



BERLINER
PHILHARMONIKER

Zukunft@BPhil

Das Education-Programm der Berliner Philharmoniker

György Ligeti: *Requiem*

Unterrichtsmaterial zur Generalprobe der Berliner Philharmoniker

am 17. Januar 2007

von Tobias Bleek

Unterstützt durch

Deutsche Bank



Vorbemerkung

Unter Leitung des ungarischen Dirigenten und Komponisten Peter Eötvös führten die Berliner Philharmoniker und der Rundfunkchor Berlin im Januar 2007 György Ligetis *Requiem* auf. Das vorliegende Unterrichtsmaterial, das in diesem Zusammenhang im Auftrag der Education-Abteilung der Berliner Philharmoniker entstand, ist für Lehrer(innen) und Schüler(innen) der gymnasialen Oberstufe konzipiert worden. Es umfasst vier Teile:

- I. Lehrerinformation: Kurzporträt György Ligeti und Einführung in Ligetis *Requiem*
- II. Informationsblatt 1 – 4 für Schüler zur Verwendung im Unterricht
- III. Arbeitsblatt 1 und 2
- IV. Quellen- und Literaturverzeichnis

Eine wichtige Grundlage für die Verwendung der vorliegenden Materialien ist die bei Schott erschienene Partitur von Ligetis *Requiem*. Da der Abdruck von Notenbeispielen aus urheberrechtlichen Gründen nicht möglich ist, gibt es im Text Verweise auf die diskutierten Partiturausschnitte.

I. Lehrerinformation

A) György Ligeti

György Ligeti, der am 12. Juni 2006 im Alter von 83 Jahren nach schwerer Krankheit in Wien starb, gehört zweifellos zu den faszinierendsten Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mit seiner vielfarbigen Musik, seiner unorthodoxen Kompositionstechnik und seinem scharfen Intellekt hat er der zeitgenössischen Musikkultur immer wieder „entscheidende Anstöße“ gegeben und zugleich in wesentlichem Maße zur „Öffnung“ der so genannten „Neuen Musik“ beigetragen.¹

Geboren wurde Ligeti 1923 als Sohn ungarisch-jüdischer Eltern in Dicsőszentmárton (heute: Tîrnăveni), einer Kleinstadt im seit 1920 rumänischen Siebenbürgen. Aus dieser Region, die durch eine bemerkenswerte kulturelle Vielfalt geprägt ist, stammen auch Béla Bartók, György Kurtág und Peter Eötvös (vgl. Informationsblatt 1). Ab 1941 erhielt Ligeti seine musikalische Ausbildung (Orgel, Violoncello und Komposition) am Konservatorium in Klausenburg. Von 1945 bis 1949 studierte er an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest bei Sándor Veress, Pál Járdányi, Ferenc Farkas und Lajos Bárdos. Nach Volksmusikstudien in Siebenbürgen übernahm der junge Komponist 1950 eine Stelle als Lehrkraft für Kontrapunkt sowie Harmonie- und Formenlehre an der Budapester Musik-Akademie.

Noch zu Ligetis Studienzeit ereignete sich in Ungarn eine tief greifende soziale und politische Neuordnung. Im Zuge der Etablierung kommunistischer Herrschaftsstrukturen kam es ab 1948 zur wachsenden staatlichen Kontrolle und Reglementierung des ungarischen Musiklebens. Zum einen wurden unterschiedliche Formen neuer Musik unter dem Mantel des Formalismus-Vorwurfs aus dem öffentlichen Musikleben verbannt. Zum anderen wurde die Doktrin des „Sozialistischen Realismus“, die die sowjetische Kulturpolitik seit den 1930er Jahren bestimmte, zur verbindlichen ästhetischen Richtlinie für die ungarische Kunstproduktion erklärt.

Trotz der beschränkten Informationslage und der offiziellen Verbote beschäftigte sich Ligeti als einziger ungarischer Komponist seiner Generation bereits in den frühen und mittleren 1950er Jahren mit dodekaphonen Kompositionstechniken und studierte ihm zugängliche Werke aus dem Bereich der neuen Musik (u. a. Webern, Schönberg). Nach der Niederschlagung des ungarischen Volksaufstandes flüchtete der 33-Jährige im Dezember 1956 nach Österreich, da er für eine freie Existenz als Komponist im kulturell abgeschnittenen und von der kommunistischen Kulturpolitik reglementierten Ungarn keine Möglichkeit mehr sah (vgl. hier und im folgenden Informationsblatt 2).

1957/58 arbeitete Ligeti als freier Mitarbeiter im elektronischen Studio des Westdeutschen Rundfunks in Köln, einer für die Geschichte der elektroakustischen Musik äußerst bedeutenden Institution, an der in den 1970er Jahren dann auch Peter Eötvös tätig war. Ligeti beschäftigte sich dort intensiv mit Verfahren der elektronischen Klangerzeugung und

¹ Huber 2006, S. 46.

Klangtransformation und setzte sich zugleich kritisch mit den seriellen Kompositionsverfahren der westlichen Avantgarde auseinander. Auf der Basis der vielfältigen neuen Erfahrungen entwickelte Ligeti eine ganz individuelle Form des Komponierens mit komplexen „Stimmverwebungen“, in der sich eine Vielzahl von Stimmen zu einer komplexen „klanglichen Netzstruktur“ zusammenschließen. Die ersten Instrumentalkompositionen in diesem neuen Stil sind die Orchesterstücke *Apparitions* (1958/59) und *Atmosphères* (1961). Mit diesen beiden Werken, deren Wurzeln bis in die ungarische Zeit zurückreichen, wurde der Außenseiter aus Ungarn, der zeitlebens eine ausgesprochene Abneigung gegen geschlossene ästhetische Systeme und Dogmen hatte, zu einer der Leitfiguren der westeuropäischen Avantgarde.

B) Zu Ligetis *Requiem*

Die Idee, den Text der lateinischen Totenmesse in Musik zu setzen, beschäftigte Ligeti seit den 1940er Jahren. Bereits in seiner ungarischen Zeit unternahm er einige Kompositionsversuche, die allerdings nicht über das Projektstadium hinaus kamen. Als der Schwedische Rundfunk Ligeti, der 1961 eine Gastprofessur an der Musikhochschule Stockholm übernommen hatte, beauftragte, ein neues Werk für das 10jährige Jubiläum der Konzertreihe „Nutida Musik“ (Neue Musik) zu schreiben, sah der Komponist die Möglichkeit, sein lang gehegtes Vorhaben endlich in die Tat umzusetzen. Zwischen 1962 und 1965 komponierte er das viersätzigige *Requiem* für zwei Solostimmen (Sopran und Mezzosopran), zwei Chöre und Orchester. Am 14. März 1965 wurde das Werk mit großem Erfolg in Stockholm uraufgeführt und in den folgenden Jahren sowohl mit dem Kompositionspreis der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik Rom (1966) als auch mit dem Beethoven-Preis Bonn ausgezeichnet.

Ligeti näherte sich dem liturgischen Text aus einer säkularen Perspektive: „Mein *Requiem*, meine Requiens sind nicht liturgisch. Ich bin nicht katholisch, ich bin jüdischer Herkunft, gehöre aber keiner Religion an. Ich habe den Text des Requiems wegen seiner Bilder der Furcht, der Angst vor dem Tod und des Endes der Welt verwendet.“² Besonders fasziniert war der Komponist von der apokalyptischen Bildwelt der Dies Irae-Sequenz. In der aus dem 13. Jahrhundert stammenden Dichtung des Franziskaners Thomas von Celano werden die Schrecken des Jüngsten Tages und das Weltgericht eindrucksvoll in Szene gesetzt. In seiner Oper *Le Grand Macabre* (1974/77, rev. 1996) hat sich Ligeti mit diesem Thema in anderer Form erneut auseinandergesetzt. Das von manieristischen Exzessen und Übertreibungen geprägte Bühnenwerk, das auf einem absurden Theaterstück des belgischen Dramatikers Michel de Ghelderode basiert, erzählt die Geschichte des „großen Makabren“, Nekrotzar, der sich als Tod ausgibt und mit Hilfe eines Kometen zur Mitternachtsstunde die Welt vernichten will.

² Zit. nach Floros 1996, S. 106, dt. Übersetzung TB.

Mit einer Spieldauer von knapp einer halben Stunde (laut Partitur ca. 27 Minuten) ist das *Requiem* Ligetis bis dahin umfangreichstes Werk. Der Komponist arbeitet hier mit Techniken, die er in seinen vorherigen Werken entwickelt hatte (*Volumina*, *Atmosphères*, *Aventures*), und exponiert zugleich Neues.³ Während Ligeti ursprünglich plante, den gesamten Text der lateinischen Totenmesse in Musik zu setzen, entschied er sich im Laufe des Kompositionsprozesses dazu, sein *Requiem* auf drei Teile der katholischen Liturgie zu beschränken: Der *Introitus*, das *Kyrie* und die *Dies Irae*-Sequenz (vgl. den Text auf Informationsblatt 4). Bei letzterer hat Ligeti die beiden abschließenden Strophen abgetrennt und zur Textgrundlage des eigenständigen Schlusssatzes (IV. *Lacrimosa*) gemacht.

Obwohl sich Ligetis Komposition in ihrer Tonsprache von den großen Requiens des 19. Jahrhunderts maßgeblich unterscheidet (man denke beispielsweise an Berlioz oder Verdi), steht das Werk – wie alle Kompositionen Ligetis – in einem untergründigen Verhältnis zur musikalischen Tradition (vgl. Informationsblatt 1). Wie seinen berühmten Vorgängern geht es dem Komponisten um eine möglichst eindrucksvolle musikalische Umsetzung der expressiven Bildwelt des liturgischen Textes. Die eingesetzten vokalen und instrumentalen Mittel entsprechen dabei durchaus den Gattungsgewohnheiten: zwei weibliche Solostimmen, zwei Chöre sowie ein verhältnismäßig großes Orchester, in dem das Bassregister besonders stark vertreten ist (Bassklarinette, Kontrabassklarinette, Kontrafagott, Basstrompete, Kontrafagott, Bass- und Kontrabassposaune, Kontrabasstuba sowie ein großes Tamtam „mit sehr tiefem Klang“; vgl. auch die Besetzungsübersicht auf Informationsblatt 3). Durch und durch neuartig ist allerdings die Art und Weise, wie Ligeti diesen Klangapparat einsetzt.

Komponieren mit Klangflächen: I. *Introitus*

Der *Introitus* ist ein eindrucksvolles Beispiel für die Umsetzung der Idee einer „in sich ruhenden Musik“, die keine herkömmliche Form der Entwicklung kennt (vgl. Informationsblatt 2). Der gesamte Satz besteht aus einer kontinuierlichen Klangfläche, die gleichsam zu stehen scheint und dennoch einen erstaunlichen Wandlungsprozess unterläuft. In einem Werkkommentar schreibt der Komponist: „Der Charakter des *Introitus* ist vorwiegend statisch. Ein polyphones Stimmgewebe wird dadurch zum scheinbaren Stillstand gebracht, dass die einzelnen, sich bewegenden Chorstimmen sich ineinander schlingen, ihre Bewegungen sich gegenseitig ergänzen und aufheben. Der so entstehende irisierende Klang beruht primär auf einer gleichsam versteckten Polyphonie, man könnte sie »Mikropolyphonie« nennen – der Klang selbst ist intern kontrapunktisch strukturiert. – Trotz der Statik des *Introitus* gibt es in diesem Satz auch einen Aspekt der Veränderung, die sich vor allem in der Behandlung der Register und der Instrumentation manifestiert: aus Regionen extremer Dunkelheit (*Requiem aeternam*) hellt sich die Musik in sehr allmählicher,

³ Vgl. hierzu u.a. Floros 1996, S. 106f.

verhaltener Wandlung auf, zu den milden, wie aus großer Ferne erstrahlenden Regionen des *Lux perpetua*.“⁴

Der beschriebene Aufhellungsprozess, der nach Auskunft des Komponisten mit dem Bedeutungsgehalt des Textes in einer direkten Verbindung steht, ist kompositorisch äußerst subtil gestaltet. Der Satz, der sich durchgehend im Piano-Bereich bewegt, beginnt mit Liegetönen im tiefen Blech und Holz sowie Kontrabass, steigt langsam im Tonraum nach oben und endet schließlich mit einem hellen Flageolett-Klang im vierfachen piano in den Streichern. Die Vokalstimmen und das kammermusikalisch geführte Orchester werden dabei auf unterschiedliche Weise behandelt. Während der Vokalklang durch die „mikropolyphone“ Führung der einzelnen Stimmen zum Schwingen gebracht wird, sind die orchestralen Klänge eher statischer Natur. Einzelne instrumentale Tonspuren und Klangflächen, die zum Teil unmerklich ein- oder ausgeblendet werden, stützen die Vokalstimmen und sind zugleich maßgeblich für den beschriebenen Aufhellungsprozess verantwortlich.

Unterrichtsvorschlag

Vgl. Arbeitsblatt 1

„Interne Kontrapunktik“ und „polyphone Großarchitektur“ – II. *Kyrie*

Das *Kyrie* aus dem *Requiem* ist vermutlich der komplexeste kontrapunktische Satz, den Ligeti je komponiert hat.⁵ Über neun Monate arbeitete der Komponist an dem etwas mehr als sechs Minuten dauernden Stück, in welchem zum in 20 verschiedene Stimmen aufgefächerten Chor zeitweise ein mehr als 40-stimmiger Orchestersatz hinzutritt. Das traditionelle Formmodell, das hinter Ligetis *Kyrie*-Vertonung steht, ist eine fünfstimmige Doppelfuge.⁶ Ein weiterer Referenzpunkt aus der Tradition ist die franko-flämische Polyphonie des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, deren kontrapunktische Komplexität Ligeti bewunderte. In beiden Fällen ist die Bezugnahme allerdings nur unterschwellig wahrnehmbar. Zum einen gibt es in Ligetis „Fuge“ keine tatsächlichen Themen. Zum anderen werden die fünf Stimmen intern ausdifferenziert. Ligeti hat das Verhältnis von „interner Kontrapunktik“ und „polyphoner Großarchitektur“ in seinem Werkkommentar wie folgt beschrieben: „Gemäß dieser zwei Ebenen ist der Chor aufgefächert: es gibt fünf Haupt-Stimmen, die miteinander ein polyphones Netz bilden, doch ist jede dieser Haupt-Stimmen eigentlich keine Stimme, sondern je ein Stimmen-Komplex, ein Knäuel aus vielen Stimmen – so ist der gesamte Chor zwanzigstimmig. Die je vier »Unter-Stimmen« sind jeweils in enger Verschlingung geführt und bilden das mikro-polyphone Substrat; ihre Vereinigung, als Hauptstimme, ergibt mit den anderen Hauptstimmen die »große« kontrapunktische Struktur. Der gesamte Satz, der wie ein unaufhörlich und unermesslich scheinendes riesiges Gebilde

⁴ Ligeti 1993, S. 62ff.

⁵ Vgl. Steinitz 2003, S. 143.

⁶ Vgl. hierzu Kaufmann 1993, S. 137.

erwächst, ist nach gewissen sehr strengen architektonischen Gesetzen entworfen worden. Eine besondere konstruktive Rolle spielt dabei die Instrumentation: während das kontrapunktische Gewebe des Chores gleichsam »weich« ist, bilden die Instrumentaleinsätze ein »hartes« Gerüst, an dem das Chorgewebe gleichsam aufgehängt ist und sich schwebend entfaltet. Darüber hinaus hat der Instrumentalsatz eine gliedernde Funktion: während der Chorsatz in unaufhörlicher Kontinuität dahinströmt, werden vom Orchester bestimmte Momente des Chorsatzes beleuchtet und hervorgehoben, andere wieder verdeckt und verdunkelt. Dies führt zur polyphonen Bewegung, aber auch zu einer Bewegung höherer Ordnung von imaginären Lichtern und Schatten.“⁷

Ligetis Kompositionsverfahren lässt sich in seinen Grundzügen an der Anfangspassage des *Kyrie* erläutern (vgl. T. 1ff.). Während der vierfach geteilte Alt im *pp espressivo* mit dem „Kyrie“-Ruf einsetzt, intoniert der ebenfalls vierfach geteilte Tenor das „Christe“ („pppp non espr. Im Hintergrund“). Beide Stimmgruppen bilden dabei einen vierstimmigen „mikrotonalen“ Kanon, der jeweils rhythmisch frei geführt ist (vgl. den Tonhöhenverlauf in den ersten Takten des Satzes in den Alt- und Tenorstimmen). Nach und nach treten die anderen Stimmgruppen hinzu, wobei jeder Einsatz eines „Stimm-Komplexes“ im Einklang erfolgt und zugleich instrumental markiert wird. Das Resultat dieser Kompositionstechnik ist ein expressives kontrapunktisches Gewebe von äußerster Komplexität. „Man glaubt Myriaden bebender Stimmen zu vernehmen“⁸, ohne den Verlauf der Einzelstimmen noch wahrnehmen zu können.

Unterrichtsvorschlag

Vgl. Arbeitsblatt 2

Kontrastdramaturgie: III. *De die iudicii sequentia*

„Der zentrale Satz des Werkes ist die *Sequenz (Dies irae)*. Nach der Statik des ersten und der sanften Bewegung des zweiten Satzes präsentiert sich die Sequenz in größten, dramatischen Kontrasten: Dichte und geballte polyphone Komplexe des großen Chores und Orchesters, homophone »sotto voce«-Chorstellen, entfernte, verklärte »Engelchöre«, gleichsam im unermesslichen Raum verlorene Einzelstimmen der Soli, Instrumentalzwischenspiele infernalischer Erbarmungslosigkeit, im hellsten Schein glänzende Erscheinungen einer himmlischen Szenerie wechseln miteinander abrupt ab, durchdringen einander, ergänzen sich zu einer Polyphonie von musikalischen Typen und Formen. Die Zerklüftetheit der Großform ist dabei nur scheinbar, denn der Satz gehorcht analogen strengen Gesetzen wie die vorausgegangenen, nur sind die Gesetze der Architektur hier ungemein komplexer.“⁹

⁷ Ligeti 1993, S. 64.

⁸ Floros 1996, S. 109.

⁹ Ligeti 1993, S. 64.

II. Informationsblätter

Informationsblatt 1: György Ligeti

Herkunft

György Ligeti wurde am 23. Mai 1923 in Diciosânmărtin (heute: Tîrnăveni) in Siebenbürgen als Sohn ungarisch-jüdischer Eltern geboren. Aus dieser Region, die nach dem 1. Weltkrieg an Rumänien fiel, stammen nicht nur Béla Bartók und György Kurtág, sondern auch der Komponist und Dirigent Peter Eötvös. In einem Interview berichtet Eötvös:

„Merkwürdigerweise kommen wir alle vier aus einem relativ kleinen Gebiet im heutigen Rumänien. Die Weltoffenheit und die multikulturelle Grundeinstellung dieser Gegend haben wir wohl – ich hoffe es zumindest – in unseren Genen. Mehrere Völker haben dort zusammengelebt, die Kulturen sich gegenseitig befruchtet. [...] Ich habe aus Transsylvanien nur ein Gefühl mitgenommen, das aber mein ganzes Leben bestimmt hat: Ich fühle, dass ich dorthin gehöre, auch was Musik angeht. Wenn ich Musik aus dieser Gegend höre, empfinde ich sie als meine Muttersprache.“¹⁰

Ligeti über sein Verhältnis zur Tradition

„[...] ich habe eine merkwürdig doppelbödige Einstellung zur Tradition. [...] die Tradition negiere ich, indem ich etwas Neues mache, aber irgendwo indirekt die Tradition doch durch Allusionen durchscheinen lasse: das ist für mich ganz wesentlich. In Atmosphères z.B. war es sehr stark Debussy, in Lontano auch Debussy, aber noch mehr vielleicht die späte Romantik, die durchschien. Dann gab es andere Stücke, z.B. Aventures und Nouvelles Aventures, da war die ganze traditionelle Oper, Rossini und Verdi, alles war irgendwo drin, aber ganz indirekt. [...] Vielleicht habe ich irgendwo das Bedürfnis, wenn ich mich von der Tradition so weit loslöse, doch im geheimen eine Nabelschnur zu behalten, so wie ein Weltraumfahrer, der doch durch eine Schnur mit dem Satelliten verbunden ist, obwohl er sich frei im Raum bewegt.“¹¹

Zur Textgrundlage von Ligetis *Requiem*

György Ligetis *Requiem* liegt der Text der katholischen Totenmesse zugrunde. Allerdings entschied sich Ligeti während des Kompositionsprozesses dazu, nur einen Teil des lateinischen Textes zu vertonen: *„Das Requiem (komponiert 1963–65) ist keine vollständige Totenmesse, denn ich habe nur drei Teile aus dem lateinischen Text der katholischen Liturgie verwendet: „Introitus“, „Kyrie“ und die Sequenz von Tommaso da Celano. Die Sequenz ist zweigeteilt in „Dies irae“ und „Lacrimosa“.“¹²*

¹⁰ „Klangbilddaufnahmen wie von einem Fotografen“, Wolfgang Sandner im Gespräch mit Peter Eötvös, in: Jungheinrich 2005, S. 59.

¹¹ Josef Häusler: „Zwei Interviews mit György Ligeti“, in: Ove Nordwall, *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971, S. 140 bzw. S. 143.

¹² György Ligeti, „Über mein *Requiem*“, in: Ligeti 2007, Bd. 2, S. 232.

Informationsblatt II: György Ligeti: „Zur eigenen Arbeit“¹³

Ligeti, der nach der Niederschlagung des ungarischen Volksaufstands im Dezember 1956 nach Österreich flüchtete, wurde in Westeuropa in den frühen 1960er Jahre durch eine spezifische Form des Komponierens mit „komplexen Stimmverwebungen“ und vibrierenden Klangfarbenbändern bekannt. In einem Text aus dem Jahr 1967, der hier in Auszügen abgedruckt ist, hat er die Entwicklung dieser Kompositionstechnik rückblickend wie folgt beschrieben:

Es war um das Jahr 1950, als ich zur Einsicht kam, dass die Weiterführung des Nach-Bartókschen Stils, in dem ich bis dahin komponierte, für mich keinen richtigen Weg mehr bedeutete. Ich war siebenundzwanzig Jahre und lebte in Budapest, von allen kompositorischen Ideen, Tendenzen und Techniken, die im Westen nach dem Krieg in Erscheinung traten, vollständig isoliert. Damals hatte ich die ersten Vorstellungen einer statischen, in sich ruhenden Musik, die keine Entwicklungen und keine überlieferten rhythmischen Gestalten kennt. Diese Vorstellungen waren zunächst vage, und ich besaß zu dieser Zeit weder den Mut noch die kompositorisch-technischen Möglichkeiten, sie in Werken umzusetzen. Obwohl mir die traditionelle formale Denkweise fragwürdig erschien, haftete ich noch an der Taktmetrik. [...]

Die entscheidende Wende in meiner Entwicklung als Komponist kam 1956. Von einem Tag auf den anderen wurden Kontakte mit dem Ausland möglich; Noten, Schallplatten, Informationen über neue musikalische Ideen und Veränderungen kamen nach Ungarn. Wie ungeheuer schnell das alles geschah, ist kaum zu schildern, der Vorgang ähnelte dem Einströmen von Luft in ein plötzlich geöffnetes Vakuum. Nach dem Aufstand, kurz vor Ende des Jahres 1956, verließ ich Budapest, kam nach Wien und wurde Anfang 1957 von Herbert Eimert nach Köln gebracht, wo ich eine Zeitlang als Gast von Karlheinz Stockhausen lebte. Gottfried Michael Koenig führte mich im Studio des WDR in die Technik der elektronischen Musik ein.

Die Bekanntschaft mit der seriellen Musik und mit den übrigen Techniken, die von der westlichen Avantgarde während der fünfziger Jahre entwickelt wurden, bedeuteten für mich nicht, dass ich diese Techniken oder diesen Stil der seriellen Musik übernommen hätte; vielmehr führten sie mich zur Möglichkeit, jene musikalischen Vorstellungen zu verwirklichen, die ich bis dahin nicht in klingende Musik umzusetzen vermocht hatte. Das wesentliche Erlebnis für mich war nämlich: »es geht auch anders«.

¹³ Abgedruckt in: *Ligeti* 1993, S. 50–51.

Ich kam bald zur Einsicht, dass die serielle Musik eine Indifferenz der Harmonik und eine Nivellierung der Intervallcharaktere nach sich ziehe, und ich versuchte, anstatt zur Komposition mit spezifischen Intervallen zurückzukehren, den radikaleren Weg einzuschlagen: Intervallik und Rhythmik sollten völlig aufgelöst werden, nicht wegen der Destruktion an sich, sondern um Platz freizumachen für die Komposition von feingewobenen musikalischen Netzgebilden, in denen die formbildende Funktion primär auf die Webart des Gewebes 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. Das musikalische Geschehen manifestiert sich also nicht mehr auf der Ebene der Harmonik und Rhythmik, sondern auf der Ebene der klanglichen Netzstrukturen. [...]

Informationsblatt 3: Besetzung

Sopran-solo: Stimmumfang h–d'''

Mezzosopran-solo: Stimmumfang g–a''

Chor I: 20-stimmig, (S, M, A, T, B in je vierfachem divisi)

Chor II: 5-stimmig, (S, M, A, T, B), an einigen Stellen 10-stimmig
(S, M, A, T, B in je zweifachem divisi)

ORCHESTER

3 Flöten (Flöte II und III spielen auch Piccolo I und II)

2 Oboen

Englischhorn (spielt auch Oboe III)

3 Klarinetten (Klarinette III spielt auch Kontrabassklarinette, einer der Klarinetten – beliebig welcher – spielt auch Kleine Klarinette in Es)

2 Fagotte,

Kontrafagott

4 Hörner

3 Trompeten

Basstrompete

3 Posaunen (I Tenor-, II Tenor- und Bass-, III Kontrabassposaune)

Kontrabasstuba

Schlagzeug (3 Spieler): große und kleine Trommel, Tamtam (sehr großes Instrument mit sehr tiefem Klang), Tamb. Basco, Frusta, Piatto sospeso, Xylophon, Glockenspiel

Celesta (braucht im Notfall keinen extra Spieler, sondern kann vom Spieler des Xylophons oder des Glockenspiels bedient werden)

Cembalo

Harfe

Streicher

Aufführungsdauer: ca. 27'

Informationsblatt 4: Texte

INTROITUS

*Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.*

*Te decet hymnus, Deus, in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem;
exaudi orationem meam,
ad te omnis caro veniet.*

*Requiem aeternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.*

*Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.*

*O Gott, Dir gebührt ein Loblied in Sion,
Dir erfüllt man sein Gelübde in Jerusalem;
Erhöre mein Gebet,
zu Dir kommt alles Fleisch.*

*Herr, gib ihnen die ewige Ruhe,
und das ewige Licht leuchte ihnen.*

KYRIE

*Kyrie eleison
Christe eleison.
Kyrie eleison*

*Herr, erbarme Dich
Christus, erbarme Dich
Herr, erbarme Dich*

III. Arbeitsblätter

Vorbemerkung

Zielgruppe

Die Arbeitsblätter richten sich in erster Linie an Schüler(innen) der gymnasialen Oberstufe (Leistungskurs und Grundkurs). Durch eine Umformulierung der Fragen und Aufgabenstellungen lassen sie sich aber sicherlich auch für andere Zielgruppen adaptieren.

Notenbeispiele zu Arbeitsblatt 1

György Ligeti, *Requiem*, 1. *Introitus*, T. 1ff. (Partitur, S. 2f.)

Notenbeispiele zu Arbeitsblatt 2

György Ligeti, *Requiem*, II. *Kyrie*, T. 1ff. (Partitur, S. 8f.)

Arbeitsblatt 1

Der *Introitus* aus Ligetis *Requiem* ist ein eindrucksvolles Beispiel für die Umsetzung der Idee einer „in sich ruhenden Musik“, die keine herkömmliche Form der Entwicklung kennt (vgl. Informationsblatt 2). Gegenstand des etwas mehr als fünf Minuten dauernden Satzes ist eine kontinuierliche Klangfläche, die gleichsam zu stehen scheint und sich dennoch allmählich verändert.

Aufgaben

1. Höranalyse I: Hören Sie nach der Lektüre des *Introitus*-Textes zunächst den gesamten Satz einmal ohne Partitur. Versuchen Sie zu beschreiben, in welcher Weise sich die kontinuierliche Klangfläche verändert.

Mögliche Leitfragen:

In welchen Klangregistern beginnt der Satz und in welchen endet er?

Wie sind die Vokalstimmen geführt, wie das Orchester?

Lässt sich die Klangdramaturgie des *Introitus* mit dem Aussagegehalt des Textes in Verbindung bringen?

2.1 Höranalyse II: Hören Sie mehrmals den Beginn des Werkes ohne Partitur. Versuchen Sie, den Charakter und die kompositorische Struktur der Musik möglichst genau zu beschreiben.

Mögliche Fragen:

Welche Instrumente und welche Vokalstimmen sind beteiligt (vgl. die Besetzungsübersicht)?

Wie lässt sich das Klangbild beschreiben?

Wie unterscheidet sich die Behandlung von Chor- und Instrumentalstimmen?

2.2 Versuchen Sie, anhand der Partitur die Ergebnisse ihrer Höranalyse zu vertiefen. Beziehen Sie bei Ihrer Analyse die Vortrags- und Spielanweisungen sowie Ligetis Überlegungen in seinem Text „Zur eigenen Arbeit“ (vgl. Informationsblatt 2) mit ein.

Arbeitsblatt 2

Das *Kyrie* aus dem *Requiem* ist das komplexeste kontrapunktische Werk, das Ligeti geschrieben hat. Über neun Monate arbeitete er an dem etwas mehr als sechs Minuten dauernden Stück, in welchem zum Chor, der in 20 verschiedene Stimmen aufgefächert ist, stellenweise ein mehr als 40-stimmiger Orchestersatz hinzutritt. Das traditionelle Formmodell, das hinter Ligetis *Kyrie*-Vertonung steht, ist eine fünfstimmige Doppelfuge. Allerdings ist die Bezugnahme auf dieses Modell nur unterschwellig wahrnehmbar. Zum einen gibt es in Ligetis „Fuge“ keine tatsächlichen Themen. Zum anderen hat der Komponist die fünf „Fugenstimmen“ intern aufgespalten.

Aufgabe

1. Hören Sie den Beginn des *Kyrie* und untersuchen Sie anhand der Partitur Ligetis Kompositionsverfahren.

Mögliche Fragen:

In welchem kontrapunktischen Verhältnis stehen die Einzelstimmen (Alt 1-4, Tenor 1-4 etc.)?

Gibt es einen kontrapunktischen Zusammenhang zwischen dem Alt-Einsatz in T. 1 und dem Bass-Einsatz in T. 7?

Welche Gemeinsamkeiten bestehen zwischen den verschiedenen Einsätzen?

Welche Funktion haben die Instrumentalstimmen?

2. Diskutieren Sie die Wirkung von Ligetis Kompositionsverfahren. Beziehen Sie die Überlegungen des Komponisten in seinem Text „Zur eigenen Arbeit“ in Ihre Diskussion mit ein (vgl. Informationsblatt 2). Berücksichtigen Sie ebenfalls die unten aufgeführten Anmerkungen Ligetis.

Anmerkungen Ligetis in der Partitur

1. Zur Bezeichnung *molto espressivo*

„»Molto espressivo« im 2. Satz heißt, dass außer den jeweils vorgeschriebenen crescendi und diminuendi – die sich auf größere Strecken beziehen – innerhalb der einzelnen Stimmen, dem natürlichen Ausdruck entsprechend, ad libitum kleine crescendi und diminuendi gemacht werden können, je nach dem Duktus und der rhythmischen Artikulation der Einzelstimmen und der Gegebenheiten der Stimmlage.“

2. Zur Intonation

„Die mit einer durchgehenden schwarzen Linie bezeichneten Stellen des Chores verlangen für die jeweils darunter liegende Stimme (auch divisi) nicht unbedingt genaue Intonation. Soweit wie möglich soll aber auch an diesen Stellen versucht werden, die Tonhöhe einzuhalten. Bei diesen nicht unbedingt exakt intonierten Stellen handelt es sich aber auch stets um echte Singstimme, keinesfalls um Sprechgesang!“

IV. Quellen- und Literaturverzeichnis

A) Musikdrucke

György Ligeti, *Requiem für Sopran- und Mezzosopran-Solo, zwei gemischte Chöre und Orchester*, Schott, Mainz u.a. 1965.

B) Literatur

Dibelius 1994

Ulrich Dibelius, *György Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz 1994.

Floros 1996

Constantin Floros, *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien 1996.

Huber 2006

Klaus Huber, „Poème symphonique (improvisation posthume)“, in: *MusikTexte* 111 (November 2006), S. 45–46.

Jungheinrich 2005

Hans-Klaus Jungheinrich, *Identitäten – Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*, Mainz 2005.

Kaufmann 1993

Harald Kaufmann, „Betreffend Ligetis Requiem“ (1970), in: ders., *Von innen und außen. Schriften über Musik, Musikleben und Ästhetik*, hrsg. von Werner Grünzweig und Gottfried Krieger, Hofheim 1993, S. 134–148.

Ligeti 1993

György Ligeti, „Requiem für Sopran- und Mezzosopran-Solo, zwei Chöre und Orchester (1963–65)“, in: *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, Programmbuch der Salzburger Festspiele 1993, hrsg. von Ulrich Dibelius, Salzburg und Zürich 1993, S. 62–65.

Ligeti 2007

György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, 2 Bde, hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz u.a. 2007 (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung*, Bd. 10,1 u. 10,2).

Steinitz 2003

Richard Steinitz, *György Ligeti: Music of the Imagination*, London 2003.