Thema: 3. Satz (T. 1 - 30) aus dem Streichquartett Nr. 2 von Ligeti (1968)

Aufgaben

- Charakterisieren Sie kurz die wesentlichen Unterschiede dieses Stückes zu einem klassisch-romantischen Streichersatz (Haydn: Sinfonie Nr. 101, 2. Satz "Die Uhr", T. 1 - 10)
- 2. Gliedern Sie das Stück und beschreiben Sie die Horizontal-(Zeitgliederung: Rhythmik/Metrik) und Vertikalordnung (Zusammenklänge) in den einzelnen Phasen.
- 3. Versuchen Sie, aus den Ergebnissen die ästhetische Intention, die Ligeti hier verfolgte, zu ermitteln. Berücksichtigen Sie dabei auch die Überschrift "Come un mecchanismo di precisione" (Wie ein Präzisionsmechanismus).

Arbeitsmaterial:

- Tonbandaufnahme der beiden Stücke (Ligeti und Haydn)
- Notentext der beiden Stücke
- grafische Darstellung des Ablaufs in einem Tonhöhen Zeit Raster

Hilfen:

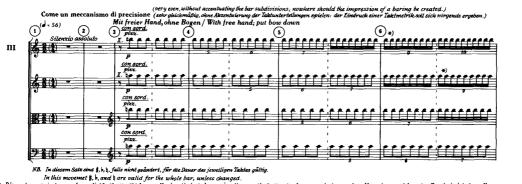
- a) Vorzeichen mit einem Aufwärts-Pfeil = ein wenig höher intonieren
 Vorzeichen mit einem Abwärtspfeil = ein wenig tiefer intonieren
 "Es sind keine Vierteltöne gemeint, sondern nicht genau festgelegte Abweichungen, die den Vierteltonabstand als Maximum erreichen können"(Ligeti).
- b) <u>sul pont(icello)</u>: in der N\u00e4he des Stegs, sul tasto: in der N\u00e4he des Griffbretts (also da, wo die linke Hand aufsetzt) mit der rechten Hand zupfen (oder streichen). Dadurch entstehen Kl\u00e4nge, bei denen mit wachsender Geschwindigkeit des Zupfens der Anteil unharmonischer Teilt\u00f6ne gr\u00f6\u00dfer und der Anteil des Grundtons geringer wird. pizz: zupfen, con sord(ino): mit D\u00e4mpfer
- c) poco a poco ord.: nach und nach zu einer anderen Spielart übergehen z.B.: sul pont. ~ ord. ~ sul tasto
- d) sub(ito) f possibile: plötzlich möglichst stark

Zeit: 3 Stunden

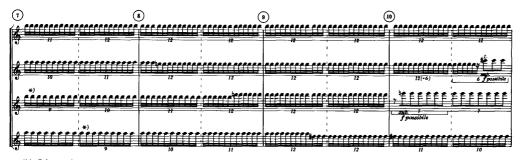
Arbeitsblatt

Ligeti: Streichquartett Nr. 2, 3. Satz, T- 1-30

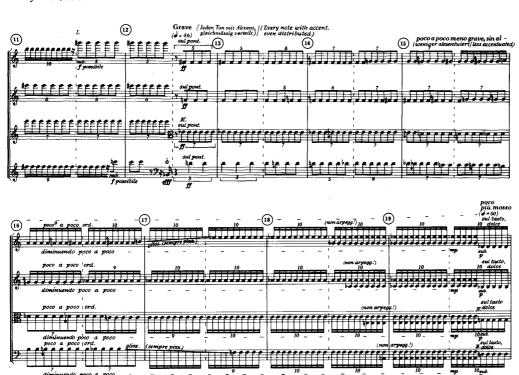
	-								-																200				
1	2	3	4	2	6	7	8	9	10	411	42	13	14	15	16	17	18	19	20	74	22	23	54	25	26	27	28	29	30
4	-	-	-	-		-	-	-	_	-		-	_	-	-	-	-	-	-			-	-		-	F -	-	-	+ •
I-+	-				-		-	-	-	1	-	-		-	-	-		-		-		-	-	-		+ -	_	_	+-
 -	-	-	-	_	-	-	-	-			 -	-		-	-	-		-				-		-		-			+
- -		-		-	-		-			- 7		-	-	_	_	-		-	-	-	-	-	-			-			-
 	-		_					7=		-	H -	-	-	-	-	-	-		-	-	-	-			-	-			+
											Ħ	-				-													
		797/7					2								_								100						
												_				1													
-				_	-	_	_		_	-	9000	Commission	- Marian	-	-				_	_	_	_		_	_	_		_	-
\vdash																_		-											
\vdash		,									111					-				- THE CHIM	13050	-							
\vdash											11)								/										-
\vdash						4																							+



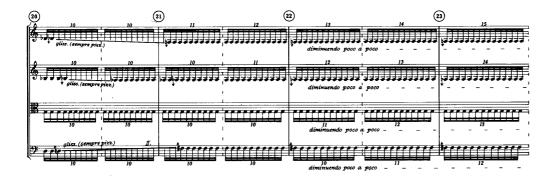
NB. In diesem Satz sind \$,b,b, falls nickt geändert, für die Bauer des jeweiligen Taktes o In this movemet \$,b, and b are valid for the whole bar, unless changed. mponterten eccelerand i 9-10-11-22 bew. rallentandi sind Approximationen deschwindigeliständerung; der notetre Uniforms um sin diet unbedagt worltich ge die 9-10-etc. Gruppen sind ganz ohne Akzente zu spielen, das Ergebnis ist eine all nommen werden. Das betrifft die Takte 6-12 und alle weiteren analogen Stellen im Satz. The written-out accellerandos (9-10-11-12) and rallentandos are approximations; the groups of 9, 10 etc. must by played with no accents whatever, the result being a gradual change of speed; the notated rhythm need not be taken literally. This applies to bars 6-12 and all analogous passages in the movement.

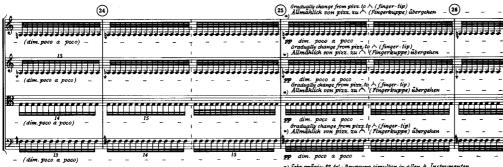


*) Siehe Fußnote *) oben. See footnote *) above.







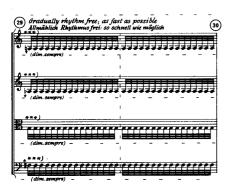


*) Sehr präzis: 32-tel-Bewegung simultan in allen 4 Instrumenten.

Very precise: the domisomiouaver motion is simultrosons in all i-



(dim. 3000 a 3000) — ppp — ppp



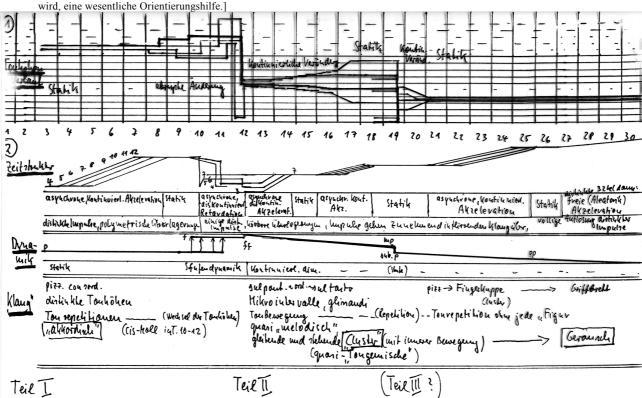
Unterrichtszusammenhang

Das Thema bezieht sich auf den Kurs "Tradition und Fortschritt in der Musik des 20. Jahrhunderts" (13/1). Dort waren Ligetis "Etüde Nr. 1" und "Continuum" Gegenstand des Unterrichts. Wesentliche ästhetische Aspekte sind dem Schüler also bekannt. Von da her muß er die innovativen und individuellen Gestaltungsprinzipien des Stückes selbst erarbeiten können.

Erwartete Schülerleistung

- 1. s. u. das Original-Arbeitsblatt mit den eingetragenen Lehrererwartungen oder die nachfolgende, später angefertigte "Reinschrift"
- 2. dto.

[Das ist natürlich die Analyse des Lehrers, und nicht alles kann vom Schüler erwartet werden, aber sie zeigt den Rahmen, innerhalb dessen die Schülerleistung beurteilt werden kann. Und sie ist, da sie dem Schüler bei der Besprechung der Klausur schriftlich vorgelegt wird eine wegentliche Orientierungshilfe.]



- 3. Kontinuierliche Übergänge zwischen
 - Ton (Akkord) Mikrointervallen(Clustern) Geräusch,
 - ff pppp
 - quasi-chronometrischer Zeigestaltung polymetrischer Zeitgestaltung Erlebniszeit Zeitstillstand
 - fixierten Teilen und aleatorischen Freiräumen (ungefähre Tonhöhen und Notenwerte
 - Spielarten (sul pont. ~ ord. ~ sul tasto)

Daß Ligeti seine Kunst als "Klang"-Kunst versteht, bestätigt auch dieses Stück. Man kann es als Klangflächenkomposition ansehen. Neben den bisher genannten Merkmalen, die für Ligeti typisch sind, zeigt dieses Stück aber auch neue individuelle Züge:

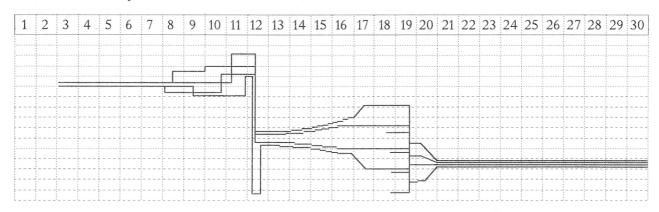
- Neben der Klangfarbe hat die Zeitstruktur eine große Bedeutung. Wie der Titel "Come un meccanismo di precisione" verrät, wird hier, anders als in der "Etüde" und stärker als in "Continuum", der Rhythmus in der Urform gleichmässig-akzentloser oder gleichmäßig-akzentuierter Impulse als eigene kompositorische Dimension (wieder)entdeckt, sozusagen eine Integration traditioneller und moderner Zeitvorstellungen.
- Wie in "Continuum" werden neben Flächen "Figuren" (nicht im motivisch-thematischen Sinne!) aus dem "Grund" herausgearbeitet (durch abrupte bzw. gestufte dynamische oder rhythmische Kontraste, die hier sogar über "Continuum" hinausgehen).
- Ähnlich wie in "Continuum" werden stellenweise traditionelle Intervallik und Akkordik in die avantgardistische Klangsprache integriert.

Alle drei genannten Züge zeigen eine Transformation von Tradition in Fortschritt, die auch in "Continuum" zu beobachten war. ("Streichquartett"!)

Visualisierte Analyse

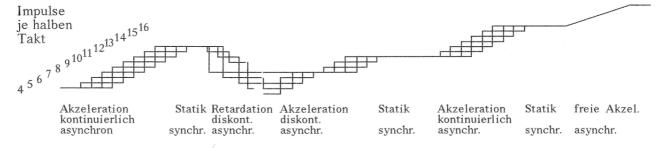
György Ligeti: Streichquartett Nr. 2 (1968), III. Satz, T. 1 - 30

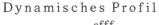
Räumliche Disposition (Diastematik)

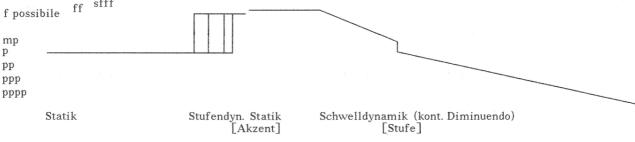


Zeitstruktur

distinkte Impulse → polyrhythmische Überlagerungen (teilweise hörbar) → Impulse gehen in flirrenden Klang über.







"Klang"	"	K	1	а	n	g	,,
---------	---	---	---	---	---	---	----

Finger-Griff-kuppe brett pizz. con sord. sul pont. sul tasto kuppe Mikrointervalle, gliss. distinkte Tonhöhen Vierteltoncluster wechselnde Tonrepetitionen Tonbewegungen [Repet.] Repet. nicht mehr erkennbar Tonhöhen quasi melodisch [cis-Moll!] quasi akkordisch Geräusch gleitende und stehende Cluster mit Innenbewegung [quasi ein Tongemisch]

Form

Statik abrupte kontinuierl. Statik k.V. statische Fläche mit internen Veränderungen

I III?

Hintergrundtexte aus dem Unterricht:

Prinzipien der Gestaltbildung

Prägnanz: "Figuren" heben sich (in der Tondauernordnung, in der Tonhöhenordnung, in der

Klangfarbe, in der Dynamik u. a.) vom "Grund" (z. B. dem amorphen Zeitverlauf, dem

gleichbleibenden Klangfluß) plastisch ab.

Kohärenz/Homogenität: Die Elemente ordnen sich zu Gruppen, diese zu übergeordneten Gruppen usw.

(Musterbildung, Gruppenbildung, Superzeichenbildung).

Die Zahl der Elemente ist begrenzt und der Kapazität des aufnehmenden Subjekts angepasst

(Prinzip der Wiederholung und Variantenbildung, Prinzip der Redundanz). Die Anordnung der Elemente folgt Prinzipien wie: Einfachheit, Geschlossenheit,

Regelmäßigkeit, Symmetrie, partielle Voraussehbarkeit.

Übersummativität: Das Ganze ist mehr als die Summe der Teile.

Aus: Hubert Wißkirchen: Arbeitsbuch für den Musikunterricht in der Oberstufe, Bd. 1: Grundfragen/Grundlagen, Frankfurt 1988, S. 8

György Ligeti:

"Die >Apparitions< (>Erscheinungen<) für Orchester (1958/59) bestehen aus zwei Sätzen: >Lento< und >Agitato<. Der zweite Satz ist eine freie Variation des ersten. Beim Komponieren der >Apparations< stand ich vor einer kritischen Situation: mit der Verallgemeinerung der Reihentechnik trat eine Nivellierung in der Harmonik auf: der Charakter der einzelnen Intervalle wurde immer indifferenter. Zwei Möglichkeiten boten sich, diese Situation zu bewältigwen: entweder zum Komponieren mit spezifischen Intervallen zurückzukehren, oder die bereits fortschreitende Abstumpfung zur letzten Konsequenz zu treiben und die Intervallcharaktere einer vollständigen Destruktion zu unterwerfen. Ich wählte die zweite Möglichkeit. Durch die Beseitigung der Intervallfunktion wurde der Weg frei zum Komponieren von musikalischen Verflechtungen und von Geräuschstrukturen äußerster Differenzierung und Komplexität. Formbildend wurden Modifikationen im Inneren dieser Strukturen, feinste Veränderungen der Dichte, der Geräuschhaftigkeit und der Verwebungsart, das Einanderablösen, Einanderdurchstechen und Ineinanderfließen klingender >Flächen< und >Massen<. Zwar verwendete ich eine strenge Material- und Formorganisation, die der seriellen Komposition verwandt ist, doch war für mich weder die Satztechnik noch die Verwirklichung einer abstrakten kompositorischen Idee das Wichtigste. Primär waren Vorstellungen von weitverzweigten, mit Klängen und zarten Geräuschen ausgefüllten musikalischen Labyrinthen."

Kommentar zur Uraufführung seiner "Apparitions" (1960): Zit. nach: Josef Häusler: Musik im 20. Jahrhundert, Bremen 1969, S. 260f.

György Ligeti:

"In >Atmospéres< versuchte ich, das >strukturelle< kompositorische Denken, das das motivisch-thematische ablöste, zu überwinden und dadurch eine neue Formvorstellung zu verwirklichen. In dieser musikalischen Form gibt es keine Ereignisse, sondern nur Zustände; keine Konturen und Gestalten, sondern nur den unbevölkerten, imaginären musikalischen Raum; und die Klangfarben, die eigentlichen Träger der Form, werden - von den musikalischen Gestalten gelöst - zu Eigenwerten. Der neuen formalen Denkweise entspricht ein neuer Typus des Orchesterklangs. Dieser wird aber nicht durch neuartige instrumentale Effekte hervorgebracht, sondern durch die Art, wie die Instrumentalstimmen miteinander verwoben sind: es entsteht ein so dichtes Klanggewebe, daß die einzelnen Stimmen in ihm untergehen und ihre Individualität vollkommen einbüßen. Damit werden die Instrumentalklänge, deren jeder aus einer Anzahl von Teiltönen besteht, selbst wieder zu Teiltönen eines komplexeren Klanges."

Kommentar zur Uraufführung seiner "Atmosphéres" Zit. nach: Josef Häusler: Musik im 20. Jahrhundert, Bremen 1969, S. 262