

KARST DE JONG

## György Ligeti: 'Lontano'

Tijdens het Ligeti-project in Den Haag werd het orkestwerk *Lontano* onder leiding van Reinbert de Leeuw door studenten van het Koninklijk Conservatorium ingestudeerd en uitgevoerd. Karst de Jong zag hierin aanleiding zich opnieuw over het stuk te buigen. Daarbij besteedt hij niet alleen aandacht aan de technische aspecten van het stuk, maar ook aan de perceptie ervan.

## Inleiding

*Lontano* (1967) is een compositie voor groot symfonieorkest, met volledig gediviseerde bezetting. Het is een eindpunt in een serie orkestwerken, die begint met het stuk *Apparitions* (1958-59), en die via *Atmosphères* (1961) en *Requiem* (1963/5) verder voert in wat Ligeti's 'avant-gardistische periode' wordt genoemd. Meerdere keren heeft Ligeti in interviews gezegd, dat hem al vroeg in de jaren vijftig een muzikaal visioen voor ogen stond van een statische, in zichzelf gekeerde muziek, die geen ontwikkeling en geen hoorbare ritmische gestalte heeft. Opgegroeid in de muzikale traditie van Bartók, en vanuit een in artistiek opzicht geïsoleerde positie in het communistische Hongarije had hij echter grote moeite een dergelijke muziek te realiseren. Hij ging zelfstandig op zoek naar een nieuwe manier van componeren, en experimenteerde daartoe met de mogelijkheden van zeer beperkt muzikaal materiaal, zoals enkele intervallen en eenvoudige ritmische figuren en verhoudingen. Deze radicale heroriëntering leidde uiteindelijk naar eigen zeggen niet verder dan 'halve' oplossingen.

De beslissende verandering kwam in 1956, toen hij na de mislukte Hongaarse opstand naar het westen vluchtte. Eindelijk was contact mogelijk met de muziek van de westerse avant-garde. Na enige tijd in Wenen te hebben doorgebracht, kwam hij terecht bij de studio voor elektronische muziek van de Westdeutsche Rundfunk in Keulen, waar hij kennis maakte met Karlheinz Stockhausen en Gottfried Michael König. Hij werd assistent van laatstgenoemde en tijdens hun intensieve samenwerking kreeg hij de inzichten die zouden leiden tot zijn techniek van micropolyfonie. Essentieel is hierbij het gedachtengoed van Stockhausen geweest, dat door König verder werd uitgewerkt in diens elektronische stukken. Ik citeer uit een artikel van Karlheinz Essl over König:

"Königs compositorisches Denken nimmt seinen Ausgangspunkt in der Vorstellung von der 'Einheit der musikalischen Zeit', die Stockhausen in der Abhandlung '... wie die Zeit vergeht ...'<sup>1</sup> proklamiert hatte. (...) Besagte Theorie möchte aufzeigen, daß man es in der Musik primär mit zeitlichen Prozessen zu tun hat. Die Bestimmungsgrößen des Tones - seine Höhe, Dauer und Klangfarbe - lassen sich als Funktionen der Zeit beschreiben: die Frequenz als Anzahl der Grundtonschwingungen pro Sekunde, die Dauer als zeitliche Ausdehnung, zuletzt die Farbe als Überlagerung von Obertönen und Spektren in der Zeit. Wenngleich es sich dabei um unterschiedliche Wahrnehmungsbereiche handelt, drücken sich in ihnen zeitliche Vorgänge in den verschiedenen Wirkungsebenen der Zeit aus. Farbe und Tonhöhe sind im Bereich der 'Mikro-Zeit' angesiedelt, während sich die Aspekte von Rhythmus und Form in der 'Makro-Zeit' abspielen. König zufolge wären zum Beispiel 'fünf Minuten - eine Formeinheit, fünf Sekunden - eine Tondauer, eine fünfteil Sekunde - eine rhythmische Größe, eine fünfhundertstel Sekunde - daß Maß für eine Tonhöhe'.

Die Grenzen dieser Zeitbereiche sind jedoch nicht hermetisch gegeneinander abgeriegelt, sondern permeabel. So können qualitativ unterschiedliche Parameter - etwa Rhythmus und Tonhöhe - unmerklich ineinander übergehen. Nimmt man einen Pingpong-Ball und läßt diesen auf eine Tischplatte fallen, so wird der Abstand seiner Prallimpulse kontinuierlich kleiner, bis aus einer raschen, sich beschleunigenden Pulsation plötzlich ein Tonhöhenindruck entsteht. Dieser Effekt tritt in dem Moment ein, wo unsere auditive Wahrnehmung den Unterschied zwischen zwei Ereignissen nicht mehr auflösen imstande ist, etwa im Bereich 1/20 Sekunde. Zugleich entspricht dieser Wert der unteren Begrenzung des Hörbereiches - also einer Frequenz von ungefähr 20 Herz. Werden hingegen nicht Impulse beschleunigt, sondern eine genügend große Anzahl rhythmisierter Klangschichten miteinander überlagert (wie dies im elektronischen Studio mit dem synchronen Abspielen

1 Karlheinz Essl: "Gottfried Michael König" in: *Musik-Konzepte* Band 66, München 1989

2 Karlheinz Stockhausen, "... wie die Zeit vergeht ..." in: *Die Reihe* Band 3, Wenen 1957, pag 13 e.v.

vorgefertigter Tonbandschleifen einfach zu bewerkstelligen ist), so werden die einzelnen rhythmischen Vorgänge nicht mehr als solche erlebt, sondern schlagen um in eine neue Qualität: die Bewegungsfarbe. Klang als solcher ist nun selbst komponierbar geworden und nicht länger bloß Mittel zur Darstellung der Komposition. Diese Erfahrungen, die Ligeti im Kölner elektronischen Studio während seiner Zusammenarbeit mit König gewonnen hatte, auf die Instrumentalmusik angewendet, führten zur Konzeption und Ausarbeitung der späterhin so genannten 'Klangflächenkompositionen', wie sie in den Orchesterwerken *Apparitions* (1958/59) und *Atmosphères* (1961) erstmals realisiert wurden."

Dit gedachtengoed kwam in eerste instantie voort uit de experimenten van Stockhausen en König met de elektronische muziek. Juist deze gaat in belangrijke mate over klank en klankstructuren. Het is interessant om te zien op welke manier Ligeti al vroeg dit gedachtengoed als inspiratiebron neemt voor het componeren van instrumentale muziek. Misschien is het wel Ligeti's sterkste punt, dat hij met reeds ontwikkelde concepten als uitgangspunt iets volstrekt nieuws weet te doen. Zo ook in dit geval; ondanks deze invloeden heeft zijn instrumentale muziek uiteindelijk zeer weinig met elektronische muziek gemeen. In Ligeti's nieuwe stukken vanaf dat moment koos hij een radicale weg door de meest traditionele componenten ritme en toonhoogte te elimineren, onhoorbaar te maken. Hij verstoopt ze in feite in grotere netstructuren. Ik citeer uit Ligeti's eigen toelichting "Anlässlich Lontano":

"Intervallik und Rhythmik sollten völlig aufgelöst werden, nicht wegen der Destruktion an sich, sondern um Platz frei zu machen für die Komposition von feingewobenen musikalischen Netzgebilden, in denen die formbildende Funktion primär auf die Webart dieser gebilde übergeht. Das heißt nicht, daß bei dieser Art von Musik Intervalle und rhythmische Strukturen inexistent seien, nur kann man sie nicht hören. Nicht sie sind für die Form maßgeblich, sondern eine komplexere Kategorie,

nämlich das Produkt, der Verflechtung zahlreicher intervallisch-rhythmischer Stimmen."

Zo worden klankvlakken verkregen uit een weefsel van vele afzonderlijke stemmen, die alle op één en dezelfde georganiseerde intervalstructuur berusten. Het uiteindelijke resultaat wordt hoorbaar als iets dat het midden houdt tussen klank en ruis. Het wordt ook wel aangeduid met de term micropolyfonie. Ligeti merkt op dat de toepassing van deze ideeën tot verschillende compositorische problemstellingen heeft geleid, met name op het gebied van de vorm. Gedurende de periode 1959 - 1968 zien we een geleidelijke evolutie van zijn uitgangspunten, waarbij de klankkleurtransformaties zelf niet meer primair vormgevend zijn, en de rol van het interval steeds belangrijker wordt.

### Lontano

In het orkeststuk *Lontano* is het idee van een onhoorbare intervalstructuur deels losgelaten. Een meer harmonische taal is ervoor in de plaats gekomen, waarbij intervalconstellaties een hoofdrol spelen. Harmonische bouwwerken vloeien geleidelijk in elkaar over. De technische verwezenlijking hiervan geschiedt met polyfone middelen. Het orkest is volledig gediviseerd, met een maximum van maar liefst negenenvijftig verschillende partijen! 'Lontano', dat 'ver' of 'in de verte' betekent, verwijst naar Ligeti's uitgangspunt om ruimte, en ruimtelijke structuren uit te beelden met puur muzikale middelen. Hij heeft geprobeerd om ruimte op diverse manieren te suggereren, en ruimtelijke associaties bij de luisteraar te laten ontstaan. De vorm van het stuk is een aaneenschakeling van secties, die niet direct wat met elkaar te maken hebben. Ligeti spreekt zelf over 'continueerlijke Form'. Begin en eindpunten van de secties in deze vorm worden door Ligeti 'Eckpfeilern' genoemd, wat wellicht het best vertaald kan worden als 'hoekpunten'. Deze hoekpunten kunnen bestaan uit één enkele toon, een interval, of een meerstemmig akkoord. In onderstaande figuur zijn de hoekpunten

15ma

8va

8va

15ma

maat 1

41 56 111 120 145 147 165

Voorbeeld 1

3 György Ligeti: "Anlässlich Lontano", uit: *Die Begegnung*, Donaueschingen 1967

van *Lontano* schematisch weergegeven.

De delen tussen de hoekpunten vormen de feitelijke inhoud van het geheel. Vanuit een hoekpunt ontwikkelt zich geleidelijk een klankvlak, waarna weer geleidelijk teruggekeerd wordt naar een volgende stabiele toestand. Zo vinden dynamische klanktransformaties plaats van het ene naar het andere hoekpunt. Ligeti heeft zelf naar aanleiding van zijn compositie *Lux Aeterna* een mooie analogie gegeven: het is als een spiegelbeeld in een wateroppervlak. Het water komt in beroering, en terwijl het weer tot rust komt, wordt een nieuw spiegelbeeld zichtbaar.

Ik zal nu twee secties uit het stuk uitvoeriger bespreken, om duidelijk te maken hoe deze transformaties technisch gerealiseerd zijn. Sectie I, maat 1-41 (tot partituurletter F). Vanuit een enkele toon as' ontwikkelt zich geleidelijk een dynamische klankvlak met omvang e'-dis'''. Dit klankvlak vernauwt zich en' maakt plaats voor een enkele toon c met octaveren (c', c'', c''', c'''). De toon 'Des, gespeeld door de tuba, wordt hier in maat 41 aan toegevoegd, waarmee de tweeklank 'Des- c'''' als hoekpunt het begin is van een nieuw transformatieproces. De inhoud van het klankvlak wordt gevormd door een meerstemmig weefsel, dat het resultaat is van een canonische techniek. Hiermee onderscheidt dit klankvlak zich dus wezenlijk van een cluster, waarin een aantal tonen gedurende een bepaalde tijd gelijktijdig blijven liggen. De canons worden gemaakt met melodische formules ('Formeln'), die ik 'strengen' zal noemen. Voor de compositie *Requiem* ontwierp Ligeti ten aanzien van de stemvoering en de harmonie een aantal regels'. Ik geef ze in het kort weer.

Ten aanzien van de strengen geldt:

- 1 Twee schreden (secundes) in één richting zijn niet toegestaan.
- 2 Twee schreden in wisselende richting zijn toegestaan, mits twee verschillende secundes worden gebruikt.
- 3 Schreden en sprongen met richtingwisseling toegestaan.
- 4 Toonsherhaling is niet toegestaan.

Ten aanzien van de harmonie geldt:

- 1 Er moet minimaal een samenklank zijn van een kleine of een grote secunde.
- 2 Unisono is alleen mogelijk op hoogtepunten (hoekpunten).

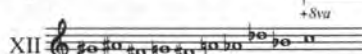
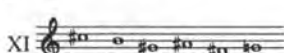
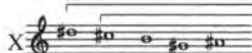
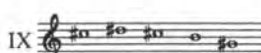
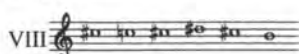
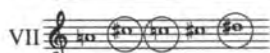
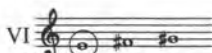
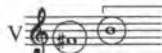
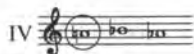
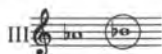
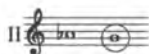
Er wordt in het algemeen gestreefd naar een gelijkmatige verdeling van de twaalf tonen, er is echter zeker geen sprake van een strenge twaalftoontechniek. Deze regels zijn in *Lontano* voor een deel overgenomen, zij het dat vooral het harmonische aspect verder is uitgewerkt, en de stemvoeringsregels zijn versoepeld. Zo zien we bijvoorbeeld in streng VI (zie voorbeeld 2) twee grote secundes in dezelfde richting. In het overzicht op de volgende pagina is de ordening van de strengen in de eerste sectie weergegeven.

Er wordt in deze sectie met twaalf verschillende strengen gewerkt, die geleidelijk in lengte toenemen. Tien van de twaalf tonen uit het chromatisch totaal worden geëxposeerd. Met elke streng wordt een canon gevormd. Deze canons overlappen elkaar. De eerste streng bestaat uit één enkele toon as. Na elkaar worden verschillende intervalelementen geïntroduceerd: kleine secunde, grote secunde, reine kwart en grote/kleine tert. Ritmische eenvormigheid en accentwerking wordt vermeden. Dit gebeurt door verdeling van de kwart in triolen, kwintolen en sextolen, waarbij de inzetten altijd vlak vóór de tel komen. Strijkers wordt meermalen voorgeschreven geen streekwisseling te gebruiken bij het wisselen van toon.

Er zijn in deze openingssectie van *Lontano* vier fasen te onderscheiden.

- 1 Vanuit de toon as ontstaan strengen van twee en drie tonen, eerst met verschillende secundes in verschillende richting, daarna een streng die deze verenigt (strengen I tot en met IV). Het toonmateriaal neemt toe van één enkele toon as' tot de tonen as', g', bes' en a' (in het voorbeeld zijn 'nieuwe tonen' omcirkeld).
- 2 De reine kwart en de grote tert worden geïntroduceerd; de eerste als stijgende sprong, de tweede als aaneenschakeling van twee grote secundes in gelijke richting. De grenzen van het klankvlak breiden zich geleidelijk naar boven en onder uit, met als laagste toon e' en als hoogste toon b' (strengen V en VI).
- 3 Er volgen nu vijf- en zestonige strengen, waarbij elke volgende zich uit de vorige ontwikkelt; van het begin worden één of twee tonen weggelaten, aan het eind komen er één of twee tonen bij (strengen VII tot en met XI). De spanning neemt toe door tremoli in de strijkers, en doordat van de strengen V, VI, VII en X enkele tonen zijn blijven liggen. De eerste violen octaveren, waardoor de grenzen van het

4 Zie het artikel van Karl-Josef Müller. "György Ligeti: *Lontano* für grosses Orchester", in: Dieter Zimmerschied (samensteller), *Perspektiven neuer Musik*, Mainz 1974, p. 285 e.v.



○ = nieuwe toon

— = blijft liggen

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
1	5	10	15	20	25	30	35				

## Voorbeeld 2

klankvlak zich uitbreiden tot het interval e'-dis''.

Hierna vindt een tijdelijke afbouw van spanning plaats door de dalende richting van de strengen.

4 In de laatste fase wordt een tientonige streng gebruikt (streng XII), waarin alle intervalelementen aanwezig zijn. Via het crescendo op de toon bes wordt de c in maat 31 bereikt. Deze wordt vervolgens in de bovengelige octaven verdubbeld, totdat alle instrumenten in maat 41 de toon c spelen. Het is aan te bevelen om deze beschrijving te volgen tijdens het luisteren naar een opname.<sup>5</sup> Het is dan goed te horen, hoe vanuit het niets de muzikale ruimte geleidelijk veroverd wordt, dan getransformeerd wordt en weer afgebouwd. Over deze ruimte merkte Ligeti op dat zij imaginair is en niet moet worden vergeleken met het reële gebruik van ruim-

te, zoals dat bijvoorbeeld voorkomt in *Gruppen of Carré* van Stockhausen. Ligeti zelf zegt over de 'vijfde sectie' in *Lontano*<sup>6</sup>:

"Ungefähr im letzten Drittel des Stückes gibt es nach einer stehenden, sehr sanften Klangfläche, gebildet aus einer großen Sekunde und einer kleinen Terz, ein allmähliches Schreiten in dumpfen, tiefen Regionen. Das schafft schon eine starke räumliche Assoziation. Nun, dieses dunkle Schreiten wird plötzlich aufgehellt, als ob die Musik von hinten durchleuchtet wäre.... Dieses Fortschreiten, das einmal angefangen hat, geht weiter: die Bratschen, Celli und Contrabässe führen die angefangene Sequenz fort. Alle anderen Instrumente, und später auch die Celli, fangen einen neuen Gestus an, plötzlich etwas Helles, oft nicht ganz konturiert; es

5 Een opname van *Lontano* is bijvoorbeeld te vinden in een uitvoering o.l.v. Claudio Abbado voor Deutsche Grammophon, DG 429 260 - 2, of o.l.v. Ernest Bour voor Wergo, WER 60163 - 50. De laatste opname schijnt de voorkeur van Ligeti te hebben.

6 idem, pag. 297

kommt zu einer immer weitergehenden Aufhellung, die Musik scheint zu glänzen, zu strahlen. Das wird auch dynamisch durch ein Crescendo und in der Tonhöhe durch ein allmähliches Hinaufsteigen in immer höhere und höhere Regionen unterstrichen, bis dann ganz in der Höhe ein einziger Ton, ein dis, sich herausbildet und stehenbleibt..."

De ruimtelijkheid wordt hier door drie elementen uitgebeeld. Een driestemmig akkoord d'-f'-g': 'stehende, sehr sanfte Klangfläche'; een canon van een dalende melodie in de laag spelende instrumenten: 'dunkles Schreiten'; en een canon in de hoge registers: 'Aufhellung'. De strengen van de twee canons zijn elkaars spiegelbeeld. De begintonen d en g zijn

Voorbeeld 3

dezelfde als de bas en de bovenstem van het driestemmige akkoord.

Het is opmerkelijk hoe Ligeti op verschillende niveaus in *Lontano* met het toonmateriaal omgaat. Een terugblik op de hoekpuntenstructuur laat zien dat er van een soort vrije twaalftoontechniek sprake is, waarbij de tonen redelijk gelijkmatig over het geheel verspreid zijn in de volgorde as, c, des, bes, e, f, ges, g, d, dis a, b. Ook op lagere structurele niveaus is een dergelijke vrije verdeling waar te nemen (zie ook voorbeeld 2 en 3).

Tijdens Ligeti's bezoek aan Den Haag in februari van dit jaar werd opnieuw duidelijk dat Ligeti een componist is, die met weinig middelen prachtige muziek kan schrijven, en er elke keer weer toe in staat is om bestaande ideeën en concepten om te zetten in nieuwe compositorische technieken. Dit bewijzen vooral de stukken uit de laatste tien jaar, zoals de Etudes voor Piano en het Violconcert. Nog steeds zijn zijn belangrijke drijfveren een diepgaande interesse voor extremen: grenzen aan dynamiek, snelheid, ligging, muzikaal materiaal en vorm, en een consequente aandacht voor de perceptie van de luisteraar.

**discussie  
tijdschriften  
aankondigingen**