

»EIN HANG ZU PRÄZISEN STRUKTUREN«

GYÖRGY LIGETI: DREI INSTRUMENTALKONZERTE UND DIE »MYSTERIES OF THE MACABRE«

von Annette Kreuziger-Herr

Freitag, 26. Juni 1998
20 Uhr, Studio 10 des NDR,
Oberstraße 120

György Ligeti (geb. 1923)

Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten
(1969–70)

- I Corrente (Fließend)
- II Calmo, sostenuto
- III Movimento preciso e meccanico
- IV Presto

György Ligeti

Konzert für Violoncello und Orchester
(1966)

- I Viertel = 40 – attacca:
- II (Lo stesso tempo) Viertel = 40

Pause

György Ligeti

Mysteries of the Macabre

Drei Arien aus der Oper »Le Grand Macabre«,
für Koloratursopran und Kammerorchester
ingerichtet von Elgar Howarth
(1974–77/1991)

György Ligeti

Konzert für Klavier und Orchester
(1985–88)

- I Vivace molto ritmico e preciso – attacca subito:
- II Lento e deserto
- III Vivace cantabile
- IV Allegro risoluto, molto ritmico – attacca subito:
- V Presto luminoso: fluido, costante,
sempre molto ritmico

Asko Ensemble

Sonja Pascale, Sopran

David Geringas, Violoncello

Pierre-Laurent Aimard, Klavier

Dirigent: Jonathan Nott

»Was bei mir im Augenblick, was Tradition betrifft, am meisten lebt, ist ein Hang zu präzisen Strukturen, und dahinter stehen Debussy, Strawinsky, Webern, Ravel, vor allem diese vier«, äußerte Ligeti 1989. Das Spannungsfeld »Tradition und Innovation« ist für alle Werke des heutigen Konzertabends wesentlich. Alle vier Werke setzen sich mit tradierten Formen und Inhalten auseinander: mit dem Konzert, dem Kammerkonzert und der Oper. Sie sind gleichsam Reflexe, aber auch Rückgriffe auf die Tradition, die der Präzisierung, der Konzentrierung des eigenen Stils dienen, der auf eine Weise individuell ist, daß man ihn sogar »jenseits von Avantgarde und Postmoderne« (Constantin Floros) verorten kann. Ligeti ist sich stets treu geblieben, wobei für ihn der Satz gilt, daß nur alles gleich bleibt, wenn sich alles ändert. Vielleicht liegt dies daran, daß Ligeti sowohl das »rückwärts« als auch das »vorwärts reichende Gedächtnis« besitzt? In der Gegenwart die Zukunft der Vergangenheit erblicken kann?

»Das verstehe ich nicht«, sagte Alice. »Es ist schrecklich verwirrend.« »Das kommt davon, wenn man rückwärts in der Zeit lebt«, sagte die Königin freundlich. »Rückwärts in der Zeit lebt«, sagte Alice mit großem Erstaunen. »Davon habe ich noch nie etwas gehört!« – »Aber einen Vorteil hat es doch, nämlich, daß das Gedächtnis nach

vorne und rückwärts reicht.« »Also, meines reicht nur rückwärts«, bemerkte Alice. »Ich kann mich nie an etwas erinnern, bevor es geschieht.« »Eine dürftige Art von Gedächtnis, wenn es nur nach rückwärts reicht«, stellte die Königin fest. (Lewis Carroll, »Alice hinter den Spiegeln«)

KAMMERKONZERT FÜR 13 INSTRUMENTALISTEN

Das *Kammerkonzert für 13 Instrumentalisten* entstand 1969/70 für Friedrich Cerha und sein Wiener Ensemble »Die Reihe«. Es ist, nach dem *Cellokonzert* von 1966, Ligetis nächste Station in der Auseinandersetzung mit der Gattung des Konzerts. Es werden weitere Konzerte folgen, so 1972 das *Doppelkonzert für Flöte, Oboe und Orchester*, 1988 das *Klavierkonzert* und 1992 das *Violinkonzert*. Das Konzertante beschäftigt Ligeti – im musikalisch Konkreten wie im gedanklich Abstrakten – mit jenem Vergnügen, das Ingenieure befällt, wenn sie einen neu entworfenen Motor ausprobieren: wie bei Tests im Grenzwertbereich. Ligetis Fasziniertsein von Konzertantem ist für ihn ebenso vom Akustischen wie vom Taktil-Motorischen her geprägt, von den physischen Bedingungen, die erst die Virtuosität ermöglichen – bis an die Grenze des Möglichen. Mit der Faszination des Außergewöhnlichen, des technisch kaum zu Errei-

chenden zeigt sich erneut ein Bezugspunkt in der europäischen Musikgeschichte, den Ligeti aufgegriffen und für sich umgedeutet und erweitert hat.

Ligeti bezeichnet das *Kammerkonzert* als die »leichte Schwester« des 2. *Streichquartetts*; es ist zugänglicher und verstehbarer als das ein Jahr zuvor entstandene Werk. Der Titel läßt zunächst an das überlieferte historische Modell »Kammerkonzert« denken, Ligeti verwendet ihn jedoch mehr als genaue Bezeichnung für den musikalischen Sachverhalt: Eine virtuose, konzertante Musik für ein Solisten-Ensemble aus sechs Bläsern, fünf Streichern und zwei Tasteninstrumenten-Spielern (Celesta und Hammondorgel; Klavier und Celesta).

Klangliche Verwischungen wechseln in diesem Stück mit solistischen Partien einzelner Instrumente – melodische Strukturen, durchhörbare Harmonien bilden sich. Im ersten Satz findet sich ein Gewebe dichtverschlungener Abläufe von Stimmen und Melodien, das an die vollständig in das orchestrale Gewebe eingebettete Solostimme im *Cellokonzert* erinnert. Auch hier werden gelegentlich intervallische Strukturen hörbar, die in geräuschnahe »Sonoritäten« auslaufen, um erneut Klangkristallen Platz zu geben. Im zweiten Satz folgt auf einen statischen, zäh sich entwickelnden Beginn erneut ein mechanisch-rascher

konzertanter Abschnitt, dessen Bewegung gegen Ende hin erlahmt. Der zitternd und staccato ablaufende dritte Satz erinnert an Ligetis *Continuum* für Cembalo (1968) und sein *Poème Symphonique für 100 Metronome* (1962), erinnert an ein mechanisches Uhrwerk, als Klangfarbe besonders das Cembalo betonend. Es ist schließlich der vierte Satz, der in flüsternd furiosem Tempo Kadenzen der einzelnen Soloinstrumente aufeinanderhäuft und uns am Ende die Beantwortung der Frage überläßt, ob noch konzertante Virtuosität oder schon ihre Parodie gemeint ist.

KONZERT FÜR VIOLONCELLO UND ORCHESTER

Wie aus dem Nichts, dem unhörbaren, schweigenden pppppppp-Bereich kommend, nähert sich uns das e des Cellos, ruhig, wartend. Langsam gewinnt es an Raum, an Präsenz. Der Ton erfüllt uns mit Spannung, wir warten: Das Cello, soviel ist sicher, hat unsere ungeteilte Aufmerksamkeit. Der Ton gewinnt an Intensität, kaum merklich schleichen sich andere Instrumente hinein, sekundieren dem Cellisten und ergänzen den einzelnen Ton durch Einwüfe anderer, benachbarter Tonhöhen. Der Eindruck langsamen, unmerklichen Wandels, den Ligeti in seinem Orchesterstück *Atmosphères* so meisterhaft realisiert

hatte, beherrscht den ersten Satz des *Konzerts für Violoncello und Orchester*, das Ligeti 1966 für Siegfried Palm komponierte.

Im zweiten Satz prägen Wandel und Witz die Faktur der insgesamt sechsundzwanzig einzelnen musikalischen Episoden. Manchmal bewegt sich die musikalische Erzählung von einem zum anderen Punkt, manchmal fällt die folgende Episode dem Schlußwort der vorangegangenen Episode ins Wort, um sogleich im Grunde dasselbe zu wiederholen, was bereits »gesagt« worden war. Diese Technik, die Ligeti in dem Orchesterstück *Apparitions* (1958/59) entwickelt hatte, setzt er hier mit großer Meisterschaft ein. Es gibt Momente, die das Verstreichen von Zeit durch uhrwerkartige Klänge – gipfelnd in dem Eindruck sinnentleerter Mechanik – oder durch Kaskaden sinnlos-rasender Virtuosität unterstreichen, bevor auch der zweite Satz sich in jenem Nichts und jener tonlosen Zartheit verflüchtigt, aus denen der erste hervorgetreten war.

Anders als Robert Schumann, der Komponist eines der wichtigsten Cellokonzerte aus dem 19. Jahrhundert, hat Ligeti keine Probleme mit dem konzertanten Stil. Schumann behauptete, er könne keine virtuose Musik schreiben. Ligeti wiederum »versteckt« die Virtuosität und die exorbitanten Schwierigkeiten des Celloparts. So

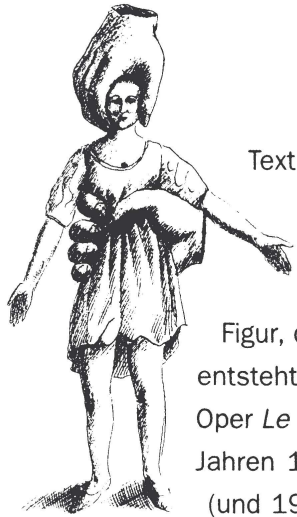
ist am Beginn von Ligetis *Cellokonzert* zunächst kein Gegensatz zwischen dem Solo- und dem Orchesterpart angelegt, was Kritiker zu der Frage veranlaßte, wozu der Schwierigkeitsgrad für den Cellisten derart in die Höhe geschraubt worden sei, wenn man gar nichts davon wahrnehmen könne. Das Hauptinstrument ist in das orchestrale Gewebe integriert, im zweiten Satz bilden sich virtuose Verzweigungen auch in anderen Instrumentengruppen. Das Cello bleibt aber ein »primus inter pares«, Ligeti äußerte, daß »immer neue Instrumentengruppen [...] die Bewegungen [weiter]spinnen, wobei das Solocello stets die Grundlage der wechselnden Instrumentenkombinationen bildet«.

Auch wenn Ligeti meines Wissens in Schriften und Interviews nirgends das *Cellokonzert* von Robert Schumann erwähnt, so gibt es doch Verbindungen, nicht nur durch die Nennung Robert Schumanns als »Lieblingsgestalt in der Geschichte« in Ligetis Antworten für den berühmten Fragebogen der Frankfurter Allgemeinen Zeitung aus dem Jahre 1993. Schumanns *Cellokonzert* ist das erste »große« Konzert, das für ein Cello komponiert wurde. Alle nachfolgenden Komponisten, die ebenfalls Cellokonzerte komponierten (Dvořák, Saint-Saëns, Tschaikowsky, Prokofjew, Britten, Schostakowitsch, Elgar,

Schnittke), taten dies in direktem oder indirektem Bezug auf Robert Schumann, so daß Ligeti unmöglich diese Traditionslinie übersehen haben wird. Entscheidend erscheint mir die charakterliche Affinität und die Auffassung des Celloparts als Monolog. »Das Cello spricht«, meinte Ligeti einmal, und es tut dies, wie auch in Schumanns *Cellokonzert*, durchweg. Bei Schumann hebt das Cello im ersten Satz zu einer Erzählung an, die sich durch alle drei Sätze zieht. Auch bei Ligeti beginnt das Cello sofort zu sprechen. Es spricht von »Erwartung« und »Handlung«, von »Nachdenken« und »Ausführung«, von »Ernsthaftigkeit« und »frechem Humor«. Es nähert sich, so als spräche der Erzähler bereits, käme langsam, stockenden Schrittes so nahe an uns heran – nicht zu nah, allerdings –, bis wir seine Worte verstehen. Ob wir auch ihren Sinn erfassen können? Oder sollen?

»MYSTERIES OF THE MACABRE«

Mysteries of the Macabre ist ein Auszug aus Ligetis Oper *Le Grand Macabre*, der dreizehn Jahre nach der Uraufführung dieses Werks von Elgar Howarth arrangiert wurde. Drei Koloraturarien des Chefs der »Geheimen Politischen Partei« werden in einer Fassung für Koloratursopran und Kammerensemble (1991) vorgestellt. Der Text ist ein schriller, verrückter Nonsens-



Text, der Ausdruck schwankt zwischen Hysterie und lächerlicher Geheimnistuerei.

Um den grotesken Wahnsinn der Figur, der ausschließlich durch die Musik entsteht, zu verstehen, sollte man Ligetis Oper *Le Grand Macabre* kennen, die in den Jahren 1974 bis 1977 komponiert wurde (und 1996 eine umfassende Neubearbeitung durch den Komponisten erfahren hat). Die Handlung der

Figurinen von Roland Topor zu *Le Grand Macabre*

Oper beruht auf Michel de Ghelderodes Theaterstück *La Balade du Grand Macabre* (1934), das Libretto entwarfen Ligeti und Michael Meschke. Kein anderes Stück bündelt so sehr Ligetis Sinn für das Groteske, Absurde, aber auch für das Komische. Das Stück präsentiert eine wilde Mischung aus einer Demontage der politischen Riten, absurdem Theater und aus Einflüssen von mittelalterlichem Totentanz, Jahrmarkttheater und Alfred Jarrys *Roi Ubu*, weist aber zugleich auch eine Art von »ernstem Hintergrund« auf: »Es ist die Angst vor dem Tod, die Apotheose der Angst und das Überwinden der Angst durch Komik, durch Humor, durch Groteske«, äußerte Ligeti 1989.

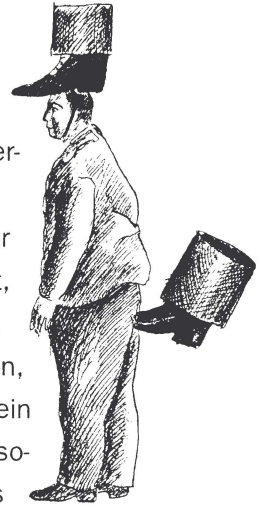
Die Handlung der Oper spielt in Breughelland, einem heruntergewirtschafteten, totalitär regier-

tem, zugleich auch verschlafenen Land, in dem so skurrile Figuren wie der Fürst Go-Go (ein verfressenes Riesenbaby), Mescalina (die Riesenspinnen haltende Haustyrannin und Ehefrau des Hofastrologen Astradamors), Nektrotzar (der »Große Makabre«, eine zwielfichtige Figur mit demagogischem Instinkt) und eben Gepopo, der Chef der Geheimen Politischen Partei, ihr Unwesen treiben. Ein Komet wird angekündigt, der vermutlich die Erde um Mitternacht vernichten wird. Während eines rauschenden Festes verschlafen die Breughelländer den angekündigten Weltuntergang und wähen sich im Himmel, lebendig wie je, nur der »Große Makabre« hat das Zeitliche gesegnet, er, der behauptet hatte, der unsterbliche Tod selbst zu sein. Gleichwohl: »Falls er der Tod war, ist jetzt der Tod tot, also ist das ewige Leben angebrochen und die Erde gleich mit dem Himmelreich: das Jüngste Gericht hat stattgefunden. Wenn er aber nur ein anmaßender Scharlatan, ein dunkler, falscher Messias war, und seine Sendung nichts als leere Phrase, so geht das Leben weiter wie gewöhnlich: eines Tages stirbt jeder, doch nicht heute, nicht sofort«, so Ligeti in einer Einführung zu seiner Oper. Die »Lebensregel«, welche die Oper am Ende präsentiert, lautet: »Fürchtet den Tod nicht, gute Leut'! / Irgendwann kommt er, doch nicht heut'. / Und wenn er kommt, dann ist's

soweit ... / Lebt wohl solange' in Heiterkeit.«

Aber diese Lebensregel wird von einer dissonant-konsonanten Musik untermalt, die nur aus großen und kleinen Sexten besteht – derart ineinandergeschoben, daß von Tonalität keine Rede mehr sein kann. Eine Musik, die auf ihre Art konsonant ist, aber sehr traurig wirkt. So, als würde das Happy-End mit der Botschaft ausgestattet, ein Leben ohne Sorgen, ein Leben im Schlaraffenland sei letztlich doch eine sehr traurige – und auch langweilige – Angelegenheit.

Ligeti entfernt sich in seiner Oper von dem Opernideal des 19. Jahrhunderts, nähert sich aber nicht der Anti-Oper der Gegenwart an. Der Rückgriff auf die entschlackte direkte Form des Totentanzes, gewendet ins Schrilles und Groteske-Absurde, schafft eine neue Opernform, die an musikalisiertes absurdes Theater ebenso gemahnt wie an das typisierte Verschlagene, Verrückte, Verliebte der Commedia dell'Arte. Das Geschehen ist comicartig, und es war Ligetis Anliegen, dieses Geschehen aus dem Inneren der Musik herauswachsen zu lassen, weniger das Geschehen zu planen und es dann musikalisch zu untermauern. Die Musik kann, wie beispielsweise zu Beginn, schrill und schräg sein (wie die Ligeti-



Variante der einleitenden Toccata aus Monteverdis Oper *Orfeo*, diesmal instrumentiert mit zwölf Autohupen), sie kann zart und anmutig sein, tänzerisch, sie kann an »verbeulten« Beethoven ebenso erinnern wie an Barocktänze, an den *Grätzer Galopp* von Schubert – sich schüchtern gebärdend oder eben pompös, triumphierend, angeberisch und einfach nur noch verrückt.

KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER

Das *Konzert für Klavier und Orchester* entstand über einen länger gespannten Zeitraum und knüpft an Ligetis produktive Auseinandersetzungen mit dem Konzertanten an. Obwohl die frühesten Skizzen bereits aus dem Jahr 1980 stammen, beendete Ligeti die ersten drei Sätze erst 1986. Die beiden letzten Abschnitte des insgesamt also fünfsätzigen Werkes wurden 1987 komponiert. Die Jahre zwischen 1980 und 1986 waren von der Beschäftigung mit anderen Werken erfüllt, aber Ligeti unternahm mehrere Anläufe – insgesamt neun –, um mit dem *Klavierkonzert* voranzukommen. Schließlich war es die Komposition seiner ersten *Etudes pour*



piano (die Ligeti 1984 und 1985 schrieb), welche die Arbeit am *Klavierkonzert* wieder in den Mittelpunkt seines Interesses rückte.

»Alles, was man für das Klavier schreibt, kommt sozusagen aus der Lage der Finger auf der Tastatur, nicht von den Fingern, nicht von den

Tasten, sondern diese Zusammenwirkung Instrument–Finger, anatomische Dinge, taktile Dinge spielen eine Rolle. Ich bin in einem allgemeinen Sinne jemand, der sehr sinnlich ist mit allen Sinnen, da ist zum Beispiel Tastgefühl etwas sehr Wesentliches. Darum interessiert mich auch afrikanische Lamellophon-Musik. Da hat der Spieler ein Verhältnis zu dem Instrument, in dem die motorischen Muster, das, was gespielt, und das, was gehört wird, zwei verschiedene Kategorien sind, weil das Gespielte – mit 2 Daumen und 3 Fingern – eigentlich unabhängige melodische Folgen sind und nur im Gehör des Spielers oder des Zuhörers einen Sinn ergeben«, erläuterte Ligeti 1992. Mit dieser Äußerung sind sowohl grundsätzliche technische Aspekte als auch wesentliche Ein-

flüsse für die Komposition des *Klavierkonzertes* angedeutet. Ligeti stellte an die Konzeption des *Klavierkonzerts* hohe Ansprüche: Er wollte von der traditionellen Harmonik fortkommen, von der Chromatik, von der gleichschwebenden Temperierung der Tonhöhen, ebenso wie er stets Tonalität

und Atonalität hinter sich lassen möchte. Gleichzeitig wollte er aber nicht der Avantgarde mit ihren allfälligen Beschränkungen und Konventionen ins Netz gehen. Der Weg, den Ligeti entdeckte, ist der Ligeti-Weg, der Weg zwischen Mikrotonalität (das Klavier wird aber nicht umgestimmt, der von Ligeti verehrte Chopin würde sich sonst schließlich im Grabe umdrehen) und gleichschwebender Temperatur, der natürlich ein Illusionsweg ist. Die sogenannte Äquidistantialität, also ein Tonvorrat, in dem alle Töne den gleichen Abstand voneinander haben, wird suggeriert – es entsteht mit klassischen europäischen Instrumenten ein musikalischer Eindruck, der ansonsten nur in außer-europäischen Musikkulturen zu finden ist. Ligeti führt in einen regelrechten Irrgarten akustischer Illusionen. »Neu im *Klavierkonzert* ist die Mixtumenteknik: Ich koloriere die Klavierstimme wie Zeichnungen, wie mit farbigen Stiften, besonders im dritten Satz mit der Mixturharmonik im Orchester«, äußerte der Komponist zur Einführung in das *Klavierkonzert* im Jahre 1988.

Die ursprüngliche Fassung, in klassischer Dreisätzigkeit, wurde von Ligeti wie erwähnt zur Fünfsätzigkeit erweitert: »Den Terror, ein Konzert nicht dreisätzig komponieren zu dürfen, weil dieses zu traditionell wäre, kenne ich nicht. Ich mache, was ich will. Ob ein Werk die Satzfolge

schnell – langsam – schnell hat, ist doch etwas Äußerliches.« So haben die fünf Sätze des *Klavierkonzertes* fünf ganz unterschiedliche Charaktere. Es gibt geheime Querverbindungen, Bezüge, eine zwingende innere Logik, die von Phänomenen wie den »inhärenten patterns«, der vorgespiegelten Äquidistantialität und Illusionsharmonik geprägt ist.

Während im ersten Satz dichte Polyphonie ungeheure rhythmische Energie gleichsam in der Horizontalen freisetzt, folgt im zweiten (*Lento e deserto*) die Auslotung der Tiefe. Ein Höchstmaß an Ausdruck, an tragischem Empfinden: Seufzerbildungen, Klagelaute, Klangfarben von Lotosflöte und Alt-Okarina, schließlich eine profane Mundharmonika. Die verschwiegene Tiefe menschenentleerter Naturereignisse oder auch elementarer Gedankensituationen. Der dritte Satz (*Vivace cantabile*) zeigt eine enge Verwandtschaft zur exotischen Musik. Bongos und Xylophon unterstreichen die Bedeutung von pulsierendem Rhythmus, von rhythmischen Perlenkettenmustern aus Afrika, laut Ligeti »das bis jetzt maßgebendste Beispiel für Illusionsrhythmik und Illusionsmelodik«.

Im vierten Satz, dem geheimen Zentrum, das in besonders engem Bezug zum dritten Satz steht, bilden Trillerpfeife und Peitsche erschreckende Zäsuren, ein emotionales Klima voller bedrohlicher Momente, Terror und Unter-

drückung evozierend. Lichtvoll endet das Werk mit dem fünften Satz, einem *Presto luminoso*. Ein leuchtender Klangcharakter, den versöhnlichen, apotheotischen Eindruck nicht endender Konsonanz erweckend – erneut eine klangliche Illusion. So endet das Werk mit dem klaren Klang der Blechbläser, die »minaccioso, brutale, ma jazzy« spielen sollen.

Ligeti's *Klavierkonzert* exemplifiziert das Spannungsverhältnis von strenger Konstruktion und emotionalem Gehalt, die sich gegenseitig bedingen. »Je mehr die Kunst kontrolliert, begrenzt und gearbeitet ist, um so freier ist sie... Und dennoch, wer von uns hätte je von der Kunst anders reden gehört als von einem Reich der Freiheit? Die Art von Ketzerei ist allgemein verbreitet, weil man sich einbildet, daß die Kunst jenseits des normalen Tätigkeitsbereiches liege. Doch kann man auch in der Kunst wie in allen Dingen nur auf festem Grund bauen: Was sich der Stützung widersetzt, widersetzt sich auch der Bewegung« – schrieb nicht György Ligeti, sondern Igor Strawinsky, jener Komponist, der ihm vielleicht am geistesverwandtesten ist. Je präziser die Strukturen, je mehr Stützung, desto mehr Bewegung? Wenn ein Beleg für diese Behauptung angeführt werden sollte: Das *Klavierkonzert* Ligeti's eignete sich hierfür in hervorragender Weise.

This image shows a handwritten musical score for the 3rd movement of György Ligeti's Concerto for Piano and Orchestra. The score is written on multiple staves, with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and complex, characteristic of Ligeti's style. On the right side of the page, there are several handwritten annotations in Indonesian: "DALAM" at the top, "KOR" below it, and a boxed-in section labeled "XYLAMA" with an arrow pointing to a specific staff. The score is heavily annotated with scribbles and additional markings, suggesting it is a working sketch.

György Ligeti, Konzert für Klavier und Orchester. Skizze zum 3. Satz

ERNEUERUNG UND NOSTALGIE

DAS TRIO FÜR VIOLINE, HORN UND KLAVIER

von Annette Kreuziger-Herr

Ligeti-Nacht

György Ligeti (geb. 1923)

Trio für Violine, Horn und Klavier
Hommage à Brahms
(1982)

- I Andantino con tenerezza
- II Vivacissimo molto ritmico
- III Alla marcia
- IV Lamento. Adagio

Christian Tetzlaff, Violine

Marie-Luise Neunecker, Horn

Pierre-Laurent Aimard, Klavier

»Ich hatte eigentlich immer, auch in der ganz wilden, experimentellen Zeit, eine doppelbödige Beziehung zur Tradition. Zum einen habe ich eine sehr strenge traditionelle Schulung an der Budapester Musikhochschule durchlaufen. Und zum anderen hat in meiner Musik ... die musikalische Vergangenheit stets eine wichtige Rolle gespielt, nicht als zitathafte Dimension, auch nicht als handwerkliche Disziplin, sondern eher als Aura und Allusion.« (György Ligeti 1984)

Diese »doppelbödige Beziehung zur Tradition« wird in kaum einem Werk deutlicher als im *Trio für Violine, Horn und Klavier*. Nach viel Experimentellem, nach der grotesken Oper *Le Grand Macabre*, nachdem Ligeti außerhalb der zeitgenössischen Avantgarde seinen ganz eigenen Weg gefunden hatte, der heute unverstellt als »Ligeti-Stil« bezeichnet wird, empfanden viele Kollegen und Kritiker die Uraufführung des *Horntrios*, die 1982 stattfand, als eine Art von Affront: Hatte sich hier jener Komponist, der so oft die seriellen oder aleatorischen Usancen seiner Komponistenkollegen veralbert hatte, als »restaurativer Traditionalist« und Konservativer geoutet? Fiel dem Komponisten der *Aventures*, des *Grand Macabre* und der *Passacaglia ungherese* schlichtweg nichts Neues mehr ein? Oder wollte Ligeti erneut seine »würfelnden« und »zählenden« Kollegen der salonfähig

gewordenen seriellen Avantgarde nur ein bißchen ärgern?

Verwunderung, Häme und gedankliche Fragezeichen übersahen dabei zweierlei: Zum einen gehört György Ligeti seit langem zu jenen Komponisten, die tradierte Formen verwenden und einsetzen. Er ist der Komponist von Stücken wie dem *Cellokonzert*, dem *2. Streichquartett*, dem *Kammerkonzert* und der *Chaconne Hungarian Rock*. Werke, die in der langen Reihe europäischer Kunstmusik mit ihren historisch gewachsenen Formen stehen, diese Formen aufgreifen, um sie dann mit ganz neuem Inhalt zu füllen. Stets dient die Gattungstradition der Suche Ligetis nach einer Erneuerung von Formprozessen und seinem Bedürfnis nach individuellem musikalischen Ausdruck. Zum anderen ist das *Horntrio* gar nicht konservativ, auch wenn das bei einer »Hommage à Brahms« – so der Untertitel des Werkes – vermutet werden könnte. Der Fall liegt ganz anders: ein Blick auf das im Werk aufgebaute Spannungsfeld von Rück- und Einblick erweist das *Horntrio* als ein Schlüsselwerk für György Ligetis Stilwende in den 80er Jahren.

Die vielen Bezüge zur Tradition lassen zunächst mehr Retrospektive als Introspektive vermuten. Der Titel, der sich mit dem Untertitel zugleich auf das – selten im Konzertsaal zu

hörende – *Horntrio* von Johannes Brahms bezieht, trägt ein wenig die Hörerwartung, denn die Hommage ist mehr ein Verneigung vor einer kompositorischen Haltung als eine Sammlung von Zitaten. »Brahms' *Horntrio*«, so Ligeti, schwebt »als unvergleichliches Beispiel dieser Kammermusikgattung im musikalischen Himmel. Gleichwohl befinden sich in meinem Stück weder Zitate noch Einflüsse Brahms'scher Musik – mein *Trio* ist im späten zwanzigsten Jahrhundert entstanden und ist – in Konstruktion und Ausdruck – Musik unserer Zeit.«

Ein retrospektiv wirkender Verknüpfungspunkt zur Tradition findet sich gleich zu Beginn des Werkes: die berühmten Hornquinten, die so typisch für das Instrument sind und, auf das Klavier übertragen, häufig zur atmosphärischen Vergegenwärtigung von Arkadischem und Pastoralem eingesetzt werden. Ligeti erinnert an diese Hornquinten – die der kundige Hörer aus Beethovens Klaviersonate *Les Adieux* im Ohr haben mag – mit dem entscheidenden Unterschied des Perspektivenwechsels. Die Hornquinten sind durch die Melodieführung in einen Tritonus gewendet, das Motiv wird durch einen Zerrspiegel betrachtet. Es verrutscht in die Schräglage und ist dadurch weder »richtig traditionell« noch »richtig modern«. Wehmütig-nostalgisch und heimatlos, mehr



Anspielungen als Bezugspunkte liefernd, ist der musikalische Kern des *Horntrios* nicht außerhalb von Ligetis eigener musikalischer Welt auszumachen. Die Introspektive siegt.

Daß hierbei der Einsatz der Retrospektive keiner konservativen Haltung zuzuschreiben ist, zeigt besonders deutlich der letzte Satz des Werkes, eine *Passacaglia*, die *Lamento. Adagio* überschrieben ist. Ein Klagegesang, der an historische Vorbilder (etwa an den *Lamento-Baß* in Werken Monteverdis oder an den *Lamento-Schluß* in Purcells *Dido und Aeneas*), aber auch an rumänische Klagelieder denken läßt. Aus dem Pianissimo kommend, schließlich *morendo a niente* endend, scheint das Stück in einem musikalischen Nirwana zu verlöschen. Diese Schlußpassacaglia ist der »expressive Höhepunkt des Werkes, und dies namentlich im großen Fortissimo-Ausbruch kurz vor Ende, wo sich das Klavier mit langwährendem absteigendem Gang in die auch sonst allgegenwärtige *Lamento-Chromatik* förmlich hineinwühlt ... Nie bislang hat György Ligeti Trauer, Schmerz

und Resignation so unverhüllt ausgesungen« (Josef Häusler zur 1986 veröffentlichten ersten Schallplattenaufnahme des Stückes). Das derart resignierend endende Stück markiert zugleich die Geburt einer neuen Ligeti-Epoche: Die *Etudes pour piano*, das *Klavierkonzert*, die *Nonsense Madrigals*, aber auch das *Violinkonzert* und die *Sonate für Viola solo* werden alle von den im *Horntrio* erprobten und angelegten Kompositionsverfahren profitieren, die eine detaillierte Analyse zutage fördert: von der mittelalterlichen Iso-rhythmie nämlich, die das Werk durchzieht, von der Polytempik und Polymetrik, den metrischen Verschiebungen bis hin zum subtil eingesetzten Ostinato und Lamento.

Ligetis *Horntrio* repräsentiert – vielleicht – ein Leiden an der Gegenwart, aber keine Abkehr von ihr. Die Retrospektive dient dem Introspektiven. Ligeti entdeckt in der Tradition einen für die Gegenwart höchst brisanten Sinn und definiert seinen eigenen Standort sowohl innerhalb der Traditionslinie als auch innerhalb der Gegenwart. So könnte Ligeti sicherlich mit T. S. Eliot darin übereinstimmen, daß »das bewußte Erfassen der Gegenwart ein Innesein der Vergangenheit ist in einer Weise und in einem Umfang, wie sie die Selbsterfassung der Vergangenheit nicht aufzuweisen vermag«.

