

:: TEXT DES BEIHEFTS

Requiem

Ligeti trug sich seit seinen jungen Jahren mit dem Gedanken, ein Requiem zu komponieren. Die ersten Skizzen entstanden 1953 noch in Ungarn. 1956 ging er erneut an die Arbeit, aber beide Versuche blieben unvollendet. In 1963, also erst nach seiner Emigration in den Westen, nachdem er die Neue Musik der Nachkriegszeit kennengelernt und seinen eigenen Ton gefunden hatte, ging er wieder daran, sich mit dem *Requiem* zu befassen. Die Arbeit an der Komposition dauerte anderthalb Jahre, die Uraufführung des Werkes fand im März 1965 in Stockholm statt.

Obwohl Ligeti mit der Vertonung der Totenmesse eine Jahrhunderte alte Tradition fortführt, ist seine Komposition keineswegs als eine traditionelle zu bezeichnen, sie knüpft überhaupt nicht an früheren Requiem-Kompositionen an. Was sofort ins Auge springt, ist, dass Ligeti nicht den ganzen Text der Totenmesse vertont, sondern lediglich den Introitus, die Kyrie und die Totensequenz. (Auf den Text der Communio griff der Komponist einige Jahre später in dem eigenständigen Chorwerk *Lux aeterna* zurück.)

Andererseits fällt auf, dass der liturgische Text in der Komposition lediglich versteckt, gleichsam subkutan präsent ist. Nicht die Bedeutung oder der affektive Inhalt sondern der akustische Klang des Textes steht im Vordergrund, und zwar mit all seinen plastischen „physischen“ Eigenschaften – mit seinen Farben, mit seiner Intensität, mit seiner Masse und Dichte.

Der Klang von Ligetis *Requiem* ist durchwegs von einem fast unentwerrbar komplizierten mehrstimmigen Klanggewebe und chromatisch ausgefüllten Klangkomplexen geprägt. Technisch wird dies einerseits durch die Größe des aufführenden Apparats, andererseits durch die Art und Weise erreicht, wie die einzelnen Stimmen miteinander und ineinander verwoben werden. Die Partitur von Ligetis *Requiem* sieht einen Riesenapparat vor: einen großen, zwanzigstimmigen Chor, großes Orchester sowie zwei Solisten, einen Sopran und einen Mezzosopran. Der zwanzigstimmige Chor ermöglicht eine Textur von dicht gewebter Polyphonie, in der man die einzelnen Stimmen nicht mehr als solche wahrnehmen kann, denn die Bewegungen ergänzen sich bzw. sie löschen sich gegenseitig auch aus. Das Ergebnis ist ein irisierender Klang, der bewegt und innerlich kontrapunktisch strukturiert ist, nach außen hin aber statisch wirkt.

Diese Kompositionstechnik – Ligeti sprach von einer „Mikropolyphonie“ – liegt der charakteristischen Klangwelt der Kompositionen Ligetis aus den 1960-er Jahren zugrunde. Die Musik des Introitus (*Requiem aeternam*) ist von statischem Charakter, das polyphone Stimmgewebe scheint stehenzubleiben. In Wirklichkeit aber vollzieht sich in der Musik ein allmählicher Wandel: aus dem anfänglich tiefen Register klettern die Bässe immer mehr hinauf, und der dunkle Klang hellt sich langsam auf. Dieses Aufhellen des Klanges fällt mit der vom Chor gesungenen Textstelle *lux perpetua* (ewiges Licht) zusammen. Die Musik der Kyrie ist etwas bewegter: die Klangwellen des Chores beschwören neben den Tönen des klagenden Flehens immer wieder auch schluchzende Klänge des Schmerzes herauf.

Den zentralen und inhaltsschwersten Teil der Komposition bildet die Vertonung der Totensequenz *Dies irae* des Thomas von Celano. Dieser Satz nimmt auf eine ganz besondere Weise die spätere Oper Ligetis *Le Grand Macabre* vorweg, die ebenfalls vom jüngsten Gericht handelt, wenn auch auf eine extrem ironische Art. Ligetis Visionen sind im *Requiem* noch keineswegs ironisch, sie sind eher erschreckend und furchterregend. Nach dem statischen Introitus und den unaufhörlichen Wellenbewegungen der Kyrie wird die Totensequenz durch höchst dramatische Kontraste getragen, und dies gilt sowohl für die Tempi als auch für die Dynamik, wie auch für den Einsatz der verschiedensten Register und Klangfarben. Die beiden letzten Strophen der Totensequenz (*Lacrimosa*) vertonte Ligeti in einem eigenständigen Satz. Die *Lacrimosa* gleicht einem Epilog, als ob man aus großer räumlicher und zeitlicher Distanz Rückschau halten würde. Der Chor verstummt, lediglich die zwei Solisten singen mit reduzierter Orchesterbegleitung.

Ligetis *Requiem* ist eine erschütternd intensive Auseinandersetzung eines Menschen mit der Angst und mit dem Tod, der die Kataklismen des zwanzigsten Jahrhunderts erlebt und überlebt hat.

Apparitions

Die Komposition *Apparitions* nimmt in Ligetis Œuvre einen ganz besonderen Platz ein. Sie ist das erste Instrumentalwerk, das Ligeti nach seiner Emigration komponierte, und sie ist zugleich die Komposition, mit der Ligeti international Aufsehen erregte. Die Uraufführung fand im Juni 1960 im Rahmen des Kölner Musikfestes der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik statt. Die 1958/1959 entstandene Komposition demonstriert, welchen gewaltigen Änderungen Ligetis musikalisches Denken nach 1956 unterworfen war.

Um so mehr überrascht, dass – zumindest nach den Worten des Komponisten – die erste Fassung bereits im Sommer 1956 in Budapest vorgelegen haben soll. Die Partitur, die ursprünglich den Titel *Víziók* (d. h. Visionen) trug, ging leider verloren. Im darauffolgenden Jahr wollte Ligeti eine neue Fassung vorlegen, aber er war auch mit ihr unzufrieden. So erhielt das Werk erst 1958/1959 seine endgültige Form. Auf diese Weise schlagen die *Apparitions* eine Brücke zwischen der Musik des Komponisten vor bzw. nach seiner Emigration.

Ligetis Weg führte von Budapest über Wien nach Köln, wo er über ein Jahr lang in der Hochburg der neuen Musik, dem Studio für elektronische Musik des Westdeutschen Rundfunks, arbeitete. Dort hatte er Gelegenheit, die moderne Musik der Zeit kennenzulernen, zu der ihm der Weg in Ungarn bis dahin gänzlich versperrt blieb. Die größte Neuigkeit bedeutete für Ligeti zweifelsohne das Kennenlernen der Technik des Komponierens von elektronischer Musik. Er selbst komponierte für dieses Medium, das für ihn etwas völlig Neues darstellte und das eine völlig neue Konzeption des Komponierens erforderlich machte, zwei Stücke, die abgeschlossen sind und ein unvollendetes Stück.

Die intensive Auseinandersetzung mit dem Medium der elektronischen Musik hinterließ deutliche Spuren auch an den für großes Orchester komponierten *Apparitions*: die traditionellen „Elemente“ der Musik wie Melodie, Rhythmus und Harmonie werden ausgespart und durch bloße Klänge ersetzt. Diese werden sozusagen Stück für Stück aneinander gereiht, ähnlich wie Tonbandstücke in der elektronischen Musik aneinandergesetzt werden. Die Klänge sind recht verschieden, manche sind völlig statische, lang anhaltende irisierende Texturen mit feinen inneren Bewegungen, andere werden beim Erklängen auf- oder abgebaut, aber es gibt unter ihnen auch markantere, geräuschoder splitterartige Klangereignisse. Sie können einander plötzlich ablösen, aber auch unmerklich ineinander übergehen. Während die Aufmerksamkeit des Hörers durch die für sich stehenden und voneinander an scheinend unabhängigen Klänge in Anspruch genommen wird, vollzieht sich in der Musik ein unumkehrbarer Prozess. Dadurch entsteht eine musikalische Form, die nach den Worten des Komponisten aus der kontinuierlichen Wechselwirkung von Zuständen und Ereignissen besteht, und zwar so, dass keiner der früheren Zustände wiederkehren kann. Diese Unwiederbringlichkeit wird gewissermaßen durch die Großform aufgefangen: der zweite Satz stellt eine freie Variation über den ersten dar.

San Francisco Polyphony

Wenn es eine Kompositionstechnik gibt, mit der sich György Ligeti ein Leben lang intensiv auseinandergesetzt hatte, so ist das die Polyphonie. Das Denken in vielen Stimmen, die Idee einer globalen Struktur, die sich aus verschiedensten Elementen und Teilstrukturen zusammensetzt (und in der die ursprünglichen Strukturen restlos aufgehen, sodass sie für sich nicht mehr auszumachen sind), ist in Ligetis Werk stets präsent. In den einzelnen Kompositionen wird diese Idee jedoch stets auf unterschiedliche Weise realisiert. Ligetis „mikropolyphone“ Schreibweise ändert sich von der Mitte der 1960-er Jahre an allmählich: im unentwirrbar dichten und aus harmonischer und rhythmischer Sicht neutralen Klanggewebe tauchen erneut melodische und rhythmische Prozesse auf.

Neben dem statischen und undurchdringlichen Klangteppich bzw. statt dieses Klangteppichs wird man immer häufiger mit melodischen Linien konfrontiert, auch wenn diese auseinanderdriften und durch unterschiedliche Geschwindigkeit und metrisch-rhythmische Artikulation geprägt sind. Markieren *Apparitions* den Beginn und das *Requiem* die volle Entfaltung der „mikropolyphonen“ Kompositionstechnik Ligetis, dann stellt *San Francisco Polyphony* den Endpunkt bzw. den Moment der Hinwendung des Komponisten von der Mikropolyphonie hin zu einer transparenteren und mehr konturierten „neuen Polyphonie“ dar.

Die Komposition setzt im mittleren Register des Orchesters ein. Dann polarisiert sich das musikalische Material

immer mehr und lässt in der Mitte eine gewaltige Leere klaffen. Der zweite Teil des Stückes ist durch Virtuosität geprägt: Skalenfragmente streben schnell in die Höhe, dann wird das musikalische Gewebe ausgedünnt, und zum Schluss werden die Motive aufeinandergeschichtet. Am Höhepunkt bricht die Komposition unerwartet plötzlich ab. Der Titel der einsätzigen Komposition weist einerseits auf die Kompositionstechnik (*Polyphony*) andererseits auf den Ort der Uraufführung hin (*San Francisco*).

Die Komposition wurde zum sechzigjährigen Jubiläum des San Francisco Symphony Orchestra komponiert und im Januar 1975 vom selben Orchester unter der Leitung von Seiji Ozawa uraufgeführt.

Márton Kerékfy

Aus dem Ungarischen von Péter Zalán