

Musik-Akademie der Stadt Basel  
Hochschule für Musik

Schriftliche Hausarbeit im Fach Analyse  
Dozenten: Roland Moser /Georg Friedrich Haas

# Polydimensionale Perspektiven

über *Melodien* von György Ligeti

eingereicht von Michael Pelzel  
Mövenstrasse 16, 8645 Jona  
im Juni 2008



# *Inhaltsverzeichnis*

<b>Vorwort</b>	S.1
<b>1. Brennpunkt zwischen Budapest und Köln</b>	S.4
1.1. Neuartiges „Melodien“-konzept	S.4
1.2. Sukzessives Wiedereinbeziehen der „vernachlässigten“ Parameter	S.5
1.3. Polydimensionale Perspektiven	S.6
<b>2. Harmonische Konzeption</b>	S.8
2.1. Vom „aufgefüllten“ chromatischen Total hin zu diatonischen Inseln	S.8
2.2. Vom versteckten Gerüstsatz zum formbildenden harmonischen Skelett	S.10
2.3. Konzept einer achsensymmetrischen Tonhöhenhierarchie	S.12
2.4. Fluktuieren zwischen Quintschichtung und chromatischen Total	S.16
2.5. Tonkerne als Ausgangsstadien für Klangflächenentwicklungen	S.24
<b>3. Wiederentdeckung spezifischer Intervallqualitäten</b>	S.27
3.1. Empirisches Neuentdecken der Intervalle in melodisch-linearen Zusammenhängen	S.27
<b>4. Semantik der Tonhöhen</b>	S.29
4.1. Grossformale Tonachsen	S.29
4.2. Über formale Entscheidungskompetenzen zentraler Tonhöhen	S.31
<b>5. Form als Ausschnitt aus dem immer dagewesenen Zeitfluss</b>	S.35
5.1. Vom unendlichen Strömen der Zeit	S.35
5.2. Versuch einer grossformalen Übersicht	S.36

<b>16. Einzelne Formteile und ihre inneren Zusammenhänge</b>	S.39
6.1. Einleitung	S.39
6.2. Grossformteil I	S.41
6.3. Grossformteil II	S.45
6.4. Coda	S.51
6.5. Formale werkeinterne Querbezüge	S.51
6.6. Die formale Bedeutung der Klangraumgestaltung	S.53
<b>7. Evolution verschiedener Melodietypen</b>	S.58
7.1. Von Anonymität zu Individualität	S.58
7.2. Prozesse gradueller Emanzipation von melodischen Gestalten	S.59
<b>8. Polyperspektivische Gestaltung des Orchestersatzes</b>	S.61
8.1. Besetzung	S.61
8.2. Klangfläche, Heterophonie und polyphoner Satz	S.61
8.3. Ambivalenz zwischen Heterophonie und ausgestaltetem kontrapunktischem Satz	S.65
8.4. Tiefenstaffelung der Instrumentation	S.66
8.5. Konzertante Instrumentalsoli	S.67
8.6. Verschiedene Satztypen	S.68
8.7. Polymetrisches Konzept	S.68
<b>Schlusswort</b>	S.70

## Vorwort

„Er war einer der kühnsten Innovatoren der Neuen Musik – ein spekulativer Geist, der nichts unversucht liess, um die Kunst der Klänge und Geräusche (der ‚Sonoritäten‘) zu erneuern.“<sup>1</sup>

Innovativ - konservativ, mechanisch - organisch, pedantisch - humorvoll, Komplexität - aber mit einfachen Mitteln.

Beschäftigt man sich mit der Person und dem Werk György Ligetis, muss man sich damit abfinden, dass scheinbar Gegensätzliches sich anzieht, sich sogar oft bedingt. Einerseits konstruktiv-rationale Konzepte, andererseits freier organischer Wuchs. Strengste Akribie paart sich mit kecker Ironie. Aspekte der traditionsreichen ungarischen Ausbildung verschmelzen mit den neuesten Errungenschaften und persönlichen Erfahrungen aus dem elektronischen Studio des WDR Köln. Da in den folgenden Kapiteln nicht näher auf die Person und die Biographie Ligetis eingegangen werden kann (es gibt auf diesem Bereich bereits eine Reihe guter Publikationen: Constantin Floros: *György Ligeti - Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien: Lafite, 1996/ Wolfgang Burde: *György Ligeti – Eine Monographie*, Zürich: Atlantis, 1993/ Ulrich Dibelius: *György Ligeti – Eine Monographie in Essays*, Mainz: Schott, 1994 und viele mehr), sollen im folgenden einige typische Eigenschaften der Person György Ligetis herausgegriffen werden, die vielleicht dazu beitragen haben, seine Bedeutung und Nachhaltigkeit als einer der wichtigsten Komponisten und Musikdenker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu begründen und zu festigen.

### *Antiideologische Gesinnung*

Nach den vielen negativen Erfahrungen mit den Brutalitäten der Nazizeit und der stalinistischen Ära, mit maroden kommunistischen und sozialistischen Systemen und scheinheiligen Religionsentwürfen, mit links und rechts gerichteten Ideologien, kommt Ligetis bittere Enttäuschung und die daraus resultierende, vehemente Abwehrhaltung gegen dogmatisch festgefahrener, einseitig monodirektionales Denken und Handeln nicht von ungefähr.

„Ich bin kein Mitglied, weder einer Ideologie, noch einer Religion oder Partei. Ich will immer Abstand. Das bedeutet nicht, dass ich Dinge nicht bejahen kann. Ich habe menschliches Solidaritätsgefühl, aber kein ideologisches. Zum Beispiel habe ich die Köln-Darmstädter Avantgarde bejaht, mit etwas kritischer Distanz, auch noch heute akzeptiere ich das, aber ich war nie richtig mittendrin.“<sup>2</sup>

Seine offene aber kritische Einstellung schlug sich auch im Zuge der pädagogischen Tätigkeiten an den Musikhochschulen von Stockholm und schliesslich Hamburg nieder.

„Statt dass die Studenten fertige Idiome geliefert bekamen, wurden sie gezwungen, sich ihr Material selbst zu beschaffen, einzelne Elemente dieses Materials selbst miteinander zu verbinden, um sie schliesslich sinngemäss verwenden zu können.“<sup>3</sup>

Ligeti hat immer wieder originell gegen den etwas verstaubten und dogmatischen Avantgardebegriff ankomponiert und ihn durch seine teilweise ironisch-provozierenden Werke in Frage gestellt und gleichzeitig zu seiner „Frischhaltung“ und Neudefinition beigetragen. Sein wacher Geist er-

<sup>1</sup> Constantin Floros, „Eine rare Persönlichkeit: György Ligeti (1923-2006)“, in: *Österreichische Musikzeitschrift*-Wien.- Jg.61 (2006), Nr. 7, S. 4

<sup>2</sup> György Ligeti, „Gespräch über Ästhetik“, in: Ulrich Dibelius, „Eine Monographie in Essays“, Mainz: Schott 1994, S. 273

<sup>3</sup> György Ligeti, „Kapitel 2“, in: Wolfgang Burde, „György Ligeti -Eine Monographie“, Zürich: Atlantis 1993, S. 75

mögli­che es ihm, gleich „einem porösen Ge­webe“ zeit­typische Strömungen und Be­wegungen auf­zusaugen und für sein ei­genes Schaf­fen zu sublimieren, ohne je seine ei­gene Identität auf­zu­geben.

### *Traditionelle Ausbildung und handwerkliche Fertigkeiten*

Ligeti hat nach seiner Flucht nach Wien und wenig später Köln einen enormen Nutzen aus den in Ungarn erlernten musikhandwerklichen Fertigkeiten ziehen können. Stets hat er neu auf­kom­mende Kompositionstechniken, falls er sie nicht ohnehin selber begründet hat, streng und feinsinnig durch­dacht, hinterfragt und seine kritischen Schlussfolgerungen gezogen. So konnte er in seinem Werk nicht zuletzt neueste technische Errungenschaften mit im Kern traditionellen Denkweisen verschmelzen und dadurch eine kompromisslos neuartige Musiksprache entwickeln, deren kompositorische Erzeugnisse sich nicht selten in sehr verschiedenartigen Klangresultaten niederschlugen.

„Es ist zwar ohne Zweifel richtig, dass der heute [1964] Schaffende die traditionellen Disziplinen in seiner kompositorischen Tätigkeit nicht direkt verwenden kann, andererseits habe ich selbst die Erfahrung gemacht, dass ein im überlieferten Sinn strenges Studium auch heute sehr wohl zu verwerten ist. Wenn man nämlich in ausgereiften Techniken – und solche können nur traditionell sein – eine Schulung erhält, zieht man daraus, auch wenn die betreffende Technik selbst nicht mehr gebraucht werden kann, doch einen un­schätzbaren indirekten Nutzen. Man erwirbt nämlich eine Geläufigkeit, musikalisch folge­richtig zu denken, und Sinn und Gefühl für kompositorisches Niveau. Traditionelle Techniken soll man gewiss nicht lernen, um das Überlieferte bloss fortzusetzen, sondern einerseits um gleichsam materialkundig zu werden, andererseits um das neu zu Gestaltende auf das Niveau der vorangegangenen Musik bringen zu können.“<sup>4</sup>

### *Naturwissenschaftliches Denken versus amorpher Wuchs*

„Je déteste la précision absolument géométrique et l'ouverture complète. Je veux un certain ordre, mais un ordre un peu désordonné. Je crois que l'art est quelque chose de très humain, qui doit contenir des erreurs et ne pas être froid.“<sup>5</sup>

Die intensive Beschäftigung mit Naturwissenschaften und das rege Interesse an deren präziser „Berechenbarkeit“ geht weit in Ligetis frühe Jugendzeit zurück. Er wäre ursprünglich auch gerne Naturwissenschaftler geworden.

„Juri stilisierte sich gerne als Naturwissenschaftler. Er betonte immer wieder, dass er eigentlich Chemiker werden wollte, um wie Max Perutz, der die Hämoglobinstruktur auf­klärte, die letzten Rätsel des Lebens zu lösen. Was ihn eigentlich interessierte, seine Strukturen, die Dynamik von Strukturen und ihre zeitlichen Überlagerungen. Es sei nur Zufall, dass er dieses Interesse in der Musik umsetzte.“<sup>6</sup>

Dieses „Sich - bewegen“ im subtilen Spannungsfeld zwischen exaktem Mechanismus und organi­sem Wuchs, respektive das Suchen nach klaren und trüben Zuständen, nach „*Clocks and clouds*“ beschäftigte ihn in seinem Werk oft und immer wieder.

---

<sup>4</sup> György Ligeti, „Neue Wege im Kompositionsunterricht“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Bd.1, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S.132

<sup>5</sup> György Ligeti „entretiens avec Pierre Michel“, in: Pierre Michel, « György Ligeti », Paris : Minerve, deuxième édition, 1995

<sup>6</sup> Gerhard Neuweiler, „Die letzten Rätsel des Lebens“, in: ders., *MusikTexte Köln* Nr.111, (2006), S. 26

## *Anstreben des höchsten Niveaus*

Ligeti hat stets an seine Studenten und an sich selber höchste Qualitätsansprüche gestellt.

„Ich neige dazu, ‚gute‘ und ‚nicht so gute‘ [...] Musik nach den Kriterien zu unterscheiden, ob der Komponist einfach niederschreibt, was ihm unmittelbar einfällt, oder – das wäre das Kriterium für gute Musik – ob er seine Skizzen so lange erneuert, bis die ‚Zahnräder greifen‘, also der Eindruck der Stimmigkeit entsteht. Um welche Zahnräder es sich handelt und wann sie greifen, hängt vom kulturell-künstlerischen Kontext ab, in dem der Künstler lebt, und von der Höhe der Messlatte, die der Komponist für das Niveau der eigenen Arbeit stellt.“<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> György Ligeti, „Kapitel 2“, in: Wolfgang Burde, „György Ligeti -Eine Monographic“, Zürich: Atlantis 1993, S. 87

# 1. Brennpunkt zwischen Budapest und Köln

## 1.1. Neuartiges „Melodien“-konzept

„Mit diesem Stück, das nicht nur *Melodien* heisst, sondern auch wirklich aus Melodien besteht, widerspreche ich scheinbar meiner eigenen Kompositionsweise. Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre habe ich in meinen Stücken, also vor allem in *Apparitions*, *Atmosphères* und *Volumina* nicht nur jede melodische Konfiguration abgeschafft, sondern auch alle erkennbaren Spuren von Harmonik und Rhythmik getilgt und statt dessen mit sehr dichten und komplexen Geweben mikropolyphoner Struktur gearbeitet. Musikalische Gestalten – ob harmonische, melodische oder rhythmische – waren diesen unifizierten Netzstrukturen fremd.

Im Laufe der sechziger Jahre bin ich dann zu neuen Einsichten gekommen, was meine eigene kompositorische Arbeit betrifft. Dauernd mit solch homogenen Klangflächen und polyphonen Netzen zu arbeiten, schien mir unbefriedigend, wenn ich das weitergemacht hätte, wäre ich ein Selbstepigone geworden. Ich trachte immer danach, für ein kompositorisches Problem eine bestimmte Lösung zu finden, und wenn ich eine Lösung gefunden und in einer Komposition realisiert habe, möchte ich dasselbe nicht noch einmal machen. Das bedeutet nicht, dass jedes Stück etwas vollkommen anderes darstellt.“<sup>8</sup>

Im vorliegenden Ausschnitt der Werkbeschreibung über *Melodien* von 1971 rekurriert Ligeti auf seine Kompositionstechnik in *Atmosphères* und *Apparitions*, auf die ersten mikropolyphonen Kompositionen. Bereits zu Beginn der fünfziger Jahre in Ungarn nahm ihn die Idee gefangen, eine Musik zu schreiben, die zu Ihrer Realisierung

„weder Melodien noch Akkorde, noch Rhythmen benötigte, und plötzlich kam wie eine nächtliche Vision, darum auch der Titel meines späteren Orchesterstücks *Viziók*, gleichzeitig gesehen optisch und gehört, eine stehende Fläche, eine stehende Musik, die nur schimmert und irisiert, das war *Atmosphères* später, wie eine Hallizunation, so eine Art Trancezustand. Das war die Erleuchtung. Eine Musik, die in allen Farben changiert, ich habe auch Regenbogenfarben ‚gehört‘ sozusagen.“<sup>9</sup>

Die Idee der statischen, intern vibrierenden Klangfläche war also bereits sehr früh „geboren“. Die nächtliche Vision (*Viziók* 1954-1956) liegt zeitlich nicht sehr weit entfernt von der Entstehungsphase der *Musica Ricerata* (1951-53), in welcher er zu Gunsten von artikulatorischen und gestischen Qualitäten nur mit wenigen Intervallen, im ersten Stück sogar nur mit dem Ton *a* in verschiedenen Oktavlagen gearbeitet hat. Dieses Stück ist eine Etappe auf dem Weg, sich vom starken Einfluss des grossen Idols Béla Bartók zu lösen und dessen ästhetisch-kompositorischen Ansatz in seiner eigenen Tonsprache weiterzuführen.

Die Initialzündungen zu den zwei wichtigen Entwicklungssträngen, welche Ligeti in seinem Werk unabhängig nebeneinander verfolgt hat und die im Stück *Melodien* wieder zusammengeführt werden, waren also schon sehr früh etabliert.

Zum einen das Auffüllen des musikalischen Raumes bis zum chromatischen Total, um danach Tonhöhen ausfiltrieren zu können, zum anderen das Arbeiten mit Einzeltönen und einzelnen Intervallen und ihren Beziehungen, um ihnen gleichsam sukzessive und subtil eine neue Qualität und Bedeutung losgelöst vom bekannten tonalen oder modalen Kontext einzuhauchen. Diese beiden grundlegend verschiedenen Ansätze waren also wie gesagt bereits sehr früh in Ungarn ein Thema.

<sup>8</sup> György Ligeti, „Über *Melodien*“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 258

<sup>9</sup> György Ligeti, „Kapitel 2“, in: Wolfgang Burde, „György Ligeti -Eine Monographie“, Zürich: Atlantis 1993, S. 55

Seine erste Station nach der Flucht, das Elektronische Studio des WDR Köln, in welchem er dank der Förderung Koenigs, Stockhausens und Eimerts arbeiten konnte, war eine bedeutende und perspektivenreiche technische Bereicherung seiner kompositorischen Arbeit. Sie ermöglichte es ihm, seine zumindest teilweise noch brach liegende innere Vision changierender Klangflächen noch präziser zu realisieren, als er dies im Stück *Vizjók* bereits getan hatte. Vielleicht waren es tatsächlich die äusseren Umstände und die Umgebung des Studios, die dazu führten, dass er zuerst den Ansatz über die chromatische Klangtotale kompositorisch zu verwirklichen suchte. Es folgten die beiden Kompositionen *Apparitions* und *Atmosphères*, in welchen er das kompositorische Hauptinteresse durch „Zuschüttung“ des Tonraumes mit kleinen Sekunden auf die Parameter der Klangdichte, Klangfarbe und die Gestaltung des Klangraumes lenkte. Diverse Vibrationsstadien wurden durch mikropolyphone Kompositionstechniken klanglich realisiert.

Ligeti hat oft erwähnt, dass für ihn eine ganz allmähliche Transformation des Stils und der Kompositionstechnik völlig normal, ja sogar notwendig sei, wolle man nicht zum Selbststepigonon verkommen. Ganz in diesem Sinn gewinnt Ligeti in den Kompositionen, welche im Laufe der sechziger Jahre entstanden sind, nach und nach die aufgegebenen und vernachlässigten Parameter für sein Komponieren wieder zurück.

### 1.2. *Sukzessives Wiedereinbeziehen der „vernachlässigten“ Parameter*

Im Kyrie des *Requiem*s, sowie in *Lux aeterna*, *Lontano* und auch in *Coulée* und *Continuum* sind es diatonische Klanginseln oder einzelne Intervalle, die im Satzbild aufscheinen (zum Beispiel Tritoni, Oktaven oder die Intervallkombination kleine Terz plus grosse Sekunde). Sie sind jedoch eher harmonisch-vertikal und nicht melodisch gedacht. Der Klangraum wird also stellenweise ausgedünnt und aufgelichtet. Ebenso kann in den Werken *Continuum* und *Coulée* nicht mehr von einem nur flächig gestalteten Klangraum gesprochen werden, denn durch diverse Phasenverschiebungen der Patterns von jeweils zwei bis fünf Tönen Länge entstehen, wenn unaufdringlich, jedoch eindeutig erkennbare Pulsationsüberlagerungen. Die Phasenlänge der Patterns ist durch die Physiognomie der Hände (fünf Fingern) in Kombination mit der höchstmöglichen Spielgeschwindigkeit gegeben.

Im *Kammerkonzert* etabliert sich erneut eine stark gestisch geprägte Qualität seines Komponierens. Im bewusst provokant bezeichneten Stück *Melodien* beginnen sich nun selbstbewusst weitgespannte melodische Linien und Gestalten aus dem mäandrierenden Klangfluss der harmonisch bewegten Fläche herauszuwölben und sich davon stellenweise abzulösen und zu emanzipieren. In *Ramifications* und dem *Doppelkonzert* für Flöte und Oboe bezieht Ligeti auch Mikrointervalle in sein komplexes harmonisches Denken mit ein, jedoch haben Mikrointervalle nie die autonome Funktion einer eigenständigen Tonhöhe, sondern sind als „coloristische“ Farb- und Trübungsmittel zu verstehen.

Im nicht zuletzt vom Komponisten selbst und danach auch in musikwissenschaftlichen Kreisen unterschätzen und wenig beachteten Stück *Melodien*, welches jedoch als eines der Schlüsselwerke der mittleren Schaffensperiode angesehen werden muss, werden die beiden Entwicklungsstränge des weiterführenden Stadiums der Mikropolyphonie (strenge Kanontechnik wird vermieden) und dem Neuentdecken der spezifischen Intervallqualitäten (konzeptueller Rückgriff auf das Stück *Musica Ricercata*) subtil zusammengeführt und verschmolzen. Zudem ist es von weitreichender Bedeutung für die Entwicklung von Ligetis Spätstil (Violinkonzert, Klavieretüden, Klavierkonzert).

„Im Orchesterstück *Melodien* vom Sommer 1971 ist die Polyphonie nicht mehr ‚mikro‘-trotzdem beinhaltet die Faktur dieses Stückes keine Rückkehr zu früheren Techniken; sie stellt eine Konsequenz der Mikropolyphonie dar, ohne im eigentlichen Sinne einen mikropolyphonen Satz aufzuweisen. Die Situation ist analog der nach der Auflösung der seriellen Musik: Es gab keine Reihen mehr, trotzdem beinhaltete die nachserielle Musik die Erfahrungen mit der Reihentechnik, sie war kein Rückschritt gegenüber der vorherigen

Phase, sondern ein Fortschreiten zu einem neuen Stil und einer neuen konstruktiven Konzeption. Ähnlich die Situation nach der Auflösung der Mikropolyphonie: Es schweben mir Stimmengeflechte mit melodischem Charakter vor, ein polyphones Stimmennetz, in dem jedoch nicht alle Einzelheiten aufgehen; vielmehr sind die melodisch durchgebildeten Stimmen Individuen, sie verlaufen simultan in verschiedenen Geschwindigkeiten und haben einen unabhängigen, von den anderen Stimmen abweichenden melodisch-rhythmischen Duktus. Damit wäre ein Tabu der Neuen Musik, das Tabu der melodischen Gestalt, beseitigt.“<sup>10</sup>

### 1.3. Polydimensionale Perspektiven

In *Melodien* können kurz zusammengefasst folgende struktur- und formbildenden Techniken beobachtet werden, welche zu grosser Raumtiefe, formaler Flexibilität und vielschichtiger, melodischer „Varietas“ beitragen:

*Dichte der Harmonik*  
*Tiefenstaffelung im Orchestersatz*  
*Verschiedene melodische Entwicklungsstadien*  
*Raumperspektivische Wirkung (Instrumentation)*  
*Raumambitusgestaltung*

Im zeitlich-formalen Ablauf der Komposition können flexible Interaktionsprozesse der verschiedenen Wirkungsebenen verfolgt werden, welche in *Melodien* eine visionäre und vielfältig auskalibrierte Erscheinungsform erhalten und zudem historische Bezüge implizieren.

„Die sukzessive wieder zugelassenen Rückgriffe auf einst so rigoros ausgeschlossene traditionelle Elemente wie Harmonik, Intervallik, pulsierende Rhythmik und sogar expressiv ausgespielte Melodik haben, weil sie durch entsprechende Gegengewichte in anderen Schichten aufgefangen, neu bewertet und sinnverfremdend beleuchtet wurden, nicht etwa Herkömmliches plump reaktiviert, sondern – gleichsam durch das Nadelöhr einer de-strukturierenden Restitutionssynthese gezwängt – zu einer beachtlichen Breite des verfügbaren Sprach- und Ausdrucksrepertoires geführt.“<sup>11</sup>

Im Zusammenhang mit dem Stück *Artikulation* hat Ligeti einmal erwähnt, dass ihn vor allem das Komponieren des Aufeinanderwirkens von Aggregatzuständen beschäftigte.

„Zuerst wurden Typen mit verschiedenen Grundmerkmalen und verschiedener innerer Organisation gewählt: quasi körnige, brüchige, faserige, schleimige, klebrige und kompakte Materialien. Eine Untersuchung der wechselseitigen Permeabilität ergab, welche Typen einer Verschmelzung fähig waren und welche sich abstiessen.“<sup>12</sup>

<sup>10</sup> György Ligeti, „Selbstbefragung“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 106-107

<sup>11</sup> Ulrich Dibelius, „Kurs auf Orchestrales“, in: ders., „Eine Monographic in Essays“, Mainz: Schott 1994, S. 168-169

<sup>12</sup> György Ligeti, „Wandlungen der musikalischen Form“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 1, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 98

Eine ähnlich komplexe und quasi subtil verflüssigte Interaktion zwischen den verschiedenen oben genannten Schichten kann im Orchesterstück *Melodien* gesehen werden, welches nun in den nachfolgenden Kapiteln genauer analysiert werden soll. Die Paul-Sacher-Stiftung verfügt leider über keine Skizzen des Werks. Es existiert nur ein kleines Blatt mit einer Besetzungsliste in ungarischer Sprache. Ansonsten stütze ich mich bei meiner Arbeit auf die Partiturausgabe der SCHOTT – Edition – Musik unserer Zeit ED 6334. Auch habe ich folgende beiden Einspielungen konsultiert: Deutsche Grammophon- Echo 20/21-London Sinfonietta/ David Atherton, sowie Teldec Classics – The Ligeti Project – Schönberg Ensemble/ Reinbert de Leeuw. Im Text erwähnte Form- und Raumskizzen sollten bei den jeweiligen Kapiteln und Unterkapiteln konsultiert werden, da sie oft einen klareren und schnelleren Überblick geben können als der Text. Ich habe mich entschlossen, im weiteren Verlauf der Arbeit auf allzu schüchterne Formulierungen im Konjunktiv zu verzichten, denn der spekulative Aspekt analytischen Arbeitens sei hier grundsätzlich vorausgesetzt. Angesichts der Komplexität der Musik Ligetis und im vollen Bewusstsein, dass Analyse immer zwangsläufig eine nur selektive Betrachtungsweise des Kunstwerkes aus einem ganz bestimmten persönlichen Blickwinkel ist, soll folgendes auch für meine Vorgehensweise gelten:

„Alles, was direkt und eindeutig ist, ist mir fremd. Ich liebe Anspielungen, Doppeldeutigkeiten, Hintergründigkeiten. Mehrdeutig sind auch die verschiedenen bildhaften Assoziationen zu meiner Musik, die ich sage und die ich denke oder spüre, während ich mir Musik vorstelle.“<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> György Ligeti, „Kurs auf Orchestrales“, in: Ulrich Dibelius, „Eine Monographie in Essays“, Mainz: Schott 1994, S. 148

## 2. Harmonische Konzeption

### 2.1. Vom „aufgefüllten“ chromatischen Total hin zu diatonischen Inseln

Um grundlegend in die differenzierten harmonischen Konzepte György Ligetis einzudringen, scheint es mir unumgänglich, die ersten, historisch-kontextuell sehr bedeutenden Kompositionen seiner westlichen Sprachfindung zu konsultieren, welche er zwei Jahre nach seiner Flucht vorgelegt hat. Ligeti hatte im Kölner Umfeld sehr rasch als profunder und scharfsinnig-kritischer Theoretiker und Analytiker Anerkennung und Achtung erlangt. Als feinsinniger Beobachter der seriellen Kompositionstechnik sah er sich oft mit Widersprüchen und sozusagen systemimmanenten Problemen der seriellen Technik konfrontiert.

„Beim Komponieren von *Apparitions* stand ich vor einer kritischen Situation: mit der Verallgemeinerung der Reihentechnik trat eine Nivellierung in der Harmonik auf; der Charakter der einzelnen Intervalle wurde immer indifferenter. Zwei Möglichkeiten boten sich, diese Situation zu bewältigen: entweder zum Komponieren mit spezifischen Intervallen zurückzukehren, oder die bereits fortschreitende Abstumpfung zur letzten Konsequenz zu treiben und die Intervallcharaktere einer vollständigen Destruktion zu unterwerfen. Ich wählte die zweite Möglichkeit. Durch die Beseitigung der Intervallfunktion wurde der Weg frei zum Komponieren von musikalischen Verflechtungen und von Geräuschstrukturen äusserster Differenzierung und Komplexität. Formbildend wurden Modifikationen im Inneren dieser Strukturen, feinste Veränderungen der Dichte, der Geräuschhaftigkeit und der Verwebungsart, das Einanderablösen, Einanderdurchstechen und Ineinanderfließen klingender ‚Flächen‘ und ‚Massen‘. Zwar verwendete ich eine strenge Material- und Formorganisation, die der seriellen Komposition verwandt ist, doch war für mich weder die Satztechnik noch die Verwirklichung einer abstrakten kompositorischen Idee das Wichtigste. Primär waren Vorstellungen von weit verzweigten, mit Klängen und zarten Geräuschen ausgefüllten musikalischen Labyrinthen.“<sup>14</sup>

Anstelle der komplex-konstruktiven Form- und Gedankengebäude der mit seriellen Parameter- und Reihentechniken arbeitenden Komponisten, welche gemäss Ligeti oft zu wenig Energie in die Konzeption der grossformalen Anlage investierten, sondern sich allzu sehr darauf verliessen, dass eine akkurate Detailplanung der Parameter und detaillierte Prozessanordnungen, sozusagen selbstverständlich und „automatisch“ auch zu einer folgerichtigen und schlüssigen Grossform führen würden, war bei Ligeti das Arbeiten mit dem chromatisch „aufgeschütteten“, aufgefüllten Tonraum getreten. Er entwickelte das Arbeiten mit chromatisch totalen Klangspektren auf persönliche Weise, benutze es sozusagen als klangräumliche „Modelliermasse“, plante mit differenzierten Verfahren die Bereiche Klangdichte, Ambitusspannweite und konzentrierte sich auf einen ausgeklügelten, hochkomplexen Umgang mit der Klangfarbe. Bei der akkurat ausgearbeiteten individuellen Einzelstimme in der Mikropolyphonie etwa von *Atmosphères* bleiben die einzelnen Stimmen doch eigentlich nur Zuträger zu einem Gesamtergebnis, einem fluktuierenden Flimmern an der Verwischungsgrenze. Er brachte mit dieser Technik der Mikropolyphonie statische Klangflächen durch internes Beleben und Massieren in der kleinsten Zelle zum „Erglühen“. Dies geschah nicht zuletzt als ganz persönliche, konsequent-kritische Reaktion auf die Ende der fünfziger Jahre weit verbreitete Methode der seriellen Verfahren mit Reihentechniken.

Ein ähnliches klangliches Resultat entstand bereits viel früher in einem ganz anderen musikgeschichtlichen Kontext. Im Jahre 1573 entstand das berühmte Chorwerk *Spem in alium* für 40 Chorstimmen von Thomas Tallis. Jeweils fünf Stimmen werden zu acht „Subchören“, welche vermutlich im Raum an verschiedenen Orten positioniert waren, formiert. Natürlich erklingen

<sup>14</sup> György Ligeti, „Die zweite Sprachfindung“, in: Ulrich Dibelius, „Eine Monographie in Essays“, Mainz: Schott 1994, S. 21

nicht alle Stimmen immer gleichzeitig. Wenn sie dies jedoch tun, entsteht, selbstverständlich auf das zeittypische modalharmonischen Gerüst projiziert, durch die leichten rhythmischen und auch tonhöhenmässigen Ungleichheiten und kleinen Abweichungen ein ganz ähnliches Klangresultat wie in *Atmosphères*. Aus einer grossen Vielzahl komplexer Stimmen ergibt sich, wenn auch nur kurzzeitig, eine vibrierende Fläche, aus welcher einzelne Linien kaum mehr als solche zu erkennen sind, sondern zur flächigen Globalwirkung verschmelzen. Obwohl Ligeti im Bereich des strukturell-polyphonen Denkens von Johannes Ockeghem bekanntermassen viel stärker beeinflusst war als von Tallis ist die Parallele zum Werk *Spem in alium* doch sehr auffallend.

Im oben genannten Zitat nennt Ligeti zwei mögliche Wege, die er persönlich in der Entstehungszeit von *Atmosphères* und *Apparitions* hätte beschreiten können: Entweder den Klangraum zum chromatischen Total, quasi zur „schwarzen Fläche“ auffüllen und dieses Klangtotal bearbeiten, oder aber (erneut) bei Null beginnen, und den Intervallen und Tonhöhen eine neue signifikante, nichttonale Bedeutung beizumessen und nach unbekanntem Möglichkeiten stringenter harmonischer Progressionen zu forschen. Also sozusagen vom Gegenteil der schwarzen Totale, von der „weissen Fläche“ oder dem erneuten „Tabula rasa“ auszugehen, und den Klangraum mit neuem Leben zu füllen. Über ähnliche Vorgehensweisen erwähnt Ligeti:

„1951 begann ich mit sehr einfachen klanglichen und rhythmischen Strukturen zu experimentieren und eine neue Art von Musik, sozusagen vom Nullpunkt ausgehend, aufzubauen; ich tat dies gleichsam auf cartesianische Weise, indem ich mir bekannte und von mir geliebte Musik als für mein Vorhaben unverbindlich, ja ungültig ansah. Ich stellte mir Aufgaben wie: Was kann ich mit einem Ton anfangen? Was mit zwei Intervallen? Was mit bestimmten rhythmischen Beziehungen, die als Grundelemente eines rhythmisch - intervallischen Gebildes dienen könnten? So entstanden mehrere kleine Stücke, hauptsächlich für Klavier. Die Isolation allerdings, in der ich arbeitete, verurteilte meine mutmassliche Selbstbefreiung zu teilweise Scheitern, denn das vertraute Bartóksche Idiom schlug als stilistisches Kennzeichen wie in meiner früheren Musik noch immer durch.“<sup>15</sup>

Ligeti wählte Ende der Fünfzigerjahre den ersten Weg, jedoch hatte er bereits im Zyklus *Musica Ricercata*, einem Resultat asketischer Selbsterkundung eine Art Experiment durchgeführt, um den Tonhöhen und den einzelnen Intervallen eine neue, von der bartókschen Tradition emanzipierten Bedeutung zu geben und ebenso durch die Beschränkung (im ersten Stück auf den Ton *a* in verschiedenen Oktavlagen, im zweiten auf die kleine Sekunde *eis, fis*, etc.) eine grössere Differenzierung der Bereiche Artikulation, Agogik und Rhythmik zu erlangen. In *Melodien* hat er ein ähnlich empirisches, sukzessives Einführen der Intervalle in melodischer Bedeutung gezeigt. Das Stück *Melodien* verbindet also die mikropolyphonen Erfahrungen mit Ideen aus der in Ungarn entstandenen *Musica Ricercata*, respektive geht den Ende der Fünfzigerjahre nicht gegangener Weg der Erneuerung der spezifischen Ton- und Intervallqualität.

Denkt man nun das harmonische Prinzip des Stückes *Atmosphères* weiter, wird man feststellen, dass trotz der tonhöhenneutralen Klangraumkonzeption manchmal diatonische („weisse Klaviertasten“) oder pentatonische („schwarze Klaviertasten“) Klangfelder in den Vordergrund rücken. Auch wenn dies oft „nur“ innerhalb von dynamisch gegenläufigen Schwell- und Vorblendverfahren geschieht, ist dies eben bereits wieder der Beginn harmonischen Denkens in rudimentärster Weise. Der Tonkern bestehend aus kleiner Terz plus grosser Sekunde und ebenso seine Spiegelung (grosse Sekunde und kleine Terz) wird nebst der Oktave und Tritonusschichtungen ab Mitte der Sechzigerjahre geradezu zum unverkennbaren Markenzeichen ligetischer Klanginseln inmitten des wolkig-chromatischen Totals (*Requiem, Lux aeterna, Requiem, Ramifications*, und andere Werke). Der Tonkern repräsentiert zudem die pentatonische Skala durch einen signifikanten

---

<sup>15</sup> György Ligeti, „Kapitel 3“, in: Wolfgang Burde, „György Ligeti -Eine Monographie“, Zürich: Atlantis 1993, S. 92

Ausschnitt. Der Tonsatz wird stellenweise aufgeklart und erhält diatonisch-konzise, wenn auch nur vorübergehende Ziel- und Ankerpunkte.

Der Weg von *Atmosphères* zu *Lux aeterna* oder *Lontano* ist also kompositionstechnisch- theoretisch gar nicht sehr weit. Das Tonraumkonzept ist jedoch von zwei völlig konträren Seiten her ange- dacht: Im Falle von *Atmosphères* vom Orchesterkollektiv, dem sich das Individuum der Einzel- stimme unterzuordnen hat, im Falle von *Lux aeterna* und *Lontano* genau umgekehrt, nämlich vom Zusammenwirken vieler verschiedener individueller Instrumentalstimmen, welche einen kollekti- ven Tonraum erst als Gesamtergebnis entstehen lassen.

## 2.2. Vom versteckten Gerüstsatz zum formbildenden harmonischen Skelett

Ligeti hat im Zusammenhang mit dem Kyrie aus dem *Requiem* erwähnt, dass

„die Instrumentalstimmen, genauer gesagt: die Einsatztöne der Instrumentalstimmen ein intervallisches Rückgrat für die Chorpolyphonie bilden. Der Satz ist so gebaut, dass das kontrapunktische Gewebe der Chorstimmen gleichsam ‚weich‘ erscheint, während die einzelnen, in der Klangfarbe stets wechselnden Instrumentaleinsätze ein ‚hartes‘ Gerüst, an dem das Chorgewebe wie aufgehängt erscheint und sich schwebend entfaltet. Wie in jeder Schicht des Werkes gibt es auch hier verborgene formale Konstruktionen. Das Ge- rüst der Instrumentaleinsätze besteht, in ihrer Tonhöhen sukzession, aus einer Intervall- ordnung, die mehr oder weniger explizit in anderen Schichten der Struktur wiederaufge- nommen wird.“<sup>16</sup>

Über *Lux aeterna* hat er sich folgendermassen geäußert:

„Die Besonderheit dieser Harmonik ist, dass sukzessive Akkorde nur sehr selten mitein- ander verbunden werden, vielmehr vollzieht sich eine allmähliche, fast kontinuierliche Transformation von einer Harmonie zur anderen, und zwar so, dass innerhalb einer stati- onären harmonischen Fläche zuerst ein ‚fremder‘ Ton erscheint, dann ein zweiter, dann ein dritter und so fort, bis die ursprüngliche harmonische Fläche sich verwischt. Während dieser Verwischung scheinen bereits die Töne der folgenden harmonischen Fläche auf, zunächst noch verdeckt, dann allmählich immer deutlicher, bis die Töne der früheren Flä- che völlig verschwunden sind und die neue Harmonie rein dasteht. Eine Analogie mag den Vorgang verdeutlichen: Auf einer unbewegten Wasseroberfläche sieht man ein Bild, das sich widerspiegelt, dann kräuselt sich das Wasser, das Bild wird verzerrt und ver- schwindet, und ganz allmählich, während das Wasser sich wieder glättet, erscheint ein neues, ein anderes Bild. Statt harmonischer Fortschreitung gibt es also in *Lux aeterna* eine allmähliche harmonische Transformation oder, anders ausgedrückt, ein Hinüberwachsen von einer Harmonie zur anderen.“<sup>17</sup>

Andernorts hat er das harmonische Prinzip von *Melodien* folgendermassen beschrieben:

„In *Melodien* habe ich die Veränderung des Tonvorrats (und damit der Harmonik) im voraus geplant. Hier gibt es keine Permutationen, sondern örtlich vorherrschende Inter- vallkombinationen, die sozusagen ein ständig sich veränderndes Flussbett bilden: Einmal verändert sich der Intervallrahmen, ein andermal wird er breiter. Im ‚weichen‘ harmo- nischen Kontext wird eine ständige Spannung aufrechterhalten, ein Schwebestand, als ob

<sup>16</sup> György Ligeti, „Zum *Requiem*“, in: ders., Gesammelte Schriften, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 230-231

<sup>17</sup> György Ligeti, „*Lux aeterna*“, in: ders., Gesammelte Schriften, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Ver- öffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 234

ein zur Auflösung strebender Vorhalt nie aufgelöst würde. Allerdings mit einer Ausnahme: In der Mitte des Stückes [T.72] kontrahiert beziehungsweise dilatiert sich die Intervallstruktur zu einem Unisono in mehreren Oktaven. Die augenblickliche Balance wird jedoch sogleich wieder aufgehoben, indem die Tonhöhen erneut auseinanderstreben.“<sup>18</sup>

Die drei obgenannten Beiträge von Ligeti zeigen anschaulich den harmonischen Entwicklungsprozess auf, den der Komponist seit Beginn der Sechzigerjahre zurückgelegt hatte. Waren es im Orchesterstück *Atmosphères* noch sehr grobe harmonische Ausschälungen des Klangraumes, die mehr die Klangdichte modulieren sollten, treten im hyperchromatisch-mikropolyphonen Satz des Kyries aus dem *Requiem* bereits verschiedene Grade der Klärung zwischen Zonen diffuser Verwischung in Erscheinung.

Dieses Verfahren mit oszillierenden Schwebeständen zwischen verwischt-nebligen „Grauzonen“ und aufklarenden pentatonischen oder intervallischen Zellen hat Ligeti auch auf einen Vokalstimmensatz in *Lux aeterna* und später auf den grossen Orchesterapparat in *Lontano* übertragen. Er kombiniert seine etablierte Technik der kontinuierlichen kontrapunktischen Gewebe mit einer vielstufigen, „elastischen“ harmonischen Ebene mit kleinsten Veränderungen zwischen klar und trübe oder zwischen diatonisch und chromatisch. Das chromatische Total bleibt nämlich als Extremstadium der Trübungen, wenn auch immer rarer, bis hin zu *Melodien* stets erhalten.

Der eigentlich neue Denkansatz in *Melodien* beruht auf der Idee eines „verborgenen harmonischen Skelettes der Form.“<sup>19</sup> Hieraus können wir schliessen, dass Form und Harmonik sehr von einander abhängig sind, ja sich eigentlich gegenseitig bedingen. Es ist tatsächlich so, dass bei genauerer Analyse des Tonraumes, in welchem sich das Stück *Melodien* abspielt, harmonisch wichtige Ereignisse und Schlüsselpunkte mit formalen Hauptachsen zusammenfallen. Diese Zusammenhänge sollen in den späteren Kapiteln über Form und Harmonik aufgezeigt werden.

Jedoch wird man bei der Suche nach dem vorausgeplanten Tonvorrat feststellen können, dass sich die tonalen Inseln längst zu einem subkutanen harmonischen Gerüst stabilisiert haben. In den früheren Stücken *Lux aeterna* und *Lontano* waren es noch Etappenziele, respektive örtlich aufklarend-instabile Spiegelbilder im Wasser, welche zwischen den Stadien der vom Wind gekräuselten Wasseroberfläche gesehen werden konnten. Ligetis wunderbar zutreffende Metapher könnte vielleicht nun folgendermassen adaptiert werden: Ein vom Wasser überspültes Gebäudefundament lässt zu verschiedenen Gezeitenstadien unterschiedliche Einblicke in sein Innenleben zu. Während Zeiten vollständiger Überspülung können klare Konturen nur erahnt werden. Bei tieferem Meeresspiegel können wichtige Grundmauern, bei noch tieferem bereits die genaue Raumeinteilung, später die Bodenbeschaffenheit der Zimmer erkannt werden.

Es besteht also ein stabiles, vielschichtiges harmonisches Fundament, das in unterschiedlichen Klarheitsstadien in Erscheinung tritt, jedoch im Unterschied zu den oben genannten Beispielen der zwei früheren Werke als virtuelles Gerüst unverändert im Hintergrund bleibt. Dieses Gerüst wird jedoch durch den Ambitusklangraum gleichsam erodiert oder ausmodelliert. Es gibt also eine klare Tonhöhenhierarchie in *Melodien*, obwohl der Tonvorrat als Gesamtes chromatisch ist. Wichtig für das Erschliessen der harmonischen Schichten scheint mir das Ergründen dieser verschiedenen Gerüststadien und der Linienzüge, welche sie miteinander verbinden.

---

<sup>18</sup> György Ligeti, „Werke für Kammerorchester“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 255

<sup>19</sup> György Ligeti, „Melodien“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 258

### 2.3. Konzept einer achsensymmetrischen Tonhöhenhierarchie

Um das in *Melodien* angewendete und teilweise neuentwickelte harmonische System zu durchdringen, soll hier kurz der historische Kontext geschildert werden, in welchem Ligeti aufwuchs. Wir wollen kurz zu seiner „Muttersprache“ zurückzukehren.

Das kompositorische Werk Franz Liszts war für die ungarische Musikentwicklung von grosser Bedeutung. Auch für Béla Bartók waren Liszts distanzharmonischen Konzepte, welche er unter anderem in der *Dante Sonate* und ebenso im späten Klavierstück *Unstern!* vorstellt, von prägender Bedeutung. Die *Dante Sonate*, auf welche hier analytisch nicht im Detail eingegangen werden kann, ist unter anderem ein gutes Beispiel für das systematische Erkunden der äquidistanten Aufteilung des Oktavraumes (Aufteilung in zwei Tritoni, drei grosse Terzen, vier kleine Terzen, sechs Ganztöne und zwölf Halbtöne Abb 2.3.a). Der verminderte Septakkord, welcher oft als billiges Angstmacherklischee belächelt wird, hat seinen festen strukturellen Platz in Liszts harmonischem Denken. Dieses äquidistanzharmonische Denken hat für die Klanglichkeit und die Harmonik, im Beispiel der „Dante-Sonate“ (Abb 2.3.b) jedoch auch für die gross- und kleinformale Entwicklung der Komposition grosse Bedeutung.

Abb 2.3.a

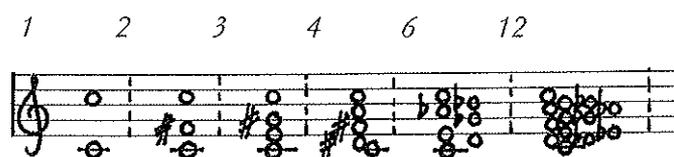
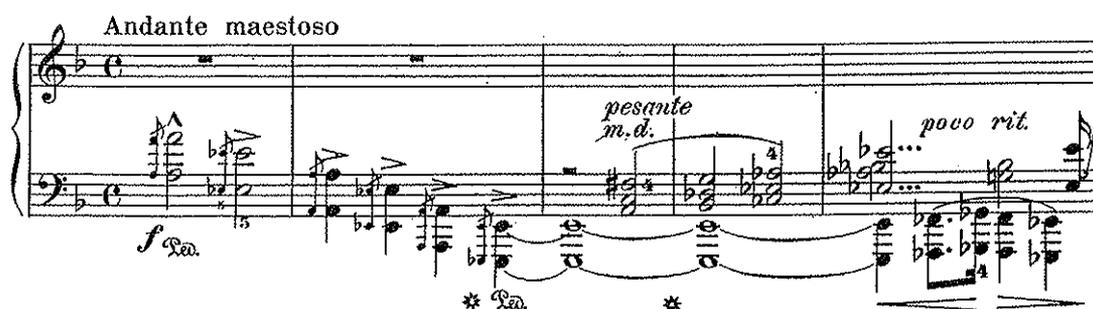


Abb 2.3.b



Einen vielbeachteten Aufsatz zur Analyse der harmonisch achsensymmetrisch gedachten Kompositionen von Béla Bartók hat der ungarische Theoretiker Ernő Lendvai 1953 publiziert. Lendvai hat den Versuch gemacht,

„das Bartóksche Tonsystem in den Quintenzirkel einzufügen. Der Einfachheit halber betrachten wir das *c* als Tonika. In diesem Falle erfüllt das *f* (als IV. Stufe) Subdominanten-, das *g* (als V. Stufe) Dominanten-, das *a* (als Tonika-Parallele, VI. Stufe) Tonika-, das *d* (als Subdominanten-Parallele, II. Stufe) Subdominanten-, das *e* (als Dominantenparallele, III. Stufe) Dominanten-Funktion.“<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Ernő Lendvai „Das Achsensystem“ in: ders. „Weg und Werk“, Budapest: Carvina 1953, S. 105

Lendvais Begrifflichkeit lässt sich keinesfalls einfach direkt auf Ligetis Stück *Melodien* übertragen, wie auch nur mit grosser Vorsicht auf jene Bartóks. Trotzdem wird klar, dass Sedimente der Tradition des achsensymmetrischen Denkens sowie das Intervall der Quinte als wichtiger Ausgangspunkt der Unterteilung des Tonhöhenraumes Eingang in die musikalische Denkweise Ligetis Eingang gefunden haben.

Zwei Aspekte der Bartók-Lendvaischen Denk-Konzepte wird man beim genaueren Betrachten der Partitur der „Melodien“ wiederfinden:

Einerseits das Auffächern des Tonraumes in übereinandergetürmte Quintintervalle. Es handelt sich hierbei im harmonischen Kontext mehr um einen Quintenturm als um einen Quintenzirkel oder Kreis. Andererseits ist die Tonsemantik in Bezug auf das erwähnte Achsensystem von Lendvai, wenn auch sich das neofunktionale Denksystem im vorliegenden Stück oft nurmehr entfernt in horizontalen Tonachsen niederschlägt, weniger in konkret nachvollziehbaren harmonischen Funktionen fassbar. Es kann beobachtet werden, dass zum Beispiel die Töne *a, c, es, fäs* (Tonikabereich) auch im vorliegenden Stück von Ligeti einen hohen Verwandtschaftsgrad aufweisen, ebenso die Töne *e, g, b, cis* (Dominantbereich). Dies betrifft jedoch mehr die linearen Verbindungen und die grossformalen Tonbeziehungen. Das lendvaische Tonachsendenken ist quasi ein sekundäres harmonisches Prinzip, welches das Stück unterschwellig in sich trägt. Im harmonischen Detail ist das Stück wie gesagt in verschiedenen Schichten von harmonischen Präsenzgraden gedacht und schlägt sich mehr in Form komplexer, diatonisch gedachter Skalenstrukturen nieder, welche mit dem lendvaischen Ansatz vorerst nichts zu tun haben. Als wichtiger Unterschied zur Denkweise Liszts und Bartóks muss auch erwähnt werden, dass Ligeti, obwohl die Oktave und deren Auftürmung im Klangraum eine zentrale Funktion im Stück *Melodien* einnimmt, nicht vom Oktavraum, sondern vom Quintraum als grösste zu unterteilende Einheit ausgeht.

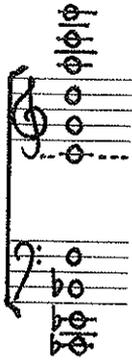
Im Stück *Melodien* herrscht, wie oben erwähnt, eine komplexe vielstufige Tonhöhenhierarchie ähnlich einem tonalen oder modalen Tonsystem, dem so genannten changierend- „verborgenen harmonischen Skelett“.<sup>21</sup>

### *Abstufung harmonischer Dichtestadien (1-5)*

- 1) Der Ton *c*, welcher an formalen Brennpunkten des Stückes eine zentrale Rolle spielt, kann als harmonisch-horizontale und formal-vertikale Zentralachse beschrieben werden. Ein achtfacher Oktaventurm *c* teilt die Komposition in Takt 72 in zwei gleich lange Hälften und weckt in dieser irisierenden Erscheinungsform im Stück *Melodien* Assoziationen des leeren und weiten, tiefperspektivischen Klangraums wie ihn Mahler zu Beginn seiner *1. Symphonie* in den Raum gespannt hat. Auch in früheren Stücken wie *Lontano* und *Ramifications* war die *c*-Oktave bereits von formaler und klanglicher Bedeutung. Ligeti hat schon in einer kleinen *Invenció* aus dem Jahre 1948 mit horizontalen Tonhöhenachsen experimentiert, von welcher sich Motive beiderseits chromatisch auffächern oder aber im Gegenzug zusammenziehen.
- 2) Als nächstes Stadium in Richtung chromatische Totale folgt ein Turm mit 8 übereinandergeschichteten reinen Quinten:  
*kontra As, Es, B, f, c' (Mittelachse), g', d'', a'', e''', (b''')*  
Sie können als eigentliche harmonische Stützpfiler oder „harter Kern“ des Stückes betrachtet werden (z.B. Takt 138-141)

<sup>21</sup> György Ligeti, „Melodien“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 258

Abb 2.3.c



Es besteht hier eine gewisse Verwandtschaft zu Weberns Denkweise eines statisch fixierten Tonhöhenraumes im ersten Teil des ersten Satzes der Symphonie op. 21. Jedoch handelt es sich in Ligetis Beispiel des Quintenturmes ausschliesslich um ein Zwischenstadium innerhalb changierender harmonischer Dichtegrade, wobei es sich bei Webern um ein fix prädisponiert -statisches Gefäss eines „Tonhöhenraumes“ handelt.

Auch ist eine Verwandtschaft zum Umgang mit dem Klangraum in der „Fächerfuge“ aus der *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* von Béla Bartók zu spüren.

Im Kammerkonzert hat Ligeti mit ähnlichen Quintklängen bereits gearbeitet. Im Laufe des Stückes treten auch einzelne Quinten oder ganze Auszüge der Quintschichtung oktavtransponiert in Erscheinung (z.B. Takt .82, *Violinen A und B*/ Takt 127, *Klavier* Abb 2.3.d)

Abb 2.3.d

Musical notation for Abb 2.3.d. On the left, two staves for Violino A and Violino B. Violino A is in treble clef with a key signature of one flat, showing a single note G4 on the first line. Violino B is in bass clef with a key signature of one flat, showing a single note G3 on the first line. Both are marked ppp. On the right, a Piano-forte section starting at measure 127. The piano part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. The notes are grouped in threes (trios) and marked with dynamics like poco cresc., mf, and f. The piano part is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It shows a sequence of notes: G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4. The notes are grouped in threes (trios) and marked with dynamics like mf and f.

Viele Passagen des Werkes fokussieren lokal bestimmte Ausschnitte des Quintenkreises (z.B. Takt 60 Hörner und Tuba Kontra *A-c'-g'*/ Takt 88 Violinen, Klavier, Trompeten und Posaune *c-d*).

In der zweiten Hälfte fällt auf, dass jenes für das Stück *Melodien* zentrale Intervall der reinen Quinte oft an wichtigen Stellen als tiefalterierte Variante zum Tritonus wurde, eventuell um sich danach (Takt 138) umso mehr in die reine Quinthe harmonik ähnlich dem Auflösen eines Vorhaltes einzugliedern (z.B. Takt 92 *Klavier b-f*/ Takt 105 *Klarinette und Oboe fis'-c''*). Der Tritonus war neben der Oktave im Kammerkonzert das zentrale Intervall, auf welches der harmonische Fokus gelenkt wurde.



- 5) Die nächste und letzte Unterteilungsmöglichkeit ist die volle chromatische Skala als Tonraumtotal. (Beispiel: Takt 1, erster Achtelwert, vertikale Totale, Takt 113 ebenso)

Abb 2.3.g

Bei genauerem Studium des oben aufgeführten Schemas wird schnell auffallen, dass jede Tonhöhe zwei bis vier verschiedene Funktionen innerhalb der hierarchischen Tonhöhenordnung einnehmen kann. Beispielsweise kann der Ton *es* die Mittelposition zwischen *e* und *g* bilden und somit einen hohen Verwandtschaftsgrad zu *e* und *g* (Quintschicht) aufweisen. Ebenfalls kann er als tiefe „Subdominante“ zwischen *A* und *B* (Quintschicht) aufgefasst werden oder aber als Skalenton in einem der verschiedenen diatonischen Pentachorde. Wenn wir Lendvais Achsensystem in die Überlegungen miteinbeziehen, hat das *es* zudem die Funktion „Tonkastellvertreter“. Das chromatische Total sei hier ausgeklammert, da in ihm ohnehin alle zwölf Töne vereint sind.

Unterschiedliche harmonisch-hierarchische Bedeutungen ein und der gleichen Tonhöhen sind im vorliegenden harmonischen System die Norm. Dies mag auf den ersten Anblick sehr verwirrend wirken, jedoch ist dies in tonaler und auch funktionaler Musik eine Selbstverständlichkeit. Auch kann allgemein gesagt werden, dass in harmonisch gedachten Zusammenhängen im Stück *Melodien* die Intervalle Quinte, Oktave, Terz hierarchisch gesehen von grösserer Bedeutung sind als andere. Dies hat auf die melodisch-lineare Einbindung der Intervalle keinen Einfluss.

#### 2.4. Fluktuieren zwischen Quintschichtung und chromatischem Total

Ähnlich wie über *Lux aeterna* zitiert, herrscht auch in *Melodien* eine neue polyphone Technik.. Ligeti beschreibt sie und die damit zusammenhängenden komplexen und diffizilen Prozesse der harmonischen Progressionen folgendermassen:

„Statt Verknüpfung, Fortschreitung oder Sukzession ist demnach graduelle Transformation das Prinzip der harmonischen Konstruktion. Das bedeutet, dass im Inneren einer Harmonie zunächst ein Ton verändert wird, dann ein zweiter und ein dritter und so fort, woraus sich die geschilderte Trübung ergibt: Einige Töne gehören noch der ‚alten‘, andere schon der ‚neuen‘ Harmonie an, bis dann sämtliche Töne der ‚alten‘ verschwunden sind und die ‚neue‘ harmonische Fläche in reiner Gestalt dasteht.“<sup>23</sup>

In ähnlicher Weise entsteht in der Komposition *Melodien* ein feinsinnig auskalibriertes mal prozessuales mal abrupteres Changieren zwischen den genannten Zwischen- und Endstadien des har-

<sup>23</sup> György Ligeti, „Über *Lux aeterna*“, in: ders., Gesammelte Schriften, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 238

monischen Kräftefeldes. Auch könnte von verschiedenen Präsenzgraden der harmonischen Klarheit und Durchhörbarkeit gesprochen werden.

Es gilt festzuhalten, dass Ligetis Harmonik im Stück *Melodien* weder funktionalharmonisch noch tonal ist. Obwohl sowohl Spurenelemente des lendvaischen „neofunktionalen“ Denkens in quasi funktionsentthobener Weise, als auch solche der tonalen Harmonik schattenhaft zu sehen sind, orientiert sich Ligetis harmonisches Denken immer sehr stark am Klangraum. Er ist an sich statisch, wobei jeweils zu wichtigen Tonachsen oder Zentraltönen hin fokussiert und filtriert wird. Die harmonischen Kräfte müssten deshalb eher als achsen- denn funktionsbezogen bezeichnet werden.

Bevor nun diese Techniken der harmonischen Metamorphose anhand einiger Beispiele aus Ligetis *Melodien* dargestellt werden sollen, möchte ich hier ein kleines, ausschließlich die harmonisch bedeutsamen Abläufe beleuchtendes, Gerüstsatzmodell der zwei Jahre früher entstanden Orgel- etüde *Coulée* einfügen. In dieser etwa dreiminütigen Komposition, welche von ihrer Satztechnik her mit *Continuum* im Kern verwandt ist, kann das gleiche harmonische Denkprinzip wie in *Melodien* nachvollzogen werden, wenn auch es wesentlich weniger komplex ist.

Abb 2.4.a *Coulée*.

The image shows a musical score for the piece 'Coulée'. It is divided into three main sections: 'Man.' (Manual), 'Ped.' (Pedal), and 'Harmonische Zusammenfassung' (Harmonic Summary).

- Man. (Manual):** The top staff shows a melodic line with a handwritten note 'zunehmende Eintrübung' (increasing obscuring) and an arrow pointing upwards. The bottom staff of this section shows a bass line with notes  $b_0$  and  $h_0$ .
- Ped. (Pedal):** The middle staff shows a complex pedal solo with many notes. A bracket above it is labeled 'Pedalsolo'. Below the staff, several notes are circled and labeled:  $E_0$   $A_0$  (C-Mittelachse),  $G_1$ ,  $H_1$ ,  $E_1$ ,  $A_1$ , and  $Des_1$ .
- Harmonische Zusammenfassung (Harmonic Summary):** The bottom section shows a simplified harmonic structure. The top staff has notes  $b_0$ ,  $\#_0$ , and  $\#_0$ . The bottom staff has notes  $b_0$ ,  $a_0$ , and  $\#_0$ .

Aus der Skizze wird sofort ersichtlich, dass der anfängliche Ambitusrahmen der reinen Quinte  $as-as'$ , nachdem er, quasi durch seine zu Beginn noch nicht erklingende Mittelachse C in tiefer Pedalregisterlage des Instrumentes ergänzt wird, sich sukzessive langsam nach oben hin chromatisch-linear öffnet, bis das lange anklingende Etappenziel der reinen Oktave  $as-as'$  nach vielerlei differenzierter Eintrübungsphasen erreicht ist. Der Eintritt des tiefen  $Cis$  im Pedal ergänzt die  $as$ -Oktave zu einem neuen Quintverhältnis  $des-as$ , wodurch sich grossformal die Quintverhältnisse  $es'-as-des$  ergeben. Die Duodezime C (Mittelachse)-g im Pedal lässt archaisch-entfernt ein Quintverhältnis aufscheinen. Unter der flirrenden, im Manualsatz erklingenden Oktave  $as-as'$ , entfaltet sich ein in langen Notenwerten ausgesetztes, geheimnisvolles Pedalsolo Es zeichnet kleinerzver-

schoben den gleichen Quintabstieg (*fis-H-E*/ zuvor *es'-as-des*) nach, der sich in einem langsamen Prozess harmonisch vollzieht. Der Ton *fis*, welcher im Zentrum des Stückes nach *eis* ausgewichen war, kehrt auf seine ursprüngliche Höhe *fis* zurück und bleibt als letzte, quasi oberste Note stellvertretend für die zweite Quintschicht im Pedalsatz liegen und verklingt dann gänzlich, während sich der Manualsatz in atemberaubendem Tempo in die höchsten Höhen der Manualtastatur emporschraubt und schliesslich erschrocken abreisst. Im Zentrum des Stückes entsteht nun zusätzlich der Durakkord *Cis-eis-gis* (*as*).

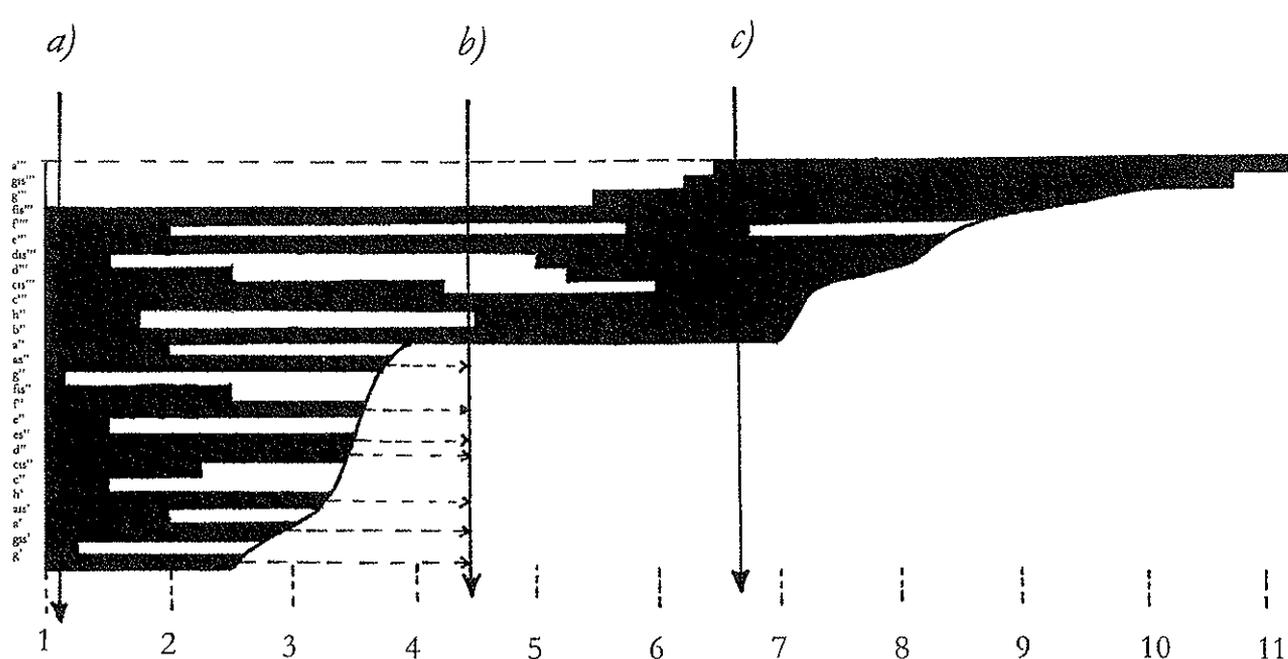
Eine Entsprechung des chromatischen Linienzuges am oberen Ende des Satzes (*es'-e'-f'-fis'-g'-as*) kann im chromatischen Abstieg des dunklen Pedalbasses am untersten Rande des Klangraumes gesehen werden (*E-Dis-D-Cis*).

Anhand dieses komplexen, aber längenmässig überschaubaren Beispiels der Orgeletüde *Coulée* sollte ein erster Einblick in die harmonische Denkweise Ligetis gegeben werden, wie er in dieser Vollständigkeit im Zusammenhang mit *Melodien* leider aus Gründen des zu grossen Umfangs nicht gegeben werden kann.

Anhand von drei signifikanten Teilen aus dem Stück *Melodien* möchte ich nun das Fluktuieren zwischen verschiedenen Dichtestadien der harmonischen Hierarchie aufzeigen.

### Beispiel 1

Abb 2.4.b



In Abb 2.4.b oben sind drei Vertikalschnitte durch den Tonambitusraum der ersten 13 Takte des Stückes *Melodien* eingetragen.

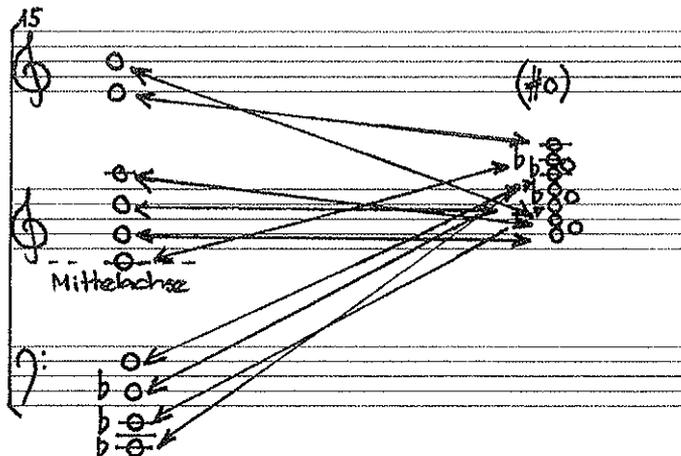
a) Im ersten Achtelwert von Takt 1 (erster Vertikalschnitt) können alle zwölf Töne innerhalb der knapp zwei Oktaven von *g'* bis *fis'''* festgestellt werden. Sie füllen den Tonraum komplett chromatisch auf (Dichtestadium 5). Vom zweiten Achtelwert in Takt 1 bis und mit erstem Viertelwert in Takt 4 ist ein Prozess des sukzessiven Aufklarens durch allmähliches Ausfiltrieren einzelner, ge-



tionsprozess als Extrakt übrig bleiben, jeweils den Einsatztönen der ansteigenden Skalengänge in der Violinstimme *Abb 2.3.f)* bis zum Ton *c'''* entsprechen (Takt 1 bis zum zweiten Viertel Takt 4). Ab dann sind die restlichen Töne (*e'''*, *fis'''*) Takt 4 auf Schlag zwei) im vertikalen Zusammenklang klar ersichtlich und leuchten auch beim Hören aus dem Satzgefüge heraus.

Ebenso lässt sich die Skala von der Quintschichtung (Dichtestadium 2) ableiten, respektive auch die Quintschichtung von der Skala:

*Abb 2.4.d*



Die 11 Skalentöne sind in anderer Reihenfolge im Quintenturm anzutreffen. Der Ton *fis* ist deshalb in Klammern gesetzt, da die Töne *fis* und *cis* in der Quintschichtung nicht vorkommen. Es ist möglich, dass das *fis'''* im eröffnenden Klangraum die Funktion der oberen Begrenzungslinie hat und der Skala nicht zugehörig ist.

c) Mit Blick auf *Abb 2.4.b* wird man nun leicht feststellen können, dass mit dem Erklängen des Tones *b''* im Klavier (Ende des dritten Schlages in Takt 4) der Prozess der erneuten Eintrübung eingesetzt hat. Zu Beginn von Takt 6 ist wieder, wenn auch in engstem Ambitusrahmen (dritter Vertikalschnitt) das chromatische Tonraumtotal erreicht.

Kurz gefasst wurden in Absatz a)-c) folgende Prozesse beschrieben:



Bemerkung: Der Prozess der Filtration durchschreitet fließend die verschiedenen Dichte- und Filtrationsstadien.



In *Abb 2.4.f* sind vier Vertikalschnitte durch den Tonambitusraum der Takte 114-126 eingetragen. Anhand dieses Beispiels sollen ähnliche Entwicklungen zusammenfassender geschildert werden als in Beispiel 1.

a) In den Takten 113 bis zum ersten Viertelwert in 114 (erster Vertikalschnitt):

*Chromatischer Tonraum* (Dichtestadium 5)

b) In Takt 117 auf den vierten Viertelwert:

*Polydiatonischer Tonraum* (Dichtestadium 4)

Bemerkung zu b)-d): Die Töne  $g'$  und  $d''$  treten während der ganzen Stelle (Takt 114 bis 126) gepaart mit den kleinen Nebensekundtönen  $gis'$  und  $ais''$  auf. Dies könnte damit zusammenhängen, dass die beiden Töne  $g'$  und  $d''$ , welche eine hierarchisch bedeutende Position in diesem Stück einnehmen, durch je eine angelagerte Nebennote intensiviert erscheinen respektive eine verstärkte Klangwirkung dieser Töne angestrebt wurde. Die Tongruppe bleibt jedenfalls während des ganzen Prozesses ungeachtet des jeweils gerade vorherrschenden Dichtestadiums konstant, was auch klar aus dem Graph der *Abb 2.4.f* hervorgeht.

c) In Takt 119 auf den vierten Viertelwert:

*Terzgeschichteter Tonraum* (Dichtestadium 3)

d) In Takt 122 auf den ersten Viertelwert:

*Quintgeschichteter Tonraum* (Dichtestadium 2)

Bemerkung zu d): Die Töne  $e'$  (Mitte zwischen  $c'$  und  $g'$ ), sowie  $g''$  und  $b''$  (sie umklammern sozusagen den Ton  $a''$ , welcher an ihrer Stelle stehen sollte) bilden Ausnahmen in der Quintschicht. Man könnte vermuten, dass hier ein kleiner Rest des lendvaischen Denkens eingeflossen ist. Die den Tonraum begrenzenden Töne  $B$  und  $e''$ , sowie ab Takt 123 eben auch zusätzlich  $g''$ ,  $b''$  und  $ais''$  vereinen sich zu einer „dominantisches Tonachsenfraktion“. Man wird sich damit abfinden müssen, dass eindeutige „Beweisführungen“ oft schwierig, respektive unmöglich sind. Ligeti hat mehrfach erwähnt, dass sich verschiedene Prozesse harmonischer Progressionen ständig überlagern. Als Beispiel eines weiteren Prozesses sei auch das chromatische „Abrutschen“ in Takt 123, beginnend mit  $e'-es'$ , dann  $c'-b$ , dann  $fis-f-e$ , und ebenso  $A-As-G$  erwähnt.

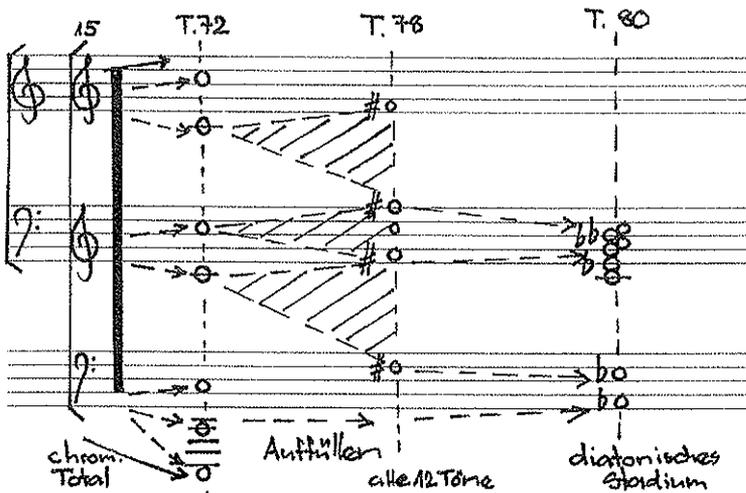
Kurz zusammengefasst wurde in Absatz a)-d) folgender Prozess beschrieben:

<i>Stadium 5 - Filtration - Stadium 4 - Filtration - Stadium 3 - Filtration - Stadium 2 (weitere Entwicklung)</i>			
<i>(Chromatik)</i>	<i>(Polydiatonik)</i>	<i>(Terzschichtung)</i>	<i>(Quintschichtung)</i>

Bemerkung: Der Prozess der Filtration durchschreitet fließend die verschiedenen Dichte- und Filtrationsstadien.

Beispiel 3

Abb 2.4.f



In Abb 2.4.g sind wichtige harmonische Stationen und ihre Entwicklungsrichtungen dargestellt. In Takt 71, klart sich der Tonsatz auf und erstrahlt wie erwähnt in achtfach oktavierter Weite.

„In der Mitte des Stückes kontrahiert beziehungsweise dilatiert sich die Intervallstruktur zu einem Unisono in mehreren Oktaven. Diese augenblickliche Balance wird jedoch sogleich wieder aufgehoben, indem die Tonhöhen erneut auseinanderstreben“<sup>24</sup>

Ebenso vermerkt Ligeti im Zusammenhang mit der Harmonik von Melodien, dass

„im „weichen“ harmonischen Kontext [...]eine ständige Spannung aufrechterhalten“ werde, „ein Schwebezustand, als ob ein zur Auflösung strebender Vorhalt nie aufgelöst würde“<sup>25</sup>

ausser eben an der obgenannten  $c$ -Oktavenstelle in Takt 71 und im Quintenturm in Takt 138 ff.

Es resultiert also folgende prozessuale Entwicklung:

a) Bis Takt 71 letzter Viertelwert Mitte (erster Vertikalschnitt):

*Chromatischer Tonraum* (Dichtestadium 5)

Es ist eine eindeutige chromatisch-lineare Strebetendenz in Richtung  $c$  in allen Oktaven zu sehen.

b) Ab Takt 71 letzter Viertelwert Mitte (zweiter Vertikalschnitt):

*Achtfacher Oktavturm* (Dichtestadium 1)

<sup>24</sup> György Ligeti, „Werke für Kammerorchester“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 255

<sup>25</sup> György Ligeti, „Werke für Kammerorchester“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 255

- c) In Takt 74 zu Beginn des letzten Viertelwertes Mitte (dritter Vertikalschnitt):  
*Polydiatonischer Raum* (Dichtestadium 4)

Bemerkung: Der harmonische Zustand in Takt 74 lässt sich leicht beschreiben: Der zentralen Mittelachse *c'* ist ein *d'* und ein *b* flankierend angelagert. Das harmonische Ausgangsstadium ist *c* in achtfacher Oktavierung, Zielstadium ist das chromatische Total: Polydiatonisches Stadium (Dichtestadium 4)

- d) Takt 77 vierter Viertelwert, zweite Hälfte:  
*Chromatischer Tonraum* (Dichtestadium 5)

- e) In Takt 80 zweiter Viertelwert, erste Hälfte (vierter Vertikalschnitt)  
*polydiatonischer Raum in begrenztem Ambitus* (Dichtestadium 4)  
 (siehe auch *Abb 2.4.g*)

Bemerkung:

Die beiden Holzblasinstrumente Flöte und Oboe führen in Takt 80 eine absteigende Sechstolen-, respektive Septolenfigur aus, deren Tonhöhen nicht zum eigentlichen Tonraum gehören. Diese Spielfiguren sind ein Ausschwingen der Liegetöne *b''/fs''*, welche die zuvor derart zentrale Tonhöhe *c* einklammernd repräsentiert haben. Die beiden Töne gehören deshalb noch in den *c*-Bereich, respektive kann die Figur als Überlappung des vorhergegangenen Teiles gesehen werden. Diese Töne gehören deshalb hier nicht direkt zum Tonmaterial.

Zusammengefasst wurde also wie gerade in Absatz a)-d) folgender Prozess beschrieben:

*Stadium 5 - Stadium 1 - Anfüllen - Stadium 4 - Anfüllen - Stadium 5 - Filtration - Stadium 4*  
 (Chromatik) (Polydiatonik) (Chromatik) (Polydiatonik)

## 2.5. Tonkerne als Ausgangsstadien für Klangflächenentwicklungen

Wie bereits erwähnt, hat sich in Ligetis Werk seit dem Kyrie aus dem *Requiem*, in *Lux aeterna*, *Lontano* und dem *Konzert für Violoncello und Orchester* ein Tonkern (Kombination aus kleiner Terz und grosser Sekunde) etabliert, welcher sich als diatonisch – konsonante Insel im Laufe komplexer Prozesse aus Feldern des chromatischen Totals abhebt und verselbstständigt. Ausgangspunkte der komplexen mikropolyphon verflochtenen Klangraumauffächerung sind oft Einzeltöne (zum Beispiel in *Lontano*, *Lux aeterna*) oder „reine“ Intervalle (Im Falle von *Continuum* die kleine Terz, bei *Coulée* die reine Quinte). Im vorliegenden Stück *Melodien* kann mehrfach ein ähnlicher Tonkern gehört werden, welcher sich aus grosser Sekunde plus grosser Terz zusammensetzt. Ebenso kommt aber sein „Vorgänger“ (Kombination aus kleiner Terz und grosser Sekunde) vor allem in der zweiten Hälfte des Stückes als melodische Einheit und akkordischer Zusammenklang vor. Kleine und grosse Terzen haben neben Oktaven und Quinten als Intervalle im Dichtestadium 3 (Terzschichtung) des harmonischen Schichtungsprozesse eine zentrale Bedeutung. Nebenbei sei hier erwähnt, dass der in *Melodien* vor allem verwendete Tonkern (gr 2 plus gr 3) insofern provokant ist, als die Assoziation mit dem in der funktionalen Harmonielehre als „dominantischer Sekundakkord“ bezeichneten Klang auf der Hand liegt. Ein weiterer kleiner Beitrag im Bereich von „épater l'avantgarde“<sup>26</sup> nebst des sehr „ungehemmten“ Umganges mit dem Begriff der Melodie.

<sup>26</sup> György Ligeti, „Über *Melodien*“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 259

Der genannte Tonkern tritt im weiteren Fortgang auch in verschiedenen intervallgespreizten oder gestauchten Modifikationen auf (Zum Beispiel: 5 plus gr 2 / 4 plus gr 2 / kl 3 plus kl 2 und andere). Es wird dann aufgrund der Überlagerungen mit andern melodischen und linearen Prozessen praktisch unmöglich, die verschiedenen Stadien des beschriebenen Tonkerns präzise und eindeutig herauszuarbeiten.

Bereits in Takt 4 auf Schlag zwei (siehe zweiter Vertikalschnitt in Abb 2.4. b) kann der Fokus auf die Tonkonstellation  $b''$ ,  $c'''$ ,  $e'''$ ,  $fis'''$  gesehen und auch hörend sehr gut nachvollzogen werden. Diese Tongruppe stellt die Kombination des Tonkerns in ursprünglicher Gestalt (gr 2 plus gr 3 /  $b''$ ,  $c'''$ ,  $e'''$ ) und ihrer Umkehrung (gr 3 plus gr 2 /  $c'''$ ,  $e'''$ ,  $fis'''$ ) dar. Die Mitteltöne  $c'''$  und  $e'''$  könnten als „Tonika“ plus nahe verwandte grosse Terz interpretiert werden. Im Stück *Melodien* bekommen Terzen oft die Funktion einer „Geschmacksverstärkung“ des Basistones. Dieser Sachverhalt soll später noch eingehender beschrieben werden. So steht hier die Terz ( $c'''$ ,  $e'''$ ) eigentlich als Zentrum mit je einer beidseitig angelagerten grossen Sekunde. Ligeti hat im Zusammenhang mit dem Vorspiel von Bartóks Ballett *Der holzgeschnittene Prinz* einmal erwähnt:

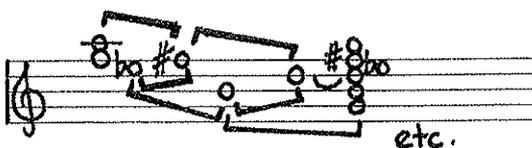
„Es ist eine grosse C-Dur Fläche mit  $b$  und  $fis$ , also die Obertonreihe von C aus aufgebaut, aber Bartók hatte die Idee vom stehenden Es-Dur-Klang Wagners adaptiert.“<sup>27</sup>

Im Unterschied zu Bartóks Werk handelt es sich in *Melodien* nicht um eine grosse über den ganzen Tonraum gespannte Fläche, sondern um ein winziges Aufblitzen einer harmonischen Insel im Laufe eines fliessenden Prozesses. Jedoch sind es exakt die gleichen Töne, auf welche hier ebenso am formal vergleichbaren Ort einer Einleitung (wie in Bartóks Stück der Fokus gerichtet wird. Daher ist die Idee einer kurzen, vielleicht gar unbewussten Referenz durchaus denkbar. Würden wir die vier genannten Töne im Sinne des lendvaischen Achsensystems zu interpretieren versuchen, könnte man das Gebilde auch als Verschränkung von Tonika- und Dominantachse deuten: Die Töne  $b''$ - $e'''$  repräsentieren die Dominant-,  $c'''$ - $fis'''$  die Tonikaachse.

Durch Ergänzung des Tones  $d'''$  würde ein lückenloses Ganztonpentachord entstehen. Beim Analysieren der Musik Ligetis fällt immer wieder auf, dass kleine, im Ursprung sehr traditionell gedachte Tonkerne oder Klangmomente aufscheinen, welche jedoch durch eine entsprechende Neukontextuierung in erfrischend fremdem Licht erscheinen.

In Takt 15 kann Tonkern (gr 2 plus gr 3) vielleicht an prägnantester Stelle im ganzen Stück getroffen werden. Der Ton  $a'''$  bekommt einen Grossterzpartner  $f'''$ , hinzu tritt auch der Ton  $es'''$  als Untersekunde zu  $f'''$ . Dieses Gebilde könnte hier in der harmonischen Hierarchie als „Subdominantachse“  $f'''$  mit „geschmacksverstärkender“ grosser Terz  $a'''$  bezeichnet werden, von welcher aus dann im folgenden der Klangraum aufgefächert wird. Diese Deutung hinkt insofern, als sich das  $a'''$  als obere Note wesentlich resistenter verhält als das  $f'''$ , zumal es bis Takt 70 andauert um sich dann zum  $c'''$  aufzuschwingen. Dies würde nun eine Deutung des  $a'''$  als Tonikastellvertreter näher legen, zumal ja dieser Linienzug ursprünglich beim Ton  $fis'''$  begonnen hat, welcher ebenfalls Tonikaverterter und zu Beginn des Stückes obere Ambitusgrenze ist. Man könnte das Gebilde ambivalent deuten: „subdominantischer“ Anteil  $f'''$  unten, sowie „Tonikaanteil“ oben  $a'''$ .

Abb 2.5.a



<sup>27</sup> György Ligeti, „Kapitel 4“, in: Wolfgang Burde, „György Ligeti -Eine Monographie“, Zürich: Atlantis 1993, S. 144

Der genannte Intervallkern ( $es''',f''',a'''$ ) ist wie gesagt wichtiger Ausgangspunkt des sukzessiven Klangauffächerungsprozesses ab Takt 15, welcher sich von da an der unteren Ambitusuntergrenze entlang in chromatischen Schritten durch den ganzen Klangraum des Orchesterapparates bis zur erwähnten achtfachen Oktave  $C$  (Takt 72) hinabschraubt. Die Klangtraube stetig an, wobei sie nach und nach um jeweils einen zusätzlichen Ton erweitert wird. Es scheint ein Terzanlageungsprinzip vorzuherrschen. In *Abb 2.5.a* kann nachvollzogen werden, wie sich alternierend grosse und kleine Terzen zu einem jeweils bereits vorhandenen Ton der Tontraube anlagern, bis der ganze Tonbereich (mit Ausnahme der Skelettöne  $cis'''$  und  $a'''$ ) langsam chromatisch abzusinken beginnt.

In Takt 47 kann eine Variante desselben Tonkerns in arpeggierter Form in der Bratschenstimme und im Klavierpart beobachtet werden. Nun sind es die Töne  $f, g, b$ , die das gleiche intervallische Gerüst bilden. Es beginnt ein ähnlich wie oben beschriebener, diesmal flirrend-virtuoser Auffächerungsprozess im Tenor-Bassregister des Orchesters. Funktional wird er in den Bereich der „Dominantregion“ gehören mit dem Ton  $g$  als Kernklang. Sehr interessant ist auch, dass als erste kleine Modifikation des Tonkerns das  $b$  zum  $b$  tieferalteriert wird, wodurch seine Variante (gr 2 plus kl 3) entsteht.

Etwas versteckter kann er auch kurz als Zentrum in der 5-tönigen Hornfigur in Takt 80 ( $b'$  -  $g'$  -  $a'$  -  $es'$  -  $c'$ ) in Umkehrung beobachtet werden. An dieser Stelle beginnt der dritte sukzessive Intervallauffächerungsprozess, welcher mit den zwei bereits erwähnten verwandt ist. Die Hornfigur übernimmt nebst den übrigen Blechblasinstrumenten und dem Fagott eine wichtige Auslöse- und Initialfunktion für den weiteren Verlauf.

In Takt 97 tritt als zentrales Klangmoment des Stückes der Tonkern in gebrochener, sozusagen „melodisch-solistischer“ Ausgestaltung auf. Es ist die Umkehrung der „Mollvariante“ des Kerns:  $fis'-gis'-b$ , welche im Schlagzeug und Klavier in einem von den harmonischen Hauptstützpfählern ziemlich entlegenen Bereich erscheint. Die Sforzato-Oktave  $g'-g''$  im Vibraphon- zusammen mit  $c'$  und  $e'$  des Klavierparts beendet die „Exkursion“ und die Musik wird harmonisch wieder auf vertrautere Bahnen gelenkt. Das triviale  $C$ -Dur wirkt im sonst sehr entlegenen harmonischen Kontext exotisch-klangschön und ähnlich einer weit entlegenen Tonart erstaunlich „fern“.

In Takt 110 ist die oft genannte Intervallkonstellation in beinahe derselben Instrumentierung noch einmal zu hören. Sie erklingt im Glockenspiel- und Klavierpart (*pizzicato*). Dieser Klang steht formal zu Beginn des vorletzten, sehr eruptiven und kurzen Formteils vor Takt 127.

In knappster Form kann der Tonkern auch als Umkehrung in Takt 134 auf den vierten Schlag der Celestastimme (erste zwei Zweiundreissigstel  $d'-fis'-gis'$ ) und in Takt 135 als Zusammenklang ( $cis'-f'-g$ ) angetroffen werden. Nicht zuletzt ist er auch im diatonischen Akkord in Takt 136 enthalten ( $f-g-b$ ). Jener Kern in „Originalgestalt“ war ja schon in Takt 47 als Ausgangspunkt des zweiten grossen Klangauffächerungsprozesses aufgetreten. Die genannten Tonkerne sind hier am Ende des Stückes allesamt in der Celestastimme anzutreffen, welche dem zart kapriziös verhauchenden Violinsolo etwas feinen „Goldstaub“ aufstreut.

### 3. Wiederentdeckung spezifischer Intervallqualitäten

#### 3.1. Empirisches Neuentdecken der Intervalle in melodisch-linearen Zusammenhängen

Eine wesentliche Phase in der Entwicklung der späteren Werke (Horntrio, Klavierkonzert, Klavieretüden) war jene, welche der Etappe der späten Sechzigerjahre direkt nachfolgte, in welcher Ligeti den Prozess der Wiederbelebung der Intervalle begonnen hatte. Ligeti schlussfolgerte einerseits die folgerichtigen Konsequenzen aus dem Denken der Phase Mitte der Sechzigerjahre und setzte den Grundstein für die Entstehung seines letzten Stils, was nachträglich völlig klar wurde. Bereits im *Kammerkonzert* von 1970 wurden kanonische Techniken nur mehr vereinzelt angewendet und in *Melodien* habe

„ich [...] versucht, die dichte „Mikropolyphonie“ meiner Musiksprache aufzulockern, transparenter zu machen. [...] Die Stimmen bleiben in ihrer Überlagerung und Verflechtung einzeln durchhörbar.“<sup>28</sup>

Die Stimmen bekommen eine eigene, sich aus dem anonymen Stimmengewirr der Mikropolyphonie befreiende, distinkte und oft klar durchhörbare Intervallstruktur.

Zusammenfassend könnte auch gesagt werden: Das Auflichten der intervallischen Dichte zu klaren harmonischen Strukturen bedingt sozusagen auch ein Neuüberdenken der intervallischen und melodischen Progressionen. Dies geht einher mit der Auflösung der strengen und komplexen Kanonkonstruktionen.

Ähnlich wie das beschriebene sukzessive Auffächern des Klangraumes in der ersten Hälfte des Stückes, kann ein schrittweises Einführen der Intervalle im linearen Zusammenhang beobachtet werden. Im Laufe des Ausdünnungsprozesses (Takt 1-4) entstehen sukzessiv grösser werdende Löcher in die zunächst vollchromatischen Skalengänge. Zuerst entsteht im Rahmen des Ausschälungsprozesses die grosse Sekunde (Takt 1), dann die kleine Terz (Takt 2) und zuletzt die grosse Terz (Takte 3 und 4). Die weitere harmonische Entwicklung (Takt 14) geht dann wie beschrieben von diesem einmal errungenen Intervall (gr 3) aus.

Danach erscheint das Tritonusintervall im Xylophon (Takt 16), die Quinte in der Celesta (Takt 18), die kleine Septime im Piccolo (Takt 19), die Quarte in der Violine (Takt 20), die grosse Sexte im Piccolo (Takt 22), die kleine Sexte ebenso im Piccolo (Takt 23), die kleine None in der Violine B (Takt 25), die kleine Dezime (Takt 26) und die bis anhin vermisste grosse Septime im Piccolo (Takt 27).

Betrachtet man jedoch die kleinen heterophonen Melodiefloskeln (Takt 14-19) als der harmonischen Fläche einbeschriebene Bewegungswellen, würde die weitere Untersuchung nach dem Einführen der Intervalle erst mit dem Einsatz der kontrapunktischer gestalteten Melodielinien ab Takt 19 in Oboe und Klarinette einsetzen. In dieser melodischen Schicht wird nebst den bereits „errungenen“ Intervallen bis hin zur grossen Terz die Quinte von der Klarinette (Takt 22), die Quarte von der Oboe (Takt 24), die grosse und kleine Sexte in direkter Folge von der Violine A (Takt 27), die kleine Septime und die kleine None ebenfalls von der Violine A (Takt 28) und im gleichen Takt der Tritonus durch die Oboe eingeführt. Nun sind alle Intervalle bis zur Oktave präsent. Sie hat im vorliegenden Stück jedoch keine explizit melodische Bedeutung, sondern entfaltet an gewissen Orten im Werk Signalwirkung im vertikalen Zusammenklang: Zum Beispiel in der Posaunen- und Trompetenstimme Mitte Takt 29 (g-g). Der Prozess des sukzessiven Einfüh-

<sup>28</sup> György Ligeti, „*Melodien*“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 258

rens aller Intervalle bis zur Oktave in ihrer melodischen Bedeutung ist Mitte Takt 29 abgeschlossen. Die grosse Septime wird von der Klarinette in Takt 34 als Ausnahmefall nachgeliefert. Das Etablieren aller Intervalle in ihrer melodischen Verwendung fällt interessanterweise zusammen mit dem Erreichen des Tones *g'*, der ursprünglich untersten Grenze des Tonraumes ganz zu Beginn der Komposition. Tendenziell werden die Intervalle in der, (ab Takt 29) nur noch melodischen Verwendung grösser, als seien sie trotz des langsam, aber kontinuierlichen Anwachsens der äusseren Ambitushülle dafür verantwortlich, stets den gesamten neuerschlossenen Klangraum zu durchmessen. Ab Takt 29 treten die Intervalle nur noch melodisch-linear, nicht mehr figurativ auf.

In den Soli der beiden Violinen ab Takt 47 kann ein interessantes Stadium der polydiatonisch harmonischen Durchdringung der melodischen Tonhöhengestaltung gesehen werden. Fasst man die einzelnen Melodietöne zu Dreitongruppen zusammen *Abb 3.1.a* ergeben sich meist Akkorde aus dem Terzschichtstadium, ein weiteres Aufblitzen traditioneller Elemente also. Beim Untersuchen melodischer Linienzüge kann gesehen werden, dass Fortschreitungen in grossen Septimen und kleinen Nonen oft in den Raum „ausgeklappte“ chromatische Skalen sind.

*Abb 3.1.a*

The image shows a handwritten musical score for Violino, measures 47-49. Measure 47 is marked 'in rilievo c-moll 7' and 'molto espr. (sempre)'. Measure 48 is marked 'p' and 'mf'. Measure 49 is marked 'pppp tenuto'. The score includes various annotations such as '5', '7', 'A', 'F7', 'H', 'g-moll', 'b-moll', 'Des', and 'f-moll'. There are also some other markings like 'vorbis' and 'v' above the notes.

Hier nochmals kurz der Hinweis auf das Schlüsselwerk für *Melodien* aus dem Frühwerk: *Musica Ricercata*.

„Das dritte Stück gelangt unerwartet schnell zu seiner vorausbestimmten Viertönigkeit (*c, es, g + e*) um dann wechselnde Dur-Moll Konstellationen durchzuspielen [...].“<sup>29</sup>

Das bitonale Vagieren, welches im polydiatonischen Stadium (Dichtestadium 4) von Bedeutung ist, kann also im Keim schon viel früher angetroffen werden.

<sup>29</sup> Ulrich Dibelius, „Das musikalische Zuhause“, in: ders., „Eine Monographie in Essays“, Mainz: Schott 1994, S. 31

## 4. Semantik der Tonhöhen

### 4.1. Grossformale Tonachsen

Wie bereits beschrieben, ist der gesamte chromatische Tonvorrat im Stück *Melodien* vorhanden, jedoch sind nicht alle Töne von gleicher Wichtigkeit für die strukturelle Hierarchie. Im folgenden möchte ich die in *Abb 4.1.a* eingetragenen, für das Stück sehr wichtigen Tonachsen kommentieren.

a) Schon bei einem kurzen Blick auf das Schema mit den für den Ambitusrahmen und die innere Struktur wichtigen Tonachsen wird man sofort feststellen können, dass die Töne *g*, *d*, *b*, *f* und *c*, welche sich in der Nähe der Zentralachse *c* im Quintschichtstadium befinden, tendenziell häufiger an zentralen Orten im Stück vorkommen als andere Tonhöhen.

b) Die zu Beginn den Ambitusraum von oben begrenzende Tonhöhe *fis* steigt über *a*, welcher bis zur Mitte stets konstant bleibt bis hinauf zum Ton *c* (Takt 71). Würde man mit dem Achsensystem von Lendvai argumentieren, könnte man behaupten, dass der Ton *c* im Prinzip schon von Anfang an durch seine Stellvertreter (*a* und *fis*) im Hintergrund präsent war und erst in der Mitte des Stückes nun „persönlich“ erklingt.

c) Der Ton *a*, welcher ab Takt 7 erreicht ist, bekommt zuerst mit *f* einen Grossterzpartner. Etwas später erklingt das *fis* als höchste Note unter *a* in der langsam sich auffächernden Tontraube, nämlich dieselbe Tonhöhe *fis*, welche zu Beginn des Stückes den Ambitusraum nach oben begrenzt hat. Es zeigt sich also hier grossformal ein Fluktuieren zwischen grosser und kleiner Terz wie es schon im harmonischen Zusammenhang mit dem Terzschichtungsstadium und bei der Diskussion der verschiedenen Tonkerne mehrfach beschrieben wurde.

d) Eine sehr interessante Achse entsteht durch das „Verbinden“ von *g* im ersten Takt (vorläufige Ambitusuntergrenze) mit dem *g* (erneutes Erreichen dieser derselben Tonhöhe in Takt 29). Das Erreichen der einstigen Ambitusuntergrenze *g* ist ein sehr wichtiger formaler Moment. Viele einschneidende Vorgänge sind hier zu verzeichnen:

- Erreichen der früheren Ambitusuntergrenze *g*
  - Abbrechen der heterophonen Arpeggi in Piccolo, Xylophon, Celesta und Violine (Ende der „Goldstaub“-klänge)
  - Erstes Auftreten des Oktavzusammenklanges in Trompete und Posaune in Takt 29 Mitte.
  - Alle Intervalle bis zur Oktave sind bis dahin in melodischer Verwendung vorgekommen.
- Der Ton *g* tritt in Takt 58 wieder in der Funktion als Ambitusgrenze auf. Diesmal aber begrenzt er ihn von oben im Gegensatz zu den gerade erwähnten beiden Fällen. Generell kann der Ton *g* als direkte, nächstliegende Achse zu *c* im Sinne eines grossformal- vertikalen Linienzuges als für das Stück am bedeutendsten bezeichnet werden.



e) Neben vielen wichtigen Orten, an denen eine zentrale Tonhöhe des harmonischen Systems für eine Weile den Tonambitus begrenzt, soll darauf hingewiesen werden, dass in Takt 45: Ton  $f$  als Untergrenze; Klaviersoloakkord plus Flöte und Streicher (hoch) und in Takt 58; Ton  $C$  als Untergrenze; Bläserakkord plus Streicher (hoch) für einen kurzen Moment der Rast der kontinuierliche Prozess des chromatischen Hinabschreitens der unteren Ambitusgrenze unterbrochen wird. Nun ergeben sich aufgrund der Tonhöhenachsen vier bis fünf formal einschneidende Punkte im ersten Teil des Stückes, nämlich Takt 1 (Ambitusuntergrenze  $g'$  korrespondierend mit  $g'$  in Takt 29), Takt 14  $f''$  (Untergrenze), Takt 45  $f$  (Untergrenze) und Takt 58  $C$  (Untergrenze).

Wieder treten die drei wichtigsten Harmonik- und formtragenden Töne an signifikanten Orten in Erscheinung:  $g'fC$ , bevor der Satz in Takt 71 in die Zentraloktave  $c$  einmündet.

f) Aus meiner Darstellung geht weniger klar als aus dem Notentext hervor, dass in Takt 88 der Ton  $c$  nicht nur an der Ambitusobergrenze erklingt, sondern auch zuvor satzintern vor allem durch das Klavier ab Takt 87 stark in den Fokus genommen wird.

g) Man ist erneut versucht, im zweiten Formteil des Stückes ab Takt 75 auf Lendvai zu rekurrieren, denn die wichtigsten ambitusflankierenden und signifikanten Töne  $B, b'', e'''$  auftreten. Sie gehören „Dominantbereich“, wobei im Zentrum des Tonraums oft das  $c'$  als Zentralachse fokussiert wird. Ebenso könnte man eher vom „Quintschichtungskonzept“ ausgehend, das  $B$  als Vertreter des mittleren „Subdominantbereichs“ annehmen und dazwischen das  $c$  als Zentralachse des Tonikabereichs und  $e'''$  als Vertreter des hohen Dominantbereichs definieren. Beide Interpretationen machen durchaus Sinn. Klar scheint mir, dass verschiedene Denkkonzepte kräftewirksam waren. Nur ist aufgrund der Bedeutungsüberschneidungen der Töne nicht immer klar definierbar, wo nun welche Interpretation exakt zutrifft. Auffallend ist wiederum, dass genau dieselben beiden Töne  $b$  und  $e$  im Stück *Lontano* (Takt 57ff) nach exakt einem Drittel von formal zentraler Bedeutung sind. Es scheint, als habe Ligeti gewisse werkunabhängige Präferenzen in der Wahl der Tonhöhen für wichtige Momente in seinen Kompositionen gehabt.

h) In einem Interview im Jahre 1974 hat Ligeti darauf hingewiesen, dass in seiner ersten Partiturskizze im Zusammenhang des Stückes *Melodien* zwei Intervalllinien der Ambitusobergrenze entlangführten, an welche sich die langsam entfaltenden und überlappenden Melodien anschmiegen. Ich vermute, dass damit die Töne  $a'''$ , (eventuell  $f''$ ,  $f's''$ ), sowie  $cis'''$  gemeint sein könnten, welche tatsächlich leise und unbeweglich wie ein Skelett über dem Klangraum „hängen“. Die sich allmählich auftastenden Melodien erklimmen immer wieder erneut diese hohe Lage und die Instrumente wechseln sich beim Aushalten der Töne ab, damit die statischen Tonhöhen durch klangliche Abwechslung frisch gehalten werden können. Fraglich bleibt, welche Funktion das  $cis$  hat. Es könnte entweder suboktavierter, „geschmacksvertstärkender“ Grossterzpartner des Tones  $a'''$  von Bedeutung sein, oder aber nach Lendvai gedacht unabhängiger „Dominantstellvertter“ ( $cis'''$ ) und das  $a'''$  Tonikastellvertter was auch Sinn macht.

i) Nach dem „reinen“ Quintakkord in Takt 140 driften die Grenztöne zu einem sieben Oktaven auseinanderliegenden  $e$  (Mittelachse zwischen  $c$  und  $g$ , den wichtigsten beiden Tönen im Stück) auseinander. Der Klang entschwindet aufgehängt, sanft und schwebend in den immer dagewesenen, zeit- und schwerelosen musikalischen Raum.

#### 4.2. Über formale Entscheidungskompetenzen zentraler Tonhöhen

Im Stück *Melodien* ist es nicht nur so, dass einzelne Tonhöhen als wichtige harmonische Achsen im System fungieren, eine besondere harmonische Bedeutung haben oder zu temporär den Tonraum von unten oder oben her begrenzenden Tonzentren erhoben werden, sondern einzelne Töne höherer hierarchischer Ordnung (z.B:  $g, c, f$ ) können an bestimmten Orten den formalen Fortgang der Komposition grundlegend beeinflussen. Sie erhalten vom Komponisten quasi

„Kompetenzen“ höherer Ordnung zugesprochen. Oft treten sie oktaviert auf, um dadurch noch mehr Klarheit und Durchschlagskraft zu entfalten.

„In meiner frühen Kindheit träumte ich einmal, dass es mir nicht gelänge, bis zu meinem Bettchen (das vergittert war und als sicherer Zufluchtsort galt) vorzudringen, denn das ganze Zimmer war von einem dünnfasrigen, 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 [...] Jede Regung der steckengebliebenen Lebewesen verursachte ein Beben, das sich dem ganzen 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 wechselseitig aufeinander einwirkenden Bewegungen so mächtig, dass das Netz mancherorts einriss und einige Käfer unerwartet frei wurden, um sich bald darauf mit erstickendem Summen neuerlich im wogenden Geflecht zu verirren. Diese hier und da plötzlich eintretenden Ereignisse veränderten allmählich die Struktur des Gewebes, das immer verschlungener wurde [...] Die Wandlungen des Systems waren unumkehrbar- kein einmal vergangener Zustand konnte wiederkehren.“<sup>30</sup>

Die Metapher aus Ligetis Kindheit beschreibt sehr anschaulich, wie ein Insekt als kleines Individuum einen grossen und weitreichenden Globaleinfluss auf jenes das Kinderzimmer überspannende, diffizile Netzsystem haben kann.

Ähnlich verhält es sich mit den im Stück *Melodien* vorkommenden dominanten „Alpha“-Tönen. Sie können an einem kleinen unscheinbaren Ort des Satzgewebes oftmals ebenso unscheinbaren Einfluss ausüben, welcher jedoch tiefgreifende Wellen auf das ganze komplexe musikalische Netzwerk werfen kann. Das gerade beschriebene Prinzip des Auslösens eines signifikanten formalen Ereignisses bedingt nicht einen dynamisch vordergründig lauten „Auftritt“ des Tones mit höherer Kompetenz. Solche simplen Reiz-Reflexreaktionen wären für Ligetis komplexes und feinsinniges formales Denken, welches immer wieder im speziellen um den Fokus auf das subtile Innenleben eines musikalischen Satzes bedacht ist, wahrscheinlich doch zu einfach gewesen. Durch diese Auslösemechanismen erhält das Stück neben dem statisch-prozessualen Duktus auch einen unmittelbar - spontanen.

Folgende Beispiele solcher formaler Situationen sollen nun aufgezeigt werden:

a) In Takt 29 Mitte tritt der Ton  $g'$ , die ursprüngliche Ambitusuntergrenze des Satzes erreichend, in Erscheinung. Es spielen die Trompete und die Posaune in Oktaven ( $g'$  und  $g''$ ). Letztere hatte zudem seit den ersten zwei Tönen im zweiten Takt des Stückes pausiert.

Dies löst folgende Reaktionen im Satzgefüge aus:

- Abbrechen der heterophonen Arpeggi in Piccolo, Xylophon, Celesta und Violine
- Die restlichen Melodieinstrumente gesellen sich zu der von den Holzbläsern initiierten Schicht und spielen lineare Melodien.
- Der hohe und irisierende Streicherflageolettepich bricht ab.(Takt 31)

<sup>30</sup> György Ligeti, „Zustände, Ereignisse, Wandlungen“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 170

b) In Takt 40 tritt das Klavier, zum ersten Mal nach der skalengängigen Einleitung, selbstbewusst und solistisch im traditionell- auffallenden Satz in 3-fachen Oktaven Subdominantbereiches *f<sup>b</sup>* auf. Dies führt zu einem bitonalen Klangmoment Ende Takt 41: Töne des *c*-moll und *b*-moll Dreiklanges erklingen gleichzeitig

Zudem löst dieser Klaviereinsatz folgende Reaktionen aus:

-Es entsteht Unruhe im Satz (siehe folgende Takte: Bratsche, Violine, Klavier, Klarinette und Flöte)  
-Es kommt zu einem grossen „Orchesterarpeggio“, welches den Satz und zudem den hier aktuellen Binnenformteil in Takt 45 ganz zum stehen bringt und somit schliesst. Das Klavier „saugt“ den ganzen Orchesterklang ausser einer resistenten Flöte und den Streicherflageolets auf.

Basiston des formalen Zwischenhaltes ist *f* im „Subdominantbereich“, genau wie jene die ganze Reaktion ursprünglich auslösenden Töne *f<sup>b</sup>*.

c) In Takt 54 spielt das Klavier im wuchtigen *ffffz* die Töne *as<sup>2</sup>-c<sup>2</sup>*, welche weit über den übrigen Instrumenten dynamisiert sind. Direkte formale Folgen daraus sind:

-Verwirrung im Satz. Die Kurztonschicht in den tiefen Streichern spaltet sich in Takt 55-57 und wird zweichörig: Klavier plus Tuba und Fagott bilden einen Chor. Die tiefen Streicher den zweiten.  
-Der musikalische Verlauf gelangt in Takt 57 erneut zum Totalstillstand, nachdem sich der „Quasivorhalt“ *Des* in der Tuba zum Ton *C* aufgelöst hat. Die Bläser haben also diesmal das Primat über den Klang errungen und ihn dem Klavier entreissen können.

d) Die Vierfachoktave des Tones *d* im Klavier in Takt 65 könnte als Auslöser für das „Orchesterarpeggio“ Takt 65-70 und schliesslich für das totale Fokussieren auf den Ton *c* in acht Oktavlagen des Orchesterklangraumes gesehen werden.

e) Der Oktavzusammenklang *g-g'* in Takt 78 (eine Oktave tiefer als in Takt 29) in Tuba und Fagott führt zur Ambituskontraktion Mitte Takt 80 und schliesslich zum Auslösen eines erneuten Klangraumauflächerungsprozesses wie schon zweimal im ersten Formteil.

f) Das abrupte Abbrechen aller Arpeggiofiguren in Takt 94 kann als Reaktion auf die drei *g*'s in den Hörner und der Trompete gedeutet werden. (Parallelstelle zu Takt 29)

g) In Takt 107 löst das *g'* im Horn eine flirrende Arpeggiobewegung in den Streicherstimmen, sowie den eruptiven Horn- und Fagottausbruch in Takt 109 aus.

h) Die Verantwortung für den zumindest dynamisch abruptesten Ausbruch bis anhin (Fortissimo-Tutti des Orchesters) trägt die Trompete (*g* in Takt 126).

Es liessen sich zahlreiche weitere Beispiele dieses gruppenspezifischen Reaktionsverhaltens auf ein bestimmtes singuläres Ereignis aufzeigen. Die oben erwähnten Stellen geben einen anschaulichen Einblick, dass individuelle Einzeltöne höherer hierarchischer Ordnung, oft gekoppelt, respektive verstärkt durch eine auffällige Instrumentierung, einen nachhaltigen Einfluss auf das Kollektivverhalten des Orchesters haben können. Ligeti hat dieses Form-Reaktionsprinzip im Zusammenhang mit *Apparitions* auch folgendermassen umschrieben:

„Die Zustände werden 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.“<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> György Ligeti, „Die zweite Sprachfindung“, in: Ulrich Dibelius, „Eine Monographie in Essays“, Mainz: Schott 1994, S. 29

## 5. Form als Ausschnitt aus dem immer da gewesenen Zeitfluss

### 5.1. Vom unendlichen Strömen der Zeit

Im musikalischen Zusammenhang den Formbegriff zu thematisieren heisst immer auch über Zeit zu sprechen. Skulpturale oder geometrische Formvorstellungen, entlehnt von Werken der bildenden Kunst, auf welche Komponisten zur Veranschaulichung musikalischer Sachverhalte gerne zurückgreifen, müssen im Moment des Erklings eines Musikstückes in der Zeitachse leider oft über Bord geworfen werden.

„Zum Beispiel ist der Begriff „Zeit“ für mich neblig-weiss, langsam und unaufhaltsam von links nach rechts fliegend, wobei er ein sehr leises hhhh-artiges Geräusch erzeugt. „Links“ ist in diesem Fall ein violetter Ort von blecherner Beschaffenheit und ebensolchem Klang „rechts“ hingegen orangefarben, hat eine hautartige Oberfläche und einen dumpfen Ton.“<sup>32</sup>

Diese sehr plastische und synästhetische Zeitvorstellung hat Ligeti in Verbindung mit *Apparitions* genannt. Es kommt in dieser Beschreibung ebenso eine zweite wichtige Dimension des Zeitflusses zum Ausdruck: Der scheinbar ewige und unendliche, nie beginnende und nie endende Zeitfluss.

„Evoziert wird die Vorstellung von Unendlichkeit, erweckt wird der Eindruck, dass die Musik bereits da war, als wir sie noch nicht hörten, und immer fortdauern wird, auch wenn wir sie nicht mehr hören. Als ob ein Fenster geöffnet und wieder geschlossen würde: Die Landschaft, die im offenen Fenster erscheint, bleibt auch bei geschlossenem Fenster unverändert, sie war jedoch nur eine Zeitlang sichtbar. So sind Anfang und Ende der Komposition lediglich virtuelle Grenzen einer an sich unendlichen Musik und die musikalischen Vorgänge und Veränderungen nur imaginäre Aspekte des Unveränderlichen: Die immer gegenwärtige, in sich unbewegte Landschaft ist gewissermassen nicht sofort in ihrer Gesamtheit erfassbar, vielmehr entdeckt man darin immer neue Regionen, die freilich schon da waren, als man sie noch nicht wahrnahm. Nicht die Landschaft, sondern die Wahrnehmung verändert sich.“<sup>33</sup>

Diese Vorstellung kann auch auf das Stück *Melodien* übertragen werden. „Die musikalische Form entfaltet sich wie ein ausgespanntes Gewebe in der kontinuierlich weiterfliessenden Zeit“, schreibt Ligeti im Werkkommentar über *Melodien*. Hören wir die ersten Takte der Komposition, werden wir sogleich von den sich überlagernden, aufwärtsstrebenden Skalengängen mitten ins Geschehen geworfen. Es wird nicht entwickelt, sondern die Musik fliesst bereits, als wäre sie schon immer da gewesen. Auch werden wir feststellen, dass der Beginn ein Vertikalschnitt durch einen Prozess des musikalischen Flusses ist, der auch früher oder später hätte angesetzt werden können.

Zum Ende (ab Takt 147) entschwebt das Stück in die räumlichen (*e* in höchster und tiefster Lage des Orchestersatzes gespielt) und dynamischen Extremstadien des Orchestersatzes (dreifaches Pianissimo bis zum vollständigen Verlöschen des Klanges).

<sup>32</sup> György Ligeti, „Zustände, Ereignisse, Wandlungen“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 170-171

<sup>33</sup> György Ligeti, „*Lux aeterna*“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 233

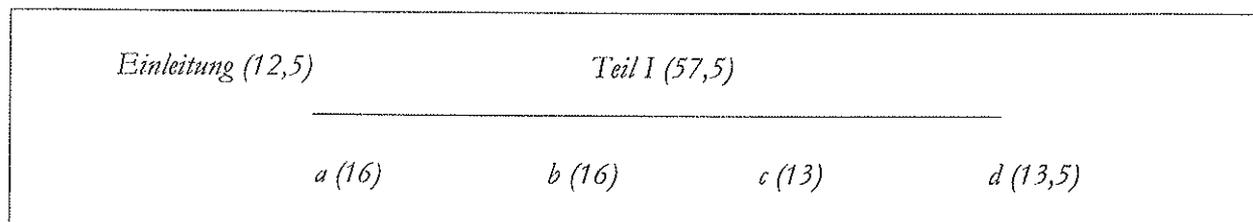
## 5.2. Versuch einer grossformalen Übersicht

„Nähert man sich [...] derselben Musik (heutigen) ohne die Erwartung, dass Funktion Richtung und Ortsmarkierung innerhalb der Architektur bedeutet, so stösst man auf eine ganze Reihe architektonischer Möglichkeiten, die nicht minder erfassbar sind als traditionelle Formbauten; die Möglichkeiten reichen von gleichsam einräumigen, riesigen leeren Gebäuden bis zu unterirdisch verschlungenen Labyrinthen und in weiter Fläche verstreute Siedlungen.“<sup>34</sup>

Wagt man nun den Versuch einer Beschreibung der Grossform von *Melodien*, ist zunächst eine Aufteilung des einsätzigen Werkes in zwei Teile in der „Mitte“ (erster Schlag Takt 72) sicher sehr naheliegend. Beide „Hälften“ (siehe auch Klangraumschema *Abb 6.5.b*) des Stückes sind etwa gleich lang (erste Hälfte 71, zweite Hälfte 79 Takte). Geht man von der Spieldauer in Minuten aus, beträgt die erste Hälfte rund 6'25", die zweite 6'35". Diese Zeitangaben können je nach Interpretation divergieren.

Geht man beim ersten Formteil (Takt 1-13) von einer spannungserweckenden Einleitung aus und am Ende (Takt 142-151) von einer Coda, können im Prinzip wie gesagt zwei grosse Formteile I (Takt 13-72) und II (Takt 72-141) gesehen werden. Sie sind jedoch intern sehr verschieden und auch unterschiedlich mehrteilig. Die Aufteilung macht insofern Sinn, als zu Beginn des Teils I (T.13) der 58 Takte andauernde Prozess der chromatischen Ambituserweiterung abwärts bis zur erwähnten achtfachen Oktave *c* in der Mitte des Stückes (Takt 72) beginnt. Eine sehr ähnlich aufklarende Parallelstelle zu jener in der Mitte (Takt 72) kann auch am Ende des zweiten Teiles (Takt 138-141) in der vertikalen Auftürmung von neun Quintintervallen (Kontra *As, Es, B, f, c', g', d'', a'', e'', b''*) beobachtet werden.

*Teil I* Der erste grosse Formteil kann in vier kleinere Formteile (a, b, c, d) unterteilt werden (In Klammern jeweils die Taktanzahl vermerkt, welche der Teil längenmässig umfasst. Beschrieben wird nach dem Doppelpunkt immer das Ende des jeweiligen Formteiles).



*Teil a:* Takt 13-29: Hier beginnt ein Tonanlagerungsprozess an den Kern *es'''/f'''/a'''*) bis Ende Takt 29. Die bis anhin unterste Ambitusgrenze *g'* ist erreicht und die heterophonen Arpeggiofiguren (Piccolo, Violine, Celesta und Xylophon) brechen ab.

*Teil b:* Takt 29 bis Takt 45: Der kontinuierlicher Prozess der Melodiebewegungen gerät ins Stocken. Ausgelöst durch das Klaviersolo in Takt 40 entsteht in Takt 42-45 ein „Orchesterarpeggio“. Das Klavier übernimmt den Klang „quasi legato“ in Takt 45. Der Ton *f* wird erreicht, welcher eine wichtige Tonhöhe an der unteren Ambitusgrenze ist.

*Teil c:* Takt 45 bis 58: Der Klangfluss kommt hier, etwas ähnlich wie in Takt 45, nun aber auf einem Bläserakkord zum Stehen. Der Ton *C* (formale Mittelachse) wird in Takt 57 von der Tuba erreicht.

<sup>34</sup> György Ligeti, „Kapitel 4“, in: Wolfgang Burde, „György Ligeti -Eine Monographie“, Zürich: Atlantis 1993, S. 147

*Teil d:* Letzter Abschnitt ab Takt 58 bis 71 (vorher beschriebene Mitte der Komposition).

Ich möchte darauf hinweisen, dass die separate Betrachtung der Teile a und b auf Anhieb klar ist, denn die formale Gliederung fällt beim Hören nicht in gleicher Masse unmittelbar und eindeutig auf wie die weiteren Zäsuren. Sie ist jedoch für die interne Struktur des Werkes von grosser Bedeutung.

*Teil :II* Eine klare Unterteilung im Sinne des Ersten Grossformteils ist im Falle des Zweiten wesentlich schwieriger. Die verschiedenen Binnenteile sind oft durch komplexe prozessuale Überlagerungen verschränkt und deshalb ambivalent in der Zugehörigkeit. Zudem entfaltet sich ein diffiziles Interaktionsfeld zwischen Einzeltönen und ganzen Orchesteruntergruppen, zwischen Individuen und dem Kollektiv. Dieses beeinflusst die formale Entwicklung massgeblich unmittelbarer als dies im ersten Teil der Fall war. Die durch die Unterteilung entstehenden neun Untereinheiten sind deshalb wesentlich spekulativer als im Formteil I. Die formale Verwandtschaft mit dem zwei Jahre früher entstandenen Werk *Ramifications* ist auffällig. Dieses Stück weist ebenso eine deutliche Zweiteilung mit einer formalen Mittelachse auf. Die beiden Grossformteile sind auch etwa gleich lang, wobei der Zweite sehr viel differenzierter und reichhaltiger in Bezug auf die Art der verwendeten Kompositionstechniken ist. Der Erste ist eher einheitlich strukturiert und zielgerichtet entwickelnd, der Zweite von deutlichen Kontrasten beherrscht. Er lässt sich auch wie in *Melodien* in Abschnitte sehr unterschiedlicher Länge gliedern.

Im ersten Teil von *Ramifications* gehen die Veränderungen behutsam von statten, im zweiten dagegen treten schroffe Gegensätze auf, die sich besonders anschaulich in der Dynamik widerspiegeln. Während der erste im zwei- bis dreifachen Piano blieb, reicht die dynamische Spannweite im Zweiten von *ppp* bis *fff*.

Wie in *Ramifications* ist im Stück *Melodien* der erste Grossformteil eher prozesshaft-homogen im Gegensatz zum sprunghaft-dichteren und dynamisch diskontinuierlichen Zweiten.

„Die kontrastierenden Bewegungscharaktere bilden einen einzigen kontinuierlichen Fluss, wobei die Windungen des Flussbettes sehr verschiedenartig sind: Innerhalb des Kontinuums gibt es plötzliche Einbuchtungen, gar Risse, die die weiche, allmähliche Transformation des Gesamtvorganges jäh unterbrechen.“<sup>35</sup>

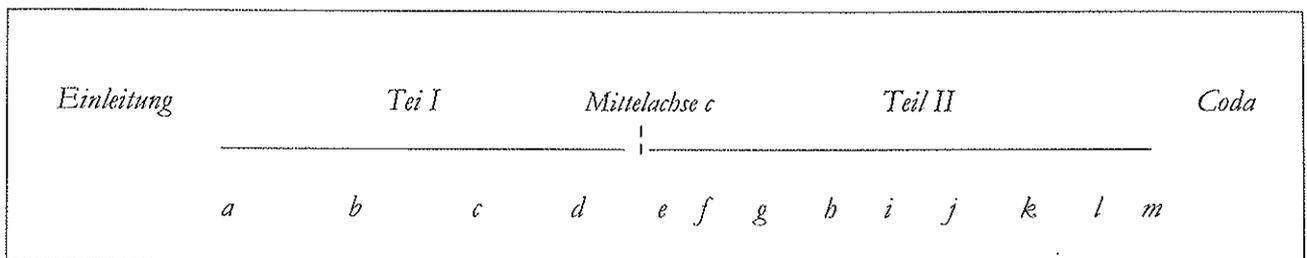
Ligeti könnte mit den „jähem Rissen“ hier auf die Form des zweiten Grossformteils rekurriert haben. Obwohl beide etwa gleich lang sind, kann nur vereinzelt in Details eine symmetrische Denkweise vermutet werden.

<i>Teil II(70)</i>	<i>Coda (9)</i>
<hr/>	
<i>e(8,5) f(8,5) g(6) h(6,5) i(8,5) j(3) k(14) l(5) m(10)</i>	

<sup>35</sup> György Ligeti, „Werke für Kammerorchester“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 254-255

- Teil e:* Takt 71 (Mitte des Stückes) bis Mitte Takt 80: Dies ist eine Initialstelle für einen weiteren Klangauffächerungsprozess aus dem Tonkern ( $b', g', a', es', c'$ ). Die Unterteilung ist ambivalent. Harmonisch betrachtet ist der genannte Tonkern am klarsten und eindeutigsten Mitte Takt 80 zu sehen, obwohl motivisch schon erste „Regungen“ einer neuen Entwicklung Ende Takt 78 in Tuba und Fagott (Oktave  $g-g'$ ) zu verzeichnen sind.
- Teil f:* Mitte Takt 80 bis Ende Takt 88: Dem Satz wird das Bassfundament  $G$  entzogen, welches hier von der Tuba gespielt wird. Der neue Zentralton  $c$  ist definitiv etabliert (Violoncello, Viola, Flöte und Klavier). Flirrend-filigrane Bewegungsgänge setzen in den Violinen, im Klavier und in der Klarinette ein.
- Teil g:* Ende Takt 88 bis Ende Takt 94: Die Arpeggiobewegungen in den Holzblasinstrumenten, den Streichern und dem Klavier enden hier. Der Ton  $A$  im Bassregister (Kontrabass) entschwindet bis Takt 96.
- Teil h:* Takt 95 bis Takt 101: Ein statischer Streicherklang tritt anstelle des dichten und vielschichtigen Gewebes zuvor in den Vordergrund. Der Ton  $B$  im Violoncello wird erreicht, welcher sich als Orgelpunkt von hier an bis Ende Takt 124 erstreckt.
- Teil i:* Takt 101 bis Ende 109: Eine formale Zäsur wird ausgelöst durch ein Hornglissando und die Fagottfigur.
- Teil j:* Takt 110 bis 113: Die „Reprise“ der aufwärtsstrebenden Skalengänge setzt ein.
- Teil k:* Takt 113 bis Ende Takt 126: Ein abrupter Fortissimoeinsatz der Blechbläser unterbricht die sanft rallentierenden Skalengänge der Streicher.
- Teil l:* Takt 127 bis 132: Die homorhythmischen Skalengänge, welche ihren Ursprung in Takt 127 hatten, beruhigen sich in einem Ausschwingvorgang. Die Violinsoloidee aus dem ersten Teil in Takt 47 „capriccioso“ wird zart und echohaft wiederaufgegriffen.
- Teil m:* Takt 127 bis 141: Harmonisches Aufklaren in aufgeschichteten Quintintervallen.

Mögliche grossformale Gliederung:



## 6. Einzelne Formteile und ihre inneren Zusammenhänge

### 6.1. Einleitung

Der im *Kapitel 5.2.* als Einleitung deklarierte Formteil erinnert an eine Methode, welche Ligeti im Zusammenhang mit seiner Gastprofessur an der Stockholmer Musikhochschule für den Kompositionsunterricht entwickelt hat.

„Wir nahmen einen Zwölftoncluster, der die eingestrichene Oktave ausfüllte - Darin führten wir eine Instrumentalstimme skalenartig nach oben, von *c'* bis zu *b'*; gleichzeitig spielte ein anderes Instrument eine Skala von *des'* bis hinauf zu *b'* und sprang in dem Moment, da das erste Instrument das *b'* erreicht hatte, zum *c'* hinab; ein drittes Instrument begann seine Aufwärtsbewegung bei *d'*, erreichte so das *b'* früher als das zweite Instrument, sprang nun zum *c'* hinunter und hatte noch Zeit, sich bis zum *des'* weiterzubewegen und so weiter. Auf diese Weise konnten, innerhalb des stets kompakt ausgefüllten Zwölftonclusters, alle Instrumentalstimmen sich bis zum Grenzton *b'* nach oben bewegen, von wo sie zum *c'* hinabsprangen. Jede Instrumentalstimme führte diesen Sprung zu einem anderen Zeitpunkt aus, immer aber sprang irgendeine Stimme hinab.[...] Die Idee dieses Modells geht auf ein – von Herbert Eimert Anfang der fünfziger Jahre konzipiertes – Modell in der elektronischen Musik zurück, auf das „totale interne Glissando“. Die Konzeption der internen Klangveränderung wurde aber hier in instrumentaler Form und diskontinuierlichen Stimmführung realisiert.“<sup>36</sup>

In der Einleitung von *Melodien* finden wir dieses Satzmodell in modifizierter Form wieder. Zum einen ist der Dichtegrad des Satzes im genannten Abschnitt (Takt 1-14.) viel weniger hoch, denn obwohl die Stimmen zwar auch einem sehr klar umrissenen Ambitusbereich einbeschrieben sind, fehlt der von Ligeti beschriebene, flächige Hintergrund. Das Satzgewebe ist ein dennoch mit dem Stockholmer Experiment Verwandtes, wenn es auch wesentlich transparenter ist. Es fusst im Grunde immer noch auf den gemachten Erfahrungen im elektronischen Studio.

Wie der Partitur klar zu entnehmen ist, durchmessen die Holzbläser und die Streicher in subtil fluktuierenden, von einkomponierten Tempoveränderungen leicht variierten Skalengängen den fix abgesteckten Klangraum von *g'* bis *fis'*“. Die Linie, respektive in diesem Zusammenhang vielleicht präziser die Rohform einer Melodie, wird zur gerichteten flächeninternen Bewegung. Zwei Faktoren beeinflussen das Gewebe sehr wesentlich. Zum einen bewegt sich der untere Rahmen sukzessive von *g'* aufwärts, bis er schliesslich mit dem oberen Rand des Satzes (*a''*) kollidiert und sich die Bewegung (Takt 10) beruhigt. Mit dem Erreichen des Tones *a''* kommt sie schliesslich zum Stillstand. Die obere Grenze des Satzgefüges bewegt sich ebenfalls aufwärts, jedoch nur um eine kleine Terz von *fis'* nach *a''*. Weiter ist zu beobachten, dass der anfänglich chromatisch total ausgefüllte Raum langsam „aufgelichtet“ wird und einzelne Tonhöhen in bestimmten Oktavlagen ausfiltriert werden. Die zwei den Klangraum begrenzenden Ränder sind durch Liegetöne in den Streichern vorerst unten (Takt 1-2, *g'* Kontrabass) und wenig später oben (Takte 3-11, *fis'* Violoncello, dann ebenso Kontrabass) ausinstrumentiert und dadurch klarer konturiert. Interessant ist auch das chromatische Ansteigen der Obergrenze (Takte 6-10), welche durch Tonhöhenüberlagerungen in der Violoncello- und Kontrabassstimme „unscharf-verwischt“ ist.

<sup>36</sup> György Ligeti, „Neue Wege im Kompositionsunterricht“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 1, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 140-141

In dieser zwölftaktigen Einleitung stellt uns Ligeti zudem gewissermassen zwei Extrembereiche der Melodiegestaltung vor, welche er im weiteren Verlauf des Stückes „durchführen“ und differenzieren wird. In der Einleitung wird der Hörer mitten ins noch unklare Geschehen geworfen. Die Frage, was Ligeti denn genau mit dem Begriff der Melodie in Verbindung bringen wird, stellt sich eindeutig. Ist es nun das traumhafte, chromatisch-skalare „im Kreise drehen“ der virtuellen Klangschlaufen? Sind es die kurzen melodisch-expressiven Momente, die an ihren Rändern kurz aber unmissverständlich hörbar, wie eine zarte melodische Spur aufkeimen (Takt 1-3 Trompete, Posaune Bratsche/ Takt 7 Klarinette und Violine)? Ist es eine eröffnende Materialkonfrontation im nahezu „beethovenschen Sinne“, in welcher Bausteine präsentiert, die später im Werk wiederkehren und weiterverarbeitet werden? Oder sind die sanft kreisenden Schlaufen sich in die Sonorität des Stückes einspielende, gleichsam selbst einhörende Vorgänge des Herantastens, analog dem kreisenden Suchen und schliesslichen Etablieren der Haupttonart zu Beginn eines Präludiums?

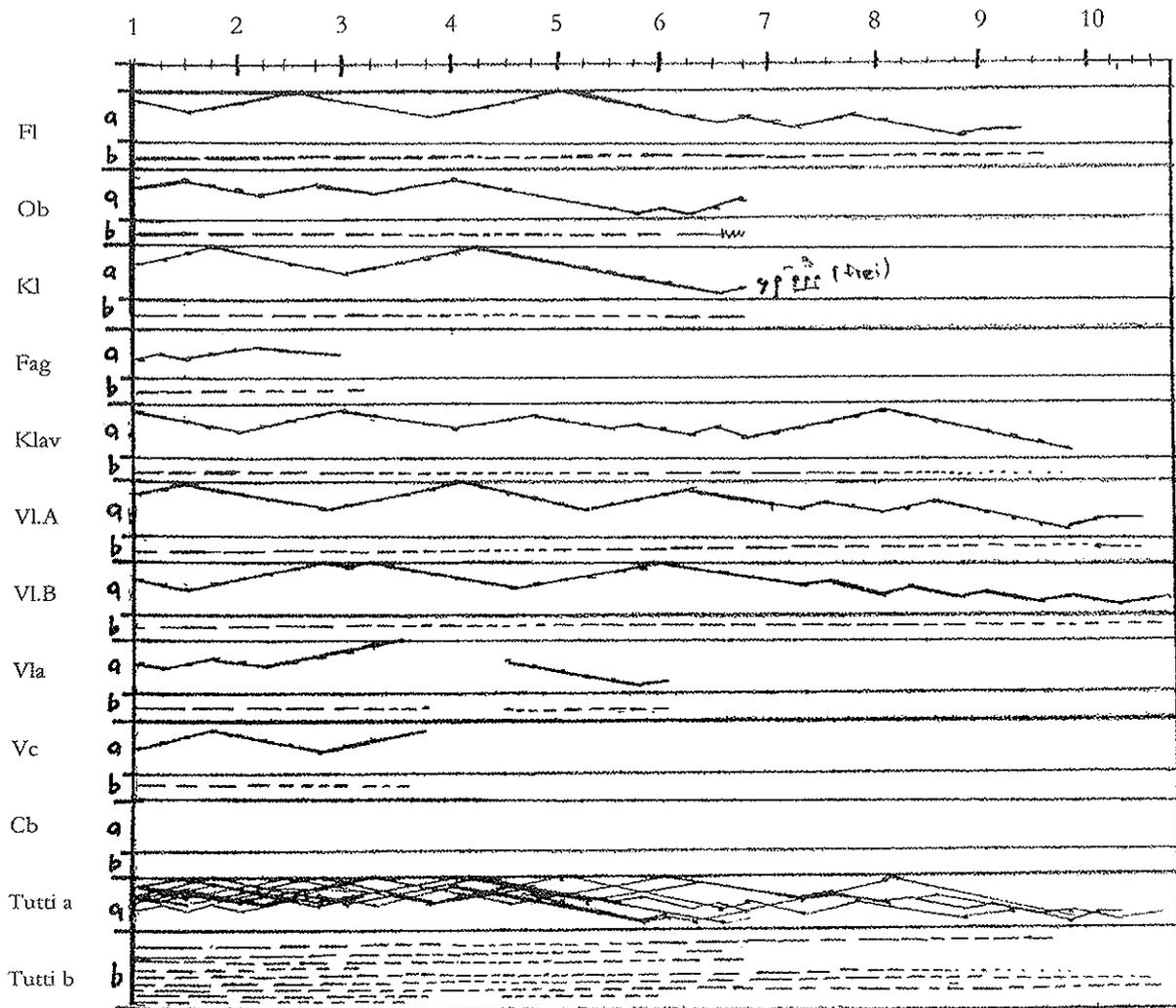
Die Tatsache, dass eine derartige Fülle von Fragen und Erwartungshaltungen im Raume steht, beweist, dass es Ligeti gelungen ist, den Hörer neugierig zu machen auf das, was kommen mag. Gleichsam ein grosser Auftakt, ein formales Einatmen, gleichzeitig den Tonraum frischräumend zieht sich derselbige auf eine einzige Tonhöhe zusammen. Es handelt sich um einen bemerkenswerten Beginn eines ligetischen Werkes dieser Zeit, da sonst meist der Tonraum aus einer Tonhöhe herauswachsend erschlossen wurde.

Das durch kleine dynamische Schwellvorgänge intern „zum Erglühen“ gebrachte a<sup>”</sup> (Takt 12) treibt diese Erwartungen auf die Spitze, bis ein crescendierendes Tremolo (Takt 13) die Handlung zielstrebig vorwärtstreibt bis zum Endton a<sup>”</sup> mit dem „Grossterz-Partner“ f<sup>”</sup>. Die an dieser Stelle besonders irisierende Klangwirkung wird durch Oktavierungen beider Töne durch Streicherflageolets und den sanft-metallischen Glockenspiel und Celesta-„Goldstaub“(Ligeti)-Tupfern noch verstärkt.

Im folgenden habe ich versucht, die kinetischen Muster der Skalengänge, sowie ihre sanft auf- und abwogenden, einkomponierten Temposzillationen der Bewegungsfarbe in ihrer Abfolge graphisch darzustellen. Folgende Aspekte wurden untersucht und skaliert: (siehe Abb 6.1.a)

- a) *Anzahl Tonhöhen pro Viertelnotenwert*: Es kann beobachtet werden, dass Ligeti alle Unterteilungsmöglichkeiten von der Duodezime als Schnellste, bis zur Triole als Langsamste verwendet hat (  $\left[ \begin{array}{c} 3 \\ \text{---} \end{array} \right] \rightarrow \left[ \begin{array}{c} 12 \\ \text{---} \end{array} \right]$  ). Die Unterteilungsdichte steigt immer graduell an, respektive ab. Zum Beispiel wird einer Unterteilung eines Viertelwertes von 10 immer eine von 9 oder 11 nachfolgen, respektive einer von 6 immer eine von 5 oder 7. Über die ganze Länge des Teiles kann ein Prozess des einkomponierten Ritardierens beobachtet werden.
- b) *Längen der Skalengänge*: Die Längen der Skalenausschnitte (Anzahl Notenwerte in durchgehender Folge) werden tendenziell zu Takt 4 hin am kürzesten, danach wieder länger. Folgende ungefähre Längenverhältnisse der Skalenausschnitte ergeben sich im Verlauf: 22:16:11:10:7:7:6:5:4:4. Es ist zu beachten, dass die sukzessive Verkürzung der Skalengänge direkt mit der Verengung des Ambitusrahmens und mit dem Prozess der Tonhöhenausfiltrierung zusammenhängt. Wenn als Regel definiert wird, dass die Skalengänge sich immer aufwärts bewegen, gleichzeitig der Ambitusrahmen langsam ansteigt, die Obergrenze konstant bleibt und zudem Töne ausfiltriert werden, bleiben im späteren Verlauf nicht mehr gleich viele Tonhöhen übrig, welche die Skalengänge durchschreiten können. Ihre allmähliche Verkürzung lässt sich dem Tonhöhengraph entnehmen.
- c) *Harmonische Filtration*: Dieser Prozess wurde im Kapitel Harmonik (Beispiele 1-3) kommentiert und soll hier deshalb ausgespart bleiben.

Abb 6.1.a



## 6.2. Grossformteil I

Der zweite Grossformteil verhält sich im Gegensatz zum Ersten wie gesagt vor allem in der zweiten Hälfte sprunghaft und abrupt. In der grossen Architektur sorgen jedoch lineare Prozesse für inneren Zusammenhalt. Der erste kann im Prinzip als eine sich langsam in der Zeit erstreckende Entwicklung des chromatischen Auffächerns im Tonraum beschrieben werden, welche von der beschriebenen Terz  $f''-a'''$  ausgeht und sich bis zum Kontra C im Kontrabass fortsetzt. Der zweite Grossformteil ist etwas schwieriger zu beschreiben. Dem Formschema kann entnommen werden, dass an der Obergrenze des unterschiedlich dicht ausgefüllten Tonraumes zwei Töne ( $a'''$ ,  $ais'''$ ) wie ein starres Skelett stets präsent bleiben. Diese Tonhöhen, verhalten sich resistenter als andere und geben sich nicht der allgemeinen Tendenz des chromatischen Abwärtssoges hin.

Zu Beginn (Takt 1 bis Takt 32) kann beobachtet werden, dass die Intervalle in ihrer melodischen Verwendung stets grösser werden. Jedes Intervall wird quasi empirisch neuentdeckt, „abgetastet“, bevor es in das Gestaltungsrepertoire der Melodien aufgenommen wird. Was des weiteren als

grossformale Tendenz bis zur Mitte des Stückes (Takt 71) hin festgehalten werden kann, ist die zunehmende Verselbstständigung von melodischen Konturen, respektive ein „Evolutionprozess“ der Melodiegestaltung. Waren die Melodien zu Beginn noch nicht sehr individuell ausgeprägte, sich suchend und in engem Ambitus fortbewegende Gebilde (Takt 22 ff), präsentieren sie sich im späteren Verlauf wesentlich selbstständiger (Takt 38 ff) und etablieren sich zu ausgewachsenen und eigenständigen Instrumentalsoli (Takt 47ff/T.60 ff).

### *Teil a (Takt 13-29)*

Nach der eröffnenden Geste der Einleitung erwächst nun dem Tonkern *a*“, *f*“, *es*“ ein sich ähnlich dem Wachstumsprozess eines Stalaktitgebildes auffächerndes, chromatisches Tonfeld. Nach und nach wird ein Ton nach dem anderen angelagert und der Tonraum wächst, bleibt aber zunächst intern statisch. Es setzt zeitgleich eine hellstimmig-melodische Wellenbewegung ein (Piccolo, Celesta, Xylophon, Violine), die sich aus einem Terzen-Schaukeln weiter auffächert und harmonisch komplexer wird. Zu Beginn von Takt 22 beginnt sich die statische Klangtraube wie eine zähflüssig-klebrige Masse langsam prozesshaft ins mittlere Register des Klangraumes hinab zu bewegen. Die kleinen, heterophon gestalteten „Melodiepatters“ wachsen jeweils kontinuierlich um einen Ton an, um jenen nämlich, welcher dem globalen Tonraum jeweils neu hinzugefügt wurde. Bis ein neuer Ton hinzutritt, bleiben die Figuren jeweils gleich. Er wird meist im hinteren Teil des Patterns angehängt, respektive eingefügt. Es lässt sich jedoch keine strenge Systematik finden, ausser dass die Patterns in den verschiedenen Stimmen immer unterschiedlich gestaltet sind.

Es geschieht hier also im Prinzip kompositionstechnisch das Gegenteil wie in der Einleitung: Wurden da die Skalengänge aufgrund des Filtrationsprozesses immer kürzer, werden sie hier durch stetiges Hinzufügen eines Tones immer länger. Untersucht man die verschiedenen Pulsationsüberlagerungen (Triolen, Quartolen, Septolen) im Vertikalschnitt durch den Satz, ist im *Teil a* die rhythmische Rasterung im Gegensatz zur Einleitung viel weniger komplex, bleibt für eine gewisse Zeit erhalten, wenn sie einmal etabliert ist. Unter Berücksichtigung synkopischer Phasenverschiebungen ergeben sich in fortgeschrittenerem Stadium (Beispiel Takt 19) die Temporelationen 4:5:6:7 pro halber Notenwert. Der Schwerpunkt einer Figur fällt nie mit dem Taktschwerpunkt zusammen, da er sonst in allen Stimmen gleich wäre, und die filigran schwebend-heterophone Klangwirkung zerstört wäre. Der kontinuierliche Prozess erfährt im folgenden zwei einschneidende Veränderungen.

Das Verhältnis der Temporelationen des beschriebenen „Patterns“ (4:5:6:7) pro halber Notenwert beginnt im Rahmen eines globalen Accelerandos in Takt 26 zu beschleunigen. Folgende metrische Stadien (ab Mitte Takt 26) können gesehen werden: 5:6:6:7, dann 5:6:7:7 (Beginn Takt 27), dann 5:7:8:8 (Ende Takt 27), dann 8:8:10:10 (Beginn Takt 28), 8:10:12:12 (Mitte Takt 28) und so weiter. Die heterophone Klangfläche bricht am Ende im Verhältnis 18:18:18:18 (Takt 29) ab.

In Takt 22 beginnt sich der Klangraum, eventuell durch den das „System beeinflussenden“, erstmaligen Einsatz der Trompete, nicht mehr weiter durch stetiges Anlagern von zusätzlichen Tönen zu erweitern und zu „verbreitern“, sondern gerät ins „Rutschen“ und bewegt sich chromatisch abwärts.

Nebst den dem Prozess der „Goldstaub“-schlaufen ein weiches Flussbett bereitenden Streicherflageoletts, welche den abgesteckten Klangraum quasi von innen her „ausleuchten“, tritt eine weitere, für das Stück sehr bedeutende melodische Ebene hinzu. Im Gegensatz zum kontinuierlichen, an das Ticken der Mechanik eines kleinen Uhrwerks erinnernden, fast „minimalistischen“ Prozesses“ treten selbstständig-kontrapunktisch gestaltete Melodien hinzu (Takt 19, Klarinette und Oboe). Sie gehören einem weiteren melodischen Evolutionsstadium an. Das solistische Mu-

sizieren wird nun dauernd von einem harmonischen Geschehen aus Liegetönen oder kleinteiligen Figurationen begleitet, an dem es abschweifend und verändernd teilnimmt. Das sich langsam in den Holzbläsern und später auch im Blech und den Streichern entfaltende, freikontrapunktische Gewebe bedient sich zu Beginn nur kleiner, dann nach und vereinzelt grösserer intervallischer Melodiesprünge. Die für Ligeti typischen strengen Kanontechniken sind nicht mehr zu finden. Die schwere Taktzeit als rhythmische Einheit wird mittels sehr freier metrischen Unterteilungen der Zähleinheit der Viertel meist vermieden. Bis Takt 22 ist der Tonvorrat (Oboen- und Klarinettenmelodie) direkt der beschriebenen polydiatonischen Skala entnommen. Der Tonsatz dieser Ebene gleicht zu Beginn dem organisch-mäandrierenden Wuchern von Schlingpflanzen. Das dicht gestrickte, lokal melodisch und global harmonisch gestaltete Klanggeflecht entfaltet mit dem scheinbar mechanisch-statischen Fortschreiten des „Goldstaub“-Regens eine eigenartig bizarre Klangwirkung.

Der Formteil *a* könnte, was die tonräumliche Disposition der heterophonen Schicht anbelangt, sozusagen als Negativbild der *Einleitung* gesehen werden. Beide Teile haben als untere Klangraumgrenze *g'*. In der Einleitung kristallisiert sich der Einzelton *a'''* aus den dichten Skalengängen langsam heraus, nachdem der Filtrationsprozess vom chromatischen Total bis zum Einzelton stufenweise durchschritten ist. Im *Teil a* entsteht ein Klangraum langsam durch ein konträres Prinzip, nämlich durch das subtile Anlagern von Tonhöhen an den Einzelton *a'''*. Auch die gegenseitige Beeinflussung der Anzahl Tonhöhen pro Figur und der Tonhöhendisposition steht in beiden Fällen in direktestem Zusammenhang und lässt im Falle des Teiles *a* ein traumhaft „uhrwerkartiges“ Gewebe von irisierender Leuchtkraft entstehen.

#### *Teil b (Takt 29-45)*

Die bis hierhin tiefste Ambitusuntergrenze *g'* (wie auch in der Einleitung) ist erreicht. Die Posaune setzt ein, wodurch im Zusammenspiel mit der Trompete zum ersten Mal an prominenter Stelle im Stück die Oktave (*g'-g''*) als Intervall im vertikalen Zusammenhang erklingt. Die heterophone Goldstaubschicht bricht abrupt ab. Wie bereits angedeutet, herrscht kein strenges kontrapunktisches Prinzip vor, jedoch gibt es Scheinimitationen und oft bündeln sich einige Stimmen für kurze Zeit zu einer globalen Bewegungsrichtung zusammen um anschliessend wieder ihre eigenen Wege zu gehen. Wichtig ist, dass auch der hohe Streicherschimmer in Takt 31 ausgeblendet wird und sich alle Melodieinstrumente an der grossen mäandrierenden Melodieverflechtung beteiligen. Sie gelangen in ihrem Ausdruck stets zu individuellerer Ausprägung und durchmessen einen immer grösseren intervallischen Klangraum. Die Stimmen des hier im Grunde einschichtigen polyphonen Geflechtes sind einem harmonisch prädisponierten Ablauf einbeschrieben. Es gibt ausnahmsweise keinen Hinter- und auch keinen Mittelgrund, sondern im Prinzip nur eine musikalische Ebene, die in sich jedoch melodisch sehr dicht und komplex ist. Ich glaube, dass dieser Formteil besonders anschaulich zum Ausdruck bringt, was Ligeti als Unterschied zu seinen Werken der frühen sechziger Jahre erwähnt hat.

„Die musikalische Form entfaltet sich wie ein ausgespanntes Gewebe in der kontinuierlich weiterfliessenden Zeit, doch die Einzelstimmen verschmelzen nicht mehr wie in meiner früheren Musik, vielmehr bleiben sie in ihrer Überlagerung und Verflechtung einzeln durchhörbar.“<sup>37</sup>

Der im etwas aufgelichteteren Satz (Takt 36-40) auffällige und einschneidende Moment der Klaviersdoppeloktave (*f'-f''-f'''*) in Takt 40, welcher zu einem *b*-moll Akkord in Takt 41 im Klavier, sowie global zu einem bitonalen harmonischen Feld (*c*-moll/*b*-moll) in der zweiten Hälfte des

<sup>37</sup> György Ligeti, „*Melodien*“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 258

Taktes 41 geführt wird, bringt das Satzgewebe merklich in seiner internen Stabilität zum wanken. Nach verschiedenen Soli der Bratsche und der Violine (Takt 38-44), die hier beide zum ersten mal quasi solistisch „auftreten“, setzt erneut das Klavier, die Klarinette und die Flöte ein. Als globales Klangresultat schlägt sich eine Art „Arpeggio“ durch den Orchesterapparat nieder. Der Orchesterklang „verkrleicht“ sich danach sozusagen im Klavier. Alle noch klingenden Töne mit Ausnahme des *ais* in der Flötenstimme und der beiden Streicherflageoletts werden an das Klavier „quasi legato“ übergeben. Würde man eine Charakter- oder Satzbezeichnung für den *Teil b* suchen, wäre vielleicht *Lento e misterioso* möglich.

### *Teil c (Takt 45-58)*

Nach einer kurzen, kadenzartigen Überleitung des Holzbläsertrios (Flöte, Oboe, Klarinette), welche den musikalischen Fluss wieder belebt, nachdem das Klavier den zähflüssigen, aber stetig andauernden Klangstrom zum Stillstand gebracht hatte, setzt ein neues Bewegungsmuster in der Bratsche und im Klavier ein. Der intervallisch gleich gestaltete Tonkern wie zu Beginn des Teiles *a* (*es* „*f*“, *a*) erklingt nun in der Tenorlage in Form von flirrenden „leggiero“- Arpeggiofiguren gespielt, diesmal mit den Tonhöhen *f, g, b*. Dadurch entsteht die Assoziation eines nervös surrenden Spinnrades im Gegensatz zu dem verträumten Schaukeln im höchsten Register des Klangraumes. Dieser Klangtyp könnte nicht zuletzt mit dem flimmernden Surren von *Continuum* oder dem *Poème Symphonique* für hundert Metronome in Verbindung gebracht werden. Obwohl man die beiden erwähnten Teile *a* und *c* vom Klangresultat her betrachtet vielleicht nicht unbedingt unmittelbar in Verbindung bringen würde, sind sie sehr ähnlich gebaut. Wie in *Teil a* gibt es verschiedene Pulsationstempi pro Viertelnotenwert, welche sich gegenseitig überlagern. (Takt 47, 5:6/ Ende Takt 48, 5:7/Takt 49, 6:7/Takt 51, 7:9/Ende Takt 52, 5:6:7:8/Takt 55, 5:6:7/ Takt 56, 4:5:6/ Ende Takt 56, 4:5:6:7 und so weiter) Die heterophone, motorische Bewegung wird also zunehmend schneller (bis 7:9), und schliesslich komplexer. Ab Takt 56 erklingt sie alternierend in zwei Gruppen. Ebenso bewegt der in dieser Schicht exponierte Tonvorrat kontinuierlich chromatisch abwärts wie in *Teil a*. Posaune und Horn rücken die sich sonst eher im Hintergrund abspielende motorische Bewegung ab und zu durch *secco* gespielte kurze Partikel der durchlaufenden Pulsationen etwas in den Vordergrund (Takt 51/52 und 54).

Über diesem feinmaschig gewebten, flirrenden Klangteppich heben zwei Violinen zu einem kapriziösen Doppelkonzert an. Es scheint, als wollten die Instrumente sich von dem immer grösser werdenden Ambitusraum (mittlerweile *f-a*) nicht einengen lassen, sondern sich selber und auch dem Hörer immer wieder erneut beweisen, dass sie die mittlerweile „schwindelnde“ Höhe des *a* noch immerfort spielend erreichen können. Entsprechend sportlicher werden deshalb ihre mittlerweile ziemlich virtuos-konzertanten „Melodien“, respektive vielleicht treffender: Gesten. Es soll darauf hingewiesen werden, dass Instrumente, welche gerade nicht solistisch beschäftigt sind, einen Hallraum zu den Soli nachzeichnen, indem sie Töne, welche im solistischen Vordergrund erklingen, leise übernehmen und weiterspielen. Danach (Takt 50) gesellen sich auch Bratsche und Cello zum konzertanten Geschehen. Das Klavier übernimmt in direktem Anschluss mit einem *sfz* Einsatz beginnend das Ende der Bratschenfigur und regt dabei das *ais* in der Klarinette an, welches sich zum statisch präsenten *ais* aufschwingt. Nach virtuoson Nonolenfiguren erklingt die Quinte *e-b*, welche ein wichtiger harmonischer Funktionsträger in der grossformalen Struktur des Stückes ist. Das genannte *Sforzato* wird unterstützt durch Horn und Trompete. Nach einem weiteren Terzklang *as-c* in ähnlicher Ausführung verebbt das solistische Musizieren in Takt 56 gänzlich. Es bleibt ausschliesslich die virtuos heterophone Schicht in der Tenorlage, sowie der (den ganzen Formteil andauernde) Streicherflageolettschimmer an der Obergrenze des Ambitusrahmens. Die Musik kommt nun abermals in einem geheimnisvollen, durch ein *fff*-Pizzicato in den tiefen Streichern angeregten Akkord in den Blasinstrumenten zum Stehen. Das Fundament *C* ist nun bereits erreicht, War bis anhin die Charakterisierung *Lento e misterioso* durchaus angebracht, wäre nun für *Teil c* wahrscheinlich *scherzando vivo e meccanico* passender.

### Teil d (Takt 58-71)

Ein dunkler Bläserakkord (Takt 57/58) holt die erste Auffächerung ins Statisch-Klangliche zurück. Nachdem der zunächst blockhafte Streicherakkord (Takt 59-60), welcher sich langsam weiter zusammen mit dem Klavier chromatisch abwärts bewegt (Takt 61) den Bläserakkord übernommen hat (Takt 58), erklingt zum *Kontra H* des Kontrabasses der Ton *fis* (*Fis-fis*) in Oktave gesetzt als Quinte dazu im Klavier (Takt 58). Ein dunkler, quintdurchtränkt-diatonischer Akkord im Horn- und Posaunenregister mit weich bebendem Tubafundament weckt Assoziationen ähnlicher Klanglichkeiten bei Strauss und Mahler. Nachdem uns Ligeti die zarte Klangkrone seines persönlichen *Melodien*-Orchesterklanges in den Teilen *a-b* und die plastisch-flirrende Mittellage in Teil *c* vorgestellt hat, führt er den Hörer hier (Takt 60) durch die sonor-düsteren Kellergewölbe seiner Klangarchitektur. Da der Ambitusraum oben, abgesehen von den „eingefrorenen“ Tönen *cis*“ und *a'''*“, durch *g'* begrenzt wird, kommt die Wirkung des Absinkens noch plastischer zum Tragen. Daraus wachsen ein Horn-Duo, ein Fagott-Tuba-Duo und mäandrierende Grossintervallgänge der Streicher hervor, bis sich aufhellend eine *c*-Oktave durchsetzt. Nachdem hier die Idee des solistischen, respektive „doppelkonzertartigen“ Musizierens aus Teil *c* weiterführend übernommen worden ist, wird der Bewegungsfluss sehr träge. Dadurch entsteht ein statischer Klangeindruck, aus welchem sich die genannten Soli weich herauswölben. Die durch die Klavierdoppeloktave *d* (Takt 65) angeregten solistischen Bewegungen der Streicher erinnern formal und motivisch stark an die Parallelstelle (Takt 40-45) Ende des Teils *b*.

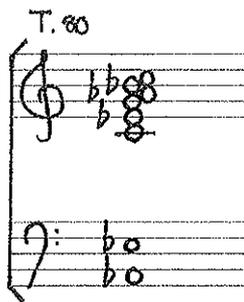
In offensichtlicher Analogie bewegt sich das aufbrodelnde Gewebe der Instrumentalsoli beide Male, jeweils angeregt durch ein Klavierereignis, auf eine Stelle grosser formaler Bedeutung hin; im zweiten Falle auf die Mitte des Stückes. Der Ton *c* hat nämlich sowohl die Funktion der formal vertikalen, als auch der harmonisch horizontalen Mittelachse. Die polyphon verschlungenen Streicherbewegungen (Takt 66-70) sind wiederum sehr verwandt mit Bewegungen im Teil *b* (Takt 33-39). Nach einem Vorankündigen des Tones *c''-c'''* an prominenter Stelle im Klavier (Takt 69) unternimmt der Kontrabass die letzte Etappe des Abstiegs zur Talsohle des Klangraumes ruckartig, energisch-stürzend, bevor sich das Satzgewebe in der berühmten achtfachen Oktave lichterfüllt aufklart. Mit *Grave e mesto* könnte dieser Formabschnitt vielleicht charakterisiert werden.

### 6.3. Grossformteil II

#### Teil e (Takt 71-80)

Bereits in Takt 70 nimmt das Vibraphon zart ein Sechstolen-Bewegungsmuster vorweg, welches das *c'* zunächst einkreisend umspielt. Der zentralen Moment der Achtfachoktave *C* dauert in seiner „reinsten Gestalt“ ausschliesslich 2,5 Viertelwerte an. Zusätzlich wird die vertikale und horizontale Mittelachse *c'* durch heterophone Klavierstaccati und Violoncello-Pizzicati zart vibrierend markiert. Nachdem die Mitte erreicht ist, beginnt sich der Klangraum sofort symmetrisch um *c'* und *c''* anlagernd auszuweiten. Zuerst *d*, dann *b*, dann symmetrisch chromatisch zwischen *c'* und *c''* Schritt für Schritt auffüllend, bahnen sich die hektischen *Pizzicati* den Weg durch das noch frisch freigeräumte neutrale Feld zwischen den Oktavachsen. Mit dem Erklängen des Tones *fis'* in Takt 78 ist der zwölftönig chromatische Tonraum wieder erreicht. Er sich jedoch sogleich, den Ambitusraum drosselnd, zu einem weiteren, engen diatonischen Akkord (Mitte Takt 80, siehe auch *Abb 6.2.a*) zusammen. Dieser wird seinerseits wieder Ausgangspunkt eines weiteren Klangauffächerungsprozesses. Solche Vorgänge lokaler Fokussierung bestimmter Akkordgebilde sind auch für das zwei Jahre früher entstandene Stück *Ramifications* zutreffend: Das eigentliche Fokuszentrum im Stück *Melodien* ist ein *c*-moll Akkord mit *a* und *b* (Tonkern *c'*, *es'*, *g'*, *a'*, *b'*).

Abb 6.3.a



Der Orchestersatz ist in Takt 72 in drei verschiedene Ebenen der Präsenz gestaffelt. Der Mittelachse *c* entwachsen wie aus der Ferne wiegende Bewegungen von Oboe und Klarinette (Takt 75) im Hintergrund. Die um eine Stufe präsentere Schicht sind die *pp*-Pizzicati in den Streichern, welche hier nicht solistisch in den Vordergrund treten, sowie die kurzen Pianissimi in den Blech- und Holzbläserstimmen. Einen Schritt weiter nach vorne in der Staffelung steht die weiche, *espressivo* gespielte Flötenmelodie (Takt 76-78) und die solistischen Pizzicati *poco forte* in Viola und Violine A. Ganz im Vordergrund setzt anschliessend in Takt 77 die Klarinette zu virtuoson Läufen an, welche das „frisch“ erschlossene Terrain des Tonraums erregt durchmessen. Sie werden in der Violinstimme A in Takt 77 echoartig weitergeführt, dann von Flöte und der Oboe in Takt 79 übernommen, um schliesslich Mitte Takt 80 zu verebben. Diese genannten Instrumentalläufe bedienen sich nur jener Tonhöhen, welche bereits durch den Prozess des Auffüllens des Klangraumes erschlossen wurden. Die Skalengänge sind deshalb nicht durchgehend, sondern mit grossen „Löchern“ durchsetzt, wie es im ersten Klarinettenlauf besonders gut zu sehen ist. Anhand dieses Beispiels kann wieder beobachtet werden, dass ein Tonhöhengerüst im Hintergrund präsent ist, auf welches die Bewegungen durch den Tonraum projeziert werden.

Die Töne *b-cis* in den Violinen A und B (Takt 78) und anschliessend in der Flöten- und Klarinettenstimme bilden sozusagen eine „virtuel“-chromatische Klammer um das mittlerweile wieder entschwundene *c*. Der kurze Teil *e* hat zusammenfassend gesehen die Funktion, von der Mittelachse *c* über das chromatische Feld zu einem diatonischen Akkordkern überzuleiten, welcher zur harmonischen Ausgangszelle des nächst längeren Formteiles wird. Sein heterophon-flächig pulsierender und vibrierender Duktus erinnert entfernt an den Teil *c* im Grossformteil I und auch an Passagen aus Ligetis zweitem Streichquartett.

#### Teil f (Takt 80-88)

Die Formteile *f* und *g* sind die Komplexesten des Stückes und werden im Kapitel *Klangfläche, Heterophonie und polyphoner Satz* 8.2. speziell untersucht. Aufgrund seiner Komplexität, dem Wiederaufgreifen und Verarbeiten bekannter Texturmodelle und seiner strukturellen Dichte könnte er als eine Art Durchführung des Stückes gesehen werden. Der bereits mit der *g-g'* Oktave in Tuba und Fagott (Takt 78) sich ankündigende neue Formteil beginnt eventuell bereits mit dem Einsatz der Posaune (Takt 79) und definitiv mit demjenigen des Horn 1 (Takt 80), welcher den neu geltenden Tonkern *c', es', g', a', b'* melodisch umschreibt. Auffallend ist die spiegelachsensymmetrische Einsatzfolge der zwei Duos Fagott und Tuba respektive beider Hörner. Im Gegensatz zu Teil *d* ist hier die Reihenfolge genau umgekehrt. Nach und nach setzen nun fast alle Instrumente mit mindestens einem Durchgang einer weiterentwickelten Form der „Tonkernmelodie“ ein. Ebenso wie in Teil *a* laufen sie auch hier in verschiedenen Tempi ab. (Abb 6.3.d)

Abb 6.3.b Einsatzfolge der melodischen Patterns, welche aus dem Tonkern c', es', g', a', b' abgeleitet sind

1.) Trompete    2.) Horn    3.) Klarinette    4.) Flöte + Viola in Okt.

5.) Kontrabass    6.) Oboe    7.) Klarinette    8.) Fagott

9.) Klavier    10.) Klarinette    11.) Viola

12.) Flöte

13.) Horn    14.) Perk 3    15.) Violine    16.) Viola

17.) Violine    18.) Horn    19.) Trompete

20.) Flöte    21.) Banke    22.) Posaune

Abb 6.3.c Tempoproportionen der melodischen Patterns von Abb. 6.3.b im Überblick

Im Gegensatz zum *Teil a*, in welchem die Melodien in rhythmisch mehr oder weniger „starr“-vertikal übereinandergelagerten konstanten Modulen gestaltet waren, ist der Satz hier wesentlich freier. Die recht lose nacheinander einsetzenden, längenmässig tendenziell anwachsenden melodischen Einheiten geraten scheinbar zufällig ab zu übereinander, sodass ein distinkt heterophones Changieren im Sinne von *Teil a* nicht hörbar ist. Dies ist nicht zuletzt aufgrund des artikulatorisch-dynamischen und stimmeninternen Variantenreichtums der Fall. Jedoch sind die verschiedenen Tempi der Figuren sehr gut als solche wahrnehmbar. Ein sehr ähnliches Konstruktionsprinzip wie in *Teil a* tritt hier in adaptierter und modifizierter Weise wieder auf, ohne klanglich auf Anhub als verwandt aufzufallen. Dies hat nicht zuletzt damit zu tun, dass die Heterophonie in *Teil f* fließend aus *Teil e* herauswächst und die Auffächerung deshalb nicht so klar und schnell nachvollzogen werden kann. Die komplexe artikulatorische Tiefenstaffelung der einzelnen Instrumentalschichten wird im Kapitel 8.2. genauer untersucht. Die Liegestimmen im Hintergrund (Horn und Tuba) spielen die Quinte *As-as*, welche als tiefste in der Quintschichtung harmonisch von grosser Bedeutung ist. Ebenso stehen die wichtigen Quintachsentöne *g'-g''* (Klavier Mitte Takt 80) und *c'* (Violoncello Takt 81) im Raum. Der Oktavgang *f-e-H* (Takt 79) in Posaune und Fagott ist melodisch auffallend. Die lang ausgehaltene, langsam verklingende Oktave *H-b* hat harmonisch die Bedeutung der Obergrenze der Quintschichtung. Der tremollando gespielte Akkord (Takt 82) in den Violinen A und B *es'-b'-c''-g''* ist im harmonischen Zusammenhang wichtig (Quintschichtung). Nebst der Basslinie (abwechselnd durch den Kontrabass und die Tuba ausgeführt), welche den unteren Ambitusrahmen nachzeichnet, beginnen sich das Violoncello (Takt 82) und die Klarinette (Takt 82) frei und solistisch von den übrigen Melodien abzuheben, welche in regelmässige Pulsationen eingebunden sind.

In Takt 82 beginnt im Klavierpart ein achsensymmetrischer Prozess des chromatisch-internen Auffüllens des ursprünglichen Tonkerns in leicht modifizierter Form *c', e', g', as'*. Ebenso wird die Tenorlage nach und nach mit Arpeggi ausgefüllt und schliesslich der Zentralton *c'* erneut ins Visier genommen (Takt 87). Auch die virtuos-skalaren Figuren in der Klarinette aus Takt 77 kehren bereits andeutungsweise (Takt 85) und in vertrauter Form (Takt 87) wieder zurück ins dichte Satzgewebe. Ähnliche Bewegungsmuster werden nun auch in der Viola-, Posaune- und Tubastimme (Takt 85-86) etabliert. Die drei Pauken führen skelett- und umrissartig die heterophone Pulsationsschicht weiter, welche in den Melodieinstrumenten (Takt 87 Posaune) langsam ausläuft. Die globale Entwicklung könnte mit dem Begriff eines „Bewegungscrescendos“ zusammengefasst werden. In Takt 88 richtet sich nun der harmonische Fokus wieder auf einen diatonischen Quintenturm (Ende Takt 88) mit Zentrum *c-c'''* (doppelter Oktavabstand *d-d''* in Trompete und Posaune, doppelter Oktavabstand *c'-c''* Klavier, respektive Violoncello und Flöte, *g'* im Fagott, *e''* in der Oboe), wobei die Klarinette resistent das *as'* dagegen anspielt.

### *Teil g (Takt 88-94)*

Während die akkordische Hintergrundschicht in Takt 88 in den Streichinstrumenten und im Klavier in figuratives Flirren übergeht, sind immer wieder grossräumigere Bewegungstendenzen weg von der Zentralachse zu beobachten. Dieser interne Auflösungsprozess des dichten polyphonen Stimmengewebes zu Gunsten interner Flächenbewegung und schliesslich zielgerichteter, prozesshaft geformter Aufwärtsbewegungen der Violinen und Viola (Takt 93) und Abwärtsbewegungen der Blasinstrumente und des Klavier stehen nun in grossem Kontrast mit den konzertant in den Vordergrund tretenden Partien (Takt 88 ff) der Violine, Viola, Oboe d'amore und Klarinette. Der Klaviereinsatz in Takt 92 tritt hier als harmonisch und satztechnisch sehr verwandte Variante desjenigen in Takt 40 ein. Der Ton *b* aus Takt 40 ist hier nach *b* alteriert. Die *Pizzicati* in den tiefen Streichinstrumenten und in der Paukenstimme führen das zuvor sehr komplex-heterophone Stimmengewebe hier nun weiter, wobei es auf das rhythmische Gerüst reduziert ist (Takt 89 ff bis Takt 97).

### *Teil h (Takt 94-101)*

An den wichtigen „Skelettönen“ *d''* und *g''* (Violinen A und B) aufgehängt und in Takt 97 in den Streichern zur Quintschichtung mit Oktavverdoppelungen aufgefächert (*c', g', d', c'', g''*) entfaltet sich über der Pizzicatoschicht der Streicher eine sehr nahe verwandte Form des polyphonen Satzgewebes aus Teil *b* (Takt 30 ff). Die tiefen Streichinstrumente führen, *pizzicato quasi timpani* gespielt, eine Art Gerüstsatz der zuvor heterophonen Melodieschicht weiter, bis sie in Takt 96 schliesslich gänzlich verklingt. Im Zuge des Beruhigungsprozesses (ab Takt 95) erscheint die Kleinterzvariante des Tonkernes in seiner Umkehrung basierend auf *fis'* (*fis', gis', b*), wobei die Töne *c', e', g'* und *g''* (Takt 98 Klavier und Perkussion) den harmonischen und melodischen Exkurs wieder mit zentralen Tonhöhen der achsensymmetrischen Anlage konfrontieren. Die Musik kommt danach in Takt 99 auf einem statischen Akkord zum Stehen, welcher von den Streichinstrumenten und den Hörnern gespielt wird. Das den Tonraum basierende *B* wird hier erreicht. Interessant ist auch die Klangfarbenkombination Vibraphon mit gezupften Klaviersaiten. Ligeti setzt in diesem Stück immer wieder das Instrumentationsmittel des chorischen Wechsels zwischen, respektive der Überblendung von den grossen Instrumentalregistergruppen (z.B. Takt 99) ein (Holzbläser, Blechbläser, Streichinstrumente).

### *Teil i (Takt 101-109)*

Der statische Streicherakkord mit internen Linienzüge der Holzblasinstrumente beginnt sich ab Takt 102 am oberen Rand langsam chromatisch aufwärts zu bewegen. Ausgelöst durch den Ton *g'* (Takt 107) in der zweiten Hornstimme oder eventuell bereits durch die kleine Sekunde *d''-es''* im Klavier (Takt 103), beginnt der Streicherakkord aufgrund der dem Akkord intern einbeschriebener Arpeggi zu flimmern.

### *Teil j (Takt 110-113)*

Der jäh und eruptive glissandoartige Aufschrei der Hörner und des Fagottes (Takt 109) löst wiederum einen aufgeregt scherzoartigen Duktus mit scharfen Akzenten und rhythmischen Unisoni in den anderen Stimmen der Bläser und des Kontrabass aus. Der Impuls verstärkt sich durch den hellen Akkord des Klaviers und des Schlagzeugs. Diese Satztechnik erinnert an die stark gestischen Momente in im Teil *c* (Takt 54) des *Formteiles I*. In einer Überleitung von Flöte und Oboe (Takt 112-113) wird die „reprisenartig“ wirkende Satztechnik der sich aufwärtsbewegenden Skalen aus der Einleitung wieder aufgegriffen, wobei der lineare Gestus in Klavier und Xylophon in Takt 111-112 bereits schon vorweggenommen wurde, wenn dies auch sehr kurz und dezent im Hintergrund geschieht. Neben dem wiedergewonnenen virtuos bewegten Charakter, etwa vergleichbar mit demjenigen in *Formteil c*, (Takt 54) markiert die Klarinette hier (Takt 110-113) scheinbar aus der Ferne statisch klingend die harmonische Mittelachse *c'*.

### *Teil k (Takt 113-126)*

Sich wieder aus dem zwölftönig totalen Klangraum herausschälend, wird der Tonraum (alle Instrumente ausser Blechbläser, Schlagzeug) ebenso wie in der Einleitung langsam in Richtung Quintschichtung hin ausfiltriert, wobei sich dieses Dichtestadium nur umrissartig erkennen lässt (Takt 125). Die rhythmische Satzweise ist hier jedoch wesentlich weniger komplex als in der Einleitung. Die Stimmen der Streichinstrumente mit Ausnahme der Kontrabassstimme sind allesamt einer durchlaufenden Zweiundreissigstelrasterung einbeschrieben. In den Stimmen der Holzblasinstrumente fluktuiert die Pulsation (Takt 113-116) besonders in der jeweils unteren Lage zwischen Sechstole, Septole und Zweiundreissigstelnotenwerten. Die damit quasi einkomponierte Temposchwankung verhält sich immer linear (kontinuierliches *Accelerando*; kontinuierliches *Rallent-*

*tando*). In Takt 118 wird diese Komplexität zu Gunsten einer durchlaufenden, homogenen Zwei- und dreissigstelpulsation aufgegeben (Ausnahme: Kontrabassstimme). Es setzt nun (Takt 119) der Prozess einer einkomponierten, sukzessiven Verlangsamung des Bewegungsflusses ein. Die Zwei- und dreissigstel werden durch Septolen ersetzt, Septolen langsam durch Sechstolen und so fort. Dieser Prozess lässt sich sehr anschaulich im Notenbild der Partitur verfolgen (Takt 118-126). Die skalaren Relikte in den Blechbläsern sind gestische „Rückstände“ aus dem vorherigen Formteil (Takt 110-113). Obwohl die kurzen Skalengänge auch einer durchgehenden Pulsationskette einbeschrieben sind (Sechstole, Quintole), heben sie sich durch ihre Klangfarbe und Kürze vom Bewegungsduktus der schwebenden Bewegungen der Streicherstimmen und der Holzbläser ab. Ebenso verlaufen ihre Pulsationen meist etwas langsamer und ihre Tonhöhenstruktur ist unabhängig vom allgemeinen grossen Filtrationsprozess gedacht. In der Stimme des Glockenspiels (Takt 123-126) erklingen die für den Formteil sehr wichtigen Referenztöne *e'''* (obere Grenze des Ambitus), *b''* (als Tonhöhe unabhängig von der Lage gedacht auch untere Grenze des Ambitus *B* im Kontrabass), zudem der Ton *g'*. Interessant ist, dass alle Repräsentanten des „Dominantbereichs“ nach Lendvai versammelt sind, wenn man das *as''* in der Trompetenstimme und das im nachfolgenden Takt erklingende *g'* miteinbezieht.

### *Teil l (Takt 127-131)*

Die rhythmisch und anfangs tonhöhenmässige Unisono-Linie in den Streichinstrumenten (ohne Kontrabass) ist sehr ähnlich dem Prinzip in *Teil j* (Takt 110) und *Teil c* (Takt 54) gestaltet. Einzelne Töne werden durch die Blasinstrumente verstärkt. Interessant ist auch, dass hier ein einkomponierter Accelerandoprozess einem dirigierten Rallentandovorgang quasi kontrapunktisch entgegenwirkt. Auffallend ist die Extremdynamik *fff*, welche als letztes eruptives Aufbäumen vor den ausklingenden Schlussteilen volle Klangwirkung im Orchestersatz entfaltet. Schon beinahe „nostalgisch“ erklingt in der Klarinette (Takt 129), weitergeführt von der Flöte (Takt 130) eine aufsteigende Klangschleife. Sie kann als formales Bindeglied zwischen den Skalengängen im Formteil zuvor und der daraus entwachsenden Solomelodie der Klarinette in Takt 132 gesehen werden. Der Klavierakkord (Takt 127) verweist schon vorahnend auf den „konsonanten“ Quintklang kurz vor der Coda. Auffallend ist auch die Quinte *d-a* in den Hornstimmen, welche wiederum wichtiger Bestandteil der harmonischen Struktur ist. Die Streicherschicht bleibt in sich homorhythmisch, obwohl sich die lineare Intervallstruktur langsam (ab Takt 128 ff) vom Unisono wegbewegt. Die ganze Schicht beruhigt sich (Takt 130-131) tempomässig und dynamisch. Der *Teil l* erinnert primär gestisch, jedoch auch satztechnisch und vor allem auch in Anbetracht seiner eruptiven Kürze wieder sehr an *Teil j*.

### *Teil m (Takt 132-141)*

Vor der ruhig fliessenden, chromatisch langsam auseinanderstrebenden akkordischen Schicht heben sich *capriccioartige* Soli von Violine, Kontrabass und Trompete (Takt 132-135) ab. Sie sind mit den Gesten in *Teil c* sehr verwandt. Tuba und Posaune markieren (Takt 136) mit Flatterzunge gespielt den Ton *As* als Fundament des Quintenturmes (Dichtestadium 2). Der dadurch ausgelöste aufschwingende Gestus der drei Holzbläser (Fagott, Klarinette und Oboe) ist eine Reminiszenz an die virtuose Hornkaskade in Takt 109 als Auftakt zu *Teil j*. Der Endton der Holzbläserläufe ist im Quintklang vorerst die Obergrenze, um vom *b'''* der Violine *A* etwas später noch um eine weitere Quinte überhöht zu werden. Kurz danach erklingt der Ton *as* nochmals in einem vier Oktaven höheren Register des Orchesters in der Quinte *as''-es''*. Dieses markante Hervorheben der „Ankunft“ auf dem Fundamentton *As* des Schlussquintklanges weist nun wieder eine klare Verwandtschaft zum ruckartigen Kontrabassabstieg zum Kontra *C* (Takt 70) auf, welches das Fundament der Mitteloktave *c* (Takt 72) darstellt. Das mit den wichtigen Tönen *f-c'* beginnende Hornduo verweist hier kurz vor Ende des Stückes formal auf die Parallelstelle im *Teil d* kurz vor der Mitte (Takt 80). Der *Teil m* als letzter Teil vor der Coda vereint

„quodlibetartig“ wiederkehrende Elemente aus früheren Formteilen. Er hat einerseits bereits zartausklingenden Codacharakter, andererseits ist das Erreichen des Quintklanges (Takt 138) formal eine parallele Schlüsselstelle zur Oktave  $c$  in der Mitte des Werkes, denn die Harmonik lichtet sich auch hier ähnlich einer überdimensionalen Vorhaltsauflösung langsam auf. Der Schlussklang ist auf Schlag zwei in Takt 138 definitiv erreicht. Er schwingt sich langsam ein und wird zudem durch die Stabspiele im Schlagzeug (Takt 138-139) dezent angeregt, im genannten Hornduo (Takt 138) linear vorbereitet und anschliessend intern klangfarblich und dynamisch bewegt (Takt 139-141).

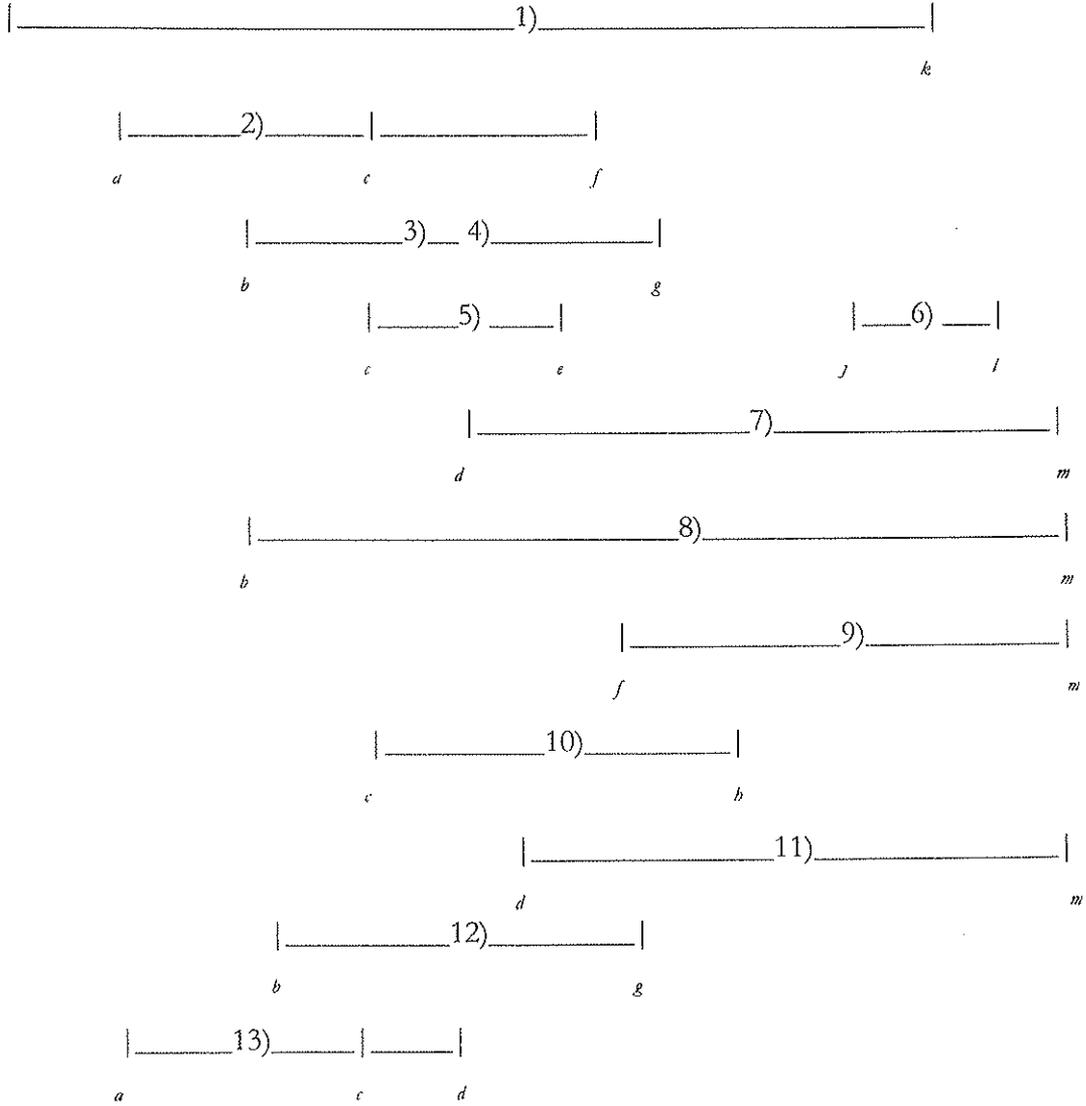
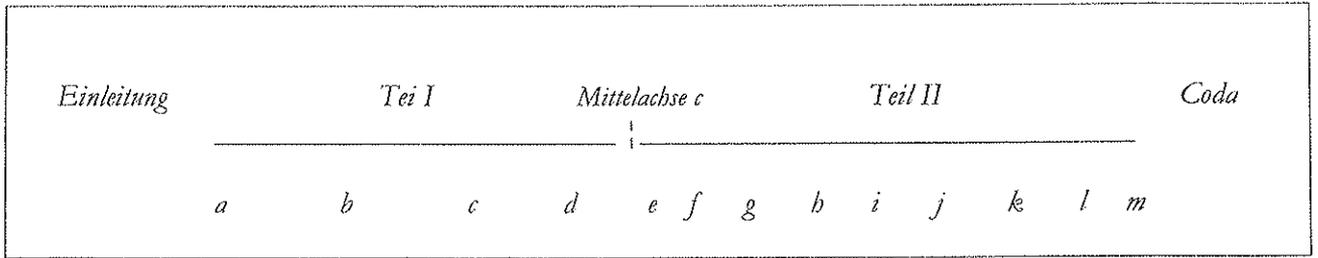
### 6.3. Coda

Die beiden Ambitusgrenzen ( $A$  und  $b'''$ ) bewegen sich nach dem totalen Verklingen des letzten akkordischen Zusammenklanges (Takt 141) chromatisch auseinander bis zum Ton  $e$  ( $E$  im Kontrabass, respektive  $e'''$  (Takt 159) in der Violine B), wobei ein zusätzliches  $f'''$  bis zum Ende des Stückes erklingend, im Kleinsekundzusammenklang mit  $e'''$  eine leichte chromatische Unschärfe erzeugt. Diese kleine Sekunde wird durch die Instrumente Glockenspiel und Celesta (Takt 146) bereits angeregt. Der chromatische Aufstieg, respektive Abstieg verläuft ähnlich unscharf wie das Ansteigen der oberen Tonhöhengrenze in der Einleitung (Takt 5-10). Die Musik entschwebt sphärisch, sich gleichsam durch die Extreme der Ambitusspannweite in den unendlichen, immer da gewesenen und immer weiterfort andauernden musikalischen Raum verflüchtigend.

### 6.4. Formale werkinterne Querbezüge

Wie im Kapitel über die einzelnen Formteile teilweise bereits beschrieben, gibt es diverse formale Querbezüge zwischen den einzelnen Formteilen. Der besseren Übersicht halber sind die wichtigsten im *Formschema 6.4.a* festgehalten.

Abb 6.4.a



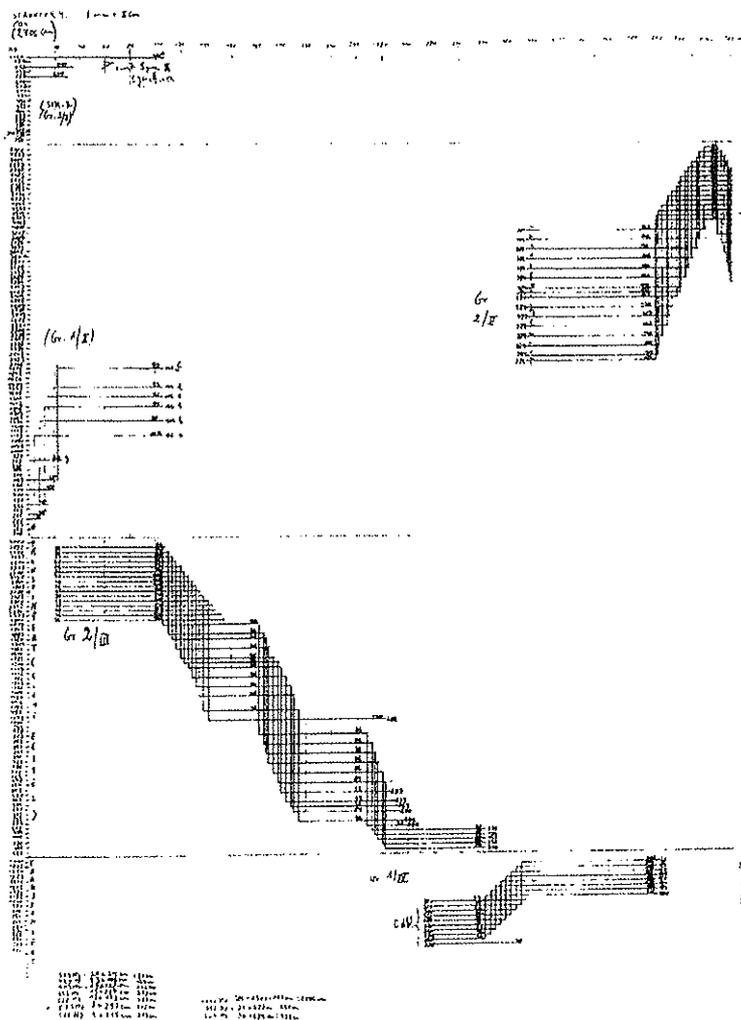
- 1) Der Formteil *Einleitung* korrespondiert aufgrund von Satztechnik und Klangprinzip stark mit dem *Teil k* des *Formteiles II* (aufsteigende Skalen)
- 2) Die *Teile a* und *c* aus dem *Formteil I*, sowie der *Teil f* aus dem *Formteil II* sind aufgrund derselben Konstruktionsidee miteinander verwandt (heterophone Klangauffächerungsprozesse aus einem Tonkern)  
Das klangliche Gesamtergebnis ist jedoch in allen drei Teilen sehr unterschiedlich.
- 3) Die Takte 95-97 lassen aufgrund ihrer formalen Konzeption an Takt 29-32 im *Formteil I* erinnern: Abbruch virtuoser Figurationsbewegungen, welche in einen polyphon gestalteten Satz ausmünden.
- 4) Die Arpeggiofiguren in Takt 28-29 weisen klare Ähnlichkeiten zu jenen in Takt 93-94 auf.
- 5) Aufgrund der hektisch und virtuos flirrend-pulsierenden Gestaltung der Klangoberfläche kann ein klarer Bezug zwischen dem *Teil c* in *Formteil I*, sowie dem *Teil e* in *Formteil II* gesehen werden.
- 6) Zwischen den *Teilen j* und *l* kann insofern eine Verwandtschaft festgestellt werden, als sie abrupt mit stark gestisch und scherzhaft gestalteten Pulsationen und markanten Sforzati ins formale Geschehen einbrechen.
- 7) Die Hornsoli im *Grossformteil I* Takte 62-64 weisen klare Parallelen zu denjenigen im *Formteil II* Takte 136-138 auf, gerade auch deshalb, weil sie in beiden Teilen an ähnlichen Orten, nämlich jeweils kurz vor dem aufklarenden Moment vor der *c*-Oktave im Ersten, respektive vor der „konsonanten“ Quintschicht im Zweiten stehen.
- 8) Die capriccioartigen Violinsoli aus Takt 46 ff werden an der formalen Parallelstelle in Takt 132 ff wiederaufgegriffen.
- 9) Ebenso finden wir den murmelnden Klarinettengestus aus Takt 85 ff wieder in Takt 134 ff
- 10) Takt 58 ist verwandt mit Takt 99: Bläserakkord wird in fließendem Übergang an die Streicher übergeben.
- 11) Der *fff*-brutale Absturz in Takt 70 entspricht gestisch und formal dem *ff*-Flatterzungenimpuls in Takt 136 (Markieren des Beginnes des konsonanten Oktav- respektive Quintklanges)
- 12) Der Klaviereinsatz in Takt 40 erscheint erneut in Takt 92 in alterierter Form
- 13) Die formale Einschnitte in Takt 13 und Takt 45 sind wiederum ähnlich gearbeitet wie in Takt 58 (Unterbruch des kontinuierlichen Klangflusses auf einem Orgelpunkt und perkussives Markieren durch einen Celesta- oder Klavierakkord, respektive Streicherpizzicati).

Formale Bezüge zwischen den verschiedenen Formteilen sind sehr offensichtlich, besonders in den jeweils letzten Teilen (*d* und *m*) der *Grossformteile I* und *II* (Hornduos, markantes Erreichen des tiefsten Tones im Bass). Die Bezüge sind oft versteckt, jedoch latent vorhanden. Von streng symmetrisch Gedachtem muss jedoch Abstand genommen werden. Es ist vielmehr die komplexe Überlagerung einer linearen Entwicklung, welche in gewissen Momenten klare Brücken zu Vorangegangenem schlägt. Dadurch entstehen formale Querbezüge und es bleibt der Höreindruck einheitlicher Stringenz trotz komplexer Vielfalt.

### 6.5. Die formale Bedeutung der Klangraumgestaltung

Das systematische, oft auch graphische Planen eines Klangraumes und musikalischer Formverläufe war für Ligeti spätestens seit der Arbeit im elektronischen Studio in Köln ein vertrautes Arbeitsmittel geworden (siehe auch die Partiturseite zu „*Pièce électronique*“)

Abb. 6.5.a<sup>38</sup>



Bereits ein kurzer Blick auf das Klangraum-Ambitus Schema *Abb 6.5.b* zeigt klar, dass Ligeti die grossformale Entwicklung der Ambitusränder vor der kompositorischen Arbeit geplant haben dürfte. Wie detailliert diese Planung war, muss jedoch offen bleiben.

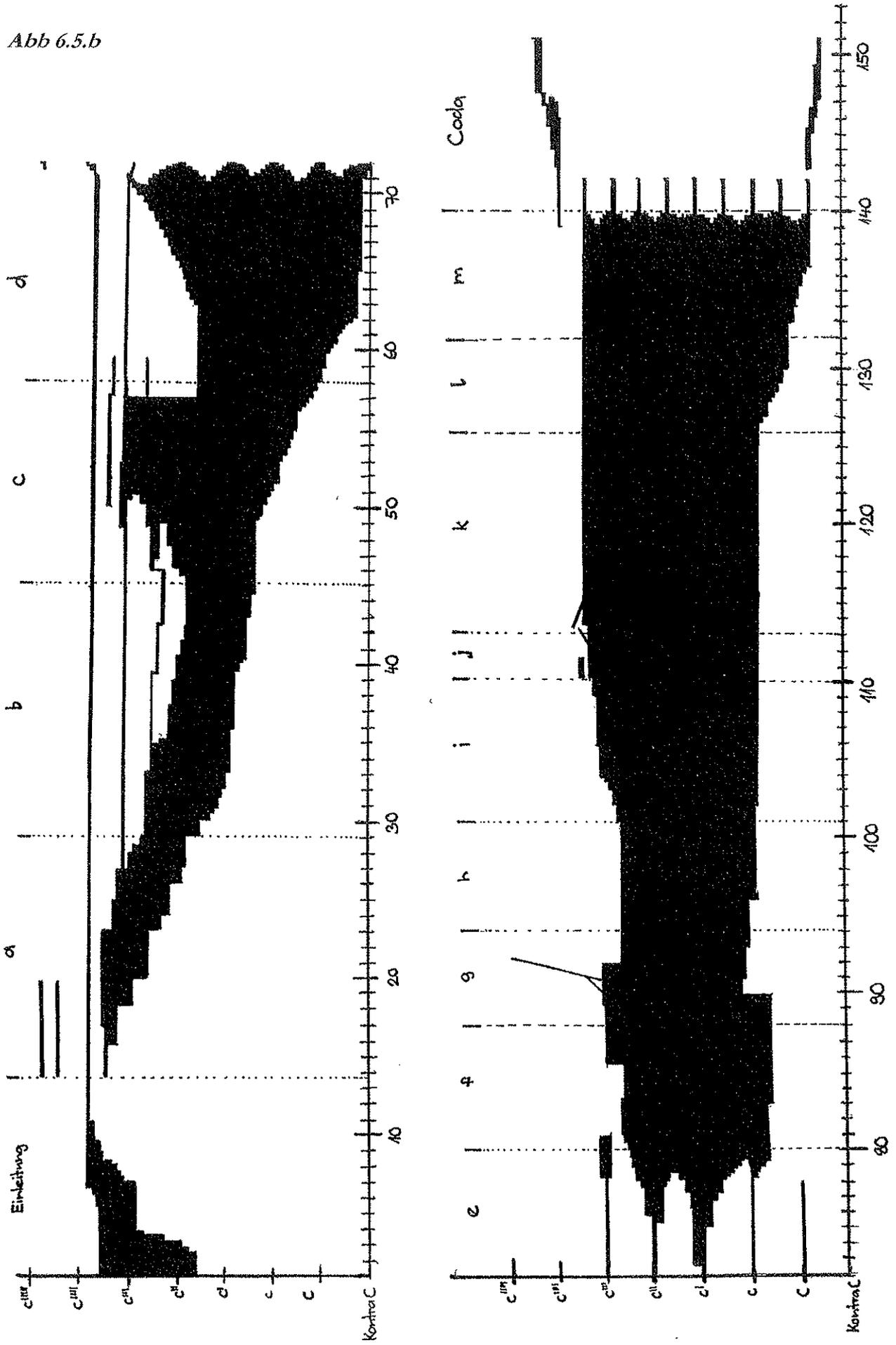
„Mit solchen Klangmassen von eher breiig dickflüssiger, gleichsam lehmiger Konsistenz liessen sich plastische Formen modellieren, fast haptisch wahrzunehmende Gebilde aus Rundungen, Wölbungen, konkaven Einbuchtungen und konvexen Profilen, aus sich verjüngenden oder bauchig anschwellenden Reliefbändern. Musik war von ihrem Ansatz im Graphischen zu einer totalen Verräumlichung übergegangen.“<sup>39</sup>

Klangraumplanung im Detail läuft zwangsläufig auch auf die Frage nach der harmonischen Gestaltung hinaus. Sobald einzelne Tonhöhen aus dem zwölftönigen Total ausfiltriert oder ausgeschlossen werden, entstehen Tonhöhenordnungen von harmonischer Relevanz, welche im Falle dieses Stückes präzise vorgeplant sind. Oft ist ein Tonhöhengerüst von harmonischer und klang-räumlicher Relevanz im Hintergrund präsent, auf welches lineare Bewegungen durch den

<sup>38</sup> György Ligeti, „*Pièce électronique No. 3*“, in: Ulrich Dibelius, „Eine Monographie in Essays“, Mainz: Schott 1994, S. 13

<sup>39</sup> Ulrich Dibelius, „Das musikalische Zuhause“, in: Ulrich Dibelius, „Eine Monographie in Essays“, Mainz: Schott 1994, S. 53

Abb 6.5.b



Tonraum projiziert werden. Verschiedene Dichtestadien wurden im Kapitel über die Harmonik im Detail untersucht. Deshalb soll hier im Weiteren nur auf die grossformale Bedeutung der Klangraumgestaltung eingegangen werden.

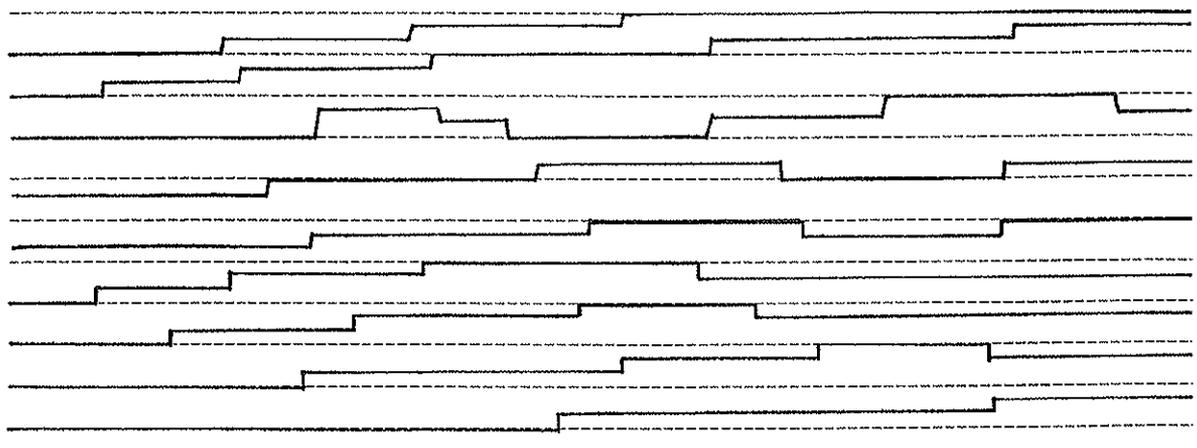
Im Gegensatz zu den Stücken *Lontano* und *Lux aeterna* ist die Klangraumplanung im Stück *Melodien* weiter und „luftiger“.

„Die musikalische Form entfaltet sich wie ein ausgespanntes Gewebe in der kontinuierlich weiterfliessenden Zeit.“<sup>40</sup>

Diese beschriebene „lichtere“ Satzweise führt in diversen Passagen im Stück ganz klar zur besseren Durchhörbarkeit des melodischen Gewebes. Die Idee des statischen Auffächerns eines bestimmten Klangraumes besteht jedoch nach wie vor (z.B. Takt 14 ff). Deshalb steht das Stück *Melodien* doch in einer gewissen Verwandtschaft zu den genannten mikropolyphonen Stücken. Es ist anzunehmen, dass Ligeti vor der eigentlichen kompositorischen Arbeit eine grossformale Ambitusdisposition gemacht hat. Umrissartig wurde die globale Tonhöhenverteilung unter Einbezug der auf dem Schema *Abb. 6.5.b* ersichtlichen Prozesse der Kompression, Kontraktion, Dilation und Schnitttechniken entworfen. Würde man nun etwas naiv die Linienzüge direkt aus einer graphischen Darstellungsweise in den Klangraum übertragen, würden im Falle von vertikalen Linienzügen kurze akkordische Zusammenklänge entstehen (zum Beispiel Oktavstelle Takt 72 formale Mitte des Stückes) und im Falle von horizontalen Achsen Liegetöne (Beispiel *cis'''* und *a'''* im ersten Formteil des Stückes). Linienzüge, welche sich in einem bestimmten Winkel von der Zentralachse wegbewegen, schlagen sich konkret in Form von unzähligen chromatischen Linienzügen durch den Tonraum nieder.

Dies kann im Stück sehr gut anhand der sich langsam chromatisch abwärts bewegenden Tonraumuntergrenze und auch interner chromatischer Linienzüge gesehen werden z.B. Takt 22 *e''*, Takt 23 *es''-d''*, Takt 24 *cis''*, Takt 25 *c''*, Takt 26 *b'*, Takt 27 *b'* / Formteil I und II entsprechend Ober- und Untergrenze). Nebst den im Kapitel Harmonik beschriebenen Filtrationsvorgängen sind im Stück auch sehr feinnervige, flexible Prozesse des Ineinandergreifens von vertikal statischen Akkordstrukturen mit chromatischen Linienzügen zu beobachten, welche sich oft über weite Strecken der Komposition hinziehen. Die jeweiligen lokal geltenden Akkordstrukturen werden langsam im Zuge des allmählichen Dilatierens oder Kontrahierens „verbogen“, oder anders ausgedrückt in eine „windschiefe“ Lage gebracht (Siehe auch *Abb. 6.5.c*) Generell kann das Prinzip beschrieben werden als Fortschreiten vertikaler Intervallstrukturen, welche durch die interne Polyphonie horizontal aufgefächert werden.

*Abb. 6.5.c*



<sup>40</sup> György Ligeti, „*Melodien*“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 258

Diese Prinzip kann zum Beispiel im Streicherregister in Takt 99-109, im Takt 59 über den ganzen Satz und auch ansatzweise im Tonraumschema der Reprise der aufwärtsstrebenden Skalengänge (Teil *k*) gesehen werden. Im Zusammenhang mit der Harmonik vom *Kammerkonzert* hat Ligeti eine Tonhöhen-skizze gemacht, welche genau der Beobachtung in *Melodien* entspricht.

**Abb 6.5.d** Vertikale Akkordstrukturen befinden sich in stetiger Bewegung aufgrund chromatischer Linienzüge (Abschrift der Kopie einer Skizze zu *Kammerkonzert* aus der Paul Sacher Stiftung, Basel)

The image shows a musical score for three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The score is marked with circled numbers 78, 80, 82, and 84. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs indicating the flow of the lines. The score shows vertical chord structures and chromatic line movements.

Wichtig ist, dass nicht funktionale Leittonprinzipien die Linien vorantreiben, sondern eine Art Schwerkraftesog. Es sind lineare Kräfte ohne leittonige „Ladung“. Dieses stetige weiträumig-lineare Durchmessen des Klangraumes hält die musikalische Form auf stringente Weise intern zusammen und durch das komplexe Ineinandergreifen verschiedener Bewegungsrichtungen bleibt im Satzgeflecht eine kontinuierliche Spannung aufrechterhalten.

Während die allgemeine übergeordnete Bewegungsrichtung der Linien im ersten grossen Formteil in Richtung der Schwerkraft abwärts verläuft, können im zweiten Formteil immer hauptsächlich Bewegungen analysiert werden, welche sich von der *c'*-Horizontalachse wegbewegen (zum Beispiel Takt 88-93/Takt 141-151). Auch zu Beginn des zweiten grossen Formteiles wird der beinahe leergeräumte Tonraum von der Zentralachse her „erschlossen“ (Beifügen der Töne *d'* und *b*; anschliessend weiterführendes achsensymmetrisch-chromatisches Anlagern in verschiedenen Oktaven).

Ein „Kontrapunkt“ zum ersten Grossformteil mit der allgemeinen Abwärtstendenz bildet die Einleitung, welche einem linearen Aufwärtssog unterliegt. Der Teil *k*, welcher die aufwärtsstrebende Bewegungstendenz der Einleitung wieder aufgreift, passt in Bezug auf die allgemein vorherrschenden Tendenz nicht in das beschriebene Bewegungskräftefeld. Vielleicht könnte dies der Grund sein, weshalb das erneute Einsetzen des Satztyps der Skalengänge hier nicht mehr recht passen will und die formale Balance dadurch gestört wird. Jedenfalls ist der formale Ort der Schein-„Reprise“ nicht sehr zwingend und deshalb nicht nachvollziehbar.

## 7. Evolution verschiedener Melodietypen

### 7.1. Von Anonymität zu Individualität

„Die Stimmen werden zu individuellen Melodien mit eigenem Duktus, Tempo, Rhythmus und eigener intervallischer Struktur. Hört man das Werk zum erstenmal, erscheint es als Chaos diskrepanter Melodien.“<sup>41</sup>

„So habe ich versucht, aus den homogenen Netzkonstruktionen wieder deutliche Konturen – Gestalten mit melodischem und rhythmischem Profil – herauszuarbeiten, freilich ohne meinen früheren Stil aufzugeben und ohne zu historischen Stilformen zurückzukehren.[...] Es handelt sich indes nicht um „schöne Melodien“ im spätromantischen Sinn, vielmehr um eine Konfiguration von sehr vielen Melodien mit unterschiedlichem Tempoverlauf und unterschiedlicher rhythmischer Struktur.“<sup>42</sup>

Ligeti scheint tatsächlich ein ambivalentes Verhältnis zu seinem Stück *Melodien* gehabt zu haben, denn die melodischen Gestalten, welche durchaus Assoziationen mit dem traditionellen Repertoire zulassen, was weiter überhaupt nicht störend ist, verteidigt er hier als nicht „schön“ im spätromantischen Sinn. Einige Jahre danach im Zusammenhang mit dem Stück *San Francisco Polyphony* bezeichnet er *Melodien* dann rückwirkend als klanglich „weich“ doch „fast schön“ (Ligeti). Später erläutert er im Zusammenhang mit *Melodien*, dass er auf der Suche nach „einer Art Spaltklang“ (Ligeti) gewesen sei, wobei diese Spaltklanglichkeit mit jener von Stravinsky her bekannten wesentlich abweicht.

In den Stücken *Aventures*, *Nouvelles Aventures*, sowie dem *Kammerkonzert* bestand bereits eine gewisse Tendenz zum „Rückerobern“ individueller melodischer und gestischer Gestalten. Der Weg von den in der Gesamtstruktur untergeordneten melodischen Floskeln bis hin zu individuell geformten Melodien wird im vorliegenden Stück besonders stringent beschritten. Sind im Kammerkonzert bereits eindeutige Anzeichen individueller melodischer und rhythmischer Gestaltung zu hören, heben sie sich nicht in dieser Klarheit wie in *Melodien* von einem Hintergrund ab. Die melodischen Einfälle sind im Kammerkonzert meist wesentlich schroffer und herber als im Stück *Melodien*. Hier ist meist eine eher milde, expressive und „weiche“ Klanglichkeit vorherrschend.

Durch die weitflächig-lichere Anordnung im Tonraum und das klarere und konturiertere Hervortreten melodischer Linien ist die mikropolyphone Satztechnik zu einem weiteren Stadium melodischen Denkens weiterentwickelt worden. Ähnlich wie in den einzelnen Dichtestadien der Harmonik vom chromatischen Total bis zum individuell ausgeschälten Intervallraum der reinen Quintschichtung lässt sich, übertragen auf die melodischen Gestalten des Stückes, ein nicht linearer „Evolutionsprozess“ linearer Individuen beobachten. Vom anonymen Abschreiten chromatischer Skalenbewegungen bis hin zu komplex ausgearbeiteten Instrumentalsoli ist eine enorme Vielfalt fein nuancierter Abstufungen im Bereich der Individualisierung der Linien und Gestalten festzustellen.

<sup>41</sup> György Ligeti, „*Melodien*“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 258

<sup>42</sup> György Ligeti, „Über *Melodien*“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 259

## 7.2. Prozesse gradueller Emanzipation von melodischen Gestalten

Eine Melodie wird verstanden als ein Zusammenwirken formaler Kriterien, einem bestimmten wiedererkennbaren Rhythmus und einer intervallischen Struktur. Würde man den Versuch wagen, ähnlich wie im Bereich Harmonik eine Art Skalierung der verschiedenen Ausarbeitungsstadien der Melodien festzuhalten, könnten folgende Abstufungen gemacht werden (Die einzelnen Stadien sind Momentaufnahmen in einem fein abgestuften, komplexen System von Präsenzgraden):

- 1) *Liegetöne* als eine Art „Null“-Melodie ohne individuelle Bewegungsflussrichtung (z.B. a<sup>”</sup> und cis<sup>”</sup> im Formteil I)
- 2) *Chromatische Skalengänge*, welche keine Eigenschaften einer individuellen melodischen Struktur aufweisen können, jedoch als rohes Strukturelement und Ausgangsmaterial zum Bilden von melodischen Gestalten gesehen werden können. Die chromatischen Skalengänge (z.B. Formteil I) stehen im Dienste einer globalen Idee der Klangflächengestaltung. Sie sind für eine satzintern monodirektional Aufwärtsbewegungsrichtung verantwortlich.
- 3) *Melodische „Patterns“*, welche eine klar beschreibbare individuelle Tonhöhenstruktur aufweisen, jedoch nicht eigenständig rhythmisch ausgearbeitet sind, sondern wiederum oft die Funktion von „Wasserträgern“ im Dienste einer heterophonen Anlage des gesamten Satzes stehen (z.B. Takt 15ff/ Takt 47ff/ Takt 80ff).  
Die heterophone Satzanlage kann in sich wiederum durch individuelle Artikulation, Phrasierung und dynamische Gestaltung der Patterns polydimensional werden (z.B. *Formteil II* Takt 80 ff).
- 4) Detailliert gestaltete *melodische Linien*, welche aufgrund ihrer verhältnismässig langen Notenwerte und der kleinen melodischen Bewegungen nicht sehr eigenständig sind. Neu ist in diesem Stadium die individuelle Gestaltung der rhythmischen Werte. (z.B. Takt 14)
- 5) *Gleicher Melodietyp* wie unter 5) beschrieben, ausser dass die einzelnen Notenwerte tendenziell immer kürzer und der melodischen Bewegungen immer grossintervallischer werden, die Gestalten eigenständiger wirken und sich zunehmend vom akkordischen Hintergrund abzusetzen beginnen.
- 6) *Individuell und solistisch durchkomponierte Melodien oder Gesten* mit eigenem Bewegungsduktus (z.B. *Capricioso* Teil c)
- 7) *Parallelführung zweier Instrumente* intensiviert den Charakter eines melodischen Linienzuges (z.B. Hörner Takt 60ff/136ff)

Nebst diesen benennbaren melodischen Entwicklungsstadien tritt auch der Fall auf, dass sich ein Melodietyp in fließendem Übergang zu einem andern entwickelt. Beispielsweise kann in der *Einleitung* (Takt 7) beobachtet werden, dass die Enden der Skalengänge der Oboen- und Violastimme zu kleinen expressiv gestalteten Melodiepartikeln verwachsen. Ähnlich kann der im Prinzip umgekehrte Vorgang im *Teil m* (Takt 134) gesehen werden. Das zu Beginn differenziert ausgestaltete Solo der Violine franst in einen anonymen Skalengang aus. Einen ganz ähnlichen Umgang mit feststehenden Strukturelementen und ausgestalteten thematischen Kernen kann im Werk Johann Sebastian Bachs gesehen werden.

Abb.7.2.a

1 2 3

Struktur Gestalten

Der im Prinzip gleiche Gegensatz von detailliert ausgearbeiteten thematischen Gestalten und zeittypischen, konventionellen Strukturelementen kann im obigen Ausschnitt aus der Phantasia in g-moll Bwv 542 für Orgel von J.S.Bach gesehen werden. Während sich die ganze kontrapunktische Komplexität in Takt 1 *Abb 7.2.a* zu Gunsten einer einfachen melodischen Sequenz aufgelöst hat, werden ab dem letzten Viertelwert von Takt 1 zuerst im unteren System, später dann auch im oberen aus skalaren Strukturelementen thematische Gestalten geformt. Ein ähnlicher melodischer Emanzipationsprozess wie in Melodien, auch wenn er in einen gänzlich anderen Kontext eingebunden ist

Ligeti hat im Zusammenhang mit *Melodien* erwähnt, dass er versucht habe, keine ‚schönen Melodien‘ im spätromantischen Sinn“ (Ligeti) sondern einen neuen Melodietyp zu schaffen. Diese Forderung scheint angesichts der teilweise doch sehr traditionellen melodischen Gestalten (Violinsoli T.46ff/ Horn-, Tuba-, Fagottsoli) nicht ganz eingelöst zu sein, obwohl die Melodien natürlich auch nicht spätromantisch sind.

Ligeti hat einen sehr persönlichen Evolutionsprozess im dem Bereich der melodisch-individuellen Gestalten entworfen. Es wird eine abgestufte, mal sprunghafter, mal linearer verlaufende „Genesis“ der Melodie im Prinzip vom Liegeton und der Klangfläche bis zum individuell gestalteten Instrumentalsolo gezeigt.

## 8. Polyperspektivische Gestaltung des Orchestersatzes

### 8.1. Besetzung

„Darum habe ich als Besetzung ein kleines Symphonieorchester mit solistischen Bläsern gewählt (Nach Erfahrungen mit mehreren Aufführungen habe ich mich entschieden, auch die fünf Streicherstimmen solistisch zu besetzen. Somit handelt es sich nicht mehr um ein Symphonie-, sondern um ein Kammerorchester Anm. 2002), damit die einzelnen Melodien sich auch durch ihre Klangfarben deutlich voneinander abheben. Hatte ich bisher stets einen mehr oder weniger homogenen Klang angestrebt, so konzentriert sich mein Interesse jetzt eher auf eine Art Spaltklang.“<sup>43</sup>

Das Stück *Melodien* ist dünn und transparent besetzt (solistische Bläser (Ausnahme: 2 Hörner) und wenige Streicher). Der Orchestersatz bedingt in diesem Fall sogar eine lichte Art der Besetzung, denn die Instrumente haben oft auch eine solistische Rolle. Sie stellt zusammen mit der instrumentalspezifischen Klangfarbe eine unverwechselbare Identität dar.

„Sein Umgang mit den spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten der einzelnen Klangerzeuger, die er verwendet, [...] lässt jedenfalls darauf schliessen, dass er sie alle in den unterschiedlichsten Situationen und emotionalen Äusserungsformen aufmerksam beobachtet hat und nun über ein genaues Bild von naturell und Temperament eines jeden verfügt, um sie, wie ein Theaterregisseur die einzelnen Mitglieder seines ihm lange vertrauten Ensembles, in der exakt richtigen Rolle für die passende, auf ihn zugeschnittene Darstellungsaufgabe einzusetzen.“<sup>44</sup>

Die Idee eines kurzen "Violin-Doppelkonzertes" im *Teil c* des ersten Formteiles besteht zwar ebenso wie jene der zwei Hornduos, jedoch sind dies die Ausnahmen. Angesichts des oft enorm dicht durchwobenen Orchestersatzes würde die Verwendung von zwei gleichen Blasinstrumenten das Klangbild ermatten und verunklaren. Nebst den üblichen Blas- und Streichinstrumenten sind auch Pauken, Schlagzeug, Klavier und Celesta in den Orchesterapparat integriert. Grosse "symphonische" Orchestertutti bilden im Klangrepertoire von *Melodien* jedoch die Ausnahme und sind äusserst vereinzelt von Bedeutung und deshalb praktisch vernachlässigbar.

### 8.2. Klangfläche, Heterophonie und polyphoner Satz

„Es gibt in diesem Stück drei dynamische Ebenen: einen „Vordergrund“, bestehend aus Melodien bzw. kürzeren melodischen Figuren, eine mittlere Ebene, bestehend aus untergeordneten, ostinato-artigen Figurationen, und einen „Hintergrund“, bestehend aus längeren, liegenden Tönen.

Deshalb sollen die melodisch geformten Stimmen stets deutlicher hörbar sein: sie können, überall wo es notwendig erscheint, dynamisch etwas hervorgehoben werden, auch dort, wo die Anweisung „in rilievo“ fehlt. Dagegen müssen alle ostinato-artigen Figuren leise erklingen. Noch leiser sind die ausgehaltenen Töne zu spielen: ein pp in einer liegenden Stimme ist leiser als ein pp in einer Melodie; die ppp-Stellen sollen, besonders in hohen Lagen, ganz im Hintergrund bleiben, so dass sie gerade noch hörbar sind.“<sup>45</sup>

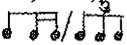
<sup>43</sup> György Ligeti, „Über *Melodien*“, in: ders., Gesammelte Schriften, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 259-260

<sup>44</sup> Ulrich Dibelius, „Stimmen der Instrumente“, in: Ulrich Dibelius, „Eine Monographie in Essays“, Mainz: Schott 1994, S. 107

<sup>45</sup> György Ligeti, „Taktierung, Interpretation“, in: ders., Partitur *Melodien*, Mainz: Schott, 1973/2001

Im Stück Melodien sind sehr verschiedene, divergierend-heterogene Orchestersatztechniken nebst dynamischer Tiefenstaffelung von Bedeutung. Vielleicht können daraus drei der wichtigsten Archetypen herausgegriffen werden: Klangfläche, Heterophonie und polyphon gestalteter Satz. Es sei hier vorausgesetzt, dass sowohl ein heterophoner Satz als auch ein kontrapunktisch angelegter bei entsprechender Dichte auf engstem Raum immer auch zur Klangfläche werden kann. Sehr oft überlagern sich im vorliegenden Stück satztechnisch sehr verschiedene Schichten und laufen simultan in einer bestimmten tiefengestaffelten Auffächerung ab. Je nach Eigenart und Beschaffenheit der einzelnen Ebenen und ihrer zugehörigen Dynamik sind sie jeweils im Rahmen des Satzgefüges verschieden präsent. Diese Tiefenstaffelung in verschiedene räumliche Präsenzgrade könnte Ebenso wie im Falle der Melodien über eine Art Skalierung beschrieben werden. Sie bleibt jedoch nur ein Versuch, eine im Prinzip stufenlose Disposition in der Raumtiefendimension eindeutig wiederzugeben. Folgende Präsenzgrade oder Tiefendimensionen könnten langsam vom Vordergrund in Richtung Hintergrund schreitend, herausgearbeitet werden:

- 1) *Solostimme* mit eigenständiger rhythmischer, melodischer und gestischer Gestalt. Sie kann dynamisch sehr individuell, expressiv und oft mit viel *rubato* ausgeführt werden, sodass keine klaren Akzentstufen der Taktmetrik erkennbar sind. (z.B. Takt 40; Klavier/ Takt 46-50; Violinen/ Takt 82 Violoncello etc.)  
Es kommt auch vor, dass verschiedene Instrumente simultan ihre Soli spielen. (z.B. Takt 19; Klarinette und Oboe)
- 2) *Melodische Gestalten oder kurze Patterns*, welche oft einem heterophonen Prozess angehören, jedoch aufgrund der klaren Artikulation vordergründiger erklingen als dieselben Figuren in der entsprechenden *legato*-Ausführung (z.B. Takt 80; Horn/ Takt 81-82; Fagott/ Takt 83-85 Violine B). Die entsprechende Klangfarbe und die Spieltechnik kann sehr unterschiedlich sein (z.B. Takt 82-85 Viola *tremollo*)
- 3) *Ähnliche oder gleiche Gestalten wie unter 2)*, jedoch *legato* ausgeführt, wodurch sie weniger auffallend im Hintergrund bleiben (Takt 25-29, Piccolo, Celesta, Xylophon, Violine/Takt 114-126 Skalengänge), es sei denn, dies würde durch eine *Expressivo*-Ausführung kompensiert (z.B. Takt 81-83; Flöte).
- 4) *Kurze Noten*, welche die Funktion haben, die klingende Oberfläche eines bestehenden Klanges zu beleben (z.B. Takt 72 Vibraphon, Klavier und Violoncello)
- 5) *Liegetöne im Hintergrund*, welche entweder die Ränder der Ambitusgrenzen nachzeichnen, oder ein harmonisches „Flussbett“ (Ligeti) für simultan ablaufende heterophone oder polyphone Prozesse bilden (z.B. Takt 20-24: Flageolets der Violine A und der Viola). Sie können auch von strukturell-formaler Bedeutung für die Klangraumgestaltung sein (z.B. Takt 44ff; Violoncello- und Kontrabassflageolet).

Diese Art der Klangverräumlichung durch verschiedenen Präsenzgrade der perspektivischen Staffelung hat eine Tradition. Im ersten Satz aus Beethovens *6. Symphonie* können in der Durchführung drei klar unabhängige Schichten oder Präsenzgradstadien beobachtet werden (*Abb. 8.2.a*): Ein akkordischer Hintergrund bestehend aus Bläserakkorden (Klarinetten, Fagotte, Hörner), ein Mittelgrund aus Streicherarpeggi (Violoncelli, Violen), welche der lokalen Harmonik einbeschrieben sind und ein Vordergrund, welcher durch ein kurzes, solistisch-repetitives Themenfragment gebildet wird (Flöten und/oder Violinen). Klare und individuell geformte thematische Einfälle werden in der Durchführung ausgespart. Deshalb erscheint sie als eine sich intern bewegenden und gestaffelte, fast „minimalistische“ Klängfläche. Durch die unterschiedliche Einteilung der Viertelwerte (  ) entsteht ein nahezu heterophones, kleinmetrisches Raster über den statischen

Akkordflächen. Kurz vor der Reprise im fünften Satz entsteht Klangverräumlichung durch das gleichzeitige Erklängen von Dominante und Tonika (F, c, g, c', e').

Abb. 8.2.a

The image shows a page of a musical score for an orchestra, starting at measure 148. The key signature is D major (one sharp). The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Clar. (Sib)), Bassoon (Fag.), Horn in F (Cor. (Fa)), Violin (Viol.), Viola (Vie.), Violoncello (Vc.), and Bass (B.). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings are marked with a piano (*p*) dynamic and a *cresc. poco a poco* instruction. The woodwinds also have *cresc. poco a poco* markings. A large 'D' is written above the woodwind staves, indicating the key signature. The score ends with a *p* dynamic and a *cresc. poco a poco* instruction.

Im ersten Satz der 1. *Symphonie in D-Dur* von Gustav Mahler ist auch ein plastisches Ausarbeiten des Klangraumes hörbar. Zu Beginn des Satzes wird der Ton *a* in viele Oktaven zerlegt, von der grössten Tiefe bis zur extremsten Höhe. Die Tatsache, dass er über viele Register verteilt erscheint, weckt die Assoziation eines riesigen leeren Raumes, welcher nach und nach mit Leben gefüllt wird. Ähnlich wie in Beethovens 6. *Symphonie* arbeitet Mahler unter anderem mit klangverräumlichenden, bitonalen Klangwirkungen (B-Dur der Klarinetten und gleichzeitig Streicher-“Vorhang“ des Tones *a* in verschiedensten Oktavlagen). Auch kann eine ähnliche Tiefenstaffelung des Klangraumes in den Symphonien Anton Bruckners sehr gut gesehen und nachvollzogen werden (z.B. dritte Symphonie, erster Satz).

Ligeti spricht im Zusammenhang mit seiner Arbeit im elektronischen Studio oft davon, verschiedene Beschaffenheiten von musikalischem Material und seine Permeabilität zu untersuchen.

„Zuerst wurden Typen mit verschiedenen Gruppenmerkmalen und verschiedener innerer Organisation gewählt: quasi körnige, brüchige, faserige, schleimige, klebrige und kompakte Materialien. Eine Untersuchung der Wechselseitigen Permeabilität ergab, welche Typen einer Verschmelzung fähig waren und welche sich abstiessen.“<sup>46</sup>

Dieses Denken in verschiedenen Aggregatzuständen weist auch Parallelen zur Arbeit mit verschiedenen Schichten oder Ebenen mit unterschiedlichen Eigenschaften auf. Es ist der Regelfall im Stück *Melodien*, dass nicht alle fünf Ebenen der oben geschilderten maximalen Tiefenstaffelung simultan ablaufen. Oft sind es nur zwei bis drei und seltener gar nur eine. Auch das „traditionelle“ Modell *Melodie-Begleitung* findet oft Verwendung. Die Melodie wird meist

<sup>46</sup> György Ligeti, „Wandlungen der musikalischen Form“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 1, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 98

von einem solistisch gespielten Instrument ausgeführt und die Begleitung von einem heterophonen Satz (zum Beispiel *Formteil c*).

Nebst dieser räumlichen Tiefenstaffelung gibt es im Stück auch klangliche Momente des historischen Rekurses auf archetypische Merkmale der romantischen (Orchester-) Musik. Drängt sich doch die Assoziation mit einem langsamen Satz einer Brucknersymphonie auf, wenn kurz vor der Mitte (Takt 60) die tiefen Blechblasinstrumente chorisch erklingen, die eines Konzertsatzes von Brahms, wenn kurz davor die beiden Violinen (Takt 47ff.) ihr kapriziöses „Doppelkonzert“ spielen oder die der Klanglichkeit Lisztscher Klavierwerke, wenn traditionsbefrachtete Oktaven und Mehrfachoktaven im Klavier immer wieder präsentiert werden (Takt 40/Takt 65).

Einige Beispiele für die Tiefenstaffelung des Satzes (oben beschriebene Skalierung von 1)-5) wird verwendet):

#### *Einleitung (Takt 1-13)*

Die Einleitung besteht im Kern aus drei Ebenen der Raumbtiefenstaffelung 1) Melodische Kleinstgestalten (Takt 1-3; Trompete und Posaune; Takt 7 Violine und Klarinette) 3) Skalengänge 5) Liegetöne im Hintergrund (Kontrabass, Violoncello)

#### *Teil a (Takt 13-29)*

1) Solistische Melodien, welche in ihrer Summe ein polyphon dicht durchwobenes Netz bilden (z.B. Takt 19; Klarinette und Oboe; im Verlauf treten immer mehr Instrumente hinzu) 3) Melodische „Patterns“, welche dem heterophonen Prozess zugehörig sind (Takt 25-29, Piccolo, Celesta, Xylophon, Violine) 5) Liegetöne der Streicherflageolets

#### *Teil b (Takt 29-45)*

In Teil b ist im Prinzip nur eine Satzschicht zu finden: Ein dichtes polyphones Gewebe aus einzelnen Soli des Stadiums 1).

#### *Teil c (Takt 45-58)*

Es kann von einer Überlagerung dreier Ebenen gesprochen werden: 1) Solistische Gestalten und Figuren der Violinen und weiterer Instrumente 3) Heterophonie bestehend aus verschiedenen Instrumentalstimmen. (Zu Beginn Klavier, Bratsche und Vibraphon, dann auch Fagott und Klarinette etc.). Anhand dieses Beispiels kann sehr gut gesehen werden, dass auch diese Ebene intern wiederum über eine Art Tiefenstaffelung verfügt, denn beispielsweise klingen die Posaumentöne in Takt 51 wesentlich präsenter und vordergründiger als die übrigen Instrumente des heterophonen Klangbandes 5) Liegetöne der Streicherflageolets.

#### *Teil d (T. 58-71)*

Im Prinzip zwei Ebenen 1) Soli der Hörner, Fagott und Tuba 5) Liegefläche (Streicher, Holzbläser und Klavier)

#### *Teil f (T. 80-88)*

Dieser Formteil ist hinsichtlich der Vielschichtigkeit der Staffelung der komplexeste des Stückes *Melodien*. Untersucht man den Abschnitt von Takt 82 bis Takt 85 genauer, wird man feststellen, dass hier im Prinzip alle fünf Schichten simultan präsent sind. 1) Solo des Violoncellos (Takt 82)

und später der Klarinette (Takt 83) 2) Fagott und Horn; Betonung der Notenwerte durch Fortepiani 3) Flöte und Klarinette (Takt 82) *espressivo* und *legato* 4) Violine B; kurze unauffällige *staccati* 5) Liegetöne im Hintergrund (Kontrabass, Violinen A und B in Takt 82)

Im weiteren Verlauf des Stückes treten immer wieder ähnliche Konstellationen auf, welche sich auch in Anlehnung an die Beispiele ähnlich beschreiben lassen.

Eine weitere Besonderheit der Kompositionsweise in verschiedenen Schichten soll hier noch erwähnt werden: Die Überblendung. Ab Takt 107 spielen die Streichinstrumente mit Ausnahme des Kontrabasses virtuose Arpeggi, welche eine stehende Klangfläche intern Vibrieren lassen. Diese Textur dauert bis Takt 113 an, obwohl sich der Bläsersatz in Takt 109/110 abrupt und unerwartet verändert, um schliesslich in Takt 113 zusammen mit den Streichern in eine Art „Reprise“ der Skalengänge einzumünden. Es kommt in der Komposition *Melodien* sehr oft vor, dass eine Textur jäh abbricht, eine andere jedoch unbeirrt weitergeführt wird. Dies führt deshalb auch oft zu formalen Verschränkungen und Überblendungen verschiedener Formteile.

### 8.3. Ambivalenz zwischen Heterophonie und ausgestaltetem kontrapunktischem Satz

„Die Satztechnik erinnert indes stark an meinen bisherigen Stil, denn global betrachtet bilden die Melodien ein grosses kontrapunktisches Gewebe. Während die Polyphonie bisher jedoch ziemlich homogen erschien, ist sie hier stark heterogen – gewissermassen durchsichtig, um eine optische Analogie anzuführen. Man kann die Stimmen einzeln – als Melodien – hören.“<sup>47</sup>

„Ihre polyphone Verflechtung ist dagegen eher labyrinthisch, so dass einzelne Melodien nur für Augenblicke in Erscheinung treten.“<sup>48</sup>

Wie bereits erwähnt, arbeitet Ligeti im Stück *Melodien* mit verschiedenen geschichteten Ebenen der räumlichen Präsenz. Zwei sehr wichtigen, sich grundlegend unterscheidenden Satztechniken wird hier im Stück *Melodien* besondere Bedeutung beigemessen. Der Heterophonie und dem kontrapunktischen Satztyp.

Kontrapunkt soll im folgenden verstanden werden als „Technik der Kombination gleichzeitig erklingender Linien“ und Heterophonie als „rhythmisch verschiedene Stimmen, die jedoch simultane Varianten derselben Melodie darstellen“. Ein heterophon gestalteter Satztyp kann in *Teil a* (Takt 14-29) gesehen werden. Kurze melodische Einheiten werden repetiert und in einem kontinuierlichen Prozess intern angelängt. Es treten sehr ähnliche melodische Figuren hinzu, welche jedoch in einer metrisch leicht verschobenen Weise gestaltet sind. Für den Rezipienten entsteht dadurch das Hörerlebnis einer Heterophonie, einer Globalmelodie, welche durch ihre metrische Inkongruenz eine „breitere“ Erscheinungsform der ursprünglichen Melodie darstellt. Im späteren Verlauf, wenn die Pulsationstempi in den jeweiligen Einzelstimmen angehoben werden, entsteht mehr und mehr der Höreindruck einer schillernden Klangfläche. Weitere heterophon gestaltete Klangfelder sind in *Teil c* (Takt 47-56), in etwas freierer Form in *Teil f* (Takt 80-87) und auch in den Skalengängen der *Einleitung* und Ihrer entsprechenden Reprise zu finden.

Im Gegensatz zum genannten heterophonen Satztyp kann ab Takt 19ff (Klarinette, Oboe, etc.) eine klar kontrapunktisch gedachte Satzstruktur gesehen werden. Die einzelnen Stimmen bewegen sich unabhängig voneinander, ausser dass sie dem gleichen Ambitusbereich einbeschrieben sind. Es sind keine metrisch übergeordneten Pulse, keine systematischen Wiederholungen, weder streng rhythmische noch tonhöhengebundene Imitationen oder Gliederungen ersichtlich. Es

<sup>47</sup> György Ligeti, „Über *Melodien*“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 259

<sup>48</sup> György Ligeti, „*Werke für Kammerorchester*“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 254

kann jedoch eine grosse Vielfalt verschiedenster metrischer Unterteilungen der Viertel gesehen werden, wodurch eine sehr grosse „Varietas“ in der Gestaltung der Einzelstimmen entsteht. In seltenen Fällen gibt es Scheinimitationen (z.B. Flötenstimme in Takt 33: die Tonfolge *des'''-ges'''* wird später imitiert von der Klarinette Ende Takt 34). Mit solchen Beobachtungen muss vorsichtig umgegangen werden, denn diese Imitationskonstellationen könnten durch die Anordnung der Stimmen im harmonisch definierten Tonhöhenbereich bedingt sein. Falls sich nämlich keine weiteren Töne zwischen *cis'''* und *fis'''* im präformierten Tonraum befinden, welche melodisch abgeschrieben werden könnten, führt dies zur Vermutung einer Imitationstechnik. Der eigentliche Grund hierfür ist jedoch wie gesagt in der Anordnung im harmonischen Raum zu suchen. Nach dem Unterbruch des polyphon gedachten Feldes in Takt 45 (Ende *Teil b*), können ähnliche Satzgefüge kurz im *Teil d* (Takt 66-70 Streicher) und im *Teil h* (Takt 94-99) gesehen werden. Der traditionelle Melodie-Begleitung Satztyp ist im *Teil c* (heterophone Begleitung; Soli der Violinen und später auch anderer Instrumente), sowie *Teil d* (akkordische Begleitungsschicht: Streicher, einige Holzbläser/ Soli der Hörner, des Fagott und der Tuba), sowie im *Teil l* vor der Coda von wesentlicher Bedeutung.

#### 8.4. Tiefenstaffelung der Instrumentation

Eine weitere Möglichkeit der Verräumlichung des Klanges kann im Stück *Melodien* im Bereich Instrumentation gesehen werden. Instrumente, welche aufgrund ihres Klangcharakters tendenziell vordergründig und präsenter klingen (z.B. Blechbläser), setzt Ligeti erst nach und nach für den Klangaufbau ein. Dies ist ein globales Prinzip im Stück. Während die Blechbläser in den *Teilen a-c* eine untergeordnete Rolle bekommen hatten und die solistischen Linien und Gestalten durch die Holzbläser und die Streicher ausgeführt wurden, erscheinen sie nun im *Teil d* vor der Zentralachse *c* im Stück solistisch präsentiert.

Oft werden ganze Klänge oder Akkorde oft räumlich „verschoben“. Sie bewegen sich allmählich vom Mittelgrund zum Hintergrund oder vom Vordergrund zum Mittelgrund. Dieser Höreindruck kann über eine spezifische Instrumentation erreicht werden.

In der *Einleitung* wird der Endton (*b''*) der melodischen Spur, welche die Trompete von Beginn weg durch das dichte Satzgewebe zieht, von der Bratsche übernommen (Ende Takt 3) und klingt umgefärbt (bis Mitte Takt 4) weiter. Über das Prinzip der instrumentatorischen Tiefenstaffelung rückt er stärker in den Hintergrund als dies in der Ausführung durch die Trompete der Fall wäre. Ein weiteres Beispiel hierfür kann in *Teil e* (Takt 74) angetroffen werden. In diesem Takt geschieht ein sukzessiv fließender Übergang im Bereich der Instrumentalklangfarben. Der Ton *c''* der Klarinette wird vom Fagott übernommen. Die Töne *c* und *c'* wechseln von den Hörnern zu Posaune und Trompete. Das *C* im Violoncello wird vom Kontrabass übernommen und die Viola übergibt das *c'''* an die Flöte. Diese Überblendung der Töne *c* in verschiedenen Oktavlagen kann im Falle der Bläser eventuell atemungstechnische Gründe haben. Es ist jedoch eher anzunehmen, dass hier ein leichtes Vorrücken der klanglichen Präsenz über eine etwas herbere und klarer zeichnende Instrumentation angestrebt wurde. Ausserdem wird das Tongewebe um die Oktavklänge *c* immer dichter und lebhafter, sodass die Töne durch die beschriebene, alternative Instrumentation etwas klarer werden.

Generell ist zu beobachten, dass Ligeti achtsam bei Instrumentation der jeweils aktuellen Ränder des Tonraumambitus umgeht. Die Ambitusgrenze „bewegt“ sich durch verschiedene Instrumente, sodass ein allzu starres Klangbild („Orgel“-Instrumentierung) vermieden werden kann. Im *Teil d* (Takt 61-65) bewegt sich beispielsweise der chromatische Linienzug, welcher den Tonraum nach unten begrenzt, ausgehend vom Kontrabass (Takt 61) zum Posaunenpart (Ende Takt 61; *Kontra E*), wird weitergeführt in der Tubastimme (Takt 62; *Kontra Es*) und kehrt nach kurzem Aussetzen (Takt 64-65) im Klavier wieder (Takt 65 Dreifachoktave *d*), um schliesslich (Takt 71) wieder in der Kontrabassstimme über *Kontra Des* nach *Kontra C* abzusinken.

## 8.5. Konzertante Instrumentalsoli

„In den letzten Jahren hat mich die Musik von Charles Ives sehr beeindruckt. Aber direkte Ives-Einflüsse sind in meinem Orchesterstück sicher nicht zu finden, denn bei Ives geht es eher um Collagen, um eine polytonale und polyrhythmische Konstellationen diskrepanter Musikstücke. Das ist hier keineswegs der Fall, doch die Möglichkeit, die ich bei Ives gefunden habe, spielten gewiss eine Rolle bei der Konzeption einer solchen Simultaneität disparater melodischer Abläufe.“<sup>49</sup>

Auch wenn im Stück Melodien keine polystilistischen und collagenartigen Ansätze zu finden sind, hat es gerade was die quasi unabhängige, „flexible“ Art der Interpretation der Instrumentalsoli betrifft, durchaus im Kern etwas gemeinsames mit dem Ansatz von Ives.

„Bei der Interpretation ist jedoch zu vergegenwärtigen, dass der gemeinsame Taktschlag eine Vielfalt von Metrik deckt: Die einzelnen Instrumentalisten sollen, wo sie solistische Melodien oder Ornamente spielen, mehr oder weniger selbstständig, „elastisch“ interpretieren, mit einer Lebendigkeit im Duktus der Einzelstimme und mit einer eigenen dynamischen und agogischen Formung, die der Taktierung zuwiderläuft, kurz: die Stimmen sollen individuell „atmen“. Ausnahmen (die ohne Rubato gespielt werden sollen): a) wenn zwei oder mehrere Instrumente unisono, in Oktaven oder in anderen Intervallen rhythmisch gekoppelt sind; b) untergeordnete Stellen wie Orgelpunkte und Ostinato-Figuren. Exakt sollen auch alle Stimmeneinsätze sein: erst anschliessend beginnt das geringfügige Rubato.“<sup>50</sup>

Auch das Denken in mehreren simultan ablaufenden, heterogenen Schichten im Orchestersatz weist klare Verwandtschaften zu Ives auf. Im Verlauf des Stückes *Melodien* haben alle Instrumente nebst ihrer Ensemblefunktion, eingewoben in ein komplexes Stimmengeflecht, auch eine solistische Rolle. Es herrscht sozusagen eine Zweigleisigkeit von solistischem Konzertieren und flächigem Gruppenverhalten, wie auch schon im etwas früher entstandenen Stück *Kammerkonzert*. Die Instrumente treten oft für kurze Zeit solistisch oder als Duo in den Vordergrund, bevor sie sich wieder an der kollektiven Strukturentwicklung des Stückes beteiligen. Die jeweiligen Soli können sehr verschieden, von linear - kantablem Duktus bis hin zu capriccioartig-virtuoser Ausformung gestaltet sein. Nebst dieser Verschiedenheit und der individuellen Aussage der jeweiligen Soli haben die einzelnen Instrumente auch oft eine harmonisch funktionale Signal-Wirkung, denn oft lösen sie durch ihr Erscheinen für die Grossform entscheidend eingreifende Prozesse aus. Durch die häufigen Oktavkoppelungen einzelner Instrumentallinien erreicht Ligeti einen weichen und geschmeidigen Orchesterklang. Dem klanglich sehr komplex geschichteten Verlauf der einzelnen Präsenzebenen ist also nicht zuletzt die Idee eines versteckten „Konzertes für Orchester“ einverleibt. In dieser Hinsicht ist das Stück verwandt mit dem Kammerkonzert, zu welchem Ligeti schreibt,

„dass alle Instrumentalpartien für Virtuosen gleichen Ranges geschrieben sind. Es gibt daher keine Teilung in ‚Soli‘ und ‚Tutti‘ wie im traditionellen Konzert. Stattdessen alternieren verschiedene Gruppen von Instrumenten, wobei die polyphone Textur stets erhalten bleibt.“<sup>51</sup>

<sup>49</sup> György Ligeti, „Über *Melodien*“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 259

<sup>50</sup> György Ligeti, „Taktierung, Interpretation“, in: ders., *Partitur Melodien*, Mainz: Schott, 1973/2001

<sup>51</sup> György Ligeti, „Zum *Kammerkonzert*“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. Von Monika Lichtenfeld, Bd. 2, Mainz: Schott, 2007 (Veröffentlichung der Paul Sacher Stiftung), S. 257

## 8.6. Verschiedene Satztypen

Würde man versuchen, global einige Satztypen der Melodien herauszuschälen, welche beim Hören des Werkes im Klanggedächtnis haften bleiben, könnten folgende genannt werden:

- 1) *Stehende akkordische Klangflächen* (Takt 58-69/Takt 100-106) Intern bewegte Klangflächen (Skalengänge *Einleitung*/Formteil *k*: „Reprise“ *Einleitung*/ Takt 107-113 Streicher)
- 2) *Tonkerne*, aus welchen sich komplexe Satzgefüge sukzessive auffächern und schliesslich global als Fläche wahrgenommen werden (z.B. Takt 14ff /Takt 46ff/Takt 80ff)
- 3) *Hektisch pulsierende Satzgefüge*, die an „uhrwerkartige Präzisionsmechanik“ (Ligeti) erinnern. Assoziationen mit *Continuum* und mit Passagen aus dem *Zweiten Streichquartett*, dem *Kammerkonzert*, und dem *Poème Symphonique* für 100 Metronome liegen auf der Hand
- 4) *Choralartige Passagen* als langsamste Varianten von melodischen Gestalten (z.B. Takt 62-69/ Takt 137-138)
- 5) *Melodie-Begleitung* (z.B. Takt 46-57/Takt 132-138)

## 8.7. Polymetrisches Konzept

„Die Taktstriche dienen nur zur Synchronisation der Stimmen: Taktstriche und Taktunterteilungen bedeuten niemals Betonung. Akzente werden nur dort ausgeführt, wo sie – unabhängig von der Takteinteilung – besonders angemessen sind.

Die komplizierten metrischen Unterteilungen in dieser Partitur beziehen sich auf folgenden musikalischen Sachverhalt: eingebettet in einer Simultaneität von harmonischem Geschehen gibt es hier eine Vielfalt von divergierenden Tempi bzw. rhythmischen Artikulationen. Der Komponist versuchte die polyrhythmischen melodischen und ornamentalen Schichten gleichsam auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen und sie in einem einheitlichen Metrum zu notieren, damit das Stück von nur einem Dirigenten aufgeführt werden kann. Bei der Interpretation ist jedoch zu vergegenwärtigen, dass der gemeinsame Taktschlag eine Vielfalt von Metrik deckt.“<sup>52</sup>

Die von Ligeti angesprochene Polymetrik kann besonders in den Formteilen *a*, *c*, und *f* sehr anschaulich gesehen und auch gehörsmässig teilweise gut nachvollzogen werden. In den genannten Teilen laufen Klangauffächerungsprozesse nach relativ starren heterophonen rhythmischen Patterns ab. Ein klares Pulsieren (wie in Teil *a*, *c* und *f*) ist eigentlich die Voraussetzung, dass solche diffizilen polymetrischen Prozesse wirklich gehört werden können, denn sobald sehr viele Metren gleichzeitig ablaufen wie beispielsweise in der *Einleitung*, entsteht eine Art „Globalheterophonie“ einer intern bewegten Klangfläche, in welcher einzelne Linienzüge meist nicht mehr als solche wahrgenommen werden können. Ist andererseits der Prozess der Individuation des einzelnen melodischen Linienzuges so weit fortgeschritten, dass sein Puls nur erahnt werden kann, ist die Gestalt meist nicht mehr in einer simultanen polymetrischen Beziehung zu einer anderen Gestalt wahrnehmbar. Der polymetrische Ansatz ist in einzelnen Teilen des *Kammerkonzerts* und im später

<sup>52</sup> György Ligeti, „Taktierung, Interpretation“, in: ders., Partitur *Melodien*, Mainz: Schott, 1973/2001

entstandenen *Klavierkonzert* dann doch wesentlich stringenter und klarer nachvollziehbar. Ligeti schreibt, dass die Takteinteilung der Musik ausschliesslich dazu diene, alle Pulse über eine metrische Einheit zusammenzufassen. Betonungen im Sinne des Akzentstufentaktes sind deshalb unbedingt zu vermeiden.

Das Stück besteht bis auf drei kleine Ausnahmen ausschliesslich aus 4/4 - Takten. Die drei 3/4 - Takte, welche im Stück vorkommen, stehen jeweils an formal wichtigen Orten: Kurz nach der Mitte (Mittelachse  $\epsilon$ ), hier auch verbunden mit einer Tempoänderung (Takt 74, *accelerando*), nach etwa drei Vierteln des Stückes (Takt 109), vor dem energischen Ausbruch der Hörner und des Fagott, welcher sozusagen den „Vorausakt“ der „Reprise“ der Einleitung bildet; sowie nach etwa sieben Achteln des Stückes (Takt 126); vor dem letzten, zumindest dynamisch sogar heftigsten Ausbruch.

Anfang				Ende
-----				
Grossform				
Ungefähre Längenprozent	50%	75%	87,5%	
(Verteilung der 3/4-Takte)	(T.75, Mitte)	(T.109, Dreiviertel)	(T.126, Siebenachtel)	

Im obigen Schema kann gesehen werden, dass der erste Abschnitt zwischen je zwei Dreivierteltakten längenmässig die Hälfte des ganzen Stückes umfasst, die folgenden die Hälfte des jeweils vorhergehenden Teiles. Auch diese „formale Unterteilungsvariante“ durch die 3/4- Takte suggeriert eine gewisse Intensitätszunahme und Mehrteiligkeit in der zweiten Hälfte des Stückes und weist daher eine gewisse Korrespondenz mit den Erkenntnissen im Kapitel Form auf.

## Schlusswort

Das Stück *Melodien* ist grundsätzlich einsätzig und besteht aus zwei gleich langen, jedoch sehr unterschiedlichen Teilen. Die Klangraum- und Ambitusgestaltung ist von grosser Bedeutung für die grossformale Disposition der Komposition. Wichtiges Gestaltungsprinzip ist das flexible Ineinandergreifen von chromatischen Linienzügen (ambitusbegrenzend oder satzintern) und vertikalen Akkordstrukturen. Die Melodien sind jeweils harmonischen Feldern einbeschrieben, welches oft aus dreitönigen Akkordkernen aufgefächert wird.

Die melodischen Gestalten sind sehr variantenreich und reichen vom anonymen Liegeton bis zur differenziert gearbeiteten solistischen Linie. Sie erklingen oft gleichzeitig und unterscheiden sich durch die Instrumentalklangfarbe, das dynamische Niveau und ihre rhythmisch-metrische Konstruktion. Taktstriche dienen ausschliesslich zur Synchronisierung der Stimmen und zur Aufführung mit nur einem Dirigenten und sind nicht als Akzentstufentakte zu verstehen (meistens 4/4, selten 3/4).

Harmonisch ist die Komposition in verschiedenen Dichtegraden gedacht. Ein Quintenturm gegen Ende des Stückes und ein Oktaventurm in der Mitte sind Schlüsselstellen im harmonischen Zusammenhang. Es gibt klare Tonhöhenhierarchien. Töne höherer hierarchischer Ordnung, entsprechend markant instrumentiert, können die formale Entwicklung des Stückes massgeblich beeinflussen.

Es sind verschiedene Präsenzgradstadien zwischen Anonymität und Individualität in den Bereichen Harmonik, Melodik, Orchestersatztechnik und Instrumentation zu beobachten. Im Gegensatz zu früheren Stücken werden melodische Gestalten bewusst als solche komponiert und deklariert und sie treten entsprechend aus dem Satzgefüge hervor. Es entsteht insgesamt ein dichtes Geflecht aus sich durchdringenden melodischen Linien, eine farblich schillernd-labyrinthische Schichten-, Gestalten- und Formenpolyphonie.

## Geschlechtsspezifische Formulierungen

In der vorliegenden Arbeit habe der Einfachheit halber männliche Formulierungsformen gewählt. Ich möchte hier anmerken, dass damit gleichwertig auch weibliche Personen gemeint sind.

## Selbstständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Mithilfe anderer Personen verfasst habe, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet sowie alle wörtlich oder dem Sinn nach aus der Literatur zitierten Stellen entsprechend gekennzeichnet habe.