

Ligeti

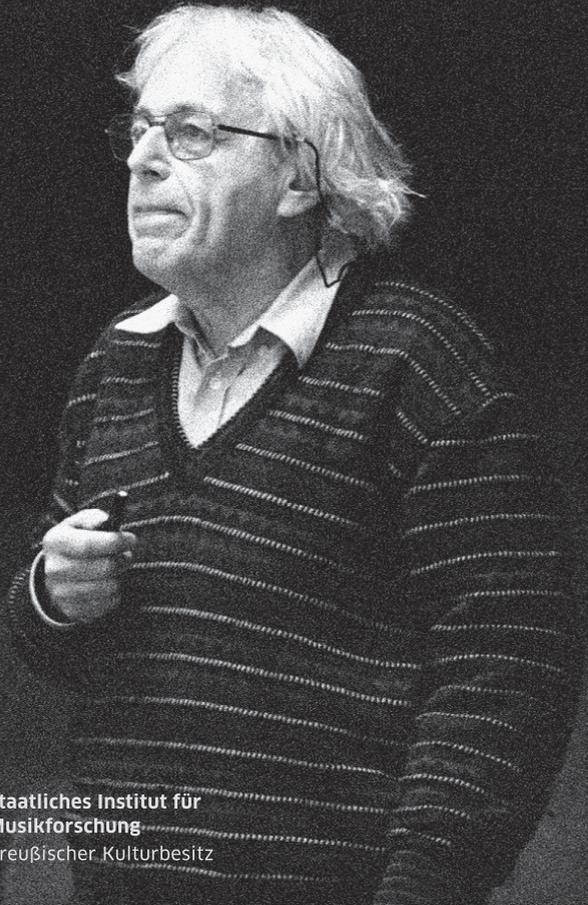
Raum

Interpretation

Symposium, 14./15. Februar 2023

Curt-Sachs-Saal

Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz



Staatliches Institut für
Musikforschung
Preußischer Kulturbesitz

Programm | Abstracts | Kurzbiographien

Mit freundlicher Unterstützung der

 ernst von siemens
musikstiftung

In Kooperation mit



HOCHSCHULE
FÜR MUSIK
HANNS EISLER
BERLIN



Universität der Künste Berlin

Ligeti

Raum Interpretation

Symposium, 14./15. Februar 2023

Curt-Sachs-Saal

Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz

Dienstag, 14. Februar 2023

Teil I LIGETI – RAUM

13.00 Eröffnung

13.15–15.20 Chair: **REBECCA WOLF**

13.15 **CHRISTIAN UTZ** (Graz)

»Plastisch greifbare Präsenz«. Raum-zeitliches Klang-Denken bei György Ligeti und seine musikhistorischen Konsequenzen (Keynote)

14.00 **AMY BAUER** (Irvine, CA)

A space that already exists: Ligeti's recursive model of musical experience

14.40 **EMMANOUIL VLITAKIS** (Berlin)

Die Körperlichkeit des Gedankens. Der »mehrdimensionale« Klang György Ligetis im Spiegel raumphilosophischer Konzepte

15.20 Pause

15.50–17.50 Chair: **CHRISTIAN UTZ**

15.50 **VOLKER HELBING** (Hannover/Berlin)

Pixelströme, tropische Paradiese, Trickfilm-Splitter und offene Türen: Visuelle Metaphorik in den Skizzen zum Violinkonzert

16.30 **FRIEDEMANN SALLIS** (Calgary)

The imaginary spaces of György Ligeti's micropolyphony, Hans Tutschku and the limits of the Gutenberg Galaxy

17.10 **ULLRICH SCHEIDELER** (Berlin)
Quasi unendliche Räume: Zu Strategien der formalen Gestaltung
in einigen späten Instrumentalwerken György Ligetis im Kontext
einer Ästhetik der Unendlichkeit

17.50 Pause

Teil II **LIGETI - INTERPRETATION**

18.15–19.45 Chair: **SIMONE HOHMAIER**

18.15 **ULRICH MOSCH** (Genf)
Musik als Zusammenhang gedacht – Ligeti interpretieren
(Keynote)

19.00 **KATALIN KÁROLYI** (Budapest)
im Gespräch mit Ulrich Mosch über *Sippal, dobbal,*
nádihegedűvel (2000) und den Ligeti der letzten Jahre

19.45 Schluss

Mittwoch, 15. Februar 2023

12.00–14.00 Chair: **ULRICH MOSCH**

12.00 **GUNDULA WILSCHER** (Krems)
Künstlerische, menschliche und geografische Räume.
Gertraud und Friedrich Cerha mit dem Ensemble »die reihe«
als Ligeti-Interpret:innen

12.40 **MICHAEL KUBE** (Tübingen/Würzburg)
Praktische »Vermessung« einer Klangarchitektur. György Ligeti
Bemerkungen zur Choreinstudierung seines Requiems

13.20 **CLARA MARIA BAUER** (Wien)
»In a curious, distant, nasal voice«:
Ligeti's Aufführungsanweisungen an den Chor

14.00 Pause

14.30–16.30 Chair: **GUNDULA WILSCHER**

14.30 **VOLKER RÜLKE** (Dortmund/Falkensee)
Ein Klassiker des Klaviers. Erika Haase als Ligeti-Interpretin

15.10 **TOBIAS BLEEK** (Essen)
»so schnell wie möglich (bzw. noch schneller)« –
Das Spiel mit Grenzen in Ligetis Klavieretüden

15.50 **FLORIAN BESTHORN** (Basel)
Von der Rolle? –
Zu Ligetis Ideal einer »lebendigen« Interpretation

16.30 Pause

17.00–19.00 Chair: **FLORIAN BESTHORN**

17.00 **MARKUS RATHEY** (New Haven, CT)
Interpretation als musikalischer Text – Ligetis *Volumina*,
die Orgeletüden und die Kanonisierung interpretatorischer
Lösungen

17.40 **TIMOUR KLOUCHE** (Berlin)
Was für eine Unordnung!?! Empirische Bemerkungen zu Ligetis
erster Klavieretüde: 21 Aufnahmen aus über 30 Jahren

18.20 **HEINZ VON LOESCH** (Berlin)
»Einsatz unhörbar, wie aus dem Nichts kommend«. Das Cello-
konzert von György Ligeti zwischen Siegfried Palm (1967) und
Jay Campbell (2016)

19.00 Pause

20.00 Abschlusskonzert der Ligeti-Masterclasses
Klavier- und Bläserkammermusik
Studierende der UdK Berlin und der HfM Hanns Eisler
Dozenten: Ueli Wiget, Klavier – Stefan Dohr, Horn

Abstracts und Kurzbiographien

CHRISTIAN UTZ (Graz)

»Plastisch greifbare Präsenz«.

*Raum-zeitliches Klang-Denken bei György Ligeti
und seine musikhistorischen Konsequenzen*

György Ligeti in der Forschung viel kommentierte »Poetik des Räumlichen« (Johannes Bernet) wird im ersten Teil des Vortrags in ihrer historischen Entwicklung skizziert, wobei musikalische Werke und Schriften gleichermaßen berücksichtigt werden. Als wichtige Stationen dieser Poetik lassen sich die ›reale‹ Raumkomposition der vierkanaligen Fassung von *Artikulation* (1958), orchesterräumliche Bewegungstypen in *Atmosphères* (1961), imaginäre Distanzen und die Evokation geschichtlicher Räume in *Lontano* (1967), ein räumliche »Tiefen« erkundendes Netzwerk von Linien in *San Francisco Polyphony* (1973–74) und das Umschlagen von Zeit in Raum in der »gefrorenen Turbulenz« des Klavierkonzerts (1984–86) unterscheiden. Als Konstante erweist sich dabei das Ziel, über imaginäre und reale Raumdimensionen neue Formen von Temporalität für die ästhetische Erfahrung zu gewinnen. Morphologisches und metaphorisches Hören gehen hier eine enge Verbindung ein, wie es vor allem anhand von Ligetis Mahler-Rezeption nachvollzogen werden kann. Die immanente Zeitlichkeit seiner morphologischen Räume wendet sich gegen eine »totale Zerräumlichung der Musik, wo die Zeit keine Funktion mehr hat« (Vortragstyposkript 1960), ihre metaphorischen Dimensionen entwerfen kulturelle Gedächtnisräume. Ligetis Konzept temporaler immersiver Räumlichkeit konvergiert mit vielen zeitgleichen und späteren Ansätzen, von denen abschließend die gebrochenen »Prozessformen« Gérard Griseys thematisiert werden.

Christian Utz ist Professor für Musiktheorie und Musikanalyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz und Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Wien. Er leitet(e) vier vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) finanzierte Forschungsprojekte, darunter *Augmented Listening: Aufführung, Hörerfahrung und Theoriebildung* (PETAL, 2017 bis 2020) und *Multiple Dimensions in Performances of Mahler's Symphonies*

(MMD, 2021 bis 2024). Er war Mitherausgeber u. a. des *Lexikon Neue Musik* (Metzler/Bärenreiter, 2016) sowie der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* (ZGMTH, 2015 bis 2020). Jüngste Monographien: *Musical Composition in the Context of Globalization. New Perspectives on Music History of the 20th and 21st Century* (transcript 2021) und *Unerhörte Klänge. Zur performativen Analyse und Wahrnehmung posttonaler Musik und ihren historischen Voraussetzungen* (Olms 2023).

AMY BAUER (Irvine, CA)

A space that already exists:

Ligeti's recursive model of musical experience

Ligeti did not often specify spatial arrangements in his scores; when they appear they are generally linked by necessity to the dynamic and timbral requirements of a work (echo violins and trumpet in *Apparitions*, keyboard placement in the *Chamber Concerto* or the soloists in the *Double Concerto*). Yet the »function of space in today's music« – to borrow the title of one of his essays – was central to his compositional aesthetics. The scholar looking for a concise formula for this important conception may despair, as Ligeti seems to draw every possible aspect of musical space under one capacious metaphorical umbrella, given that »neither in everyday experience nor in abstract thinking are time and space separable.«

Ligeti's essays on form indicate an interpretive path through this thicket. Listeners experience music as a kind of inverted, illusionary perspective in which shapes and events – despite creating the »space« we hear – appear placed in a space that already exists. This recursive cognitive model begins with the imaginary syntactic, historic or architectural space implied by a piece, and works backward to the phenomenological experience of that piece: the associations, abstractions, memories and predictions that accompany a listener through the work's temporal unfolding.

I further argue that Ligeti's conception of musical space went beyond simple tropes of visual analogues and static vistas to embrace a philosophical conception – expressed in both his music and writings – that linked the modern evolution of harmonic languages, instruments, playing techniques and performance spaces directly to his invocation of a »critical tradition,« in the words of Hermann Sabbe. As opposed to Adorno's notion of musical tradition as sedimented structure, Ligeti's metaphor assigns the weight of the past a role external to the work. If history is *always already* an imaginary space, the musical substance, rhetoric, and affect of an individual work can operate to expand that space, in an ever-changing relation that resists static

post-modern or historical paralysis, to link Ligeti's conception to contemporary concerns with materiality and embodiment.

Amy Bauer is Professor of Music at the University of California, Irvine. She has published articles and book chapters on the music of Thomas Adès, Carlos Chávez, Marc-Andre Dalbavie, Georg Friedrich Haas, Helmut Lachenmann, Mauro Lanza, David Lang, György Ligeti, Olivier Messiaen, Gabriela Ortiz, Salvatore Sciarrino, Helena Tulve, and Claude Vivier, as well as on the television musical, recent opera, spectral music, and the philosophy and reception of modernist music and music theory. Her monographs include *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism and the Absolute* (Ashgate, 2011), and the collections *György Ligeti's Cultural Identities* (Routledge, 2017), co-edited with Márton Kerékfy, and *The Oxford Handbook of Spectral Music*, co-edited with Liam Cagney and Will Mason (Oxford, 2022).

EMMANOUIL VLITAKIS (Berlin)

Die Körperlichkeit des Gedankens.

*Der »mehrdimensionale« Klang György Ligetis
im Spiegel raumphilosophischer Konzepte*

Die Kategorie des Raumes wurde von György Ligeti in seinen Schriften vielfältig thematisiert. Ebenso facettenreich ist die Empfindung von Räumlichkeit beim Hören seiner Musik: prägnante, Form und Dramaturgie der Stücke bestimmende Bewegungen im musikalischen Tonraum; Überlagerungen verschiedener Schichten, die erst durch die Bildung einer eigenen Räumlichkeit als solche konstituiert werden; Herauskristallisierung historischer »Räume«, die in zeitgenössischen Klangkonzepten eingebunden werden; plastisches Herausarbeiten klanglicher Charakteristik, das zu einer sinnlichen Körperlichkeit der Farbwerte führt. Nicht zuletzt bildet die Integration von Impulsen aus verschiedenen geographischen und geschichtlichen Räumen in eine unverwechselbare Klangsprache ein Kernelement der Musik Ligetis.

Der Beitrag wird sich mit möglichen philosophischen und ästhetischen Verästelungen Ligeti'schen Raumdenkens befassen in der Überzeugung, dass Konzepte der Raumphilosophie neue Betrachtungsperspektiven hierfür anbieten. Die geistige Polyvalenz des Kosmopoliten Ligeti scheint solche Untersuchungswege und Projektionen geradezu herauszufordern.

Der Komponist und Musiktheoretiker Emmanouil Vlitakis wurde 1967 in Griechenland geboren. In Athen, Berlin und Paris studierte er Komposition, Musiktheorie, Instrumentation und promovierte in Musikwissenschaft. Sein

kompositorisches Werk zeichnet sich durch strukturelles Denken aus, bedingt durch die Spezifik des klanglichen Moments. Literatur und Philosophie liefern hierzu wichtige, oft generative Impulse. In seinen Schriften befasst sich Vlitakis mit dem Verhältnis von Klang und Form, von Musiktheorie und Komposition sowie mit Fragen interkulturellen Komponierens. Emmanouil Vlitakis unterrichtet seit 2000 Musiktheorie, Komposition und Instrumentenkunde/Instrumentation im In- und Ausland. Seit 2020 ist er Professor für Musiktheorie an der Universität der Künste Berlin.

VOLKER HELBING (Hannover/Berlin)

*Pixelströme, tropische Paradiese, Trickfilm-Splitter und offene Türen:
Visuelle Metaphorik in den Skizzen zum Violinkonzert*

In den umfangreichen verbalen Skizzen zum Violinkonzert hat Ligeti reichlich mit visuellen Metaphern oder Assoziationen gearbeitet. Dabei geht es teils um bewegte oder fluktuierende, eher flache bzw. ›reliefartige‹ Oberflächenstrukturen (Pflanzen, Teppiche, Arabesken, Wolken, Collagen, Computergrafik), teils um orchestrale ›Räume‹, deren Tiefenstruktur sowie Auf- und Abbau, teils um literarisch, künstlerisch o. ä. inspirierte Phantasiewelten (gläserne Traumwelt, aquatische Welt, tropische Paradiese, Labyrinth), teils um Bewegungen und theatralische Vorgänge.

Das ist einerseits Ausdruck seiner bekannten synästhetischen Veranlagung, Sprachbegabung und seines künstlerischen, literarischen und wissenschaftlichen Interesses, andererseits schlichte Notwendigkeit des Anspruchs, mit dem eigentlichen Komponieren erst zu beginnen, wenn die globale Vorstellung bereits ausgereift ist.

Im Vortrag soll dies generell an ausgewählten verbalen Skizzen erläutert werden; anschließend soll anhand des fünften Satzes gezeigt werden, wie Ligeti weite Teile einer instrumentalen Form als imaginäres Bühnengeschehen konzipiert.

Volker Helbing ist seit 2011 Professor für Musiktheorie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Nach Studien in Hamburg, Freiburg und Berlin (Flöte, Musiktheorie, Musikwissenschaft und Germanistik) unterrichtete er zunächst in Berlin, Bremen und Frankfurt und promovierte 2005 mit einer Arbeit zur Ravel-Analyse. Forschungsschwerpunkte: Musik des 20. Jahrhunderts, niederländische Vokalpolyphonie, Geschichte der Musiktheorie im 19. und 20. Jahrhundert. Eine Monographie zu Ligetis Violinkonzert (Schaffensprozess und Analyse) soll Ende 2023 erscheinen.

FRIEDEMANN SALLIS (Calgary)

*The imaginary spaces of György Ligeti's micropolyphony,
Hans Tutschku and the limits of the Gutenberg Galaxy*

György Ligeti's micropolyphonic works of the 1960s introduced audiences to a new sense of what music could possibly be. Stunned listeners were confronted with gradually evolving masses of sound colour that left the impression of a kind of sonic object issuing out of the performing ensemble. The ›spaces‹ occupied by these timbre-rich clouds of sound were imaginary: sonic illusions based on innovative uses of conventional notation and orchestral instruments. This music (together with that of other composers of his generation) opened the door to new ways of conceiving and manipulating real acoustic space, which became ubiquitous once personal computing devices entered the music-making process in the 1980s (see for example the chamber music of Luigi Nono's last decade). Ironically although his work served as an inspiration to new generations of composers, Ligeti turned his back on both electroacoustic music (in the 1960s) and computer music (in the 1980s). I will use recent compositions for piano and live electronics by Hans Tutschku (born 1966) to examine why Ligeti ultimately decided that his exploration of new music would remain within the bounds of the Gutenberg galaxy.

Friedemann Sallis is Professor Emeritus at the School of Creative and Performing Arts of the University of Calgary. His writings include books on a variety of topics, most recently *John P.L. Roberts, the CBC/Radio Canada and Art Music* (Cambridge Scholars Press, 2020), *Live Electronic Music Composition, Performance, Study* (Routledge, 2018) and *Music Sketches* (Cambridge University Press, 2015) as well as numerous articles on twentieth-century music. He has received fellowship grants from the Paul Sacher Foundation (Basel) and six research grants by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

ULLRICH SCHEIDELER (Berlin)

*Quasi unendliche Räume:
Zu Strategien der formalen Gestaltung in
einigen späten Instrumentalwerken György Ligetis*

In Selbstkommentaren zu György Ligetis instrumentalem Spätwerk taucht immer wieder die Denkfigur illusionärer Räume auf, vergleichbar den Bildern Maurits Cornelis Eschers. Aber was sind überhaupt die musikalischen

Korrelate einer derartigen Anschauung oder Ästhetik? Der Vortrag will anhand von Ausschnitten der seit 1985 entstandenen Klavieretüden wie der Sonate für Viola Solo (1991–94) versuchen, die unterschiedlichen Verfahrenswesen, die zu diesem Eindruck von quasi unendlichen Tonräumen führen, mithin das Ineinander von Formelhaftigkeit und Durchbrechen dieser Formeln in Verbindung mit einer spezifischen Anordnung des Tonmaterials, genauer herauszuarbeiten. Was Ligeti in Bezug auf die Klavieretüden als eine wesentliche Werkidee formuliert hatte, nämlich »aus der Kombination von zwei oder mehreren realen Stimmen *illusionäre* melodisch-rhythmische Konfigurationen zu gewinnen«, soll auf diese Weise sichtbar werden. Wesentliche Bedeutung kommt dabei der Frage nach der Formdramaturgie zu, denn erst in der Entfaltung der Zeit kann sich der musikalische Raum öffnen und scheinbar einem Schließen nicht mehr zugänglich sein.

Ullrich Scheideler studierte Musikwissenschaft, Neuere Geschichte und Philosophie in Berlin (Technische Universität) und London sowie Musiktheorie in Berlin. Magister 1993, Diplom 1994, Promotion 2006 mit einer Arbeit über kompositorischen Historismus im frühen 19. Jahrhundert an der TU Berlin bei Christian Martin Schmidt. Von 1995 bis 2005 war Scheideler wissenschaftlicher Mitarbeiter an der *Arnold Schönberg Gesamtausgabe*, seitdem ist er Dozent für das Fach Musiktheorie an der Humboldt Universität zu Berlin. 2015 bis 2021 war er Mitherausgeber der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*.

ULRICH MOSCH (Genf)

Musik als Zusammenhang gedacht – Ligeti interpretieren

Kann man Werke wie *Atmosphères*, *Lux aeterna*, die *Zehn Stücke* für Bläserquintett oder Ligetis 2. Streichquartett interpretieren? Oder lassen sie sich bestenfalls gut ausführen? Ohne dies umständlich demonstrieren zu müssen, dürfte auch hier die grundlegende Differenz zwischen korrektem Ausführen der Noten und musikalischer Interpretation, wenn denn der Begriff mehr sein soll als ein bloßes Synonym für Aufführung, existieren. Allerdings hat der tiefgreifende Wandel von Ligetis Musik seit den späten 1950er Jahren die Interpretationsfrage beträchtlich verschärft. Denn: Was wäre denn Gegenstand des Interpretierens in einer Musik, in der traditionelle Kategorien des Tonsatzes wie Thema, Kontrapunkt oder Kadenz keine Rolle mehr spielen? Der Klang? Texturen? Und wie verhält es sich mit der zeitlichen Dimension oder gar musikalischer Zeitlichkeit? Trotz des grundstürzenden Wandels, was den Tonsatz betrifft, bleibt im Akt der Interpretation der Voll-

zug der Musik die größte Herausforderung. Ausgehend von phänomenologischen Überlegungen zur Musik von Alfred Schütz wird sich die Keynote anhand von Beispielen aus Werken der 1960er Jahre insbesondere mit der Frage befassen, was bei dieser Musik bewusste Artikulation der musikalischen Form heißt.

Ulrich Mosch, geb. 1955 in Stuttgart. Studium der Schulmusik und Germanistik in Hannover sowie Musikwissenschaft an der Technischen Universität in Berlin (bei Carl Dahlhaus), wo er 1991 mit einer Arbeit über das musikalische Hören serieller Musik promoviert wurde. 2004 Habilitation und danach Privatdozent an der Universität Salzburg. Von 1990 bis 2013 wissenschaftlicher Mitarbeiter der Paul Sacher Stiftung in Basel. Dort als Kurator verantwortlich für 25 Nachlässe und Sammlungen von Komponisten und Interpreten, darunter Igor Strawinsky, Luciano Berio, Hans Werner Henze, György Kurtág und Helmut Lachenmann. Daneben Unterrichtstätigkeit. Von 2013 bis 2021 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Genf. Zahlreiche Publikationen vorwiegend zu Musik, Musikgeschichte und Musikästhetik des 20. und 21. Jahrhunderts.

KATALIN KÁROLYI (Budapest)

im Gespräch mit Ulrich Mosch über *Sippal, dobbal, nádihegedűvel* (2000) und den Ligeti der letzten Jahre

Katalin Károlyi, Hungarian mezzo soprano concentrates her repertoire from chamber music, baroque and contemporary opera and performed at many international stages including Opéra National de Paris, Teatro alla Scala, Carnegie Hall, Wigmore, Royal Albert, Queen Elisabeth and Barbican Halls, Los Angeles Walt Disney Concert Hall, Aix-en-Provence under the direction of conductors such as Yehudi Menuhin, William Christie, Thomas Adès, Georges Benjamin, Philippe Herreweghe, Reinbert de Leeuw.

In 2000 György Ligeti composed *Sippal, dobbal, nádihegedűvel* (*With Pipe, Drums, Fiddles*) for her and the Amadinda Percussion Group. She has subsequently given numerous performances worldwide and recorded the piece by Teldec Classics in their Ligeti Series.

There are numerous compositions written for her and she engaged to promote all over the world new creations such as *Növények* by Thomas Adès (premiered with IMS – Prussia Cove in Wigmore Hall on 26th November 2022), John Woolrich's *The Sea and Its Shore*, *Addiamento* by Jan van de Putte, Yannis Kyriakides's *An Ocean of Rain*, the Angel in Nathan Davis's *Hagoromo* or the role of Gwendolen in Gerald Barry's new opera *The Importance of Being*

Earnest. The live recording of the European premier of the latter was Grammy Award nominated for 2016.

GUNDULA WILSCHER (Krems)

Künstlerische, menschliche und geografische Räume.

Gertraud und Friedrich Cerha mit dem Ensemble

»die reihe« als Ligeti-Interpret:innen

Unmittelbar nach seiner Flucht nach Wien begegnete György Ligeti 1956 in Friedrich Cerha nicht nur einem zukünftigen Freund und Interpreten, sondern auch einem Akteur der Wiener Musikszene, der in seiner künstlerischen Arbeit an eine durch den Krieg unterbrochene »Wiener Tradition« anknüpfte und gleichzeitig der internationalen Avantgarde den Weg in und nach Österreich bahnte. Unter Cerhas Dirigat wurden mit dem Ensemble »die reihe« unter anderem Ligetis *Aventures* (1963) sowie dessen *Kammerkonzert* (1969–70) uraufgeführt – am Cembalo Cerhas Ehefrau und künstlerische Partnerin Gertraud.

Der im *Archiv der Zeitgenossen* befindliche Vorlass Cerhas bietet vielfältige Materialien, welche den intensiven persönlichen und künstlerischen Austausch der beiden Komponisten illustrieren. Basierend darauf und mit besonderem Augenmerk auf die spezielle kulturelle Situation im Wien der 50er und 60er Jahre soll der vielschichtigen Beziehung zwischen Komponist und Interpret:innen nachgespürt werden.

Gundula Wilscher, geb. 1981, studierte Musikwissenschaft und Germanistik sowie Musiktherapie in Wien. Seit 2013 ist sie am *Archiv der Zeitgenossen – Sammlung künstlerischer Vor- und Nachlässe* an der Universität für Weiterbildung Krems als wissenschaftliche Mitarbeiterin für die musikbezogenen Bestände verantwortlich. Derzeit befasst sie sich im Rahmen eines PhD-Studiums an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung, Betreuer: Nikolaus Urbaneck) mit der Geschichte des Ensembles »die reihe«.

MICHAEL KUBE (Tübingen/Würzburg)

Praktische »Vermessung« einer Klangarchitektur.

Anmerkungen (nicht nur) zu György Ligetis »Bemerkungen zur Choreinstudierung« seines Requiems

Es mag ein Glücksfall sein, wenn sich nicht allein der briefliche Nachlass eines musikalisch Maßstäbe setzenden Interpreten weitgehend erhalten hat, sondern sich in den Papieren auch Dokumente finden, die Einblick geben von der Entstehung bis zur Einstudierung eines Werkes. Dies betrifft in einem bemerkenswerten Glücksfall auch György Ligetis *Requiem* (1963/65), das als Auftragswerk für den Schwedischen Rundfunk entstand und dort von Eric Ericson als Leiter des Schwedischen Rundfunkchors einstudiert wurde – die Uraufführung am 14. März 1965 in Stockholm dirigierte allerdings Michael Gielen.

Neben dem bekannten Brief an Ove Nordwall vom 28. Dezember 1964 (»Ich will mehr und schneller arbeiten«) sowie Ligetis eigenen Einführungstexten gewähren die Briefe an Ericson (und Gereon Brodin, Programmplanung) aus der Zeit der Entstehung Einblick in die Werkstatt: wie sich die Konzeption des Werkes veränderte, wie Ligeti bei der Komposition (und der Notation) Aspekte und Hilfen für die professionellen Chorstimmen berücksichtigte, wie Größe und Art der Besetzung im Detail diskutiert wurden – und wie schließlich auch die endgültige Partitur aufführungspraktisch Gestalt annahm: »nach einiger Ueberlegung habe ich doch keine Atemzeichen eingetragen.« Falls möglich, können im Rahmen des Referats auch Erfahrungen aus der aktuellen Einstudierung durch den Rundfunkchor Berlin für die Konzerte mit den Berliner Philharmonikern am 16./17./18. Februar 2023 Berücksichtigung finden, so dass auf diese Weise ein Brückenschlag in die musikalische Praxis gelingt.

PD Dr. Michael Kube ist seit 1998 wissenschaftlicher Mitarbeiter und Mitglied der Editionsleitung der *Neuen Schubert-Ausgabe* (Tübingen) sowie Privatdozent an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Er konzipiert und inszeniert seit der Saison 2015/16 Schüler- und Familienkonzerte der Reihe *phil zu entdecken* der Dresdner Philharmoniker, ist Juror beim *Preis der deutschen Schallplattenkritik* und lehrt Musikwissenschaft an der Musikhochschule Stuttgart sowie an der Universität in Würzburg.

CLARA MARIA BAUER (Wien)

Ligeti's Aufführungsanweisungen an den Chor

Intonation, Balance, Tonumfang, Textverständlichkeit, Artikulation, Taktbetonung, Atmung und vokale Techniken – diese musikalischen und interpretatorischen Parameter tangiert Ligeti in seinen Aufführungsanweisungen (Vorwort und Fußnoten) in Bezug auf chorisches Singen. Wenn im *Requiem* beispielsweise folgende Anweisungen gegeben werden: »Die ›sotto voce‹-Abschnitte im 3. Satz sollen besonders deutlich artikuliert werden: trotz der Stimmlosigkeit (gehaucht = viel Luft, wenig Ton) soll der Text gut zu verstehen sein. Es ist dabei zu beachten, dass die einzelnen Silben, die beim Vortrag von selbst zum staccato neigen, nicht staccato, sondern eher etwas tenuto artikuliert werden sollten«, oder an anderer Stelle: »Soweit wie möglich soll [...] versucht werden, die Tonhöhe einzuhalten«, wie artikuliert sich Ligeti hier den Chorsänger*innen? Wie und an welchen Stellen notiert er Aufführungsanweisungen für den Chor? Welche Parameter werden von Ligeti behandelt, welche nicht kommentiert? Wann in seinem Schaffensprozess entstehen die Aufführungsanweisungen, wann werden sie umgearbeitet? Welche Rolle spielen Proben und Uraufführungen und die jeweiligen Ensembles bzw. Chöre? Was zeigen die Aufführungsanweisungen über Ligeti's Verständnis des Verhältnisses von Komponist*in und Interpret*in? Wie werden die Aufführungsanweisungen in Erstdrucke und spätere Ausgaben integriert?

Im Vortrag werden vier Chor- bzw. Chor- und Orchesterkompositionen Ligeti's beleuchtet, die eine breite Zeitspanne abdecken und eine große Anzahl verschiedener chorischer Aufführungsanweisungen beinhalten: *Magány* (1946), *Pápainé* (1953), *Requiem* (1963–65, rev. 1997) und *Nonsense Madrigals* (1988/1993). Die jeweiligen Skizzen, Partiturreinschriften (mit Korrekturen) und Aufführungsanweisungen (auch jene für CD-Einspielungen) in der Paul Sacher Stiftung werden auf die Frage nach den Schaffensprozessen, Inhalten und Zielen der Aufführungsanweisungen hin erforscht, um daran anschließend Ligeti's Umgang mit dem Klangkörper Chor und Aspekte der Aufführungsästhetik in Bezug auf Chöre zu diskutieren.

Clara Maria Bauer, MA, geb. 1993 in Wien, ist Dirigentin, Musikwissenschaftlerin und Musiktheoretikerin. Sie lehrt Musikalische Analyse an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und an der Universität Wien und arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Wissenschaftszentrum Gustav Mahler. Ihr Studium in Musiktheorie absolvierte sie bei Gesine Schröder. In Musikwissenschaft bereitet sie derzeit, betreut von Markus Grassl, eine Promotion im Bereich der Interpretationsforschung vor.

VOLKER RÜLKE (Dortmund/Falkensee)

Ein Klassiker des Klaviers.

Erika Haase als Interpretin György Ligetis

Die Pianistin Erika Haase gehört zu den wegweisenden Interpreten der Klaviermusik György Ligetis. Die Grundlage ihres Ligeti-Spiels bildete ihre persönliche Bekanntschaft mit dem Komponisten, die in die frühen 1960er Jahre zurückreicht. 1990 begann Erika Haase, nach und nach sämtliche Klavier- und Cembalowerke Ligetis auf CD einzuspielen. Einen Meilenstein bildet dabei ihre Aufnahme der Klavieretüden, die in einem Prozess des intensiven und kontinuierlichen Austausches zwischen ihr und Ligeti entstand.

Erika Haases interpretatorischer Zugang zielt auf die Freilegung des expressiven Gehalts der Stücke und basiert auf der Klarheit der Stimmführung, Genauigkeit in der Darstellung der Details und einem bedingungslosen Einsatz für Textgerechtigkeit.

Die 14. Etüde »Coloana infinită« hat im Klavierschaffen Ligetis eine einzigartige Bedeutung für die Diskussion der Rolle räumlicher Vorstellungen. In dem Stück transferiert Ligeti die Struktur der inspirierenden gleichnamigen Monumentalskulptur Constantin Brâncușis in die Musik und setzt auf diese Weise eine immanente Aufwärtsbewegung ins Werk.

Volker Rülke studierte Violinpädagogik in Hannover sowie Musikwissenschaft und Philosophie in Berlin. 1992 kam er bei der Vorbereitung seiner Dissertation über Eduard Steuermann mit Erika Haase in Kontakt, woraus sich eine langjährige intensive Zusammenarbeit entwickelte. Er veröffentlichte zur Musik des 20. Jahrhunderts, u. a. zu Strawinsky, Bartók, Ligeti, Debussy und Boulez. Im September 2022 erschien in Ko-Autorschaft mit Martin Zenck: *Kontroverse Wege der Moderne. Der exilierte Komponist und Pianist Eduard Steuermann in seinen Briefen. Korrespondenz mit Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno und René Leibowitz*. Volker Rülke ist als Konzertdramaturg tätig.

TOBIAS BLEEK (Essen)

»so schnell wie möglich (bzw. noch schneller)« –

Das Spiel mit Grenzen in Ligetis Klavieretüden

György Ligeti eilte der Ruf voraus, an seine Interpret*innen extreme Ansprüche zu stellen, die nicht selten als unerfüllbar empfunden wurden/werden. Ein Paradebeispiel hierfür sind die ersten beiden Bücher der *Études pour piano* (1985, 1988–94). Gemäß der Gattungstradition sind die hochvirtuosen Stücke sowohl Studien für die Spieler*innen als auch für den Komponisten. In un-

terschiedlichen Feldern geht es darum, Grenzen auszuloten, zu verschieben oder auch zu überschreiten: Die Komposition von vertrackter Polyrythmik, bei der der/die Pianist*in mit nur zwei Händen, zehn Fingern und einem Gehirn bis zu sieben verschiedene Geschwindigkeitsschichten darstellen muss, das Spiel mit unterschiedlichen Formen imaginärer Räumlichkeit, die Arbeit mit maximaler Geschwindigkeit und extremer Dynamik oder die Kreation von alptraumartigen Szenarien, aus denen es kein Entkommen zu geben scheint (z. B. Nr. 13 »L'escalier du diable« oder Nr. 9 »Vertige«). Eine maßgebliche Rolle spielt dabei eine explorative Grundhaltung, die nicht nur Ligetis Komponieren prägte, sondern auch seine Interpretationsästhetik bestimmt.

In meinem Vortrag möchte ich das Spiel mit Grenzen in Ligetis Klavieretüden an einigen Beispielen exemplarisch untersuchen. Ausgangs- und Referenzpunkt der Überlegungen sind dabei die enge Zusammenarbeit des Komponisten mit Pierre-Laurent Aimard, die langjährigen Interpretationserfahrungen des französischen Pianisten mit Ligetis Musik sowie Quellenbestände aus der Ligeti-Sammlung der Paul Sacher Stiftung in Basel.

Dr. habil. Tobias Bleek ist Honorarprofessor für Musikwissenschaft an der Folkwang Universität der Künste Essen und leitet das Bildungs- und Förderprogramm der Stiftung Klavier-Festival Ruhr. Im Rahmen seiner Forschungs- und Vermittlungstätigkeit hat er die digitale Plattform www.explorethescore.org entwickelt. Ein Kernstück bilden digitale Ressourcen zu Ligetis Klavierwerken mit Pierre-Laurent Aimard. Veröffentlichungen zur Musik des 18. bis 21. Jahrhunderts mit einem Schwerpunkt im Bereich der Interpretationsforschung.

FLORIAN BESTHORN (Basel)

Von der Rolle? – Zu Ligetis Ideal einer »lebendigen« Interpretation

Vielfach wird berichtet, wie hoch György Ligeti die Musik Conlon Nanarrows schätzte, und er selbst sprach an verschiedenen Stellen von einem großen Einfluss dieser auf sein eigenes Schaffen. Dennoch hielt Ligeti in der Regel daran fest, seine Kompositionen von menschlichen Interpret:innen aufführen zu lassen, auch wenn er ihnen durch die geforderte Virtuosität und zugleich eine sehr präzise Notation fast unmögliche Aufgaben stellte. Die Wechselwirkungen der mechanischen Musikhervorbringung mit dem Virtuositätsanspruch soll anhand der *Études pour piano* diskutiert werden. Sie stellen hierfür ein geeignetes Beispiel dar, da es von den *Studien* teils ebenfalls Rollen für Selbstspielklaviere gibt, die in Zusammenarbeit mit dem Komponisten entwickelt wurden. Anhand dieser Bearbeitungen und mit-

hilfe der Korrespondenz der Komponisten sollen unterschiedliche Auffassungen einer »lebendigen« Interpretation aufgezeigt werden.

Florian Besthorn wurde mit einer Studie über die Kompositionen Jörg Widmanns promoviert und arbeitete anschliessend u. a. an der Akademie der Wissenschaften in Hamburg, der Ludwig-Maximilians-Universität München sowie der Humboldt-Universität zu Berlin. Seit Sommer 2022 ist er Direktor der Paul Sacher Stiftung in Basel. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in der Musik des 20./21. Jahrhunderts.

MARKUS RATHEY (New Haven, CT)

*Interpretation als musikalischer Text –
Ligeti's Orgeletüden und die Kanonisierung interpretatorischer Lösungen*

Die im Rahmen der klassischen Musik grundlegende strikte Unterscheidung zwischen Komposition und Interpretation gerät an ihre Grenzen in Werken, in denen den Interpretierenden Freiheiten eingeräumt werden, die über interpretatorische Details wie Phrasierung und Agogik hinausgehen. Techniken der Musik des 20. Jahrhunderts, wie graphische Notation und Aleatorik, verschleiern die Unterscheidung zwischen Komponist und Interpret. Ligeti's *Volumina* für Orgel (1961–62/1966) sind ein klassisches Beispiel für ein Werk, in dem die Realisierung in hohem Maße von der Interpretation abhängt.

Die Grenzfines zwischen Interpretation und Komposition werden weiter verwischt in Werken, in denen mustergültige Interpretationen Teil des musikalischen Werkes werden und wo der Komponist musikalische Lösungen von Interpretieren in die Musik selbst integriert. Dies ist der Fall in Ligeti's *Zwei Etüden* für Orgel (1967/69), die oft im Schatten der weitaus bekannteren *Volumina* stehen. Wenngleich sich Ligeti in den beiden Etüden weitgehend traditioneller Notation bedient, so sind doch den Interpretierenden wiederum weitgehende Freiheiten eingeräumt. Dies gilt vor allem für *Harmonies*, die erste der Etüden.

Freiheiten bereiten indes auch interpretatorische Herausforderungen, und in den frühesten Aufführungen der Etüden haben die Organisten Gerd Zacher, Gábor Lehotka und Karl-Erik Welin diese Herausforderungen auf je verschiedene Weise gelöst. Ligeti hat zahlreiche dieser Lösungen dann selbst wiederum in die Aufführungsanweisungen der gedruckten Ausgabe aufgenommen, wodurch die Unterscheidung zwischen Komponist und Interpret noch mehr verschwimmt. Zwar sind die Urheber der Ideen jeweils namentlich ausgewiesen, jedoch gewinnen ihre Lösungen durch die Aufnahme durch den Komponisten gleichsam kanonischen Status.

Markus Rathey, Robert S. Tangeman Professor of Music History, Yale University. Studien in Orgel, Chorleitung, Musikwissenschaft und Evangelischer Theologie; seit 2003 Professor an der Yale University. Forschungsschwerpunkte: Geschichte der geistlichen Musik, Bach und Bach-Familie, Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Jüngste Veröffentlichungen: *Theology, Music and Modernity: Struggles for Freedom* (Oxford University Press, 2021, mit J. Begbie und D. Chua) und *Sacred and Secular Intersections in Music of the Long Nineteenth Century: Church, Stage, and Concert Hall* (Lexington Press, 2022, mit Eftychia Papanikolaou).

TIMOUR KLOUCHE (Berlin)

Was für eine Unordnung!? Empirische Bemerkungen zu Ligetis erster Klavieretüde: 21 Aufnahmen aus über 30 Jahren

Der Vortrag stellt ausgewählte empirische Analysen zu Tonaufnahmen von »Désordre« aus György Ligetis *Études pour piano* vor. Die Beobachtungen beschränken sich auf empirische, messende Verfahren. Das Vorgehen selbst kann dabei als systematisch, vergleichend und/oder historisch sowie diskologisch bezeichnet werden. An Analysen kommen Statistiken zu den »Objekten« und deren »Fundorten« zur Sprache, Messungen an Längen und Tempi, Pegel und Dynamik sowie ansatzweise Klangfarbe. Die Einflüsse vom (Aufnahme-)Raum und Interpreten gehen hierbei vollständig in den analysierten Audiodaten auf und sind damit untrennbar Untersuchungsgegenstand. Aus den an sich nüchternen Daten lassen sich die über den Betrachtungszeitraum veränderten Produktionsmethoden und Rezeptionsbedingungen sowie damit ebenso veränderte Forschungsgegenstände hervorragend ableiten. Ausgewählte Aufnahmen werden vorgestellt im Hinblick auf das Kongresssthema, Analysemethoden und Probleme kritisch beleuchtet. Lässt sich Struktur oder sogar ein zeitabhängiger Trend in den erhobenen Daten hinsichtlich der musikalischen Interpretation des Stückes erkennen?

Timour Klouche ist als wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Abteilung III Akustik und Musiktechnologie | Studiotechnik und IT am SIM beschäftigt. Er studierte vergleichende Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin und Kommunikationswissenschaft und Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin. In seiner Abschlussarbeit (Magister Artium) beschäftigte er sich mit den Aspekten computergestützter Verfahren der musikalischen Produktion und Analyse.

HEINZ VON LOESCH (Berlin)

»Einsatz unhörbar, wie aus dem Nichts kommend«. *Das Cellokonzert von György Ligeti zwischen Siegfried Palm (1967) und Jay Campbell (2016)*

Dass das Cellokonzert von György Ligeti zu einem »Repertoirestück« geworden sei, ließe sich nur schwerlich behaupten. Dennoch liegt inzwischen eine respektable Reihe von Aufnahmen mit namhaften Cellisten und Ensembles auf Ton- und Bildträgern vor, die es erlaubt, Interpretationsvergleiche anzustellen, Interpretationsspielräume auszuloten und zu sagen, welche Tendenzen einer Interpretationsgeschichte sich bei dem Werk ablesen lassen.

Heinz von Loesch, geb. 1959, Cellostudium und Studium der Musikwissenschaft. Promotion 1989 mit einer Arbeit über *Das Cellokonzert von Beethoven bis Ligeti*, Habilitation 1999. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Staatlichen Institut für Musikforschung, Apl. Professor an der TU Berlin, Sprecher der Fachgruppe Aufführungspraxis und Interpretation der Gesellschaft für Musikforschung. Publikationen zur Geschichte, Theorie, Ästhetik und Aufführungspraxis / Interpretation der Musik. Heinz von Loesch ist Mitherausgeber der vom SIM edierten *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert*, deren 3. Band soeben erschienen ist.

Symposium zum Ligeti-Jahr
Musikinstrumenten-Museum Berlin und online

14. und 15. Februar 2023

Tiergartenstraße 1 | 10785 Berlin

Eingang Ben-Gurion-Straße

www.simpk.de | 030 / 254 81-178