

GMTH Proceedings 2012

herausgegeben von

Florian Edler, Markus Neuwirth und Derek Remeš

# Musiktheorie und Komposition

XII. Jahreskongress der

Gesellschaft für Musiktheorie Essen 2012

herausgegeben von

Markus Roth und Matthias Schlothfeldt

Erschienen als Band 15 in der Schriftenreihe

Folkwang Studien

herausgegeben von

Andreas Jacob und Stefan Orgass

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2015

(ISBN 978-3-487-15231-8)

(ISSN 2701-9500)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Martin Hecker

## Ligeti »Musica ricercata« als Kompositionslehrwerk

In der ersten Klavierliteratur des 20. Jahrhunderts stellt György Ligeti *Musica ricercata*<sup>1</sup> einen der wenigen Zyklen dar, welcher ohne größeren Übaufwand oder spezielle Vorkenntnisse zu bewältigen ist, ohne dem Bereich »pädagogischer« Musik anzugehören. In den insgesamt elf Stücken der *Musica ricercata* werden aber auch grundlegende kompositorische Phänomene systematisch erkundet und exemplarisch definiert. Ligeti hat im Rückblick das Bild der *tabula rasa* benutzt, um den künstlerischen Anspruch der *Musica ricercata* zu umreißen.<sup>2</sup> Struktur und Farbe, vielleicht *die* zwei zentralen Begriffe der Kunstmusik der letzten 60 Jahre, können mit Hilfe der *Musica ricercata* neu begriffen werden, denn die radikale Beschränkung des Tonmaterials in den ersten Stücken ermöglicht eine besondere Wahrnehmung gerade dieser beiden Aspekte. Das I. Stück beruht auf dem Ton *a* und seinen Oktavierungen; erst in den letzten vier Takten kommt der Ton *d* ins Spiel. Das II. Stück beschränkt sich im ersten Teil auf melodische Pendelbewegungen zwischen *eis* und *fis*, ab T. 18 kommen Repetitionen auf *g*<sup>2</sup> als zusätzliche Klangfarbe hinzu.

Es bietet sich an, eine Unterrichtseinheit zur *Musica ricercata* mit praktischen Übungen zu beginnen, die das Improvisieren mit einem Ton oder über ein Intervall zum Gegenstand haben. Auf diese Weise können Studierende für elementare rhythmische Gestaltungsmittel sensibilisiert werden. Bei Ligeti ist das verblüffend einfache Konzept des *zusätzlichen Tons* kontinuierlich bis zu Stück IV zu verfolgen. Aus diesem Grund kann die Anlage der ersten Stücke als Vorbild für Improvisationsaufgaben dienen, die das Potenzial eines neu hinzutretenden Tons erfahrbar machen, Kontraste bzw. kontrastierende Formteile zu bilden. Im quasi psalmodierenden II. Stück z. B. ermöglicht der zusätzliche Ton einen neuen Formteil, der das Stück durch seinen Kon-

1 György Ligeti, *Musica ricercata*, Mainz (Schott) 1995, ED7718. Da diese Ausgabe keine Taktzahlen enthält, werden Referenzstellen im Folgenden pragmatisch durch Seitenzahl, Akkolade und ggf. Takt in der Akkolade nachgewiesen.

2 Vgl. Wolfgang Burde, *György Ligeti*, Zürich 1993, 92.

trast in seiner Länge verdoppelt; auf instruktive Weise lassen sich an diesem Stück verschiedene Aspekte der Lagengestaltung, die Instrumentation von Registern oder die Wirkung von Transpositionen innerhalb der exponierten Ebenen veranschaulichen. Ebenen, Transpositionen, Lagen, Tonumfänge und die damit verbundenen instrumentarischen Farben und Kontraste spielen in allen Stücken des Zyklus eine herausragende Rolle.<sup>3</sup> Besonders plastisch wird die Funktion einer Ebene, wenn sie in der Erinnerung fort dauert, auch wenn sie gar nicht mehr erklingt, wie im V. Stück (17/3–18/2). Es genügt dann ein Anschlag, um die Ebene ins Bewusstsein zurück zu rufen.

Für das III. Stück wählte Ligeti als Tonmaterial (bzw. »Set«) den Dur-Dreiklang mit der Moll-Terz als zusätzlichem Ton.<sup>4</sup> Auch in den folgenden Stücken wird zu Beginn zumeist sparsam mit den Tonvorräten umgegangen, so dass weitere hinzukommende Töne deutlich als neue Farbe wahrnehmbar sind. Zudem tritt in den weiteren Stücken jeweils ein neues individuelles Konzept in Kraft, das die Auswahl des neuen Tonvorrats gewissermaßen rechtfertigt. Das V. Stück beruht auf dem siebentönigen Tonvorrat *g-as-b-cis-d-e-f*, den Stücken VI und VII liegen mixolydische Modi zugrunde. Der Tonraum des VIII. Stücks wird durch »fallende Bordunquinten« (*a-e<sup>1</sup>/d-a/G-d/C-G*) strukturiert, das IX. Stück beruht auf zwei verschiedenen Terzkonstellationen; im X. Stück werden Ausschnitte der chromatischen Skala mit Bewegungen in Terzen kontrastiert und kombiniert, und dem XI. Stück schließlich liegt ein zwölfköhniges chromatisches Fugenthema zugrunde.

Im Folgenden seien exemplarisch vier rhythmische satztechnische Phänomene beschrieben, die für Ligetis *Musica ricercata* in besonderer

3 Es lohnt ein Blick auf folgende Stellen: I: 3/1, 3/2–3/3, 3/5, 4/1; II: 7/1–7/2, 7/4; III: 11/4–11/5; IV: 14/1; V: 17/3–18/2; VI: 20/4/2–20/5, 21/2; VII: 25/5–25/6; VIII: Strophen in 5 Lagen; IX: 28/2–28/3; XI.

4 Ein frühes Beispiel für ein ähnliches »Komponieren mit Sets« bildet das Scherzo aus Ludwig van Beethovens *Hammerklaviersonate* op. 106 (siehe dort T. 47–81). Wie Ligeti in Stück III verwendet Beethoven dort nur vier Töne: *b, des, f* und *as*, aus denen er vier Funktionen bildet: die Tonika b-Moll, den Quartsextakkord über dem Grundton der Dominante *F*, die Tonikaparallele Des-Dur sowie den Quartsextakkord über dem Grundton von deren Dominante *As*.

Weise bedeutsam sind: Das Phänomen der *Impulsschicht* (1.), das der *Fläche* (2.), der *Schleife* (3.) und der *Strophe* (4.).

1. *Impulsschichten* artikulieren sich in der *Musica ricercata* im einfachsten Fall als rhythmisch gleichmäßige Impulse, deren Folge zunächst noch nicht an rhythmische oder metrische Muster gebunden ist. Im Verlauf der elf Stücke erfährt dieser Bereich elementarer rhythmischer Gestaltung, der Ligeti ein Leben lang beschäftigen sollte, mannigfache und zielgerichtete Erweiterungen in verschiedene Richtungen. Zu Beginn des I. Stücks entsteht eine gleichmäßige Impulsschicht zunächst auf jedem Viertel ( $3/2$ ), dann auf jedem Achtel ( $3/3$ ). Im III. Stück wechselt die Impulsschicht die Ebene ( $11/2$ ). Im IX. Stück bilden tiefe Glockentöne eine sehr langsame Impulsschicht ( $28/1-28/2$ ). Das als Fuge bzw. »Karikatur einer Fuge«<sup>5</sup> gestaltete XI. Stück arbeitet zunächst mit Vierteln, später gibt es eine Diminutions- und eine Proportionsdurchführung als Kombination verschiedener Temposchichten.<sup>6</sup> Die Impulsschicht kann auch für die *Verschiebung* unterschiedlicher Rhythmen genutzt werden. Es können also rhythmische, metrische oder harmonische Muster so verschoben werden, dass zwei Ebenen hörbar werden. Durch verschobene Zählzeiten, verschobene metrische Schwerpunkte oder die unterschiedliche Länge der Muster entstehen an den Mustergrenzen Treffpunkte, verpasste Treffpunkte oder die Illusion des Überholens. So wird z. B. im ersten Stück ein sich wiederholender Rhythmus um ein Achtel nach hinten verschoben ( $3/5/1$ ). Im IV. Stück wird rhythmisch ( $13/2$ ) und metrisch verschoben, einschließlich »Stolpertakt« ( $13/3/1$ ). Außerdem wird auf dem übergeordneten Metrum der harmonischen Wechsel ( $14/2-14/3$ ) die Melodiestimme verschoben ( $14/3/4$ ), was man als harmonische Verschiebung bezeichnen könnte. Im VII. Stück existieren das Tempo der Ostinato-Begleitung und das Tempo der Melodiestimme unabhängig voneinander. Im X. Stück finden sich unregelmäßige Wellen in der Oberstimme, welche ein traditionelles Met-

<sup>5</sup> Burde, *György Ligeti*, 94.

<sup>6</sup> Siehe auch I:  $3/2-3/4$ ; III:  $11/1-11/2$ ; VI:  $20/5-21/2$ ; VII:  $22/1-22/2$ ; IX:  $28/1-28/2$ ; X:  $30/1, 33/4$ ; XI:  $34/1, 37/2, 36/2$ .

rum verhindern ( $30/5-31/1$ ). Einfache Verschiebungen dieser Art lassen sich in fünf Stücken entdecken.<sup>7</sup>

2. Ein beschränkter Tonvorrat in bestimmter Lage mit eingeschränktem Rhythmus wird durch seine anhaltende Dauer zur *Fläche*. Der Aspekt des Fließens von Zeit steht im Vordergrund. Das kann durch ein Vermeiden traditioneller Schwerpunkte begünstigt werden. Im schon wiederholt herangezogenen Beispiel des I. Stücks ( $3/2-3/3$ ,  $3/4$ ) entsteht also nicht nur eine Ebene oder Impulschicht, sondern auch eine Fläche. Gleiches finden wir in den Registern des II. Stücks ( $7/1-7/2$ ,  $8/5$ ). Im V. ( $16/1-16/2$ ,  $17/2$ ) und IX. Stück ( $29/3-29/4$ ) lassen sich stehende und bewegte Flächen unterscheiden. Das X. Stück zeigt schließlich, dass eine Fläche auch die Lage verlassen kann ( $31/3-31/4$ ). Flächen sind in *Musica ricercata* häufig anzutreffen.<sup>8</sup>
3. In der *Schleife* wiederholt sich ein Baustein mehrfach. Wenn sie nicht zu lang ist, kann sie eine besondere Form der Fläche sein, gewissermaßen eine Fläche mit reduziert chaotischem Moment. Bei der Assoziation der Schleife aber steht das Moment der Wiederholung im Vordergrund. Ligeti verkürzt Schleifen systematisch (I. Stück:  $5/4-5/5$ ) oder nutzt sie zum Suggestieren zweier unabhängiger Tempi, indem er im Bass des III. Stücks Wellen von  $5+5$  Achteln in einen  $4/4$ -Takt ( $10/2-10/3$ ) oder im VI. Stück eine  $5/4$ -Schleife in einen  $4/4$ -Takt setzt ( $20/2-20/3$ ). Ähnlich verfährt Ligeti in der Schleife des IV. Stücks ( $13/2-13/3$ ), nur diesmal mit 4 Achteln in einem  $3/4$ -Takt (siehe Abbildung 1). Der wiederholte Baustein kann also sowohl größer als auch kleiner als das Taktmetrum sein. Leierkasten-Melodik und »agogische Raffinesse« bewirken hier einen spannungsvoll-ironischen Gegensatz:

7 Es handelt sich um folgende Stellen: I:  $3/4-3/5$ ; III:  $10/2-10/3$ ; IV:  $13/2-13/3$ ,  $14/2-14/3$ ; VII:  $22/1-22/2$ ; X:  $30/5-31/1$ .

8 Weitere Beispiele für Flächen: I:  $3/2-3/3$ ,  $3/4$ ; II:  $7/1-7/2$ ,  $8/5$ ; III:  $11/2-11/3$ ; V:  $16/1-16/2$ ,  $17/2$ ; VI:  $20/5-21/1$ ; VII:  $22/1$ ; VIII:  $26/3$ ; IX:  $29/3-29/4$ ; X:  $31/2-31/4$ .

## Ligeti »Musica ricercata« als Kompositionslehrwerk



Abbildung 1: György Ligeti, *Musica ricercata*, IV, T. 6-13.

Damit wird ein weiterer Charakter der Schleife deutlich: Durch die Wiederholungen entstehen schwere und leichte Zeiten, verwandt dem Metrum eines Taktes.<sup>9</sup> Außerdem finden sich bei Ligeti Schleifen, die er proportional beschleunigt, z. B. im III. Stück (11/5–12/1) zunächst mit einer Länge von 3 Achteln, dann Sechzehnteln, dann Zweiunddreißigsteln, als metrische Störung gegen den 4/4-Takt gesetzt. Im V. (17/1–17/2) und VI. Stück (20/2) überlagert Ligeti eine Schleife mit sich selbst metrisch konstant um 2 Achtel versetzt. Passt die Schleife genau auf den Takt wie im VIII. Stück (26/1–26/2) oder ist der Baustein so klein, dass er auf jeder Taktzeit Platz findet (IX. Stück, 28/3–28/4), dann bilden die Begriffe »Schleife« und »Ostinato« eine Schnittmenge. Auch eine Fuge kann als Schleife angelegt sein (XI. Stück). Schleifen sind in nahezu allen Stücken der *Musica ricercata* zu finden.<sup>10</sup>

4. Das für mich verblüffendste satztechnische Phänomen in *Musica ricercata* stellt aber die Verwendung der *Strophe* dar. Bei Ligeti verstehe ich darunter eine bestimmte mehrteilige Tonabfolge mit Spannungsauf- und -abbau in einem bestimmten Rhythmus, eventuell sogar mit Kadenzpunkten. Die Strophe ist somit eine besonde-

<sup>9</sup> Diese Wellen mit verschobener Betonung gibt es auch bei dem von Ligeti so geschätzten Chopin, z. B. in dessen Etüde op. 10 Nr. 8. Zunächst (T. 1) liegt bei der Viertelfigur *a-g-f-c* die Viertelbetonung auf dem Ton *a*; die Betonung wechselt aber trotz der gleichen Töne auf den Ton *f* (T. 2), da ab dem Ton *c* die Bewegungsrichtung der Spielfigur zu *f-g-a-c* umgekehrt wird.

<sup>10</sup> I: 4/3–4/4, 5/4–5/5; III: 10/2–10/3, 11/5–12/1; IV: 13/2–13/3; V: 17/1–17/2; VI: 20/1–20/3; VII (siehe auch *Fläche*); VIII: 26/2–26/3; IX: 28/1–28/2, 28/3–28/4; X: 31/3–31/4; XI (Thema als Schleife).

re Form der Schleife. Wir sind ihr zuvor schon begegnet, und zwar im II. Stück (7/1–7/2: a, a<sup>1</sup>, b, a<sup>2</sup>), im III. (10/1–10/2: a, a, a<sup>1</sup>, a<sup>2</sup>, b) sowie im IV. Stück (13/2–13/3: a, b, b, b, b, b, c). Das VII. Stück möchte ich diesbezüglich hervorheben, da die sechs Strophen dort gleichsam die Ausmaße eines gregorianischen Chorals annehmen, einschließlich acht Zeilenschlüssen mit Kadenzpunkten und f-mixolydischer Modalität.

Des Weiteren finden wir Strophen im VIII. (26/1–26/2: a, a, b, b; gekoppelt an ein zweitaktiges rhythmisches Ostinato) und X. Stück. Die vier Strophen des X. Stücks besitzen eine außergewöhnliche charakterliche Wandlungsfähigkeit. Alle Strophen sind fünfteilig (4+4+2+2+4 Takte: a, a, a<sup>1</sup>, a<sup>1</sup>, a<sup>2</sup>). Die 1. Strophe beruht auf einer chromatischen, die 2. Strophe auf einer Terzskala, die 3. Strophe ist wieder chromatisch und ähnelt der ersten. Die 4. Strophe jedoch begradigt die Richtung des Melodieverlaufs. Abbildung 2 zeigt lediglich die jeweils einander entsprechenden ersten Teile der fünfgliedrigen Strophen. Die Strophe ist in *Musica ricercata* weit verbreitet.<sup>11</sup>

Welches Potenzial in der Kombination von verschiedenen Skalen mit Strophen steckt, sieht man 32 Jahre später, als Ligeti mit seiner 1. Klavieretüde *Désordre* ein erstaunliches Zwillingstück vorlegte. Dort laufen zwei verwandte Strophen unterschiedlicher Länge auf zwei verschiedenen Skalen gleichzeitig: die Strophe der rechten Hand auf weißen Tasten, die Strophe der linken Hand auf schwarzen Tasten. Beide Strophen sind aus den Teilen A, A<sup>1</sup>, A<sup>2</sup>, A<sup>3</sup> gebildet, wobei sich jeder Strophenteil wiederum aus den rhythmischen Bausteintakten a, a, b, c zusammensetzt.

11 Weiterhin sind folgende Stellen bemerkenswert: I: 2 Strophen in Metamorphose; II: 6 Strophen; III: 3+1 Strophen A, 2 Strophen B; IV: 2+2 Strophen A, 2 Strophen B; VII: 6 Strophen; VIII: AABB mit Strophenverkürzung; IX: eher Thema als Strophe; X: 4 Strophen.

# Ligeti's »Musica ricercata« als Kompositionslehrwerk

Vivace. Capriccioso

The image displays four systems of musical notation for Ligeti's »Musica ricercata«, Nr. X. The first system is a grand staff with two bass clefs. The right-hand part starts with a 3/8 time signature, then changes to 2/4, and ends with a 3/8 time signature. Dynamics include *sf secco* and *p*. The left-hand part starts with a 3/8 time signature and changes to 2/4. Dynamics include *sf p*. The second system is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The right-hand part starts with a 2/4 time signature and changes to 3/4. Dynamics include *p grazioso* and *sf*. The left-hand part starts with a 2/4 time signature and changes to 3/4. Dynamics include *sf* and *pp*. The third system is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The right-hand part starts with a 2/2 time signature and changes to 3/2. Dynamics include *f feroce*. The left-hand part starts with a 2/2 time signature and changes to 3/2. Dynamics include *f*. The fourth system is a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The right-hand part starts with a 3/2 time signature and changes to 3/4. Dynamics include *mf* and *sf legato*. The left-hand part starts with a 3/2 time signature and changes to 3/4. Dynamics include *sf*.

Abbildung 2: Exemplarische Strophenbildung: *Musica ricercata*, Nr. X.

Mit Blick auf die beschriebenen Phänomene Impulsschicht, Fläche, Schleife und Strophe dürfte deutlich geworden sein, dass Ligeti's *Musica ricercata* ein Kompendium verschiedenster Kompositionstechniken

und ihrer flexiblen Anwendung darstellt: Durch die eingehende Beschäftigung mit Ligetis Zyklus können erstaunlich viele satztechnische Phänomene satzübergreifend in ihrer Veränderlichkeit deutlich werden. In Abbildung 3 sind die kompositorischen »Themen«, denen sich die elf Stücke der *Musica ricercata* aus verschiedenen Perspektiven widmen, noch einmal im Überblick zusammengefasst. Daher bietet sich Ligetis *Musica ricercata* aber auch als Vorbild, Anregung oder Ausgangspunkt für improvisatorische oder kompositorische Gestaltungsaufgaben vielfältiger Art an. Der Umgang mit den beschriebenen Phänomenen muss sich nicht an Ligetis »Stilistik« orientieren; aber viele Stücke der *Musica ricercata* taugen als *Modelle*, da sie überschaubar und paradigmatisch in dem Sinne sind, »dass das an ihnen Erlernbare auf andere Musikwerke übertragbar ist«. <sup>12</sup> Der für *Musica ricercata* charakteristische spielerische Umgang mit Sets und Tonhöhenvorräten ermöglicht Studierenden erfahrungsgemäß einen raschen Zugang zu dieser Musik; im Zuge der Auseinandersetzung mit Ligeti können Analyse und Gestaltungsarbeit auf wünschenswerte Weise ineinandergreifen und aus analytischer Einsicht kreative Potenziale erwachsen.

<i>Rhythmus</i>	<i>Tonhöhe</i>
Impulsschicht	Beschränkung, Konzept des <i>zusätzlichen Tons</i> (I-IV)
Fläche	Skalen, »Sets« (VI-XI)
Schleife/Ostinato	Mixturen <sup>13</sup>
Strophe	Transpositionen, Ebenen, Lagendisposition

Abbildung 3: Kompositorische »Themen« in Ligetis *Musica ricercata*.

<sup>12</sup> Matthias Schlothfeldt, *Komponieren im Unterricht*, Hildesheim 2009 (*Folkwang Studien* 9), 116.

<sup>13</sup> Mixturen sind z. B. im V. Stück (17/1–17/2), im VI. Stück (21/2) oder als Cluster-Fugenthema im XI. Stück (36/3–37/1) anzutreffen.

© 2015 Martin Hecker (mhecker@hfk-bremen.de)

Hochschule für Künste Bremen [University of the arts Bremen]

Hecker, Martin (2015), »Ligeti's ›Musica ricercata‹ als Kompositionslehrwerk« [Ligeti's "Musica ricercata" as Composition Textbook], in: *Musiktheorie und Komposition. XII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2012), hg. von Markus Roth und Matthias Schlotfeldt, Hildesheim: Olms, 407–414. <https://doi.org/10.31751/p.165>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: 20th century composition technique; György Ligeti; Musica ricercata; pitch concept; Satztechnik des 20. Jahrhunderts; scales; Skalen; Strophe; Tonhöhenkonzept; verse

eingereicht / submitted: 10/09/2015

angenommen / accepted: 10/09/2015

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 2015

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 07/03/2022

zuletzt geändert / last updated: 15/09/2015