

György Ligeti

Zustände, Ereignisse, Wandlungen

Über »Apparitions«

Melos 5 (1967), S. 165–169

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© Schott Music GmbH & Co. KG

Zustände, Ereignisse, Wandlungen

György Ligeti

In meiner frühen Kindheit träumte ich einmal, daß es mir nicht gelinge, bis zu meinem Bettchen (das mit Gittern versehen war und als sicherer Zufluchtsort galt) vorzudringen; denn das ganze Zimmer war von einem dünnfaserigen, aber dichten und äußerst verwickelten Gewebe ausgefüllt, ähnlich dem Sekret von Seidenwürmern, die bei ihrem Einpuppen das ganze Innere der Schachtel, in der sie gezüchtet werden, bespinnen. Außer mir blieben auch andere Wesen und Gegenstände in dem riesigen Netzwerk hängen, Nachtfalter und Käfer aller Art, die den Lichtraum einiger spärlich leuchtender Kerzen erreichen wollten, große, feuchtschmutzige Kissen, deren faule Füllung durch Risse im Überzug herausquoll. Jede Regung der steckengebliebenen Lebewesen verursachte ein Beben, das sich dem gesamten System mitteilte, so daß die schweren Kissen fortdauernd hin und her wackelten und ihrerseits wieder ein Wogen des Ganzen bewirkten. Ab und zu wurden die einander gegenseitig beeinflussenden Bewegungen so mächtig, daß das Netz mancherorts einriß und einige Käfer unerwarteterweise frei wurden, um sich bald darauf mit erstickendem Summen neuerlich im wogenden Geflecht zu verirren. 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.

Die Erinnerung an diesen weit zurückliegenden Traum hatte einen gewissen Einfluß auf die Musik, die ich Ende der fünfziger Jahre schrieb. Die Geschehnisse im durchgesponnenen Zimmer verwandelten sich in klangliche Phantasien, die das Ausgangsmaterial von Kompositionen bildeten. Das unwillkürliche Umsetzen optischer und taktischer Empfindungen in akustische kommt bei mir sehr häufig vor; zu Farbe, Form und Konsistenz assoziiere ich fast immer Klänge, wie auch umgekehrt: zu jeder akustischen Sensation Form,

Farbe und materielle Beschaffenheit. Sogar abstrakte Begriffe, wie Quantitäten, Beziehungen, Zusammenhänge und Vorgänge erscheinen mir versinnlicht und haben ihren Platz in einem imaginären Raum. Zum Beispiel ist der Begriff „Zeit“ für mich nebelig-weiß, langsam und unaufhaltsam von links nach rechts fließend, wobei er ein sehr leises, hhhh-artiges Geräusch erzeugt. „Links“ ist in diesem Fall ein violetter Ort von blecherner Beschaffenheit und ebensolchem Klang, „rechts“ ist hingegen orangefarben, hat eine hautartige Oberfläche und einen dumpfen Ton.

Wenn ich als Grundschrift für einige meiner Kompositionen den geschilderten Traum nenne, so bedeutet dies nicht, daß er in meiner Musik als „Inhalt“ diene. Die Absicht, illustrative oder gar programmatische Kunst zu schaffen, liegt mir durchaus fern. Der Trauminhalt wurde mehrfach umgesetzt, von anderen Vorstellungen und kompositorischen Vorgängen überlagert und manifestierte sich schließlich nur noch in einigen formalen und satztechnischen Aspekten sowie im allgemeinen Habitus der entsprechenden Werke.

Im Orchesterstück „Apparitions“ zum Beispiel erinnern die klingenden Strukturen an das geträumte Netzwerk, und der Verlauf der gesamten Form korrespondiert auch mit dem Veränderungsprozeß, dem das Netzwerk unterworfen war. Es gibt in diesem Stück zwei Grundtypen von musikalischem Material. Der eine, ein Abkömmling der „Tontrauben“, steht zwischen Klang und Geräusch und setzt sich aus mehreren, in Halbtonabstand übereinandergelagerten und ineinandergeflochtenen Stimmen zusammen, die dadurch ihre Individualität aufgeben und im entstehenden übergeordneten Komplex völlig aufgehen. Diese zarten, klingenden „Texturen“ sind von verschiedener Qualität je nach ihrer Tonhöhenlage, der Art und der Dichte ihrer Verwebung und der Natur der sie konstituierenden Einzelstimmen. So ergeben die Streicherstimmen besonders dünnfaserige und sensible Texturen, diejenigen von Flöten und Klarinetten dickere und weichere, die Blechbläserstimmen schließlich noch dickere und völlig undurchsichtige. Verschiedene Arten der Beweglichkeit bewirken eine weitere Differenzierung der Komplexe: einige sind vollkommen stationär, andere, zwar in ihrer Gesamtheit unbeweglich, weisen interne Schwingungen

75

Echo { 3 Geigen
m. Dpf.
Trompete
m. Dpf. (Karten)

Picc. 1.2.3
Kl. 1.2
Es-Kl.
Trp. 1.2.3
Sch. 1; gr. Tr.

Gg. I. 1.2
3.4
5.6
7.8
9.10
11.12

Gg. II. 1.2
3.4
5.6
7.8
9.10
11.12

Br. 1.2
3.4
5.6
7.8

Vc. 1.2
3.4
5.6
7.8

Annotations: *geteilt arco*, *wild**, *fff*, *pppp*, *tempo*, *ten.*, *Dpf. auf*, *mit Dpf. (Metall) 3*, *4.2.3. unlc*, *muta in Fl. 1.2.3.*, *muta in Kl. 1.*, *pppp*

György Ligeti: Apparitions (Takt 74–82)

- * Schwung wichtiger als vollkommen saubere Intonation / Verve more important than completely accurate intonation
- ** ♯ = Unbestimmter, äußerst hoher Ton / ♯ = Indefinite, extremely high tone
- *** Echo-Geigen: So leise wie möglich. Nicht lauter, als für das Ansprechen des Tones gerade noch nötig / As soft as possible.
No louder than absolutely necessary for production of the tone
- 1) ferociously
- 2) (cardboard)
- 3) (metal)
- 4) only 4'

oder Strömungen auf, die durch die fortwährende Änderung der Webeart hervorgerufen werden, noch andere bewegen sich als Ganzes. Außerdem gibt es Komplexe, die während ihres Erklings auf- oder abgebaut werden. Mehrere Komplexe, die verschieden breit sind und verschieden lang dauern, treten in folgende Relationen zueinander: sie lösen einander ab, überlagern einander oder fließen ineinander bis zur völligen Vermengung.

Der andere Typ von musikalischem Material besteht aus festeren Klanggruppen, die gleichsam das aus dem ersten Typ entstandene Geräuschlabyrinth bevölkern. Einige dieser Gruppen setzen sich aus einer Schar von Klängen zusammen, die zwischen den Fasern der weicheren Materialien hängenbleiben, andere werden bloß von einigen Klängen oder Geräuschen gebildet oder gar von einem einzigen Klangsplitter, der das klingende Netzwerk durchsticht. Alle Gruppen- und Einzelklänge treten plötzlich auf, als klingende Erscheinungen, und verschwinden auch meist plötzlich. Sie hinterlassen aber Spuren in den weichen Geräuschtexturen: diese verändern ihre Beschaffenheit nach jeder „Attacke“ der Klangscharen und Splitter, und zwar entspricht die Größe dieser Veränderung ungefähr der Stärke der Attacke.

Um diesen Vorgang zu erläutern, beschreibe ich den Anfang des ersten Satzes der „Apparitions“. Er beginnt mit einem unbeweglichen, sehr leisen, sehr tiefen und sehr langen Klang, der bloß aus zwei, von Kontrabässen gespielten Tönen besteht. Völlig regungslos ist wohl auch dieser stationäre Klang nicht: da das Intervall der zwei liegenden Töne eine kleine Sekunde ist, verursacht ihre Interferenz Schwebungen, die den flächenartig sich ausbreitenden Klang ein wenig trüben. Diese Schwebungen wirken bereits als eine, wenn auch äußerst schwache Attacke gegen die Unveränderlichkeit der Klangebene, die daher nach einiger Zeit plötzlich eine Mutation erleidet: sie transformiert sich in einen höheren, komplexen und geräuschhafteren Klang aus acht eng aufeinander geschichteten Cellostimmen. Dieser neue Klang ist genau so stationär wie der erste, doch ist er noch leiser und dauert auch kürzer. Die Verminderung der Dauer und Intensität ist dadurch begründet, daß der neue Klang aus mehr Tönen besteht und daher auch eine größere „Breite“ besitzt als der erste, und da von außen bisher noch kein Impuls gekommen ist, der eine Art von Energiezufuhr bedeutet hätte, muß der Zuwachs an Breite und Dichte durch einen Verlust an Intensität und Dauer ausgeglichen werden. Eine Energiezufuhr besorgt erst die bald darauf einsetzende Harfe: ihr gezupfter Klang stellt eine wirkliche Attacke gegen die Beständigkeit der sich bisher flächenartig still entfaltenden Struktur dar. Die Veränderung, die jetzt eintritt, muß also größer sein. Tatsächlich tritt als Folge der impulsartigen Wirkung des Harfenklanges eine Störung der ursprünglichen

Klangebene auf: sie verwandelt sich gleichsam in eine vibrierende Masse. Im Grunde genommen ist dieser neue, vibrierende Klang mit den ersten beiden, fast unbeweglichen, eng verwandt; denn er besteht ebenfalls aus Kontrabaß- und Cellostimmen; bloß ist er wesentlich „geladener“, und zwar nicht nur wegen des Vibrierens, sondern auch wegen einer Zunahme an Breite und Dichte: er besitzt bereits vierzehn konstituierende Stimmen.

Die weitere Konstruktion des Satzes erfolgt nach ähnlichen Prinzipien. Ich will daher nur noch zwei typische Stellen anführen, die als Ergänzung und Bestätigung meiner Ausführungen dienen könnten. Erstens die Stelle, da ein sehr kurzes und hartes, splitterartiges Pizzicato der Streicher auftritt. Während bis dahin, trotz aller Veränderungen der Dynamik, die maximale Lautstärke das Mezzopiano war, tritt jetzt ganz plötzlich ein Fortissimo auf. Diese unerwartete Erscheinung einer unerwarteten Lautstärke muß – infolge der bisherigen Logik der Ereignisse – eine tiefere Veränderung auslösen als alle vorhergegangenen Impulse. Das geschieht auch in der Tat: an dieser Stelle wird das zusammenhängende Netzwerk zum ersten Male einem Schock ausgesetzt, der seine Widerstandsfähigkeit erschöpft. Ein Riß entsteht in der klingenden Struktur, es kommt zu der ersten längeren, den Fluß der musikalischen Form unterbrechenden Pause. Das Netzwerk ist von hier ab unwiederbringlich verändert: die stationären Klänge, die vorher lediglich von schwachen internen Vibrationen getrübt waren, werden von nun an zerzaust. Tremoli und Triller beleben die klingenden Massen, und eine fortdauernde unregelmäßige Schwankung der Dynamik verhindert das Wiedererlangen jeglichen Gleichgewichts.

Die zweite Stelle, die ich erwähnen möchte, besteht aus einem noch weitaus weniger erwarteten und noch härteren Impuls und bildet gleichsam den dynamischen Höhepunkt des Satzes. Dieser Impuls unterscheidet sich nicht nur durch seine gewaltigere Lautstärke von allem, was bis dahin vorkam, sondern auch durch seine Klangfarbe und Tonlage, die beide in heftigstem Kontrast zu den bisherigen stehen. Der besonders scharfe, hohe, mit aller Kraft einschlagende Impuls wird von den folgenden Instrumenten ausgeführt: drei kleinen Flöten staccatissimo, Xylophon, Glockenspiel, Peitsche, einer sehr hoch gestimmten kleinen Trommel, Celesta, Harfe, Cembalo, Klavier – die letztgenannten vier Instrumente spielen sehr hoch gelegene Tontrauben – schließlich Streichern, die ein intensiv klingendes spezielles Pizzicato spielen, indem die Saite mit dem Fingernagel an das Griffbrett gedrückt wird. Die so entstandene „metallische Explosion“ muß – den angewandten kompositorischen Prinzipien entsprechend – als stärkste Attacke, die im Satz vorkommt, auch die weitgehendsten Folgen haben. Tatsächlich kippt die ganze Form an dieser Stelle gleichsam um;

und zwar wird dies durch eine plötzliche Registeränderung bewirkt: bisher dominierten die tiefen Tonlagen – hohe kamen nur vereinzelt vor und verloren sich in dem allgemein herrschenden „Dunkel“; von nun an herrscht aber das hohe Register vor, und vom tiefen bleiben nur hier und da auftauchende Spuren übrig. Dieser Registerwechsel stellt die auffallendste Wandlung im gesamten Verlauf des Satzes dar, dessen ganze Architektur durch dieses plötzliche Aufflammen erhellt wird.

Die musikalische Form, die nach den hier geschilderten Vorstellungen und Prinzipien gebaut ist, entspringt einer fortdauernden Wechselwirkung von Zuständen und Ereignissen. Die Zustände werden dabei von plötzlich auftauchenden Ereignissen unterbrochen und verändern sich unter

deren Einfluß; und umgekehrt: die veränderten Zustände haben auch eine gewisse Wirkung auf die Art der Ereignisse; denn diese müssen immer von neuartiger Prägung sein, um den veränderten Zustand weiter verändern zu können. Auf diese Weise entsteht eine unablässige Wandlung: die schon dagewesenen Zustände und Ereignisse schalten gegenseitig ihr nochmaliges Auftreten aus, sind also unwiederbringbar.

Da sich der Grad der Zustandsänderungen zu der Impulsstärke der Ereignisse annähernd proportional verhält, kommt es zu dem Eindruck eines Kausalverhältnisses zwischen Ereignissen und Zustandsänderungen. Dieses Kausalverhältnis ist allerdings nur scheinbar: es ist Element einer bloß fingierten musikalischen Syntax.