























*Piu mosso, ohne Akzente, sehr gleichmäßig*

$\text{♩} = 72 \text{ (♩} = 216)$  34 35 36 37

Vn. *con sord.* *pp*

Horn in F *con sord.* *dolce* *pp*

Klv. *una corda* *pp*

dementsprechend festgelegten musikalischen Form – *Passacaglia*. Solche Umstände mögen den angestrebten Zielen einer Werk-Idee förderlich sein, bestimmte Bedingungen abgrenzen, aber deren sinnvolle Erfüllung mit Klang und Leben kann sich erst beim Machen und aus der Sache selbst ergeben.

Einen wichtigen Hinweis zur spezifisch unterschiedlichen Faktur des Horntrio-Finales enthält Ligetis Werk-Einführung: Während die ersten drei

Sätze hauptsächlich diatonisch sind, ist der Schlußsatz eine chromatische Variante der bisherigen Sätze, in der Form einer *Passacaglia*. (Übrigens bestreitet Ligeti auch hier Beziehungen, wie sie die *Hommage à Brahms*-Widmung nahelegen könnte, zum Schluß der Haydn-Variationen oder zum Finale der 4. Symphonie von Brahms.) Ein fünftaktiges Harmoniemodell (eine Variante des Hornquinten-Keimes) ist das Gerüst<sup>23</sup>[...]:

#### IV. Lamento. Adagio $\text{♩} = 76$

1 *con sord.* *pp* *dolciss.* *legatissimo* *Strich für Strich*

2 3 4 5

Violine

Für sich genommen ist dieses zweistimmige Passacaglienthema eine eigenartige Kombination von Ligetis „schiefen Hornquinten“ in den Intervallen 1 bis 3 – lediglich, zwecks Vermeidung einer späteren Tonwiederholung, mit Umdeutung der großen in eine kleine Terz, also Kleinterz, Tritonus, Kleinsext – und von den richtigen, herkömmlichen Hornquinten in den Intervallen 3 bis 5, also Kleinsext, Quinte, Großterz. Das Ganze zuliebe einer halbchromatischen Oberstimmelinie zurechtgeschoben (mit einem einzigen Ganzton zwischen 3. und 4. „Melodie“-Ton), so daß sich die zehn Tönhöhen zu einer unvollständigen Zwölftonreihe summieren: nur das h fehlt – und wird gleich von Anfang an vom Horn dazugeblasen – sowie das des, das erst im zweiten Themendurchgang vom nun hinzutretenden Klavier, jedoch deutlich und zweimal, nachgeliefert wird. Angesichts dieses Lamento-Satzes in Passacaglien-

form allerdings von Themendurchgängen zu sprechen, erscheint aus mehreren Gründen reichlich verfehlt. Denn erstens läßt sich zwar das fünftaktige Harmoniemodell als beibehaltenes Gerüst in einem sich ständig mit mehr Chromatik aufladenden, mit Chromatik gewissermaßen vollsaugenden Geschehen, wenn man die Partitur zu Hilfe nimmt, bis zum Takt 70 weiterverfolgen; das wären immerhin 14 Durchgänge, und danach ist der Satz, abgesehen von einer langen Coda als ausgespinnener Nachklangphase, ohnehin fast zu Ende. Aber fürs Hören wird der Nachvollzug dank Ligetis hier mehrfach angewandter Verschleierungstaktik zunehmend schwieriger und bald schon gänzlich unmöglich. Die fünf Intervalle werden von melodischen Lianen intern immer mehr und immer mehr durchwachsen. Durch Chromatik aufgefüllt verwandeln sie sich allmählich in Cluster und damit in Schlagzeug<sup>24</sup>. Ligeti spielt auf den gewaltig

ten, die in A<sub>2</sub> überraschend zu einer Parallelführung im 6-Oktaven-Abstand zwischen Violine und Klavier abgelenkt wurden, mit gesteigerter Intensität fortsetzen. Er tut dies auch, zumal in einer weitgespannten Nachahmungsphase zwischen Violine und Horn,

die danach mit stärkerer Abwandlung auf engerem Raum nochmals wiederkehrt (T. 129–131 und 131–133), während das Klavier zwischen Ableitungen aus seinem bisherigen Material eine Imitation mit sich selbst veranstaltet (T. 117–119 und 122–124), außerdem wieder nachdrücklicher an die halb verdrängten „Hornquinten“-Intervalle erinnert (T. 132 ff.). Aber die eigentliche Verstrebung zwischen den drei Instrumentalparts findet erst im Mittelteil B statt, wenn die irreguläre Aufschlüsselung oder Selbstemanzipation des Ostinato sowie eine fremdländisch anmutende Akkordfolge im Klavier, die ganz von fern an den „zweistimmigen Choral“ aus dem I. Satz erinnert,

ohne ein neues Formstadium anzuzeigen. Dann kommt es nach einer intervallisch gespannten Zweistimmigkeit in Violine und Horn (T. 162–180), also einem erkennbaren Grad mehr an Verselbständigung als bei den 6-Oktav-Parallelen (in A<sub>2</sub>), und nach einem weiter lockernden Wechselspiel mit ostinato-entwachsenen Achtelfiguren (T. 182–190) zu einem regelrechten Kanon in der Oberquint zwischen Violine und Klavier (rH) mit dem Einsatzabstand von einem Takt (ab T. 192). Und in diesen Kanon mischt sich ab T. 208 auch noch das Horn ein, nun zwei Takte hinter der Violine und eine kleine Sext tiefer als sie. Der Prozeß von Vereinheitlichung in der (nach wie

vor behaupteten) Selbständigkeit ist zu seinem Kulminationspunkt gelangt. Und über eine vorantreibende Achtelbeschleunigung in der Ostinato-Schicht (8, 10, 11, 13 Noten pro Takt) kommt es zur verkürzten Quasi-Reprise mit gestaffeltem Einschwenken der Stimmen: Klavier rH ab T. 224 (entspricht T. 16), Klavier lH ab T. 226, Violine (verschoben) ab T. 227; und das Horn spielt ab T. 230, während die anderen auf A<sub>1</sub> zurückgehen, sich zunehmend mit melodischer Energie aufladende Phrasen, die eher aus A<sub>2</sub> stammen. Von der spürbaren Steigerungsdynamik werden nun (ab T. 249) auch die Violine, die in erregten Tremolo-Sechzehnteln mit dem Horn in wechselnden Intervallabständen mitgeht, sowie das Klavier mit seiner sich abhaspelnden Zwölftonreihe und den wiederum beschleunigten Ostinati erfaßt. – Plötzliches Abbrechen, Generalpause – und über „Hornquinten“ des Klaviers nach unten, eine flüchtige Skalenbewegung von Horn und Violine nach oben löst sich die ganze Tanzszene wie eine Fiktion, die sie ja ist, in einen ätherischen b-Moll-Quartsextklang auf.

Der dritte Satz des Horntrios, *Alla Marcia* mit dem Zusatz „energisch, mit Schwung und sehr rhythmisch“ (*energico, con slancio, ben ritmato*), ist der kürzeste von allen vier Sätzen; nur etwa halb so lang wie der erste (nach Partitur ca. 3'20 zu ca. 5'40, real: 3'05 zu 6'15, während der zweite 5'20 und der vierte 7'05 dauern). Dafür ist dieser Marsch, abgesehen von seinem Trio, der lauteste und widerborstigste Satz. Violine und Klavier (rH etwa mit der Violine, lH eine Oktave tiefer) beginnen *fortissimo* und *marcatissimo* mit einer rhythmisch vertrackten Zwölfton-Thematik (s. erstes Beispiel S. 55).

Diese eigenwillige, synkopendurchsetzte Rhythmusfolge wiederholt sich jeweils nach drei Takten, wird aber ab dem 11. Takt durch eine gegenläufige, gewissermaßen störrisch und rechthaberisch opponierende Rhythmik in der Geige noch weiter unterteilt und weiter kompliziert. Das Verfahren einer solchen Abspaltung in die Zweigleisigkeit erinnert zunächst an minimale metrische Verschiebungen, wie sie etwa bei Steve Reich vorkommen (s. das rhythmische Modell von Violine und Klavier S. 55).

Jedoch stellt sich bald heraus, daß innerhalb der heftig auftrumpfenden Gleichlaufstörung – wie bei Ligeti immer – keinerlei ungerührt befolgte Systematik herrscht; daß vielmehr die Violine zu dem rhythmischen Grundschema des Klaviers mit seinem Dreitakt-Rapport in durchaus wechselnder Form, nur mit stets der gleichen Verbissenheit ihr Selbstbehauptungsrecht vertritt und verteidigt. Dabei kann es auch ohne weiteres zwischendurch mal zu Treffpunkten bei der Akzentsetzung kommen; sofort danach versteifen sich beide Instrumente sowieso wieder auf ihre unterschiedlichen Gangarten. Im übrigen handhabt Ligeti die Reihenordnung frei von sturer Systemhörigkeit, sondern schließt, wann immer die Organik des

III, Alla Marcia  $\text{♩} = 108$  2

Violine

Satzgefüges es erfordert, Positionswechsel, Permutationen der Zwölftonfolge, ein. Während der 30 Takte des Marschteils gibt es ja ohnehin wegen der wachsenden Komprimierung zu Akkorden eine Verkürzung des Reihen-Rapports von 11-Viertel-Strecken zu Beginn bis zu gedrängten, in die Vertikale getürmten Komplexen von 3-Viertel-Dauer.

Das Trio, *Più mosso, ohne Akzente, sehr gleichmäßig*, breitet gegenüber dem hartnäckigen, sich gleichsam verkrampfenden Rhythmus-Zwist des Marsches – nun erstmals unter Beteiligung des Horns – eine fließende, völlig unverkrampft ausschwingende Bewegung durch die Register aus. Elegant dahingleitend, in begütigender Noblesse, wie mit Silberzungen redend zieht eine weitbogige Linie in völlig ebenmäßiger Viertelmetrik (3/4-Takt) und in Ablösung oder Überlagerung der Stimmen durch die Höhen- und Tiefenregionen des Klangraums (s. das Beispiel S. 56 oben).

Daß Ligeti hier wiederum eine – wenn auch nicht dieselbe – Zwölftonreihe verwendet, scheint anders als beim Marsch, wo die ins Werk gesetzte Panchromatik zugleich ein Höchstmaß an Dissonanzspannung garantieren sollte, eher einem Wunsch nach Omnipräsenz des ganzen verfügbaren Tönepotentials zu entsprechen. Damit korrespondiert auch die allmähliche Expansion des Tonhöhen-Ambitus nach oben wie nach unten, also eine raumfüllende Dehnung des Kurvenausschlags, die schließlich damit endet, daß sich das Horn bis in die Baßlage des großen Es vorwagt, während Klavier und Violine die Höhen der zwei- und dreigestrichenen Oktave erklimmen. Dies geschieht allerdings nicht ohne spürbares, wenn auch noch unterdrücktes Anwachsen von Spannung, inneres Unbehagen und eine gewisse Reizbarkeit, so daß man sich keineswegs wundert, wenn die beiden Kontrahenten von einst plötzlich wieder in die Aggressionshaltung ihrer alten Marsch-Streitigkeiten zurückfallen. Bei der abrupt einsetzenden Reprise

(T. 105) bleibt nun aber auch das Horn nicht länger untätig, sondern greift mit sichtlicher Lust an zusätzlicher Verwirrung in seiner selbstverordneten Sondermission, halb als aktivierender Spielmacher, halb als kecker Störenfried, nach besten Kräften ins Geschehen ein. Ligeti präzisiert die Rolle des Horns, nachdem er den Marsch mit seinen *metrisch verschobenen Schichten* und das *homophone Trio* zur *formalen Variante des ersten Satzes* erklärt hat, weil beide eben *ABA-Formen mit variierte Reprise* sind: *Das Horn dominiert in der Reprise mit signalartigen melodischen Bildungen, die aus der Hornmelodie des ersten Satzes abgeleitet sind*<sup>22</sup>.

Auch vielerlei materialmäßige Verschränkungen innerhalb des Satzgefüges stiften jenseits der rein kompositionstechnischen Ebene, der sie zugehören, keine tragfähige, unmittelbar überzeugende Einheit. Sie sind bestenfalls als Willensbekundungen des Komponisten zu verstehen. Im Gegensatz dazu bedürfen die verschiedenen Sätze, sollen sie nicht als suitenartige Aneinanderreihung einzelner Momentbilder erscheinen, eines inneren Gefalles, einer wohlhabengewogenen, sinnlich nachvollziehbaren Ausdrucksdramaturgie, die den gesamtformalen Verlauf in Haupt- und Nebenstränge ordnet, ihm so eine Tiefenperspektive gibt und letztlich – gleich einem Magnetpol – einen in sich versammelnden, durch vielseitige Korrelationen bestätigten Mittelpunkt verschafft. In Ligeti's Horntrio kommt diese zentrumsbildende Funktion dem Schlußsatz zu. Nicht, daß da ein absichtsvolles Arrangement, eine vorsätzliche Planung dahintersteht, – oder wenn, dann unmöglich in dem Maß, in dem sich das Gelingen einstellte. Ein derartiges Vermögen, eine Musik sozusagen mit geistigen Adhäsionskräften, mit einer zentrierenden Schwerpunktwirkung auszustatten, ist unabhängig von Dispositionsvorgaben, auch unabhängig etwa vom gewählten langsamen Tempo – *Adagio* –, dem typisierenden Ausdrucksgehalt – *Lamento* – und der

kumulierenden Schlußabschnitt im Klavier an (T. 57–77), wenn in den tiefen Baßoktaven – gleich einer Glocke oder einer großen Trommel – 15mal C (je vier Achtel lang) und 14mal H (je drei Achtel lang) angeschlagen wird. Was – zweitens – die Aufmerksamkeit von der Passacaglienstruktur ablenkt und durch unmittelbare Erlebnisqualitäten präokkupert, ist die innere Dynamik, der sich machtvoll anbahnende Verdichtungsprozeß des ganzen Satzes. *Eine sehr allmählich erfolgende dramatische Steigerung im Wachstum der „weinenden und klagenden“ melodischen Lianen bildet die Grundlage des Formprozesses*<sup>25</sup>. Dabei spielt nicht nur die Stimmvermehrung und die reiche Chromatisierung der wuchernden Melodieranken eine wesentliche Rolle, sondern auch die sich verengende rhythmische Unterteilung der Dauerwerte: von vorwiegend liegenden Klängen über ganze Takte zur Bewegung in punktierten Vierteln (T. 14), zu punktierten Achteln (T. 16) und normalen Achteln (T. 18, deutlicher T. 24), weiter zu Sechzehnteln und Achteltriolen (T. 38/39), schließlich zu Sechzehnteltriolen (ab T. 42) und Zweiunddreißigsteln (ab T. 51). Nun, die rhythmische Diminution ist ein altes und sehr probates Mittel der Variationstechnik und gehört demnach auch zum kompositorischen Rüstzeug für Passacaglia oder Chaconne. Ligeti kennt selbstverständlich solche historischen Modelle, und er hat von ihnen sogar noch etwas anderes gelernt; und das ist – drittens – die absichtsvolle Verwischung jedes Perioden-Gleichmaßes: *Die Dinge sollen nicht ganz genau sein. Ich möchte ihnen immer ein bißchen ausweichen, sie halbwegs wieder zurücknehmen. Sehr bewußt habe ich in dieser Hinsicht für die fünf Intervalle des Passacaglien-Modells einen 5/8-Takt gewählt. Aber die Fünferunterteilung ist nicht zu hören, wird nie ganz klar, weil es sich nicht um eine Fünfer-Metrik, sondern um eine Additionsmetrik handelt. Noch etwas: die 5 ersten Takte lassen, wenn im 6. Takt das Klavier beginnt, eine symmetrische Ergänzung erwarten. Aber diese Erwartung wird enttäuscht – überhaupt ist die ganze Fünftaktigkeit nur bei visueller Analyse, nicht beim Hören ersichtlich – und deswegen wird das Gefühl für eine Periodengliederung, wie bei einem Trugschluß, immer wieder irreführt*<sup>26</sup>.

Anregungen holte sich Ligeti dafür bei Monteverdi und bei Purcell; zu zwei Monteverdi-Madrigalen sowie dem Lamento-Schluß von Purcells Dido and Aeneas bestünden sogar ziemlich direkte Beziehungen: *In „Zefiro torna“ – das ist eine Ciaccona über einem Zweitakt-Modell – besteht der Trick von Monteverdi darin, daß die Wiederkehr der sechs Baßtöne immer wieder asymmetrisch durchbrochen wird: Die kontrapunktischen Einsätze in den anderen Stimmen täuschen eine ganz andere Periodizität vor, und auf diese Weise ergeben sich stets neu Asymmetrien bei der gleichbleibenden selben Akkordfolge, die eigentlich eine authentische Kadenz ist und in sich rotiert. – Das andere Monteverdi-Madrigal ist eine*

*Passacaglia mit dem Text „Amor, amor“ über einem Lamento-Baß*<sup>27</sup>. Dieses Stück aus dem VIII. Madrigalbuch, auch unter dem Titel *Lamento della Ninfa* bekannt, wendet eine sehr verwandte, die Zäsuren überbrückende Satztechnik an, nur daß der kurze, bloß viertönige Ostinato-Baß (a – g – f – e) gleichsam zu einem Extrem an Verwischungstaktik herausfordert. Im übrigen hat hier die absteigende Vierton-Linie – genau wie die der durchimitierten Abwärtsgänge in Purcells Lamento-Chor – sehr viel mit Ligetis halbrochmatisch nach unten gleitendem Fünfton-Modell zu tun. Darin werden ja ganz unmittelbar alte Lamento-Vorbilder beschworen – für Ligeti nebenbei nicht nur musikalische, sondern auch solche aus dem ungarischen und rumänischen Volksbrauch der „Klageweiber“, bei dem die Übereinstimmung zwischen dem dauernd wiederholten leiernden Singsang und einem „stilisierten Weinen“ sofort einleuchtet.

Auf jeden Fall werden die sanft abwärtsgleitenden Lamento-Töne mit den chromatischen Verschleifungen für Ligetis Horntrio-Finale nicht allein zum inneren Motor, ständig weitere, vielfach verschlungene Halbtonlinien wie in einem sich beschleunigenden Sog anzuziehen und in eine verunklarende, nach und nach konturärmere, dichtere Strudelbewegung zu bringen, vielmehr resultiert daraus als Konsequenz auch die allmähliche dynamische Aufladung und *dramatische Steigerung* bis hin zu jener Höhepunkt-Strecke mit den Schlagzeug-Bässen im Klavier, bei der von allen drei Spielern die Lautstärken in Forte- und Fortissimo-Bereiche getrieben werden und die rhythmische Diminution ihre kleinteiligste Gliederung erfährt. *Dann bricht die Schlagzeugstelle im Klavier auf einmal ab, und es bleibt nur ein hoher und ein tiefer Nachklang – mit Andeutungen der bisherigen Musik*<sup>28</sup>. Etwas genauer beschreibt Ligetis Einführung, was da geschieht: *Das Echo der imaginären, riesenhaften Trommel (C und H im Klavier) klingt in den Pedaltönen des Horns nach (Kontra-B, -As und -G); als Reminiszenz erklingt auch der Hornquinten-Keim in Klavier und Violine, doch seltsam verfremdet, ein Foto einer Landschaft, die inzwischen im Nichts aufging*<sup>29</sup>.

## Folgerungen

Die Vorliebe Ligetis fürs Auflösen, Wegwischen, eigentlich die finale Negation alles dessen, was vorher war und seine genau umrissene Lebendigkeit besaß, samt der Eigenheit, am Schluß vieler Sätze stumme Pausentakte zu notieren (auch das Horntrio liefert dafür in fast allen Sätzen, am wenigsten beim Marsch, eindruckliche Belege), widerspricht recht auffällig dem kompositorisch vertretenen Festhalten an geschlossenen Formen, dem ästhetischen Bekenntnis zum Werk als „gerahmter“ Einheit. Doch sind Ligetis Formen – so wäre umgekehrt zu fragen – wirklich

resistent, aufs Standhalten als Kunstwert und die damit verbundene Selbstbehauptung eingerichtet? Zunächst wird ihren konstitutiven Elementen eine gewisse Brüchigkeit oder „Schiefheit“ einkomponiert – vielleicht als Projektion einer wachen Sensibilität für die Vergänglichkeit des Klanges überhaupt, für das irreversible Verklingen von Musik. Gerade beim Horntrio müßten dann die dissoziierenden Kräfte besonders gestärkt oder besonders virulent gehalten werden, weil dessen Viersätzigkeit so wie noch nie bei Ligeti vorher mit dem Anspruch, zumindest mit dem vorgewiesenen Anschein auftritt, herkömmlichen, durch Geschichte kanonisierten Formbildern zu genügen: zwei ABA-Formen (mit variiertes Reprise) an erster und dritter Stelle; dazwischen ein sonatenhaft durchführungsartiger Tanzsatz, ebenfalls mit einer verkürzten, halbwegs zur Stretta umgemünzten Reprise, aber im Grunde genommen, auch noch folkloristisch eingefärbt, ein „Charakterstück“, ähnlich dem folgenden Marsch; und wie hier schon imitatorische Ansätze sich zum Kanon verdichten, also alte Kontrapunktpraktiken wieder zum Zwecke der architektonischen Stabilisierung eingesetzt werden, hält sich der Schlußsatz ebenso konsequent wie ausschließlich an die Passacaglienform mit der spezifischen Patina des „Lamento“.

Freilich haben musikalische Formen ja nicht nur ihre normierte phänotypische Ausprägung, sondern auch verborgenere genotypische Selbstbestimmungskräfte, ihr sehr individuelles Wesen, ihre persönliche Mitgift. Und innerhalb dieses Bereichs ihrer ganz eigenen, psychischen Motivik – einer Einlaßstelle fürs Ego des Komponisten, sein Denken, seine Weltanschauung, sein Sozialverhalten, seine Allergien . . . – lassen sich bestimmte Fragestellungen herauslösen, die in unterschiedlichen Graden empfundener subjektiver Nähe den vier Sätzen – jenseits des Formbilds – eine nicht analysierbare Tonlage, den Duktus einer halb chiffrierten Botschaft oder einfach den Charakter eines privaten Diariums mitgeben. Möglicherweise ließen sie sich dann etwa derart interpretieren: Der erste Satz fragt: „Wo komme ich her? Was hat mich seit frühesten Zeiten bestimmt? Wem verdanke ich meine sozusagen ererbten Einflüsse?“; der zweite Satz weitet die historische Perspektive ins Geographische: „Was ist bei der herrschenden Weltnachbarschaft denn wirklich eigen? Welche Bilder entstammen der Imagination, einer abenteuernden Anverwandlungssucht oder der Realität?“; dagegen setzt der dritte mit unverkennbarer Ironie ein Intermezzo aus Streitlust und Begütigung, aus Tageskampf und Traumidol als rätselhaftes Vexierbild; und der vierte kann sich nun völlig unabgelenkt und direkt auf die Probleme einstellen, sie in all ihrer Zwiespältigkeit als erlebbare Gegenwart hinnehmen, sich mit Intensität und auch schon ein bißchen weise gegenüber diesen und anderen Fragen des Daseins, ohne länger mit definitiven Antworten zu rechnen, offenhalten.

Was diese Lösung, die strenggenommen keine ist, unterstützt, ist der spürbare Zuwachs an Individualisierung – ganz allgemein als Haltung im Fortgang der Sätze verstanden, die aus der artistischen Distanz des Zurschaustellens, aus der Zone trügerischer Blendwirkungen eines Figurenkabinetts in Aktion allmählich näher und näher in die Wirklichkeit rücken; aber die Individualisierung zugleich auch sehr speziell und konkret auf die Stimmenselbständigkeit der drei Instrumente bezogen. Denn Ligeti schneidert ihnen ja ihre Aufgaben maßgerecht zu, macht von dem ganzen Arsenal ihrer wechselnden Spielarten Gebrauch und entwickelt daraus sogar die besonderen Anlässe für ihre klanglichen, formalen und melodischen Einzelaktionen, die den Gang des musikalischen Geschehens im Detail wie an mancher entscheidenden Stelle lenken und leiten. Solches solistisches Agieren – im Sinne von umgesetztem Instrumental-Realismus – macht den kammermusikalischen Satz durchsichtig und locker, verhilft zu klangerfarblichen Pointen, aus denen Form entsteht – wenn das Klavier behende seinen Ostinato-Skalen entlangrennt oder dunkle „Schicksalsschläge“ von sich gibt, wenn die Violine in irisierende Flageolets oder hastende Tremolo-Erregung ausbiegt oder sich auch an ihrer reichlich verwendeten Doppelgriff-Thematik festhält – [. . .] *eigentlich brauchte ich vier Instrumente, also zwei Streicher; heimlich ist es ein Quartett* [. . .]<sup>30</sup> –, schließlich, wenn das Horn seine reich sortierte Palette an Empfindungs- und Assoziationsqualitäten ausspielt und sich bald lyrisch, bald kämpferisch, bald mit eingeworfenen Figuren, bald mit tiefen Pedaltönen gleichsam in mehrere verschiedene Wesenheiten aufspaltet. Dies übrigens auch ganz real: *Ich behandle eigentlich das Ventil-[Doppel-]Horn [F/B alto] als ein zwölfaches Naturhorn, d. h. die schwierigeren Lagen mit mehrfachen Ventilen kommen nicht vor, nur vom Faus F, E, Es, D und vom B aus B, A, As, G, also so etwa acht Hörner.*<sup>31</sup> Und mit dieser virtuoson Vielgesichtigkeit wurde nun auch Ligeti's alter Plan, ein Hornkonzert zu schreiben, von dem er schon Ende 1971 in einem Interview sprach<sup>32</sup>, auf anderem Gattungsterrain abgewandelt, jedoch nicht grundsätzlich anders, verwirklicht.

Und wenn Ligeti sich dabei – sicher auch durchs Horn als Ideen-, Naturklang- und Traditionenvermittler stimuliert – scheinbar „konservativer“ verhält als je zuvor, dann versteckt sich dahinter keine latente Angleichung an irgendwelche gerade aktuellen Zeittendenzen; weitaus einleuchtender wäre eine Art autobiographischen Rückkopplungseffekts, der Ligeti im Zuge einer wachsenden „Melodisierung“ der einzelnen Stimmen seiner einst zu plastischen Klangglomeraten entindividualisierten Partituren (beginnend etwa Anfang der 70er Jahre) auf einem Umweg wieder zu Erfahrungen aus seiner früheren ungarischen Zeit zurückgeführt hätte. Der sukzessive Abbau von einschichtigem Avantgarde-Bewußtsein

wäre da mit einer freier und vorbehaltloser bilanzierenden Neigung zu Rückgriffen und zum Aufarbeiten von Erinnerungen parallel gelaufen. Und tatsächlich verfügt Ligeti ja über einen Erfahrungshintergrund wie wenige zeitgenössische Komponisten. Er hat tatsächlich selbst noch Folklore gesammelt, ist sehr unmittelbar mit Bartók-Schule und Bartók-Erbe konfrontiert worden, hat sich dann eigenständig neue Kompositionsmodelle ausgedacht, ist anschließend – nun im Westen – dem seriellen Komponieren als den Spätfolgen der Wiener Schule begegnet, hat im elektronischen Studio gearbeitet – und sich stets, kritisch wie er war, einen Gutteil seiner Unabhängigkeit gewahrt. Jetzt gibt es für ihn keine Ausschließlichkeiten mehr: Diatonik und Zwölfton, Chromatik und Folklore – übrigens nicht nur die aus den Balkanländern, sondern auch aus Südamerika und der Karibik – [ . . . ] *ich habe mir vor allem viel karibische Volksmusik angehört, es gibt da Anspielungen, vor allem das Schwebende des 2. Satzes kommt daher* [ . . . ]<sup>33</sup> –, daneben aber klassische Muster wie den Marsch aus Beethovens A-Dur-Sonate op. 101, „Korrespondenzen durch Affinität“ mit Schumannschen Stücken wie Davidsbündler oder Kreisleriana, auch Monteverdi und Purcell oder – beim Trio des Marschs – eine Hintergrundsahnung von Webern – alles ist verfügbar und wird als Anregungskraft einbezogen.

Mögen aus solchem Weitblick und der Erfahrungheit in mancherlei Geschichts-, Stil- und Weltregionen auch das Vertrauen zu geschlossenen Formen und der Glaube an die verbindliche Werk-Einheit fraglos neue Kraft und zusätzliche Bestätigung bezogen haben, Ligetis eigene Hinzufügung ist die Ambivalenz von verknüpfender Konzentration und wieder wegweisender Auflösung. Es liegt darin eine Skepsis, die sich eigentlich auf nichts Festgefügtes und nach Kulturverwalterbegriffen „Bleibendes“ einlassen möchte. Denn nichts ist ja, wie es ist, schon gar nicht, was es vorgibt, sein zu wollen. Deshalb baut Ligeti absichtlich „Schiefheiten“ ein, erhöht mit seinem verzweigten Allusionsgefüge, mit dem er jedes Werk umhüllt und entsprechend vieldeutig macht, die Durchsichtigkeit, den Beziehungsreichtum und auch die Instabilität der komponierten Struktur. Sollte sich dagegen eine Musik der peinlich geordneten Weltverhältnisse, der tickenden und eilig absurden Mechanik (wie in Ligetis Cembalostück *Continuum* und ähnlichem aus späterer Zeit) darstellen, so ist ihr Kollaps, das Kaputtgehen durch Selbstübersteigerung schon vorgezeichnet. Denn nichts ist illusionärer und konstruktiv verstiegener als das völlig Methodisierte und Schematisierte, das der Mensch sich nur erfindet, weil er mit den Unvollkommenheiten und Ungereimtheiten des täglichen Lebens nicht zurechtkommen kann. Störungen, wenn etwas aus dem Gleichgewicht gerät, sind dagegen produktiv, weil sie den mechanischen Ablauf bremsen oder stoppen und so

Zeit fühlbar, ihren unmerklichen Fortgang wieder einsichtig machen. Ligetis Formen sind deshalb keine festgefügteten, quadrisch gebauten Architekturen (gleich monolithischen Gebilden im Barock), sondern „schiefe“, porös und rissig, oft absurd und zweckfrei wie Tinguely-Mechanismen oder gleich mit einer Vorrichtung zur Selbstzerstörung, zum Auslöschen, Verwittern und organischen Zerfall versehen. Es gibt da keine absoluten Gleichmäßigkeiten als herbeikonstruierte Paradiesgärten der menschlichen Phantasie, keine Ideal-Modelle zur Selbstbefriedigung ästhetischer Eitelkeit.

Aber gerade das Instabile erfordert eben äußerste Genauigkeit bei der Formulierung, das Improvisatorische klingt am freiesten, wenn es vorgeplant ist. Und um sich gewissermaßen gegen solche Widersprüche durch Hinnahme, Einbekenntnis und ruhiges Aushalten immun zu machen, bindet sich Ligeti niemals an eine einzige Idee, schreibt nicht wie Strawinsky Musik über eine ganz bestimmte andere Musik, arbeitet aber auch nicht stilistisch voraussetzungslos wie Boulez in seinen streng seriellen Stücken oder Xenakis bei seinen stochastisch generierten Konstruktionen, vielmehr sieht er sich *einem riesigen Reservoir von vorhandenen Modellen gegenüber sowohl historischen wie folkloristischen, sowohl formalen wie melodischen wie harmonischen* [ . . . ] *Man findet in diesem großen Sammelsurium auch andere Dinge aus dem Alltagsleben, aus der bildenden Kunst, aus der Politik – ein sehr hoch gegriffenes Beispiel dafür wäre „Ulysses“ von Joyce, wo alles aus sehr verschiedenen Bereichen gegenwärtig ist und einbezogen wird, – alles spielt da irgendwie hinein, aber doch immer wieder nur halbwegs: es wird herausgezogen, erfaßt und wieder fallengelassen. Es ist wie bei einem Misthaufen, in dem man gräbt und irgendwelche Wracks hervorholt, – oder wie bei einem Kind vor seiner Spielzeugschublade, die in totale Unordnung geraten ist*<sup>34</sup>.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Harald Kaufmann: *Spurlinien*, Wien 1969, S. 107

<sup>2</sup> György Ligeti: *Anläßlich „Lontano“*, in: Programmheft Donauerschwingen 1967

<sup>3</sup> Erkki Salmenhaara: *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti*, Regensburg 1969, S. 169

<sup>4</sup> György Ligeti: *Die Orgel sprengt die Tradition*, *Melos* 10/1966, S. 303

<sup>5</sup> György Ligeti in *Zwei Interviews* mit Josef Häusler, in: Ove Nordwall: *György Ligeti*, Mainz 1971, S. 128, 141

<sup>6</sup> laut Partitur, B. Schott's Söhne, Mainz (unveröffentlichtes Manuskript, 1982)

<sup>7</sup> Angaben und Zitate nach einem Gespräch zwischen György Ligeti und dem Autor am 15. Juli 1983

<sup>8</sup> Gespräch vom 15. Juli 1983, vgl. Anm. 7

<sup>9</sup> Gespräch vom 15. Juli 1983, vgl. Anm. 7

<sup>10</sup> Programm zum Bergedorfer Schloßkonzert vom 7. August 1982 in Hamburg-Bergedorf

<sup>11</sup> Gespräch vom 15. Juli 1983, vgl. Anm. 7. – Ligeti verbesserte den Begriff *nicht-diatonische Diatonik* später sachlich zutreffender in *nicht-tonale Diatonik*; hier wurde aber wegen ihrer sprachlichen Plastizität die ursprüngliche Formulierung beibehalten

<sup>12</sup> Dieter Schnebel: *Denkbare Musik*, Köln 1972, S. 300

- <sup>13</sup> Harald Kaufmann: *Ligetis Zweites Streichquartett*, in: *Melos* 5/1970, S. 185  
<sup>14</sup> Monika Lichtenfeld: *Zehn Stücke für Bläserquintett von György Ligeti*, *Melos* 6/1972, S. 330 f.  
<sup>15</sup> Monika Lichtenfeld, a.a.O., S. 333  
<sup>16</sup> Gespräch vom 15. Juli 1983, vgl. Anm. 7  
<sup>17</sup> Ove Nordwall, a.a.O., S. 126 f.  
<sup>18</sup> Gespräch vom 15. Juli 1983, vgl. Anm. 7  
<sup>19</sup> Programm zum Bergedorfer Schloßkonzert vom 7. August 1982 (Uraufführung) in Hamburg-Bergedorf  
<sup>20</sup> Programm zum Bergedorfer Schloßkonzert, vgl. Anm. 19  
<sup>21</sup> Programm zum Bergedorfer Schloßkonzert, vgl. Anm. 19  
<sup>22</sup> Programm zum Bergedorfer Schloßkonzert, vgl. Anm. 19  
<sup>23</sup> Programm zum Bergedorfer Schloßkonzert, vgl. Anm. 19  
<sup>24</sup> Gespräch vom 15. Juli 1983, vgl. Anm. 7  
<sup>25</sup> Programm zum Bergedorfer Schloßkonzert, vgl. Anm. 7  
<sup>26</sup> Gespräch vom 15. Juli 1983, vgl. Anm. 7  
<sup>27</sup> ebd.  
<sup>28</sup> Gespräch vom 15. Juli 1983, vgl. Anm. 7  
<sup>29</sup> Programm zum Bergedorfer Schloßkonzert, vgl. Anm. 19  
<sup>30</sup> Gespräch vom 15. Juli 1983, vgl. Anm. 7  
<sup>31</sup> ebd.  
<sup>32</sup> *Musica* 1/1972, S. 50  
<sup>33</sup> Gespräch vom 15. Juli 1983, vgl. Anm. 7, ebenso die nachfolgenden Angaben  
<sup>34</sup> Gespräch vom 15. Juli 1983, vgl. Anm. 7

### Daten zur Biographie

- 1923 geboren am 28. Mai im siebenbürgischen Dicsöszentmárton (heute Tîrnaveni)  
 1941 Abitur in Klausenburg  
 1941–43 Kompositionsunterricht bei Ferenc Farkas am Konservatorium in Klausenburg  
 1942–43 zwischendurch Studium bei Pál Kadosa in Budapest  
 1945–49 Studium an der Budapester Musikhochschule bei Sándor Veress, Pál Járdány und Ferenc Farkas  
 1950–56 Lehrtätigkeit an der Budapester Musikhochschule  
 1956 Flucht nach Österreich nach dem ungarischen Aufstand  
 1957–58 freier Mitarbeiter im Studio für elektronische Musik des WDR Köln  
 1959–69 lebt in Wien  
 ab 1959 Lehrtätigkeit bei den Internationalen Ferienkursen in Darmstadt  
 ab 1961 Gastprofessur in Stockholm  
 1961 Kompositionskurs in Madrid  
 1962 Kompositionskurs in Bilthoven  
 1963 Kompositionskurse in Bilthoven und an der Folkwangschule Essen  
 1964 Kompositionskurse an der Folkwangschule Essen und in Jyväskylä (Finnland)  
 1. Preis beim Kompositions-Wettbewerb der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Rom (für *Apparitions*)  
 Mitglied der Schwedischen Akademie für Musik, Stockholm  
 1965 Kompositionskurs in Jyväskylä  
 Preis der Koussevitzki-Foundation, Washington  
 1966 1. Preis beim Kompositionswettbewerb der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Rom (für *Requiem*)

- 1967 wird österreichischer Staatsbürger  
 Beethovenpreis der Stadt Bonn (für *Requiem*)  
 Ehrenmedaille der Universität Helsinki  
 1969–73 lebt in Berlin und Wien  
 1969–70 Stipendiat des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Berlin  
 1969 Mitglied der Akademie der Künste, Berlin  
 Ehrenmitglied des Musikvereins für die Steiermark  
 1. Preis des Internationalen UNESCO-Wettbewerbs (für *Lontano*)  
 1971 Mitglied der Freien Akademie der Künste, Hamburg  
 1972 Composer in residence an der Stanford University in Kalifornien  
 Berliner Kunstpreis (verliehen von der Akademie der Künste, Berlin)  
 1973 Berufung an die Staatliche Hochschule für Musik in Hamburg  
 ab 1973 lebt in Hamburg und Wien  
 1973 Kompositionskurs am Berkshire Music Center in Tanglewood (USA)  
 1974 Kompositionskurs an der Accademia Chigiana in Siena  
 1975 Aufnahme in den Orden Pour le mérite für Wissenschaften und Künste  
 Bach-Preis der Stadt Hamburg  
 1978 Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München

### Werkverzeichnis

- 1949 *Alte ungarische Tänze* für Flöte/Klarinette (*ad lib.*) und Streichorchester  
 1949–50 *Ballade und Tanz* für Schulorchester  
 1951–53 *Musica ricercata* für Klavier  
 1953 *Sechs Balladen* für Bläserquintett, *Omaggio a Frescobaldi* für Orgel, *Pápainé* für gemischten Chor *a cappella*  
 1953–54 Streichquartett Nr. 1 *Métamorphoses nocturnes*  
 1953/75 *Sechs Miniaturen* für Bläserensemble (Einrichtung von Friedrich K. Wanek)  
 1955 *A-cappella-Chöre Nacht und Morgen*  
 1957 *Glissandi*, elektronische Komposition  
 1958 *Articulation*, elektronische Komposition  
 1958–59 *Apparitions* für Orchester  
 1961 *Atmosphères* für großes Orchester  
*Fragment* für Kammerorchester  
 1961–62 *Volumina* für Orgel  
 1962 *Poème Symphonique* für 100 Metronomisten  
*Aventures* für 3 Sänger und 7 Instrumentalisten  
 1962–65 *Nouvelles Aventures* für 3 Sänger und 7 Instrumentalisten  
 1963–65 *Requiem*  
 1966 *Lux aeterna* für 16stimmigen gemischten Chor *a cappella*

- |         |   |         |  |
|---------|---|---------|--|
| 1966    | Konzert für Violoncello und Orchester<br>Szenische Version von <i>Aventures</i> und<br><i>Nouvelles Aventures</i> | 1973–74 | <i>San Francisco Polyphony</i> für Orchester   |
| 1967    | <i>Lontano</i> für großes Orchester<br>1. Etüde für Orgel <i>Harmonies</i>  | 1974–77 | <i>Le Grand Macabre</i> , Oper in 2 Akten (4 Bildern)  |
| 1968    | <i>Continuum</i> für Cembalo<br>Streichquartett Nr. 2<br>Zehn Stücke für Bläserquintett                           | 1976    | <i>Monument, Selbstportrait, Bewegung</i> , 3<br>Stücke für 2 Klaviere; <i>Rondeau</i> (Ein-Mann-<br>Theater)  |
| 1968–69 | <i>Ramifications</i> für Streichorchester oder<br>12 Solostreicher  | 1978    | <i>Hungarian Rock</i> für Cembalo<br><i>Passacaglia ungherese</i> für Cembalo  |
| 1969    | 2. Etüde für Orgel <i>Coulée</i>  | 1979    | <i>Szenen und Zwischenspiele aus „Le Grand<br/>Macabre“</i> für 4 Soli und Orchester (Chor <i>ad<br/>lib.</i> )  |
| 1969–70 | <i>Kammerkonzert</i> für 13 Instrumentalisten   | 1982    | <i>Trio</i> für Violine, Horn und Klavier<br><i>Drei Phantasien</i> für 16stimmigen gemisch-<br>ten Chor <i>a cappella</i><br><i>Magyar Etüdök</i> (Ungarische Etüden) für<br>Chor <i>a cappella</i> |
| 1971    | <i>Melodien</i> für Orchester   |         |  |
| 1972    | <i>Doppelkonzert</i> für Flöte, Oboe und Orchester  |         |  |
| 1972–73 | <i>Clocks and Clouds</i> für 12stimmigen<br>Frauenchor und Orchester  |         |  |