier discoveries.“¹⁸

Traditionelle Gestaltungsmomente werden von Ligeti hineingeholt in ein modernes Komponieren: Insofern erhält ein analytischer Versuch über sein *Klavierkonzert* durch die zahlreichen Traditionsbezüge dieses Werks nur scheinbar ein gesichertes Fundament. Indem sich das Neue hinter der Maske des Tradierten verbirgt, verschärft sich eher noch die Unsicherheit des Methodischen, die Analyseversuche von neuer Musik generell prägt.¹⁹ Die musikalischen Elemente, auf eine illusionäre Ebene versetzt, beginnen vieldeutig zu schillern: Unversehens spielen sie in ein Anderes hinüber, sobald man sie analytisch zu fixieren sucht. Daher birgt eine Strukturanalyse des *Klavierkonzerts*, so wesentlich sie für ein Verstehen dieses komplexen Werks auch ist, stets die Gefahr, vom Eigentlichen abzugleiten. Denn es kennzeichnet gerade die neue Qualität solcher Strukturbildung, daß sie – durch Übersteigerung – in ein Anderes, schwer zu Fassendes umschlägt: in ein klingendes Gesamt, das als farbenreich-raumhaftes, expressives Geschehen wahrgenommen werden kann. An dem Paradoxon, daß die klingende Gestalt von den im Notentext fixierten Strukturen gleichsam nicht mehr gedeckt wird und doch ganz aus ihnen erwächst, entzündet sich die ästhetische Reflexion.

I Im imaginären Raum

1. Schweben und Schillern: Konzepte der Harmonik

Als tonales Band verknüpft sich Musik mit der Vorstellung, daß die Zeit linear gerichtet sei. Der harmonische Prozeß – durch Leittonspannungen vorangetrieben – erweckt den Anschein der Kausalität. Zielstrebig auf die Tonika gerichtet,

¹⁸ Searby, *Ligeti the Postmodernist?*, S. 11.

¹⁹ Vgl. Rudolf Stephan, Über Schwierigkeiten der Bewertung und der Analyse neuester Musik, in: Ders., *Vom musikalischen Denken*, S. 348–358.

erscheint dieser Prozeß unumkehrbar: einer zeitlichen Erstreckung gleich. Wird jedoch das tonale Band zerschnitten, ruft das harmonische Geschehen primär räumliche Assoziationen hervor. Indem die Polarität von Leitton und Grundton, von Dissonanz und Konsonanz preisgegeben wird, schwinden die Strebewirkungen der Harmonik; sie gewinnt dafür Schwerelosigkeit.²⁰ Schwebend macht sie den Zeitverlauf – in seiner horizontalen Erstreckung – vergessen, „hervor tritt das vertikal Raumhafte [...] von Musik“.²¹

Darin berühren sich jene beiden Tendenzen, welche die Harmonik des 20. Jahrhunderts prägen – so gegensätzlich sie auch ihrer klanglichen Erscheinung nach sind: die Vergegenwärtigung modaler Klangformen einerseits, der Vorstoß in die Regionen von Atonalität und Zwölftönigkeit andererseits.

Modale Skalenordnungen evozieren eine Musik, die ursprünglich erscheint: der Natur gleichsam unmittelbar abgelautet. So empfängt die Harmonik Debussys Anregungen durch den Klang der javanischen Gamelan-Musik. Deren Skalenordnung Slendro erweckt den Eindruck des Grundtonlosen, indem sie die Oktave in fünf nahezu gleiche Distanzen teilt. Auf zwei Wegen behutsamer Annäherung sucht Debussy den schwebenden Klang dieser Skala ins europäische Tonsystem hineinzuholen: Die Pentatonik europäischer Temperatur wahrt die Tonanzahl, weitet indes die intervallischen Differenzen des Slendro, während die Ganztonleiter gerade dessen Eigenschaft der Äquidistanz hervorkehrt.²² Von der Ganztonleiter ausgehend, entfaltet Messiaen die Idee schwebender Modalität. Den sieben Modi Messiaens sind strenge Symmetrien gemeinsam, so daß schon die Tonordnung selbst sich räumlicher Vorstellung fügt.²³

Anders bewirken Atonalität und Dodekaphonie die Auflösung tonaler Hierarchien: gerade nicht durch eine Reduktion zum Elementaren hin, sondern im Zuge einer möglichst vollständigen Ausfaltung des vorhandenen, zwölftönig-temperierten Systems. Angestrebt wird die stete, möglichst lückenlose Präsenz des gesamten verfügbaren Tonvorrats. Schönbergs Vorstellung eines vollkommen gleichgewichteten Tonraums entspricht es, die zwölf Töne nicht länger auf eine gemeinsame Basis zu beziehen, sondern nur mehr aufeinander; dadurch werden sie in eine schwebende Balance versetzt. Horizontale und Vertikale bilden innerhalb eines solchen Tonraums le-

²⁰ Vgl. György Ligeti, Die Entdeckung des Raumes in der Musik, in: *Forum* Nr. 76, Wien 1960, S. 152f.

²¹ Clemens Kühn, *Analyse lernen*, Kassel 1993, S. 170.

²² Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel³ 1980, S. 249f.

²³ Messiaens Tendenz, musikalische Gestalten achsensymmetrisch zu gruppieren, erscheint insofern als Konsequenz dessen, was innerhalb der harmonischen Ordnung angelegt ist. Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur*, Laaber 1990, S. 32–34 u. S. 176f.

diglich verschiedene Erscheinungsformen eines Identischen, weshalb sie sich bruchlos ineinander überführen lassen; daß die Horizontale selbst sich von der Vorstellung linear gerichteter Bewegung löst, verdeutlichen die elementaren Formen der Reihenpermutation (U, K, KU).²⁴ Was hierin angelegt ist, wird speziell im Spätwerk Weberns strukturbildend: Spiegelsymmetrien prägen nicht nur den Formverlauf insgesamt, sondern konstituieren – in äußerster Verdichtung – schon die Reihengestalt. Wie ein Raum scheint nun die Zeit begehbar: „Die in ihrer zeitlichen Folge austauschbaren und umkehrbaren Gestalten weisen die wesentlichste Eigenschaft des Raumes auf: die Reversibilität.“²⁵

Schillernde Ambivalenz gewinnt die Harmonik Ligetis, indem die gegensätzlich erscheinenden Konzepte modaler Aussparung und zwölfstöniger Verdichtung miteinander verknüpft werden. Sein *Klavierkonzert* kennt sowohl eine streng symmetrische Skalenform, die dem 3. Modus Messiaens entspricht (Satz II), als auch die Ordnung der Dodekaphonie (Satz IV). Zum harmonischen Signet dieses Werks wird es jedoch, Modalität und chromatisches Gesamt simultan zu vergegenwärtigen; so bestimmt die Überblendung komplementärer Skalen die Sätze I, III und V. Die Musik vermag modal zu schimmern und birgt gleichwohl einen innovatorischen Impuls: Anders als die Harmonik des frühen 20. Jahrhunderts sucht diejenige Ligetis nicht nur die überkommene Tonalität zu transzendieren, sondern das temperierte System selbst.²⁶

Die Äquidistantialität fremder Tonordnungen wird zum harmonischen Modell des *Klavierkonzerts*. Indes vermeidet der Komponist eine bloße Imitation exotischer Skalen- und Klangbildung; statt ein System durch ein anderes nur zu ersetzen (und damit das Prinzip der Systembildung fortzuschreiben), sucht Ligeti starr gewordene Ordnungen generell in Frage zu stellen. Es entspricht zugleich seiner Neigung zum Illusionären und Paradoxen, wenn die Harmonik des *Klavierkonzerts* nur den Anschein einer Äquidistantialität erweckt: im Zusammenspiel der harmonischen Mittel, welche die europäische Musik zur Verfügung stellt.

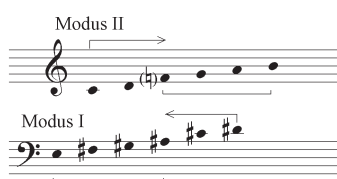
Das Prinzip der Überblendung zeigt sich beispielhaft im Eröffnungssatz. Die harmonische Ordnung dieses Satzes weist auf eine Disposition zurück, die Ligeti schon in seiner 1. Klavieretüde erprobte: Simultan erklingen

²⁴ Dies., ebd., S. 29f.

²⁵ Ligeti, *Die Entdeckung des Raumes*, S. 154.

²⁶ Vgl. Floros, *György Ligeti*, S. 201f.

zwei zueinander komplementäre Tonmengen, welche den weißen und schwarzen Tasten des Klaviers entsprechen. Gegenüber der Etüde kommt es jedoch insofern zu einer Modifikation, als der Ton *e* nun der Menge der schwarzen Tasten zugewiesen wird, so daß die harmonische Disposition ausgewogener erscheint. Es entstehen zwei sechstönige Modi, die spiegelsymmetrisch ineinander verschränkt sind; im Schnittpunkt (*ais/f*) ihrer je ganztönigen und pentatonischen Teilmengen setzt die Komposition ein:



Notenbeispiel 1²⁷

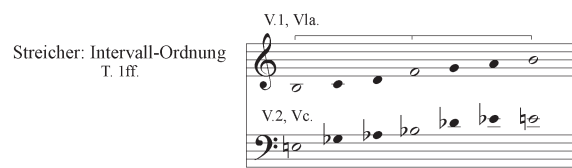
Die gewählte Ordnung verweist auf Ligetis Bestreben, musikalische Strukturen gleichsam taktil – unmittelbar aus den Tasten heraus – zu entwickeln. Indem zwei Griffebenen gegeneinander versetzt sind, kann die harmonische Bewegung so dicht gestaltet werden, daß sie noch den Eindruck mitreißender Motorik vermittelt und schon eine statisch-klangliche Qualität gewinnt. Hierdurch ist die harmonische Basisordnung stets als ganze präsent. Die Figuration entspricht der Vorstellung eines irregulär in sich fluktuierenden Klangs. Nur den Einschwingvorgang kennzeichnet ein gewisses Regelmäß, indem sich ein dreitöniger, pentatonisch gefärbter Achtelimpuls wiederholt (T. 1/2); doch gewinnt die flirrende Bewegung sogleich quasi-improvisatorische Züge, denn nirgends verfestigt sich ein Schema der Figuration. Einer globalen Steuerung unterliegt jedoch der Klangverlauf; formbildend wird ein weiträumiger Bewegungszug, der, jeweils von der Mitte ausgehend, äußerste Höhe (T. 1–30) und Tiefe (T. 31–60) des Klangraums erreicht.²⁸

Im Zusammenwirken von Horizontale und Vertikale potenziert sich die harmonische Schweben, die schon die einzelnen Modi charakterisiert, zu einer schillernden Klangqualität. Modale Anspielung und Verfremdung geschehen in eins. In einem solchen Kontinuum erscheinen die Zusammen-

²⁷ Der Abdruck sämtlicher Notenbeispiele erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Schott Musik International, Mainz. – Für die Herstellung des Notensatzes dankt der Autor sehr herzlich Frau Ulrike Feld, Berlin.

²⁸ Der Klaviersatz stützt die klangliche Entfaltung: Komplementäre Achtelbewegung verdichtet sich zu paralleler (etwa ab T. 16); den Klangzug nach oben verstärken die einzelnen Achtelgruppen, wenn die zunächst abwärtsgerichtete Bewegung in eine aufwärtsgerichtete umschlägt (ab T. 11); der Ambitus weitet sich, indem die akzentuierten Rahmenoktaven, die zunächst ineinander verschränkt sind, von T. 11 an auseinandertreten.

klänge gleitend, als changierende Farbwerte jenseits von Konsonanz und Dissonanz. Gleichwohl sind der solistische Part und die orchestralen Schichten funktional geschieden: Während die Zusammenklänge des Klaviers keiner festen Zuordnung folgen, sind die Akkordstrukturen des Orchesters im wesentlichen fixiert: als reale, teils auch als modale Mixturen. So ist zu Anfang den Streichermixturen eine gewisse Unschärfe zu eigen (sie changieren zwischen Quinte und Tritonus), die aus der Skalengebundenheit der Intervalle resultiert:



Notenbeispiel 2

Eine Balance entsteht jedoch dadurch, daß das Klavier das harmonische Prinzip der komplementären Modi durch das ganze Stück hin bewahrt (und so eine einheitsstiftende Funktion erfüllt), während das Orchester den harmonischen Horizont behutsam weitet: Die symmetrische Skala der Takte 103ff.²⁹ deutet schon auf die harmonische Ordnung des II. Satzes hin, die zehntönigen Hornmelodien erscheinen als Vorahnung der Dodekaphonie.

Subtiler noch stellen mikrotonale Abweichungen und gleitende Tongebung das temperierte System in Frage. Diesem System wird gleichsam ein Tönen der Natur entgegengesetzt. So sind die mikrotonalen Aufhellungen und Eintrübungen, welche die expressiven Hornmelodien des I. Satzes kennzeichnen, unmittelbar aus der Naturtonreihe abgeleitet, statt gewaltsam einer temperierten (z. B. vierteltönigen) Ordnung eingepaßt zu werden. Denn ein „neues, in sich geschlossenes Tonsystem würde den Effekt einer Tür machen, die man öffnet, in deren Rahmen aber wieder ein neues Gitter stünde – diesmal eines mit engeren Maschen“.³⁰ Um jedoch zu wirklichen Entgrenzungen zu gelangen, werden die Grenzen des harmonischen Systems unterhöhlt: indem der Widerspruch sinnfällig wird, daß manipulierte Töne als rein, Naturtöne hingegen als unrein wahrgenommen werden.³¹ Als Möglichkeit, die Naturtonreihe innerhalb des temperierten Systems nachzu-

²⁹ Diese Skala basiert auf der Folge zweier Ganz- und zweier Halbtöne, was Messiaens 6. Modus entspricht.

³⁰ Peter Petersen, Bartók – Lutoslawski – Ligeti. Einige Bemerkungen zu ihrer Kompositionstechnik unter dem Aspekt der Tonhöhe, in: *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 11 (1991), S. 303.

³¹ Ders., ebd., S. 303f.

bilden, erscheint die akustische Skala. Ein charakteristischer Ausschnitt dieser Skala prägt – im Wechselspiel mit pentatonischem Skalenmaterial – die melodischen Formeln, die den I. Satz durchziehen; schillernde Mixturen entfalten gleichzeitig ein klangliches Spektrum, das, speziell durch das Hervorblenden von kleiner Septim und übermäßiger Quarte, ebenfalls der Naturtonreihe nachgebildet scheint:

Skalenbasis: akustisch pentatonisch (pentatonisch)

T.13ff. T. 36ff. T. 39ff.

3<
5
1

+7>

4<
9
7>

Mix-
turen: akustischer Aufbau

Notenbeispiel 3

Indem all diese Momente ineinandertönen, entsteht eine irisierende harmonische Landschaft. Stets schimmern modale Färbungen durch das harmonische Kontinuum hindurch: Deutet sich darin eine quasi-räumliche Tiefenperspektive schon vor aller rhythmisch-melodischen Differenzierung an? Solche Ambivalenz jedenfalls charakterisiert Ligetis Harmonik gegenüber homogenen Flächen modaler oder zwölftöniger Prägung. Zugleich erfüllt das harmonische Prinzip der Überblendung eine wesentliche formale Funktion: Im komplexen Geschehen dieser Musik wirkt es einheitsstiftend und bewahrt so den imaginären Raum davor, in seine einzelnen Schichten zu zerfallen.

2. Polyrhythmik

Von der Voraussetzung ausgehend, daß Musik sich in der Zeit entfaltet, sucht Ligeti Komponieren die Zeit zu bannen. Der Zeitcharakter der Musik wird nicht negiert, sondern vielmehr zugespitzt: gleichsam gegen sich selbst gewendet. Rhythmik erscheint insofern als ein Gegenstand dialektischer Konstruktion. Diese schließt eine wechselseitige Durchdringung von Raum- und Zeitwahrnehmung in sich ein; daher eröffnet „eine vielfältige Verwirrung des Zeitgefühls“³² – kulminierend in einer Aufhebung desselben – zugleich die Möglichkeit, einen imaginären Raum der Musik zu stiften.

³² Stefan Jena, *Raum und Zeit in der Neuen Musik. Mit besonderer Berücksichtigung melodisch-rhythmischer Strukturen im Klavierkonzert György Ligetis*, Magisterarbeit Wien 1989 (Typoskript), S. 48.

Um zu plastischer Raumwirkung zu gelangen, gilt es insbesondere, die Dimension der Tiefe illusionär hervorzubringen. Christian Martin Schmidt spürt den Bedingungen einer solchen „inneren Verräumlichung“ nach, indem er zunächst von „äußerer Verräumlichung“ (der Verteilung von Klangquellen im realen Raum) ausgeht. Historische Modelle werden auf musikalische Eigenschaften hin befragt, die eine Streuung der Klangquellen qualitativ absichern. Daß die rhythmisch-metrische Differenz das primäre Merkmal der Verräumlichung bildet, erhellt die Tanzszene des *Don Giovanni* (2. Finale): Drei getrennt auf der Bühne postierte Orchestergruppen spielen simultan Tanzsätze, die sich in rhythmisch-metrischer Hinsicht deutlich voneinander unterscheiden; speziell die zeitliche Divergenz der Taktschwerpunkte bewirkt, daß sich plastisch gegeneinander verschobene Ebenen konstituieren. Dadurch wird die räumliche Streuung gleichsam von innen her ausgefüllt. Bedeutsam erscheint, daß die raumbildende Kraft sich überlagernder Bewegungsformen auch dann wirksam bleibt, wenn keine Verteilung von Klangquellen mehr erfolgt. Um jedoch dem musikalischen Geschehen eine Tiefenperspektive zu verleihen, genügt die rhythmisch-metrische Differenz allein nicht. Denn aus dieser Differenz kann noch nicht auf den Grad einer Entfernung geschlossen werden; um diesen Grad – d. h. die relative Nähe oder Ferne der einzelnen Schichten – zumindest anzudeuten, müssen sekundäre Merkmale der Verräumlichung die rhythmische Staffelung unterstützen: Unterschiede dynamischer, klangfarblicher und struktureller Art. (Eine grundlegende strukturelle Differenz prägt z. B. den schlichten Typus von Melodie und Begleitung: Von einem diffus verschwimmenden Hintergrund hebt sich ein prägnant gestalteter Vordergrund ab.) Wirken all diese Momente zusammen – wie etwa in Ives' Orchesterstück *The Unanswered Question* –, so scheint es möglich, die Vorstellung eines weiten, sich nach seiner Tiefe hin öffnenden Raums auch dann zu evozieren, wenn die Orchesteraufstellung geschlossen bleibt.³³ Wovon tonal gebundene Musik nur einen Vorschein erlaubt, das tritt mit der Aufhebung der Tonalität immer deutlicher hervor. Ungeahnte Möglichkeiten raumbildender Differenzierung eröffnen sich, indem die Preisgabe tonaler Bindungen zugleich ideale Bedingungen dafür schafft, die Einheit des rhythmisch-metrischen Gefüges – wie sie die übergreifende Taktordnung repräsentiert – aufzusprengen.

In Ligetis Komponieren verstärkt sich von 1970 an die Tendenz zur Bildung eigenständiger rhythmischer Schichten. Die musikalischen Räume, die

³³ Christian Martin Schmidt, *Brennpunkte der Neuen Musik*, Köln 1977, S. 73–95.

er assoziativ hervorzubringen trachtet, erscheinen dadurch perspektivisch geschärft. Wie verschiedene Zeitabläufe beschaffen sein müssen, um nicht als Dichteverhältnisse ineinander zu verschwimmen, wird zur zentralen kompositorischen Fragestellung.³⁴ Sie deutet sich schon in Ligetis Auseinandersetzung mit dem Serialismus an. Zwar dissoziieren Stockhausens *Zeitmaße* (1955/56) den Fluß der Zeit und tendieren insofern zur Verräumlichung, doch führen die Eigenheiten serieller Strukturbildung dazu, daß die verschiedenen – jeweils als autonom konzipierten – Zeitstränge für die Wahrnehmung quasi zusammenschießen: „Infolge des hohen Grades an Permeabilität [neigen] die verschiedenartigen Abläufe zu einem Ineinanderschmelzen, das ihre ursprüngliche Vielfalt in einer höheren Einheit aufhebt; die interferierenden Geschwindigkeiten verwandeln sich in Dichteverhältnisse, und der so erzeugte virtuelle Raum saugt die Zeit-Maße erbarmungslos in sich auf.“³⁵ Ein solcher Raum erscheint jedoch zur Fläche zurückgebildet. Um dem entgegenzuwirken, sucht Ligeti den Gestaltcharakter des Rhythmischen zu wahren. Rhythmik so komplex zu gestalten, daß ein plastischer Raum illusionär entsteht, und zugleich so prägnant, daß räumliche Schichten sich als je individuelle auch gegeneinander behaupten können: Dies bezeichnet die Spannung, die Ligetis eigene Konzeption in sich austrägt.

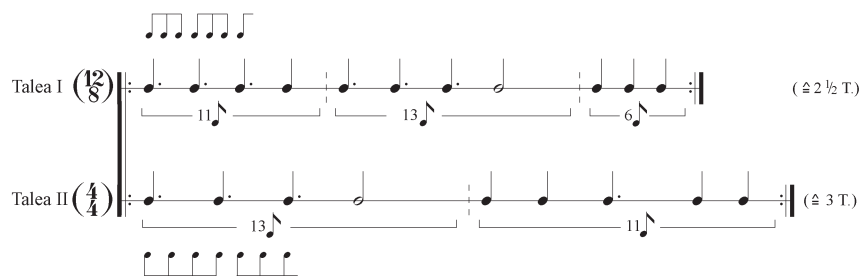
Zwei polyrhythmische Modelle prägen das *Klavierkonzert*. Gestaltqualität wächst ihnen zu, indem sie – je anders – Irregularität und Regelmäß in eine Balance bringen. Das eine Modell gemahnt an das Talea-Prinzip und gleichzeitig an die Strukturbildung afrikanischer Musik: Aus stetig pulsierender Bewegung erwachsen prägnante, durch Asymmetrien gekennzeichnete Muster, die formelhaft wiederkehren. Indem dieses Geschehen hemiolisch aufgespalten wird (um simultan auf zwei Pulsationsebenen zu verlaufen), gelangt es zu plastischer Differenz. Das andere Modell wahrt einen Basispuls; dieser gliedert sich in verschiedene Segmente, die je in sich ebenmäßig, doch gegeneinander irregulär versetzt sind. Dadurch wird die Illusion einer Polytempik – einer vielfachen Überblendung von Zeitschichten – erweckt.

Exemplarisch zeigt sich das erste Modell im Eröffnungssatz. Auf zwei Ebenen zugleich entstehen rhythmische Gestalten aufgrund einer irregulären Akzentuierung rascher Pulsation; real vorhanden ist diese Pulsation auf der Ebene triolischer Achtel, auf der Ebene duolischer dagegen zunächst nur

³⁴ Ders., ebd., S. 113f.

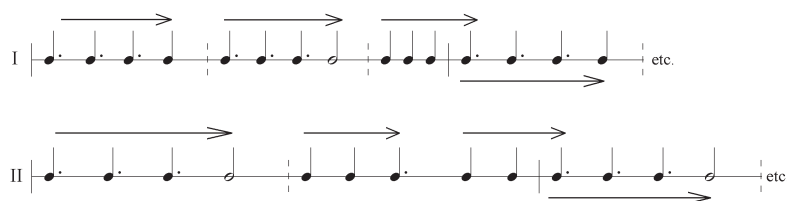
³⁵ György Ligeti, Wandlungen der musikalischen Form, in: *Die Reihe* 7, Wien 1960, S. 16.

virtuell. Die (triolische) Talea I läßt sich in 11+13+6 Achtel gliedern, die (duolische) Talea II in 13+11 Achtel:



Notenbeispiel 4

Die Irregularität der Talea I wird gerade darin spürbar, daß sich zweimal ein Regemaß andeutet ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$); die Viertel und die Halbe wirken dann als irreguläre Stauchung bzw. Dehnung. Die Folge $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ erlangt Kadenzcharakter: Indem sie gegenüber den Gruppen der punktierten Viertel eine Beschleunigung darstellt, gewinnt die Rhythmik einen dynamisch-forttreibenden Impuls, der eine stete Wiederkehr der Formel provoziert. (Der rhythmische Basiswert wird gleichsam gestreut, er zieht sich zusammen und dehnt sich wieder, so daß er – in ein Kontinuum versetzt – selber flexibel anmutet.) Einen forttreibenden Charakter erhält die Talea II, indem die rhythmischen Größen einen je gedehnten Wert anstreben; Stauchung und Verschränkung verweisen auf das artifizielle Moment dieser Talea, lassen sie dynamisch und zugleich festgefügt erscheinen:



Notenbeispiel 5

Durch direkte und indirekte Bezüge sind die beiden Taleae dicht miteinander gespannt. So entspricht das zweite Strukturglied der Talea I unmittelbar dem ersten der Talea II; verborgener – nur mehr durch eine proportionale Analogie – ist das erste Strukturglied der Talea I auf das zweite der Talea II bezogen. Die Verstrebung erscheint somit kreuzförmig, was ihr eine besondere Festigkeit verleiht. Daß die Talea I sechs gleichsam überschüssige Achtel auf-

weist, könnte dadurch motiviert sein, daß solch ein irreguläres Moment der Glätte einer strikten Kreuzstruktur entgegenwirkt. Vor allem jedoch nähert dieser Appendix die Längenverhältnisse der beiden Taleae einander an: Das übergreifende rhythmische Gitter gewinnt so an Komplexität und Weiträumigkeit. Über eine Länge von 15 Takten ($6 \times 2\frac{1}{2} \text{ T.} = 5 \times 3 \text{ T.}$) bilden sich – im Prozeß allmählicher Verschiebung – immer neue rhythmische Kombinationen, so daß sich der Eindruck eines musikalischen Vexierbildes aufdrängt.

Das zweite polyrhythmische Modell wird im Eröffnungssatz nur behutsam exponiert: gleichsam eingelassen in den festen Grund der Talea-Struktur. Gruppen von je drei, fünf oder sieben Sechzehnteln verweisen auf eine dritte Ebene der Pulsation: Es werden genau die Positionen im Zeitfeld besetzt, die einer Achtel-Pulsation nicht erreichbar sind. Bedeutsam ist die Asymmetrie der gewählten Proportionen. Während in traditioneller Musik durch eine Verdopplung oder Halbierung der Werte stets ein Basismaß gewahrt bleibt, erlauben es asymmetrische Proportionen nicht, die einzelnen rhythmischen Ebenen auf ein solches Maß zurückzubeziehen. Die Relationen zwischen den verschiedenen Ebenen lassen sich nur schätzen oder fühlen:³⁶ Dies individualisierende Moment ermöglicht überhaupt erst die Illusion einer Polytempik. Komplementär dazu erscheint die Schlichtheit der Binnenstruktur; ein Vergleich zwischen den verschiedenen Geschwindigkeitsebenen wird gerade dadurch begünstigt, daß die Sechzehntel-Gruppen in sich streng regelmäßig bleiben.

Indem die komplexe Talarhythmik zum tragenden Gerüst des I. Satzes wird, eröffnen sich Spielräume für die melodische Gestaltung. Die Melodik gewinnt Flexibilität, entfaltet sich modellhaft: jenseits traditioneller motivisch-thematischer Arbeit, jenseits von starrer Formelbildung. Gleichsam eingelassen in die rhythmisch geprägte Basisstruktur, erscheint das Melodische von einer unmittelbar formbildenden Funktion befreit.

3. Das Spektrum des Melodischen

Über die Melodie sprach neue Musik einen Bann, repräsentiert jene doch – als Strukturprinzip, das alle anderen Gestaltungsmittel bündelt, um sich auf ihrer Grundlage frei zu entfalten³⁷ – die überkommene musikalische Ordnung. Zwar begriffen Komponisten wie Busoni oder Schönberg gerade die

³⁶ Vgl. Denys Bouliane, *Geronnene Zeit und Narration. György Ligeti im Gespräch*, in: *NZfM* 149 (Mai 1988), S. 22ff.

³⁷ Vgl. z. B. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III*, Suhrkamp TB, Frankfurt/Main³ 1993, S. 185.

Preisgabe der Tonalität als Chance, dem Melodischen neue, kaum geahnte Dimensionen hinzuzugewinnen: Von tonalen Bindungen befreit, gelangte es – in weitgespannter Intervallik – zu gesteigerter Ausdruckskraft; es verdichtete sich zugleich strukturell, indem es nur mehr seinem eigenen Impuls folgte, seinen Logos in unmittelbaren Intervallbezügen findend. Doch schien die Dynamik des musikalischen Emanzipationsprozesses das Melodische zu verschlingen. Totale Chromatisierung strahlte aus, führte zu einer gleichsam prismatischen Differenzierung aller musikalischen Parameter.³⁸ Darin berühren sich Serialismus und Klangkomposition: Wird der Einzelton – wie in einer punktuellen Struktur – gleichsam absolut gesetzt oder aber aufgesogen von einem klanglichen Kontinuum, so verschließt sich der Zugang zur Melodie.

Gleichwohl ist es gerade Ligetis Konzept der Klangkomposition, das eine Aktualisierung des Melodischen ermöglicht haben dürfte. Der Ausgang von klanglicher Imagination bewirkt, daß sein Komponieren unwillkürlich Erinnerungsfetzen traditioneller Musik in sich einläßt; schon Ligetis frühes Orchesterwerk *Apparitions* (1958/59) mündet in eine Erscheinung des Melodischen, plötzlich hervortretend aus dem Klanggeschehen. Aus der Perspektive des Klanglichen wird die Melodie neu entdeckt. Umgekehrt eröffnet die behutsame Integration des Melodischen eine Möglichkeit, Klang differenzierter zu gestalten: schimmernde Flächen zu vielgestaltigen Räumen zu weiten; denn die strukturelle Differenz zwischen einer prägnant hervortretenden Melodie und einem klanglich verschwimmenden Hintergrund übt eine raumbildende Wirkung aus. Dies potenziert sich im *Klavierkonzert*, indem die melodische Gestaltbildung, changierend zwischen verschiedenen Deutlichkeitsgraden, selbst als Kontinuum erscheint. Die rhythmisch fundierten Ebenen gelangen so zu einer reichen perspektivischen Stufung.

Flexibilität wird zum Signum dieser Melodik. Modelle stiften hintergründig einen Zusammenhang, eröffnen der konkreten Erscheinung zugleich einen Freiraum. Zum zentralen melodischen Modell des *Klavierkonzerts* wird die Lamento-Figur: Sie ist Gestalt und doch nicht festgefügt, stets in fließendem Übergang begriffen. Solche Flexibilität erscheint wesentlich als Unschärfe intervallischer Bezüge; zwar eint die verschiedenen Ausprägungen eines Modells mehr als nur ein gewahrter Gestus, doch vermeidet es der Komponist zugleich, bestimmte Intervallkonstellationen zu fixieren (was Ligetis Modelle grundsätzlich von zwölfköpfigen Reihen unterscheidet).

³⁸ Vgl. Walter Gieseler, *Komposition im 20. Jahrhundert. Details – Zusammenhänge*, Celle 1975, S. 36–39.

Schon der Eröffnungssatz enthüllt ein weites Spektrum des Melodischen. Komplementarität prägt die Strukturgebung insofern, als die festgefügte Talea eine Melodik hervorbringt, die improvisatorisch-bewegt erscheint, während ein melodischer Keim den pulsformig-fließenden Rhythmen Halt gibt.

In jenem Freiraum, den die Talea-Strukturen eröffnen, bewegt sich das solistische Klavier. Dessen Melodiebildung erinnert von fern an Gamelan-Musik: Zwei Strukturebenen entstehen, indem sich akzentuierte Oktaven vor einem ornamentalen Hintergrund entfalten. Die hervortretende Melodieebene kennt glockenhafte Tonwiederholung sowie spiralförmige Bewegung, welche aber stets unmittelbar skalenorientiert bleibt. Zusammenhalt gewährt ein übergeordnetes Klang- und Bewegungsmodell: Ein weiträumiger Zug überwölbt die wiederkehrenden Patterns, nimmt ihnen dadurch das starr Formelhafte. Dieser Bewegungszug, der – jeweils von der Mitte des Klangraums ausgehend – zunächst äußerste Höhe (T. 1–30), dann äußerste Tiefe (T. 31–60) erreicht, erhellt vielmehr die rhythmische Makrostruktur: indem er je zwei der 15taktigen Gitter, die aus der Kombination der Taleae entstehen, umgreift. Die verborgene strukturelle Ordnung erscheint dadurch ins unmittelbar Wahrnehmbare transponiert.

Den melodischen Keim der ebenmäßig-dahinfließenden Rhythmen bildet ein charakteristischer Ausschnitt der akustischen Skala; die abwärtsgleitende Figur mit dem Halbton-Initial mag als Vorahnung des Lamento-Motivs erscheinen (*Notenbeispiel 6*).

Innerhalb der verschiedenen Geschwindigkeitsschichten entfaltet sich dieser Keim je spezifisch; so gelangt die Melodik zu formelhafter Symmetrie (a), zu weiträumiger Verstrebung (b) oder spannt sich aus zu freier, das rhythmische Gleichmaß auflösender Linienführung (c). Das melodische Geschehen kulminiert darin, daß die Zelle mit rhythmischen Energien aufgeladen wird, indem sie sich mit der triolischen Talea zu einer prägnanten Gestalt zusammenschließt (d). Diese gewinnt thematische Qualität. Freilich trifft der Begriff des Thematischen lediglich die hervorstechende melodische Erscheinung selbst, begründet jedoch kein hierarchisches Verhältnis: Im melodischen Spiel des Eröffnungssatzes bestimmt sie nur eine Phase, bildet weder das Ziel noch den Ausgang von thematischer Entwicklung.

Flexible Gestaltung eines melodischen Modells zeigt sich beispielhaft in den solistischen Einblendungen des Horns. Der motivische Keim bildet nur mehr den verborgenen Impuls für eine freie melodische Entfaltung. Zwi-

(T. 13-15)
Fg. *akust.*
mf

(a)

(T. 22-26)
Cor.
p dolce, espr.

(b)

T. 44
V.1
V.2
ppp *dolciss.* *mf* *molto espr.* *più f* *ff* *pp* *morendo*

(c)

T. 71
Fl.picc.
mf *poco leggiero*

(d)

Notenbeispiel 6

schen den vier Horngesängen stiften primär der fließende Fünf-Sechzehntel-Puls, die je zehntönige Struktur und ein raumgreifender Gestus Zusammenhang: Melodische Bögen entstehen, indem die Bewegung wellenförmig auf- und absteigt, was ein An- und Abswellen der Lautstärke behutsam unterstützt. Konkreter noch sind diese Bögen durch ihre harmonische Färbung verknüpft; der Klanggehalt der Naturtonreihe enthüllt sich in prismatischer Brechung: in mikrotonalen Schattierungen und in Intervallverbindungen, die – aufgelösten Dominantseptnonakkorden gleich – Tritonus und kleine Septim hervorkehren (*Notenbeispiel 7*).

Charakteristisch für ein solches Modell ist jedoch das fließend Unschärfe dieser Bezüge. Weder verweisen die schwebend-zehntönigen Felder auf eine gemeinsame Reihenbasis, noch verfestigen sich intervallische Analogien zu einer bestimmten Konstellation; zudem wird die wellenförmige Bewegung im Detail durch variable Richtungswechsel verlebendigt (was wiederum darin eine Begrenzung erfährt, daß nicht mehr als zwei Sprünge in einer Richtung geschehen). Was die Anschlüsse zwischen den Melodiebögen betrifft, so nimmt die Unschärfe allmählich zu: Während der zweite Bogen noch dicht an den ersten anknüpft, indem er dessen zehntöniges Feld

The image shows a musical score for a Horn-Soli section. It consists of four staves labeled I, II, III, and IV. Staff I is for the Horn-Soli (T. 22-26) and includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 5/4. It features a melodic line with various dynamics (p, mf, f, pp) and articulations (dolce, espr., 7. harm.). Staff II (T. 36-39) continues the melodic line with similar dynamics and articulations (7. harm., 11. harm., sim.). Staff III (T. 45-49) shows a more complex melodic line with dynamics (mf, f, ff, p) and articulations (dolce, espr.). Staff IV (T. 80-84) concludes the section with a melodic line and dynamics (pp, dolce, f, espr., f, p, ff, mf, p, mf, f, p). The score is written in a modern, minimalist style with a focus on timbre and dynamics.

Notenbeispiel 7

zum chromatischen Total ergänzt (durch die Töne *fis* und *e'*) und dessen abschließende Tonfolge (*h'*–*cis'*–*g'*–*a*) in einer intervallischen Umkehrung aufnimmt, verwischen sich solche Bezüge, die wie absichtslos erscheinen, im folgenden immer mehr.

Solche Modelle, die nur ein globales Regulativ bilden, ermöglichen ein Fließen melodischer Formen. Darin wirkt die Erfahrung eines klangorientierten Komponierens fort. Daß intervallische Bezüge sich verwischen, statt starre Konstellationen auszubilden, erscheint als kritischer Reflex gegenüber seriellen Konzeptionen, welche intervallische Ordnungen absolut gesetzt haben. So wird die Melodie gerade dadurch in die Gegenwart hineingeholt, daß sich klangliche Gestaltungsprinzipien ins Lineare übertragen.

4. Exkurs: Die verräumlichte Zeit

Was ist die Zeit? Ein Geheimnis, – wesenlos und allmächtig. Eine Bedingung der Erscheinungswelt, eine Bewegung, verkoppelt und vermennt dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung. Wäre aber keine Zeit, wenn keine Bewegung wäre? Keine Bewegung, wenn keine Zeit? Frage nur! Ist die Zeit eine Funktion des Raumes? Oder umgekehrt? Oder sind beide identisch? Nur zu gefragt!

Thomas Mann, *Der Zauberberg* (Kap. 6)

„Alle Musik meint ein Werden“:³⁹ Dieser Gedanke, der Adornos *Philosophie der neuen Musik* bestimmt, ist gegen eine „Verräumlichung des Zeitver-

³⁹ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen 1949, S. 125.

laufs“ gerichtet.⁴⁰ Der polemisch geschärfte Blick Adornos erkennt darin gleichwohl einen Grundzug modernen Komponierens; statisch-flächenhafte, das Prinzip der Durchführung zurückweisende Konzeptionen prägen primär die Musik Debussys und Strawinskys: „Das Gehör muß sich umschulen, um Debussy richtig wahrzunehmen, nicht als einen Prozeß mit Stauung und Auslösung, sondern als ein Nebeneinander von Farben und Flächen, wie auf einem Bild. Die Sukzession exponiert bloß, was dem Sinne nach simultan ist: so wandert der Blick über die Leinwand.“⁴¹ Indes verkennt Adorno nicht, daß diese Tendenz auch zwölftöniges Komponieren erfaßt. Was bei Strawinsky unvermittelt erscheint, als schroffe Reihung von Blöcken, ist bei Schönberg Resultat eines dialektischen Prozesses: Das Prinzip der Durchführung, total geworden, schlägt um in Statik.⁴² Darin, daß eine solche Verräumlichung zur übergreifenden Tendenz neuer Musik wird, findet Ligeti eine Bestätigung seines eigenen ästhetischen Konzepts. Denn es erscheint nicht mehr nur subjektiv fundiert – durch die synästhetische Disposition des Komponisten –, sondern durch den geschichtlichen Prozeß selbst.

Vielgestaltig zeigt sich die Tendenz der Verräumlichung in modernem Komponieren. Sie prägt die Strukturbildung (z. B. bei Messiaen, wenn die musikalische Zeit streng symmetrisch – wie ein Raum – geordnet ist) oder wird darin greifbar, daß Musik sich in den realen Raum ausfaltet; sie verhüllt sich in theoretischer Spekulation oder drängt, wie in Ligetis Musik, unmittelbar zur Wahrnehmung. Stets jedoch wird eine Wechselwirkung spürbar: Wie der Wandel des musikalischen Materials aus einer eigenen Dynamik heraus verstärkt räumliche Assoziationen freisetzt, so ist es umgekehrt ein genereller Bewußtseinswandel, der seinerseits musikalische Innovationen hervorruft. Raum und Zeit gelten nicht länger als getrennte Kategorien der Anschauung, sondern als ein unauflöslicher Zusammenhang.

Seit je umkreist menschliches Denken das Geheimnis der Zeit.⁴³ Ungewiß ist, ob sie überhaupt objektiv vorhanden ist oder nur im subjektiven Erleben, eine Orientierung gegenüber bewegten, sich wandelnden Phänomenen ermöglichend. Als Anschauungsform ist die Zeit selbst geschichtlichem Wandel unterworfen; allein schon darin wird die zeitliche Verfaßtheit des Menschen spürbar. Drei Zeitanschauungen sind geschichtlich wirksam ge-

⁴⁰ Ders., ebd., S. 123–126.

⁴¹ Ders., ebd., S. 123.

⁴² Ders., ebd., S. 35ff.

⁴³ Zum Wechsel der Zeitanschauungen vgl. grundsätzlich Helga de la Motte-Haber, *Musik und Bildende Kunst*, S. 16f.; dies., *Zeitschichten. Berlioz – Debussy – Strawinsky – Messiaen*, in: Diether de la Motte (Hrsg.), *Zeit in der Musik – Musik in der Zeit*, Frankfurt/Main 1997, S. 35f.

worden: Zeit als zyklisch wiederkehrend, als linear gerichtet und als räumlich komplex. Diese Anschauungsformen begegnen nicht im Modus bloßer Abfolge, sondern überlagern und durchdringen sich vielfach.

Kosmische Erscheinungen (wie z. B. die Rotation der Planeten) und biologische Rhythmen rufen die Vorstellung eines immerwährenden Zeitkreislaufts hervor. Daher begegnet diese primär in frühen und fernen, der Natur noch unmittelbar zugewandten Kulturen, während die Vorstellung der Linearität für das neuzeitliche europäische Denken bestimmend geworden ist. Bezüge finden sich zur jüdisch-christlichen Theologie: Jüdischer Glaube erfährt Geschichte als identitätsstiftenden Prozeß, gedenkt des Vergangenen, um Impulse für gegenwärtiges Handeln zu gewinnen, und verbindet dies mit zukunftsgerichteten Erwartungen.⁴⁴ Christlicher Glaube begreift das Christusgeschehen als Gottes Heilshandeln in der Geschichte, das den Zeitlauf unwiderruflich in ein Vorher und Nachher teilt. Der Glaube an ein Ende der Zeit, der beiden Religionen gemeinsam ist, ermöglicht die Ausrichtung auf ein Ziel. Je ungreifbarer dieses Ziel im Gefolge der europäischen Aufklärung wird, desto stärker erscheint der Prozeß selbst mit Bedeutung aufgeladen: Das Fortschreiten der Zeit wird zugleich als qualitative Steigerung – als Fortschritt – empfunden. Uhren prägen das europäische Zeitempfinden, lassen das unerbittliche Vorrücken der Zeit spüren. Ambivalent erscheint jedoch der Versuch, Zeit durch immer genauere Messung zu kontrollieren; denn dadurch erhöht sich zugleich der Anpassungsdruck an eine solche, der Zeit oktroyierte Norm.

Im Anbruch des 20. Jahrhunderts tritt indes eine neue Zeitanschauung dominierend hervor, die sich gegen die Vorstellung des linear Zielstrebigen, gegen das starre Maß der Uhrenzeit wendet.⁴⁵ Räumliche und zeitliche Qualitäten durchdringen sich gemäß dieser neuen Anschauung wechselseitig, so daß ein vielschichtiges, zugleich flexibel anmutendes Kontinuum entsteht. Naturwissenschaftliche Theorien prägen die Idee einer solchen Raumzeit. So weist die moderne Astrophysik die Vorstellung einer absoluten Zeit zurück; diese bilde sich vielmehr in der Relation zu Raum und Materie und erwachse erst aus den Ereignissen. Insofern wird die Raumzeit als dynamische Größe begriffen, welche sich dehnen und stauchen kann.⁴⁶ Anders bringt die

⁴⁴ Verena Lenzen, *Jüdisches Leben und Sterben im Namen Gottes. Studien über die Heiligung des göttlichen Namens (Kiddusch HaSchem)*, München 1995, S. 175ff.

⁴⁵ Eva-Maria Houben, *Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992, S. 21ff.

⁴⁶ Stephen W. Hawking, *Eine kurze Geschichte der Zeit. Die Suche nach der Urkraft des Universums* (deutsch v. Hainer Kober), Reinbek 1988, S. 29–52.

moderne Biologie überkommene Vorstellungen ins Wanken: indem sie annimmt, daß jedes Individuum nach einer eigenen, genetisch bedingten Zeit lebe; dadurch erscheinen jene philosophischen Konzepte gestärkt, die das subjektiv Erlebnishaft der Zeiterfahrung hervorkehren. Bildet sich Zeit jedoch erst im Bewußtsein (bzw. in kosmischen Zusammenhängen), dann scheint ihre umfassende Formung möglich. Dies spitzt modernes Komponieren radikal zu, wenn es den Zeitfluß aufzuheben trachtet.

In der Absicht, die Zeit stillzustellen, enthüllt sich ein gesteigertes Selbstbewußtsein, das an Hybris grenzt: Eine früher als unverfügbar erfahrene Zeit gilt nun als gestaltungsfähig, wird zum Gegenstand von Konstruktion. Woher jedoch rührt das Bedürfnis nach einer Stillstellung der Zeit? – Als Kehrseite gewachsenen Selbstbewußtseins wird ein erhöhter Leidensdruck an der Zeit spürbar: Wenn der Fortschrittsglaube, der den Sukzessionscharakter der Zeit mit der Idee der Steigerung verknüpft, im Angesicht der Katastrophen des 20. Jahrhunderts zerbrochen ist; wenn metaphysisch grundierte Heilskonzepte, die das Erlösungsgeschehen immer auch als Erlösung von der Zeit begreifen,⁴⁷ ihre universelle Gültigkeit eingebüßt haben – dann scheint Zeit nur mehr zu verrinnen, was ob seiner Sinnentleertheit als unerträglich-trostloses Geschehen empfunden wird.⁴⁸ Diese Grunderfahrung moderner Existenz scheint Ligeti zu bezeugen. Sein Aufsatz *Zustände, Ereignisse, Wandlungen* skizziert ein ästhetisches Programm in der Maske eines Traums; darin wird ein dichtes Netzwerk imaginiert, das sich – von plötzlichen Bewegungen durchdrungen – immer irregulärer darstellt: „Diese hier und da eintretenden plötzlichen Ereignisse veränderten allmählich die Struktur des Gewebes, das immer verschlungener wurde: an manchen Stellen bildeten sich unentwirrbare Verknotungen, an anderen Kavernen, in denen einige aus dem ursprünglich zusammenhängenden Geflecht stammende Fetzen wie Sommerfäden umherschwebten. Die Wandlungen des Systems waren unumkehrbar; keinen einmal vergangenen Zustand konnte es wieder geben. Etwas unaussprechlich Trauriges war an diesem Prozeß, die Hoffnungslosigkeit verrinnender Zeit und einer nicht wiedergutzumachenden Vergangenheit.“⁴⁹ Die Erfahrung des irreversibel Verrinnenden erscheint als *Movens* modernen Komponierens. Der Macht der Zeit soll die suggestive Kraft der Musik widerstehen. Die imaginär aufgehobene Zeit bil-

⁴⁷ Vgl. z. B. Apokalypse 10, 7.

⁴⁸ Vgl. de la Motte-Haber, *Musik und Bildende Kunst*, S. 25.

⁴⁹ György Ligeti, *Zustände, Ereignisse, Wandlungen*, in: *Melos* 34 (1967), S. 165.

det insofern einen ästhetischen Gegenentwurf zur real verfließenden: Während diese bewirkt, daß die individuelle Perspektive sich mehr und mehr verengt, öffnet sich die zum Raum gewordene Zeit, birgt Fülle in einer nicht auszumessenden Tiefe und gewinnt gerade als stillgestellte ein Äußerstes an Dynamik.

Während Adorno in den 1960er Jahren verstärkt Momente des Vielschichtigen und Diskontinuierlichen in sein Konzept musikalischer Entwicklung zu integrieren scheint, läßt Ligetis Komponieren umgekehrt die Idee des Werdens behutsam in sich ein. Die Vorstellung verräumlichter Zeit wirkt verwandelt, indem sich die Klangräume Ligetis mehr und mehr zum Linearen und Dynamischen hin öffnen. Im Eingangssatz des *Klavierkonzerts* bildet sich der Eindruck des Statischen nicht länger unmittelbar – wie in den fluktuierenden Klanggeweben früherer Werke –, sondern als Resultat jähén Umschlags. Die Dynamik, welche entfesselte rhythmische Energien bis ins Äußerste treiben, erscheint plötzlich stillgestellt: Eine „dialektische Auseinandersetzung mit dem musikalischen Zeitverlauf“, die Adorno dem Prinzip der Verräumlichung abgesprochen hat,⁵⁰ enthüllt sich gerade darin.

5. Form

Vom „Primat der Formimagination“⁵¹ ausgehend, bildet Ligetis Komponieren einen Gegenentwurf zu seriellen oder aleatorischen Konzepten. Kompositorische Verfahren werden nicht länger absolut gesetzt, sondern schmiegen sich der Vision einer klingenden Gestalt an, so daß sie Flexibilität zurückgewinnen. Damit eröffnet sich die Möglichkeit, „über Form als Intendiertes wieder zu verfügen“:⁵² Die Frage musikalischer Formgebung stellt sich neu. Ligetis Zielsetzung, je individuelle, zugleich möglichst plastische Formen zu bilden, schließt sowohl den Rückgriff auf überkommene Schemata als auch eine bloße Reihung von Sektionen aus. Daß ein spannungsreich verstreutes Gefüge nur entsteht, wenn die einzelnen Formglieder unterschiedliche Funktionen erfüllen (d. h. in je spezifischer Weise innerhalb der Totalität wirksam werden), begreift Ligeti als Prinzip der Formgebung; er aktualisiert dieses Prinzip, indem er formale Funktionen von einem linearen Richtungssinn befreit.⁵³ Die Idee einer gleichsam stillgestellten, räumlich-vielschich-

⁵⁰ Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, S. 123.

⁵¹ Ligeti, Form in der Neuen Musik, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X*, Mainz 1966, S. 35.

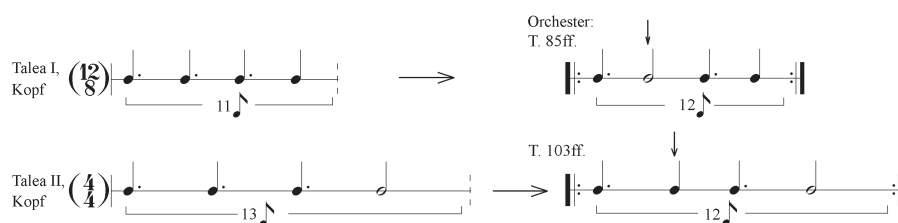
⁵² Ders., ebd., S. 35.

⁵³ Ders., ebd., S. 29f.

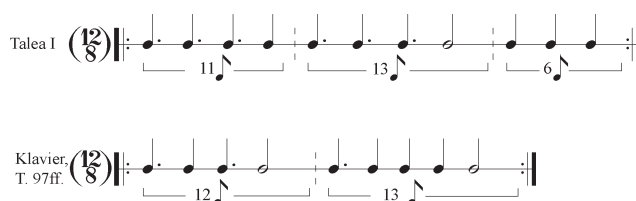
tigen Musik eröffnet ihm neue Möglichkeiten plastischer, im Detail prägnanter Gestaltung.

Im Eingangssatz des *Klavierkonzerts* bewirkt wesentlich die Rhythmik eine funktionale Differenzierung der Form. Diese gliedert sich plastisch in vier große Zyklen, welche die hemiolische Gitterstruktur in spannungsreicher Verschiedenheit ausprägen. Darin, daß sich die rhythmische Ordnung mehr und mehr destabilisiert, wird zugleich eine übergreifende Dynamik spürbar.

Der erste Zyklus (T. 1–30) exponiert das 15taktige Basisgitter und festigt es durch Wiederholung; gleichzeitig wahren die beiden Ausgangsformeln, aus denen das Gitter erwächst, eine bestimmte instrumentale Zuordnung (Talea I im Klavier, Talea II im Orchester). Diese Ordnung verwischt sich im zweiten Zyklus (T. 31–60) behutsam: Die beiden Formeln lösen sich aus ihrer instrumentalen Bindung (Schnittstellen: T. 31 und T. 42), während die schwebenden Pulsrhythmen, die im ersten Zyklus nur punktuell eingeblendet worden sind, nun fast permanent die Gitterstruktur überlagern. Gleich zu Beginn dieses Abschnitts erfaßt die Idee pulsformiger Überblendung den solistischen Part (rechte Hand, T. 31–42); dadurch verschieben sich die Hände gegeneinander, was das Strukturprinzip, das den Klavierpart des dritten Zyklus beherrscht, kaum merklich antizipiert. In diesem Zyklus (T. 61–96) erhält das Prinzip fortschreitender Verschiebung indes eine neue Qualität, es dringt in die Taleastruktur selbst ein. (Daß die dem Klavier zugewiesene Talea II immer mehr gegen sich selber verschoben wird, bewirkt ein überschüssiges Achtel der linken Hand; an der rhythmischen Außenseite setzt sich solche Verdichtung fort, indem die Achtelbasis zunehmender Diminution unterliegt.) Dieser Prozeß provoziert schließlich eine Wandlung der rhythmischen Formeln selbst: Als gedehnte oder gestauchte prägen sie den Schlußteil des dritten Zyklus (T. 85ff.) sowie den Beginn des vierten (T. 97ff.). Der Verdichtungstendenz gehorchend, weisen die Varianten des Orchesters bloß noch ein Strukturglied auf: den jeweiligen Talea-Kopf, welcher sich proportional angleicht (*Notenbeispiel 8a*). Das Klavier preßt die Talea I zusammen. Diese Variante trägt besonders artifizielle Züge: Ihr erstes, in sich unmerklich gedehntes Strukturglied bildet einen fließenden Übergang zwischen den Orchester-Patterns, im zweiten erfolgt eine Diminution (♩ ♩ → ♩ ♩ ♩), die zugleich die rhythmische Gestalt des Appendix bewahrt (*Notenbeispiel 8b*). Kahl herausgestellt, ist diese Talea-Version – im Zuge fortschreitender Verdichtung – sogleich in sich verschoben; die lin-



Notenbeispiel 8a



Notenbeispiel 8b

ke Hand, die die Formel um ein Achtel versetzt, bildet im folgenden kaleidoskopische Varianten, so daß die rhythmische Struktur immer chaotischer anmutet (Klavier, T. 97–110). Daß dies dynamische Geschehen sich zugleich der Idee kreisender Bewegung fügt, erweist der Schlußzyklus ebenso: indem er (ab T. 109) wieder in das Basisgitter einmündet.

Mit der rhythmisch komplexen Struktur verbindet sich eine elementare Klanggestalt. Dadurch öffnet sich die Musik einer unmittelbaren Formwahrnehmung.

Jeden Zyklus von der Mittellage her einleitend, verdeutlicht das Klavier die strukturelle Disposition des I. Satzes. Daß in diesem gleichzeitig eine übergreifende Dynamik wirksam wird, ist schon darin spürbar, daß die klangliche Kontrastschärfe innerhalb des zyklischen Prozesses wächst; so erscheint die Tendenz, die Eröffnungsphasen immer mehr zum kahl Solistischen hin zu reduzieren, während das Orchester umgekehrt zu jähren Ballungen drängt, im letzten Zyklus zugespitzt. Dieser kennt darüber hinaus das singuläre Moment eines solistischen Binneneinschnitts (T. 119/120): Umso plastischer gelangt hierauf die Kulmination zur Geltung. Die klangliche Entfaltung innerhalb der Zyklen prägt das Klavier, indem es – je verschieden – zu seinen Rändern hin ausgreift. In großen Bewegungen zur äußersten Höhe und Tiefe hin (T. 1–30, T. 31–60) entfalten sich seine Klangzüge im ersten und zweiten Zyklus, was die Stabilität der rhythmischen Basisordnung innerhalb dieser Formteile quasi widerspiegelt; den gesamten Klangraum ste-

reometrisch aufreißend, weist ein solcher Beginn zugleich auf einen Ligeti-spezifischen Typus der Eröffnung zurück.⁵⁴ Daß die klangliche Bewegung innerhalb des dritten und vierten Zyklus irregulärer erscheint – plötzliche Richtungswechsel kennt oder sich zu simultaner Gegenläufigkeit verdichten kann –, entspricht der wachsenden Destabilität und Ereignisdichte des Rhythmischen. Wie eng Struktur- und Klanggebung miteinander verzahnt sind, wird im dritten Zyklus besonders faßlich: Indem der Klangzug des Klaviers sich erstmals aufspaltet (T. 76ff.), reagiert er – in steigender Fortsetzung – auf die mit T. 61 einsetzende Taleaverschiebung und transformiert sie gleichsam ins unmittelbar Sinnfällige.

Hervorstechende melodische Gestalten schärfen das individuelle Profil der Formglieder. Der solistische Horngesang T. 22ff. rundet den ersten Zyklus und wirkt zugleich öffnend: als Impuls melodischer Entfaltung. Als Herzstück des zweiten erscheint die zart eingeblendete, Weite beschwörende Melodie der oktavierten Geigen, während die plastische, rhythmisch lebhaft artikulierte Gestalt T. 71ff. dem dritten Zyklus eine unverwechselbare Prägung verleiht; indem sich diese Gestalt der Talea-Basis unmittelbar verknüpft, erreicht die Melodik zugleich eine neue strukturelle Qualität. Daß diese Melodiegestalten Schluß, Mitte und Anfang der ersten drei Zyklen bilden, zeugt – als stetes Nach-vorn-Rücken – von einer übergreifenden Dynamik. Dieser entspricht die Zuspitzung des Melodischen im vierten Zyklus, den einerseits skalisch-virtuose Auflösung prägt, andererseits eine Kulmination, worin die verschiedenen Elemente strettagleich zusammenschießen (T. 121–129).

Daß eine solche Dynamik wirksam wird, bedeutet indes nicht, daß das melodische Geschehen als ein linearer Prozeß gestaltet ist. Vielmehr treiben die entfesselten rhythmischen Energien immer wieder überraschend Neues im melodischen Spiel hervor. Gerade der sich verdichtende Bezug zur Talea-Basis befreit die Melodik davon, immanent einen eindeutigen Richtungssinn auszubilden. Indem die Melodik den Doppelcharakter des Dynamischen und einer locker-assoziativen Reihung trägt, stellt sich zwischen den Zyklen ein Gleichgewicht her: Sie erhellen quasi nur verschiedene Facetten einer melodischen Struktur, die virtuell gleichzeitig präsent ist. Statische und dynamische

⁵⁴ Vgl. Floros, *György Ligeti*, S. 57f. – Es erscheint zweifach gewährleistet, daß die raumgreifende Bewegung des Klaviers so sinnfällig hervortritt: Indem der Solopart streng an einer harmonischen Ordnung festhält, wird die Aufmerksamkeit ganz auf seine klangliche Entfaltung gelenkt; dem entspricht, daß die melodischen Einblendungen des Orchesters ihre Position im Klangraum wesentlich wahren.

Formgebung durchdringen sich spannungsreich, so daß die Form selbst vielschichtig – als eine primär räumliche Qualität – erscheint.

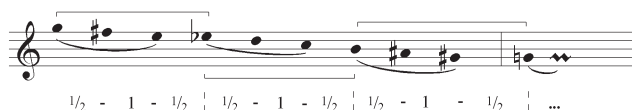
II Lamento

1. Der vergegenwärtigte Topos

Imaginäre Räume, von Klagelauten durchdrungen: Was frühe Stücke Ligetis, wie etwa der *Lacrimosa*-Satz des *Requiems* (1964), in einem zart-durchbrochenen Liniengespinnst verhüllen, zeigt sich später, nach 1980, direkter: Der Ausdruck der Klage verdichtet sich zur melodisch-prägnanten, auch solistisch hervortretenden Gestalt.

Ligetis Melodiegebung orientiert sich am überkommenen Lamento-Topos. Im Barock festigt sich dieser zur musikalisch-rhetorischen Figur: zum *Passus duriusculus*, der – als chromatischer Quartgang abwärts – eine plastische, unmittelbar packende Darstellung des schmerzlichen Affekts ermöglicht. Als ostinater Baß vereint diese Figur Affektgewalt und formale Kraft in sich, was Purcells *Lamento* (*Dido and Aeneas*, 1680) exemplarisch zeigt: Immerfort wiederkehrend, fungiert der chromatische Gang als architektonisches Gerüst und deutet zugleich auf ein dramatisch Unaufhaltsames und tragisch Zwangsläufiges hin, so daß dynamische Darstellung und statische Form unauflöslich ineinander verschlungen scheinen.⁵⁵ – Vielfältig aktualisiert, bildet dieser Topos eine Klammer zwischen Ligetis späten Werken; innerhalb des *Klavierkonzerts* stiftet er zwischen dem langsamen II. Satz und dem fließend-bewegten III. Satz dichte Bezüge.

Im II. Satz des *Klavierkonzerts* aktualisiert Ligeti den Lamento-Topos zunächst dadurch, daß er ihm eine neue harmonische Basis gibt. Die melodischen Linien erwachsen aus einem neuntönigen, schwebend-symmetrischen Modus. Indem dieser Modus aus der Ganztonskala hergeleitet ist (je eine von zwei großen Sekunden fächert sich chromatisch auf), birgt er das Prinzip der Äquidistantialität in sich; strukturbildend wird insbesondere – als Klammer zwischen drei gleich gebauten Trichorden – die große Terz:



Notenbeispiel 9

⁵⁵ Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Laaber³ 1995, S. 360ff.

Von dieser Basis ausgehend, verwandelt Ligeti die Lamento-Figur in ein flexibles Modell. Während die Rhythmik – nach bruchstückhaftem Beginn (Satz II) – in ein fließendes Kontinuum von Geschwindigkeiten überführt wird (Satz III), prägt das Prinzip intervallischer Rotation die Melodik: Indem die Linien immer wieder von verschiedenen Stufen der neuntönigen Skala hinabgleiten, changiert die Folge von Halb- und Ganztönen unaufhörlich, so daß sich keine Konstellation motivisch verfestigt. Dies gilt über unmittelbare Zusammenhänge hinaus; daß melodische Neuansätze Transpositionen der zugrundegelegten Skala bilden, verschleiert gleichsam nur, daß jenes Prinzip steter Rotation sich durchhält:

Notenspiel 10

Notenspiel 10

Die gleitende Verwandlung des Intervallischen schreitet fort, wenn sich das melodische Geschehen von der neuntönigen Skala löst (Satz II, ab T. 60). Schwankungen unterliegt nun auch der Ambitus; er dehnt sich – bei gleicher Tonanzahl – unmerklich aus oder zieht sich wieder zusammen:

Notenspiel 11

Notenspiel 11

So flexibel ein solches Melos auch anmutet, es erfährt zugleich eine strukturelle Orientierung; insofern ist es mehr als nur Gestisches, was die verschiedenen Ausprägungen des Lamento-Modells miteinander verknüpft. Strukturbildend wird das Prinzip additiver Entfaltung. Als Keimzelle fungiert der herabsinkende Halbton (T. 4): ein elementarer Klagelaut, dessen rhythmische Formung auf die Figur der *Suspiratio* verweist. Aus ihm erwächst eine Lamento-Melodik, die sich, obschon sie durchbrochen erscheint, ganz der Vorstellung eines Kontinuums fügt; die viertönige Ausprägung des Lamentos (Element a) kann daher zum Ziel (T. 7/8), Durchgang (T. 12/13) oder Beginn (T. 32/33) einer linearen Entfaltung werden. In diesem Prozeß bilden sich zwei weitere Strukturelemente, die dem melodischen Geschehen Konturen geben: ein vier Töne umfassender, zart-expressiver Aufschwung (Element b), der – als Impuls – die Entfaltung des Lamentos vorantreibt, sowie eine melodische Kadenz (Element c), die als plötzliche Verdichtung der abwärtsgleitenden Bewegung erscheint. Solch elementarer Charakter des Melodischen begünstigt es, Intervallik fließend zu gestalten, ohne dadurch die Identitäten der drei Strukturglieder aufzulösen:



Notenbeispiel 12

Die Bildung der melodischen Bögen erhält durch die Strukturformel $a-a'-b/a''$... eine Orientierung: Einer elementaren Ausprägung des Lamentos folgt eine behutsam geweitete Wiederholung dieser Figur und ein Abgesang, der sich, vom zart-expressiven Aufschwung ausgehend, freier entfaltet. Dies erinnert an das traditionelle Modell der Barform, das jedoch aktualisiert wird, indem es eine gleichsam dynamische Qualität annimmt: der Idee vegetativen Wachstums gehorchend. Eine besonders klare und ausgewogene Formung dieser Idee bildet der melodische Neuanfang zu Beginn des III. Satzes (T. 6–15); er faßt die drei Strukturelemente des Lamentos in einem übergreifenden Bewegungszug zusammen, der sich vielleicht am ehesten einer geschlossenen thematischen Gestalt annähert (*Notenbeispiel 13*).

Seinen Höhepunkt – den schmerzlich gedehnten Akzent dis^2/e^2 – erreicht dieser Melodiezug, indem sich der expressive Aufschwung (b) mit dem kontinuierlich geweiteten Kernelement (a'') verschränkt. Daß zwei Kadenzfiguren erklingen ($c-c'$), erscheint als Konsequenz einer solchen Ver-



Notenbeispiel 13

dichtung; die freigesetzten melodischen Energien werden dadurch gebändigt, daß die erste Kadenz – subtil anschließend – wesentliche Eigenschaften der zentralen Phrase in verdichtender Weise wahrt (den Ambitus der großen Sexte sowie den schmerzlich gedehnten Sekundakzent), während die zweite den Ambitus so zusammenzieht, daß er demjenigen der Ausgangsfigur bogenförmig entspricht: Der Eindruck eines organischen Wachstums- und Reduktionsprozesses stellt sich ein. – Die Idee einer offenen und flexiblen Strukturgebung ermöglicht es dem Komponisten, jede einzelne Melodiegestalt so zu prägen, daß diese sich der spezifischen formalen und expressiven Situation ganz anzuschmiegen vermag. Daher bleiben die Strukturglieder stets beweglich: Nur tendenziell bilden sie Anfang (a), Mitte (b) und Schluß (c) der Lamento-Melodien; ob überhaupt ein Element erscheint, in welcher Position und Häufigkeit, in welcher konkreten intervallisch-rhythmischen Ausprägung – das alles unterliegt freier kompositorischer Verfügung.

Im III. Satz wird die melodische Gestalt des Lamentos mehr und mehr einem Destruktionsprozeß unterworfen: Die funktional differenzierte, aus verschiedenen Strukturgliedern zusammengesetzte Melodie erscheint zur elementaren Linie hin komprimiert. Darin wird eine grundlegende Strukturidee Ligetis sichtbar: einen spannungsreichen musikalischen Prozeß dadurch zu gestalten, daß eine zunächst exponierte Ordnung immer mehr aufgebrochen wird, bis die musikalische Idee radikal auf ihren Kern zurückgeführt ist. Dies entbirgt zugleich eine neue expressive Qualität. In den hinabstürzenden Skalen des III. Satzes tritt der Ausdruck des Schmerzes ungemildert – durch keine kunstvolle Gestaltbildung mehr gebändigt – hervor.

Als hinableitende, tendenziell chromatische Linie bildet das Lamento ein universales Element der Musik. Es prägt die barocke Figur des *Passus duriusculus* ebenso wie rumänische Klagelieder, findet sich in verschiedenen Epochen und Regionen, in Kunst- und Volksmusik gleichermaßen. Li-

getis Bezug bleibt insofern schwebend-vieldeutig. Als ein musikalischer Archetypus erscheint dieses Element der Zeit enthoben, was eine immer wieder neue, umfassende Vergegenwärtigung begünstigt. Schon als solistische Linie unmittelbar sprechend,⁵⁶ fügt sich das Lamento, als ein schlichter Baustein, zugleich komplexer Gestaltgebung. Spürbar wird – über den konkreten Bezug hinaus – Ligetis ideelle Nähe zum Musikdenken des Barock, indem der Ausdruck der Klage in ein rationales Gefüge eingeordnet wird. Daß Ligeti die Lamento-Figur in ein flexibles Modell verwandelt, spitzt ihr expressives Moment noch zu; bewegend und subtil zugleich vermittelt sich darin das haltlos Gleitende des schmerzlichen Affekts. In einer Musik jedoch, die im Zeichen spannungsreicher Balance steht, fordert dies die Gegenkraft geradezu heraus: Umso strenger und vielschichtiger ist die musikalische Konstruktion.

2. Ausdruck und Konstruktion

Ein schroffer Akzent, dann dunkel und lastend der Orgelpunkt: wie ein jäher, sogleich unterdrückter Schmerz; darüber, in fahlen Farben, ein zerbrochener Gesang: als sei der Leidensdruck so übermächtig, daß eine Artikulation nur mehr tastend gelingen kann; und plötzlich, wenn die Lotosflöte gleitend anhebt, scheint der Lamento-Gestus ganz ins Elementare hineingeholt, in die Tongebung selbst: Von zeichenhafter Eindringlichkeit sind die musikalischen Elemente, welche der II. Satz einleitend entfaltet (T. 1–31).

So elementar ein solcher Ausdruck auch anmutet, er fügt sich gleichzeitig einer strengen Konstruktion. Gerade in der Zurückgenommenheit des Erklingenden wird ein Höchstmaß an Beziehungsdichte erreicht. Strukturprinzip der melodischen Exposition (T. 4–19) ist die Verschränkung von Regemaß und Irregularität; dadurch wird eine spannungsreiche Balance erzeugt, die stabilisierend und zugleich als steter Impuls der Entfaltung wirkt.

Von der virtuellen Basis eines fließenden Achtel-Kontinuums ausgehend, gliedert sich die Rhythmik in asymmetrische Muster, die formelhaft wiederkehren. Indes stiften solche Talea-Strukturen nur unterschwellig eine musikalische Ordnung; Gestaltungsmöglichkeiten eröffnen sich, indem rhythmische Positionen stets stumm bleiben können, was die Ausgangstalea (4+3+2 ♩) beispielhaft zeigt. Nur ganz allmählich wird ein rhythmischer Puls, der sich schwankend bewegt, hörbar.

⁵⁶ Das Streben nach Prägnanz und Kommunizierbarkeit dürfte überhaupt ein wesentliches Motiv für Ligetis Traditionsbezüge darstellen. Vgl. Wolfgang Burde, *György Ligeti. Eine Monographie*, Zürich 1993, S. 88–90.

Lamentophrasen überwölben die Talea-Ordnung. Sie umfassen zunächst je fünf flexible Pulse und stehen dadurch quer zur dreiteiligen Basis-talea. Zugleich entfalten sie diese Talea, indem sie sich selbst wieder zu je drei Phrasen zusammenschließen: Es entsteht eine übergeordnete Struktur von $16+15+14$ ♩ (T. 9–13 = T. 4–8), die – einer Makrotalea gleich – auf die Ausgangsformel zurückweist ($16+15+14$ ♩ \rightarrow $4+3+2$ ♩). Innerhalb dieser Struktur wird die Idee einer rhythmisch-melodischen Balance spürbar. Während die Phrasenlänge gleichmäßig abnimmt ($16 \rightarrow 15 \rightarrow 14$ ♩), steigt die Tonanzahl innerhalb der drei Phrasen kontinuierlich, was – als gegenläufiger Prozeß – den Eindruck organischer Verdichtung erweckt.

Lamentobögen überwölben wiederum diese Makrotalea. Die Phrase T. 9/10, die rhythmisch einen Neubeginn bildet, ist melodisch schließend: einer Kadenzwendung gleich. Das bleibt schwebend, indem sich die Funktionen von Rhythmik und Melodik wechselseitig durchdringen. Die rhythmische Entsprechung erscheint zugleich als symmetriebildender Rückbezug, während der melodische Einschnitt umgekehrt ein integrales Moment der Entfaltung darstellt: Die behutsame Weitung des Ambitus setzt sich in beschleunigter Bewegung fort und umfaßt erstmals beide Richtungen ($g^2 \rightarrow as^2$, $es^2 \rightarrow d^2$), so daß sich die Melodie zum Folgenden hin öffnet (*Notenbeispiel 14*).

Die rhythmisch-melodisch auseinanderstrebende Ordnung wird wiederum ins Reguläre zurückversetzt, wenn sich die erste Phrase des zweiten Melodiebogens der zweiten Phrase des ersten angleicht (T. 10–12 = T. 5–7). Dies fügt sich zugleich dem Prinzip additiver Entfaltung. (Relativ zum ersten Bogen erhöht sich im zweiten sowohl die Anzahl der Phrasen ($4 \rightarrow 5$) als auch die Anzahl von Tönen innerhalb der Phrasen, die sich melodisch entsprechen.) Subtiler noch wird das additive Prinzip wirksam, indem sich innerhalb des zweiten Bogens die Phrasen unmerklich dehnen, um nunmehr je sechs flexible Pulse zu umfassen (T. 14ff.). Was für sich genommen eine Wendung ins Reguläre darstellt – die sechsteiligen Phrasen ($4+3+2$ ♩ $\times 2$) decken sich mit der Basistalea und sind daher stets gleich lang –, bildet gleichzeitig eine erste, behutsame Abweichung von der eingangs fixierten, dicht verstreuten Ordnung. Dem entspricht die melodische Entfaltung. Daß sie – in gleitendem Übergang – zu ganztöniger Ausschnittbildung tendiert (ab T. 14), ermöglicht ein Moment unmerklich gesteigerter Intensität: Der melodische Ambitus der Piccoloflöte weitet sich (T. 14/15 \rightarrow T. 16/17), während ihre rhythmische Gestalt und Tonanzahl gleichbleiben; dadurch erscheint das Schema additiver Entfaltung partiell durchkreuzt.

Satz II, T. 4–19

9 Fl. picc.
esitando
pp

1. Talea
 2. Lamento-phrasen
 3. Makro-talea
 4. Lamento-bögen

16 15 14
 16 + 15 + 14
 I

9 10 11 12 13 (+ Fg.)
 16 15 14
 16 + 15 + 14
 II

14 15 16 17 18 19
 18 18 + 18 + 18 18

Notenbeispiel 14

Die übergeordnete melodische Gestalt, zu der sich die beiden Bögen der Piccoloflöte zusammenschließen, trägt periodische Züge (Vs: T. 4–10, Ns: T. 10–19). Im Gegensatz zur ersten melodischen Kadenz (T. 9/10) erfüllt die zweite (T. 18/19) primär eine schließende Funktion, indem sich ihr Ambitus – sowohl im direkten melodischen Bezug als auch in Relation zur ersten Kadenz – wieder verengt. Dem korrespondiert die gegenläufige Melodiebewegung innerhalb dieser Bögen; der Ambitus weitet sich zunächst zur Tiefe (bei fixiertem Hochtton g^2), dann zur Höhe hin (bei fixiertem Tieftton d^2). Indes bleibt die periodische Struktur schwebend: durchs Prinzip der Entfaltung überformt. Dieses Prinzip bestimmt nicht nur das Binnenverhältnis der beiden Bögen, sondern zeigt sich ebenso im Zuwachs an Stimmen (ab T. 13): Die Idee struktureller Verzahnung, die zuvor schon innerhalb einer einzigen Stimme latent wirksam war, kehrt sich damit gleichsam nach außen.

Gegenüber der Ausgangsformel verschiebt und verkürzt sich die Talea der Fagott-Stimme (4+3 ♩); dadurch entsteht ein variables Gitter, worin nur die Phrasenanfänge des Fagotts, als rhythmische Schnittpunkte, markiert

werden. Dem entspricht die schneidende Dissonanz (d^2/es^2), die aus enger melodischer Verschiebung erwächst. Die Tendenz, das Lamento-Modell unmerklich irregulärer zu gestalten, setzt sich fort; ein Moment rhythmischer Diskontinuität schleicht sich in die erste Phrase ein (erstmalig erscheint ein stummer Puls mitten in der Figur), ein Moment melodischer Diskontinuität in die dritte Phrase (erstmalig wird die skalische Bewegung außerhalb einer Kadenz durchbrochen). Gleichwohl wahrt das Fagott zu den beiden Bögen der Piccoloflöte dichte Bezüge. Indem es die hinabgleitende Bewegung fortführt, eröffnet sich der Piccoloflöte ein Freiraum, um den melodischen Ambitus nach oben hin zu weiten; rhythmisch gegenläufig agiert es, wenn es die Phrasendehnung der Piccoloflöte (5→6 flexible Pulse) durch eine Phrasenverdichtung (5→4 flexible Pulse) beantwortet. Weiträumig verstrebt sich die Struktur, indem der Melodiezug des Fagotts zugleich auf den ersten Bogen zurückweist. Von der Intervallstruktur her decken sich die erste und zweite Phrase des Fagotts mit der zweiten und dritten der Piccoloflöte (Fig., T. 13–16 = Fl. picc., T. 5–8); gleichzeitig aber scheint in der Eingangsphrase des Fagotts die erste Phrase der Piccoloflöte anzuklingen: Der stumme Puls innerhalb des melodischen Gebildes bewirkt, daß die Keimzelle des Lamentos – der absinkende Halbton – quasi isoliert hervortritt. Was als expressive Dehnung erscheint, bildet strukturell eine Verdichtung:



Notenbeispiel 15

Die Längenverhältnisse, welche die melodische Exposition insgesamt bestimmen, fügen sich ebenso der Idee einer schwebenden Balance. Dehnt sich die periodisch geprägte Gestalt der Piccoloflöte im Nachsatz aus, so verdichtet sich die zweistimmige Ausfaltung des Lamentos gegenüber der einstimmigen; die so entstehende Kreuzstruktur kennt nahezu identische Proportionen:

(Fl. picc.)	Vs: 61 ♪	–	Ns: 83 ♪
(Fl. picc. + Fg.)	1-stg.: 85 ♪	–	2-stg.: 59 ♪

Mikro- und Makrostruktur sind durch Analogien verknüpft. Die rhythmischen Einsätze der drei Lamentobögen (Fl. picc. + Fg.) erfolgen gemäß den drei Möglichkeiten der Ausgangstalea; daß nacheinander die erste, dritte und zweite rhythmische Position besetzt werden (T. 4/10/13), weist auf die Einsatzfolge innerhalb des ersten Bogens zurück (g^2 : T. 4/5/7). Dem entspricht, daß die melodische Struktur insgesamt vom hinabgleitenden Lamento-Gestus erfaßt wird. So zeigen die melodischen Initiale dieser drei Bögen eine Anordnung, die der elementaren Lamento-Figur T. 7/8 folgt (T. 4: g^2 , T. 10: fis^2 , T. 13: es^2 ; den zunächst ausgesparten Ton e^2 ergänzt der melodische Neuansatz T. 20). Den drei Kadenzwendungen ist gemeinsam, daß sie den Ausgangston der jeweiligen Bögen halbtönig überhöhen (T. 4→9: $g^2 \rightarrow as^2$, T. 10→18: $fis^2 \rightarrow g^2$, T. 13→18: $es^2 \rightarrow e^2$); so öffnen sie sich, obwohl Zäsuren bildend, stets zum Folgenden hin. – Die Fagott-Kadenz (T. 18/19) prägt das Zeitgefüge gar in dreifacher Hinsicht: Sie weist auf die erste Kadenz T. 9/10 zurück (und verstrebt die musikalische Struktur dadurch weiträumig); sie führt – im unmittelbaren Zusammenhang – die Weitung des intervallischen Ambitus fort (und ist insofern ein integrales Moment der Entfaltung); sie antizipiert den intervallischen Rahmen, in welchem sich die Initialfigur des folgenden Komplexes bewegt ($e/ais \rightarrow$ Fl. picc., T. 20): Solcher Beziehungsreichtum bindet expressive Qualitäten nicht allein, sondern setzt sie zugleich frei.

The image shows a musical score snippet with two staves. The top staff is for Fl. picc. and the bottom staff is for Fg. (Fagott). The notation includes measures for T. 9, T. 18, and T. 20. Arrows indicate melodic connections between measures. Labels include 'gr. Terz', 'gr. Sek.', 'kl. Terz', and 'Tritonus'.

Notenbeispiel 16

Der melodischen Exposition folgt – in plötzlicher Potenzierung – ein vielstimmig atmender Klangkomplex (T. 20–31). Impulsgebend hierfür ist ein neues melodisches Element, herausgehoben durch eine Umkehr der Bewegungsrichtung und gantzönige Ausschnittbildung. Daß dieses Element – als zart-expressiver Aufschwung – zunächst singulär bleibt, betont noch dessen formbildende Bedeutung. Indem sich die Stimmen in einem schma-

len Klangstreifen sammeln, spiegelt sich die engräumige horizontale Bewegung in der Vertikale; die Ausgangstöne der Lamento-Linien füllen den modalen Rahmen zwischen g^2 und c^2 vollständig aus, so daß sich jenes Prinzip intervallischer Rotation – eines unaufhörlichen Changierens der Halbton-Ganztonfolgen – zu etablieren vermag. Dem entspricht die Rhythmik insofern, als die Talea-Strukturen nur innerhalb der einzelnen Stimmen festgefügt sind; im Verhältnis dieser Stimmen zueinander unterliegen sie fließendem Wandel:

Melodische Exposition (T. 4–19)

Fl. picc. (T. 4, ab g^2):	4 + 3 + 2 ♪
Fg. (T. 13, ab es^2):	4 + 3 ♪

Komplex T. 20–31

Lotosfl. (T. 21, ab e^2):	3 + 2 ♪
(3/2) Pf. (T. 23, ab fis^2):	5 + 4 + 3 ♪
Tr./Trbn. (T. 24, ab fis^2):	3 + 2 + 3 ♪
Cor. (T. 25, ab es^2):	3 + 2 + 4 + 3 ♪
Okar. (T. 26, ab d^2):	4 + 3 + 2 ♪
Cb. (T. 28, ab g^1):	3 + 2 ♪
Ob. (T. 29, ab d^3):	3 + 2 ♪

Solch vielfache Überblendung führt zu einer Verdichtung im Zeitfeld, ohne daß jedoch ein gleichmäßiges Achtel-Kontinuum entsteht; indem rhythmische Positionen stumm bleiben oder mehrfach besetzt werden können, wird vielmehr der stockende Charakter dieser Musik – im Sinne einer sich zunächst nur zögernd artikulierenden Klage – bewahrt.

Je mehr sich dieses Geschehen an seiner klanglichen Außenseite verdichtet, desto freier entfalten sich die Lamento-Linien: Klangliche Verdichtung und strukturelle Loslösung erscheinen umgekehrt proportional, was wiederum auf die Idee einer umfassend wirksamen Balance verweist. Der Prozeß behutsamer Loslösung mündet in einer Kontrabaß-Kantilene (T. 28–31), die einen Gegenpol zur zerbrochenen, doch streng gefügten Ausgangsgestalt der Piccoloflöte bildet. Erhalten bleibt der melodische Keim; der Halbtonschritt g^1 – fis^1 spannt einen Bogen zum Anfang hin. Das Starre und Lastende aber, das der ersten Realisation des Lamento-Modells anhaftet, erscheint – gleichsam als Resultat des einleitenden Prozesses – aufgehoben. Die Melodie gewinnt Kontinuität: Sie wird nicht länger durch Pausen fragmentiert und bildet, dyna-

misch an- und abschwellend, einen wellenförmigen Zusammenhang. In ihn fügen sich die Elemente des zart-expressiven Aufschwungs und der melodischen Kadenz – in freier, umrißhafter Gestaltung – völlig nahtlos ein. Zugleich weitet sich der Ambitus behutsam; die Intervalle dehnen sich in stetigem Wechsel, während der Halbton latent strukturbildend bleibt, indem er die Ambitusweiterung bestimmt ($g^1-c^1 \rightarrow gis^1-h$). Daß die tastend erworbene Kontinuität schwebend bleibt, bewirkt eine Instrumentation, welche die einstimmige Linie simultan ins Punktuelle versetzt:

Notenbeispiel 17

In den Prozeß melodischer Entfaltung ist jedoch ein Geschehen eingesenkt, das ihn gleichzeitig in Frage stellt. Es trägt das Signet radikaler Verfremdung. Die Stimmen von Lotosflöte (T. 21 ff.) und Okarina (T. 26 ff.) sind durch eine Tongebung charakterisiert, die – als gleitende – das temperierte System ins Schwanken bringt. Ausdruck wird elementar: Indem der Lamento-Gestus die Tongebung selbst affiziert, nähern sich die Klagelaute einem gleichsam kreatürlichen Heulen und Jaulen an. – Deutet solche Verfremdung auf einen postmodernen Einfluß hin? Wohl nur insofern, als die modale Ordnung dieses Satzes in eine quasi ironische Distanz gerückt wird; strukturelle Strenge bewahrt sich jedoch darin, daß die Stimmen stets talea- und modusbezogen bleiben: Von innen her wird die musikalische Ordnung ausgehöhlt. Umso beklemmender ist die Wirkung.

3. Polytempik

Daß der III. Satz das Lamento-Modell in ein fließendes Kontinuum von Geschwindigkeiten überführt, fügt sich dem gleitenden Charakter der Klage. Zugleich erscheint dadurch die Idee des Polyphonen neu gefaßt: Eine Individualisierung von Stimmen erfolgt primär durch das Hervortreten ihrer zeitlichen Differenz.

Als Perpetuum mobile trägt das Klavier die musikalische Entfaltung. Der fluktuierende Halbton des Beginns (e^1-f^1) nimmt die Keimzelle des Lamentos in die Basispulsation hinein; in der symmetrischen Ausweitung zur Quinte hin (T. 1–5) deutet sich schon jene raumgreifende Gegenbewegung an, welche die Entfaltung des Lamento-Modells im III. Satz bestimmen wird. Im imaginären musikalischen Raum bildet die Pulsation eine Tiefenschicht, die bereits in sich eine quasi-perspektivische Brechung erfährt: durch das Prinzip harmonischer Überblendung. Es entfaltet sich in fließendem Übergang. Während der Anfang – zurückweisend auf den I. Satz – weiße und schwarze Tastenmengen kombiniert (so daß das chromatische Kontinuum zwischen Diatonik und Pentatonik zu flimmern scheint), tritt ab T. 15 die harmonische Grundkonstellation des Satzes – das Ineinander komplementärer Ganztonskalen – hervor: Das äquidistant Schwebende, das schon einer Ganztonskala zu eigen ist, erscheint so zu schillernder Klanglichkeit potenziert. Gleichzeitig wird die Pulsation zur Basis einer illusionären Polytempik. Zu Gruppen zusammengefaßt (à 7, 10, 6 etc.), ermöglichen die Sechzehntel eine präzise Darstellung asymmetrischer Längenverhältnisse. Plastisch wirkt eine solche Polytempik gerade dadurch, daß die rhythmischen Strukturen in sich ebenmäßig sind; wenn zugleich die Melodik von einer einzigen Substanz zehrt und eine Instrumentalfarbe den Klang bestimmt, wird die Divergenz des Rhythmischen nur noch sinnfälliger. Ligetis Lösung besticht durch ihre Simplizität: Ein Spieler genügt, um die Suggestion verschiedener, sich zur Simultaneität verdichtender Zeitmaße zu erreichen. Doch zeichnet diese Lösung mehr aus als nur eine Ökonomie der Mittel. Indem die Komplexität des Klingenden quasi absichtslos entsteht, bildet sich – im Zuge der Realisierung – eine Spannung, die sich dem Hörer direkt mitteilt.⁵⁷

Crescendo-Wellen prägen im III. Satz elementar die Form. Drei dieser Wellen bilden eine polyphone Verdichtung des Lamentos; sie erinnern insofern an Durchführungen einer Fuge. Als markante formale Stationen geben diese Quasi-Durchführungen eine Orientierung im fließend-vielschichtigen Satzverlauf. Strukturbildend wird der Zuwachs an simultanen, rhythmisch divergierenden Lamento-Stimmen: Er bestimmt das Verhältnis dieser Durchführungen zueinander. Damit erscheint eine Grundidee polyphoner

⁵⁷ Vgl. Ligetis Kommentar zu seiner 6. Klavieretüde: „Auch der Pianist zählt nicht beim Spielen: Er erzeugt die Akzente laut Notation, spürt ein zeitliches Muster von Muskelspannungen in den Fingern, mit den Ohren hört er aber ein anderes Muster, eben die verschiedenen Geschwindigkeiten, die er bewußt mit den Fingern gar nicht hätte erzeugen können. [...] Die Inkongruenz von Muskelspannungs-Mustern und auditiver Gestalt ist sogar eine Quelle sinnlichen Genusses beim Klavierspielen.“ (*Programmheft des Ligeti-Festes Gütersloh 1994*, S. 19.)

Entfaltung, die Stimmenzahl innerhalb einer ersten Durchführung kontinuierlich zu erhöhen, verwandelt und geweitet.

An die solistische, im ruhigen Sieben-Sechzehntel-Puls exponierte Gestalt knüpft eine erste polyphone Durchführung des Lamentos an, in der sich stets zwei rhythmische Schichten überlagern (T. 15–31). Variabel ist die Binnenartikulation dieser Schichten; die Verzahnung der Lamento-Bögen ist dadurch geprägt, daß jeder melodische Neuansatz einen individuellen Puls erhält:

The image displays musical notation for 'Notenbeispiel 18'. It features several staves with notes and rests, illustrating rhythmic layers and dynamics. The notation includes measures 6, 15, 23, 25, 26, and 28. Dynamics such as *p*, *mp*, *mf*, and *mf* are indicated. Performance instructions like *molto espressivo, dolente ...*, *mp dolce, espr.*, and *mf molto cantabile* are present. Rhythmic values are shown below the staves, including 7, 10, 6, 9, 4, 5, 5, 3, and 4. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift. The notation is in treble clef with a key signature of one flat.

Notenbeispiel 18

Eine Beschleunigungstendenz dominiert das rhythmische Geschehen: Sie bestimmt Pulse sowohl intern als auch in ihrem Verhältnis zueinander. Daß sie nicht linear verläuft, macht sie umso sinnfälliger; so dehnt sich der Puls zu Beginn dieser Durchführung, und selbst die raschen Pulse am Schluß derselben wirken zugleich unmerklich retardierend: gegenüber den internen Beschleunigungsphasen, die ihnen direkt vorausgehen. Daß die Bewegung von der Mitte des rhythmischen Kontinuums ausgeht, um sich dann zu dessen Rändern hin zu erstrecken (10 ♩ ← 7 ♩ → 4 ♩), verweist auf eine räumlich

geprägte Vorstellung; von solcher Strukturgebung wird jedoch auch die Wahrnehmung unmittelbar affiziert: Prozesse des Überholens führen dazu, daß Zeit nicht länger als ein einheitlich-lineares Gefüge erscheint. Die Ausdruckssphäre verdichtet sich zugleich. Im unmittelbaren Bezug korrespondiert Beschleunigung dem fallenden Lamento-Gestus, als übergreifendes Geschehen erweckt sie den Eindruck, als stürze die Musik unaufhaltsam auf ein Ende zu ...

Melodische Flexibilität entspricht der rhythmischen. In der ersten Durchführung waren die ineinander verschlungenen Lamento-Bögen jedoch noch Gestaltqualität, indem sie sich am zugrundeliegenden Strukturmodell orientieren. Gleichzeitig wandelt sich die skalische Basis zum komplementär Ganztönigen hin. Zwar unterliegen die Ausgangs-Tetrachorde der Bögen stets noch einem fließenden Wechsel des Intervallischen, doch erweist der jeweilige Fortgang, daß eine ganztönige Orientierung übergreifend wirksam geworden ist: Varianten erhalten dadurch eine Richtung, bilden nur mehr – den blue notes des Jazz vergleichbar – expressive Nuancen innerhalb des Ganztönigen. Solche Tendenz zur Reduktion zeigt sich deutlich, wenn der melodische Bogen T. 15–25 (r. H.) in eine Ganztonskala mündet; die rhythmische Beschleunigung dieser Skala verstärkt suggestiv den fallenden Lamento-Gestus und findet in der kontinuierlichen Verengung der Mixturen ein Pendant.

Der Logik fortschreitender Verdichtung folgend, überlagern sich innerhalb der zweiten Durchführung des Lamentos drei Geschwindigkeitsschichten (T. 52–64). Dynamischer noch tritt nun das Prinzip der Beschleunigung hervor, indem sich der Ambitus des rhythmischen Kontinuums nochmals nach beiden Richtungen hin dehnt (11 ♪ ↔ 2 ♪) und der Grad interner Beschleunigung sich erhöht; so ist der dritte Puls – dem Prinzip der Nicht-Linearität gemäß – gegenüber dem zweiten zunächst geweitet, um sich dann rapider zusammenzupressen (*Notenbeispiel 19*).

Im Geflecht der Lamento-Stimmen zeigen sich wiederum rhythmisch-melodische Analogien. Der Oberstimmensatz ruht in sich: Wie er rhythmisches Gleichmaß wahrt, so bewahrt er den Charakter einer melodischen Gestalt; vom weit gedehnten Elf-Sechzehntel-Puls getragen, entfaltet der Diskant solche Gestaltqualität gar noch, indem er sich, von der Basis des Strukturmodells her, nun immer freier aussingt. Und wie die übrigen Stimmen – einer untergründigen Dynamik gehorchend – sich mehr und mehr beschleunigen, so unterliegen sie einem Prozeß melodischer Destruktion: Die La-

(T. 52) 8^{va} (T. 54)
 Pf. *mf* molto cantabile *mf* *mp* 8^{va}

(T. 57) 8^{va} (T. 58) *poco cresc.*
mf *poco cresc.*

(T. 60) *f* *piu f* *sempre cresc.* *piu f*

(T. 63) *ff* *fff* 8^{va} 15^{ma} *fff*
 (3) (4) (3) 4 3 2)

ff 8^{va}

Notenbeispiel 19

mento-Gestalt erscheint zu kahlen, elementaren Linienzügen zurückgebildet. Gewachsene Intensität wird in einer Umkehr der Bewegungsrichtung spürbar, dynamisch aufstrebend durchmessen die Stimmen einen sich weitenden imaginären Raum. Fortschreitender Destruktion entspricht, daß die zweite Stimme (im Fünf-Sechzehntel-Puls) noch Züge einer additiven Gliederung trägt (die in den Baß versetzte, hinabsteigende Skala bildet gleichsam ein retardierendes Moment), während die dritte nur noch ein großer, aufwärtsstrebender Melodiezug ist – und damit den Charakter einer im Ambitus begrenzten Stimme preisgibt. Dieses räumlich-dynamische Geschehen kulminiert in einer Kreuzung der Bewegungszüge; indem sie auseinander-schießen, entladen sich die aufgestauten Energien.

Eine spannungsreiche Konstellation bildet sich aus. Denn gerade der Simultankontrast zwischen einer expressiven Lamento-Gestalt und dem Destruktionsprozeß der übrigen Stimmen schärft die Konturen beider Momente. Daß eine solche Konstellation nicht zerbricht, verdankt sich einerseits der übergreifenden skalisch-harmonischen Ordnung (alle drei Stimm-Ebenen sind – mittels großer Sext-Mixturen – ganztönig-komplementär gefärbt); andererseits ist das melodische Geflecht in sich dicht verwoben: Der Diskantsatz selbst gibt den Impuls für eine Bewegungsumkehr, indem die ganztönig abwärtsgleitenden Linien einen gegenläufigen chromatischen Kontrapunkt erhalten.

Erhöht sich die Anzahl simultaner Zeitschichten zunächst kontinuierlich, so potenziert sie sich innerhalb der dritten Durchführung (T. 77–87) sprunghaft; bis zu sechs verschiedene Pulse werden gleichzeitig hörbar. Der Dramaturgie von Steigerungsverläufen wird damit wirkungsvoll entsprochen. Als Kehrseite einer solchen externen Verdichtung erscheint die fortschreitende Reduktion rhythmischer Binnenstrukturen. Völlig plan sind nun die Schichten in sich gebildet. Beschleunigung – als übergreifende Tendenz – suggeriert nur mehr die fortschreitende Überblendung der Schichten selbst (*Notenbeispiel 20/1–2*).

Indem der Diskant wieder eine differenzierte Gestalt ausbildet, erfüllt er im komplexen Geschehen des III. Satzes eine gliedernde Funktion. Er markiert den Beginn der drei Durchführungen und verstrebt sie zugleich miteinander. Über rhythmisch-harmonische Analogien hinaus – wie z. B. den je weiten Puls (10→11→9 ♪) oder die komplementär-ganztönige Skalenordnung der Mixturen – weisen diese melodischen Gestalten einen Kern von gleichen Tonhöhen auf (das Ausgangsintervall fis^3/a^2 verkehrt sich in

(T. 77)
(9) *espressivo molto cantabile, legato*

Pf. *p*

(4)

(T. 79) *simile* *mp*

(T. 80) *simile*

(T. 81) *p* (7)

(T. 82) *simile* *f* *mp*

(T. 83) *mp* *poco a poco* (5)

Notenbeispiel 20/1

der dritten Durchführung zu *a²/fis¹*). Von diesem Kern ausgehend, singen sich die Lamento-Melodien immer weiträumiger aus; so erscheint schließlich selbst der Diskant vom untergründigen Sog erfaßt: Über den plötzlichen Abbruch der letzten Durchführung treibt die Melodie hinweg, um in einer orchestralen Coda auszuschwingen. Gleichzeitig dehnt sich der Diskantsatz in der Vertikalen; innerhalb der dritten Durchführung faltet sich die zwischen Dur und Moll schillernde Mixtur zu einem polytonal anmutenden Akkordgefüge aus, das den ganzen Klangraum erfaßt. Daß die Durchführungen immer kürzer werden, steht solcher Entfaltung spannungsvoll entgegen. Der

untergründige Destruktionsprozeß verschärft sich gegenüber den vorausgehenden Durchführungen noch: Immer irregulärer erscheinen die Melodiezüge der übrigen Stimmen durch unruhig-flackernde Richtungswechsel (worin partiell noch jener expressive Aufschwung nachklingen mag) und ein schroffes Abrücken von der ganztönigen Skalenbasis.

Ins Extrem getrieben, gerät der Prozeß polyrhythmischer Verdichtung gleichsam außer Kontrolle: Er mündet in ein chaotisch anmutendes Klanggeschehen. Homogenität des Klavierklangs und Omnipräsenz des Lamento-Modells erfüllen innerhalb dieses Prozesses eine ambivalente Funktion; sie üben eine Wirkung aus, die den Eindruck dynamischer Zuspitzung noch verschärfen dürfte: Was bei geringerer Satzdichte den unmittelbaren Vergleich rhythmischer Schichten (und damit die Wahrnehmung ihrer Differenz) begünstigt, erschwert ihn bei höherer Dichte; sprunghaft beschleunigt stellt sich das Zusammenschießen der Ebenen dadurch dar. Während jedoch die Struktur in sich zusammenzustürzen scheint, gibt eine elementare Klanggestaltung weiterhin eine gewisse Orientierung; räumliche und gestische Qualitäten treten jetzt stärker hervor: Im Prozeß der Verdichtung, in dem die Hintergrundpulsation mehr und mehr aufgesogen wird, scheint die Musik immer näher zu rücken; unaufhaltsam crescendierender Bewegung entspricht eine fortschreitende Spaltung des Klangraums; unerbittlich forttreibend, wird die basale Sechzehntel-Bewegung zugleich immer mehr durch Pausen und heftige Akzente zerhackt. Äußerste Dynamik vermag jedoch – plötzlich umschlagend – den Eindruck des Statischen zu erwecken. Der fließende Lamento-Gestus wirkt in einem solchen Augenblick wie erstarrt.

III Phantastik

1. Strukturen des Zerklüfteten

In Partikel völlig zersprengt, erscheint der IV. Satz einer musikalischen Phantastik überantwortet. Jäh wechseln die Ausdruckscharaktere: Grellen Signalen und brutalen Akkordschlägen antworten zart-verhaltene Gesten; hektisch forttreibende Figuren können plötzlich in ein traumverlorenes Innenhalten münden; Augenblicke gespannter Stille stehen heftigen Ballungen gegenüber. Es entsteht eine verstörend-vielschichtige Atmosphäre von Bedrohung und Angst, von Gewalt und sanftem Widerstehen.⁵⁸ Dies scheint sich spontanen Impulsen ganz zu überlassen, auch wenn ein Kalkül schon

⁵⁸ Vgl. Floros, *György Ligeti*, S. 209.

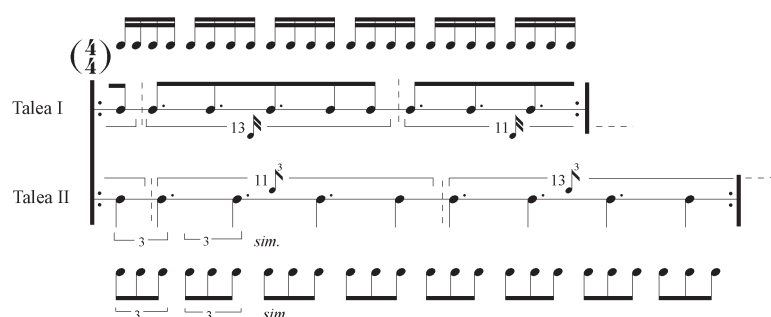
darin spürbar wird, daß die Diskontinuität des Gestischen sich konsequent durchhält: gleichsam einer übergreifenden Dramaturgie des *imprévu* folgend. Untergründig werden jedoch konstruktive Kräfte wirksam, die das Auseinanderstrebende zusammenzwingen. Diese Konzeption trifft sich mit den faszinierenden Denkmodellen und Darstellungen der fraktalen Geometrie. Die Auseinandersetzung mit ihr mag Ligeti darin bestärkt haben, die Idee des Phantastischen radikal zuzuspitzen: Phantastischer Gestus und strenge Konstruktivität treten nicht in der Zeit auseinander – als formbildender Kontrast –, sondern verschränken sich unauflöslich: zu quasi räumlicher Simultaneität. Solch spannungsgeladene Konstellation vermag eine ungeahnte Dynamik zu entfesseln: In einen Strudel hineingerissen, verdichten sich die Partikel zu einem klingenden Objekt, das sich herkömmlicher Formanalyse zu widersetzen scheint.

Welche Ordnungen jedoch verbergen sich hinter der zerklüfteten Erscheinung? – Die rhythmische Basisstruktur, welche die klingenden Bruchstücke untergründig verstrebt, enthüllt sich als Variante des Gitters, das im I. Satz offen strukturprägend wird.

Gegenüber der ersten Fassung vereinfacht sich das hemiolische Modell im IV. Satz: Die Rhythmik kennt nur noch zwei verschiedene Werte, der Appendix der triolischen Formel entfällt und das zweite Strukturglied der duolischen Formel gleicht sich nun ganz dem ersten Glied der triolischen an, so daß die Kreuzstruktur modellhaft klare Konturen erhält. Das vollständige Gitter umfaßt bloß noch sechs Takte (statt 15) und wahrt – anders als im I. Satz – die Ausgangsgestalt, die nur in sich unmerklich rotiert. Eine solche Simplifikation fügt sich der Idee kompositorischer Balance. Gerade weil das Gitter des IV. Satzes Latenz bewahrt, indem es nur mehr die Folie vielfältiger Strukturgebung bildet, darf es selbst gleichsam kahl bleiben (*Notenbeispiel 21*).

Die real erklingenden Rhythmen bilden wechselnde Ausschnitte dieses Gitters: als taste es stetig ein Scheinwerfer ab, der aber – gerade zu Beginn des Satzes – nur punktuell aufgeblendet wird.⁵⁹ Solche Blenden sind irregulär, nach Art und Abfolge unvorhersehbar; nur tendenziell dehnen sie sich – einer globalen Steuerung folgend – aus, so daß sich das rhythmische Geschehen mehr und mehr verdichtet. Zugleich gewinnt dieses Geschehen Prägnanz und Vielschichtigkeit, indem die Basiswerte variabler Augmentation oder Diminution unterliegen können.

⁵⁹ Vgl. das Notenbeispiel 24.



Notenbeispiel 21

Was für den Komponisten ein Regulativ bildet, um ein rhythmisches Geschehen zwischen Regellaß und Irregularität zu entfalten, dürfte sich dem hörenden Mitvollzug primär als stete Unschärfe erschließen: als ein gleichsam schiefer Puls. Die ordnungsstiftende Gitterstruktur enthüllt sich jedoch nur einem analytisch-synthetischen Vorgehen. Was in den einzelnen Phasen bruchstückhaft erklingt, gilt es auf dem Wege der Abstraktion zusammenzufügen. Immer nur in Varianten aufscheinend, entzieht sich dieses Gitter zweifach einer unmittelbaren Wahrnehmung: durch radikale Fragmentarisierung einerseits, durch extreme Verdichtung andererseits. Indirekt jedoch scheint sich auch die ordnungsstiftende Kraft des Rhythmischen stets mitzuteilen, indem sich der Eindruck rhythmischer Dichte und Geschlossenheit dem Hörer geradezu aufzwingt.

Gleichwohl dürfte gerade die Latenz der rhythmischen Basisordnung eine prägnante melodische Gestaltgebung provozieren. Eine solche Gestaltgebung, die sich zugleich an eine bestimmte Intervallkonstellation bindet, bezeichnet im *Klavierkonzert* ein Extrem. (Daß demgegenüber im I. Satz eine markant hervortretende rhythmische Ordnung mit einer improvisationsnah erscheinenden Melodik einhergeht, verweist wiederum auf die Idee einer übergreifenden Balance.) Drei plastisch geschiedene melodische Elemente kristallisieren sich im Geschehen steter Verwandlung heraus, so daß sie motivischen Rang beanspruchen dürfen: ein jäh auffahrendes Signal (a), ein sanft hinabgleitendes Gegenmotiv (b) und ein drittes Element, dessen Zickzackbewegung aus dieser Kontrastspannung zu erwachsen scheint (c). Während das erste Motiv dem musikalischen Prozeß immer wieder schroffe Impulse gibt, erfüllt das zweite im fortreißen Sog eine eher widerständige Funktion; als (intervallisch geweitete und differenzierte) Variante des Lamento-Modells bildet es gleichsam den melodischen Kern. Demgegenüber

treibt das dritte Motiv – unruhig flackernd – den Prozeß einer wachsenden Verdichtung entgegen. Analog zur rhythmischen Struktur, worin eine verborgene Kontinuität der Diskontinuität des Erklingenden entgegenwirkt, sind diese disparat anmutenden Elemente Bruchstücke einer einzigen, untergründig wirksamen Gestalt, die zwölftönig gebildet ist:

Reihe:

Appendix:

T₁: 1 2 3 | 4 5 6 7 8 | 9 10 11 12

T₉: 8 10 11 12 | 1 2 ...

Notenbeispiel 22

Ein hermetisches System der Dodekaphonie wird dadurch freilich nicht etabliert. Die Reihe öffnet sich, indem sie partiell einen Anhang erhält, der das Zickzackmotiv in einer quasi unscharfen Sequenz fortspinnt.⁶⁰ Vor allem jedoch schillert diese Reihe schon in sich ambivalent: Die motivischen Bruchstücke spielen, als Septakkordbrechungen, stets ins Tonale hinüber. (Dies konkretisiert sich z. B. im Intervall der kleinen Terz, das den motivischen Fragmenten gemeinsam ist; eine mögliche Anverwandlung derselben erscheint darin schon angelegt.) Solcher Ambivalenz entsprechen die Mixturen. Von der Akkordstruktur her stets tonal gefärbt, negieren sie – als reale Mixturen – jede tonale Bindung; vielmehr spiegeln sie im Bereich der Klangfortschreitung das Prinzip der Äquidistantialität.

Die variativen Techniken, welche die Melodik prägen, verdeutlichen vollends Ligetis dynamisch-flexible Reihenkonzeption. Die Reihe erscheint nur mehr als Folie, die der Orientierung dient; dadurch eröffnen sich weite Spielräume spontan anmutender Gestaltgebung. Melodische Blenden entsprechen den rhythmischen: Die Reihe erklingt in immer wieder wechselnden Transpositionen und Ausschnitten, so daß melodische Partikel nach verschiedenen Richtungen hin versetzt werden, sich stauchen oder dehnen können. Dergestalt in ein fließendes Kontinuum hineingeholt, verwischen sich die Grenzen zwischen den Motiven; die Vorstellung einer plastisch geschiedenen Motivstruktur spielt daher selbst ins Illusionäre hinüber. Irreguläre

⁶⁰ Vgl. z. B. Takt 133/134 (Fl. picc., Ob. und Cl.). Zu Transpositionen der Reihe vgl. die Tabelle im Anhang.

Rotation wird zum übergreifenden melodischen Prinzip: Es erfaßt ebenso die Oktavversetzung wie den freien, kaleidoskopischen Positionstausch oder die Auslassung von Reihentönen. Indem all diese Möglichkeiten frei kombiniert werden können, eröffnet sich ein weites Spektrum von Variationsgraden. Es reicht von Varianten, die motivische Stabilität wahren, bis hin zu völlig irregulären Verwirbelungen. Insofern bildet der IV. Satz einen Gegenentwurf zu der Konzeption des Zwölftönigen, welche in Weberns Spätwerk hervortritt. Gelangt Webern zu statisch-kristallinen Strukturen, indem Spiegelsymmetrien die Musik ganz durchdringen, so wird in Ligetis zwölftönigem Satz – durch das schwankende Maß melodischer Verwirbelung – eine ungeahnte Dynamik spürbar; überkommene Spielarten strenger Reihentransformation (wie K, U, KU) schließt ein solches Konzept aus. Im Vexierspiel motivischer Verwandlung dringt das Phantastische vielmehr ins Innere der melodischen Struktur: Was von seiner motivischen Herkunft her gleich ist, kann sich gestisch weit voneinander entfernen, während strukturell Verschiedenes sich vom melodischen Gestus her anzugleichen vermag. Blitzt darin das Modell der fraktalen Geometrie auf? – Daß einerseits der Zufall, andererseits eine geheime Ordnung den Prozeß der Gestaltbildung zu lenken scheint, bildet eine irritierende Konstellation, worin sich das fraktale Prinzip der Selbstähnlichkeit andeutet.

Dehnung (←): Stauchung (→):

T₁: [12] 1 2 3 T₁₂: 9 10 11 ...

Rückung: Tausch:

T₆: ... 7 8 9 10 11 ... T₁₀: 7 6 5 8

Ellipse: Verschränkung:

T₁₀: 8 (...) 10 11 12 T₁₁: (1) 9 10 11 12 1 2 3 4 5

Notenbeispiel 23

Gespannte Stille dominiert den Satzbeginn. Aus ihr blitzen nur punktuell klingende Partikel hervor: Wie sich das Signal (T. 1), als ein heftiger Impuls, ins gläserne Irreale fortsetzt (T. 2/3), erscheint als Zerrbild einer additiven Entfaltung; diesen Ansatz schneiden zwei Akkordschläge (T. 4) brutal ab, so daß die Musik für einen lang gedehnten Augenblick ins völlige Verstummen zurückfällt. Zur spannungsgeladenen Konstellation aber verdichten sich solche Momente erst durch ein Geflecht von Differenzen und Analogien. Das Signal und sein motivisches Pendant zeigen dies schon im elementaren Klanglichen: Dynamik, Instrumentalfarbe und Artikulation kontrastieren scharf, die Registrierung jedoch, als Duodezim-Mixtur, hält sich durch. Der hemiolischen Verschiebung der rhythmischen Ebenen entspricht – als gleichsam analoge Verzerrung – die halbtönige Reihentransposition,⁶¹ welche die Ebenen zugleich im Zeichen harmonischer Komplementarität verzahnt (das Prinzip „schwarze gegen weiße Tasten“ deutet sich, ins Orchesterale übertragen, an). Der triolischen Dehnung der Pianissimo-Variante korrespondiert ihre motivische Weitung; daß diese gegenläufig erfolgt (mit dem 12. Reihenton beginnend), objektiviert gleichsam den Eindruck einer bizarr verfremdeten Entfaltung. Eine subtile Analogie zwischen den hemiolisch versetzten Ebenen findet sich wiederum darin, daß beide Partikel ihren je vorletzten Wert (gemäß der Proportion 3:2) strecken (*Notenbeispiel 24*).

Und so destruktiv die Klavierschläge T. 4 vom Gestus her anmuten, sie bilden – über den Abgrund der Generalpause hinweg – eine Brücke. Antizipiert werden der Reihenfortgang (die Positionen 4–6), der Einsatzton (*fis*², Trp.) und – sinnfälliger noch – der Richtungswechsel des zart kontrastierenden Kernmotivs; zugleich weisen die Akkordschläge (vom aggressiven Gestus, von der Transpositions- und Rhythmusebene her) auf das Signal zurück.⁶² Andererseits hebt sich das Klavier, indem es akkordisch-kompakt beginnt, zunächst generell vom orchestralen Motivspiel ab und wirkt dadurch dem Eindruck linearer Entfaltung und Verdichtung entgegen. Anders als die orchestralen Motivpartikel wahrt der punktuell zugespitzte Akkordsatz einleitend die Kontinuität einer Transposition (T₂); gleichzeitig wird er von jenen freien Techniken der Reihenvariation, wie z. B. irregulärer Positionstausch oder Ellipsenbildung, erfaßt. Solche Verwischungen ermöglichen innerhalb des Zwölftönigen den Schein unmerklichen Modulierens. Die Konstellation

⁶¹ Die Bezifferung der Notenbeispiele nimmt auf den Basiston der jeweiligen Mixtur Bezug.

⁶² Darüber hinaus fügen sich die Schläge der Tendenz rhythmischer Dehnung. – Subtil erfüllt sich die Funktion einer strukturellen Klammer, indem die vor- und zurückgreifenden Reihenpositionen des Klaviers schon in sich verwirbelt sind.

Talea I
Talea II

Bläser

Perc.

Streicher

T₂: 1 2 3

T₁: 12 1 2 3

T₂: 3 5 / 4 6

T₁: 4 5 6 7 8

Notenbeispiel 24

T. 17/18, die den Eintritt des Solos ins motivische Spiel bezeichnet, schillert hinsichtlich ihrer Bezüge vieldeutig (*Notenbeispiel 25*).

Daß gerade die Fragmentarisierung des Melodischen eine umso dichtere Verstrebung provoziert, verdeutlicht die tastende Entfaltung, die mit der Exposition des zarten Kontrastmotivs (T. 7/8) anhebt. Indem die Taleastruktur und die Reihe nur hintergründig Zusammenhalt geben, eröffnen sich Spielräume für ein spontan anmutendes, unmittelbares Aufeinander-Reagieren der zersplitterten Stimmen: Über Pausen hinweg schließen sich diese zu einem imaginären melodischen Geflecht zusammen. Zwei verschiedene

T. 17

Pf. +8^{va}

ff p pp

T₂: 6 3 2 1 9 11 10 1 12 7 8

T₆: 10 7 8

T₁: 4 3 2 7 8 5 6

Notenbeispiel 25

Möglichkeiten, konkret Zusammenhang herzustellen, treten in dieser Entfaltung hervor. Eng sind die Stimmen durch direkte intervallische Anschlüsse verknüpft; dadurch fügen sie sich zu einem intensiven Wechselspiel von Reduktion und neuem Wachstum:

T. 7 Tr. gr. Sek. Cl. gr. Sek.

kl. Terz

T. 10 Trbn. gr. Sek. Cor. kl. Sek. Ob. kl. Sek. kl. Terz

Vla. kl. Terz

Notenbeispiel 26a

Weitmaschiger ist die Vernetzung durch gestische Analogien, die sich im Bewahren oder in der vorsichtigen Extension eines bestimmten melodischen Umrisses zeigen (*Notenbeispiel 26b*). Die elementare Gebärde T. 9/10 – ein Auf- und Absteigen, das ein An- und Abschwollen der Lautstärke unterstützt – entfaltet sich in den folgenden Takten behutsam (T. 9/10 → T. 11/12 → T. 15/16); indem die Signal-Variante T. 10/11 aggressiv dazwischenfährt, erhöht sich im Gegenzug die Intensität des zart-expressiven Gestus. Es charakterisiert ein solches Netz von Anschlüssen und Analogien,

T. 9 Cl. T. 11 Ob.
p dolce *mf* *pp* *pp* *espr.* *f* *pp*
 T₁: 9 7 8 T₈: 3 4 5 6 7
 T. 15 Tr.
pp *espr.* *mp* *pp*
 T₈: 8 9 10

Notensbeispiel 26b

daß es gleichsam quer zur Reihenordnung gespannt werden kann; eben dadurch gewinnen die Strukturen an Dichte.

Im Prozeß melodischer Verwandlung ist die zarte Gebärde T. 9/10 ein versatiles Element, welches dadurch entsteht, daß sich der Schluß des zweiten und der Beginn des dritten Motivs ineinander verwirbeln (die Reihenpositionen 9, 7, 8). Gerade weil dieses Partikel selbst eher unscheinbar wirkt, vermag es sich intervallischen und gestischen Bezügen zu öffnen.⁶³ Vielfältig Zusammenhang stiftend, wird es zum wesentlichen Moment der Entfaltung: Als das erste Partikel, das in sich die Richtung wechselt, bildet es ein Verbindungs-glied und gibt zugleich dem melodischen Fortgang einen zarten Impuls.

2. Sog

Dem Eindruck des Zersplitterten, der von der klingenden Außenseite des IV. Satzes herrührt, wirkt nicht nur ein untergründiges, doch dichtgespanntes strukturelles Netz entgegen, sondern auch ein übergreifendes Formkonzept, das unmittelbar faßlich erscheint: Elementar formbildend wird ein großer Sog, der alle Splitter mit sich reißt. Indes bildet diese Formidee lediglich ein globales Regulativ, so daß sich Freiräume quasi spontanen Gestaltens eröffnen. Einer Dramaturgie des *imprévu* gemäß kennt dieser Strudel der Beschleunigung ebenso ein unvermitteltes, gleichsam traumverlorenes Innehalten wie jähe Verdichtungsschübe. Die Idee des Phantastischen affiziert insofern nicht nur die Strukturbildung im einzelnen, sondern zugleich die Formgebung insgesamt. Daß Phasen unterschiedlicher Dichte wahrgenommen werden können, heißt jedoch nicht, daß sie sich eindeutig voneinander abgrenzen

⁶³ Weiträumiger weist dieses Element zurück, indem es (z. B. von seiner Intervallik und Mixturfarbe her) eine Allusion an das Signal darstellt.

lassen; gegenüber diesem Satzkonzept Ligetis mutet vielmehr jeder Versuch einer Gliederung gewaltsam an. Orientierung erlaubt eine solche Formgebung gleichwohl, indem ein System abgestufter Hierarchien im Sog wachsender Verdichtung fortwirkt. Wenn Motive – wie das Signal oder jenes zarte Kernelement – ihre originale Tongestalt wahren (oder nur unmerklich variieren), setzen sie Marken im musikalischen Sog: Sie widerstreben ihm spannungsreich, so sehr sie gleichzeitig in ihn hineingerissen scheinen.

Perkussiv geschärft, behauptet sich das Signal als markantes Motiv im Sog fortreißender Rotation, weshalb es in seiner orientierungsstiftenden Funktion immer wichtiger wird. Immerfort Impulse gebend und doch zugleich selbst den wirkenden Energien ausgesetzt, erklingt dieses Element kaum mehr in seiner ursprünglichen Intervallgestalt; daß es dennoch seine motivische Identität behält, verweist auf die einheitsstiftende Kraft des Gestischen. Die Reihe wird zur flexiblen Basis der Gestaltbildung: Verschiebt sich das Signalmotiv auf der Reihenachse nach vorn, so schärft es sich halbtönig und entspricht dadurch wachsender Intensität; bewegt es sich quasi rückwärts, vermag es sich – das motivprägende Intervall der kleinen Terz potenzierend – fanfarenartig zu weiten, um in dieser Gestalt zur Kulmination hin immer bestimmender hervorzutreten:



Notenbeispiel 27

Daß das zart fallende, von fern an das Lamento gemahnende Kernmotiv sich als besonders widerständig im mächtigen musikalischen Sog erweist, erscheint fast paradox. Gerade dieses Element beharrt auf seiner ursprünglichen Intervallgestalt; es durchmißt zugleich einen weiten rhythmischen Ambitus und spiegelt dadurch plastisch den Prozeß der Beschleunigung wider (was umso sinnfälliger wird, als zunächst eine Augmentation erfolgt: T. 7/8 → T. 21–23). Andererseits zeigt sich gerade im Rhythmischen ein motivisches Beharrungsvermögen, indem sich tendenziell – bis hin zu den diminierten Versionen – die prägnante Dehnung des vorletzten Werts durchhält (*Notenbeispiel 28a*). Im Zuge der variativen Ausfaltung des Motivs kristallisiert sich indes eine zweite, zur zart fallenden kontrastierende Erscheinungsform heraus, die – durch Oktavversetzung gesteigert und insofern ergriffen

Notenspiel 28a

vom Strudel der Rotation – den Charakter eines expressiven Aufschwungs annimmt. Flexible Intervallik und ein unverwechselbarer Gestus prägen diese Partikel in eins; dadurch gewinnen sie einerseits einen individuellen, stets spontan anmutenden Ausdruck und wahren andererseits motivische Identität (*Notenspiel 28b*). Daß das Kernmotiv zwei gegensätzliche Ausprägungen erfährt, erscheint strukturell bedeutsam: Nicht nur nach außen hin – im Widerspiel zum jäh auffahrenden Signal –, sondern auch in sich selbst trägt es eine elementare Kontrastspannung aus, die formbildend wirkt.

Notenspiel 28b

Innerhalb des Satzprozesses bildet die Phase T. 55–65 ein traumhaftes Innehalten. Sie ist durch eine fließende Anverwandlung des Melodischen charakterisiert: Alle Splitter erscheinen in eine zarte Kantabilität hineingeholt, selbst das aggressiv geprägte Signal nimmt plötzlich die Gestalt eines sanften, weiten Aufschwungs an.

Einheit erlangt dieser Abschnitt, indem die musikalischen Parameter stets nur in einem eng gesteckten Rahmen changieren. Das wird schon im elementar Klanglichen sinnfällig: im Abtasten von Pianissimo-Schattierungen, im Vorherrschen gebundener Artikulation (was partiell zur Bildung von „Pedalen“ führt) und in der Tendenz zu behutsamer instrumentaler Verfrem-

derung. Die hohen Streicher erklingen ausschließlich im Flageolet, die Blechbläser stets gedämpft; dem entspricht der *una corda*-Beginn des Klaviers:

Sw -

T. 55

Pf. *ppp una corda*

T. 7: 8 10 11 12

Notenspiel 29

Diese Klavierfigur (T. 55/56), rhythmisch weit gedehnt, bezeichnet gleichsam den Eintritt in eine zarte Gegenwelt des Traums. Die nachfolgende Zäsur (T. 57) fungiert zugleich als ein Doppelpunkt: In unmittelbarem Anschluß – motivisch und instrumental – setzt die melodische Entfaltung ein. Sie bildet ein frei-assoziatives Fortspinnen. Unmerklich wächst jenes verwandelte Signal (Flöte, T. 59/60) aus gegenläufig pendelnden Figuren hervor: Zur kleinen Septim weitet sich eine aufwärtsgerichtete kleine Sexte (T. 58f.), während in der fallenden Quinte das Motivspiel des Klaviers (T. 57f.) quasi fortschwingt. Ihrerseits gibt die Flöte einen zarten Impuls für zwei Dolcissimo-Varianten des expressiven Aufschwungs (T. 60–62):

Sw -

T. 59 Fl.

pp *p* *ppp* *ppp* *dolciss. espr.*

Ob.

Pf. *ppp dolciss.* *poco espr.*

V.1 V.2

Vla. *ppp*

Notenspiel 30

Korrespondenzen zwischen diesen zarten Gesten erscheinen wie absichtslos: Intervalle weiten sich behutsam (Klavier: $h^2-a^3-gis^3 \rightarrow$ Oboe: $f^2-e^3-d^3$), analoge Töne dehnen sich, kaum daß es spürbar wird (Flöte: $fis^2 \rightarrow$ Klavier: $a^3 \rightarrow$ Oboe: e^3). Ein übergreifender Zusammenhang entsteht, indem sich alle melodischen Partikel im gleichen Ambitus bewegen (zwischen kleiner Sexte und großer Septim) und die Mixturen stets nur Zweiklänge bilden, welche sich im Konsonanz-Spektrum fließend umfärben. Herausgehoben wirkt das verwandelte Signal: durch ein surreal anmutendes Tritonus-Pedal der hohen Streicher.

Die latente Kontinuität des zersplitterten Gesangs kehrt sich im Orgelpunkt des Kontrabasses gleichsam nach außen; wenn sich dieser Ton melodisch fortsetzt ($Gis \rightarrow E$), scheinen sich die initialen großen Terzen des Klaviers (T. 55/56) ins Unendliche zu dehnen. Anders gewähren drei eingestreute, zart-glockenhafte Klavierklänge Zusammenhalt; obwohl stets von verschiedenen Reihenpositionen ausgehend, sind sie je durch Quintschichtung bestimmt (Notenbeispiel 31). In der Bewegung zum letzten Glockenklang hin (T. 62) zeigt sich die Auflösung der Zeit- und Motivstruktur besonders deutlich: Die aufstrebenden Signal-Varianten erscheinen nun ganz ins Zarte verwandelt, in ein Arpeggio eingehüllt; die Diminution gleicht von ihrer Wirkung her einer Augmentation. In diese sanft-surreale Sphäre bricht das – quasi wiederhergestellte – Signal schockhaft hinein (T. 65/66), die Musik jäh in den Sog der Verdichtung zurückholend.

Notenbeispiel 31

Als Verdichtungsschub wirkt die Phase T. 88–96. Die Motive sind im Gegensatz zu jenem retardierenden Abschnitt wieder prägnant geschieden, indem sie sich ihrer ursprünglichen Erscheinungsform annähern. Es schärft die Struktur zugleich, daß die drei melodischen Hauptelemente tendenziell gemäß ihrer Reihenposition hervortreten: Den Ausgang bildet eine dichte Folge

von Signal-Varianten, im Zentrum dieser Phase entfaltet sich das zart-expressive Kernmotiv, zu ihrem Ende hin wird das gezackte Motiv dominierend. Das Prinzip fortschreitender Überblendung bewirkt einen spannungsreichen Simultankontrast zwischen scharf pointierten Partikeln und expressiv gedehnten Linien; dadurch erhöht sich die Dynamik des Prozesses immer mehr.

Schon in sich scharf kontrastierend, markieren vier Varianten des Signalmotivs den Phasenbeginn: zunächst einen zarten Vorschein gebend (T. 87/88), dann brutal ausbrechend (T. 88–90). Im folgenden erscheinen Signal-Varianten in ein Geschehen von wachsender Intensität eingesprengt (T. 91/92, T. 92, T. 93/94); sie wahren hierbei, immer wieder aggressiv ins expressive Linien-spiel hineinfahrend, ihre impulsgebende Funktion. Quasi reziprok zum Signal dringt innerhalb dieser Phase das Zickzackmotiv hervor: in dichter Überblendung (T. 94/95) oder plötzlich beschleunigter Bewegung (T. 95/96).

Das Kernmotiv wird ab T. 90 flächig ausgebreitet und stiftet dadurch Kontinuität. Es erfaßt – in je spezifischer Ausprägung – alle Klanggruppen des Orchesters. Eine maximale Dichte wird in T. 93 erreicht, wenn vier verschiedene Erscheinungsformen dieses Elements sich überlagern. Doch welche Merkmale wirken innerhalb einer solchen polyphonen Verdichtung strukturbildend? – Drei Versionen, die den Gestus des Aufschwungs annehmen (T. 90–94: Streicher→Klavier→Bläser), münden in zwei zart fallende (T. 93–96: Bläser→Streicher); insbesondere die letzte Gestalt (T. 95/96) entspricht der ursprünglichen (T. 7/8) und bildet hierdurch einen sinnfälligen Abschluß dieser Phase. Der übergreifenden Beschleunigungsneigung gehorchend, folgen die fünf Einsätze immer dichter aufeinander; erst mit der letzten Version – mit der die Phase gleichsam ausklingt – vergrößert sich wieder die Distanz. Daß diese Einsätze tendenziell immer tiefer im Tonraum erfolgen, entspricht dem Bewegungszug der Linie selbst. Ins Zentrum rückt der zart gedehnte Linienzug der Blechbläser: Hintergründig bindet er, einem *Cantus firmus* gleich, die auseinanderstrebenden Partikel.

Innerhalb der Phase T. 127–141 kulminiert der IV. Satz, ja das *Klavierkonzert* insgesamt. Äußerste Komplexität wird erreicht, weshalb das Klanggeschehen stets ins Chaotische umzuschlagen droht. Dem jedoch wirken strukturbildende Momente entgegen: Speziell von seinen Rändern her erhält dieses komplexe Geschehen so scharfe Konturen, daß es Plastizität wahrt.

Den unteren Rand des Klangverlaufs markiert der Kontrabaß. Sein Pizzikato ist so dicht gestaltet, daß sich dem Hörer der Eindruck eines spiralförmigen Hinabstürzens aufdrängt (*Notenbeispiel 32*).

(Talea II)

T. 130
Cb. *pizz. secco* *sim.* *fff* *sim.*

T₉: 1 3 2 [12] 4 5 6 7 8 9 10 11
T₅: 8

(T₀): 12 | 1 3...
(T₃): 10 | 11 12 | 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
T₁: 8

(T₃): 12 | 1 3...
(T₁): 10 | 11 12 | 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
T₈: 1 [4]

(T₁): 11 12 | 1 3...
(T₈): [12] 2 | 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 | 1 3

Notenbeispiel 32

Innerhalb dieser treibenden Pizzikato-Bewegung erlangen die Basisstrukturen des IV. Satzes – Talea und Reihe – klingende Kontinuität. Die triolische Version der Talea wiederholt sich in ihrer regulären Ausprägung vielfach, die Reihe ertönt in vier verschiedenen Transpositionen vollständig. Gleichzeitig bleibt die Dynamik einer irregulären Gestaltgebung wirksam. So entfalten sich die rhythmische und die melodische Formel nicht synchron, sondern unabhängig voneinander, so daß sich – eine Schwebung erzeugend – immer wieder andere Kombinationen ergeben; dies erinnert an das Verhältnis von Talea und Color innerhalb der isorhythmischen Motette. Von der Reihenbildung her erscheint gleich der Beginn unmerklich verwischt (T. 130/31): Tausch und Einschub je einer Reihenposition geben diesem Beginn etwas organisch Fließendes, begünstigen zugleich – den Impuls der Bläser fortsetzend – die Bildung eines großen, abwärtsgerichteten Bewegungszugs. Die Entfaltung der Transpositionen vollzieht sich als Großerzyklus abwärts (*As-E-C*). Schon da-

durch, daß sich diese Transpositionen stets überschneiden, erscheint das zyklische Geschehen dynamisch aufgeladen. Die dynamische Tendenz verstärkt sich noch, wenn das Regelmaß dieser in sich kreisenden Bewegung durchbrochen wird; die letzte Transposition ist halbtönig abwärts verfremdet (mit *G* statt *As* als Ausgangspunkt), die Überschneidung der Reihenverläufe verdichtet sich zugleich: In solcher Beschleunigung teilt sich die Idee des Fallens suggestiv mit. Mixturen wechselnder Breite verstärken die Bewegung des Kontrabasses. Es charakterisiert diese Mixturen, daß tendenziell die tiefen Klanganteile immer mehr hervortreten;⁶⁴ hierdurch kann der Eindruck entstehen, der klangliche Rand verschiebe sich weiter nach unten hin, selbst wenn der Baß schon längst seine tiefste Region erreicht hat: Quasi ins Bodenlose scheint so die basale Bewegung zu fallen.

Dem oberen Rand des Klangverlaufs geben massive Akkordschläge des Klaviers scharfe Konturen. Als regelmäßige Augmentation gebildet, erreicht die duolische Talea Kontinuität (T. 127ff.). Aufgrund der Augmentation entsteht eine wiederkehrende Formel (a–b–b), welche dadurch, daß sie Orientierung im dichten musikalischen Geschehen gewährleistet, elementar formbildend wirkt. Dieses dreitaktige Modell wiederholt sich zweimal, bevor es um genau eine rhythmische Position versetzt wird (T. 137); in halbtaktiger Verschiebung werden dann exakt die rhythmischen Positionen der Talea zum Klingen gebracht, die zuvor ausgespart worden sind. Das Prinzip, eine regelmäßige Struktur dynamisch zu überformen, prägt somit beide strukturbildenden Ränder:

(Talea I)

T. 128
T. 131
T. 134

Pf.

T. 137

Notenbeispiel 33

⁶⁴ Falten sich die Mixturen, die dem Kontrabaß zugehören, zunächst noch akkordisch aus (T. 130ff.), so erscheinen sie später zu Quinten und Einklängen zusammengepreßt (T. 136ff.); den Zielton *C* (T. 141, Cb.+Vc.) verstärkt eine dröhnende Klavieroktave im tiefsten Register, so daß das Geräuschhafte ganz dominiert.

Wie die Bewegung innerhalb der Kontrabaß-Ebene spiralförmig hinabzustürzen scheint, so richtet sich der Klangzug des Klaviers nach oben hin, was wiederum – als dynamisch-gegenläufige Extension – eine Orientierung im komplexen Geschehen ermöglicht. Die akkordisch verstärkte Oberstimmenlinie spannt sich weit aus: bis zum klirrenden c^5 , dem äußersten Rand des Klaviers (T. 130). Analog zur Kontrabaß-Ebene wird die Suggestion erweckt, daß sich der Klang noch weiter nach oben – quasi in eine imaginäre Höhe – dehne, indem sich die dichte Akkordik mehr und mehr zum Spitzen-ton hin zusammenzieht (T. 131–141).

Daß die dissonant geschärften Harmonien zugleich tonal schillern, rührt daher, daß alle Klänge strikt aus der Reihe abgeleitet sind. Indes scheinen die Transpositionsmöglichkeiten der Reihe frei verwendet: Mal wechseln die Transpositionen von Klang zu Klang, dann wieder entfaltet sich eine bestimmte Ebene ganz, so daß sie einer Folge von Akkorden zugrundeliegt. Ein starres Regulativ harmonischer Verbindung ist daher nicht erkennbar; am ehesten noch dürfte das Prinzip chromatischer Komplementarität den Wechsel der Harmonien leiten:

Chord	Transposition	Notes
T ₅	9	11, 10, 1
T ₇	6	8, 4, 5
T ₃	9	11, 10, 12
T ₁	10	8, 9, 11
T ₉	12	8, 11, 10
T ₄	1	4, 3, 2
T ₄	6	7, 8, 5
T ₄	4	3, 1, 12

Notenbeispiel 34

Zwischen diesen Rändern entfaltet sich ein dichtes Klangtreiben, das wesentlich auf einem Simultankontrast zwischen dem expressiven Kern- und dem forttreibenden Zickzackmotiv beruht. Das Signal erklingt nur punktuell; es erfüllt dadurch sowohl eine impulsgebende als auch gliedernde Funktion: In greller Instrumentation eröffnet es die Kulmination (T. 126, 8. Achtel) und gibt ihr zugleich intern Konturen. In seiner weiträumig-fanfarenhaften Gestalt ertönt es bis zum absoluten Höhepunkt (T. 141) dreimal; die untergründig gliedernde Funktion dieses Elements wird speziell darin spürbar, daß die Abstände zwischen seinen drei Einsätzen nahezu gleich sind⁶⁵. Das expressive Motiv und das gezackte sind hingegen innerhalb der Kulmination nahezu omnipräsent. Die Strukturbildung erfolgt dergestalt,

⁶⁵ Trbn./Tr. (T. 129) → Cor. (T. 134) → Tr./Cl. (T. 138/39).

daß sich diese Motivsplitter in der Regel nicht mit sich selbst überlagern, sondern mit dem jeweils anderen Element: So bewahrt dieser Block – trotz seiner Dichte – motivische Prägnanz.

Der absolute Höhepunkt wird nicht nur klanglich, sondern auch strukturell hervorgehoben: indem die Reihe nicht länger zerbrochen, sondern als ein melodisches Kontinuum erscheint (Oboe, T. 140/41). Die Tendenz, Regelmäßiges zu durchbrechen, hält sich jedoch insofern durch, als die Reihe elftönig gestaut ist.

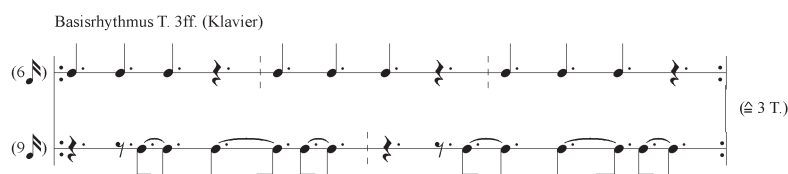
Was sich als musikalischer Prozeß darstellt, dürfte intentional nur ein Prozeß allmählicher Wahrnehmung sein: eines letztlich statischen, der Zeit entzogenen Gebildes. Das, was im kompositorischen Akt zeitlich auseinandergefaltet wird, gilt es – im hörenden Mitvollzug – wiederum in jene quasi räumliche Gleichzeitigkeit zu überführen, welche Ligetis kompositorische Imagination prägt.

3. Verwandelte Virtuosität

Schon die Vortragsbezeichnung des Schlußsatzes, *Presto luminoso*, kündigt eine spannungsreiche Konstellation an: Virtuosität dominiert und fügt sich zugleich der Vision einer leuchtenden Musik. Diese Vision konkretisiert sich in glockenhaften Strukturen, die, so dicht gefügt sie wirken, stets den Charakter des Schwebenden – eines freien, gelösten Spiels – wahren. Solche Bewegung ins Phantastische ist gleichsam vorgezeichnet: Kompositorische Modelle, die in den vier vorausgehenden Sätzen konsequent entfaltet worden sind, erscheinen nun, als ein faszinierendes Repertoire neuer Möglichkeiten, frei verfügbar. Im raschen Wechsel und plötzlichen Zusammenschießen dieser Modelle schimmert der traditionelle Charakter des Schlußsatzes – ein übermütiger Kehraus zu sein, so virtuos-bizarr wie gedrängt formuliert – durch, so daß ein Gegenpol zum weiträumig sich entfaltenden I. Satz entsteht. Ein traditionelles Formschema wird jedoch, Ligetis Traditionsbezügen gemäß, nicht zitiert; formale Orientierung erhält der V. Satz vielmehr dadurch, daß jeder Abschnitt den vorausgehenden an spiel- und kompositionstechnischer Virtuosität zu übertreffen sucht: Das Prinzip des Concertare erscheint so bis ins Akrobatische getrieben.

Drei Schichten prägen den Schlußsatz strukturell: flirrende Sechzehntel als Hintergrund, Melodien, die immer wieder hervorgeblendet werden, und – als zentrale Satzschicht – ein glockenhaft anmutendes Gefüge.

Dieses Gefüge, vom Klavier exponiert (T. 3–11), ist schon in sich komplex. Es gründet auf der hemiolischen Verzahnung zweier Ebenen, die einen schlichten Basisrhythmus entfalten, indem sie ihn – in stets variabler, nicht vorhersehbarer Weise – triolisch diminuieren können. Das wirkt glockenhaft, weil dieser Grundrhythmus nur mehr ein schwebend-freies Spiel, welches den Schein des Zufälligen zu erwecken vermag, reguliert:



Notenbeispiel 35

Daß das Basisgitter nur drei Takte umfaßt ($3 \times 1 \text{ T.} = 2 \times 1\frac{1}{2} \text{ T.}$) und im folgenden durch andere Muster abgelöst wird, fügt sich dem einerseits gedrängten, andererseits kaleidoskopischen Charakter eines Schlußsatzes. Der rhythmischen Verzahnung entspricht wiederum die harmonische: Die Überblendung komplementärer Ganztonmengen stützt den Eindruck des zugleich dicht Gefügten und Schwebenden. – An Gamelan-Musik erinnert speziell die melodische Figuration, ein phantastisch-bizarrer Gestus entsteht durch ständiges Springen in wechselnder Richtung. Nur lose orientiert sich eine solche Melodik an Modellen: Den Ambitus der einzelnen Figuren gibt die manuelle Spannweite vor; daß Zweiklänge stets scharfe, Einklänge stets weiche Akzente erhalten, bildet ein Regulativ der Artikulation; Konturen geben übergeordnete Bewegungszüge (wie z. B. die Kurve, die die rechte Hand beschreibt). Die Auswahl der Zweiklänge (nur große Sekunden, kleine Septimen und Tritonus) verleiht der Struktur zugleich eine spezifische Färbung.

Im flirrenden Streicher-Hintergrund setzt sich das wie aus dem Nichts kommende, quasi-auftaktige Sechzehntel-Band des Klaviers fort: den Wechsel komplementär-ganztöniger Skalenausschnitte zu simultanen Figuren (in parallelen großen Sexten) verdichtend. Daß solch flirrende Bewegung, bis dahin dem Soloinstrument vorbehalten, jetzt auch das Orchester ergreift, erscheint als Anzeichen entfesselter Virtuosität. Dem Kontrabaß fällt innerhalb der Streichergruppe eine Sonderrolle zu. Indem er die Sechzehntel-Aufteilung akzentuiert, bildet sich ein dritter Puls (8 ♩), der die hemiolische Binnenstruktur des Klaviers (6:9 ♩) quasi von außen her bricht; dieser treibende Pizzikato-Puls evoziert zugleich die Sphäre des Jazz. Harmonisch behutsam individualisiert, erfüllt der Kontrabaß ebenso eine ver-

mittelnde Funktion: Von einer akustischen Skalenbasis ausgehend, entfaltet er linear, was die Bläuserschicht T. 6ff. klanglich – als weitgespannte Mixtur – bestimmt.

Das Linienspiel innerhalb dieser melodischen Schicht orientiert sich am elementaren Intervall der großen Sekunde; dieses Intervall ermöglicht einen fließenden Übergang von ganztönig- zu pentatonisch-komplementären Bildungen, so daß sich das Spektrum skalischer Färbung unmerklich weitet. Einer gegenläufigen Tendenz gehorchen die solistischen Blechbläser, die ein zweites melodisches Segment ausformen (T. 9–11); darin bleibt das komplementär-ganztönige Prinzip sowohl horizontal als auch vertikal strukturprägend. Zugleich wird die Bläuserschicht rhythmisch geschärft. Indem das Talea-Prinzip zur Basis durchbrochen-variabler Gestaltgebung wird, wahren die divergierenden Segmente einen dichten Bezug; so bildet der Blechbläser-Rhythmus eine Diminution und Abspaltung der Ausgangstalea (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ → ♩♩♩♩).

Schon der exponierende Komplex umfaßt somit ein weites rhythmisch-skalisches Spektrum. Gerade die Komplexität des übergreifenden Gefüges fordert ein je individuell geschärftes Profil der Schichten heraus: Über die bloße Präferenz hoher Lagen hinaus ist es die Struktur selbst, welche die Musik zum Leuchten bringt.

Innerhalb der Kulmination (T. 46–62) ballt sich der glockenhafte Klaviersatz zu synchronen, metallisch scharfen Schlägen zusammen. Daß kompakte Harmonien ein Äußerstes an Dynamik und Klangschärfe erreichen, bildet gleichsam nur die Außenseite komplexer Rhythmik; das Gleichmaß der Schläge wird einem Dehnungsprozeß unterworfen, der spannungsreich gestaltet ist. Zweifach wird der Prozeß linearer Pulsdehnung potenziert, indem die Differenz zwischen den Pulslängen zunächst linear, dann proportional wächst:

Pulsdehnung (T. 47ff.): 4 → 5 → 6 → 8 → 11 → 15 → 21 → 30 ♩

Lineare Differenz: 1 1 2 3 4 6 9

Proportionale Differenz: 0 1 1 1 2 3

Ein Wechselspiel von Asynchronie und Synchronie entfesselt innerhalb der Zwischenphase dieses Prozesses (T. 49–54) neue rhythmische Energien. Daß die rechte Hand den je graduell gedehnten Puls der linken übernimmt, erscheint dadurch ausgelöst, daß es im Prozeß der Verschiebung immer wieder zu einem Zusammenprall ungleicher Rhythmen kommt. Ein Kraftfeld prägt sich aus, indem der Pulsdehnung eine Beschleunigungstendenz entgegenwirkt; so nimmt z. B. die Anzahl synchroner Pulslängen stetig

ab (Notenbeispiel 36). – Rhythmische Dehnung charakterisiert generell das Ausschwingen eines Glockengeläuts. Dieses Ausschwingen aber ist, in paradox anmutender Wendung, bis zum Bersten von Spannung erfüllt: Suggestiv teilt sich so die Idee einer bis zur Stillstellung geweiteten Zeit mit.

Verschiebungsphase T. 49-54 (Klavier)

The musical notation is presented in two systems. The first system features two staves. The top staff has a series of eighth notes with stems pointing up, followed by a measure marked '(T. 51)'. The bottom staff has a series of eighth notes with stems pointing down, followed by a measure marked '6'. A bracket labeled '(4)' spans the first four measures. The second system continues with similar patterns. The top staff has measures marked '(T. 53)', '8', and '11', ending with 'etc.'. The bottom staff continues the rhythmic pattern with stems pointing down.

Notenbeispiel 36

Die Schicht flirrender Pulsation erreicht maximale Intensität, indem sich weitgespannte, stets nach oben gerichtete Skalen mehr und mehr verzahnen: von den Streichern her auf die Holzbläser übergreifend (T. 50–62). Drei Stufen, gleitend ineinander übergehend, gliedern den Prozeß skalischer Verdichtung: ganztönige Tetrachorde in Halbton-Verzahnung, phrygische, über Tonbrücken direkt verspannte Tetrachorde und totale Chromatik. Ist das Skalengeschehen zunächst ganz (d. h. horizontal und vertikal) durch Quintachsen verstrebt (weshalb das Prinzip ganztöniger Komplementarität beide Dimensionen beherrscht), so wird, im Zuge fortschreitender Verdichtung, die Quarte strukturell bestimmend. Pulsierender Klanggestaltung entspricht die Verzahnung der Crescendi und Decrescendi sowie die flexible Ausdehnung der Skalen (diese können stets auf verschiedenen Positionen des jeweiligen Tetrachords beginnen bzw. schließen). In e i n Kontinuum hineingeholt, erscheint die skalische Bewegung gerichtet und kreisend zugleich: Sie setzt sich – immer schneller rotierend – quasi ins Unendliche fort (Notenbeispiel 37).

Als Proportionskanon der Blechbläser ist die melodische Schicht gestaltet (ab T. 46); dadurch entfaltet sie sich polyphon und bleibt dennoch kompakt. Rhythmischer Verschiebung (im Verhältnis 4:3:2) entspricht melodische Transposition (je um einen Ganzton abwärts). Intern prägt das Ta-

(T. 50) V.2 (T. 55) Vc. (T. 57) Cl.

T. 50 (4. Viertel) V.1 V.2 V.1 V.2 T. 55 (4. Viertel) V.2 Cl. Vla. Fg. Vc. T. 57 (4. Achtel) V.1 V.2 Vla. Vc. Cl.

(z)

Notenspiel 37

lea-Prinzip, gekoppelt mit Sequenzgebung, die Stimmen. Daß alle Talea-Varianten des *Klavierkonzerts* letztlich nur verschiedene Ausprägungen einer rhythmischen Idee darstellen, erhellt die Blechbläser-Formel; sie weist bogenförmig zum Beginn der Komposition zurück, indem sie einen Krebs der Ausgangstalea bildet:

T. 52 (4. Viertel) (Tr.)

4 + 3 + 3 + 3 + 2 + 3 + 3 + 3 + 3

Satz I, Talea I || 3 + 3 + 3 + 2 + 3 + 3 + 3 + 3 + 4 || (ohne Appendix)

Notenspiel 38

Die Sequenzgebung erfolgt zur Transposition gegenläufig (je um einen Ganzton aufwärts); dies bewirkt, zusammen mit wachsender rhythmischer Dichte, daß das kanonische Geschehen sowohl dynamisch als auch in sich kreisend erscheint (*Notenspiel 39a*). Quasi modal geprägt, ist den Sequenzen eine gewisse Unschärfe zu eigen: Sie falten harmonische Säulen aus, die der Naturtonreihe nachgebildet sind (*Notenspiel 39b*). Solche Unschärfe führt dazu, daß die kanonische Struktur insgesamt zu schillern beginnt; das Sequenzglied z. B., das von c^2 ausgeht, erklingt in drei verschiedenen Versionen (Horn→Posaune→Trompete), welche sich – in fließender Verwandlung – tendenziell chromatisch verdichten (*Notenspiel 39c*).

a) Sequenz

Cor. T. 46 T. 54 T. 62

Trbn. T. 49 T. 55 T. 61

Tr. T. 52 T. 56 T. 60

Transposition

b) B \flat -akust. (Cor., T. 46ff.)

A \flat -akust. (Trbn., T. 49ff.)

G \flat -akust. (Tr., T. 52ff.)

c) Cor. T. 47

Trbn. T. 56

Tr. T. 61

ff

(abbrechend)

T. 51 Cor.

T. 60 Trbn.

Notenbeispiel 39a–c

Bis zu welchem Grade aber erschließt sich diese kanonische Struktur – selbst zerklüftet innerhalb eines brodelnden Klanggeschehens – der Wahrnehmung? Ligetis Anmerkung, der V. Satz sei „beim ersten Hören scheinbar

chaotisch, beim öfteren Hören aus vielen, voneinander unabhängigen und doch selbstähnlichen Gestalten bestehend, die einander durchkreuzen“,⁶⁶ dürfte speziell für die Kulmination dieses Satzes zutreffen. Dem hörenden Mitvollzug eröffnet sich jedenfalls ein weites Spektrum: Gelingt es, die Bläserstimmen als prägnante, in verschiedene Zeitschichten versetzte Gestalten wahrzunehmen, so wird der irritierende Vorgang des Überholens sinnfälliger⁶⁷; die Zeiterfahrung wandelt sich zum Nicht-Linearen hin. Doch selbst dann, wenn das Hören an der unmittelbar klingenden Erscheinung haften bleibt, dürfte die Zeitwahrnehmung eine neue Qualität gewinnen: Durch die rhythmisch kunstvolle Fragmentarisierung – zu leuchtenden Einzeltönen oder Tonpaaren hin – beginnt die Melodik selbst glockenhaft zu schweben.

Stößt ein Prozeß kontinuierlicher Steigerung – alle klanglichen Möglichkeiten ausschöpfend – an seine Grenzen, dann kann gerade ein plötzliches Abbrechen und Innehalten als Intensivierung erfahren werden: Diskontinuität erscheint insofern als konstitutives Moment einer Überbietungsstrategie. Dem entspricht das Klavier-Solo T. 63 ff., das der Kulmination unmittelbar folgt. Es erfüllt zugleich eine wichtige formale Funktion, indem es den Schluß ankündigt und diesem einen neuen Raum schafft; jäh auffahrend und abbrechend, führt die Coda ihrerseits den Gestus der Diskontinuität fort. Daß die vorletzte Station eines musikalischen Prozesses als plötzliche Zurücknahme gestaltet ist, bildet eine universale Formidee, die sich in barocken Variationszyklen ebenso findet wie z. B. in koreanischer Hofmusik. Ligeti aktualisiert diese Idee, indem er klangliche Zurücknahme und strukturelle Zuspitzung in eins setzt: Das glockenhafte Gefüge gewinnt ein quasi thematisch geschärftes Profil und wahrt – in subtiler Balance – doch zugleich den Charakter schwebend-freien Spiels.

Das Solo weist zwei plastisch geschiedene Schichten auf, die dadurch entstehen, daß sich ein Neun-Sechzehntel- und ein Zwölf-Sechzehntel-Puls überlagern. Triolische Diminution belebt diese Pulse; anders jedoch als zu Beginn des Satzes erlangt eine solche Diminution nun formelhafte Prägnanz. Das Puls- und das Taleaprinzip durchdringen sich gleichsam: Zwei Strukturglieder prägen sich aus (○ ○ ○ bzw. ○ –), die, analog gestaltet, die rhythmischen Ebenen dicht verstreben. Variabilität bewahrt die rhythmische Struktur jedoch insofern, als die Anzahl dieser Glieder unvorhersehbar changieren kann. (Die zusammengesetzten Patterns bilden Gruppen zu je

⁶⁶ Ligeti, Kommentar zum Konzert für Klavier und Orchester, *Programmheft Gütersloh 1994*, S. 13.

⁶⁷ Takt 58 (Mitte) bildet die Schnittstelle dieses Überholvorgangs.

zwei bis vier Pulsen; in diesen Gruppen kann das erste Element [⊃ ⊃ ⊃] einmal wiederholt werden, das zweite [⊃ –] bis zu zweimal.) Indem die linke Hand mit dem zweiten Strukturglied beginnt, verstrebt sich das hemiolische Gitter sogleich kreuzförmig:

Klavier, T. 63ff.

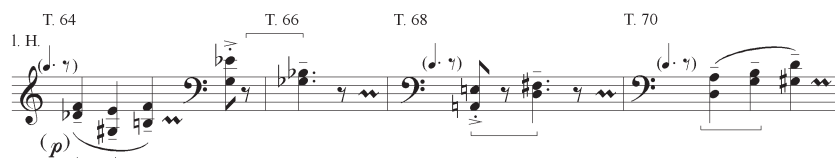
The musical notation consists of three staves. The top staff is labeled 'Puls r. H.' and shows a sequence of eighth notes with stems pointing up. The middle staff is labeled 'r. H.' and shows a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down. The bottom staff is labeled 'Puls l. H.' and shows a sequence of quarter notes with stems pointing up, starting with a cross-like symbol.

Notenbeispiel 40

Die Tiefenperspektive, die sich schon in der rhythmischen Dehnung der linken Hand andeutet, erscheint durch sekundäre Merkmale der Verräumlichung geschärft: durch dynamischen Kontrast, Lagendifferenz und strukturelle Stufung. Daß die Strukturgebung der Schichten eine nur graduelle Differenz aufweist (und nicht – wie z. B. der schlichte Typus von Melodie und Begleitung – eine generelle), festigt zugleich den Eindruck eines einzigen, dicht gefügten Raums. Wie die rechte Hand – in harmonischer Hinsicht – den Raum chromatischer Schweben bloß reicher ausfaltet (dadurch z. B., daß der färbende Zusatz großer Sekunden die Klanggebung prägt), so weitet sie – in melodischer Hinsicht – nur behutsam die Intervallik: Indem die Quarte dominierend hervortritt, erhält diese Schicht ein quasi thematisches Profil.

Dieses Intervall bestimmt innerhalb der rechten Hand beide rhythmischen Glieder, während fließende Sekunden dem ersten Element (⊃ ⊃ ⊃), akzentuierte Terzen dem zweiten (⊃ –) eine je individuelle Färbung geben, so daß sich – im Zusammenwirken von einheitsstiftender und funktional differenzierender Intervallik – eine melodische Gestaltqualität ausprägen kann. Im freien Spiel von Umkehrungen, Oktavversetzung und intervallischen Unschärfen zeigt sich zugleich der glockenhafte Charakter des Melodischen. Demgegenüber ist das Spiel der linken Hand, struktureller Stufung gemäß, primär durch das Fließen der Sekunden gekennzeichnet; umgekehrt deutet sich in dieser Schicht das thematische Kernintervall der Quarte nur

an, zart hervor- und wieder zurücktretend (*Notenbeispiel 41a*). Indem eine Kleinterz-Sequenz, von der unteren zur oberen Stimme wechselnd, als intervallischer Rahmen fungiert, scheint das hintergründige Melodiegeschehen stets fortzukreisen. Vertauschte Stimmen verschleiern auch jenen Bezug, der sich – wie absichtslos – zwischen den Schichten herstellt: wenn dieses Terzpendel plötzlich im melodischen Raum hervorleuchtet (*Notenbeispiel 41b*). Wie sehr die Idee des Glockenhaften das Innere des Gefüges affiziert, erhellt eine ausgedehnte Korrespondenz innerhalb der Hintergrundschicht: Vertikaler intervallischer Übereinstimmung entspricht die Horizontale nur partiell, die rhythmische Struktur erscheint zugleich unmerklich gegen die harmonische verrückt (*Notenbeispiel 41c*).



Notenbeispiel 41a



Notenbeispiel 41b



Notenbeispiel 41c

Einen Schluß möglichst zwingend zu gestalten, wird zur fesselnden kompositorischen Herausforderung, wenn der Musik kein tonaler Richtungssinn mehr innewohnt. In Ligetis Werk prägen sich zwei gegensätzliche Topoi des Schließens aus, welche die beiden grundlegenden Strukturtypen seiner Musik – die der Kontinuität und Diskontinuität – expressiv verdich-

ten: Musik mündet in ein sanftes Verlöschen oder reißt gewaltsam ab. Gerade weil diese Topoi so elementar sind, eröffnen sie ein weites Spektrum je individueller Gestaltung, was selbst eine Durchdringung der Extreme zu ermöglichen scheint; so blendet sich der II. Satz so plötzlich aus – das Lamento nur mehr als schattenhafte, gleichsam zerbrochene Gestalt beschwörend –, daß sich die Spannung erhält: eine zweite, gegensätzliche Entfaltung dieser melodischen Idee provozierend.

Daß der V. Satz den Charakter der Diskontinuität mehr und mehr hervorkehrt, erscheint innerhalb eines Spiels der Überbietung formal stringent – daher das plötzlich Aufjagende und Abbrechende der Coda (T. 72–85). Scharfe Schnitte markieren drei Teile, die gerade in der Darstellung gewaltsamer musikalischer Charaktere schlußbildend wirken: Hektische Figuren (T. 72–75) weichen einem brutalen Ausbruch (T. 76–78), ihn wiederum erstickt eine äußerst kompakte Pulsationsstruktur (T. 78–84). Gleichwohl wahrt selbst noch dieser Schluß Elemente von Kontinuität. Die harmonische Grundfarbe des Satzes, komplementäre Ganztonmengen, ist wieder durchgängig präsent; die Streicherschicht (T. 72–78) fungiert als Klammer zwischen dem ersten und zweiten Part, so daß die dreiteilige Gliederung durch eine zweiteilige überformt wird. Innerhalb dieser Schicht durchdringen sich das Puls- und das Taleaprinzip: Der Fünf-Sechzehntel-Puls ist so angeordnet, daß ein hemiolisch treibendes Pattern entsteht (Proportion: 6:4), welches sich gegenüber den übrigen Schichten unmerklich verschiebt. Wie im Zeitraffer wiederholt sich der Prozeß rhythmischer Verdichtung, der den Satzverlauf insgesamt prägt. Dies gibt dem Schlußabschnitt inneren Zusammenhalt und entspricht zugleich dem Konzept der Überbietung.

Es bildet ein phantastisches, die Sphäre des Jazz beschwörendes Ereignis, wenn die Blechbläser wild ins musikalische Geschehen hereinbrechen (T. 76ff.). Gerade wegen des schockhaft Fremden, das dieser Stelle anhaftet, wird sie zum Signal des unmittelbar bevorstehenden Schlusses. Den Eindruck ursprünglicher Kraft vermitteln treibende Synkopen, scharf dissonierende Mixturen und ein Linienspiel, worin chromatische Verdichtung und radikale Reduktion in eins fallen: Die melodische Bewegung wird zum elementaren Auf und Ab, was dadurch, daß sie sich in der Phrasenmitte rhythmisch dehnt, besonders eindringlich wirkt. Daß die klanglich gesteigerte Variante (T. 77/78) strukturelle Unschärfen zeigt (durch minimale rhythmische und melodische Verschiebungen), entspricht dem spontanen Gestus des Jazz; Flexibilität wahrend, wird zugleich eine plastische melodische Gestalt geprägt (a–a'). – Ver-

stärkt es das Moment des Schockhaften noch, wenn selbst diese Eruption Elemente aufweist, die verborgen im Satzgefüge angelegt sind? Chromatik erreicht schon der skalische Verdichtungsprozeß innerhalb der Kulmination, Chromatik entfaltet anders – in phantastisch-schweifender Weise – das glockenartige Klaviersolo. Die Gestaltgebung a–a' kennzeichnet bereits den unmittelbar vorausgehenden Part (T. 72–75), nur werden die zweitaktigen Phrasen (T. 72/73, T. 74/75) jetzt zu knapp anderthalbtaktigen zusammengepreßt. Und die Sphäre des Jazz deutet sich schon am Satzbeginn an: z. B. in den treibenden Pizzikato-Linien des Kontrabasses.

Im Spiel der Überbietung setzt es eine wirkungsvolle Pointe, daß sich das Klavier – durch Kombination mit dem Xylophon – klanglich zu potenzieren scheint, während es zugleich solistisch-kahl herausgestellt wird (T. 78ff.). Die strukturelle Verzahnung dieser beiden Instrumente ermöglicht es, die Pulsation so extrem zu verdichten, daß ein kompaktes musikalisches Objekt entsteht. Destruktive Kräfte durchdringen das pulsierende Gebilde: Plötzlich schwankend – changierend zwischen komplementären Ganztonmengen und dem Prinzip „schwarze gegen weiße Tasten“ –, wirkt schon die harmonische Struktur unmerklich destabilisiert. Der polyrhythmische Dehnungsprozeß suggeriert, daß ein komplexer Mechanismus zu zerspringen droht. Die akzentuierten Melodietöne fügen sich nicht länger einer übergreifenden linearen Ordnung (wie z. B. der des Lamentos), weshalb sie den Eindruck eines Außer-Kontrolle-Geratens noch verstärken. Dies spannungsreich-destruktive Geschehen erscheint durch den jähen Schlußakzent wie gebannt.

*

Daß Konzerte formal offen sind – wesentlich ein freies Spiel darstellen –, begünstigt je neue, individuell geprägte Lösungen. In Ligetis *Klavierkonzert* erscheint selbst noch die elementare Formidee des Konzertanten – Wechselspiel zwischen chorisch und solistisch bestimmten Partien zu sein – transformiert: zu räumlicher Simultaneität verdichtet. Die vielfache Überblendung instrumentaler Schichten enthält eine spezifische kompositorische Herausforderung; denn gleichzeitig gilt es, die individuellen Konturen dieser Schichten hervorzutreiben.

Damit in eins wandelt sich Virtuosität. Sie fügt sich räumlicher Imagination ganz und eröffnet sich eben dadurch neue Dimensionen. Zur strukturellen Basisebene dieses Werks wird ein Pulsieren, das noch Bewegung ist und schon statischer Klang; solch flirrendes Spiel findet einen spezifischen

Widerstand darin, daß sich keine festen Bewegungsmodelle ausbilden: Die unmerklichen Temposchwankungen, die hieraus erwachsen mögen, entsprechen der Idee irregulärer klanglicher Fluktuation. Eine zweite Ebene virtuoser Darstellung bildet die Akzentsetzung, welche die Pulsation vielfach segmentiert. Dadurch entsteht eine illusionäre Komplexität des Rhythmischen, die zugleich die Nahtstelle zwischen spiel- und kompositionstechnischer Virtuosität bezeichnet.

Daß gerade dem Klavier eine solistische Rolle zufällt, erscheint durch einen kompositorischen Perspektivenwechsel motiviert. In Ligetis Auseinandersetzung mit der Gattung des Konzerts wird zunächst das Violoncello zum privilegierten Träger virtuoson Spiels (*Konzert für Violoncello und Orchester*, 1966). Denn jenem frühen Konzept der Klangkomposition, das vom Prinzip unmerklicher Metamorphose ausgeht, entspricht dieses Streichinstrument in besonderer Weise, indem es über reiche Möglichkeiten der Tonerzeugung und -färbung verfügt. Hierbei kann auf ein Repertoire traditioneller Spieltechniken zurückgegriffen werden, die indes einen Bedeutungswandel erfahren: Spezialeffekte (wie z. B. das Flageolet) werden nun zu strukturprägenden Elementen. Dieser Traditionsbezug erscheint ursächlich dafür, daß eine Unmittelbarkeit des Spiels – und damit zugleich der musikalischen Wirkung – gewährleistet bleibt. (Das Klavier mutet in dieser Hinsicht defizitär an: Wenn es, z. B. durch mechanische Präparation oder Elektronik, die Möglichkeiten klanglicher Differenzierung zu potenzieren sucht, so geht doch jene zweifache Unmittelbarkeit, die Ligetis kompositorische Ästhetik charakterisiert, verloren.) Zum Perspektivenwechsel kommt es, indem die Idee einer räumlichen Trennschärfe – und damit des Polyrhythmischen – vorrangig wird: Daß das Klavier schon in sich mehrschichtig agieren kann, legitimiert gleichsam seine solistische Funktion.

Die Idee des Zyklischen – einen Satzverbund im „Wechselspiel von Eigenständigkeit und Anpassung“⁶⁸ zu formen – spitzt sich in Ligetis *Klavierkonzert* zu: Gerade die vielfache Verflechtung der Sätze ermöglicht es, ja fordert es geradezu heraus, das je Individuelle derselben zu schärfen.

Das traditionelle Kontrastprinzip wirkt Ligeti-spezifisch aktualisiert, indem primär der Gegensatz von Kontinuität und Diskontinuität symmetriebildend wird. (Demgegenüber schreibt sich z. B. der Tempokontrast des traditionell dreisätzigen Konzerts in Ligetis fünfsätziger Disposition nicht fort.) Das dynamische Prinzip überformt wiederum die symmetriebildenden

⁶⁸ Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Kassel 1987, S. 166.

Kontraste; es prägt nicht nur die Binnenstruktur aller fünf Sätze, sondern reguliert tendenziell auch die Satzfolge: Dem weiträumigen Eröffnungssatz steht ein gedrängter, kaleidoskopisch blitzender Schlußsatz gegenüber, Lamentoblöcke (II. Satz) und -wellen (III. Satz) bilden markant kontrastierende Stationen im Prozeß der Verdichtung, der im IV. Satz – in einem einzigen großen Sog rotierender Splitter – kulminiert.

Das Prinzip harmonischer Komplementarität, die beiden rhythmischen Modelle (Talea und Puls) und eine expressive Melodik, die sich in der Gestalt des Lamentos zusammenzieht, bilden die Grundlage vielfacher struktureller Verflechtung. In steter, fließender Verwandlung, in unterschiedlicher Dichte und Funktion ist z. B. das Talea-Modell in allen fünf Sätzen präsent. Zum Fokus der Strukturgebung wird der IV. Satz: Das Prinzip harmonischer Komplementarität erscheint zwölftönig verdichtet, das Talea-Gitter beherrscht (in einer formelhaften, hintergründig wirksamen Prägung) das Satzgefüge ganz, während das Lamento-Modell – die motivische Klammer zwischen den kontrastierenden Sätzen II und III – in Verwandlung fortwirkt, so daß ein Netz motivischer Bezüge die drei zentralen Sätze verknüpft.⁶⁹ Daß die Strukturelemente unterschiedliche Grade der Deutlichkeit zeigen – unmittelbar hervortretend oder hintergründiger Beziehungen stiftend –, weist auf eine räumlich bestimmte kompositorische Vorstellung zurück. Die Dichte solcher Bezüge bewirkt, daß das *Klavierkonzert* insgesamt einen einzigen weiten Raum zu evozieren vermag, von welchem die fünf Sätze nur je unterschiedliche Perspektiven freilegen.

Ligeti's *Klavierkonzert* erscheint als Markstein jenes neuen Weges, den der Komponist nach 1980 beschritten hat. Gleichzeitig wahrt es Kontinuität, indem der kompositorische Prozeß wiederum von einer räumlich geprägten Imagination ausgeht. Indes wandeln sich die imaginären Räume dieser Musik; von rhythmischen Energien durchdrungen, werden sie selber dynamisch. Ein Spannungsfeld entsteht: zwischen Europäischem und Fremdem, zwischen Elementarem und Komplexem sowie zwischen Phantastik und Kalkül: wenn z. B. die musikalische Konstruktion selbst den Anschein erweckt, daß der Zufall in ihr niste. Ob freilich der Hörer die real erklingende Musik als eine räumlich geprägte wahrnimmt, hängt immer auch von seiner Bereitschaft und Fähigkeit ab, sich auf Ligeti's kompositorische Ästhetik einzulassen – so suggestiv diese sich strukturell darstellen mag. Doch selbst demjenigen, welcher generell gegenüber der Idee einer sich räumlich

⁶⁹ Vgl. Floros, *György Ligeti*, S. 208f.

fixierenden Musik skeptische Distanz wahrt, dürfte sich diese Idee zumindest indirekt mitteilen, indem sie neue musikalische Qualitäten hervorruft. Beispielhaft hierfür ist innerhalb des *Klavierkonzerts* das Melodische: Ein Kontinuum zwischen differenzierter Gestalt und elementarer Linie bildend, erscheint es flexibel und plastisch zugleich; darin bewahrt sich die Erfahrung mit klanglich-fließenden Texturen, bleiben doch solche Gebilde selbst dann, wenn sie jäh ihre Leuchtkraft entfalten, schwebend-ungreifbar.

Die kompositorischen Impulse, die das *Klavierkonzert* durchziehen, wirken in Ligetis *Konzert für Violine und Orchester* (1992) fort: in der Beschwörung imaginärer Räume, in der Fülle expressiver, in das Lamento mündender Melodiegestalten und in der Phantastik sehr komplexer Strukturen. Radikaler noch als im vorausgehenden Werk wird nun das überkommene europäische Tonsystem in Frage gestellt.⁷⁰ Die Skordatur von Streichinstrumenten ermöglicht es, Naturtöne auf einer breiten Basis zu entfalten. Dennoch wird kein Dogma des Naturtönigen etabliert. Es ist vielmehr das Widerspiel von temperierter, natürlicher und frei fluktuierender Tongebung, das plötzlich eine neue Klangwelt aufleuchten läßt. Diese selbst bleibt ungreifbare Ahnung: Gerade dadurch, daß Ligeti sie nur indirekt – in vielfachen Spiegelungen und Brechungen – zum Vorschein bringt, weist seine Musik ins Offene einer künftigen hinüber.

⁷⁰ Vgl. Burde, *György Ligeti*, S. 214–216.

Anhang: Satz IV, Transpositionstabelle

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

T₁

T₂

T₃

T₄

T₅

T₆

T₇

T₈

T₉

T₁₀

T₁₁

T₁₂

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Literaturverzeichnis

I. Schriften von György Ligeti

- Pierre Boulez. Entscheidung und Automatik in der Structure Ia. *Die Reihe* 4, Wien 1958, 38–63
 Zur Klaviersonate III von Boulez. *Die Reihe* 5, Wien 1959, 38–40
 Die Entdeckung des Raumes in der Musik. *Forum* Nr. 76, Wien 1960, 152–154
 Wandlungen der musikalischen Form. *Die Reihe* 7, Wien 1960, 5–17
 Form in der Neuen Musik. *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* X, Mainz 1966, 23–35
 Zustände, Ereignisse, Wandlungen. *Melos* 34 (1967), 165–169
 Fragen und Antworten von mir selbst. *Melos* 38 (1971), 509–516
 Aspekte der Webernschen Kompositionstechnik. *Musik-Konzepte* (Sonderband Anton Webern II), München 1983, 51–104
 „... nur die Phantasie muß gezündet werden.“ Zur Anwendung von Computern in der Komposition. *MusikTexte* 28/29 (März 1989), 3f.
 Konvention und Abweichung. Die „Dissonanz“ in Mozarts Streichquartett C-Dur KV 465. *Österreichische Musikzeitschrift* (ÖMZ) 46 (1991), 34–39
 Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen. *Neue Zeitschrift für Musik* (NZfM) 154 (1993), 20–29
 Werkkommentare zum Konzert für Klavier und Orchester (1985–88) und zu den Études pour piano (1985–93). *Programmheft des Ligeti-Festes Gütersloh 1994*, 11–14, 17–20

II. Gespräche mit Ligeti

- BOULIANE, Denys
 Geronnene Zeit und Narration. György Ligeti im Gespräch. *NZfM* 149 (Mai 1988), 19–25
 FLOROS, Constantin
 Wohin orientiert sich die Musik? György Ligeti im Gespräch mit Constantin Floros. *ÖMZ* 49 (1994), 5–8
 LICHTENFELD, Monika
 Gespräch mit György Ligeti. *NZfM* 145 (1984), 8–11
 STÜRZBECHER, Ursula
 György Ligeti. *Werkstattgespräche mit Komponisten* (dtv 910), München 1973, 37–52

III. Monographien und Aufsatzsammlungen über Ligeti

- BURDE, Wolfgang
György Ligeti. Eine Monographie, Zürich 1993
 DIBELIUS, Ulrich
Ligeti. Eine Monographie in Essays, Mainz 1994
 ENGELBRECHT, Christiane – MARX, Wolfgang – SWEERS, Britta
Lontano – „Aus weiter Ferne“. *Zur Musiksprache und Assoziationsvielfalt György Ligetis* (Zwischen/Töne, Bd. 6), Hamburg 1997
 FERGUSON, Stephen
György Ligetis Drei Stücke für zwei Klaviere. Eine Gesamtanalyse. Zur grundsätzlichen Problematik der musikalischen Notation als Grundlage der Analyse von Musikwerken, Tutzing 1994

FLOROS, Constantin

György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne, Wien 1996

KOLLERITSCH, Otto (Hrsg.)

György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität (*Studien zur Wertungsfor-*
schung, Bd. 19), Wien/Graz 1987

SABBE, Herman

György Ligeti. Studien zur kompositorischen Phänomenologie (*Musik-Konzepte* 53),
München 1987

IV. Aufsätze über Ligeti

BOULIANE, Denys

Imaginäre Bewegung. György Ligetis „Études pour piano“. *MusikTexte* 28/29 (März
1989), 73–84

DIBELIUS, Ulrich

Ligeti's Horntrio. *Melos* 46 (1984), 44–61

FERGUSON, Stephen

Tradition – Wirkung – Rezeption. Anmerkungen zu Ligetis Klaviermusik. *NZfM* 154
(Januar 1993), 8–15

FLOROS, Constantin

Versuch über Ligetis jüngste Werke. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd.
11 (1991), 335–348

KINZLER, Hartmuth

Allusion – Illusion. Überlegungen anlässlich Continuum. Otto Kolleritsch (Hrsg.),
Ligeti (1987), 75–105

KROPFINGER, Klaus

Ligeti und die Tradition. Rudolf Stephan (Hrsg.), *Zwischen Tradition und Fortschritt.*
Über das musikalische Geschichtsbewußtsein (Veröffentlichungen des Instituts für
neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 13), Mainz 1973, 131–142

PETERSEN, Peter

Bartók – Lutoslawski – Ligeti. Einige Bemerkungen zu ihrer Kompositionstechnik
unter dem Aspekt der Tonhöhe. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 11
(1991), 289–309

SABBE, Herman

Vorausblick in neue Vergangenheit. Ligeti und die Tradition. *NZfM* 154 (Januar 1993),
5–7

SCHÜTZ, Hannes

Wiedergeburt der Ars subtilior? Eine Analyse von György Ligetis Klavieretüde Nr. 2
„Cordes Vides“. *Die Musikforschung* 2 (1997), 205–214

SEARBY, Mike

Ligeti the Postmodernist? *Tempo*, 1997, Nr. 199, 9–14

STEPHAN, Rudolf

György Ligeti: Konzert für Violoncello und Orchester. Anmerkungen zur Cluster-
Komposition. Ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge* (hrsg. v.
Rainer Damm u. Andreas Traub), Mainz 1985, 275–282

WILSON, Peter Niklas

Interkulturelle Fantasien. György Ligetis Klavieretüden Nr. 7 und 8. Klaviermusik des
20. Jahrhunderts, *Melos* 51 (1992), 63–84

V. Schriften zur neuen Musik

- ADORNO, Theodor W.
Philosophie der neuen Musik, Tübingen 1949
- DANUSER, Hermann
 Die Musik des 20. Jahrhunderts (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7), Laaber 1984
- Zur Kritik der musikalischen Postmoderne. *NZfM* 12 (Dezember 1988), 4–9
 - Innerlichkeit und Äußerlichkeit in der Musikästhetik der Gegenwart. *Die Musik der achtziger Jahre* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 31), Mainz 1990, 17–29
- DIBELIUS, Ulrich
Moderne Musik I (1945–1965), München 1966
- *Moderne Musik II* (1965–1985), München 1988
- GIESELER, Walter
Komposition im 20. Jahrhundert. Details – Zusammenhänge, Celle 1975
- GRUHN, Wilfried (Hrsg.)
Das Projekt Moderne und die Postmoderne, Regensburg 1989
- HOUBEN, Eva-Maria
Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1992
- JENA, Stefan
Raum und Zeit in der Neuen Musik. Mit besonderer Berücksichtigung melodisch-rhythmischer Strukturen im Klavierkonzert György Ligetis, Magisterarbeit Wien 1989 (Typoskript)
- KELTERBORN, Rudolf
 Form – Gestalt – Struktur. Die Bedeutung des Hörens für die Analyse neuerer Musik. *Musiktheorie* 3 (1987), 231–239
- MOTTE-HABER, Helga de la
Musik und Bildende Kunst. Von der Tonmalerei zur Klangskulptur, Laaber 1990
- Raum-Zeit als ästhetische Idee der Musik der achtziger Jahre. *Die Musik der achtziger Jahre* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Bd. 31), Mainz 1990, 78–87
 - Zeitschichten. Berlioz – Debussy – Strawinsky – Messiaen. Diether de la Motte (Hrsg.), *Zeit in der Musik – Musik in der Zeit*, Frankfurt/Main 1997, 35–47
- NAUCK, Gisela
 Musik im Raum – Raum in der Musik. Ein Beitrag zur Geschichte der seriellen Musik (*Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. 38), Stuttgart 1997
- SCHMIDT, Christian Martin
Brennpunkte der Neuen Musik, Köln 1977
- STEPHAN, Rudolf
 Über Schwierigkeiten der Bewertung und der Analyse neuester Musik. Ders., *Vom musikalischen Denken. Gesammelte Vorträge* (hrsg. v. Rainer Damm u. Andreas Traub), Mainz 1985, 348–358
- ZIMMERSCHIED, Dieter (Hrsg.)
Perspektiven Neuer Musik. Material und didaktische Information, Mainz 1974

VI. Verschiedenes

ADORNO, Theodor W.

Ästhetische Theorie, hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main ¹³1993

AUGUSTINUS

Bekenntnisse. Lateinisch–Deutsch, hrsg. v. Joseph Bernhart, Frankfurt/Main 1987

DAHLHAUS, Carl

Analyse und Werturteil, Mainz 1970

DAMMANN, Rolf

Der Musikbegriff im deutschen Barock, Laaber ³1995

GÓMEZ, Maricarmen – GÜNTHER, Ursula

Art. Ars subtilior. Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), Bd. 1, Kassel ²1994, Sp. 892–911

GÜNTHER, Ursula

Die Ars subtilior des späten 14. Jahrhunderts. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 11 (1991), 277–288

HAWKING, Stephen W.

Eine kurze Geschichte der Zeit. Die Suche nach der Urkraft des Universums (deutsch v. Hainer Kober), Reinbek 1988

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

Vorlesungen über die Ästhetik III, Suhrkamp TB, Frankfurt/Main ³1993

KLEIN, Stefan

Die Entmachtung der Uhren, *Der Spiegel*, Nr. 1/1998, 92–101

KUBIK, Gerhard

Amadinda-Musik in Buganda. Artur Simon (Hrsg.), *Musik in Afrika*, Berlin 1983, 139–165

- Theorie, Aufführungspraxis und Kompositionstechniken der Hofmusik von Buganda. Ein Leitfaden zur Komposition in einer ostafrikanischen Musikkultur. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 11 (1991), 23–162

KÜHN, Clemens

Formenlehre der Musik, Kassel 1987

- *Analyse lernen*, Kassel 1993

KÜSTER, Konrad

Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität, Kassel 1993

LENZEN, Verena

Jüdisches Leben und Sterben im Namen Gottes. Studien über die Heiligung des göttlichen Namens (Kiddusch HaSchem), München 1995

MANDELBROT, Benoît B.

Die fraktale Geometrie der Natur (deutsch v. Reinhilt u. Ulrich Zähle), Basel 1991

MOTTE, Diether de la

Harmonielehre, Kassel ³1980

- *Kontrapunkt. Ein Lese- und Arbeitsbuch*, Kassel 1981

WELLEK, Albert

Musikpsychologie und Musikästhetik, Frankfurt/Main 1963

WELSCH, Wolfgang (Hrsg.)

Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, Berlin ²1994