

Einflüsse auf György Ligeti «Wandlungen der musikalischen Form»

von Paolo Dal Molin

«Wandlungen der musikalischen Form», einer der wichtigsten Aufsätze György Ligeti, wurde nach seiner Erstpublikation in der Zeitschrift *die Reihe* (1960) bald zu einer Art Manifest der postseriellen Musik.¹ An den zahlreichen Dokumenten zu seiner Ausarbeitung (handschriftliche Entwürfe, korrigierte Typoskripte, Korrespondenz) werden unter anderem diverse Anregungen ersichtlich, die Ligeti – direkt oder indirekt – von verschiedenen Personen erhielt.² Der folgende kurze Bericht gibt Einblicke in diese Einflüsse, insbesondere seitens des österreichischen Musikwissenschaftlers Harald Kaufmann und von frühen Schriften von Karlheinz Stockhausen sowie – unter biographischen Gesichtspunkten am erstaunlichsten – von Luigi Nono.

Die Bleistiftvarianten in der Quelle B (siehe *Abbildung 1*) betreffen hauptsächlich Rechtschreibung, Grammatik, Syntax, Wortschatz und Stil des Typoskripts. Ihre Natur entspricht somit der von Ligeti am 21. Dezember 1958 an Kaufmann gerichteten Bitte, die explizit in der Schlussnote beim Erstdruck des Aufsatzes vermerkt ist: «Die sprachliche Formulierung

-
- 1 György Ligeti, «Wandlungen der musikalischen Form», in: *die Reihe*, Nr. 7 (1960), S. 5–17; wieder abgedruckt in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott 2007, Bd. 1, S. 85–104.
 - 2 Abgesehen von den nachfolgend genannten Quellen wurde vor allem das Dossier «Wandlungen der musikalischen Form» ausgewertet, das sich in der Abteilung Textmanuskripte der Sammlung György Ligeti (PSS) befindet, namentlich:
 - ein handschriftlicher Entwurf (nachfolgend A; 26 Blätter, beidseitig beschriftet);
 - eine maschinenschriftliche Abschrift von A in roter und schwarzer Schrift, übersät mit zahlreichen handschriftlichen Bleistiftvarianten von Harald Kaufmann und Ligeti (nachfolgend B; 45 Blätter, überwiegend einseitig beschriftet, teilweise rückseitig hss. annotiert; vgl. *Abbildung 1*);
 - eine maschinenschriftliche Reinschrift von B, mit Bleistift von Ligeti und in geringerem Maße von Kaufmann revidiert (nachfolgend C; 37 Blätter, einseitig beschriftet; vgl. *Abbildung 2*);
 - ein Durchschlag der Quelle B, mit Übernahme der meisten Anmerkungen in der alleinigen Handschrift des Komponisten;
 - ein Durchschlag des für die Drucklegung verwendeten Typoskripts (nachfolgend D; 28 Blätter).

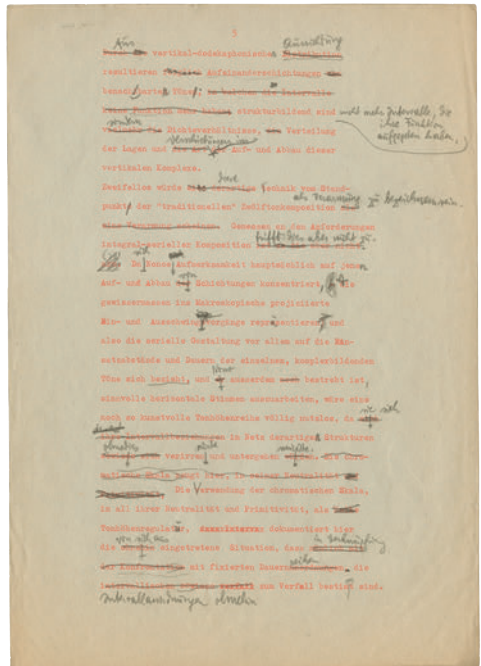
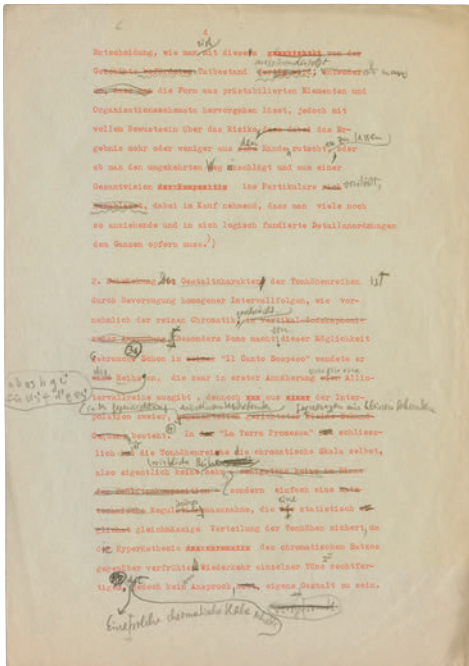


Abbildung 1: György Ligeti, «Wandlungen der musikalischen Form», Entwurf B, S. 4–5 (Sammlung György Ligeti, PSS).

dieses Aufsatzes entstand in Zusammenarbeit mit Harald Kaufmann».³ Einige Varianten tangieren auch die Bedeutung des Textes, wie jene: «in welchen die Intervalle mehr haben» (Abbildung 1, Seite 5, Zeilen 3–4). Die weitere Rolle bei der Konzeption des Aufsatzes, die Kaufmann nach seinem Tod zugeschrieben werden sollte, ist allerdings aus den Quellen nicht ersichtlich.⁴ Die Übereinstimmungen zwischen den Quellen, einschließlich der Briefe Ligetis an den Musikwissenschaftler, sowie die daraus ableitbare Chronologie scheinen dies auch eher auszuschließen.

In den «Wandlungen» sind durchaus verschiedene Einflüsse auszumachen, insbesondere von Schriften anderer Komponisten und Theoretiker sowie eigenen Texten Ligetis, auf die der Autor in Fußnoten auch verweist. Zusätzlich offenbart die Archäologie des Textes bisher kaum beachtete weitere Bezüge, die bereits beim Lesen des gedruckten Aufsatzes erkennbar sind, also noch vor der Auseinandersetzung mit den verschiedenen Textstadien. Hier seien nur einige wenige von ihnen benannt, die sich auf die ersten Seiten des Aufsatzes beziehen.

3 Ligeti, «Wandlungen», in: *die Reihe* (siehe Anm. 1), S. 17, Anm. 45; in erweiterter Form im Wiederabdruck, S. 104. Vgl. den Brief von Ligeti an Kaufmann, in: Harald Kaufmann, *Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik*, hrsg. von Werner Grünzweig und Gottfried Krieger, Hofheim: Wolke 1993, S. 187–88.
 4 Vgl. Ligeti, «Wandlungen» (siehe Anm. 1), S. 104.

Dem Beginn der «Wandlungen» liegt ein bekanntes Paradigma zugrunde, das Ligeti bereits in seinen ungarischen Schriften anwandte, wonach sich die westliche Musiksprache von der Modalität zum Serialismus entwickelt habe, indem sie jedes Mal ein «zentrifugales» Element des «vorherrschenden» Systems (Tritonus, Dissonanz usw.) integriert habe.

Der folgende Gedankengang zu den fünf «Destruktionstypen» leitet sich aus einem solchen Muster ab und führt auf sehr fragwürdige Weise zur grundlegenden These der ersten Hälfte des Textes, dass nämlich die Anwendung der seriellen Organisation auf andere Dimensionen als die der Tonhöhe – gleichsam bei Adorno abgekupfert – die «Tonfolgen und vertikale[n] Überschichtungen [...] in hohem Maß indifferent gegenüber den Intervallen» werden lasse und eine «Intervallunempfindlichkeit» erzeugen würde.⁵

An dieser Stelle verweist Ligeti auf seine eigene Analyse von Pierre Boulez' *Structure Ia*, auf Luigi Nonos Kommentar zu Karlheinz Stockhausens *Klavierstück I*, auf Rudolf Kolischs (durch Nono informierte) Erläuterungen zu *Varianti*, auf Udo Ungers Artikel zu *Il canto sospeso* sowie auf Henri Pousseurs Erklärungen zu seinem *Quintette à la mémoire d'Anton Webern* im Aufsatz «Zur Methodik».⁶ Zu den jüngeren Werken – Stockhausens *Gruppen*, Nonos *Cori di Didone* und Gottfried Michael Koenigs Quintett für Holzbläser – geben die Kommentare der «Wandlungen» jedoch nicht-öffentliche Informationen wieder, die vermutlich von auktorialen Mitteilungen herrühren.

Dies betrifft nicht nur das Ende 1958 noch in Arbeit befindliche Quintett Koenigs. In der Tat weiß Ligeti, als er seinen Aufsatz entwirft, auch, dass bei der Komposition von *Gruppen* die «rhythmische Struktur» vor der diastematischen Einkleidung entstand.⁷ Außerdem ist er offenbar darüber informiert, dass jede Gruppe durch eine bestimmte Bandbreite gekennzeichnet ist, deren Rahmentöne aus einer «übergeordnete[n] Reihe» abgeleitet sind.⁸ Darüber hinaus nimmt er Bezug auf durch elektronische Mittel und Mikrintervalle gebotene Möglichkeiten und somit implizit auf jene Anordnung, die Stockhausen im Winter 1956/57 für die Fortsetzung seiner Arbeit vorgesehen hatte – hier handelt es sich um eine Information «genetischer» Natur, die ausdrücklich auf den Entstehungsprozess verweist. Was den Absatz zu Nono betrifft, ist der wesentliche Teil des Textes bereits im Entwurf A (S. 6) ausformuliert: Da die Reihen von *Canto sospeso* und von *Varianti* auf zwei chromatische Hexachorde in gegenläufiger Bewegung zurückgeführt werden können, manifestierten sie die «Verschwächung der

5 Ebd., S. 88 und 91.

6 Nachweise ebd., S. 86–88, Anm. 3–6.

7 Vgl. György Ligeti, «Mein Kölner Jahr 1957» (1994), in: ders., *Gesammelte Schriften* (siehe Anm. 1), Bd. 2, S. 29–32, hier S. 30.

8 Ligeti, «Wandlungen» (siehe Anm. 1), S. 87. Dieser Aspekt des Werkes wurde erst öffentlich durch Gottfried Michael Koenig, «Kommentar», in: *die Reihe*, Nr. 8 (1962), S. 73–92.

charakteristischen Intervallphysiognomie [später: Gestaltcharakter] der Tonhöhenreihen». Laut Ligeti sei Nono «nur ein Schritt bis zu kompletter Zerlegung der Reihengestalt» geblieben, nämlich die «chromatische Skala als «Reihe» zu verwenden, wie in seiner «Terra promessa» (will sagen: *Cori di Didone*). Diese These, die durchaus zu hinterfragen ist, könnte von Nono selbst während eines kurzen Aufenthalts Ligetis in Venedig im Sommer 1958 vorgeschlagen worden sein, wie die knappe Korrespondenz zwischen den beiden Komponisten nahelegt.

Nach der Arbeit mit Kaufmann in Graz schickte Ligeti an Nono – zeitgleich mit der Übersendung des ersten «Manuskripts» der «Wandlungen» (Fassung C) an Koenig und Eimert⁹ – die diesem gewidmete Passage «mit der Bitte, dass Du es überprüfst, ob all das stimmt». Im zugehörigen Brief spezifiziert er seine Anfrage:

Vor allem in Zusammenhang mit «Coro [sic] di Didone». Davon gibt es nämlich keine Partitur in Wien – ich habe es nur im Sommer bei Dir in Venedig gesehen und nun kann es sein, dass ich mich nicht ganz gut erinnere. War das die Partitur, wo es keine Tonhöhenreihe mehr gibt, sondern die Einsätze folgen einer einfachen chromatischen Skala?¹⁰

Nono reagierte unmittelbar und gab dem Kollegen eine rasche, etwas sibyllinische, dennoch sehr informative Antwort: «[...] stimmen nicht mehr; nur Näherungen von Resultaten von Dichteverhaeltniss [sic]. / keine Reihe mehr; nur als rohes [sic] Material-Basis das chromatische Material».¹¹

Der Stand des von Ligeti an Nono übermittelten Textes lag höchstwahrscheinlich zwischen der Typoskriptschicht C und dem Abschluss der handschriftlichen Überarbeitung. Eine dokumentarische Lücke macht in der Tat eine gewisse Vorsicht erforderlich, denn in C fehlt die Seite 4, die den Passus von «Der Gestaltcharakter der Tonhöhenreihen ...» bis «... trifft dies aber nicht zu. Da sich ...» enthält, wie Ligeti ihn aus dem vorherigen Entwurf übernommen hatte. Er wurde durch die Seite 4b (im Original «'-4-»; siehe *Abbildung 2*) mit einem zugleich vollständigen und überarbeiteten Absatz ersetzt, der in D aufgenommen wurde. So enthält der Anfang der nächsten Seite (Seite 5, «Nonos Aufmerksamkeit ...») die Fortsetzung der substituierten Seite, also ein Überbleibsel jenes Zustands, der mit Seite 4b aufgehoben wurde.

9 Vgl. den Brief von Herbert Eimert an Ligeti vom 24. Januar 1959 (Sammlung György Ligeti, PSS, Korrespondenz) und den Brief von Koenig an Ligeti vom 29. Januar 1959 (Dossier «Wandlungen der seriellen Musik»; Text zum *Musikalischen Nachtprogramm* des WDR vom 7. April 1960; Sammlung György Ligeti, PSS, Textmanuskripte).

10 Brief von Ligeti an Nono vom 23. Januar 1959, in Luigi Nono, Giuseppe Ungaretti, *Per un sospeso fuoco. Lettere 1950–1969*, hrsg. von Paolo Dal Molin und Maria Carla Papini, Mailand: il Saggiatore 2016, S. 301–04, hier S. 302.

11 Brief von Nono an Ligeti vom 2. Februar 1959, ebd., S. 305–06, hier S. 305.

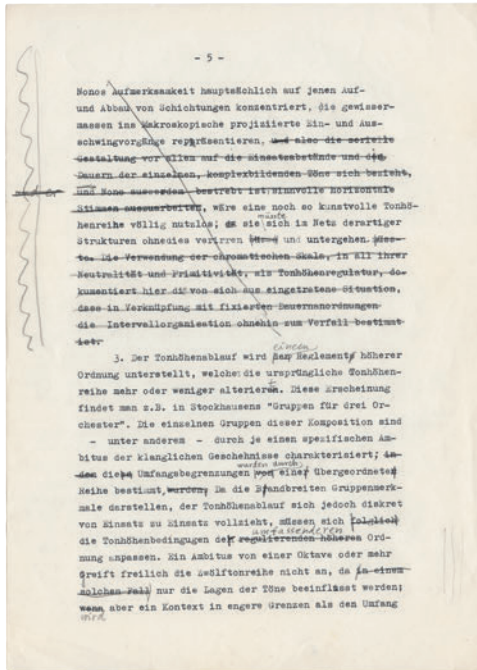
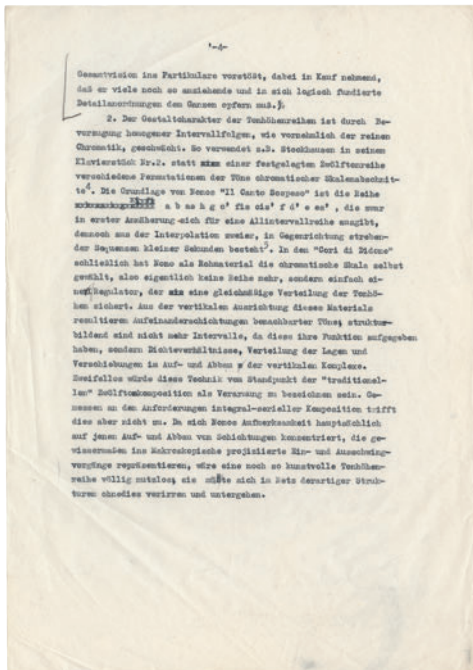


Abbildung 2: György Ligeti, «Wandlungen der musikalischen Form», Entwurf C, S. 4b–5 (Sammlung György Ligeti, PSS).

Durch den Vergleich der verfügbaren Dokumente kann zwischen der Typoskriptschicht C und der Quelle für die Drucklegung (D) folgende Chronologie der Redaktionsarbeit festgelegt werden:

- Überarbeitung von C mit Bleistift;
- Brief an Nono (23. Januar 1959);
- neuerliche Überarbeitung von C mit Bleistift (im Anschluss an den Brief Koenigs vom 29. Januar und jenen Nonos vom 2. Februar);
- Niederschrift der Seite 4b.

Im Zuge dieser Arbeitsschritte wurde der ursprüngliche Absatz drastisch gekürzt, zunächst am Ende, wo Ligeti sowohl eine Passage im vorletzten Satz als auch den letzten Satz aus eigener Initiative tilgte (vgl. *Abbildung 2*, S. 5, Zeilen 4–8 und 10–16) und somit auf die Bemerkungen zur rhythmischen Organisation der *Cori di Didone* verzichtete, obwohl diese nicht unzutreffend waren. Beide fehlen in dem Nono vorgelegten Text, wo der Passus «... und er außerdem bestrebt ist, sinnvolle horizontale Stimmen auszuarbeiten ...» zunächst noch erschien, dann gestrichen und schließlich, im Anschluss an Nonos Hinweis «sinnvolle horizontale Stimmen es gibt nicht mehr in cori di Didone» weggelassen wurde (vgl. *Abbildung 2*, S. 4b, Zeilen 25–30, und S. 5, Zeilen 1–10). Die anderen wesentlichen Unterschiede zu den früheren Quellen zeigen sich in der Mitte der Seite 4b

(Zeile 14): Unter Berücksichtigung der zweiten Anmerkung Nonos ersetzt Ligeti «Tonhöhenreihe» durch «Rohmaterial» und streicht «wirkliche» (behält aber «chromatische Skala»); ein wenig später gibt er schließlich ein pleonastisches Segment auf. Damit können die Varianten, die mit der Bearbeitung vom 23. Januar 1959 (Brief an Nono) vorgenommen wurden und zum Stand von Seite 4b geführt haben, folgendermaßen rekonstruiert werden:

In «den» *Coro(i) di Didone* schließlich hat Nono als ~~Tonhöhenreihe~~ «Rohmaterial» die chromatische Skala selbst gewählt, also eigentlich keine ~~wirkliche~~ Reihe mehr, sondern einfach eine[n] ~~Regulierungsmaßnahme~~ «Regulator», der eine ~~statistisch gleichmäßige~~ Verteilung der Tonhöhen sichert, ~~um die Überempfindlichkeit des chromatischen Satzes gegenüber verfrühter Wiederkehr einzelner Töne zu rechtfertigen.~~ Eine solche chromatische Skala erhebt keinen Anspruch, eigene Gestalt zu sein.¹²

Schlussendlich bietet der zweite «Destruktionstyp» der «Wandlungen» eine teleologische Lesart von Nonos kompositorischem Ansatz, den dieser inspiriert und überwacht hatte. Der Einfluss seiner Hinweise betrifft auch, wie eine genauere Untersuchung zeigen würde, den Abschnitt zur Konstruktion der *Cori* aufgrund von Dichteverteilungen, was gerne als Übertragung der Denkkategorien aus Ligeti's *Apparitions* auf die Partitur Nonos gedeutet wurde.¹³

Auf diese Weise haben die Schriften bzw. die Stimmen der wichtigsten seriellen Komponisten, die Ligeti in seinem Essay zusammenbrachte, ihm unabhängig von ihrer ursprünglichen Intention das Material geliefert, um seine eigene Poetik als logische, ja notwendige Konsequenz der musikalischen Weiterentwicklung darzustellen.

(Aus dem Französischen übersetzt von Pascal Decroupet)

12 In spitzen Klammern («...») stehen Zusätze oder Ersetzungen zuvor gestrichener Teile. Auf der Grundlage eines Durchschlags von Typoskript C schlägt Koenig (siehe oben, Anm. 9) für diese Seite nur die Streichung des folgenden Pleonasmus vor: «... in Gegenrichtung auseinanderstrebenden Sequenzen kleiner Sekunden besteht ...».

13 Vgl. Gianmario Borio, *Musikalische Avantgarde um 1960. Entwurf einer Theorie der informellen Musik*, Laaber: Laaber 1993, S. 34–35.