

Auch für die gesamte Tonhöhenkonzeption einer Variation werden die Strukturelemente der Reihe wirksam: Gleiche Elemente einer Reihe werden (etwa durch äquidistante Aufreihung) zueinander in Beziehung gesetzt, desgleichen stiften gleichlautende Strukturen zwischen aufeinanderfolgenden Reihen Bezüge (durch fixierte Lage der Bezugstöne). Bei den von Sekundbezügen beherrschten Variationen 1 und 4 werden die Elemente unter bestimmten Richtungsaspekten in Beziehung gesetzt. Der gezielte Einsatz von (fixierten) Hoch- und Tieftönen ist allenthalben zu beobachten.

## Wiedergeburt der *Ars subtilior*? Eine Analyse von György Ligetis Klavieretüde Nr. 2 „Cordes Vides“

von Hannes Schütz, Wien

### *Ars subtilior*

Die hochentwickelte, anspruchsvolle Musik des späten 14. Jahrhunderts in der musikhistorischen Lücke zwischen der Isorhythmik Guillaume de Machauts (um 1300–1377) am Höhepunkt der *Ars nova* und dem frühen Niederländer Guillaume Dufay (um 1400–1474) war lange in Vergessenheit geraten und wurde erst im 20. Jahrhundert im Zuge der Intellektualisierung der Musik und des verstärkten Interesses an musikalischer Konstruktion wissenschaftlich aufgearbeitet. Der für diese spätmittelalterliche Epoche kennzeichnende Geschmacks- und Stilwandel von der Einfachheit zur Kompliziertheit und die Vorliebe für die sogenannten *maiores subtilitates* etablierten schließlich die von Ursula Günther eingeführte Bezeichnung „*Ars subtilior*“<sup>1</sup>.

Neben den späten Werken von Philippe de Vitry und Johannes Ciconia sind für die Epoche vor allem die französischen Komponisten Solage, Jacob de Senleches und Jehan Simon Hasprois von Bedeutung<sup>2</sup>. Schon von ihrem Selbstverständnis her war die *Ars subtilior* eine intellektuelle Elitetradition. Die manierierte Notation<sup>3</sup>, die für diese Zeit häufig als kennzeichnend hervorgehoben wird, ist allerdings weniger Selbstzweck, sondern die Folge der primär musikalisch motivierten Weiterentwicklung der Prinzipien der *Ars nova*. Diese konsequente Fortführung in der *Ars subtilior* äußert sich beispielsweise bei den von Machaut und de Vitry bei der isorhythmischen Motette angewandten Prinzipien. Die rationale Organisation der Stimmen durch deren Aufteilung in melodische Teile (*colores*) und rhythmische Teile (*taleae*) wird auch auf den Diskantliedsatz übertragen.

<sup>1</sup> Ursula Günther, *Das Ende der Ars Nova*, in: *Mf* 16 (1963), S. 105, 112ff.

<sup>2</sup> Vgl. auch den Ausdruck „Französische Spätzeit“ bei Heinrich Besseler, *Art. Ars Nova*, in: *MGG* 1, Kassel 1949–1951, Sp. 722.

<sup>3</sup> Willi Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century (FSM)*, Introduction, Cambridge, Mass. 1950.

Isorhythmie und Mehrtextigkeit finden daher in dieser Epoche auch in die typischen Refrain-Gattungen des Kantilenensatzes wie Ballade, Rondeau oder Virelai Eingang.

Ein wesentliches Charakteristikum der Ars subtilior bildet weiters die größere Bandbreite an verschiedenen Notenwerten. War bei Machaut oder de Vitry noch regelmäßig die Minima der kleinste Notenwert, findet in der Ars subtilior über die Semiminima hinaus noch die mit einem Fähnchen ausgestattete Fusa<sup>4</sup> Verwendung. Weit häufiger als in der Ars nova treten auch (oft kurzfristige) Mensurwechsel auf.

In Verbindung mit den beiden Möglichkeiten der perfekten Dreiteilung und der imperfekten Zweiteilung der Notenwerte, die nunmehr auch bei den kleinsten Notenwerten möglich sind, kommt es oft gleichzeitig zu verschiedenen Mensuren in den einzelnen Stimmen und zeitweise zur Bildung von – nicht taktbezogenen – Konflikt-rhythmen (in den einfachsten Fällen im Verhältnis 2 : 3 oder 3 : 4). Vereinzelt gibt es dafür zwar auch schon Beispiele in der Ars nova, in der Ars subtilior wird diese Technik aber generalisierend und auch bei den kleinsten Notenwerten angewendet. Dies alles findet natürlich auch in der Notationstechnik seinen Niederschlag: Die farbliche Darstellung der Mensurwechsel in dieser Zeit (als Wechsel zwischen schwarzen und roten Noten) und die Verwendung neuer vielgestaltiger Notenwerte (zum Beispiel der doppelhälsigen Dragma) tragen zur Entwicklung einer manierten Notation bei<sup>5</sup>.

#### *Ars subtilior-Rezeption in György Ligetis „Études pour piano, premier livre“*

Eine spezielle Rezeption der Eigenheiten der Ars subtilior hat in jüngerer Zeit in den neueren Werken György Ligetis, vor allem in den *Études pour piano, premier livre*, stattgefunden. Nach eigenen Aussagen des Komponisten hat seit dem Beginn der 80er Jahre neben bestimmten afrikanischen Musiktraditionen<sup>6</sup>, fraktaler Geometrie<sup>7</sup> und den Werken Conlon Nancarrow<sup>8</sup> auch die Ars subtilior zu einem grundlegenden Wandel im Schaffen Ligetis geführt<sup>9</sup>.

Mit der häufig dokumentierten Anlehnung Ligetis an die polyphone Tradition der Niederländer im 15. Jahrhundert, insbesondere an die Werke Johannes Ockeghems, die unter anderem als Vorbild für die Entwicklung der Technik der Mikropolyphonie in *Apparitions* und *Atmosphères* gedient haben soll<sup>10</sup>, hat die Annäherung des Komponisten an die Ars subtilior in den Werken der jüngsten Zeit aber nicht viel gemein. Nicht mehr stehen die Verschmelzungswirkungen vielstimmig überlagerter Polyphonie, sondern komplexe rhythmische Strukturen zur Diskussion, die sich aus der exzessiven Nutzung der Beson-

<sup>4</sup> Zum Beispiel als halbierte Minima oder Semiminima.

<sup>5</sup> Vgl. auch Apel, *Die Notation der polyphonen Musik, 900–1600*, deutsch Leipzig 1962, S. 462ff.

<sup>6</sup> Speziell dazu Gerhard Kubik, *Theorie, Aufführungspraxis und Kompositionstechniken der Hofmusik von Buganda. Ein Leitfaden zur Komposition in einer ostafrikanischen Musikkultur*, in: *Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*, Hamburg 1991, S. 23.

<sup>7</sup> Peter Richter, *Fraktale-Chaos – Auf der Suche nach Ordnung zwischen Unvorhersagbarkeit und gebrochenen Dimensionen*, in: *ÖMZ* 1989, S. 276.

<sup>8</sup> Wolfgang Burde, *György Ligeti*, Zürich 1993, S. 190.

<sup>9</sup> György Ligeti, *Künstlergespräche*, in: *ÖMZ* 1989, S. 274 (279).

<sup>10</sup> Vgl. Burde, *György Ligeti*, S. 166.

derheiten in der Mensuralnotation ergeben<sup>11</sup>. Insbesondere kann die taktungebundene Unterteilung in symmetrische und asymmetrische Einheiten in der Mensuralnotation bei simultanem Ablauf in verschiedenen Stimmen zu einem Effekt führen, den Ligeti auch in den *Études pour piano* mehrfach zu verwirklichen trachtete, nämlich der scheinbaren Gleichzeitigkeit verschiedener Geschwindigkeitsschichten<sup>12</sup>.

### *Étude pour piano* Nr. 2 – „*Cordes Vides*”

*Cordes Vides*<sup>13</sup> beruht zur Gänze auf der Verwendung von Quinten, die melodisch und später auch harmonisch verwendet werden. Die Fortschreitung in mehreren aufeinanderfolgenden reinen Quinten oft über den Tonraum von mehr als zwei Oktaven erweckt dabei zweifellos Assoziationen zu den leeren Saiten von Streichinstrumenten. Kurze, aus der Abfolge von Quintsprüngen resultierende einstimmige melodische Phrasen in beiden Händen in gleichmäßigen Achtelnoten, in denen jeweils die erste Note leicht akzentuiert wird, vermitteln einen schwebenden Eindruck<sup>14</sup>. Die ersten drei Töne des einstimmigen Anfangs (*a''*, *d''* und *g'*) gehören dabei beiden Stimmen: Während die Oberstimme sogleich wieder über *d''* und *a''* zurückpendelt und die nächste Phrase danach mit chromatisch verschobenen Quintfolgen beginnt, wird der begonnene Quintabstieg ab dem vierten Achtel in der nun einsetzenden linken Hand weitergeführt.

ÉTUDE 2 : „CORDES VIDES” Dédicée à Pierre Boulez 17

*Andantino con moto, molto tenero* ♩ = 120 György Ligeti 1985

Notenbeispiel 1: T. 1–4.

Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Schott Musik International, Mainz.

<sup>11</sup> Günther, *Die Ars subtilior des späten 14. Jahrhunderts*, in: *Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*, Hamburg 1991, S. 277 (280).

<sup>12</sup> György Ligeti über eigene Werke. Ein Gespräch mit Detlef Gojowy aus dem Jahre 1988, in: *Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*, Hamburg 1991, S. 359f.

<sup>13</sup> Kurzbesprechungen der Étude finden sich bei Louis Svard, *György Ligeti. Études pour piano, premier livre*, in: *Notes 44* (1987/88), S. 587f., bei Ulrich Dibelius, *György Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz 1994, S. 224 und bei Constantin Floros, *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien 1996, S. 176.

<sup>14</sup> S. auch Denys Bouliane, *Imaginäre Bewegung – György Ligetis „Études pour piano”*, in: *MusikTexte* 1989 (28/29), S. 73 (80).

Daß trotz des äußerlich einheitlichen Notenbildes linker und rechter Hand verschiedene Aufgaben zugeordnet sind, wird bereits durch die Notierung der linken Hand in zwei Zeilen und der rechten Hand in einer Zeile angedeutet. In den beiden Händen ergeben sich auch von Beginn an trotz aller Gemeinsamkeiten (fortschreitende Achtelbewegung; kurze, akzentuierte Phrasenbildungen) deutlich funktionale Unterschiede. Die rechte Hand, der im Verlauf des Stückes durchwegs eine führende Rolle zukommt, gebraucht ihre beiden Gestaltungsmuster für die kurzen Phrasenbildungen zu Beginn, die Pendelbewegung innerhalb einer None (bestehend aus zwei aufeinandergetürmten Quinten) und die chromatische Rückung eines Quintsprungs, auf zwei verschiedene Arten, nämlich aufsteigend oder absteigend, und gelangt damit zu vier alternierenden Varianten. In ihrer Länge sind die Phrasenbildungen der rechten Hand dabei sehr frei und weisen die verschiedensten Dauern (zumeist sechs, seltener auch vier, fünf, sieben, acht oder neun Achtelnoten) auf.

Die linke Hand benötigt dagegen regelmäßig mehr Raum als die rechte Hand und dient vor allem weitläufigen harmonischen Begleitbewegungen. So wird in der Fortsetzung des dreitönigen einstimmigen Beginns während der ersten drei Phasen zunächst einmal der Quintenzirkel völlig erschlossen<sup>15</sup>. Anders als in der rechten Hand, bei der durch die chromatischen Rückungen des Quintintervalls auch andere Intervalle (insbesondere kleine Sext und Tritonus) auftreten können, bleibt die Fortschreitung in der linken Hand vorerst auf die reine Quint (bzw. ihr Komplementärintervall der reinen Quart) und deren Oktavversetzungen beschränkt.

Nach den rhythmisch abweichenden Einschnitten in Takt 11/12 und Takt 13/14 treten in der rechten Hand vermehrt zweistimmige Quintklänge auf, während die linke Hand, weiterhin im Achtelrhythmus, eine Kurzform der Takte 1–12 der Oberstimme wiederzugeben scheint. So treten ab Takt 14 in der linken Hand das Nonnenpendel und die chromatische Rückung von Quinten auf. Die vorige Gestalt der rechten Hand wird also von der linken Hand gleichsam gespiegelt übernommen. Die Interaktion der beiden Hände wird in den folgenden Takten noch verstärkt, indem ein Stimmentausch des vorliegenden Konfliktrhythmus' stattfindet. So wechselt in den Takten 17–19 die Achtelbewegung in die rechte Hand und die schnellere Triolenbewegung in die linke Hand, in den Takten 19–21 tritt sogar mehrfach Stimmentausch auf.

Dabei werden die oben beschriebenen Unterschiede im Grundcharakter zwischen linker und rechter Hand beibehalten. Der linken Hand bleiben trotz der Übernahme der chromatischen Rückungen die weitläufigen Begleitfiguren über Quintfallstrecken und vorerst auch die Einstimmigkeit vorbehalten. In der rechten Hand werden dagegen zweistimmige Quintklänge (ab Takt 19 und vor allem ab Takt 21) immer mehr zur Regel. Das Prinzip des permanenten Wechselspiels der beiden Hände durch die Spiegelung von Oberstimmenmustern in der linken Hand und die Übernahme von gemeinsamen Mustern in die rechte Hand mit darauffolgendem Stimmentausch bleibt dabei bis zum Schluß bestimmend.

<sup>15</sup> Auf das bei Ligeti typische Phänomen der Entwicklung modaler Binnenstrukturen innerhalb des präsenten chromatischen Totals kann hier nur hingewiesen werden. Instruktiv dazu Peter Petersen, *Bartok-Lutoslawski-Ligeti. Einige Bemerkungen zu ihrer Kompositionstechnik unter dem Aspekt der Tonhöhe*, in: *Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988*, Hamburg 1991, S. 225.

All das hat mit Ars subtilior nicht viel gemeinsam; die eigentlichen Besonderheiten liegen denn auch nicht im Harmonischen oder Formalen, sondern in der rhythmischen Konstruktion. Hier werden sehr bald Erinnerungen an die Möglichkeiten der Mensuralnotation geweckt.

The image displays two systems of musical notation for piano. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The notation is highly complex, featuring numerous slurs, ties, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). There are also performance instructions like *sempre pp* and *cresc.* (crescendo). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and complex groupings of notes, which are typical of the Ars subtilior style mentioned in the text.

Notenbeispiel 2: T. 9–16.

Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Schott Musik International, Mainz.

Der Beginn der sich nach und nach entwickelnden komplizierten Konfliktrhythmen zeigt sich in den bereits erwähnten Einschnitten in den Takten 11/12 und 13/14: Sie bestehen aus einem kurzen zweistimmigen Motiv von leeren Quinten (zunächst  $a'-e''$  und  $d'-a'$  nach dem Abschluß der 14. Phrase in der rechten Hand ab Takt 11, nach der 14. Phrase der linken Hand kommen ab Takt 13 zu den Quinten  $d'-a'$  und  $a'-e''$  noch  $g-d'$  und  $C-g$  hinzu) und markieren den Eintritt beginnender rhythmischer Veränderungen. Schon das Einschnittmotiv selbst verlangsamt mit seinen zwei punktierten Achtelnoten die Bewegung und setzt den Achtelnoten der Phrase der linken Hand am Ende von Takt 11 einen einfachen Konfliktrhythmus im Verhältnis 2:3 entgegen.

Zwischen diesen beiden verlangsamenen Einschnitten erfolgt allerdings bereits eine Beschleunigung der Bewegung in der rechten Hand gegenüber der rhythmisch unveränderten linken Hand (im Verhältnis 3:2; zum Einschnittmotiv ergibt sich damit bereits das Verhältnis 9:4!), indem den weiter fortlaufenden Achteln der Unterstimme Triolen entgegengesetzt werden.

Für die rechte Hand ist an dieser Stelle der Takt in 12 Teile, in der linken Hand in 8 Teile zerlegt. Bei der vollständigen Durchführung dieses einfachen Konfliktrhythmus' durch einen ganzen Takt hindurch wie in Takt 15 ergeben sich 16 klingende Impulse

(4 Impulse stimmen ja überein) pro Takt. Diese sind – entsprechend dem Verhältnis 2:3 – asymmetrisch auf den Takt verteilt (Skizze 1).

An dieser Stelle ist festzuhalten, daß es in der vorliegenden Etüde keine echte Taktmetrik mit der Unterscheidung in schwere und leichte Zeiten gibt. Ein Takt dient daher nur als Maß für eine bestimmte Zeitspanne, hat aber keinerlei Bedeutung für die Einsätze eines bestimmten rhythmischen Musters. So könnte sich beim phasenverschobenen Zusammentreffen mehrerer Konflikt rhythmischen – z. B. bei einem Einsatz der triolischen Bewegung um ein Achtel früher – auch eine gleichmäßige Impulsverteilung im Rahmen des Taktes ergeben (vgl. dazu Takt 22). Daraus folgt für die Beschreibung des vorliegenden Konflikt rhythmischen, daß neben der Anzahl der tatsächlich zu hörenden Impulse (hier 16) auch die Anzahl der theoretisch möglichen Impulse (hier 24), also der Dissoziierungsgrad des Taktes, zu untersuchen ist (s. auch die Tabelle am Schluß der Analyse)<sup>16</sup>.

Die ersten drei Zahlen der nachstehenden Skizze 1 zeigen die in Takt 15 von linker und rechter Hand tatsächlich klingenden 16 Impulspositionen (schwarze Felder) von den im gegebenen Dissoziierungsgrad theoretisch möglichen 24, was im übrigen einer Unterteilung des Taktes in Sechzehnteltriolen entspräche. Die zweite Triole in der rechten Hand beginnt mit einer Pause (Position 7):

re. Hd.:						X																			
li. Hd.:																									
Position	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	

  

Einschnitt:					>	<																			
-------------	--	--	--	--	---	---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Skizze 1

Lediglich zum rhythmischen Vergleich wurde auch das (mit der triolischen Bewegung nicht simultan auftretende) Einschnittsmotiv von Takt 11/12 und Takt 13/14 in die Skizze aufgenommen, das zur nachfolgenden triolischen Bewegung der rechten Hand im Verhältnis 4:9 steht und daher in der vorliegenden Takt dissoziation gar nicht untergebracht werden könnte (die Schläge treten in der Skizze unter anderem „zwischen“ den Impulsen 5/6 und 14/15 auf). Die scheinbar simplen 2:3-Verhältnisse bescheren bereits an dieser Stelle ein hohes Maß an Komplexität (s. Notenbeispiel 3, S. 211).

Die Aufteilung der jeweils mittleren Triolennote in der rechten Hand ab der Taktmitte von Takt 21 bringt rhythmisch keine wesentliche Neuerung. Es handelt sich lediglich um die Übernahme des jeweils zwischen die beiden letzten Triolennoten hineinschlagenden Achtelimpulses der linken Hand (also der Impulspositionen 4, 10, 16 und 22 in der vorigen Skizze zu Takt 15) durch die rechte Hand. Der bisher gemeinsam vorgetragene Konflikt-

<sup>16</sup> Diese rhythmische Konzeption in *Cordes Vides* unterscheidet sich grundlegend von den übrigen Etüden des Zyklus, bei denen insbesondere das Prinzip der „generalisierten Hemiolenbildung“ eine entscheidende Rolle spielt. Zu diesem Begriff Peter Niklas Wilson, *Interkulturelle Fantasien, György Ligetis Klavieretüden Nr. 7 und 8*, in: *Klaviermusik des 20. Jahrhunderts* (= *Melos* 51, *Jahrbuch für Zeitgenössische Musik*), Mainz 1992, S. 63 (64).



ziierungsgrad durch die Übertragung der Konfliktrhythmen in eine kleinere Dimension erhöht (s. auch Skizze 5). Wie in der Ars subtilior können auch die kleineren Notenwerte miteinander einen Konfliktrhythmus bilden: In der Triolenbewegung der rechten Hand werden alle (triolischen) Achtelnotenwerte mit Sechzehnteln ausgefüllt, so daß eine effektive Sechzehnteltriolenbewegung entsteht. Wie in Takt 21 ist auch diese Verdichtung durch die Übernahme der – von beiden Händen gemeinsam ausgeführten – rhythmischen Musterbewegung in die rechte Hand zu erklären.

Parallel dazu kehrt ab Takt 25 in der linken Hand größere Ruhe ein. Die Bewegung kehrt zurück zu bloßer Sechzehntelbewegung, so daß sich das gleiche Rhythmusmuster wie in der ersten Skizze zu Takt 15, allerdings in verdoppelter Geschwindigkeit, ergibt. Es resultiert ein Muster von 32 genützten Impulspositionen pro Takt, das sich in virtuoser Form zum *fff*-Höhepunkt in extrem hoher Lage in Takt 26 hinbewegt, um danach sofort in Takt 27 in extrem tiefer Lage im gleichen Rhythmus neu zu beginnen. In Takt 28 werden die rhythmischen Muster mit übergeordneten hemiolischen Schichten überlagert, die in Nonenpendeln einen überleitenden chromatischen Abstieg verursachen.

Abermals setzt danach in Takt 29 eine Beschleunigung in der rechten und eine Verzögerung in der linken Hand ein, wobei durch die gleichmäßige Unterteilung des Taktes in Zweiunddreißigstelnoten und somit 32 zur Verfügung stehenden Pulspositionen im Dissoziierungsgrad an sich eine Verlangsamung vor sich gegangen ist. Die vorige Passage hätte mit dem Konfliktrhythmus von Sechzehnteln und Sechzehnteltriolen noch insgesamt 48 Impulse pro Takt erlaubt (siehe abermals Skizze 5).

Notenbeispiel 4: T. 30–33.

Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Schott Musik International, Mainz.



Abschnitt	Anzahl tatsächlich genützter Positionen	Mögliche Positionen "Dissoziierungsgrad"
ab Takt 1	8 Zeiten pro Takt	8 mögliche Positionen
ab Takt 12	16 Zeiten pro Takt	24 mögliche Positionen
ab Takt 22	24 Zeiten pro Takt	24 mögliche Positionen
ab Takt 26	32 Zeiten pro Takt	48 mögliche Positionen
ab Takt 29	32 Zeiten pro Takt	32 mögliche Positionen
ab Takt 30	40 Zeiten pro Takt	96 mögliche Positionen
ab Takt 32	48 Zeiten pro Takt	96 mögliche Positionen
ab Takt 33	40 Zeiten pro Takt	96 mögliche Positionen
ab Takt 36	24 Zeiten pro Takt	24 mögliche Positionen

## Skizze 5

zweierlei: Zum einen wird gezeigt, daß die besonderen Eigenheiten der Ars subtilior, nämlich die Gleichzeitigkeit mehrerer Geschwindigkeitsschichten durch die Verwendung verschiedener Masuren, mit nicht unvertretbarem Aufwand auch in unserer Notationstechnik realisierbar sind. Zum anderen ist diese Realisation immerhin auch spielbar, und zwar sogar von einem einzigen Interpreten<sup>17</sup>. Darin liegt wohl mehr als nur eine bloße Rezeption der französischen Spätzeit, nämlich ein echter Fortschritt gegenüber der notwendigen Mehrzahl an Interpreten in der Ausführung von Werken der Ars subtilior. Im besonderen aber macht *Cordes Vides* bewußt, wie sehr uns die traditionelle Notation gefangen hält. Beim Versuch, diese eingewöhnten Schranken aufzubrechen, kann sich die bewußte Rezeption der Techniken der Mensuralnotation, insbesondere der Ars subtilior, als überaus wertvoll erweisen.

<sup>17</sup> Zum speziellen Verständnis des „Interpreten“ der *Études pour piano* siehe Ligeti, *Über eigene Werke*, S. 359f.