

Frederika Pöhmová

Matr. Nr.: 61800364

György Ligeti: Musica Ricercata

Masterarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

des Studiums: Masterstudium Akkordeon

Studienkennzahl: RA 066 733

an der

Anton Bruckner Privatuniversität

Betreut durch: Ao.Univ.Prof. Mag Till Alexander Körber

Zweitleser: Univ.Prof. Dr. Lars-Edvard Laubhold

Linz, 19.10.2020

Einleitung	1
1. Biographie	2
1.1 Musikalische Einflüsse	4
1.2. Arbeitsdienst und die Flucht in den Westen	5
1.2.1. Köln und die Darmstädter Schule	6
2. Die musikalische Sprache von Ligeti	8
2.1. Das Komponieren in Ungarn	8
2.1.1 Sozialistischer Realismus.....	9
2.2. <i>Apparitions, Atmosphères</i>	9
2.3. <i>Études pour piano</i>	14
3. <i>Musica ricercata</i>	15
3.1. I. Sostenuto, Misurato.....	17
3.2. II. Mesto, rigido e cerimoniale	18
3.3. III. Allegro con spirito	18
3.4. IV. Tempo di Valse (poco vivace – “à l'orgue de Barbarie”).....	19
3.5. V. Rubato. Lamentoso	20
3.6. VI. Allegro molto capriccioso	21
3.7. VII. Cantabile, molto legato	22
3.8. VIII. Vivace. Energico.....	23
3.9. IX. Adagio. Mesto. Béla Bartók in memoriam.....	23
3.10. X. Vivace. Capriccioso	24
3.11. XI. Omaggio a Girolamo Frescobaldi, Andante misurato e tranquillo.....	25
4. Adaptationen von Klavierwerken für das Akkordeon.....	27
4.1. Die Adaptation der Acht Sätze aus <i>Musica ricercata</i> für das Akkordeon	30
4.1.1 Die Nutzung neuer Spieltechniken	30
4.1.2 Die Nutzung der Register.....	31
4.1.3 Andere Lösungen bei der Adaptation von <i>Musica Ricercata</i> für das Akkordeon ...	32
4.2 Die Adaptation des II., V. und VI. Satzes aus <i>Musica Ricercata</i> für das Akkordeon....	33
4.2.1. II. Mesto, rigido e cerimoniale.....	33
4.2.2 V. Rubato, lamentoso.....	34
4.2.3 VI. Allegro molto capriccioso.....	35
Fazit	36
Anhang	37
Literaturverzeichnis.....	46
Abbildungsverzeichnis	49

Danksagung

Ich möchte mich an dieser Stelle bei Frau Dr. Vera Ligeti für Ihre große Hilfe, Ihr Einverständnis und Ihre Bewilligung, diese Arbeit schreiben zu dürfen, bedanken. Ohne Ihre Hilfe und die Hilfe von Frau Zimmerman, der Kuratorin der György Ligeti Sammlung bei der Paul Sacher Stiftung, wäre es nicht möglich gewesen, die Arbeit in diesem Ausmaß zu vervollständigen.

Abstract

Der weltweit bekannte Komponist György Ligeti hinterließ der Welt ein sehr breites Spektrum an Werken, die spieltechnisch sehr herausfordernd sind. Seine Neugier und Experimentierfreudigkeit führte ihn zu neuen und teilweise damals noch nicht benutzten Kompositionstechniken. Eines seiner sehr früh komponierten Werke ist *Musica Ricercata*. Dieser Klavierzyklus wurde zum Teil (8 von 11 Sätzen) für das Akkordeon von dem französischen Akkordeonisten Max Bonnay bearbeitet. Die bearbeiteten Sätze sind fast zu einem Standardwerk für die Akkordeonist*innen geworden, für die sie eine Herausforderung bilden. Leider ist der Zyklus für die Akkordeonist*innen unvollständig geblieben. Um ein besseres Verständnis von Ligetis Kompositionsstilen zu erlangen, wird an einigen seiner sehr wichtigen Werke sein sich entwickelnder Kompositionsstil exemplarisch geschildert. Danach wird der Versuch gewagt die restlichen drei noch nicht bearbeiteten Sätze (Nr. II., V., VI.) für das Akkordeon, unter der bestmöglichen Einhaltung der Vorstellung des Komponisten, zu adaptieren.

Einleitung

Das Akkordeon ist bekannterweise ein sehr junges Instrument. Es wurde 1829 von Cyrill Demian erfunden. Beim Bau des Akkordeons kam es in den letzten hundert Jahren zu großen Veränderungen, bedingt durch die Anforderungen von Interpreten und Komponisten. Das Akkordeon wird heute als ein klassisches Instrument anerkannt und hat sich mittlerweile auch auf den Konzertpodien gut etabliert. Zum Repertoire zeitgenössischer Akkordeonisten¹ gehört einerseits die Originalliteratur, die für das Akkordeon geschrieben wurde, so wie andererseits auch Transkriptionen von Werken von J. S. Bach, D. Scarlatti, aber auch von György Ligeti.

Ligeti ist ein weltweit bekannter Komponist, der sehr viel für das Klavier, einige Werke für die Orgel, viele Stücke für kammermusikalische Besetzungen und auch etliche Orchesterwerke schrieb. Eines seiner frühen sehr bekannten Werke für das Klavier ist die *Musica ricercata*, die aber mittlerweile auch bei den Akkordeonisten sehr bekannt geworden ist. Acht Sätze dieses Werkes wurden von dem französischen Akkordeonisten Max Bonnay für das Akkordeon bearbeitet. Es wäre sehr schade, wenn die restlichen drei Sätze für die Akkordeonisten nicht verfügbar wären. Bei der vorliegenden Masterarbeit geht es um den Versuch, die Entwicklung der kompositorischen Techniken von Ligeti an Hand von *Musica Ricercata* und seiner späteren Werke, und um die Betrachtung der Transkription dieses Werkes durch Max Bonnay zu schildern. Eine der wichtigsten Fragen, die sich stellen, ist, ob man alle elf Sätze von *Musica Ricercata* für das Akkordeon transkribieren kann und dabei die klangliche Vorstellung von Ligeti einhalten kann.

¹ Für die einfachere Lesbarkeit wird in der ganzen Masterarbeit die männliche Sprachform bei personenbezogenen Substantiven und Pronomen benutzt.

1. Biographie

György Ligeti wurde am 28. 5. 1923 in Dicsösentsmárton (heute Târnăveni) in Rumänien in eine jüdische Familie geboren. Seine Eltern hatten sich in Budapest kennengelernt und dort geheiratet, mussten jedoch wegen der Arbeitsversetzung von Sándor Ligeti² nach Siebenbürgen umsiedeln, wo dieser als Filialleiter einer Bank arbeiten sollte. Für die aus Ungarn stammenden Eltern war die rumänische Sprache fremd. Zur Zeit der großen Weltwirtschaftskrise übersiedelten sie nach Klausenburg, wo der Vater anfangs als Direktor einer Privatbank arbeitete. Nach der Abschaffung der Privatbanken in Rumänien wegen der Wirtschaftskrise wurde Ligeti Senior Lotterieverkaufsstellenleiter.³ György Ligeti lernte die rumänische Sprache im Gymnasium, worüber er später sagte: „Rumänisch war eine riesige Bereicherung, weil es eine unglaublich reiche Literatur hat. [...] Mit der rumänischen Sprache ist mir das weite Gebiet der rumänischen Volksmusik zugänglich geworden, die viel bedeutender als die ungarische Volksmusik ist. [...] In mehreren Balkanvölkern gibt es solch einen Märchen- und Volksdichtungsschatz.“⁴

Ligeti wurde als Kind sehr von den Idealen seines Vaters geprägt, der „[...] kein Kommunist, aber ein überzeugter Marxist und Sozialist ohne Parteibindung [war].“⁵ Deshalb musste sich Ligeti schon mit vierzehn Jahren mit dem Buch *Das Kapital* von Karl Marx bekannt machen. Aber nicht nur in politischen Fragen war Sándor Ligeti ein Vorbild für seinen Sohn. Sándor Ligeti hatte Wirtschaftslehre und politische Wissenschaften an der Universität in Budapest studiert, später auch noch Jura. Diese Diplome waren für György Ligeti ein großer Ansporn. Eine Zeit lang wollte er sogar Biochemiker werden, so wie es früher auch mal Sándor Ligeti hatte werden wollen, entschied sich dann aber doch für Mathematik, Physik und letztendlich für die Musik.⁶

Dass Ligeti schon seit seiner frühen Kindheit eine sehr stark ausgeprägte Vorstellungskraft bei komplexen Gestaltungen hatte, beweist sein erfundenes, imaginäres Land: Kylwiria. Dieses Land erfand er mit fünf Jahren, und er spielte damit, bis er etwa 13 Jahre alt war. Er fertigte Landkarten⁷ und Stadtpläne an und entwickelte eine eigene Sprache mit spezifischen

² „[...] wurde der Name seines 1890 geborenen Sohnes Sándor, des Vaters des Komponisten [...],“ Wolfgang Burde, *György Ligeti: Eine Monographie*, Zürich 1993, S. 10.

³ Ebd., S. 9–17.

⁴ György Ligeti, *Träumen Sie in Farbe?: György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Wien 2003, S. 20.

⁵ Ebd., S. 15.

⁶ Ebd., S. 14–16.

⁷ Vgl. dazu die detaillierten Landkarten abgebildet in: Constantin Floros, *György Ligeti, Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien 1996 (= Österreichische Musikzeit edition: Komponisten unserer Zeit, 26), S. 28–29.

Grammatikregeln: „Alle Hauptwörter endeten mit ‚a‘, alle Adjektive mit ‚e‘. Auch die Zeiten mit der Beugung der Verben hatten eigene Endungen.“⁸ In diesem Land gab es keine Ungerechtigkeit, kein Geld, keinen Tod und keine Krankheiten. Auch bei diesen Phantasien von Ligeti kann man einen gewissen Einfluss von seinem Vater erkennen, in dessen utopischem Roman *A búvös erszény*⁹ [The magic purse, 1934] auch kein Geld existierte. Der Roman erschien erst 1934, also konnte ihn Ligeti nicht gelesen haben, als er mit fünf Jahren Kylviria erfand; wahrscheinlich aber hatte ihm sein Vater viel darüber erzählt.¹⁰

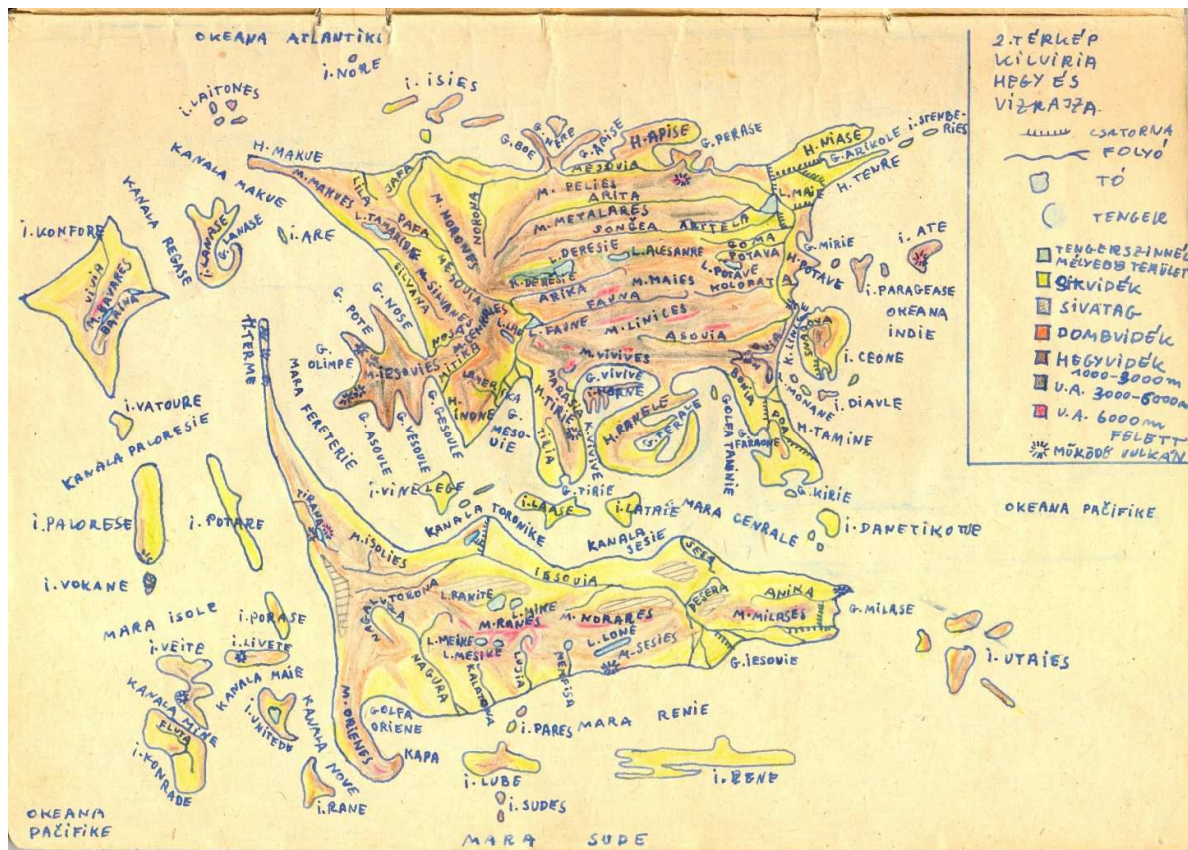


Abbildung 1, Kylviria (Privatbesitz Vera Ligeti, Wien)

⁸ Ligeti, *Träumen Sie in Farbe?* (2003), S. 21.

⁹ [Art.] Ligeti Sándor, https://hu.wikipedia.org/wiki/Ligeti_S%C3%A1ndor, (14.1.2020).

¹⁰ Ligeti, *Träumen Sie in Farbe?* (2003), S. 20–21.

1.1 Musikalische Einflüsse

Wie Ligeti selbst in einem Gespräch mit Eckhard Roelcke¹¹ erzählte, hatte er den ersten Kontakt mit Musik zu Hause, wo Platten mit Werken von Grieg und später auch von Beethoven am Grammophon abgespielt wurden. Diese regten die Phantasie des dreijährigen Ligeti sehr an. Da er schon seit seiner frühen Kindheit ein sehr stark synästhetisch veranlagter Mensch war, verband er Farben, Bilder, Formen und Bewegungen mit Musik. Er dachte sich Melodien aus, um die alltäglichen Rituale, die er gar nicht mochte, wie z.B.: Hände waschen, Zähne putzen, zu Bett zu gehen etc. erträglicher zu machen. Jede Melodie war einzigartig und nur mit einer bestimmten Tätigkeit verbunden. Die Melodien blieben immer gleich und Ligeti stellte sie sich nur bei der Ausführung der jeweiligen Tätigkeiten vor.

Ligeti durfte erst mit 14 Jahren das Klavierspiel erlernen, als ein Geigenlehrer seine Eltern überredete, dass sein jüngerer Bruder bei ihm Geigenunterricht haben solle. Nach kürzester Zeit begann er auch die ersten Werke zu komponieren, inspiriert durch einige Stücke aus den Lyrischen Stücken von Grieg, die er am Klavier einstudiert hatte. Da die Eltern anfangs kein Klavier hatten, musste Ligeti zum Üben ins Haus einer Bekannten der Familie gehen. Unterwegs „spielte währenddessen ein Sinfonieorchester [in seinem Kopf].“¹²

Ab dem Jahr 1940 kam es zu großen politischen Veränderungen,¹³ und von nun an gehörte das rumänische Klausenburg zu Ungarn. Dadurch änderte sich auch die kulturelle Situation. Es wurde viel mehr „nationalistische Musik“, wie zum Beispiel Liszt und Kodály gespielt, Bartók eher weniger. Außerdem wurde ein Konservatorium in Klausenburg eröffnet, das auf einem sehr hohen Niveau war. So bekam Ligeti die Möglichkeit, sich viele sehr gute Konzerte anzuhören. Diese augenscheinlich positiven Änderungen waren jedoch der Anfang der Nazi-Politik. Laut Wolfgang Burde musste Ligeti in dieser Zeit die Musik zur Seite legen und sich voll auf das Abitur konzentrieren: „Denn nur wer sein Abitur mit Auszeichnung bestehen würde, bekam als Jude überhaupt die Chance, an der Universität Physik zu studieren.“¹⁴ Da aber mittlerweile nur noch ein jüdischer Student pro Semester aufgenommen wurde, half Ligeti auch die Auszeichnung nicht und er wurde an der Universität nicht aufgenommen. Ligeti bestand aber die Aufnahmeprüfungen am Klausenburger Konservatorium und wurde für das Musikstudium aufgenommen, dank des Widerstandes des Direktors Viktor Vaszy gegen die

¹¹ Ligeti, *Träumen Sie in Farbe?* (2003), S. 16–18.

¹² Ebd., S. 32.

¹³ Ebd., S. 32.

¹⁴ Burde, *György Ligeti: Eine Monographie* (1993), S. 24.

antijüdischen Gesetze. Doch Ligeti gab den Traum, Mathematik und Physik zu studieren, vorerst noch nicht auf: „Einige Mittelschullehrer [...] haben für jüdische Studenten [...] eine Ersatzuniversität gegründet und Mathematik, Physik und Chemie unterrichtet. [...] Wir wußten alle, daß Hitler den Krieg verliert, und erwarteten, daß unsere Kurse nachträglich als Universität anerkannt würden. Ich habe Physik- und Mathematikurse besucht.“¹⁵ Später musste Ligeti aus Zeitgründen dieses Studium abbrechen und studierte nur noch am Konservatorium weiter. Danach „stürzte“ er sich auf die Orgel und übte täglich viele Stunden.¹⁶

Einer seiner wichtigsten Lehrer war Ferenc Farkas. Er unterrichtete Ligeti später auch an der Musikhochschule in Budapest. Die Studenten mussten bei ihm das Handwerk lernen: sie mussten kleine Kompositionen in unterschiedlichsten Stilen schreiben können, doch am strengsten war Farkas bei der Choralharmonisierung im Bach-Stil. Alle Fehler wurden bei Farkas rot gekennzeichnet. Da sich Ligeti sehr darüber ärgerte, brachte er einmal einen kopierten Choral von Bach mit. Dieser wurde auch mit Rotstift korrigiert. Als ihm Ligeti sagte, es sei ein Choral von Bach, antwortete ihm Farkas: „Das macht nichts, Bach hat die Regeln nicht gut gehandhabt.“¹⁷

Da Ligeti viel zu spät angefangen hatte, Klavier zu spielen, und eine Karriere als Pianist nicht mehr in Frage kam (und als Paukenspieler ebenso wenig¹⁸), wählte er als sein Hauptinstrument die Orgel aus, an der er stundenlang übte. Später beschäftigte er sich auch mit dem Spiel am Violoncello, weil er die Möglichkeiten der Saiteninstrumente besser kennenlernen wollte.

1.2. Arbeitsdienst und die Flucht in den Westen

Ligeti wurde im Jänner 1944 als Zugehöriger der jüdischen Minderheit in den Arbeitsdienst einberufen. Im folgenden Jahr entkam er mehrmals nur sehr knapp dem Tod und geriet mehrere Male in Gefangenschaft. Als er das letzte Mal in Gefangenschaft war, gelang es ihm durch einen Zufall, zusammen mit vielen anderen Gefangenen zu fliehen.¹⁹

¹⁵ Ligeti, *Träumen Sie in Farbe?* (2003), S. 37.

¹⁶ Ebd., S. 40.

¹⁷ Ebd., S. 43.

¹⁸ Ligeti erlernte mit siebzehn Jahren das Paukenspiel und spielte in einem Laienorchester mit. Ebd., S. 34.

¹⁹ Ligeti, *Träumen Sie in Farbe?* (2003), S. 46–60.

Die drei Jahre nach Kriegsende waren politisch gesehen frei, es gab jedoch viele andere Probleme: Die Städte waren zerstört und es gab eine Hungersnot. Was die Kultur betraf, so gab es zumindest vorerst keine Zäsur. Das wurde allerdings sehr schnell durch die Diktatur der sowjetischen Kommunisten geändert: Neue Musik galt als verboten, alle Bilder ab dem Impressionismus verschwanden. Das betraf genauso auch die Literatur: Viele Märchenbücher und andere Werke der Weltliteratur wurden unzugänglich.

Während seiner Studienzeit an der Musikhochschule in Budapest ab 1945 empfand Ligeti all diese Einschränkungen noch nicht so stark, da es erst der Anfang der kommunistischen Diktatur war, die sich erst Anfang 1949 vollständig etablierte. Dank der Hilfe von Zoltán Kodály bekam Ligeti 1950 eine Stelle als Lehrer an der Hochschule. Er war ein „Adjunkt“²⁰ und unterrichtete Musiktheorie.

Auch wenn immer noch die politische Diktatur herrschte, gab es paradoxerweise Komponistenverbände, die vom Staat unterstützt wurden. Die Komponisten und Künstler, die dem Verband beigetreten waren, konnten in dazu vorbestimmten Schlössern eine Zeit lang wohnen, bekamen etwas zu essen und wurden auch minimal finanziell vom Staat unterstützt, um sich die allernotwendigsten Materialien für ihre künstlerische Arbeit besorgen zu können. Man musste dann alle fertigen Werke vorlegen und es wurde entschieden, ob man sie vorführen konnte, was, sobald es keine Volksliedbearbeitungen waren, grundsätzlich abgelehnt wurde. Die Werke, die verboten waren, durften nur einmal im Musikverein aufgeführt werden, ohne öffentliches Publikum.²¹

1.2.1. Köln und die Darmstädter Schule

Da sich die politische Situation in Ungarn nach und nach verschlimmerte, floh nun auch Ligeti mit seiner zweiten Frau, Vera Ligeti, im Dezember 1956 von Ungarn nach Österreich. Ligeti hatte vor der Flucht nach Österreich schon einen Kontakt zur Universal Edition und einen Briefkontakt zu Karlheinz Stockhausen. Er schrieb Stockhausen einige Zeit davor, noch unwissend, dass er fliehen werden muss, einen Brief und versuchte, etwas mehr über die elektronische Musik herauszufinden. Zwar wusste er, dass es sie gab, jedoch nicht, was genau

²⁰ „Ich war kein Assistent oder Professor, sondern so etwas dazwischen, man nannte das einen Adjunkt.“ Ligeti, *Träumen Sie in Farbe?* (2003), S. 67.

²¹ Ebd., S. 66–71.

er sich darunter vorzustellen hatte. Durch Stockhausen kam er auch in Kontakt mit der Universal Edition, denn der Kölner Komponist wies den Verlag an, Ligeti die ersten zwei Hefte der Musikzeitschrift *Die Reihe*²² zuzuschicken, die von Herbert Eimert herausgegeben wurde. Dies war erst im Winter des Jahres 1955 möglich, als die Beschränkung der Post aus dem Westen aufgehoben wurde. Eimert, der Leiter der Abteilung Neue Musik beim WDR in Köln, schickte später eine Einladung an Ligeti und verlieh ihm ein Stipendium für vier Monate. So kam Ligeti von Wien nach Köln, wo er sich mit der elektronischen Musik und mit den Komponisten der Darmstädter Schule vertraut machte.²³

Ein Traum war für Ligeti in Erfüllung gegangen. Er durfte in Köln elektronische Musik komponieren. Doch obwohl er anfangs sehr motiviert war, merkte er sehr bald, dass vieles von seinen Ideen und Vorstellungen nicht realisierbar war, zumindest damals nicht, mit den technischen Möglichkeiten und der Ausstattung des Kölner Studios. Ligeti arbeitete in dieser Zeit an drei Werken, von denen er nur *Artikulation* fertigstellte. Obwohl das dritte Stück nie fertig wurde, verfolgte Ligeti die kompositorische Idee der Vielschichtigkeit weiter und beschäftigte sich mit ihr in *Apparitions* und später in *Atmosphères*. Mit dem Werk *Apparitions* wurde Ligeti endlich auch als Komponist von seinen Kollegen akzeptiert, nicht nur als ein Flüchtling aus Ungarn, der im elektronischen Studio arbeitete. Ligeti trat in Köln mit vielen anderen Komponisten wie Pierre Boulez, Mauricio Kagel, Bernd Alois Zimmermann u.a. in Kontakt und gelangte sehr schnell auch in den Kreis der Dozenten der Darmstädter Ferienkurse.²⁴

Doch diese Jahre waren nicht nur durch Köln und die Darmstädter Ferienkurse sehr prägend für Ligeti. Als er 1957 aus Ungarn geflohen war, kontaktierte Ligeti viele Freunde aus seinem Bekanntenkreis, die bereits im Ausland waren. Einer von ihnen war auch Mátyás Seiber. Dieser kontaktierte seine Bekannten aus Schweden, Ingvar Lindholm und Karl-Birger Blomdahl, und zwei Jahre später bekam Ligeti einen Brief vom schwedischen Rundfunk und den Auftrag von Blomdahl, zwei Vorträge – einen über Bartók und einen über Kodály – schriftlich in deutscher Sprache zu verfassen. Darüber hinaus wurde er auch nach Schweden eingeladen. Da seine schwedischen Kollegen begeistert von der Aufführung von *Apparitions* und von seinen

²² Ein Periodikum mit Beiträgen von jungen Komponisten, die sich mit den Problemen der seriellen Musik des 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt haben. Es erschien in den Jahren 1955–1962 mit insgesamt 8 Heften, herausgegeben von Herbert Eimert unter Zusammenarbeit von Karlheinz Stockhausen. „Vorwort“, in: *Elektronische Musik I.*, hrsg. v. Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Wien 1955 (= die Reihe, Information über serielle Musik, 1), S. 7.

²³ Ligeti, *Träumen Sie in Farbe?* (2003), S. 78–81.

²⁴ Ebd., S. 82–100.

Vorträgen waren, wurde Ligeti in den nächsten Jahren immer wieder dorthin eingeladen, um Vorträge über verschiedene Themen zu halten. Später bekam Ligeti einen Auftrag vom schwedischen Rundfunk, und so entstand das „Requiem“ und Jahrzehnte später die Oper *Le Grand Macabre*. Ab dem Jahr 1973 unterrichtete Ligeti an der Staatlichen Hochschule für Musik in Hamburg das Fach Komposition.²⁵

2. Die musikalische Sprache von Ligeti

Ligeti war bekannt dafür, dass er zum Kreis der Komponisten gehörte, die ihr Leben lang unaufhörlich die Perfektion anstreben und immer wieder neue stilistische und kompositorische Wege suchen. Er wollte bei seinem Kompositionsstil keine „klischeehafte[n] Wiederholungen“ machen und „bevorzug[t]e es, Verfahren immer neu zu überprüfen, zu modifizieren, eventuell zu verwerfen und durch andere Verfahren zu ersetzen.“²⁶ Zu dieser stetigen Weiterentwicklung und Verbesserung hat ihn mit größter Wahrscheinlichkeit auch seine Neugier vorangetrieben.

2.1. Das Komponieren in Ungarn

Für den jungen Kompositionsstudenten Ligeti waren damals Komponisten wie Béla Bartók, Zoltán Kodály, Igor Stravinskij und Alban Berg die Vorbilder. Durch die politisch bedingte Situation in Ungarn gab es nur sehr wenig Kontakt zu der westlichen Welt und deren Kulturentwicklung. Es gab aber die Möglichkeit die westlichen Sender im Radio zu empfangen. Leider gab es wiederholt Störungen und man konnte die Musik nur bruchstückhaft hören. Doch das hielt Ligeti nicht davon ab, sich *Gesang der Jünglinge* und *Kontrapunkte* von Stockhausen im Radio anzuhören, obwohl auf den Straßen überall geschossen wurde und er sich in einer lebensbedrohlichen Situation befand.²⁷

²⁵ Burde, *György Ligeti: Eine Monographie* (1993), S. 79.

²⁶ György Ligeti, „Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 154/1, 1993, S. 24.

²⁷ Ligeti, *Träumen Sie in Farbe?* (2003), S. 74–75.

2.1.1 Sozialistischer Realismus

Der sozialistische Realismus entstand in der Sowjetunion ungefähr in den 1920er Jahren. In Deutschland gab es Gespräche über ein ähnliches Thema, vor allem im Zusammenhang mit der Literatur, schon zwischen 1890 und 1914.²⁸ Der sozialistische Realismus war Teil der marxistisch-leninistischen Ideologie und war ein Werkzeug um die politischen Machtverhältnisse im Land zu steuern. Die Künste sollten dem Land dienen. Die Musik sollte einfach und verständlich für das einfache Volk sein, sie sollte auf der Volksmusik basieren, die Menschen vereinen und die politische Überzeugung verstärken. Experimente in jeglicher Hinsicht waren verboten. Der sozialistische Realismus verbreitete sich nach dem zweiten Weltkrieg in alle Länder, die sozialistisch waren.²⁹ Somit auch nach Ungarn. Ligeti, so wie alle anderen Komponisten, durfte nur Volksliedbearbeitungen veröffentlichen. Durch die strenge Zensur wurde es für die Komponisten unmöglich, „Neue Musik“ zu veröffentlichen. Doch das vom Ove Nordwall vervollständigte Werkverzeichnis³⁰ seiner Werke zeigt, dass Ligeti trotz der Situation auch einige „verbotene“ Stücke komponierte, wie z.B.: den Klavierzyklus *Musica Ricercata*, *Métamorphoses nocturnes* und *Víziók*. Allmählich wandte sich Ligeti von der Bartókschen Art ab und suchte seine eigene Sprache. Eine neue Richtung schlug er schon in Ungarn mit dem Werk *Víziók* (*Visionen*) ein. Dieses Werk verwendete er später in der bearbeiteten Form als den ersten Satz in *Apparitions*.³¹

2.2. *Apparitions, Atmosphères*

Mit der Auswanderung in den Westen und dem Kennenlernen serieller und anderer kompositorischer Techniken, die die Komponisten der Avantgarde benutzen, öffneten sich Ligeti neue Wege. Er übernahm zwar nicht den gleichen Stil seiner Kollegen, lernte aber durch sie viele andere kompositorische Techniken kennen. Er entschloss sich für eine radikale Veränderung seines Stils:

„Intervallik und Rhythmik sollten völlig aufgelöst werden [...] um Platz freizumachen für die Komposition von feingewobenen musikalischen Netzgebilden. [...] Das

²⁸ Brockhaus Enzyklopädie Online, Sozialistischer Realismus. <https://brockhaus-1at-18t2jt5ju02fe.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/sozialistischer-realismus>, (26.3.2020).

²⁹ Klaus Mehner, [Art.] „Sozialistischer Realismus, GESCHICHTE“ in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., veröffentlicht November 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-10000f81o0319.han.bruckneruni.at/mgg/stable/11794>, 26.3.2020.

³⁰ Ove Nordwall, *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971, S.186–219.

³¹ Ebd., S. 204.

musikalische Geschehen manifestiert sich also nicht mehr auf der Ebene von Harmonik und Rhythmik, sondern auf der Ebene der klanglichen Netzstrukturen.“³²

Es war eine Art Gegenreaktion auf die sich in dem Zeitalter verbreitende musikalische Entwicklung. Laut Ligeti kam es zu einem „kritischen Zustand des Umkippens“ der Harmonik und der Rhythmik. Er beanspruchte in diesem Werk zwar die Auflösung der Rhythmik und Intervallik, jedoch mit einem höherem Ziel, und zwar mit der „Entwicklung der neuen Harmonik“, die, obwohl sie ähnlich wie früher war, in einer neuen Struktur und unter einem anderen Winkel von ihm betrachtet und bearbeitet wurde.³³

Mit der Uraufführung des Orchesterstücks *Apparitions* (Erscheinungen) im Jahr 1960 auf dem Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik³⁴ gelang Ligeti ein Durchbruch als Komponist in der westlichen Welt.

Da Ligeti in der westlichen Welt keine Zensur mehr ertragen musste, beschäftigte er sich sehr viel mit der Neuen Musik. Er arbeitete eine Zeit lang in dem Kölner Studio und beschäftigte sich mit der elektronischen Musik. Es entstanden drei Werke, von denen nur eines, mit dem Titel *Artikulation*, aufgeführt wurde. Ligeti komponierte danach keine elektronische Musik mehr, aber er nutzte die Erfahrungen, die er im Studio gesammelt hatte. Diese verarbeitete er bei *Apparitions* weiter. Eine der wichtigsten Erfahrungen, die Ligeti im Studio mit der elektronischen Musik machte, war die Arbeit mit den Sinustönen. Die Erfahrung mit den unterschiedlichen Geschwindigkeiten, die über oder unter der Verwischungsgrenze lagen und die dazu führten, dass man etliche Elemente noch wahrnehmen konnte oder sie total ineinander verschmolzen, verwendete Ligeti in seinen folgenden Orchester- und Vokalkompositionen.³⁵

Die Verwischungsgrenze bedeutet eine Zeitdauer von ungefähr 50 msec. des Einschwingens von Instrumenten (Sinustönen), in der zwei oder mehrere aufeinanderfolgende kurze Töne mit unterschiedlicher Frequenz nicht zu unterscheiden sind. Man kann die Töne bei dieser Geschwindigkeit eher als ein „Flimmern“ wahrnehmen.³⁶

³² György Ligeti, „Bericht zur eigenen Arbeit“, in: ders. *Gesammelte Schriften* 2, hrsg. v. „Monika Lichtenfeld, Mainz 2007 (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 10,2), S. 76.

³³ Ligeti, „Bericht zur eigenen Arbeit“ (2007), S. 96.

³⁴ Floros, *György Ligeti, Jenseits von Avantgarde und Postmoderne* (1996), S. 86.

³⁵ György Ligeti, „Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen“, in: ders. *Gesammelte Schriften* 2, hrsg. v. Monika Lichtenfeld, Mainz 2007 (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 10,2), S. 88–89.

³⁶ Fritz Winkel, *Phänomene des musikalischen Hörens*, Berlin und Wunsiedel 1960 (= Stimmen des XX. Jahrhunderts, 4), S. 49–51.

Das Hauptmerkmal von *Apparitions* und *Atmosphères* ist eine Art statischer Klang, der aber nur ein Schein ist, wie es Ligeti selbst erläutert.³⁷ Er vergleicht die Statik zu einem reflektierenden Bild auf einer Wasseroberfläche, das allmählich verschwindet. Wenn sich die Oberfläche jedoch beruhigt hat, sieht man ein neues, anderes Bild.

Die eigentliche Idee einer „statischen“ Musik, die zwischen Klang und Geräusch balanciert, entstand jedoch schon vor Jahrzehnten im Kopf des jungen Komponisten, der damals noch in Budapest tätig war. Wie er selbst sagte, war er damals noch nicht in der Lage, diese Vorstellung auch zu realisieren. Er war noch viel zu sehr an die Taktstriche gebunden: „die Klangflächen [...] in meinen ersten Skizzen in Budapest [waren] noch richtig in ein metrisches Schema gepreßt.“³⁸ Die Taktstriche benutzte Ligeti auch in *Apparitions*, jedoch nur um den Zweck der leichteren Synchronisation der Stimmen zu erfüllen. Genauso wie später in seinem weiteren Orchesterwerk *Atmosphères*, benutzte Ligeti auch schon in *Apparitions* eine neue Art, die Intervalle zu verwenden. „Ich habe die Intervalle zerstört, d.h. ich habe so viele kleine Sekunden ineinandergehakt, bis selbst die kleinen Sekunden oder die Chromatik als etwas Harmonisches verschwunden sind“³⁹, erzählte Ligeti in einem Gespräch mit Josef Häusler.

Für Ligeti „waren die Klangfarben primär formbildende musikalische Elemente“⁴⁰ beim Komponieren von *Atmosphères*. Da er wegen dieser Äußerung öfters als „Klangfarbenkomponist“ bezeichnet wurde, erklärte er später bei einem Vortrag viel genauer, dass für ihn beim Komponieren dieser Werke:

„nicht nur die stationären Klangfarben [waren wichtig], sondern es ist auch die musikalische Denkweise in verzweigten Netzstrukturen und subtilen Veränderungen, Bewegungen, Dilatationen, Kompressionen, Strömungen und dergleichen innerhalb dieser Netzstruktur. Primär formbildend ist die Art der Verwebung der musikalischen Netze [...]“⁴¹

³⁷ Nordwall, *György Ligeti. Eine Monographie* (1971), S. 115.

³⁸ Nordwall, *György Ligeti. Eine Monographie* (1971), S. 122.

³⁹ Ebd., S. 126.

⁴⁰ Ebd., S. 127.

⁴¹ Ligeti, „Auswirkungen der elektronischen Musik“ (2007) S. 93.

Und die scheinbar negative Kritik in einer deutschen Tageszeitung⁴² über dieses Werk war für Ligeti „Die schönste Kritik meines Lebens.“⁴³

Zwar verläuft die Musik viel kontinuierlicher und die Veränderungen kommen unauffälliger im Gegensatz zu *Apparitions*, wo es zu unerwarteten Ereignissen kommt, jedoch geschieht laut Floros auch in *Atmosphères* sehr viel. In einem seiner Kapitel beschreibt er die Struktur und den Aufbau dieses Werkes, das aus 22 unterschiedlich strukturierten Sektionen von unterschiedlicher Dauer zusammengesetzt ist. Während sich Floros bei der Auseinandersetzung⁴⁴ mit diesem Werk eher auf die strukturelle Ebene des Aufbaus und die unterschiedlichen „Klangflächen-Typen“, die Ligeti hier benutzte, bezieht, erläutert Owe Nordwall in seinem Buch,⁴⁵ wie es Ligeti gelang, diese durchkomponierten Klangflächen zu erzeugen. Anhand eines kurzen Abschnittes (Abbildung 2) zeigt er, dass Ligeti einen Kanon komponierte, der so enge Einsätze von sehr vielen Stimmen hatte, dass es nicht mehr möglich war, die einzelnen Einsätze und Stimmen ohne das Notenbild zu erkennen.

Diese Kompositionstechnik nannte Ligeti „Mikropolyphonie“. Er verstand darunter „orchestrale (oder vokale) Gewebe von einer solchen Komplexität, daß die einzelnen Stimmen unhörbar werden, woraus eine stetige Transformation der Gesamtklangfarbe erwächst.“⁴⁶ Dieses durchkomponierte und stetige Weiterspinnen des Materials erfasste Floros sehr genau:

„Er hört nicht auf, an dem einmal begonnenen Netz weiterzuknüpfen. Zwar kommen auch Reißstellen und Verknotungen vor; sieht man jedoch genauer hin, so erkennt man, daß nach anderem Muster weitergeknotet wird.“⁴⁷

Eines der letzten Stücke, in dem Ligeti die „Mikropolyphonie“ benutzte, war laut seinen eigenen Worten⁴⁸ das Requiem, obwohl er diese Technik in der Kammermusik auch weiterhin

⁴² „Alles steht ja völlig still; während der zu einer Ewigkeit zerdehnten neun Minuten, die das Stück dauert, geschieht überhaupt nichts.“ Nordwall, *György Ligeti. Eine Monographie* (1971), S. 9.

⁴³ Ebd., S. 9.

⁴⁴ Floros, *György Ligeti, Jenseits von Avantgarde und Postmoderne* (1996), S. 95–100.

⁴⁵ Nordwall, *György Ligeti. Eine Monographie* (1971), S. 9–13.

⁴⁶ György Ligeti, „Zwischen Wissenschaft, Musik und Politik“, in: ders. *Gesammelte Schriften* 2, hrsg. v. Monika Lichtenfeld, Mainz 2007 (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 10,2), S. 49.

⁴⁷ Constantin Floros, „Hommage á György Ligeti“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 149/5, 1988, S. 28.

⁴⁸ Ligeti, *Zwischen Wissenschaft, Musik und Politik* (2007), S. 49.

verwendete. Danach begab er sich wieder auf die Suche nach neuen kompositorischen Möglichkeiten, weil er seinen Stil nicht „selber kopieren wollte“.

H
sul tasto, legatissimo

2
♩ = 30 (oder langsamer)

The image shows a handwritten musical score for 14 staves, arranged in two systems of seven staves each. The notation is dense and complex, featuring many overlapping voices and slurs, characteristic of Ligeti's micro-polyphony. The first system is marked with a tempo of 30 beats per minute (♩ = 30) and the instruction 'sul tasto, legatissimo'. The second system also includes the instruction 'pppp sul tasto, legatissimo'. The score is written in a single key signature and time signature, with various musical notations including notes, rests, and slurs.

Abbildung 2, Abschrift der S. 9. aus: György Ligeti: *Atmosphères*, zur Schilderung der „Mikropolyphonie“ in Ligetis Werken. (mit Genehmigung der Kuratorin der György Ligeti Sammlung, Paul Sacher Stiftung, Basel)

2.3. *Études pour piano*

Einen weiteren Meilenstein in seinem Œuvre schuf Ligeti 1985 mit seinem Zyklus von Etüden - *Études pour piano*. Es gelang ihm, eine mehrschichtige komplexe Struktur zu bilden, die zu der Illusion führte, dass etliche Etüden von mehreren Spielern und nicht nur von einem Pianisten gespielt werden. Inspiriert durch die Werke von Conlon Nancarrow⁴⁹ für mechanische Klaviere kam Ligeti der Gedanke, ob man ähnliche, komplexe, polyrhythmische Strukturen möglicherweise auch für lebendige Interpreten komponieren konnte. Ligeti empfand, dass die Musik von Nancarrow „die amerikanische Tradition mit der Polyphonie Bachs und der Eleganz Strawinskys [vereint].“⁵⁰

Ähnliche ‚Illusionsrhythmik‘ benutzte Ligeti schon einige Jahre früher in seinem Werk *Continuum*, das er 1968 für Cembalo komponierte. Dabei haben die Zuhörer das Gefühl, dass sie Töne wahrnehmen, die eher langsamer wiederholend erklingen, wobei der Interpret das Werk aber mit höchster Geschwindigkeit spielen muss.⁵¹ Das Gefühl der langsamen Wiederholungen entsteht durch die regelmäßig verteilten Wiederholungen bestimmter Töne.

Bei den Etüden ging Ligeti noch einen Schritt weiter. Er komponierte Werke mit unterschiedlichen ‚Geschwindigkeitsschichten‘, die übereinander gelagert waren. Das schuf er durch die Schichtung von mehreren Pulsen gleichzeitig, die er wiederum dank der Akzentuierung unterschiedlicher Taktschläge bekam. Diese hochkomplexe Struktur entwickelt in dem Zuhörer ein Gefühl von mehreren unterschiedlichen Geschwindigkeiten, die gleichzeitig verlaufen. Diese Akzentuierung wurde teilweise auf verschiedene Finger beider Hände aufgeteilt.⁵²

Einen weiteren sehr wichtigen Aspekt dieser Etüden bildet die rhythmische Komplexität. Ligeti experimentierte auch früher schon mit unterschiedlichen Rhythmen und Metren (z.B. der siebte Satz in *Musica Ricercata*). Er kannte sich mit balkanischer Musik aus und war sehr an Jazz

⁴⁹ Conlon Nancarrow (1912–1997) war ein amerikanisch-mexikanischer Komponist, der sich den größten Teil seines Lebens dem Komponieren für das Player Piano widmete. Seine Werke für das Player Piano sind von höchster Komplexität und Polyrhythmik und für nur einen Interpreten am Klavier sind die meisten unspielbar. Jürgen Hocker, *Begegnungen mit Conlon Nancarrow*, hrsg. v. Rolf W. Stoll, Mainz 2002 (= Edition Neue Zeitschrift für Musik, ohne Zählung), S. 75-87.

⁵⁰ György Ligeti, „Für mich ist dies die beste Musik eines zeitgenössischen Komponisten“, in: Jürgen Hocker: *Begegnungen mit Conlon Nancarrow*, hrsg. v. Rolf W. Stoll, Mainz 2002 (= Edition Neue Zeitschrift für Musik, ohne Zählung), S. 7.

⁵¹ Ligetis Anmerkung zur Interpretation: „Prestissimo – extrem schnell, so dass die Einzeltöne kaum mehr wahrzunehmen sind, sondern zu einem Kontinuum verschmelzen. Sehr gleichmässig, ohne jede Artikulation spielen.“ Ligeti, *Continuum*, 1970, S. 4.

⁵² György Ligeti, „*Études pour piano* – Premier livre“, in: ders. *Gesammelte Schriften 2*, hrsg. v. Monika Lichtenfeld, Mainz 2007 (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 10,2, S. 290–293.

interessiert. Dank einem seiner Studenten lernte er die rhythmisch hochkomplexe Musik von Banda Linda kennen, die vom Simha Arom⁵³ aufgenommen wurde. Die Banda Linda war ein Stamm aus der Zentralafrikanischen Republik.⁵⁴

Abgesehen von der Musik beschäftigte sich Ligeti auch mit Naturwissenschaften, u.a. mit den ‚Fractals‘ von Benoît Mandelbrot, und mit verschiedenen anderen Künsten. Obwohl Ligeti es ablehnte, dass diese Etüden als eine Folge der Einflüsse entstanden wären, lässt sich kaum bestreiten, dass alle diese musikalischen oder außermusikalischen Strukturen, mit denen er sich beschäftigte, eine Auswirkung auf sein Denken und das Komponieren hatten.⁵⁵

3. *Musica ricercata*

Musica ricercata ist ein Klavierzyklus bestehend aus 11 kürzeren Sätzen, den Ligeti in den Jahren 1951-1953 schrieb. Dieser Zyklus gehört zu den Werken, die er noch in Ungarn vor seiner Flucht komponierte. Allerdings gehört dieser Zyklus schon zu der Musik, die damals aufgrund der Regeln des sozialistischen Realismus verboten war.

Musica ricercata war der Beginn eines sich neu entwickelnden Kompositionsstils von Ligeti. Er versuchte allmählich, sich vom Bartókschen Stil zu lösen, und suchte einen anderen Weg. Er stellte sich ganz einfache Aufgaben, wie:

„Was kann ich mit einem einzigen Ton anfangen, was mit seinen Oktavversetzungen, was mit einem Intervall, was mit zwei Intervallen, was mit bestimmten rhythmischen Beziehungen, die als Grundelemente eines rhythmisch-intervallischen Gebildes dienen können?“⁵⁶,

durch deren Lösung kleine Werke für das Klavier entstanden sind.

⁵³ Simha Arom (*1930) ist ein Hornist und Musikwissenschaftler. Sein wichtigstes Forschungsinteresse bildeten die Polyphonie und Polyrhythmik der Zentralafrika. Simha Arom, [Art.] „Arom, Simha“ in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-10000f81o0313.han.bruckneruni.at/mgg/stable/18127>, (27.3.2020).

⁵⁴ Ligeti, *Träumen Sie in Farbe?* (2003), S. 132–133.

⁵⁵ Ligeti, *Études pour piano – Premier livre*“ (2007), S. 290–291.

⁵⁶ Ligeti, *„Bericht zur eigenen Arbeit“* (2007), S. 75.

Beim ersten Satz benutzte Ligeti nur einen Ton, der zweite kommt erst in der Coda vor. Beim zweiten Satz waren es drei Töne usw., bis er im elften Satz 12 Töne benutzt.⁵⁷ Obwohl man bei diesen Werken teilweise eine Ähnlichkeit mit den seriellen Kompositionstechniken finden kann, ist es eher ein Zufall, da Ligeti in dieser Zeit noch gar nichts von der seriellen Musik oder von Schönbergs Kompositionstechniken wusste.⁵⁸

„Selbst Schönbergs Methode der Komposition mit Zwölftonreihen war mir völlig unbekannt, von den Verfahren Weberns ganz zu schweigen.“⁵⁹

Beim Vergleich der Meinungen über diesen Zyklus sieht man, dass er teilweise unterschiedlich wahrgenommen wird, z.B. sind für Floros die ersten fünf Sätze „Inventionen über einen begrenzten Tonvorrat“⁶⁰, Burde bezeichnet sie noch konkreter als „Charakterstücke“.⁶¹ Allerdings sind sie sich alle über die Tatsache sicher, dass schon in diesem früher Werk die ersten Ansätze seiner späteren großen Werke verankert sind.

Ligeti instrumentierte 6 Sätze aus *Musica ricercata* nach deren Fertigstellung (1953) für ein Bläserquintett um, die unter dem Namen *Sechs Bagatellen für Bläserquintett* bekannt sind. Es waren die Sätze III, V, VII, VIII, IX, X. Allerdings wurden bei der Aufführung in Budapest (1956) nur die ersten Fünf Sätze aufgeführt, da es ihm davon ‚abgeraten‘ wurde den letzten Satz aufzuführen. In der Zeit der Aufführung dieser Sätze galten in Ungarn immer noch die Regeln des sozialistischen Realismus und somit waren Experimente und Werke die neue Harmonik, Melodik und Rhythmus beinhalteten, verboten.⁶²

⁵⁷ György Ligeti, „Über Musica ricercata“, in: ders. *Gesammelte Schriften* 2, hrsg. v. Monika Lichtenfeld, Mainz 2007 (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 10,2), S. 155.

⁵⁸ Ligeti, „Bericht zur eigenen Arbeit“ (2007), S. 75.

⁵⁹ Ligeti, Ebd., S. 75.

⁶⁰ Floros, *György Ligeti, Jenseits von Avantgarde und Postmoderne* (1996), S. 82.

⁶¹ Burde, *György Ligeti. Eine Monographie* (1993), S. 96.

⁶² Ebd. S. 52.

3.1. I. Sostenuto, Misurato

In diesem ersten Satz benutzte Ligeti hauptsächlich nur einen Ton, „a“ in allen seinen möglichen Oktavverschiebungen. In den letzten vier Takten lässt er auch den zweiten Ton „d“ erklingen. In diesem Satz ist die wichtigste Komponente der Rhythmus.

Nach den ersten zwei signaltonartigen Takten der fünftaktigen Einführung, die mit Tremolo in einem Abstand von fünf Oktaven und in fortissimo zu spielen ist, beginnt im sechsten Takt mit einem großen „a“ im Pianissimo in der linken Hand das eigentliche Stück.

Zuerst beginnt nur die linke Hand alleine, mit einem aufbauenden Rhythmus, der sich nach sieben Takten zu einem ostinaten Rhythmus mit durchgehenden Achtelnoten herauskristallisiert. Dieser Rhythmus bleibt unverändert bis zum Prestissimo im Takt 80.

Die rechte Hand beginnt im Takt 14 mit einem kleinen „a“, das durch die nicht regelmäßigen Akzentuierungen und Oktavensprünge eine gewisse Unruhe zu dem ostinaten Rhythmus der linken Hand bildet. Ab dem 22. Takt ist eine Anweisung, schneller und lauter zu werden bis zum Prestissimo⁶³. Die Abstände zwischen den Akzenten verringern sich mit der Zeit. Ab dem Takt 47 wechseln sich nur noch sechs bis drei Achtelnoten Abstände aus, die immer kleiner werden. (Mit der Ausnahme in den Takten 57-58, wo es nach einem regelmäßigen Schrumpfen der Abstände von fünf auf vier Achtelnoten zu einem einmaligen Abstand von acht Achtelnoten kommt und danach wieder kleiner wird.) Durch das stetige Lauter- und Schnellerwerden und durch die Kürzung der Abstände zwischen den Akzenten ab dem Takt 47 kommt man leicht ins Prestissimo, das zum Höhepunkt des Stückes führt. Diesen bilden die Takte 66 bis 80, wo man in einem Abstand von sechs Oktaven akzentuierte Achtelnoten in beiden Händen spielt. Diesen Höhepunkt bildet ein Schnellerwerden, dass typisch für die Kompositionen von Ligeti ist und das er mit dem Kleinerwerden der Pausen erzielt.

Die Coda bilden die letzten vier Takte, wo das erste Mal der zweite Ton –„d“– dieses Stückes erklingt.

Obwohl Ligeti dieses Stück 17 Jahre vor dem *Continuum* geschrieben hat, kann man erkennen, dass die Akzente auch hier schon eine wichtige Rolle gespielt haben und maßgeblich den Rhythmus in dem ersten Teil beeinflusst haben.

⁶³ Original: stringendo poco a poco sin al Prestissimo, cresc. Poco a poco (sin al ff). Ligeti, *Musica Ricercata*, (1995), S. 4.

3.2. II. Mesto, rigido e cerimoniale

Dieser Satz besteht aus drei Teilen mit einer kurzen Coda. Im ersten Teil gibt es eine viertaktige Periode nur in der rechten Hand und im Forte, die dann in Oktaven in beiden Händen in einem Abstand von fünf Oktaven im Pianissimo vorkommt. Es entsteht dadurch ein Echo. In diesem ersten Teil kommen nur zwei Töne vor, und zwar das „eis“ und „fis“.

Der zweite Teil beginnt im Takt 18 mit dem dritten Ton dieses Satzes – „g“, das durch die Verkleinerung der Notenwerte bis zu extrem schnellen Tonrepetitionen führt. Zum Schluss des zweiten Teiles verbindet Ligeti das Thema vom ersten Teil mit den Repetitionen am Ton „g“ miteinander.

Im wiederkehrenden Teil eins erklingt das Thema nur einmal in den Oktaven und danach folgt die Coda, die wieder eine Verbindung des Themas und der Tonrepetitionen ist.

Wolfgang Burde weist auf die Tatsache hin, dass Ligeti viele Ausdrucksmöglichkeiten, die er in dieser frühen Komposition benutzte, später in seinen Werken ausgearbeitet hat.

„So öffnen sich die drei Phrasen des zweiten Stücks, die sich in die kleine Sekunde eis-fis mit dem Ziel einzubohren scheinen, sie mikrointervallisch aufzubrechen, bei ihrer Wiederholung in weiter Lage jenem milden Licht – con espressione, con sordino -, das Ligeti dann als spezifischen ‚Lontano‘- Charakter in Werken der sechziger Jahre ausbeutete.“⁶⁴

3.3. III. Allegro con spirito

In diesem dritten Satz gibt es vier Töne: „c“, „es“, „e“, „g“. Man könnte diesen Satz in eine A-B-A' Form aufteilen. In den beiden A-Teilen gibt es einen sehr prägenden Rhythmus, der sich mit kleinen Veränderungen immer wiederholt: Nach einer Achtelpause folgen zwei Sechzehntelnoten und zwei Achtelnoten nach denen in den meisten Fällen zwei Viertelnoten vorkommen. Diese Notenwerte kommen immer als kleine Terzen vor, die sich abwechseln, entweder mit einer fallenden oder steigenden Bewegung. In den Takten 13 und 14, wo dieses Motiv in beiden Händen gleichzeitig klingt, arbeitet Ligeti wieder mit den Entfernungen und

⁶⁴ Burde, *György Ligeti. Eine Monographie* (1993), S.100.

lässt die Motive in einem Abstand von einer großen Terz und gleich danach im Abstand einer großen Terzdezime erklingen.

Im B-Teil, der in der Hälfte des 15. Taktes beginnt, verschwindet dieses typische Motiv für diesen Teil. Er ist eher homofon aufgebaut – die linke Hand spielt eine Begleitung und die rechte Hand eine Melodie. Mit einer Ausnahme – ab der vierten Achtel im Takt 21 bis zur siebten Achtel im Takt 22 kommt es zu einer Permutation der Stimmen. Mit dem immer wieder schneller werdenden Motiv der Takte 31 und 32 landet er im Takt 33 am erwarteten „c“, das den A'-Teil einführt.

In dem letzten A'-Teil dieses Satzes arbeitet Ligeti wieder mit dem sich Entfernen und Näherkommen der Stimmen. Durch das Vorkommen des Motivs in einer Engführung und durch die stetige Wiederholung des Motivs im Pianissimo um eine Oktave höher entsteht das Gefühl einer Entfernung, eines Raumes. Nach einem sich wiederholenden Motiv, in dem das „c“ in Oktaven akzentuiert ist und die Dynamik die ganze Zeit im Fortissimo ist, erklingt das letzte erwartete „c“ erst nach einem unerwarteten Takt mit Pausen, als die erste Achtelnote des folgenden Taktes im Pianissimo.

Burde⁶⁵ weist noch darauf hin, dass man das Motiv von diesem Satz schon in der Sonatine für Klavier zu vier Händen, die Ligeti 1950 geschrieben hat, finden kann. Man muss noch dazu bemerken, dass auch der primo Part vom zweiten Satz dieser Sonatine eine zu große Ähnlichkeit zur Melodie im siebten Satz von *Musica Ricercata* hat. Es ist also gut möglich, dass sich der Komponist von seiner Sonatine inspirierte und einige Elemente aus ihr in *Musica Ricercata* weiterverarbeitete.

3.4. IV. Tempo di Valse (poco vivace – “à l'orgue de Barbarie”)

Dieser Walzer besteht aus fünf Tönen – „fis“, „g“, „a“, „b“, und „gis/as“, das nur in den sieben Takten vorkommt, die eine Überleitung von Teil B zu Teil A bilden.

Dieser Satz ist in einer A-B-A Form aufgebaut. Der dritte Teil ist identisch mit dem ersten A-Teil mit der Ausnahme, dass die Takte 92–118 nicht wiederholt werden, wie es am Anfang der

⁶⁵ Burde, György Ligeti. *Eine Monographie* (1993), S. 103.

Fall ist, und dass dieser Teil erst mit dem zweiten Takt des Anfangs beginnt, der allererste Takt ist ausgelassen.

Dieser Walzer hat gewisse Merkmale von dem ‚*Minuten-Walzer*‘ von Chopin und dem *Waltz* aus *Three easy pieces* von Strawinsky, der ihn Satie gewidmet hat.⁶⁶

„Der eigentliche Motor der jagenden Walzerenergie ist bei Ligeti aber ein repetierter Skalenausschnitt – b´, a´, g´, fis´ –, der gegen die Dreivierteltakt-Takt-Ordnung ebenso insistierend seine Synkopierenden Akzente auf 3 und 2 setzt wie Chopins Viertonformel: a´, as´, c´´, b´.“⁶⁷

3.5. V. Rubato. Lamentoso

In diesem fünften Satz kommen sechs Töne vor: „cis“, „d“, „h“, „as“, „f“, „g“. Ligeti fügt sie einen Ton nach dem anderen in dieser Reihenfolge hinzu, bis sie im neunten Takt alle erklingen.

Wie es schon der Titel eindeutig zeigt – Lamentoso – handelt es sich hierbei mit größter Wahrscheinlichkeit um ein instrumentales Lamento (übersetzt: Klage, Klagelied). Das instrumentale Lamento wurde von dem vokalen Lamento, das schon im 13. Jahrhundert existierte, abgeleitet. Diese instrumentale Gattung hat sich nicht so durchgesetzt, wie es bei der vokalen der Fall war, jedoch haben sie etliche Komponisten bis ins 20. Jahrhundert beim Komponieren benutzt, um erschütternde, mitunter auch politische Ereignisse ihrer Zeit zu schildern.⁶⁸ Der Charakter des Klagenden wird in diesem Satz wesentlich durch die übermäßige Quart gesteigert.

Das Tonmaterial, mit dem Ligeti hier arbeitet, könnte man als ein Dominantseptakord in „g“ mit einer kleinen None und einer übermäßigen Undezime – g-h-d-f-as-cis betrachten. Einen sehr typischen Klang dieses Satzes bildet die verminderte Quint/ übermäßige Quart, die der Komponist in diesem Satz sehr oft verwendet. Zum Beispiel kommt es ab dem Takt 12 (*Più mosso, non rubato*) zu einer Imitation der Motive der rechten Hand, die allerdings in der linken Hand immer um eine verminderte Quart oder übermäßige Quint tiefer vorkommen.

⁶⁶ Burde, *György Ligeti. Eine Monographie* (1993), S. 96.

⁶⁷ Ebd., S. 98.

⁶⁸ Massimo Ossi, [Art.] „Lamento“ in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütken, Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., veröffentlicht November 2016, https://www-1mvg-2online-1com-10000f81o031b.han.bruckneruni.at/mgg/_stable/13358, (26.3.2020).

Ab dem Tempo I (letzte zwei Achtel im Takt 20) tauchen in der Mittelstimme Akkorde auf, zusammengesetzt aus einer übermäßigen Quint und einer verminderten Quart. In der Sopranstimme sind zwei kurze Motive, die sich regelmäßig abwechseln. Ab dem Takt 24 übernimmt die Mittelstimme die zwei Motive von der Sopranstimme, die jetzt in einer Engführung mit der Sopranstimme vorkommen. Das Schneller- und Lauterwerden, zusammen mit den verschobenen Akzenten in den Motiven, erzeugt viel Spannung in dem musikalischen Geschehen und bringt uns so zum Höhepunkt in den Takten 27–28.

Nach fünf Takten, in denen nur ein ostinates „g“ in drei Oktaven erklingt, wird im vorletzten Takt ein G-Dur-Akkord stumm niedergedrückt, und der Klang soll laut den Angaben des Komponisten ganz ausklingen.

3.6. VI. *Allegro molto capriccioso*

Dieser sechste Satz besteht aus sieben Tönen: „e“, „fis“, „g“, „a“, „h“, „cis“ und „d“, die eigentlich eine mixolydische Tonart in a bilden.⁶⁹

In diesem Satz kommt es sehr häufig zu Echoartigen Wiederholungen von kurzen Motiven, die in einem Abstand von einer bis zwei Oktaven vorkommen. Der Einsatz der zweiten Wiederholung kommt in zwei Fällen (Takte 3–5 und 29–31) in einer Engführung vor, der zweite Einsatz beginnt in diesen Fällen auf der dritten Achtel des ersten Einsatzes. Durch die sehr oft wechselnde Dynamik und Artikulation, die meistens abrupt geändert wird und oft unterschiedlich für die beiden Hände ist, entsteht bei diesem Satz eine Art Dialog zwischen den beiden Stimmen. Obwohl das sprachliche Element bei diesem Satz eher ein subjektives Empfinden ist und noch keine Kompositionstechnik, benutzte Ligeti sehr oft sprachliche Elemente in seinen späteren Werken, zum Beispiel in *Artikulation*.⁷⁰

⁶⁹ Floros, „Hommage á György Ligeti“ (1988), S. 83.

⁷⁰ Burde, *György Ligeti. Eine Monographie* (1993), S. 88.

3.7. VII. Cantabile, molto legato

Das Tonmaterial in diesem Satz besteht aus der mixolydischen Tonleiter in F, „f“, „g“, „a“, „b“, „c“, „d“, „es“, und einem „as“, das allerdings nur vier Mal im ganzen Stück vorkommt.

Dieser Satz ist als einziger von dem ganzen Zyklus in einer unüblichen Art von Polymetrik komponiert. Denn im Gegensatz zur gewöhnlichen Polymetrik, wo die unterschiedlichen Tempi einen Bezug zueinander haben, gibt es hier zwei unterschiedliche Tempi ohne jeglichen Bezug. In der linken Hand gibt es eine ostinate Figur, eine Septole mit den Tönen „f“, „c“, „es“, B“, „c“, „G“, „F“, die vom Anfang bis fast zum Schluss in einem selbständigen Tempo (88 pro Septole)⁷¹, im Pianissimo und Staccato gespielt werden soll. Diese Figur wird in dem dritten System vor dem Schluss eine Oktave höher gespielt und danach von der rechten Hand übernommen.

In dem oberen Liniensystem gibt es eine sehr kantable Melodie, die erst nach einigen Wiederholungen der ostinaten Figur anfängt. Diese Melodie fängt beim ersten Mal im Piano an und ist sehr einfach, nur mit einer Stimme, aufgebaut. Bei dem zweiten Einsatz erklingt die Melodie schon in Terzen, die meistens noch in der parallelen oder Gegenbewegung sind. Beim dritten Einsatz benutzte der Komponist die Technik der Imitation. In der zweistimmigen Melodie imitiert die tiefere Melodie die Sopranstimme um drei Schläge später. Beim vierten Einsatz, im Forte, beginnt die Melodie doppelstimmig, wobei sie in dem vierten Takt noch eine dritte Stimme dazu nimmt. In diesem Fall imitiert die Sopranstimme die doppelstimmige Melodie. Es ist der komplexeste Einsatz von allen in diesem Satz. Beim fünften Einsatz kommt eine gekürzte doppelstimmige Melodie im Piano vor, die beim sechsten und letzten Einsatz noch kürzer ist und um eine Oktave höher gespielt wird.

Zum Schluss übernimmt die rechte Hand die ostinate Figur von der linken und durch das Auslassen von Tönen erzielt der Komponist ein Gefühl des Schnellerwerdens. Durch das Auslassen eines Tones im Motiv kommt es nämlich zur häufigeren Wiederholung des ersten Tones, wodurch man ein Gefühl des Schnellerwerdens bekommt. Diese Figur wird immer schneller und endet schließlich mit einem Triller.

⁷¹ Ligeti, *Musica Ricercata* (1995), S. 22, Bemerkung 2.

3.8. VIII. Vivace. Energico

Dieser Satz ist in einem 7/8-Takt geschrieben und hat einen sehr starken folkloristischen Ausdruck. In dem ganzen Satz sind durchgehend immer zwei 7/8-Takte zusammengesetzt. Bestehend aus neun Tönen, „e“, „fis“, „g“, „gis“, „a“, „h“, „c“, „cis“, „d“, wirkt das „e“, das durchgehend in jedem Takt vorkommt (außer in den Takten 58-61), wie ein Orgelpunkt.

Typisch für diesen Satz ist, dass er auf jedem Ton Akzente hat und sehr energisch ist. Durch die zusätzliche Akzentuierung mit *sforzando* auf bestimmten Stellen entsteht ein Rhythmus, der vom Anfang bis zum Schluss vorkommt. Es handelt sich dabei um die Betonung der dritten und sechsten Achtel im ersten Takt und der ersten Achtel im zweiten Takt. An diesen Stellen befinden sich Viertelnoten, die durch ihre Länge, da sonst nur Achtelnoten vorkommen, diese Akzentuierungen noch verstärken.

Auch in diesem Satz können wir wieder die Arbeit mit der Nähe und der Entfernung sehen. Es werden sehr oft die Oktavlagen gewechselt und auch die Dynamik wird abrupt geändert. Ab der Hälfte des Satzes kommt es zur Vergrößerung der Abstände zwischen den beiden Händen.

Obwohl am Anfang die Bezeichnung der Interpretation *ruvido* (rau) ist, gibt es dennoch untenstehend eine weitere Bemerkung, die auf das tänzerische in diesem Satz hinweist.⁷²

Ligeti versuchte in diesen kleinen Werken von dem Bartókschen Stil wegzukommen. Jedoch kann man in diesem Satz noch sehr viele Einzelheiten entdecken, die an *Tänze im Bulgarischen Rhythmus* von Bartók erinnern (die zusammengesetzten Takte, die Harmonik).⁷³

3.9. IX. Adagio. Mesto. Béla Bartók in memoriam

Obwohl dieser Satz laut den Angaben von Ligeti⁷⁴ nur mit zehn Tönen aufgebaut sein sollte, finden wir hier außer dem Ton „e“ alle anderen Töne der chromatischen Skala. Das bedeutet, dass dieser Satz aus 11 Tönen besteht.

Vom Charakter her wirkt er mystisch und sehr düster. Das bestätigen auch die sehr spezifischen Vortragsangaben von Ligeti, zum Beispiel im Takt 16 steht „stringendo (wie in Panik/as if

⁷² Ligeti, *Musica Ricercata* (1995), S. 26.

⁷³ Burde, *György Ligeti. Eine Monographie* (1993), S. 102.

⁷⁴ Siehe Fußnote 49.

panicking)“⁷⁵ oder die Charakterbezeichnung am Anfang: *mesto*, was übersetzt „wehmütig“ bedeutet. Der Satz beginnt mit einem Klang, der die Glocken imitieren soll. Darüber erklingt allmählich eine Melodie, in der die Motivik und Rhythmik des ganzen Satzes versteckt ist.

Das wichtigste rhythmische Motiv, das wir im ganzen Stück finden können, besteht aus einer Sechzehntelnote und einer punktierten Achtelnote. Dieser punktierte Rhythmus kommt immer als eine fallende oder steigende kleine Terz vor. Durch diese Kombination vom punktierten Rhythmus, den kleinen Terzen und der Benutzung von fast allen Tönen der chromatischen Skala, bekommt dieser Satz seinen typischen, fast transzendentalen Klang.

Nach dem A-Teil, der die Glocken imitiert, kommt in den Takten 10-21 der B-Teil vor. Dieser Teil ist zwar mit dem gleichen rhythmisch-intervallischen Motiv aufgebaut, jedoch ist er vom Charakter her im Gegensatz zum A-Teil sehr unterschiedlich. Er hat einen furchterregenden Charakter, der durch mehrere Faktoren gebildet wird, zum Beispiel durch die dissonanzreiche Melodik und die fast durchgehende Steigerung des Tempos. Bei der Doppelpunktierung ab dem Takt 18 kommt es auch vermehrt zu der Benutzung der übermäßigen Quart. Der B-Teil endet mit dem Einzigen Unisono-Einsatz in beiden Händen mit den Noten „a“, „c“ im Abstand von zwei Oktaven.

Die Coda besteht hauptsächlich aus übereinander geschichteten Trillern, die eine Art Klangteppich bilden. Darüber erklingt ein letztes Mal das punktierte Motiv mit fallenden und steigenden kleinen Terzen. Als allerletzter Akkord erklingt in diesem Satz ein Cis-Dur.

3.10. X. Vivace. Capriccioso

Der zehnte Satz besteht aus allen chromatischen Tönen außer dem Ton „c“.

Es kommt zu sehr häufigen Taktwechseln, anfangs ist es nur der Wechsel zwischen 3/8- und 2/4-Takt doch später kommen auch noch 3/4, 5/8 und 6/8 dazu.

Den A-Teil (bis zum Takt 75) kann man in vier kleinere Teile gliedern: a-b-a'-c.

⁷⁵ Ligeti, *Musica Ricercata* (1995), S. 29.

Der kleine a-Teil (Takte 1–17) besteht hauptsächlich aus chromatischer, stufenartiger Bewegung in der rechten Hand. Die Bewegung erfolgt hauptsächlich in kleinen Sekunden. Das sich immer wiederholende „d“ in der linken Hand bildet ein „tonales“ Zentrum.

Im Gegensatz zum a-Teil, der secco⁷⁶ (trocken) zu spielen ist, steht beim b-Teil (Takte 18–43) die Bezeichnung *grazioso* (graziös). Die längeren Melodien, die nun ausschließlich aus kleinen oder großen Terzen bestehen, werden immer wieder durch kurze Motive vom a-Teil unterbrochen.

Im a'-Teil (Takte 44–59) erklingt die Motivik vom a-Teil in einer abgeänderten Form und in Oktaven in der rechten Hand und Terzen „H–D“ in der linken.

Im c-Teil (Takte 60–75) kommt es zur Verbindung von den chromatischen Abläufen und den Terzbewegungen, die allerdings scherzhaft, kapriziös und burlesk⁷⁷ vorzutragen sind.

Der B-Teil (76–113) besteht aus chromatischen Linien, die zwischen der rechten und linken Hand immer den Abstand einer großen Sekunde bilden. Am Schluss dieses Teiles werden die Sekundenklänge zu Clustern aufgebaut und oft wiederholt. Mit der Anweisung „wie verrückt“⁷⁸ kommt man zum dynamischen Höhepunkt des Satzes.

Die Coda bilden die letzten sechs Takte, die in Unisono erklingen und eine Melodie in fallenden kleinen und großen Terzen bilden.

3.11. XI. Omaggio a Girolamo Frescobaldi, Andante misurato e tranquillo

Im letzten Satz benutzte Ligeti alle 12 Töne der chromatischen Skala. Für diesen Satz suchte er sich eine der schwierigsten Kompositionsformen aus – die Fuge.

Der Satz ist Girolamo Frescobaldi gewidmet und basiert auf dessen Thema des *Recercar Chromatico post il credo* aus *Fiori Musicali*. Ligeti erweiterte das Thema von Frescobaldi so, dass es alle 12 Töne der chromatischen Skala beinhaltet.

⁷⁶ Ligeti, *Musica Ricercata* (1995), S. 30.

⁷⁷ Im Original: capriccioso e burlesco. Ligeti, *Musica Ricercata* (1995), S. 31.

⁷⁸ Ebd., S. 32.



Abb. 3, G. Frescobaldi- *Recercar Chromatico post il credo* aus *Fiori Musicali*

Die Einsätze des Themas werden nach dem Ablauf des Quintenzirkels geführt. Nachdem das Thema aller Töne des Quintenzirkels begonnen hat, beginnen die Einsätze noch einmal von vorne, dieses Mal aber in einer Engführung und in einer diminuierten oder augmentierten Form. Es gibt zwei Kontrasubjekte, die chromatisch stufenweise absteigen.⁷⁹

Wolfgang Burde weist darauf hin, dass es sich hierbei um „die Karikatur einer Fuge [handelt]. Darauf deutet das mechanische Verfahren der spiralförmig aufsteigenden Quintrotationen des Themas und die Manier, wie hier die kontrapunktierenden Stimmfäden zu Mixturharmonien, zu Doppelquinten oder Doppelsekunden übereinandergeschichtet werden.“⁸⁰

Diese Meinung wurde Burde auch vom Komponisten selber in einem Gespräch vermittelt. Ligeti fühlte sich durch die ironischen Zeichnungen von Saul Steinberg inspiriert und wollte das gleiche mit dem letzten Satz ausführen. Es soll nur eine Karikatur der Fuge oder eines Ricercars sein.

⁷⁹ Burde, György Ligeti. *Eine Monographie* (1993), S. 94.

⁸⁰ Ebd., S. 95–96.

„Es gibt Engführungen, es gibt den Quinteneinsatz, aber er geht nicht auf die Tonika zurück; das Rohmaterial ist eine chromatische Skala, also wird das Kontrasubjekt stur durchgeführt. Alles wird als Karikatur der Fuge gearbeitet, es ist flachgewalzt.“⁸¹

4. Adaptationen von Klavierwerken für das Akkordeon

Um über die Adaptation der Acht Sätze aus *Musica ricercata* für das Akkordeon sprechen zu können, muss zuerst geschildert werden, welche gemeinsamen und unterschiedlichen Aspekte die Interpretationen am Klavier und am Akkordeon haben.

Damit man eine Vorstellung über die Unterschiede bei diesen zwei Instrumenten bekommt, werden zuerst die Haupteigenschaften eines Tones verglichen.

Die Dauer des Tones

Am Klavier wird der Ton durch den Anschlag des Hämmerchens an die Seiten erzeugt. Dadurch ist es nicht möglich, die Dauer eines Tones zu 100 Prozent zu kontrollieren. Man kann den Ton durch den richtigen Anschlag und durch die Benutzung des Haltepedals etwas länger klingen lassen, jedoch kann man es nicht vermeiden, dass der Ton mit der Zeit langsam abklingt und verschwindet.

Am Akkordeon wird der Ton hingegen durch das Schwingen der Stimmzungen erzeugt, wozu man Luft braucht. Diese wird durch den Druck oder den Zugs des Balges zu den Stimmzungen geführt. Das bedeutet, dass der Ton so lange klingt, wie lange man den Balg drückt oder zieht. Die Tondauer ist somit fast unendlich, ähnlich wie bei Streichinstrumenten.

⁸¹ Burde, *György Ligeti. Eine Monographie* (1993), Fußnote 4, S. 96.

Die Höhe des Tones

Die Höhe des Tones am Klavier ist fix gegeben und kann vom Interpreten nicht geändert werden.

Die Tonhöhe am Akkordeon ist auch fix gegeben, jedoch kann sie der Interpret durch die Benutzung von unterschiedlichen Registern in ihrer Oktavlage ändern. Die Register sind abgeleitet von den Registern an der Orgel, aber am Akkordeon gibt es viel weniger davon. Die Register verändern teilweise auch die Farbe des Klanges.

Die Lautstärke

Ähnlich wie bei der Tondauer ist es am Klavier auch mit der Dynamik. Man kann sie nach dem Anschlag nicht mehr willentlich verändern. Die Lautstärke des Tones schwächt ab, bis der Klang total verschwindet. Das Klavier hat aber auch seine Vorteile, und zwar kann man jeden beliebigen Ton in einer unterschiedlichen Lautstärke gleichzeitig spielen.

Am Akkordeon kann die Lautstärke auch nach dem Niederdrücken des Knopfes immer wieder verändert werden. Je nachdem, wie schnell man den Balg zieht oder drückt, wird der Ton lauter oder leiser. Der Nachteil beim Akkordeon ist, dass man für das rechte und das linke Manual nur eine einheitliche Dynamik erzeugen kann. Das ist dadurch bedingt, dass das Akkordeon einen Balg hat und die Luft zu den Stimmzungen beider Manuale nur durch diesen einen Balg geführt wird. Diesen Nachteil kann man durch die richtige Registerwahl ein bisschen verringern, oder, wenn es möglich ist, durch den Austausch der Noten in beiden Manualen, weil man im rechten Manual viel mehr Register hat und dadurch auch mehr Möglichkeiten. Doch das Akkordeon hat mit seinen Möglichkeiten einen Vorteil: Durch die völlige Kontrolle über die Dynamik und die Tondauer kann man sehr gut den abklingenden Klang des Klaviers imitieren.

Die Tonfarbe

Die Klangfarbe am Klavier ist zwar gegeben, aber man kann sie zum gewissen Teil durch den richtigen Anschlag verändern. Die Klangfarbe am Akkordeon kann man durch die Register verändern. Obwohl bei den Registern nur die Oktaven zum Ton hinzukommen, werden dadurch die Obertöne verstärkt, was zu einer Änderung der Klangfarbe führen kann.

Man muss noch eine wichtige Information zum Akkordeon hinzufügen: Es gibt, im Gegensatz zum Klavier, sehr viele unterschiedliche Arten des Akkordeons. Es gibt verschiedene Systeme (Tastenakkordeon, Knopfakkordeon, B-Griff-System, C-Griff-System⁸²), deren Tonanordnung sehr unterschiedlich, manchmal sogar umgekehrt ist, und auch bei den Knöpfen gibt es unterschiedliche Größen. Des Weiteren können die Akkordeons unterschiedlich viele Chöre im linken und rechten Manual haben, je nach den Wünschen des Interpreten. Also kann es sehr leicht vorkommen, dass manche Töne unspielbar sind, oder dass man etliche Register am Instrument nicht hat. Da kommt die Geschicklichkeit des Interpreten und seine Kenntnis des Instruments ins Spiel.

Obwohl man mittlerweile eine sehr große Auswahl an Originalliteratur für das Akkordeon hat, ist es immer noch wichtig, auch Transkriptionen zu spielen. Durch transkribierte oder adaptierte Werke öffnet sich eine ganz neue Welt für den Interpreten. Man hat dadurch die Möglichkeit, auch Werke anderer Epochen zu spielen, in denen das Akkordeon noch nicht existierte. Bei der Interpretation solcher Werke muss man sich sehr danach richten, wie das Werk am Originalinstrument klingt, und versuchen, den Klang bestmöglich zu imitieren. Natürlich gibt es auch Interpreten, die anderer Meinung sind und sagen, dass man bei Transkriptionen nicht zwingend den Klang nachmachen, sondern eher versuchen soll, mit dem Akkordeon und seinem Klang etwas Neues zu schaffen. Ich persönlich stimme eher der ersten Meinung zu: Man sollte immer versuchen, den Hinweisen und Vorstellungen des Komponisten gerecht werden, auch wenn das Werk transkribiert wurde.

Einen wichtigen Hinweis muss man dazu noch geben: Es ist nicht möglich, alle Klavierwerke für das Akkordeon zu adaptieren. Viel zu oft erlebt man, dass am Akkordeon Klavierwerke gespielt werden, die dadurch zerstört werden. Als Interpret muss man sich sehr genau überlegen, was am Akkordeon möglich ist und welchen Klang man imitieren kann – und dazu

⁸² Die Begriffe B-Griff-System, C-Griff-System bezeichnen die chromatische Anordnung der Knöpfe am Akkordeon. Es handelt sich dabei um die Anordnung der Melodiebässe am linken Manual (falls vorhanden), oder um die Reihung der Knöpfe des rechten Manuals am Knopfakkordeon.

muss man das Werk sehr gut kennen. Es ist möglich, den Pedalklang am Akkordeon in einer gewissen Art nachzumachen, indem man die Töne festhält. Wenn es sich dabei jedoch um harfenartige Klänge handelt, ist es fast unmöglich, diesen Klang nachzumachen. Würde man so ein Werk am Akkordeon spielen, würde es nur wie eine Fingerübung klingen, an der man seine technischen Fertigkeiten zeigt, in der jedoch die Musikalität und die Schönheit des Werkes in Vergessenheit geraten. Yuri Schischkin, ein weltweit bekannter Akkordeonist, der die Kunst des Transkribierens beherrscht und viele Orchesterwerke für das Akkordeon transkribiert und spielt, sagte, dass man nur die Klavierwerke für das Akkordeon transkribieren kann, die man sich auch als eine Orchesterversion vorstellen kann.⁸³

4.1. Die Adaptation der Acht Sätze aus *Musica ricercata* für das Akkordeon

Die Bearbeitung der Acht Sätze aus *Musica ricercata* für das Akkordeon erschien 1997 im Schott Verlag. Diese Sätze wurden von Max Bonnay, dem französischen Akkordeonisten und Komponisten, eingerichtet. Er bearbeitete die folgenden acht Sätze des Zyklus: I, III, IV, VII, VIII, IX, X, XI. Es ist schwer, eine logische Erklärung zu finden, wieso er sich gerade für *diese* acht Sätze entschlossen hat. Der Schwierigkeitsgrad der übriggebliebenen Sätze ist vergleichbar, teilweise sogar leichter. An manchen dieser Bearbeitungen kann man sehen, dass sie sogar besser am Akkordeon klingen, wie im Original am Klavier.

Ich möchte nun anhand einiger Stellen darauf hinweisen, welche Möglichkeiten man bei der Adaptation von Klavierwerken für das Akkordeon hat. Dies soll auf keinen Fall eine vollständige Schilderung aller Möglichkeiten sein, die man bei einer Adaptation nutzen kann, und sie bilden keine ultimativen Lösungen. Bei jedem Werk, das man für das Akkordeon adaptiert, müssen immer alle Möglichkeiten in Betracht gezogen werden.

4.1.1 Die Nutzung neuer Spieltechniken

Schon im ersten Takt des ersten Satzes benutzte Max Bonnay die Spieltechnik *bellowsshake*. Wörtlich übersetzt bedeutet es Schütteln des Balges, was auch eng mit der Ausführung dieser Spieltechnik verbunden ist. Es handelt sich wirklich um einen schnellen Balgwechsel. Bei der

⁸³ Diese Äußerung sagte er, als er von 6.-8. 2. 2017 zu Gast an der Anton Bruckner Privatuniversität war und Meisterkurse führte.

Klavierversion steht ist in diesem Takt ein Tremolo in fortissimo in beiden Händen. Die Intensität dieses Klanges kann man am Akkordeon viel besser mit dem *bellowshake* wie mit einem Tremolo imitieren.

Es gibt unterschiedliche Arten von Balg-Spieltechniken, die man bei Spielen oft benutzt. Je nach der Art der Ausführung unterscheiden wir: „ricochet triolet“, ein „dreiteiliger“ ricochet; „ricochet quartolet“, ein „vierteiliger“ ricochet; „ricochet quintolet“, ein „fünfteiliger“ ricochet.⁸⁴ Natürlich benutzt man beim Spielen nicht nur diese Techniken, es ist möglich Triolen auch mit *bellowshakes* zu spielen, man muss deshalb gut abwägen, welche der Techniken am geeignetsten ist.

Im Takt 60 des ersten Satzes benutzt Bonnay einen „dreiteiligen“ *ricochet*, eine Art von *bellowshake*. Dieser *ricochet* erzeugt durch spezielle Balgbewegungen einen Triolenrhythmus. Da das rhythmische Motiv in diesem Takt aus drei Achtelnoten und einer Viertelnote besteht, eignet sich am besten ein „dreiteiliger“ *ricochet*, bei dem man schnell, energisch aber kontrolliert drei gleich lange Noten hintereinander spielen kann.

4.1.2 Die Nutzung der Register

Die Register haben unterschiedliche Funktionen und deshalb werden sie auch zu unterschiedlichen Zwecken verwendet.

Die oktavierende Funktion der Register

Als Beispiel kann man den V. Satz (in der Originalversion ist es der achte Satz) anführen. Da es in diesem Satz zu sehr häufigen Sprüngen an der Diskantseite kommt und man am Akkordeon nicht auf die beiden Manuale bzw. nur begrenzt etwas sehen kann, ist die richtige Nutzung der Register sehr hilfreich. Max Bonnay hat in diesem Satz sehr viele Registerwechsel vorgeschrieben, wobei die meisten sich bei den Kinnregistern befinden.⁸⁵ Dadurch kann man

⁸⁴ Friedrich Lips, *Die Kunst des Bajanspiels*, hrsg. v. Ulrich Schmülling, Kamen 1991 (= Handbuch der Harmonika- Instrumente, 2), S. 70–76.

⁸⁵ Kinnregister befinden sich oben am rechten Manual und man betätigt sie mit dem Kinn, somit hat man die Finger frei und kann ohne zu stoppen weiterspielen.

in der gleichen Lage spielen, und mit der Änderung des Registers erklingt die Passage eine Oktave höher oder tiefer, je nach der Wahl des Registers, was für diesen Satz sehr hilfreich ist, da es zu einem sehr häufigen Lagenwechsel kommt. Für das linke Manual gibt es keine Kinnregister, das heißt, dass man die Register mit der linken Hand während des Spielens umschalten muss. Da es auch am linken Manual nicht so viele Register und Möglichkeiten gibt, wird bei solchen Passagen öfters gesprungen. Jedoch muss man dazu sagen, dass die Knöpfe und Abstände zwischen den Knöpfen am linken Manual viel kleiner sind als am rechten. Somit sind die Entfernungen etwas näher.

Die dynamische Funktion der Register

Da die Register aus unterschiedlich vielen Chören bestehen, werden sie auch dazu genutzt, unterschiedliche Lautstärken zu erzeugen.

4.1.3 Andere Lösungen bei der Adaptation von *Musica Ricercata* für das Akkordeon

Es gibt auch Passagen, die man bei einer Adaptation nicht ohne einen Eingriff in den Notentext übernehmen kann. Dies sind einige Beispiele.

Im dritten Takt des ersten Satzes (sowie in dem 82. Takt des gleichen Satzes) ist in der Originalversion vorgeschrieben, die Noten in der linken Hand stumm niederzudrücken, nachdem das Haltepedal gedrückt würde, was bedeutet, dass die Töne nicht erklingen. Da dieses Vorgehen am Akkordeon nicht möglich ist, werden die Noten in der Akkordeonversion niedergedrückt und somit hörbar.

Im 95. Takt des zehnten Satzes der Klavierfassung kommt es zur Fortschreitung der melodischen Linie in großen Sekunden in beiden Händen. In der Akkordeonversion wird die melodische Linie in der linken Hand an der gleichen Stelle nur als eine Einzelstimme geführt, das heißt, dass die unterste melodische Linie fehlt. Da man beim Spielen am linken Manual des Akkordeons fast ausschließlich nur vier Finger benutzt, wäre es unmöglich, diese melodische Linie in der linken Hand in Sekunden zu spielen und das Tempo und den Charakter dieses Satzes einzuhalten.

Wie man sieht, ist es manchmal notwendig, auch Eingriffe in den Notentext zu machen, um den Charakter des Stückes und die Vorstellung des Komponisten auch am anderen Instrument wahrheitsgetreu übermitteln zu können. Das wichtigste bei der Interpretation einer Adaptierung ist es, sie mit der Originalversion des Werkes zu vergleichen. Da vor allem die Akkordeons sehr unterschiedlich sind, können manche Adaptionen einem speziellen Instrument angepasst werden, sodass die Version für ein anderes nicht passen muss.

4.2 Die Adaptation des II., V. und VI. Satzes aus *Musica Ricercata* für das Akkordeon

Im Rahmen meiner Masterarbeit möchte ich den Versuch wagen, die fehlenden drei Sätze aus *Musica Ricercata* für das Akkordeon zu adaptieren. Ich habe keine logische Begründung gefunden, wieso gerade diese drei Sätze nicht bearbeitet wurden. Bei der Adaptation der fehlenden drei Sätze habe ich mich teilweise an die Lösungen von Max Bonnay angelehnt.

Es werden nun die Änderungen erläutert, zu denen es bei der Adaptation kam. Die Notenabschrift wird im Anhang beigelegt.

Die Erlaubnis zur Adaptation dieser Werke hat mir Frau Dr. Vera Ligeti nach der gründlichen Betrachtung der Werke erteilt.⁸⁶

4.2.1. II. Mesto, rigido e cerimoniale

Im Takt 5 (und später bei gleichen Stellen) wird die obere Oktave in der linken Hand ausgelassen. Durch die Nutzung des vorgeschriebenen Registers erklingt die Oktave, obwohl sie nicht aufgeschrieben ist. Durch die Ausschaltung des Hebels am linken Manual wirkt der Klang der linken Hand leiser. Somit ist es möglich, am Akkordeon auch in diesen Randbereichen des Tonumfangs einen leisen und gebundenen Klang zu erzeugen.

⁸⁶ Aus dem Mailkontakt mit Frau Dr. Vera Ligeti: „Jetzt aber kann ich mit gutem Gewissen „JA“ sagen, ich - wenn auch eine Vollamateurin - finde Ihre Arbeit wirklich interessant, sehr verständnisvoll - also sehr sehr gut. Genau die gleiche, nur fachlich fundiertere Meinung hat Prof. Peter Petersen in Hamburg auch, den ich zur Hilfe gebeten habe, wir alle finden Ihre Arbeit ausgezeichnet, entsprechend dem Sinn der *ricercare*, Sie haben weitergesucht und auch gefunden.“, 10.5.2020.

In den Takten 9–12 werden alle Noten in der rechten Hand gespielt. Durch die Benutzung des gleichen Registers wie am Anfang klingt die Melodie identisch. Die sforzatti in den Takten 10, 11 und 12 werden durch ein Unisonospiel in der linken Hand gestärkt.

In den Takten 18–23 werden alle Noten unisono gespielt, damit man einen größeren Unterschied in der Lautstärke erzeugen kann.

In den Takten 25–28 kommt es zu einer veränderten Aufteilung der Noten in den beiden Händen, damit die schnellen Notenrepetitionen in der rechten Hand frei gespielt werden können. In dieser Passage kann man auch die vorgeschriebene Dynamik nicht zu 100 Prozent einhalten, da es nicht möglich ist, in der linken Hand Fortissimo und gleichzeitig in der rechten Hand Pianissimo zu spielen. Deshalb werden bei den Fortissimo-Stellen in der linken Hand auch die Tonrepetitionen in der rechten Hand lauter als Pianissimo erklingen.

4.2.2 V. Rubato, lamentoso

Zur ersten kleinen Änderung des Notenbildes in diesem Satz kommt es im Takt 9. Die letzte halbe Note im Takt wird in der linken Hand nicht angespielt. Dadurch, dass es spieltechnisch nicht möglich wäre, alle Noten in den folgenden zwei Takten in der linken Hand zu spielen, werden diese Akkorde in die rechte Hand übernommen. Durch die Benutzung des Tutti-Registers, das von allen vier Chören besteht (es erklingen drei Oktaven und ein Unisonoklang), erklingt der Akkord automatisch beim Anspielen des gleichen in der rechten Hand um eine Oktave höher. Damit der Akkord von der linken Hand nochmals angespielt wird, wird die Ligatur der rechten Hand unterbrochen und der ganze Akkord nochmals niedergedrückt.

Im Takt 19 wird der Part der rechten Hand um eine Oktave tiefer gespielt, damit die weiteren Takte höher erklingen können, als es vorgeschrieben ist. Ohne diese Änderung wäre es nicht möglich. Die höchste Note kann ab dem Takt 20–28 nicht erklingen, weil es spieltechnisch nicht möglich wäre, die restlichen Stimmen zu spielen unter der Einhaltung des Charakters dieser Passage.

In den Takten 21–28 kommt es zur Änderung der Aufteilung der Noten in den beiden Händen. Bei dieser Passage wird das mittlere Liniensystem der Originalversion in der rechten Hand wegen der spieltechnischen Möglichkeiten um eine Oktave höher gespielt. Durch die Benutzung des Tutti Registers klingt aber auch die tiefere Lage des Akkordes mit.

In den Takten 31–34 wird der ganze Akkord in der rechten Hand gespielt. Dadurch, dass das Pedal in der Klavierfassung genaustens angeschrieben ist, wurden hier die Notenwerte auf die gleiche Länge verlängert, mit der Bemerkung, dass der Klang wie bei einem Klavier abklingen soll.

Ab dem Takt 34 bis zum Schluss kommt es wieder zu einer anderen Aufteilung der Noten zwischen den beiden Händen.

In dem vorletzten Takt wird der Akkord in der rechten Hand nach dem Vorbild von Max Bonnay niedergedrückt.

4.2.3 VI. Allegro molto capriccioso

In diesem Satz kommt es zu den wenigsten Änderungen.

Die erste Änderung des Notentextes gibt es in den Takten 17–18, wo der Part der linken Hand auch Unisono in der rechten Hand gespielt, um den Unterschied von Fortissimo zu subito Pianissimo im Takt 19 besser erzielen zu können.

Der zweite Unterschied ist im Takt 25, wo es spieltechnisch nicht möglich ist, in der rechten Hand Fortissimo und gleichzeitig in der linken Hand Piano zu spielen. Deshalb bleibt in dem Takt die gleiche Dynamik wie im vorherigen, Fortissimo, um wieder den dynamischen Unterschied zum Takt 26 erzielen zu können.

Fazit

György Ligeti war ein sehr bemerkenswerter Komponist. Er hat der Menschheit Werke von hohem künstlerischem Wert hinterlassen. Als Komponist und Persönlichkeit wird er immer eine Inspiration für junge Komponisten und Interpreten bleiben. Seine Neugier zeigte ihm viele Wege und bot ihm Möglichkeiten, die er nutzte. Seine Kompositionen sind eine Herausforderung für die jungen Interpreten, durch die sie wieder künstlerisch wachsen können.

Obwohl Ligeti sein Werk *Musica Ricercata* zum „prähistorischen Ligeti“⁸⁷ zählte, hat diese Komposition doch schon Keime in sich, die sich später in seinen Werken zur vollen Pracht entwickelt haben. Dieses Werk stellt für die Akkordeonisten eine Herausforderung dar, der sich viele gerne stellen. Es wäre schade, wenn dieser Zyklus für die Akkordeonisten unvollständig bleiben würde. Da Ligeti über die Bearbeitung der acht Sätze Bescheid wusste, wäre er vielleicht nicht dagegen, wenn man die restlichen Sätze auch am Akkordeon spielen würde.

Bei den Bearbeitungen von Klavierwerken für das Akkordeon werden einige davon vielleicht sogar besser am Akkordeon klingen, wie sie es am Klavier tun. Man muss bei diesen Adaptationen vorsichtig sein und von der Klangvorstellung des Komponisten und den Klangeigenschaften des Klaviers ausgehen. Deshalb sind auch nicht alle Werke dafür geeignet, was aber nicht der Fall von *Musica Ricercata* ist. Natürlich kommt es zu kleinen Änderungen, wie es auch manchmal bei den Adaptationen von Bachs Werken passiert, aber man kann diesen Zyklus auch am Akkordeon spielen und dessen Charaktere beibehalten.

⁸⁷ Ligeti, „Über Musica ricercata“ (2007), S. 154.

Anhang

II

György Ligeti

Bearb. für das Akkordeon:
Frederika Pöhmova

Mesto, rigido e cerimoniale ♩ = 56

non legato *sim.*

5 ^{8va}

pp S.B.

ohne rinforzo *

8 ⁽⁸⁾

f *non leg.* M.B.

11

pp S.B.

ohne rinforzo

* rinforzo = Hebel am linken
Manual

(8)

18 **Più mosso, pesante** ♩ = 126

ff tutta la forza

cresc. molto

3 5

M.B.

24 **Senza tempo, rapido**

sffpp lunga

perdendosi

25 **Intenso, agitato** ♩ = 76 *sffpp*

ff

M.B.

S.B.

26 *sffpp* *sffpp* *sffpp*

ff

sempre ff

* Tonrepetitionen so dicht wie möglich

27 *sfppp* *sfppp* 3

28 *sfppp* *sfppp* *fpp* *mfpp* *sf* perdendosi

Tempo I ♩ = 56

29 *pp* rigido e cerimoniale

S.B.

32

4 **Senza tempo**

sfppp *mpppp* **

33 8va

perdendosi

M.B. *ppp* *pppp* 7

S.B.

* die Note g' ist in der linken Hand zu spielen
 ** allmählich langsamer werden

V

György Ligeti

Bearb. für das Akkordeon:
Frederika Pöhmova

Rubato. Lamentoso $\text{♩} = 40^*$

pesant
f

M.B. $\odot$ mit rinforzo**

4

7 *molto pesante* *più f*

10 *meno f* *p* *Più mosso, non rubato* $\text{♩} \text{ ca. } 69$

13 *cresc. poco a poco*

S.B. 7

* Sehr frei vorgetragen
** rinforzo = Hebel am linken
Manual

allargando poco a poco sin al

2

16

più cresc. *f sempre cresc.*

. *Tempo I* ca. 40

8^{va}

20

ff molto pesante, in rilievo, grandioso

S.B.

agitato, string. molto

(8)

23

cresc. molto

M.B.

sempre string. *non string.*

(8)

25

fff *fff* *fff* *fff* *fff*

28 *a tempo, calmo*

pp

M.B.
ohne rinforzo

31 *poco rall.*

sffp *pp* *sfp* *pp* *mp*

34 *a tempo* *string. poco a poco*

p *pp* *M.B.* *S.B.* *pesante, cresc.*

38 *cresc. molto* *fff* *non string.* *lung* *lunga*

* Nach dem *sffp* den Klang abklingen lassen wie am Klavier.

VI

György Ligeti

Bearb. für das Akkordeon:
Frederika Pöhmova

☺ Allegro molto capriccioso ♩ = 108

Measures 1-4. Treble staff: *f*, *cresc.*. Bass staff: *f*. Smiley face symbol above measure 1 and below measure 4.

Measures 5-10. Treble staff: *8va*, *più f*. Bass staff: *ff martellato, poco pesante*. Smiley face symbol above measure 5.

Measures 11-15. Treble staff: *sf leggiero*. Bass staff: *p*. Smiley face symbol above measure 11.

Measures 16-19. Treble staff: *sf ff*. Bass staff: *pp sub.*. Smiley face symbol above measure 16.

Measures 20-24. Treble staff: *poco*, *mp*. Bass staff: *ff martellato*. Smiley face symbol above measure 20.

2

25 *(8)* *poco rall.* *a tempo*

sf *p* *f*

29

32 *poco rall.* *a tempo*

p *pp* *ff* *p*

Literaturverzeichnis

Arom, [Art.] „Arom, Simha“ in: *MGG Online*. → Simha Arom, [Art.] „Arom, Simha“ in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-10000f81o0313.han.bruckneruni.at/mgg/stable/18127>, (27.3. 2020).

Brockhaus Enzyklopädie Online, Sozialistischer Realismus, <https://brockhaus-1at-18t2jt5ju02fe.han.bruckneruni.at/ecs/enzy/article/sozialistischer-realismus>, (26.3.2020).

Burde, *György Ligeti: Eine Monographie* (1993) → Wolfgang Burde, *György Ligeti: Eine Monographie*, Zürich 1993.

Eimert, Stockhausen, „Vorwort“ (1955) → „Vorwort“, in: *Elektronische Musik I.*, hrsg. v. Herbert Eimert, Karlheinz Stockhausen, Wien 1955 (= die Reihe, Information über serielle Musik, 1), S. 7.

Floros, *György Ligeti, Jenseits von Avantgarde und Postmoderne* (1996) → Constantin Floros, *György Ligeti, Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien 1996 (= Österreichische Musikzeit edition: Komponisten unserer Zeit, 26).

Floros, „Hommage á György Ligeti“ (1988) → Constantin Floros, „Hommage á György Ligeti“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 149/5, 1988, S. 25–29.

Hocker, *Begegnungen mit Conlon Nancarrow* (2002) → Jürgen Hocker, *Begegnungen mit Conlon Nancarrow*, hrsg. v. Rolf W. Stoll, Mainz 2002 (= Edition Neue Zeitschrift für Musik, ohne Zählung).

Ligeti, „Auswirkungen der elektronischen Musik“ (2007) → György Ligeti, „Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen“, in: ders. *Gesammelte Schriften* 2, hrsg. v. Monika Lichtenfeld, Mainz 2007 (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 10,2), S. 86–94.

Ligeti, „Bericht zur eigenen Arbeit“ (2007) → György Ligeti, „Bericht zur eigenen Arbeit“, in: ders. *Gesammelte Schriften* 2, hrsg. v. „Monika Lichtenfeld, Mainz 2007 (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 10,2), S. 75–77.

Ligeti, *Continuum*, 1970 → György Ligeti, *Continuum*, Mainz 1970.

Ligeti, „*Études pour piano – Premier livre*“ (2007) → György Ligeti, „*Études pour piano – Premier livre*“, in: ders. *Gesammelte Schriften 2*, hrsg. v. Monika Lichtenfeld, Mainz 2007 (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 10,2), S. 290–293.

Ligeti, „Für mich ist dies die beste Musik“ (2002) → György Ligeti, „Für mich ist dies die beste Musik eines zeitgenössischen Komponisten“, in: Jürgen Hocker: *Begegnungen mit Conlon Nancarrow*, hrsg. v. Rolf W. Stoll, Mainz 2002 (= Edition Neue Zeitschrift für Musik, ohne Zählung), S. 7.

Ligeti, *Musica Ricercata* (1995) → György Ligeti, *Musica Ricercata*, Mainz 1995.

Ligeti, „Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik“ (1993) → György Ligeti, „Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 154/1, 1993, S. 20–29.

Ligeti, *Träumen Sie in Farbe?* (2003) → György Ligeti, *Träumen Sie in Farbe?: György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Wien 2003.

Ligeti, „Über Musica ricercata“ (2007) → György Ligeti, „Über Musica ricercata“, in: ders. *Gesammelte Schriften 2*, hrsg. v. Monika Lichtenfeld, Mainz 2007 (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 10,2), S. 154–155.

Ligeti, „Zwischen Wissenschaft, Musik und Politik“ (2007) → György Ligeti, „Zwischen Wissenschaft, Musik und Politik“, in: ders. *Gesammelte Schriften 2*, hrsg. v. Monika Lichtenfeld, Mainz 2007 (= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 10,2), S. 33–50.

[Art.] Ligeti Sándor, https://hu.wikipedia.org/wiki/Ligeti_S%C3%A1ndor, (14.1.2020).

Lips, *Die Kunst des Bajanspiels*, (1991) → Friedrich Lips, *Die Kunst des Bajanspiels*, hrsg. v. Ulrich Schmülling, Kamen 1991 (= Handbuch der Harmonika- Instrumente, 2).

Mehner, [Art.] „Sozialistischer Realismus, GESCHICHTE“ in: *MGG Online* → Klaus Mehner, [Art.] „Sozialistischer Realismus, GESCHICHTE“ in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., veröffentlicht November 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-10000f81o0319.han.bruckneruni.at/mgg/stable/11794>, 26.3.2020.

Nordwall, *György Ligeti. Eine Monographie* (1971) → Ove Nordwall, *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971.

Ossi, [Art.] „Lamento“ in: *MGG Online* → Massimo Ossi, [Art.] „Lamento“ in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., veröffentlicht November 2016, <https://www-1mgg-2online-1com-10000f81o031b.han.bruckneruni.at/mgg/stable/13358>, (26.3.2020).

Winkel, *Phänomene des musikalischen Hörens* (1960) → Fritz Winkel, *Phänomene des musikalischen Hörens*, Berlin und Wunsiedel 1960 (= Stimmen des XX. Jahrhunderts, 4).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1, György Ligeti, Kylwiria, Privatbesitz Vera Ligeti, Wien.

Abbildung 2, Abschrift der Takte 44-45 aus: György Ligeti, *Atmosphères* für großes Orchester ohne Schlagzeug, Universal Edition 1963, S. 9.

Abbildung 3, Girolamo Frescobaldi, *Recercar Chromatico post il credo* aus *Fiori Musicali*, Venedig, 1635.

Eidesstattliche Erklärung

„Hiermit erkläre ich eidesstattlich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Alle Stellen oder Passagen der vorliegenden Arbeit, die anderen Quellen im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen wurden, sind durch Angaben der Herkunft kenntlich gemacht. Dies gilt auch für die Reproduktion von Noten, grafischen Darstellungen und anderen analogen oder digitalen Materialien. Ich räume der Anton Bruckner Privatuniversität das Recht ein, ein von mir verfasstes Abstract meiner Arbeit sowie den Volltext auf der Homepage der ABPU zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen.“

.....