

RODERIK DE MAN

Over drie composities voor clavecimbel van György Ligeti

Onlangs was György Ligeti gedurende drie weken te gast bij het Koninklijk Conservatorium te Den Haag. Er werden uitvoeringen van zijn werk gegeven door diverse ensembles, er vonden openbare gesprekken plaats met de componist, er werden masterclasses en workshops gegeven; er werden video's vertoond en lezingen gehouden, en ook in reguliere lessen werd aandacht besteed aan het oeuvre van Ligeti.

In één van de lezingen besprak Roderik de Man de drie stukken die Ligeti voor clavecimbel solo schreef: *Continuum*, *Ungarian Rock* en *Passacaglia ungherese*, en de invloed die deze stukken op het hedendaagse repertoire voor clavecimbel hebben gehad.

Ligeti componeerde drie solowerken voor clavecimbel: *Continuum* in 1968, *Hungarian Rock* en *Passacaglia ungherese* in 1978.

Aanleiding tot het componeren van het eerste werk *Continuum* was een verzoek van Antoinette Vischer aan de componist. Deze in 1909 geboren dochter uit de goeude burgerij groeide op in Bazel. Een citaat uit: *Antoinette Vischer, Dokumente zu einem Leben für das Cembalo* handelend over een huisconcert, geeft de sfeer waarin zij opgroeide goed weer:

"Am 1. Februar 1929 herrscht in der Villa Lautengartenstraße 7, Basel, emsiges Treiben, Teure Automobile fahren durch die Tore, elegant gekleidete Leute treten durch das Hauptportal in die Eingangshalle. Angestellte mit weissen Schürzen und Hauben eilen umher und sind die Gästen bei der Garderobe behilflich. Unter den Gästen befindet sich Ehrherzog Eugen, der Dirigent Felix Weingartner, Antoinettes Klavierlehrerin Schradeck usw., tout Bâle ist bei Vischers versammelt."

Na aanvankelijk piano gestudeerd te hebben stapt Antoinette in 1931 over op clavecimbel, op dit idee gebracht door Paul Sacher, de dirigent van het Basler Kammerorchester. Haar kleine handen zouden voor het nieuwe instrument een minder grote handicap zijn. In 1951 schrijft de componist Rolf Liebermann als eerste een werk voor haar dat het begin zal zijn van een grote verzameling nieuwe werken van diverse componisten, de zogenaamde *Vischer Sammlung*. Hierin bevinden zich werken van o.a. Engelmann, Martinu, Ohana, Malec, Huber, Henze, Brown, Berio, Cage, Donatoni, zelfs Duke Ellington en last but not least György Ligeti.

De laatste schrijft in een brief aan Antoinette Vischer in 1965:

"Sehr geehrte Frau Vischer, besten Dank für Ihren freundlichen Vorschlag. Das Cembalo ist ein Instrument dass ich bezugweise: ich habe es öfters in Stücken für grösseres Ensemble verwendet, doch habe ich bisher kein Solostück für Cembalo komponiert. Ich habe aber Vorstellungen für ein ziemlich virtuoses, toccataartiges Stück (freilig mit Neo-Barock nichts zu tun: keine 'motorischen' sondern elastisch-schwankende Bewegungen). Die Frage der Spannweite Ihrer Hände wäre kein Problem, denn in diesem Stück würden die engen Intervalle vorherrschen (...)"

Later, in *Ligeti in Conversation*, zegt de componist over *Continuum*:

"Voor Antoinette Vischers verzoek was het nooit eerder in mij opgekomen voor clavecimbel (solo) te schrijven, maar onmiddellijk na het lezen van haar brief kwam het in mij op, dat het clavecimbel eigenlijk een merkwaardig soort machine is - ik was in die tijd erg geïnteresseerd in modellen van machines. Ik realiseerde me dat het clavecimbel een instrument is met een niet doorklinkend geluid als meest karakteristieke klankeigenschap. Ik dacht: hoe zou het zijn een stuk te maken dat juist een doorgaande klank heeft, zoiets als *Atmosphères*, maar dan bestaande uit ontelbare dunne plakjes salami? Een clavecimbel heeft een lichte aanslag, er kan zeer snel op gespeeld worden, bijna, maar net niet snel genoeg om een doorgaande klank te produceren (er zijn ongeveer achttien aanslagen per seconde voor nodig om de drempel van waarneembaarheid van losse tonen te overschrijden, de beperkingen van het clavecimbelmechaniek maken vijftien tot zestien aanslagen per seconde mogelijk). Op het moment dat de snaar wordt aange-tokkeld, hoort men los van de toon een duidelijk bijgeluid. Hierdoor ontstaat een snelle opeenvolging van impulsen die de indruk van een doorgaande klank wekt. Zodra ik de brief had gelezen wist ik wat voor soort muziek ik moest schrijven, een en ander kwam geheel voort uit de klankeigenschap van het clavecimbel."

Twee belangrijke aspecten van Ligeti's muziek komen hieruit naar voren. Ten eerste de analytische nauwgezetheid waarmee hij deze typische eigenschappen en klankmogelijkheden van een instrument benadert en zijn hieruit voortkomende geraffineerde instrumentatiekunst. Hiervan zijn voorbeelden te over te vinden in al zijn werken. Ten tweede zijn preoccupatie met machines, die hij o.a. verklaart uit de diepe indruk die de film *Modern Times* van Chaplin in zijn jeugd op hem maakte. Zoals hij zelf zegt: "Recalcitrant machinery, unmanageable automata have always fascinated me."

Als tempo-aanduiding staat bij *Continuum* 'prestissimo' aangegeven, maar in een voetnoot wordt dit nog eens toegelicht met: "extrem schnell, so daß die Einzeltöne kaum mehr wahrzunehmen sind, sondern zu einem Kontinuum verschmelzen. Sehr gleichmäßig, ohne Artikulation spielen. Das richtige Tempo wurde erreicht, wenn das Stück (ohne die Schluß-Pause) weniger als vier Minuten dauert." En in een brief aan Antoinette Vischer schrijft Ligeti: "Bitte, spielen Sie *Continuum* irrsinnig schnell, noch schneller als das Schumannsche 'noch schneller'..." Bij een eerste aanblik van de partituur is duidelijk dat het gehele stuk een vier minuten durende tremolerende beweging heeft. Er zijn geen maatstrepen maar stippellijnen ter oriëntatie. Hij schrijft voor dat er geen sprake mag zijn van metrische accenten - iets dat sowieso nauwelijks mogelijk is op het clavecimbel. *Continuum* is geheel gedacht vanuit de mogelijkheid hetzelfde toonbereik op verschillende manualen tegelijkertijd te benutten, het werk is hierdoor onuitvoerbaar op een piano. Dit maakt het tot één van de meest specifieke clavecimbelstukken uit de gehele collectie. De registratievoorschriften gaan uit van een pedaleninstrument dat aan het einde van de negentiende eeuw ontworpen werd als zogenaamd 'modern' instrument. Er zijn vijf registratiemogelijkheden: 8', 8', 4', 16', luit plus combinaties hiervan, alle te bedienen door middel van vijf pedalen. Dit maakt zeer snelle wisselingen mogelijk, die door Ligeti dan ook uitgebuit worden. Het clavecimbel dat tegenwoordig gebruikt wordt, het zogenaamde 'kopie-instrument', verschilt wezenlijk van het 'moderne'. De muziekwetenschapper Dirk Luijmes schrijft in zijn doctoraalscriptie *Nieuwe muziek voor een oud instrument, de ontwikkeling van de clavecimbelmuziek in de twintigste eeuw*:

"Omdat dit soort (moderne) instrumenten tegenwoordig op de achtergrond geraakt is, heeft dit directe consequenties voor de uitvoeringspraktijk. Kan *Continuum* op een kopie-instrument worden gespeeld? Ligeti heeft naderhand ook een uitvoering zonder registratiewisseling geaccepteerd, zij het op nogal dubbelzinnige wijze.

Over het slotgedeelte met een 8'-registratie zegt hij namelijk: 'Du kannst das spielen, aber daß ich das in die Nöten schreibe, das möchte ich nicht, denn ich habe mir die Stelle schon eine Oktave höher vorgestellt.' Ook al weten 'muziekwetenschappers over 100 jaar' om met Kenneth Gilbert te spreken, dat een uitvoering van *Continuum* op een kopie-instrument door de componist werd toegestaan, wezenlijker is de mening van de componist zelf over de verschillende typen clavecimfels. Ligeti's mening zal, wellicht anders verwoord, waarschijnlijk ook voor veel van zijn collega's gelden: 'Solche Fragen, wie die nach den verschiedenen Richtungen bei den Cembalisten - solche, die eine Vorliebe für Kopien von Barockinstrumenten haben, oder andere, denen das egal ist -, diese Gedanken hatte ich gar nicht. Ich hatte auch keine Ahnung von den verschiedenen Cembalotypen, daß es da irgendwelche Unterschiede zwischen italienischem und französischem Barock gibt - das alles sind Spezialitäten der Cembalisten, von denen ich naiver Musiker damals nicht die geringste Kenntnis hatte und wovon ich heute kaum eine Kenntnis habe. Dann die Frage, daß ich mich geäußert hätte, ob ich alte Instrumente bevorzuge oder nicht - ich sage jetzt ganz authentisch, daß mir das Wurst ist.'"

Beschrijving Continuum

Het stuk opent met een snelle tremolerende beweging waarbij op linker- en rechtermanuaal beurtelings de tonen van de kleine terts g-bes gespeeld worden. Na negen maten wordt de f er op het bovenmanuaal aan toegevoegd waardoor de eerste faseverschuiving ontstaat. (Ligeti heeft zijn waardering voor Steve Reichs muziek nooit verborgen, zie voorbeeld 1.)

Vervolgens verschijnt vijf maten later de as op het ondermanuaal gevolgd door de f, de ces en de fis op het bovenmanuaal, waardoor geleidelijk de verminderde kwint f-ces chromatisch wordt opgevuld. De handen spelen steeds maximaal vijf tonen, de beweging is steeds trapsgewijs. Hierna volgt hetzelfde proces in omgekeerde richting, afwisselend op beide manualen wordt het aantal tonen verminderd van vijf naar twee, waardoor er een rustpunt op de alternerende secunde gis-fis ontstaat. Door het toevoegen van 'nieuwe' tonen, evenals het weer weglaten ervan, ontstaan er behalve de faseverschuivingen ook grotere golfbewegingen. Na het eerste rustpunt volgt weer een geleidelijke vermeerdering van het aantal tonen. Dit keer bevatten de toongroepen behalve secundes ook een terts. Ook hier spelen de handen steeds maximaal vijf tonen, waardoor de soepele doorgaande beweging (denk aan de kleine handen van Antoinette Vischer) goed mogelijk blijft. De topnoten van de

Prestissimo

Voorbeeld 1

golfbewegingen veroorzaken een extra signaalachtige laag. Deze episode mondt uit in het tweede rustpunt (caesuur) dat gevormd wordt door een tremolerende kwint. In de volgende ontwikkeling worden grotere intervallen (kwarten, kwinten, sexten en septiemen) geleidelijk op een accoördmatige wijze opgevuld om uiteindelijk weer terug te keren naar een trapsgewijze beweging. Dit gaat gepaard met een stijgende verplaatsing, beginnend op fis' en eindigend op g'. Een dramatisch moment ontstaat wanneer de intervallen tot octaven met een verminderde kwint ertussen (g-cis-g boven, f-b-f onder) worden vergroot en plotse-ling het volle werk (subito 16'-8'-8'-4') wordt inge-schakeld (zie voorbeeld 2).

Deze luidste passage van het werk eindigt even abrupt als zij begonnen was met een omschakeling naar alleen het 4' register in de hoogste regionen, uitkomend op een grote secunde. Deze verandert in een terts en het spel met faseverschuivingen begint nog-maals om uiteindelijk uit te monden in een secunde en te eindigen op een prime (fes-fes), de op één na hoogste toon. Na de laatste noot staat aangegeven: "Plötzlich aufhören wie abgerissen." De machine heeft het kennelijk begeven...(zie voorbeeld 3).

Voor dit stuk geldt zeker dat het totaal meer is dan de som der delen, het bedrieglijk simpele notenbeeld is bijna een desillusie na het horen van dit fascinerende werk. Afgezien van de muzikale kwaliteit heeft *Continuum* een wegbereidende invloed gehad op het ontstaan van nieuwe werken voor clavecimbel; er is inmiddels een uitgebreid repertoire op dit gebied. Joseph Häusler, die veel schreef over Ligeti's werk, karakteriseert aspecten van zijn stijl als 'trompe l'oreille' en vergelijkt zijn muziek tot op zekere hoog-te met het picturalisme van de Franse schilder Seurat.

Voorbeeld 2

Over *Continuum* zegt hij:

"The brief duration and solo character of this piece should not lead one to underestimate its significance, for this four minute perpetual motion study is one of Ligeti's key works" en: "the basic idea in *Continuum* is that of a self-destroying precision machine in which excessive speed brings about the demolition, a gradual consumption of corrosion, a rusting from the inside out. Here is another of Ligeti's special trades: the thinking through to the end of his ideas and material, pursuing all the consequences and aspects even to the point of absurdity."

Betreffende de *Passacaglia ungherese* en *Hungarian Rock* (respectievelijk een passacaglia en een chaconne) blijkt dat het vaststellen van het verschil tussen deze twee vormen niet altijd even gemakkelijk is. *The Oxford Companion to Music* zegt hierover:

"These two forms of music soon became practically undistinguishable and are hence here treated together. Both originated in dances, the chaconne in one that seems to have come from Spain and the passacaglia in one that came either from Spain or Italy. Both were slow dances of three-beats-in-a-measure, and their music apparently shared the characteristic peculiarity of being framed upon a ground bass. Wellnigh every work of musical reference distinguishes between the two, but hardly any two such works of reference agree as to what are the distinguishing marks, and an examination of any considerable number of chaconnes and passacaglias will show that any clear distinction can be sustained only by basing it on selected examples" en: "individual compositions will be found to differ widely from one another (for instance in some the ground bass may be transferred here and there to the upper part, and perhaps this is more common under the title 'Passacaglia' than under that of 'Chaconne', but composers have not used the names systematically and it would seem that almost any instrumental composition based on a ground can be called a passacaglia or a chaconne, whilst

some not so based, but planned in short sections similar to those resulting from a ground bass, are yet so called. Whether there be the recurring bass or not, the composition, indeed, always falls into a number of short sections of four to eight measures, and this is one of its genuine distinguishing marks."

De *Passacaglia ungherese* werd in 1978 geschreven voor Eva Nordwall, een Zweedse claveciniste. Joseph Häusler schrijft in een toelichting: "Here Ligeti - with a twinkle in his eye - conjures up elements of early and late baroque performance practice. From the beginning he pushes historicism to the limit, jostling it with his predilection for special intervallic and harmonic possibilities." Het stuk dient volgens Ligeti bij voorkeur in de middentoonstemming te worden uitgevoerd. Dit is een stemming die in de zestiende en zeventiende eeuw in gebruik was en zich kenmerkt door zuivere grote tertsen en kleine sexten. De keuze van de tegenstem van het passacaglia-thema maakt dit direct duidelijk, deze bestaat geheel uit tertsen en sexten (zie voorbeeld 4).

Beschrijving Passacaglia ungherese

Het werk opent met een passacaglia-thema van twee maten dat in de volgende twee maten voorzien wordt van een tegenstem in afwisselend sexten en tertsen. Dit tweestemmige thema wordt gedurende het stuk 36 maal herhaald. Na vier maten verschijnt het thema een octaaf lager en ligt de tegenstem erboven. Dit omkeerbaar contrapunt wordt consequent doorgezet. Na twaalf maten is het thema drie octaven gedaald en hierna herhaalt het hele proces zich vijfmaal. De vrije stem die in de vijfde maat begint heeft een improvisatorisch karakter en is rijk versierd. Het uit de Barok bekende diminutieprincipe veroorzaakt een steeds toenemende spanning naar het einde toe. In de laatste vier maten (*allargando poco a poco*) vinden we weer het typisch vastlopende Ligeti-mechaniek. In de ritmiek en melodie van de vrije stem zijn de sporen van zijn Hongaarse achtergrond duidelijk aanwezig

plötzlich aufhören,
wie abgerissen *lunga*

Dauer: 4 Minuten
oder weniger

Voorbeeld 3

Andante $\text{♩} = 69$

sempre legato

Voorbeeld 4

6

(sempre legato)

Voorbeeld 5

Vivacissimo molto ritmico (Ein ganzer Takt = MM. 50)

2
Manuale

sempre simile

2+2+3+3

Voorbeeld 6

54

Voorbeeld 7

(zie voorbeeld 5). Dit is overigens een van de zeldzame hedendaagse werken voor een eenmanueel instrument.

Hungarian Rock werd in hetzelfde jaar (1978) gecomponeerd voor de spectaculaire Pools-Franse clavciniste Elisabeth Chojnacka in opdracht van de Westdeutsche Rundfunk. Evenals het vorige werk ontstond *Hungarian Rock* als gevolg van een discussie die Ligeti voerde met zijn studenten. Hij zegt hierover: "(...) ein polemisches Stück in einer Diskussion von denen einige eine neo-tonale Pop-Richtung vertraten, und da wollte ich nicht mit Argumenten, sondern mit Musik diskutieren. Und so habe ich dieses Stück so ironisch gegen und für diese Richtung geschrieben."

Beschrijving Hungarian Rock

Het werk opent met een vier maten durend ostinato in een 9/8 maat, onderverdeeld in 2+2+3+2 achtsten (zie voorbeeld 6). Het ostinato is opgebouwd uit een viermaal terugkerend basmotief dat iedere keer anders geharmoniseerd wordt.

Dit basmotief levert de kernintervallen voor de melodie die zich in de vijfde maat geleidelijk begint te ontwikkelen. Evenals bij de *Passacaglia ungherese* is hier sprake van een vrije stem die zich quasi 'improvisando' boven en onder het ostinato beweegt. Ostinatotechnieken komen overigens vaker voor in Ligeti's muziek, zie bijvoorbeeld het tweede deel van

het Hoorntrio en de Piano-études. Loopt de melodie aanvankelijk nog in de pas met het ostinato, na 51 maten gaat deze zich daar steeds onafhankelijker van gedragen waardoor er een jazzy drive ontstaat (zie voorbeeld 7).

Deze episode wordt geïnterrupteerd door een maat unisono die plotseling de aandacht weer op het ostinato vestigt. Ditzelfde komt nog vier maal voor, er wordt als het ware één maat van het ostinato op de voorgrond geplaatst. De polymetrisch krijgt een bijna baldadig karakter in de eindfase van het stuk (ad libitum poco sostenuto...), het mechaniek draait geheel dol en mondt uit in een stijgende lijn, eindigend op clusters in het hoogste register. Een korte coda begint met het één voor één loslaten van de hoogste cluster-tonen. Hierna wordt het werk met een lyrische melodie afgebouwd (hieraan is de invloed van Bartók beslist niet vreemd), de frenetische ritmische beweging komt geheel tot stilstand en het stuk sluit af met een plagale cadens in Bes-groot in kwartsextligging (zie voorbeeld 8).

Dit bij uitstek clavecinistisch werk (de linkerhand speelt gedurende het hele stuk het ostinato op het bovenmanuaal, de rechterhand benut vrijwel de gehele omvang van het ondermanuaal) behoort tot de meest virtuoze stukken uit de hedendaagse clavecimbelliteratuur.

Wie het oeuvre van György Ligeti overziet moet wel tot de conclusie komen dat dit een componist is die niet terugschrikt voor exploratie van het ongewone. Zie bijvoorbeeld zijn *Poème Symphonique* voor honderd metronomen of het gebruik van autoclaxons in de opera *le Grand Macabre*. Toen hem eens tijdens een componistenworkshop werd gevraagd welk advies hij mee te geven had aan de verzamelde studenten zei hij: "Be original!" Na het beluisteren van zijn werken, waaronder de drie clavecimbelstukken, kan de conclusie alleen maar zijn: Ligeti is an original.

Geraadpleegde bronnen

Ule Troxler en Markus Kutter (red.), *Antoinette Vischer Dokumente zu einem Leben für das Cembalo*, Birkhäuser Verlag, Basel 1976.

Ligeti in Conversation, Eulenburg Books, London 1983

Joseph Häusler, *Trompe-l'oreille, Allusion - über einige Werke von György Ligeti*, CD tekstboekje, Wergo 60100, 1968

Dirk Luijmes, *Nieuwe muziek voor een oud instrument, de ontwikkeling van de clavecimbelmuziek in de twintigste eeuw*. Doctoraalscriptie, Universiteit Utrecht augustus 1991.

Sostenuto

Lento rubato, molto semplice

Durata ca. 5'

Voorbeeld 8