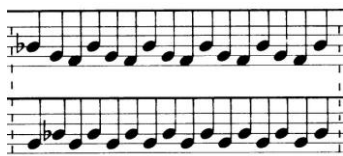
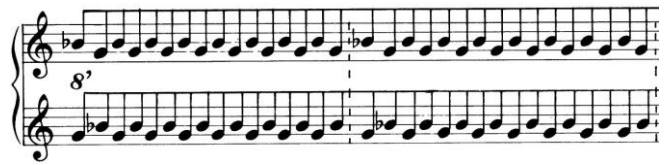


GYÖRGY LIGETI (*1923) –

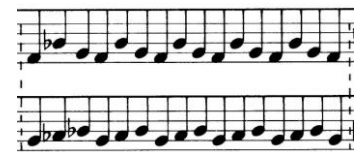
Continuum für Cembalo (1968) & Drei Stücke für zwei Klaviere (1976)**Der europäische Touch: Phasenverschiebung und –übereinanderlagerung mit Reich und Riley ohne Minimal**

In den frühen 60ern wurde **György Ligeti** (geb. 1923) bekannt durch seine „Cluster-Kompositionen“ wie „Atmosphères“ und „Lontano“, die vor allen Dingen Klangfarbe und Tonraum erkundeten mit Hilfe der sogenannten „Mikropolyphonie“. Schon bald entwickelte er diese Technik weiter und machte sie wieder durchlässig für differenzierte Harmonik und „Melodie“ (natürlich weiterhin in dichten Überlagerungen). Ein wesentliches Stück auf diesem Weg war das Cembalostück „Continuum“ von 1968, das repetitive Prestissimo-Figuren zu ständig wechselnden Klangwolken anhäuft. Ohne seine amerikanischen Kollegen Riley und Reich zu kennen, verwendete Ligeti hier quasi minimalistische Techniken – allerdings ohne tonales Tonmaterial zu verwenden und ohne fühlbares Metrum (die gestrichelten Taktstriche dienen nur zur Orientierung). Aber auch hier geht es wie bei Rileys „In C“ (1964) um Phasenüberlagerung und wie bei allen Stücken Steve Reichs in den 60ern um Phasenverschiebung. Eine Phase besteht bei Ligeti aus 2-5tönigen Patterns (ein Ton für jeden Finger); Überlagerung und Verschiebung geschieht durch Addition oder Subtraktion eines Tones (unabhängig in beiden Händen, die jeweils im selben Tonraum, aber nicht immer dieselben Töne spielen). Durch die

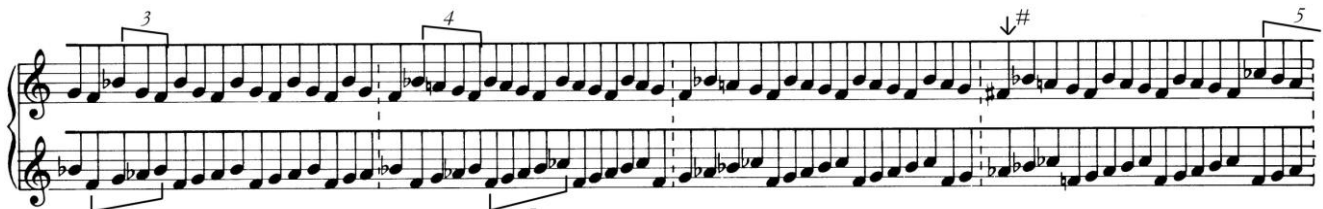
Prestissimo *



extreme Schnelligkeit (mindestens 14 Anschläge pro Sekunde) entsteht ein schwirrender, Stroboskop-artiger Klang aus sich ständig verschiebenden diatonisch-chromatischen Clustern.



Gliederung wird erfahrbar durch die an bestimmten Punkten



auftauchenden zweistimmigen Intervalle: Terz g'-b' zu Beginn, Quinte h-fis' (mit hängengebliebenem dis'' ein H-Dur-Dreiklang!) kurz vor der Mitte, nach etwa drei Vierteln ein letzter



Ansatz aus dem Triller h''-cis''' bis zur Eintönrepetition auf fes''' am Ende.



Dauer: 4 Minuten oder weniger

Doch der vorherrschende und wichtigere Eindruck ist natürlich der des ununterbrochenen Klangbandes – ausgerechnet von einem der Instrumente mit kürzester Nachklangzeit! Stichwort „Illusion“: Täuschungen vieler Arten gehören zum Grundvokabular Ligetis, sein akustisches Pendant zur optischen Täuschung. In „Continuum“ erfahren wir u.a.: Vortäuschung eines stehenden Klanges und sog. inhärente Patterns (wir hören nicht die Figuren einer Hand, sondern resultierende aus der Überlagerung). Auch räumliche und farbliche Vorstellungen spielen für Ligeti persönlich eine große Rolle, aber dies sind natürlich nicht allgemeingültig übertragbare Empfindungen.

Einen Teilaspekt der Fingertechnik hat Ligeti auf Anregung seines Interpreten Karl-Erik Welin im zweiten Stück für zwei Klaviere 1976 weiterentwickelt. Zusätzlich zur Tonraum- und Phasenverschiebung wird jetzt das Element der inhärenten Patterns verfeinert, indem die Spieler mit den Fingern bestimmte Tasten blockieren, die dann beim Anschlagen mit der anderen Hand stumm bleiben. Im geforderten schnellen Tempo entstehen so extrem komplexe Rhythmen, die von den Spielern nicht ausgezählt werden müssen – sie spielen „nur“ gleichmäßige Läufe. Dieses Stück heißt selbstironisch „Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)“, es fasst so ziemlich alle Kompositionstechniken, die für Ligeti typisch sind, zusammen und verarbeitet die Erfahrungen mit minimalistischer Musik, die er ab 1970 in Kalifornien und Berlin kennenlernte. Gegen Ende führen die Patterns fast in ein Zitat aus dem Finale der b-Moll-Sonate von Chopin. Auf einer anderen Ebene habe ich persönlich die „Artikulation“ dieser Linien auch immer wie eine Abbildung von Ligetis höchst lebendiger, staccato-artiger, bisweilen stotternder Sprechweise empfunden.

In seiner „erschöpfenden“ Analyse (leider im doppelten Sinne) des dritten Stückes *Bewegung* in „Musik-Konzepte 53“ (edition text+kritik, München, 1987) kam Herman Sabbe zu dieser Schlussfolgerung: „In jedem Augenblick geht mindestens *ein* Prozess vor sich, d.h.: es gibt keinen einzigen Augenblick, in dem innerhalb *aller*, sämtlicher Dimensionen *alle* Verlaufsschichten in Ruhelage befinden. – In fast ausnahmslos allen Augenblicken gehen mindestens zwei Prozesse vor sich:...(als) Teilprozesse (oder) Verdopplung (in) Subprozesse...“ (s.45). Diese Prozesse sind intervallischer, tonräumlicher, rhythmischer, dynamischer, artikulatorischer und formaler (z.B. Kanonbildung) Art. Das heißt: während sich der Tonraum innerhalb von 10 Takten chromatisch weitet, starten innere Stimmen einen Spiegelkanon, der aber in anderer Länge und Phase verläuft – gleichzeitig, aber auch phasenverschoben ändert sich die Intervallstruktur von totaler Chromatik zu weiten Akkorden *etc.*

Im Computerzeitalter mit chaotischen Gleichungen („Apfelmännchen“, Julia-Mengen) und komplexen Spieltheorien könnte man dieses Phänomen mit folgenden Worten beschreiben: statt starrer, komplexer (serieller) Systeme wendet Ligeti zunächst einfache „Spielregeln“ an, die stets durchlässig auf die entstehende Musik reagieren und sich dabei unversehens zu hochkomplexen Systemen entwickeln, die in Worten und Formeln nur unzureichend beschreibbar sind.

Obwohl Ligeti sagt: „Ich habe überhaupt die Einstellung, dass die Methode, die der Komponist anwendet, vollkommen irrelevant ist. Nur das Resultat zählt.“ (zitiert nach Wolfgang Budde, „György Ligeti. Eine Monographie“, Atlantis Musikbuch-Verlag, Zürich, 1993) und die Vorüberlegungen für den Komponisten „nur im Augenblick der kompositorischen Arbeit wichtig waren, später vergessen wurden“, möchte ich hier eine Ebene des ersten Stückes für zwei Klaviere *Monument* eingehender analysieren: die der Tonhöhen in Verbindung mit dem Rhythmus. Die Ähnlichkeit zu Spielregeln mit ihrem Spannungsfeld „einfache Grundvoraussetzung – komplexe Entwicklung“ tritt hier besonders deutlich zutage.

Jedes Klavier spielt zur selben Zeit drei verschiedene Töne in pro Ton festgelegten Oktavverdopplungen und –lagen. Dabei kehrt jeder Ton scheinbar periodisch wieder, allerdings wie unterschiedlich große Glocken in verschiedenen Abständen, die in sich auch nach einem einfachen Prinzip schwanken: es gibt einen Mittelwert, der um bis zu zwei kleinste Einheiten wächst und schrumpft (Sechzehntel im ersten und Zwölftel – also Triolen – im zweiten Klavier). Wenn ein Sechstonfeld einmal etabliert ist, wird ein Ton um einen Halbton gesenkt,

dabei schrumpft sein Mittelwert um eine Einheit (und die „Instrumentierung“ durch Oktavlage und –verdopplung ändert sich). Das geht eine Weile recht schematisch durch, aber irgendwann werden die Regeln angepasst: spielt bereits eine andere Stimme denselben Ton, wird er bei der Senkung „übersprungen“, hat schon eine andere Stimme denselben Mittelwert, wird auch dieser übersprungen (manchmal wird wohl etwas „grundlos“ übersprungen). Da die Senkungen und Verkürzungen immer schneller aufeinanderfolgen, muss immer mehr übersprungen werden, die Struktur wird immer unübersichtlicher für die Analyse, gleichzeitig wird das Stück immer einfacher für den Hörer. Die Anfangs nicht erfassbare rhythmische Struktur (auch das zunächst nicht hörbare 16 gegen 12) wird zunehmend zu einfachen Sechzehntel-Repetitionen (0 und Minus-Werte werden durch Sechzehntel bzw. Triolen ersetzt). Wir durchwandern also Zustände von (scheinbarer) starrer Ordnung am Anfang durch komplexes Chaos im ersten Drittel zu patternhafter Ordnung nach ca. zwei Dritteln bis hin zu starrer Uniformität am Ende. Gleichzeitig wird das Stück immer leiser (lange Werte sind *ff*, kürzeste *pp*) und wandert in den höchsten Tonraum, wo es klimpernd verklingt. Eine genaue Analyse zeigt, wie viel Detailliebe in einer solchen Konstruktion stecken muss, und dass eine solch stringente Form viel kompositorische Arbeit erfordert: nirgendwo dürfen unspielbare Mehrklänge aufeinander treffen, die zufällig entstehende Harmonik bleibt durch die wechselnde Oktavlage immer interessant und farbig. Gleichzeitig wirkt das Stück keineswegs konstruiert, kalt und emotionslos. Mit dem Titel können sich verschiedenste bildhafte Vorstellungen einstellen, die für Ligeti typische Atmosphäre von verspieltem Humor, der jederzeit ins Katastrophische umschlagen kann, ist auch in diesem Stück präsent. Im Notentext habe ich alle neuen Toneinsätze mit ihren Abstandsängen bis Seite 4 eingetragen, hier eine Tabelle eines Teils des Stückes (stellvertretend für die Gesamtkonstruktion):¹

Klavier I (in Sechzehnteln eines 4/4-Taktes)			Klavier II (in Sechzehnteln eines 6/8-Taktes)		
<i>(jeweils Ton, Länge des Mittelwertes, Taktangaben)</i>					
a, 16, T.6-47	h, 6, T.19-42	f, 13, T.27-39	ges, 8, T.13-59	c, 5, T.23-43	des, 9, T.33-86 (längster Ton!)
as, 15, T.48-54	b, 5, T.42-57	e, 12, T.40-44	f, 7, T.60-64	ces, 4, T.43-60	
g, 14, T.55-64	a, 4, T.57-66	es, 11, T.45-58	fes, 6, T.65-70	b, 3, T.61-71 (Längen unregelmäßig, Fehler?)	a, 2, T.71-74
fis, 9, T.65-69 (unregelmäßige Verkürzung, Temposteigerung)	gis, 3, T.66-67	d, 10, T.59-71	es, 5, T.70-76	g, 1, T.74-81 (as übersprungen wg. T.66-67?)	
	g, 2, T.67-70	c, 7, T.72-73 (des übersprungen, Klavier II!)	d, 4, T.76-78	etc.
	ges, 1, T.71-76	ces, 6, T.74-77			
	f, „0“, T.77-79	Klavier I: jeder Mittelwert außer 8 kam bis hierher genau einmal vor!			

¹ Eine umfangreiche Analyse des Werkes in: Hans Peter Reutter, *Monument und Monopoly*, in: Christian Utz (Hrg.), *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach*, Pfau Verlag Saarbrücken 2010, S. 437-452