

## MICHAEL KUBE

### Praktische »Vermessung« einer Klangarchitektur Anmerkungen (nicht nur) zu György Ligetis *Bemerkungen zur Choreinstudierung* des Requiems (1963/1965)

Wenn sich der Nachlass eines in seinem Bereich Maßstäbe setzenden Interpreten, zumal aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, nicht nur erhalten hat, sondern auch in einem Archiv oder einer Bibliothek ohne Einschränkungen öffentlich zugänglich wird, so ist dies schon allein als Glücksfall nicht nur der Überlieferung anzusehen. Wenn sich in der grob geordneten Korrespondenz darüber hinaus detaillierte Briefe und umfängliche Dokumente finden, die weitreichende Einblicke in die Genese, die Anlage wie auch die aufführungspraktische Umsetzung einer Partitur geben, der ihrerseits im Œuvre des Komponisten eine zentrale Bedeutung zukommt, so beruht das eher auf einem Zufall, der durch den Umlauf von Kopien, falsche Ablage oder schlichtes Vergessen von Unterlagen begünstigt wurde. Einen solchen Zufall stellen all jene Dokumente zu György Ligetis Requiem (1963/1965) dar, die sich im Nachlass von Eric Ericson (1918–2013) erhalten haben – jenes schwedischen Chordirigenten, der noch zu aktiven Zeiten durch seine herausragende chorpädagogische wie stimmbildnerische Arbeit zum Vorbild und zur Legende wurde.<sup>1</sup> Neben mehreren Briefen (im Original, wenn an Ericson persönlich adressiert, oder als Xerokopie, wenn an die Musikabteilung von *Sveriges Radio* gerichtet), die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Konzeption und Ausarbeitung der Partitur sowie dem Herstellungsprozess im Peters-Verlag stehen, befindet sich unter diesen Papieren auch ein umfangreiches, bisher unbekanntes Typoskript, das Ligeti mit dem Titel *Bemerkungen zur Choreinstudierung* versah und das zur Vorbereitung der Proben der Vokalpartien für die Uraufführung des Requiems entstand. All diese Dokumente erhellen Teile oder zumindest einzelne Aspekte der Konzeption, Entstehung und Instrumentation des Werkes wie auch die Vorbereitungen zur Uraufführung, die Ligeti von seiner Wiener Wohnung aus akribisch zu begleiten suchte, bis hin zu weiteren ergänzenden *Bemerkungen zur Einstudierung des Requiems*, die zwei Monate vor der Uraufführung nochmals aufführungspraktische Details beschreiben. Zu den letzten Proben und der Uraufführung reiste Ligeti schließlich selbst nach Stockholm.

---

<sup>1</sup> Beispielhaft der Nachruf von Friederike Woebcken: *Eine Ära geht zu Ende – zum Tod des großen schwedischen Chorleiters Eric Ericson (1918–2013)*, <https://www.blog-dcv.de/eine-ara-geht-zu-ende-zum-tod-des-grosen-schwedischen-chorleiters-eric-ericson-1918-2013> [14.1.2025].

Bekanntermaßen handelt sich bei Ligetis Requiem um eine Komposition, die *Sveriges Radio* (der Schwedische Rundfunk) zum bevorstehenden 10-jährigen Bestehen seiner avancierten Konzertsreihe *Nutita Musik* (Zeitgenössische Musik) als Auftragswerk bestellt hatte. Die am 14. März 1965 im Konzerthaus Stockholm von Michael Gielen dirigierte Uraufführung wurde für Ligeti zu einem bedeutenden Erfolg, der auch in der damals noch auf hohem Reflexionsniveau stehenden schwedischen Tagespresse einen langen Nachhall fand. Welchen Eindruck das Requiem bei den Anwesenden hinließ, zeigt die ebenso enthusiastische wie auch ins kompositorische Detail eindringende Besprechung von Leif Aare in *Stockholms Tidningen*: »Nach diesem großartigen Werk schien für einige Stunden alle andere Musik, alles andere Musizieren unmöglich. [...] Ligeti hat sich mit diesem Requiem als eines der künstlerischen und intellektuellen Genies unserer Zeit ausgewiesen. Das Werk stellt eine bemerkenswerte Verbindung von Altem und Neuem dar. Die mächtigen Klangschichten werden oft so konzipiert, daß die Stimmen in einer Mannigfaltigkeit von Gestalten aufgesplittert und diese Töne in der chromatischen Skala so dicht aneinander gelegt werden, daß die Wahrnehmung einer bestimmten Tonhöhe verschwindet. Diese Schichten können ruhen, oder sie können sich bewegen. Die Technik im letzten Fall bedeutet nicht selten, daß die Stimmen in ihren Gruppen im strengen Kontrapunkt geführt werden, aber der Effekt vom selbständigen melodischen Spiel der Linien wird neutralisiert durch die unerhörte Kompaktheit des Klangnetzes. Übrig bleibt nur das Gefühl von einer sich langsam fließend bewegenden Masse.«<sup>2</sup>

Seit dieser Uraufführung vor nunmehr fast 60 Jahren hat das Requiem nichts von seiner faszinierenden Struktur und Klanglichkeit verloren. In der Literatur wurde es schon früh – sei es essayistisch, sei es im wissenschaftlichen oder musiktheoretischen Diskurs – zum Gegenstand einer intensiven Auseinandersetzung: Bereits 1969 setzte sich Erkki Salmenhaara im Rahmen seiner Dissertation analytisch mit dem Werk auseinander (wie ein Motto liest sich schon der Beginn des Vorworts: »Komponieren heißt immer: Strukturen schaffen«).<sup>3</sup> Im Anschluss an Jonathan W. Bernard<sup>4</sup> untersuchte Jennifer Iverson<sup>5</sup> das *Kyrie* auf die dem Satz zugrunde liegenden dodekaphonen Strukturen, Benjamin R. Levy<sup>6</sup> knüpfte daran wie auch an Salmenhaaras Studie vertiefend an. Einen hermeneutischen Durchgang

---

**2** Aus einer von Leif Aare stammenden Rezension, erschienen in *Stockholms-Tidningen* (Datum unbekannt), hier zitiert aus einer Ausgabe der *peters nachrichten* (Presse-Stimmen zur Uraufführung) in der Übersetzung von Ove Nordwall (Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti).

**3** Erkki Salmenhaara: *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti* (Acta Musicologica Fennica 2), Helsinki 1969, S. 135–166 (das Zitat aus dem Vorwort auf S. 11). **4** Jonathan W. Bernard: »A Key to Structure in the Kyrie of György Ligeti's Requiem«, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 16 (März 2003), S. 42–47. **5** Jennifer Iverson: »Ligeti's Dodecaphonic Requiem«, in: *Tempo* 68 (2014), H. 270, S. 31–47. **6** Benjamin R. Levy: *Metamorphosis in Music. The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*, New York 2017, S. 163–192.

durch die vier Sätze des Werkes unternahm hingegen Ulrich Dibelius,<sup>7</sup> innerhalb einer umfassenden Biographie näherte sich Constantin Floros<sup>8</sup> in wechselnden Perspektiven unter Bezugnahme auf vorliegende Äußerungen und Texte dem Requiem, Richard Steinitz<sup>9</sup> wiederum unterscheidet in seiner größer angelegten Ligeti-Studie beim Requiem (*A Cry for Humanity*) zwischen »Compositional technique« und »Aesthetic questions«. Erstaunlicherweise wird das Werk trotz der zeitlichen Nähe zur Uraufführung in der die Ligeti-Rezeption lange Zeit prägenden Monographie von Ove Nordwall<sup>10</sup> nur eher summarisch und ohne ein Briefzitat besprochen, bei Wolfgang Burde<sup>11</sup> findet es trotz eines eigenen Abschnitts über Ligetis enge Beziehungen nach Stockholm keine substantielle Erwähnung.

Dass dabei weitergehende Fragen nach der Entstehung und der daraus resultierenden äußeren wie inneren Gestalt des Werkes nicht gestellt wurden, muss ebenso verwundern wie die Tatsache, dass die der gedruckten Partitur beigegebenen aufführungspraktischen Anweisungen bisher nicht Gegenstand einer Untersuchung waren. Dabei hätte auffallen müssen, dass der mit *Zur Einleitung* überschriebene erläuternde Anhang von 1965 in der 1997 vom Komponisten revidierten und im Computernotensatz gesetzten Neuausgabe nicht nur vor den Notentext gerückt, sondern auch gekürzt wurde. Umso notwendiger erscheint es, auf Grundlage der neu aufgefundenen Briefe und Typoskripte Entstehung und Einstudierung sowie die damit verbundenen Konsequenzen für die formale Anlage und die aufführungspraktische Realisierung näher, jedoch keineswegs abschließend zu beschreiben – gewissermaßen im Spannungsverhältnis zwischen einer von Steinitz mitgeteilten Episode auf der einen Seite und einer beiläufigen Äußerung Ligetis im Gespräch mit Eckhard Roelcke auf der anderen. Nach Steinitz, der sich offenbar auf persönliche Mitteilungen des Komponisten bezieht, soll Ligeti im Spätsommer 1964 ein Telegramm von Ericson erhalten haben: »Please come at once to Stockholm: we can't learn your piece!«, und fährt fort: »Ligeti arrived to find chorus and conductor ›all terrified‹.«<sup>12</sup> Gegenüber Roelcke sprach Ligeti drei Jahrzehnte später hingegen eher allgemein und verklärend nur von dem »wunderbaren Chor des berühmten Eric Ericson.«<sup>13</sup>

---

**7** Ulrich Dibelius: *György Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz 1994, S. 84–103. **8** Constantin Floros: *György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne* (Komponisten unserer Zeit 26), Wien 1996, S. 106–115. **9** Richard Steinitz: *György Ligeti. Music of the Imagination*, London 2003, S. 140–149. **10** Ove Nordwall: *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971, S. 42f. **11** Wolfgang Burde: *György Ligeti. Eine Monographie*, Zürich 1993, S. 71–78 (über die Beziehungen nach Stockholm). **12** Steinitz: *György Ligeti* (wie Anm. 9), S. 143f., unter Verweis auf *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, übers. v. Gabor J. Schabert / Sarah E. Soulsby / Terence Kilmartin / Geoffrey Skelton, London 1983, S. 53: »On one occasion when rehearsals for my Requiem were going on in Stockholm, I received a telegram asking me to go there because the choir was unable to sing the fugue in the Kyrie. In fact they were perfectly capable of singing it, only they were taking everything too strictly, they wanted to render the septuplets precisely.« **13** »Träumen Sie in Farbe?« *György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Wien 2003, S. 165.

Sich auf die Genese und Struktur des Requiems einzulassen wie auch auf die Probleme, die mit der Einstudierung der komplexen Partitur verbunden waren, bedeutet allerdings, sich bewusst zu machen, dass derzeit weder eine qualitative Auswertung und Beschreibung der vorhandenen handschriftlichen musikalischen Quellen (Graphiken, Skizzen, Partituren), noch eine Edition bzw. inhaltliche Erschließung der zahlreichen, teilweise auch umfangreichen Korrespondenzen vorliegt. Zudem sind aus der Zeit, in der das Requiem entstand, offenbar keine Briefe an Ligeti erhalten, so dass auf diese Hälfte der Korrespondenz lediglich indirekt geschlossen werden kann. Dass man sich darüber hinaus auf die von Ove Nordwall in seiner frühen Monographie abgedruckten Auszüge nicht verlassen kann, zeigt jener Brief, der unter dem Titel *Viele Pläne, aber wenig Zeit* erstmals (und ohne Ligetis Zustimmung) 1965 in *Melos* veröffentlicht wurde und dort auf den 28. Dezember 1964 datiert ist:<sup>14</sup> Der Vergleich mit dem Original öffnet nicht nur den Blick auf erhebliche Kürzungen (in Umfang und Inhalt), sondern auch auf Änderungen in der Formulierung, schließlich gar der Datierung (bei Ligeti der 23. Dezember), die auch durch die Schlusswendung bestätigt wird: »Nun wünsche ich Ihnen, lieber Freund, schöne Weihnachten und ein neues Jahr ohne Schikanen! Das Leben ist ja schön und es ist so vieles zu tun!«<sup>15</sup>

Dieser Brief, der auch in der Ligeti-Rezeption eine wichtige Rolle spielt und gleichsam mitten aus der Arbeit heraus formuliert wurde, beschreibt indes nur die Situation um den dritten Satz (*De die iudicii sequentia*), der am 2. Dezember fertiggestellt worden war und dessen Reinschrift Ligeti bis zum Jahresende abzuschließen gedachte. Ligeti berichtet darin über das Requiem, den Entstehungsprozess und die Anforderungen an die Interpreten: »Ich hätte das ganze Stück längst fertig haben sollen. Doch war ich mit dem 3. Satz nicht zufrieden. Ich habe immer etwas geändert, bis ich nun die Form gefunden habe, die ich suchte. Und das ganze Stück ist auch eine ›Jättepartitur‹ [eine Riesenpartitur], Sie werden schwindlig sein, wenn Sie die vielen Noten sehen werden. [...] Ja, die Gesangsschwierigkeiten sind gross, doch weit nicht so gross wie in *Aventures*. Also wird hoffentlich alles gut realisierbar. Zuerst werden die Soli denken, die Sprünge seien die Schwierigkeit. Doch dann, nach ein wenig Studium, wird es sich zeigen, dass die Sprünge ganz gut einzuüben sind[,] und die echte[n] Schwierigkeiten liegen beim Ausdruckscharakter. Es ist schliesslich ein ›Dies Irae‹ und man muss es mit äusserster Ekstase singen. Ich denke – aber freilich kann ich mich irren – dass das Requiem, und vor allem das Dies Irae, das beste ist, was ich bisher komponiert habe.«<sup>16</sup>

---

**14** »Viele Pläne, aber wenig Zeit«, in: *Melos* 32 (1965), H. 7–8, S. 251–252, hier nach der Wiederveröffentlichung unter dem Titel »Requiem« und anderes. Briefnotizen zu Kompositionen 1964«, in: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. von Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10, 2), Mainz 2007, S. 226–228. **15** Brief von György Ligeti an Ove Nordwall vom 23. Dezember 1964 (Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti). **16** Ebd., vgl. dazu Ligeti: *Schriften* 2 (wie Anm. 14), S. 226f.

Dass die Frage nach der Gestalt und Besetzung des Requiems bereits Anfang 1964 zwischen Ligeti und Gereon Brodin (1901–1992), zu diesem Zeitpunkt Leiter der Programmplanung des Schwedischen Rundfunks,<sup>17</sup> eingehend diskutiert worden war, geht aus der nun vorliegenden Korrespondenz hervor, die belegt, wie *konkret* die klangräumliche Struktur der Partitur und Faktur bereits in diesem Stadium benannt wurde. So erläutert Ligeti am 15. Februar 1964 auf Anfrage Brodins ausführlich seine Vorstellungen zur Besetzung (vgl. hierzu im Anhang [Brief 1, Seite 199](#)). Er benötige zwei Solostimmen (Sopran und Mezzo), für die er sogleich zwei schwedische Interpretinnen namentlich vorschlägt (Elisabeth Söderström und Barbro Ericson; bei der Uraufführung übernahmen schließlich Liliana Poli und Ericson die Partien). Über die Stärke und Disposition der Chöre und Chorstimmen hatte sich Ligeti im Vorfeld mit Eric Ericson dahingehend verständigt, dass der Rundfunkchor aufzustocken sei; die Partien des vorgesehenen zweiten Chores hält er gar für »durchaus von Laien ausführbar. Es wäre wichtig, wenn dieser zweite Chor besonders zahlreiche Mitglieder haben könnte. 70–80 wäre das Minimum, doch 100 oder 120 oder noch mehr wäre ideal. Je mehr Mitglieder, umso besser!«. Darüber hinaus sieht Ligeti für die Konzeption des Werkes, das zu diesem Zeitpunkt noch den gesamten (!) liturgischen Requiem-Text umfassen soll, einen Kinder- bzw. Knabenchor vor. Hierzu heißt es:

»Ein ad libitum-Kinderchor (möglichst Knabenchor!!) singt an zwei Stellen. Diese Stellen sind einfach und nur ein- oder zweistimmig. Der Kinderchor ist zwar zu ersetzen (als «*ossia*» können die betreffenden Stellen vom Frauenchor des grossen Chors ausgeführt werden), doch für die Uraufführung möchte ich unbedingt einen Knabenchor vorschlagen, da der Klangcharakter dies benötigt.«

Für das groß dimensionierte Orchester ist in diesem ersten Entwurf eine Vierfach-Besetzung der Bläser vorgesehen, darunter auch eine Kontrabass-Posaune sowie zwei alternierende Wagner-Tuben:

»1./ Die »seltenen« Instrumente [...] sind »*ossia*« durch andere Instrumente zu ersetzen [...]. Das ist aber eine Konzession für spätere Aufführungen mit kleineren Orchestern. Für die Uraufführung wäre es besonders wichtig, um den Klangcharakter des Stückes zu bewahren, die ursprüngliche Instrumentation zu berücksichtigen. [...] 2./ Diese Instrumenten-Aufteilung ist provisorisch und bedeutet ein Maximum. Es kann sein, dass ich nach der Beendigung der Partitur sehe, dass ich mit etwas weniger ausgekommen bin, eventuell mit dreifachem Holz.«

Wie sehr indes Ligeti mit der Disposition der Chorstimmen rang – im Detail um die Frage, ob die insgesamt vorgesehenen 20 Stimmen durch die Vierfachteilung eines fünfstimmigen Chores (inklusive Mezzo) oder eher durch die Fünffach-

---

**17** Für eine knappe biographische Übersicht und die von Brodin ausgeübten Funktionen vgl. den entsprechenden Artikel von Bo Wallner in: *Sohlmans Musiklexikon*, Bd. 1, Stockholm 1975, S. 616.

teilung eines nur vierstimmigen Chores erfolgen könne –, geht aus den umfangreichen Erläuterungen hervor, die er am 20. Februar 1964 gegenüber Eric Ericson formulierte (vgl. hierzu im Anhang [Brief 2, Seite 203](#)). Dass es ihm dabei allerdings nicht (wie vielleicht anzunehmen wäre) um eine grundsätzliche klangliche Disposition ging, sondern vor allem um eine pragmatische Einteilung im Hinblick auf die finale Einrichtung der ohnehin mühsam auszuschreibenden Partitur, zeigt auch die daraus resultierende Bitte um weitere Hinweise: »Da ich jetzt gerade sämtliche bisher fertiggestellte Teile des Stückes gründlich umarbeite (fast würde ich sagen: ich schreibe alles ziemlich neu), kann ich mich gut zu Ihren praktischen Ratschlägen halten – Ratschläge, die mir sehr wertvoll und willkommen sind!«

Im Zuge dieser Arbeiten kam es schließlich im Frühjahr 1964 zu einer entscheidenden Veränderung in der Gesamtanlage des Werkes. Mit der Neugestaltung des *Kyrie* scheinen die ursprünglich angelegten zeitlichen Proportionen des gesamten Werkes aus den Fugen geraten zu sein, so dass sich Ligeti zu einer umfassenden Neudisposition entschloss. Er informierte Eric Ericson darüber am 8. Mai 1964 (vgl. hierzu im Anhang [Brief 5, Seite 211](#)):

»Mein ursprünglicher Plan – den ich Dir in Wien erörtert habe – bezog sich auf die Vertonung des ganzen Textes der Totenmesse. Ich plante die einzelnen Sätze etwas knapper und hatte vor eine Gesamtdauer von ca. 20 Minuten. Nun, während der Arbeit dehnte sich der [das] *Kyrie* von den geplanten 3 Minuten auf 6 und jetzt sehe ich, dass ich die Sequenz auch wesentlich erweitern muss. Das ergibt sich aus inneren Notwendigkeiten der Komposition: vor allem im *Kyrie* muss das ›Flehen und Bitten‹ den Eindruck einer Art ›Unendlichkeit‹ erwecken, was nur durch ein ausgedehntes kontrapunktisches Gebäude zu erreichen war. Aus Balance-Gründen für die gesamte Form zieht dies eine Erweiterung der Sequenz mit sich. Nach langer Ueberlegung kam ich zum Resultat, dass die Idee, die ganze Totenmesse zu vertonen, nicht mit der formalen und kompositorischen Notwendigkeit und Balance des Werkes zu vereinbaren ist. Da aber das Stück sowieso nicht für direkt lithurgische Zwecke bestimmt ist, hat es keine besondere Bedeutung, wenn ein Teil des Textes darin nicht aufscheint. Den ursprünglichen Gedanken, das allmähliche Fortschreiten von der tiefen Region zu der höheren habe ich voll bewahrt; nur nimmt die ›verklärende‹ Funktion des ›Communio‹ jetzt die ›Lacrimosa‹ vom Ende der Sequenz ein.«

Mit diesem erläuternden Brief dürfte das »Geraune« um die Beschränkung auf nur wenige und in der Mehrzahl die ersten Teile des Requiems verstummen. Ulrich Dibelius etwa ging davon aus, dass dies »gewiß auch unterm Zwang der termingerechten Ablieferung« erfolgt war<sup>18</sup> – wobei im Frühjahr 1964 keineswegs aus-

---

**18** Dibelius: *György Ligeti* (wie Anm. 7), S. 84. Paul Thissen (*Das Requiem im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, Sinzig 2011, S. 35) irrt gar doppelt, wenn er behauptet: »Ligeti hatte zwar an eine Vervollständigung [!] des ›Requiems‹ gedacht, realisiert wurde aber nur die *Communio* ›Lux aeterna‹ (1966).«

gemacht war, dass Ligeti am Ende zwischen Komposition, Korrekturen und beginnender Probenarbeit tatsächlich in zeitliche Not geraten sollte, ohne allerdings an der überarbeiteten Anlage noch einmal etwas zu ändern. Vielmehr verblüfft Ligeti noch heute mit einer Gesamtschau auf die nun geplanten vier Sätze, die aber nicht, wie es die komplexe Kontrapunktik nahelegen würde, auf struktureller Ebene beschrieben werden, sondern ausschließlich auf der des Ausdrucks – wie ohnehin der Ausdruck oder Ausdruckscharakter in seinen Äußerungen eine nicht unwesentliche Ebene der Komposition (und nicht nur der Aufführung) darstellt:

»Die Gesamtdauer des Stückes wird nach dem neuen Plan kaum verändert (ca. 21 Minuten), doch die Gesamtform wird besser und plastischer, nämlich:

- I. Introitus: statisch – einzelne abgegrenzte ›Blöcke‹,
- II. Kyrie: zart-expressives, grosses Gewebe, in sich verschlungend bewegend,
- III. Dies Irae: dynamisch, dramatisch, mit grossen Kontrasten,
- IV. Lacrimosa: Rückkehr zum Charakter der Teile I und II, doch mit mehr lyrischen Eigenschaften.«

Dass Ligeti trotz der musikalischen und stimmtechnischen Herausforderungen an die den Chorstimmen stets auch auf die Ausführbarkeit bedacht war, zeigen seine Anmerkungen in der Partitur, etwa im ersten Satz (*Introitus*), Takt 70f., wo es heißt: »Hier – nach Bedarf – unauffällig Atem holen; nachher unmerklich wieder einsetzen.« Der Neuartigkeit der Komposition, ihrer Faktur und der Behandlung der Vokalstimmen (wie auch den Irritationen darüber) begegnete Ligeti im Dezember 1964, drei Monate vor der Uraufführung, mit einem ebenso umfangreichen wie detaillierten Typoskript – den *Bemerkungen zur Choreinstudierung der »Vier Sätze aus dem Requiem«*, wie das Werk zu diesem Zeitpunkt noch bezeichnet war (vgl. dazu im Anhang [Beilage zu Brief 8, Seite 219](#)). Sie zeigen, wie Ligeti bereits bei der Komposition (und Notation) Aspekte und Hilfen für die professionellen Choristen berücksichtigte, wie Größe und Art der Besetzung im Detail festgelegt wurden – und wie schließlich auch die vorläufige Partitur aufführungspraktische Gestalt annahm. Dies gilt insbesondere für die Atmung als natürlichen Widersacher eines ununterbrochenen Klangkontinuums. So bemerkte Ligeti am Ende konsequent: »nach einiger Ueberlegung habe ich doch keine Atemzeichen eingetragen«, und erläutert in der Folge ausführlich das freilich längst bekannte Verfahren der chorischen Atmung: »so, dass die langen Töne ganz kontinuierlich erscheinen.«

Darüber hinaus geht Ligeti hier systematisch auf die wichtigsten Aspekte einer technisch wie klanglich adäquaten Umsetzung ein – sowohl allgemein wie auch in den einzelnen Sätzen. Manches wird dabei nur knapp abgehandelt (so die verschiedenen Arten der Ausführung des »sotto voce«), anderes hingegen in einer Ausführlichkeit, die nicht nur das Verständnis des Notentextes erleichtern soll, sondern auch viel über die beabsichtigte Wirkung der Realisation verrät. Gleichzeitig vertraut Ligeti als Komponist auf die Fähigkeiten und die Verantwortung der Inter-

preten. So notiert er zum ersten Satz und der Bezeichnung *legatissimo*, dieses beziehe sich

»vor allem auf den Gesamteindruck, nicht unbedingt aber auf die Einzelstimmen. Da portamenti unbedingt zu vermeiden sind, und da das legato-singen unwillkürlich das portamento begünstigt, soll lieber das legato etwas geopfert werden. Wenn nämlich die Einzelstimmen dynamisch gegeneinander sehr ausgewogen sind, entsteht der Eindruck des »legatissimo«, als Resultat der Stimm-Verwebung gleichsam von selbst. Die richtige Dosierung wird die Praxis zeigen.«

Es ist die von Ligeti geforderte Präzision des Einzelnen, die erst die Unschärfe des Ganzen ermöglicht – ein Paradoxon, dass in der komplexen Anlage der Faktur gleichermaßen begründet ist wie aufgehoben wird:

»Durch die Ueberlagerung der Stimmen wird die Rhythmik im Endresultat auch verschleiert; doch genau wie bei der Textaussprache, muss die Rhythmik der Einzelstimmen so exakt wie nur möglich sein: -- denn das resultierende Stimmgewebe, mit seinem rhythmischen und harmonischen Irisieren hängt gerade von der Gestaltung der Einzelstimmen ab. Aus dieser Hinsicht, und wegen des weitgehenden divisi, hängt das Endergebnis in viel grösserem Mass von der Verantwortung jedes einzelnen Chorsängers ab, als in aller bisherigen Chormusik: die Chormitglieder sind fast Solisten; jeder von ihnen hat grosse Wichtigkeit innerhalb der verästelten Gesamtstruktur.«

In diesem Sinne fordert Ligeti in Bezug auf die Ausführung der anspruchsvollen Sprünge im 2. Satz (*Kyrie*):

»Die Sprung-Stellen sind, beim Ensemble-Singen, so pünktlich als möglich auszuführen, doch eine mathematische Präzision ist hier weder zu realisieren, noch zu erwünschen. Die Intonation soll schliesslich nur so weit berücksichtigt werden, bis sie nicht auf Kosten des Ausdrucks geht. Der Ausdruck von Hast und Aufregung ist aber das Primäre [...].«

Auch wenn sich die wenigen neuen Quellen ausschließlich auf das Requiem, seine Entstehung, die formale Anlage, die Disposition der Besetzung und die Einstudierung beziehen, geben sie doch insgesamt Hinweise auf entscheidende Desiderata der Forschung. Offen bleibt in Bezug auf das Requiem die Frage, was während der letzten Probenphase in Stockholm noch verändert oder wohl besser: präzisiert wurde und schliesslich auch in die Revision der Partitur einging. Ove Nordwall jedenfalls gibt in seinem Bericht über die Uraufführung einen dahingehenden Fingerzeig: »During the rehearsals Ligeti made many changes in the score, with the most meticulous care, and afterwards the whole of it underwent a thorough revision.«<sup>19</sup> Hier bedarf es einer philologisch exakten Aufarbeitung des umfangreichen

---

19 »Ove Nordwall, Sweden«, in: *Musical Quarterly* 109 (1966), S. 111.

musikalischen Quellenmaterials und seiner weiteren Kommentierung (zum Beispiel verzichtete Ligeti spätestens im November 1997 auf die ursprünglich vorgesehene Besetzung mit zwei eigenständigen Chor-Ensembles).<sup>20</sup> Mit der Intensivierung einer solchen Herangehensweise an sein Schaffen rückt aber in gleichem Maße das gesamte Œuvre in den Fokus der Betrachtung. Zumindest perspektivisch mag daraus der dringende Wunsch nach einem fundierten Werkverzeichnis erwachsen, das am Ende nicht nur die Quellen beschreibt und diese in den genetischen Prozess einordnet, sondern auch alle relevanten Informationen zu den Werken zusammenführt. Denn György Ligeti ist nicht nur ein »Klassiker« der Musik des 20. Jahrhunderts, sondern mehr noch ein Komponist der Reflexion und der eigenen Wege, die es nachzuzeichnen gilt.

---

**20** Brief von György Ligeti an Hans-Jörg Müllender (Herstellung im Peters-Verlag) vom 9. November 1997 (Basel, Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti): »Nun ist meine Ms. Partitur alt, ich habe das 1963–1965 geschrieben. Es gab eine Anzahl Aufführungen seither, so dass ich einiges geändert habe, im Laufe der vielen Jahre seit der Uraufführung 1965. Und zwar: auf die Zwei-chörigkeit [!] habe ich verzichtet, das Stück wird von einem grossen (Berufs-)Chor gesungen von 150 oder mehr Sänger[n]. (Die Minimalbesetzung ist 120 Sänger – wegen der dynamischen Balance mit dem kräftig instrumentierten Orchester.)«

## Anhang

Die Briefe und Bemerkungen zur Einstudierung des Requiems befinden sich als Teil des Nachlasses (*personarkiv*) von Eric Ericson in der Kungliga bibliotek in Stockholm, Sign. Acc. 2010/61:1 (*Brev 1956–1965 och odat till Eric Ericson*). Die Wiedergabe erfolgt mit freundlicher Genehmigung Vera Ligetis und der Kungliga bibliotek.

- 1** 15.2.1964 Brief von György Ligeti an Gereon Brodin (siehe [Seite 199](#))
- 2** 20.2.1964 Brief von György Ligeti an Eric Ericson (siehe [Seite 203](#))
- 3** 26.2.1964 Brief von György Ligeti an Gereon Brodin (siehe [Seite 205](#))
- 4** 25.4.1964 Brief von György Ligeti an Eric Ericson (siehe [Seite 209](#))
- 5** 8.5.1964 Brief von György Ligeti an Eric Ericson (siehe [Seite 211](#))
- 6** 7.11.1964 Brief von György Ligeti an Gereon Brodin (siehe [Seite 214](#))
- 7** 2.12.1964 Brief von György Ligeti an Gereon Brodin (siehe [Seite 216](#))
- 8** 17.12.1964 Brief von György Ligeti an Eric Ericson (siehe [Seite 218](#))  
Beilage *Bemerkungen zur Chor-Einstudierung der »Vier Sätze aus dem Requiem«* (siehe [Seite 219](#))
- 9** 28.12.1964 Brief von György Ligeti an Eric Ericson (siehe [Seite 228](#))
- 10** 14.1.1965 Brief von György Ligeti an Gereon Brodin (siehe [Seite 230](#))  
Beilage *Bemerkungen zur Einstudierung des Requiems* (siehe [Seite 233](#))

**HINWEISE ZUR TRANSKRIPTION** Es handelt sich durchgehend um maschinenschriftliche Dokumente mit vereinzelt handschriftlichen Zusätzen. Durchstreichungen (im Sinne von Sofort- oder auch einzelnen Wortkorrekturen) wurden nicht dokumentiert. Von Ligeti nachträglich vorgenommene Korrekturen und Ergänzungen innerhalb des Textes sind mit den Zeichen \ / eingefasst. Wo für den Lesefluss eine Korrektur oder Ergänzung geboten erschien, steht diese in schmalen Schriftschnitt zwischen spitzen Klammern: <Korrektur>. Nur sehr gelegentlich auftretende offensichtliche Flüchtigkeits- oder Tippfehler wurden stillschweigend korrigiert.

1 Brief von György Ligeti an Gereon Brodin, 15. Februar 1964

Sehr geehrter Herr Brodin,

[...]

Ueber die Besetzung des »Requiem« kann ich Folgendes schreiben:

1) Es werden zwei Soli benötigt: Sopran und Mezzo. Es liegt mir viel daran, bei der Uraufführung schwedische Sänger als Mitwirkende zu haben. Ich würde als Sopran Elisabeth Söderström besonders vorziehen und als Mezzo Barbro Eriksson. Wenn Sie und die Radio-Musikabteilung mit diesem Vorschlag einverstanden sind, und wenn es die Möglichkeit gäbe, die genannten Sängerinnen zu engagieren, würde das für die Uraufführung ein wesentliches Positivum bedeuten.

Hier muss ich anmerken, dass, obwohl die Solo-Partien recht schwierig sind und auch eine wichtige Rolle im Stück spielen, handelt es sich eher um kürzere Abschnitte mit Soli (da ja im grössten Teil der Chor singt), so dass die Einstudierung der Solopartien keinen Uebermass an Arbeit erfordert.

2) Der Chor: gemäss einer Besprechung der Möglichkeiten mit Herrn Erik Eriksson habe ich die folgende Disposition getroffen. Die Hauptrolle spielt ein Chor mittleren Ausmasses, der durchwegs fünfstimmig ist (Sopran, Mezzo, Alt, Tenor, Bass), wobei die einzelnen Stimmen weiter auf Unter-Stimmen aufgeteilt sind, und zwar auf zwei, drei oder vier (das variiert je nach Abschnitt). Bei der maximalen Aufteilung hat der Chor also 20 Stimmen. Ideal für die Aufführung wäre, wenn dieser Chor, der den Kern des Stückes bildet, \ mindestens / 40 Mitglieder haben könnte: je 8 im S, M, A, T und B. Auf diese Weise könnte nämlich bei der totalen Aufteilung jede Stimme von zwei Chorsängern gesungen werden. Sollte der Radiochor nicht ganz auf 40 aufgefüllt werden können, ist das nicht so sehr schlimm – wesentlich ist nur, dass sämtliche Stimmen ausgeglichen sein sollen. Diese Frage wird ja Herr Eriksson am besten, nach seinem eigenen Ermessen lösen können. Ein leichtes Ueberwiegen der Frauenstimmen (3 Frauen-Hauptstimmen zu zwei Männer-Hauptstimmen) ist auf jeden Fall zu beachten.

Ausser diesem »Kern-Chor«, dessen Aufgabe, wegen der Stimmen-Aufteilung, schwierig sein wird, benötigen wir einen zweiten, grossen Chor. Dieser Chor – ebenfalls fünfstimmig, in S, M, A, T, B gegliedert – weist aber keine Divisi \ oder nur seltene! – / auf und das Einstudieren dieser Chorpartien wird auch keine besondere(n) Schwierigkeiten bieten. Es (Er) wird nur in einigen Abschnitten der Kompo-

sition eingesetzt, und zwar dort, wo grosse Massen-Wirkungen beabsichtigt sind. Herr Eriksson meinte, der Rundfunk wird diesen grossen Chor zur Verfügung haben, in Form von mehreren vereinigten Laien-Chören. Während die Aufgabe des »Kern-Chors« nur von Professionalisten zu bewältigen ist – gerade die Möglichkeiten des so ausgezeichneten Radio-Chors berücksichtige ich hier –, sind die Partien des zweiten, grossen Chors durchaus von Laien ausführbar.

Es wäre wichtig, wenn dieser zweite Chor besonders zahlreiche Mitglieder haben könnte. \ 70–/ 80 wäre das Minimum, doch 100 oder 120 oder noch mehr wäre ideal. Je mehr Mitglieder, umso besser!

Ob eine Lautsprecher-Verstärkung nötig ist, wird sich erst bei der Einstudierung zeigen. Sollte aber der grosse Chor besonders gross sein \ können/, würde ich das einer elektrischen Verstärkung vorziehen.

Aus praktischen Zwecken richte ich die Chorpartien so ein, dass das ganze Stück auch von einem einzigen Chor gesungen werden kann: wo der grosse Chor einsetzt, singt der kleine dieselben Stellen mit. Notfalls kann also das Stück von einem »normalen« Chor mit ca. 80 Mitglieder(n) aufgeführt werden – doch ist diese Version selbstverständlich weniger günstig und entbehrt auch nicht eine elektrische Verstärkung bei den »Massen-Wirkungen«. Ich würde also für die Uraufführung unbedingt die Version Radio-Chor als Kern + grosser Laien-Chor vorschlagen!

Ein ad libitum-Kinderchor \ (möglichst Knabenchor!!) / singt an zwei Stellen. Diese Stellen sind ei(n)fach und nur ein- oder zweistimmig. Der Kinderchor ist zwar zu ersetzen (als »ossia« können die betreffenden Stellen vom Frauenchor des grossen Chors ausgeführt werden), doch für die Uraufführung möchte ich unbedingt einen Knabenchor vorschlagen, da der Klangcharakter dies benötigt. Es wäre auch günstig, einen Knabenchor mit möglichst zahlreichen Mitgliedern zur Verfügung zu haben \ z. B. einen Schulchor/. Da es sich um nur kurze Stellen handelt, dürfte die Einstudierung keine besonderen Probleme stellen.

3) Das Orchester: hier kann ich noch keine definitive Angaben machen, da dies nur nach der Beendigung der Orchestration feststehen wird. In meinen Skizzen arbeite ich für folgende Besetzung:

4 Flöten (abwechselnd mit 4 Piccoli)

4 Oboen

4 Klarinetten (darunter auch 1 Es-Klarinette, 1 oder 2 Bass-Klarinetten,  
1 Kontrabass-Klarinette, abwechselnd)

3 Fagotte

1 Kontrafagott (abwechselnd mit Fagott)

6 Hörner (Horn 4. und 6. abwechselnd mit F-Wagner-Tuben)

4 Trompeten

4 Posaunen (1.: Tenorposaune, spielt auch Basstrompete(,) 2. und 3.: Tenor-Bass-  
posaune(,) 4.: Kontrabass-Posaune)

1 Tuba (möglichst Kontrabasstuba!)

Schlagzeug: Timpani, grosse Trommel, Tamtam (unbedingt sehr grosses, tiefes  
Instrument), eventuell Xylophon oder Xylomarimbaphon, Glockenspiel  
(1 oder eventuell 2). Die Anzahl der Schlagzeug-Spieler steht noch nicht fest,  
doch, da das Schlagzeug spärlich im Stück eingesetzt wird, wird man nur  
wenig Spieler brauchen. Ich versuche es jedenfalls, mit 2 Spielern aus-  
zukommen – höchstens werden es 3.

1 Celesta

1, eventuell 2 Harfen

1 Cembalo

14 Erste Violinen

14 Zweite Violinen

10 Violen

10 Violoncelli

6 Kontrabässe, darunter 3 mit tiefer H-Saite.

Dazu ist zu bemerken: 1./ Die »seltenen« Instrumente, also Kontrabassklari-  
nette, 2 Wagnertuben (tief) und Basstrompete sind »ossia« durch andere Instru-  
mente zu ersetzen (KBKlar. mit einem zweiten Kontrafagott, die Wagnertuben mit  
Horn, die Basstrompete mit einer Alt- oder Tenorposaune). Das ist aber eine Kon-  
zession für spätere Aufführungen mit kleineren Orchestern. Für die Uraufführung  
wäre es besonders wichtig, um den Klangcharakter des Stückes zu bewahren, die  
ursprüngliche Instrumentation zu berücksichtigen. Die Kontrabassklarinette ist ja  
sowieso vorhanden. Wie steht es mit den Wagnertuben und mit der Basstrompete?  
Sollten diese noch nicht vorhanden sein, wird ja die Oper diese Instrumente be-  
stimmt besitzen.

2./ Diese Instrumenten-Aufteilung ist provisorisch und bedeutet ein Maxi-  
mum. Es kann sein, dass ich nach der Beendigung der Partitur sehe, dass ich mit  
etwas weniger ausgekommen bin, eventuell mit dreifachem Holz und mit nur 12  
erste und 12 zweite Violinen. Da das aber jetzt noch nicht sicher ist, müssen wir auf  
jeden Fall mit der oben angegebenen Besetzung rechnen, eine Besetzung, die aber  
die Filharmoniker ja bestimmt ohne weiteres zur Verfügung haben.

Die Anzahl der Blechbläser wird sich in keinem Fall verringern.

Die hier angegebene Besetzung wird sich in keinem Fall vergrössern.

\* \ Dauer des Stückes: maximum 20'. /

Die Terminfrage der Ablieferung der Partitur:

Ich habe mich verpflichtet, die Komposition so zu beenden, dass die Aufführung in  
der Saison 64/65 ermöglicht wird. Inoffiziell habe ich gehört, das Musikfest der

Nutida Musik soll nicht vor Januar oder Februar 1965 stattfinden. Haben Sie bereits eine genaue Planung über das Datum des Musikfestes? Falls ja, wäre es für mich besonders wichtig dies zu erfahren. Mit meiner Arbeit steht es nämlich folgendermassen: freilich arbeite ich seit langer Zeit an das »Requiem« und ich kann mit dem Abschliessen der Partitur mich an den von Ihnen zu gebenden Termin halten. Da ich aber dieses Werk – falls ich so unbescheiden sein darf, (es) zu sagen – als mein bisheriges »Hauptwerk« betrachten möchte und da ich mit meiner eigenen Arbeit nie zufrieden bin und immer Teile ausstreiche und neu schreibe, wäre mir eine längere Frist wesentlich günstiger als eine kürzere. Es wäre auszurechnen, wann Herr Eriksson mit den Chorproben anfangen muss (vielleicht 3 Monate von (vor) der Auf-führung?) und wieviel Zeit die Vervielfältigung der Chorstimmen beansprucht. (Das Ausschreiben der Orchesterstimmen dürfte weniger problematisch sein, da dafür ja Zeit ist, wenn die Chorproben bereits angefangen haben.) Nicht nur deshalb arbeite ich an dieser Komposition sehr langsam, weil ich mit mir selbst unzufrieden bin, sondern wünsche ich auch dem Vertrauen des Schwedischen Radio und im all-gemeinen des schwedischen Musiklebens so am besten zu entsprechen, dass ich in diesem Werk das bestmögliche tue, wie es mir gegeben ist.

Aus all diesen Gründen möchte ich Sie bitten, mir die möglichst längste Frist zu bewähren (gewähren), die innerhalb der zu berücksichtigenden Termine zur Ver-fügung steht. Ihre baldige Antwort in dieser Sache ist mir sehr willkommen, da ich dann weiss, wie viel Atem ich bei der Arbeit holen kann.

Telephonische Erreichbarkeit: ich selbst besitze keinen Telephonanschluss, da ich wegen ungestörter Arbeit darauf verzichtet habe. Ich ziehe es auch vor, brieflich oder telegraphisch verständigt zu werden. Im dringenden Fall kann man mich aber mit Voranmeldung unter die Telephonnummer 35 16 42 erreichen.

Ihrer freundlichen Antwort entgegensehend,  
mit herzlichen Grüssen  
Ihr  
György Ligeti

## 2 Brief von György Ligeti an Eric Ericson, 20. Februar 1964

Lieber Herr Eriksson,

vor einigen Tagen schrieb ich an Herrn Brodin, der mich nach der Besetzung des »Requiem« fragte. Ich schrieb ihm über die »grosse Aufteilung« des Chores und über die Verwendung von zwei Chören (+ Knabenchor), ganz in dem Sinn, wie wir das in Stockholm besprochen haben.

Jetzt bemerke ich aber, dass wir eine Frage noch nicht geklärt haben, d. h. ich kann mich nicht mit Sicherheit erinnern, ob Folgendes besprochen wurde: Ich brauchte in beiden Chören ein leichtes Ueberwiegen der Anzahl der mitwirkenden Frauenstimmen. Ideal wäre ein Verhältnis von 3 Frauen zu 2 Männern. Für den »schweren« Chorsatz – was für den Radiochor bestimmt ist – habe ich ein maximales Divisi von 20 vorgesehen, und zwar möchte ich den Chor zuerst in 5 Stimmen teilen (Sopr., Mezzo, Alt, Ten., Bass) und in jeden dieser Stimmen divisi a 2, a 3 und a 4 schreiben. Bei maximalem Divisi entspricht das also 12 Frauenstimmen + 8 Männerstimmen. Dieser Chorsatz ist ausführbar von minimum 20 Sänger(n), ideal wäre aber 40, so dass mindestens zwei Mitglieder eine Stimme singen. (Sollten so viele Mitglieder im Radiochor nicht zur Verfügung stehen, muss selbstverständlich die Verteilung nicht homogen sein: eine Teil-Stimme kann von zwei, eine andere von einem Sänger ausgeführt werden.)

Nun die wesentliche Frage: ist es Ihnen möglich, bei der Auffüllung des Radiochores mehr Frauen als Männer dazu(zu)nehmen, so dass das Ueberwiegen der Frauenstimmen realisiert wird? Oder gibt es bereits jetzt so ein Ueberwiegen?

Das wäre mir deshalb sehr wichtig zu wissen, weil im Fall, dass dieses Ueberwiegen nicht gut in der Praxis sich durchführen lässt, wäre die Grund-Aufteilung des Chorsatzes in S, M, A, T, B nicht so richtig. In der Phase der Arbeit, wo ich jetzt bin, könnte ich, wenn nötig, eine Grund-Aufteilung in S, A, T, B machen und dann die 20-fache divisi so lösen, dass jede Stimme in 5 geteilt wird. (Das wäre real im Falle eines Gleichgewichtes zwischen Frauen- und Männerstimmen). Nun ist es so, dass, obwohl diese Aenderung jetzt noch durchführbar wäre, würde für mich jedenfalls die ursprüngliche Lösung mit S, M, A, T, B  $\times 4 = 20$  weitaus besser (sein). Bitte, schreiben Sie mir, wie Sie über diese Sache denken!

Der »grosse« Chor – mit Rücksicht darauf, dass der Satz auch von Laien leicht ausführbar sein soll – hat nur ausnahmsweise divisi (maximal divisi a 2 pro jede Stimme). Oft singen aber in diesem Chor die Frauen oder die Männer, manchmal sogar alle, unisono. Als Grundaufteilung wäre hier auch eine Disposition in 5 Stim-

men, also S, M, A, T, B vorzuziehen, nicht zuletzt deshalb, weil das zu der Disposition des kleinen Chors adäquat ist. Auf diese Weise müssten im grossen Chor auch die Frauen überwiegen. Ist das real?

Bitte, beurteilen Sie auch diese Frage. Sollte der kleine Chor in 4 Grundstimmen geändert werden, wäre freilich der grosse Chor auch in 4 geteilt. Im Falle aber, dass der kleine Chor in 5 disponiert bleibt, muss der grosse nicht unbedingt diese Disposition einhalten (obwohl, wie gesagt, das mir lieber wäre), es ist auch möglich zu S, M, A, T, B im kleinen Chor nur S, A, T, B im grossen zu schreiben.

Da ich jetzt gerade sämtliche bisher fertiggestellte Teile des Stückes gründlich umarbeite (fast würde ich sagen: ich schreibe alles ziemlich neu), kann ich mich gut zu Ihren praktischen Ratschlägen halten – Ratschläge, die mir sehr wertvoll und willkommen sind!

Sollten Sie die Möglichkeit haben, mir sofort und express zu antworten, wäre das eine bedeutende Hilfe für mich, da jetzt jeder Tag für meine Arbeit benutzt werden muss.

Mit vielem Dank im Voraus und  
mit sehr herzlichen Grüssen  
Ihr  
György Ligeti

P.S. Weitere Einzelheiten befinden sich noch im Brief an Herrn Brodin.

### 3 Brief von György Ligeti an Gereon Brodin, 26. Februar 1964

Sehr geehrter Herr Brodin,  
besten Dank für Ihren Brief. Ich sehe, dass zwischen meinen Vorstellungen und den Möglichkeiten des Rundfunks kein unüberbrückbarer Abstand ist, so dass ich hoffe und glaube, wir können zu einer guten Lösung kommen.

Chor: Da Sie die Verstärkung des Radiochores auf 40 Mitwirkende für möglich halten, ist damit eines der wichtigsten aufführungstechnischen Probleme gelöst. Für den zweiten, »grossen« Chor ist ein amateurhafter Chor gut zu verwenden. Herr Erik Eriksson hat mir (noch als ich im Mai (1963) in Stockholm war) die Möglichkeit mitgeteilt, dass mit der Vereinigung von einigen Amateur-Chöre(n) eventuell zur Mitglie­derzahl 70 man kommen könnte. Dies wäre zu wünschen und wäre dann auch genügend, da die betreffenden Stellen im Werk vom grossen Chor + von dem Radiochor gesungen werden können, was auf diese Weise 110 Sänger bedeuten würde. Sollte aber der Amateur-Chor nicht auf 70 gebracht werden, ginge es selbstverständlich mit 60 auch – 40 wäre aber etwas zu wenig für die »dramatische Wirkung«, die eine Aufgabe des Chores im »Dies Irae« ist.

Freilich lässt sich diesbezüglich vieles mit einer entsprechenden elektrischen Verstärkung korrigieren (ich habe in Erinnerung, dass bei Nonos Canto Sospeso die Verstärkung von den Technikern des Rundfunks vortrefflich gelöst wurde, so dass man gar den Lautsprecher-Zusatz kaum als Störung empfunden hat).

Ich würde meinen für den Amateur-Chor: so viele Mitglieder wie möglich und möglichst nicht weniger als 60.

Da die Komposition entsprechend entworfen ist, macht das Zusammensingen des grossen Chors und des Radiochores gar keine besondere Aufführungs-Schwierigkeiten.

Eine Frage blieb noch offen: die des eventuellen und wünschenswerten Ueberwiegen(s) der Frauenstimmen (ca. 3 Frauen zu 2 Männer(n), um die Grund-Aufteilung in S, M, A, T, B zu gewährleisten). Ich habe vor einigen Tagen an Herrn E. Eriksson ein(en) Expressbrief in dieser Sache geschickt – adressiert an das Radio – doch erhielt ich noch keine Antwort. Eine Information in dieser Hinsicht wäre mir sehr wertvoll und auch sehr eilig: sollte nämlich die Fünfteilung nicht adäquat sein (d. h. im Falle, dass die Frauenstimmen nicht überwiegen), so kann ich jetzt noch die betreffenden Stellen im Werk für eine Vierteilung (S, A, T, B) umarbeiten. (Später geht das nicht, denn ich muss, um weiterarbeiten zu können, diese Frage bald abschliessen.) (NB. Auf jeden Fall bleibt für den Radiochor die 20-fache Teilung. Das lässt sich aber

auf zwei Arten lösen: entweder 5 Grundstimmen, d. h. S, M, A, T, B, davon jede divisi a 4; oder vier Grundstimmen, d. h. S, A, T, B, davon jede divisi a 5. Die erste Lösung wäre mir lieber, doch hat nur dann ein(en) Sinn, wenn genügend Frauenstimmen vorhanden sind, um ausser S und A auch Mezzo haben zu können, als Einteilung.)

Orchester: Mein Projekt für eine grosse Besetzung beruhte auf die Information, dass die Philharmonie beim Konzert mitwirken würde, und da wäre die von mir vorgesehene Anzahl der Instrumente adäquat. Nun, da ich aus Ihrem Brief entnehme, dass das Radioorchester spielen wird (was ich begrüsse, da dieses Ensemble ja für moderne Musik besonders gut ist), kann ich selbstverständlich auf die von Ihnen angegebenen Möglichkeiten Rücksicht nehmen, ohne meine Konzeption allzu sehr beeinträchtigen zu müssen.

Holzbläser: ich war sowieso bestrebt, die Besetzung auf dreifaches Holz zu reduzieren und werde nun dies ausführen, so dass es bei 3, 3, 3, 3 bleiben kann. Allerdings müssen alle drei Flötisten auch Piccolo spielen; je ein Klarinettist hat ausser B-Clar auch Es-Clar., Bass-Clar (B) bzw. Kontrabassclar (B) zu spielen. Bei Fagott wird (es) sein: 2 Fag, 1 Kontrafag., wobei der Kontrafag. stellenweise auch Fag. nimmt. Ich glaube aber, dass alldas sich leicht realisieren lässt – ich weiss ja von Blomdahls Musica Ferritonans, dass in Stockholm es sogar 2 Kontrabassklarinetten gibt (ich brauche aber nur 1).

Blechbläser: ich werde zwar alles versuchen, um die Instrumentation so zu lösen, dass ich von Ihrem Vorschlag (4, 3, 3, 1) nicht sehr abweiche. Es könnte sein, dass ich die Anzahl der Hörner tatsächlich auf 4 reduzieren kann. Doch ist es nicht sicher, ob mir das auch bei den Trompeten und Posaunen gelingt. Es gibt diesbezüglich Balance-Fragen zwischen Orchester und Chor und auch selbst im Orchestersatz, und an einigen Stellen brauche ich kompakten Blech-Satz. Ich hoffe aber, dass in diesem Fall die Ergänzung des Orchesters mit 1 Trompetisten und 1 Posaunisten doch nicht so eine ausserordentliche materielle Belastung sein wird.

Lassen wir diese Frage vorläufig offen, denn es ist leicht möglich, dass ich tatsächlich hier auch eine Reduktion einführen kann, in dem ich an den betreffenden Stellen orchestrationstechnische »Geheimgriffe« verwende(,) um mit weniger Instrumente(n) den Effekt von Kompaktheit zu bewirken. Ob das möglich ist, lässt sich aber erst beim Abschluss der Partitur sehen.

Wie verhält sich die Sache mit den von mir gewünschten »besonderen« Instrumente(n)? Also: 2 Wagner-Tuben (tief, in F) – geblasen stellenweise von den beiden tieferen Hornisten(,)  
Basstrompete – geblasen vom 1. Posaunist,  
und als tiefste Posaune eine Kontrabassposaune. –

Wie ich erwähnt habe: die Wagner-Tuben und die Basstrompete sind ad libitum, dennoch – mindestens für die Uraufführung – unbedingt wünschenswert. (Die Kontrabassposaune ist obligat). Da es sich nicht um zusätzliche Spieler handelt, sondern bloss um Instrumente, hoffe ich, dass hier keine Schwierigkeiten entstehen

werden! Sind die Instrumente im Radio vorhanden? Oder kann man sie von der Oper erhalten? (Aus diesem Grund wäre die Verschiebung der Walküre auch von Vorteil, da gerade dieselben Instrumente dort auch verwendet werden.)

Schlagzeug: Ich sehe, das Radio verfügt über 13 (Schlagwerker). Nun (,) wir werden wahrscheinlich nicht mehr als 3 brauchen. (Plus einen Spieler für Celesta.)

Saiteninstrumente: da ich nur 3-faches Holz verwende, kann ich auf die zweite Harfe ohne weiteres verzichten. Es bleibt also bei: 1 Harfe, 1 Cembalo.

Streicher: Die Einteilung 14, 12, 10, 8, 7 kann ich gut durchführen. Wesentlich ist aber, dass 3 Kontrabässe auch tiefe H-Saiten haben! Diese tiefe Saite hat eine unersetzbare Rolle im Stück!

Sie sehen, ich versuche möglichst weitgehend Ihren Vorschlägen, betreffend Besetzung (,) entgegenzukommen.

Probenanzahl: Dagegen möchte ich Sie bitten, bei der Planung der Proben den Erfordernissen des Werkes freundlicherweise entgegenzukommen. Ich kann es jetzt nicht beurteilen, ob 5 oder 6 Gesamtproben genügen werden (jedenfall(s): 6 wäre(n) wesentlich mehr als 5! Eine zusätzliche Probe hat ja immer den Wert von mindestens 2 Proben). Die nötige Probenanzahl muss ja der Dirigent auch beurteilen, der die Erfahrungen mit dem Orchester und dem Chor auch praktisch hat. Ich muss nur, von meiner Seite (,) sagen:

1) Ich will Sie über die Probenschwierigkeiten des Stückes nicht irreführend beruhigen. Das Stück wird sehr schwer und braucht viel geduldige Arbeit.

2) Obwohl die Hauptschwierigkeiten im Chor liegen, muss für die Zusammenarbeit Chor-Orchester und Soli-Orchester genügend Zeit vorhanden sein. Das Gewicht der Einstudierung trifft die vorbereitende(n) Chorproben (,) und da gibt es besondere Schwierigkeiten wegen der erwähnten 20-fachen divisi. Der Chor muss aber dann viel Möglichkeit haben, das Orchester auch zu hören, denn bei nur wenigen Proben die Gefahr sich ergeben würde, dass die einmal extra einstudierte Vieltimmigkeit \ vom Orchester gestört / wird. Bei dem Komponieren des Orchester-satzes bin ich besonders bedacht, Stütz-Töne für den Chor zu geben, dass die Sänger sich im komplizierten, chromatischen Gewebe des divisi nicht verirren. Man braucht aber viel mit dem Orchester zu proben, um die Stütz-Töne richtig herauszuhören und von den übrigen Tönen zu unterscheiden.

3) Ich glaube, dass die (RECTE: das) Ziel von uns allen – von Ihnen, vom Radio, von den Interpreten und vom Komponisten – ist, eine möglichst perfekte Aufführung zu haben, besonders da es sich um eine Uraufführung und um ein Musikfest handelt. Und in diesem Fall darf man keinesfalls mit Proben sparen, sondern (RECTE: sonst) wären die grossen Bemühungen der Interpreten umsonst.

Freilich, auch mit 5–6 Gesamtproben lässt sich bestimmt eine einigermaßen anständige Aufführung machen. Doch bin ich in diesem Fall unbedingt für eine optimale Aufführung. Ich bin sicher, dass Sie mit alledem einverstanden sind und dass Sie die Möglichkeit habe(n) werden, eine grössere Anzahl von Proben einzusetzen.

Sollte dies nur aus Gründen des nötigen Lokals problematisch sein, würde ich vorschlagen, das Datum der Aufführung so zu wählen, dass genügend Probengelegenheiten gesichert sein sollen. Ich möchte vorschlagen, das Stück lieber nicht auf(zu) führen, als mit zuwenig Proben ein nur mittelmässiges Resultat erreichen zu können.

Dirigentenfrage: Als ich im vorigen Jahr den Auftrag vom Schwedischen Radio erhalten habe, habe ich an erster Stelle Sixten Ehrlich (RECTE: Ehrling) als Dirigenten erwähnt. Das hat folgenden Grund: Ehrling hat zwei Stücke von mir ausgezeichnet aufgeführt(,) und er sagte mir – noch vor Jahren –(,) dass er einmal gerne eine Uraufführung von mir machen möchte. Ich habe es ihm damals versprochen, eine Gelegenheit dazu zu finden. Nun wäre gerade die Uraufführung dieses Werkes so eine Möglichkeit gewesen.

Sollte aber Ehrling nicht frei sein, oder falls das Radio andere Aufgaben ihm gegeben hat, bin ich selbstverständlich mit anderen Dirigenten ebenso einverstanden. Sie schrieben mir über Gielen und Blomstedt. Ich muss sagen, dass ich sie beide ausserordentlich schätze(,) und es wäre mir sowohl der eine als der andere recht. Im Falle, dass ich hier freie Wahl haben kann, wäre ich an erster Stelle für Gielen. Ich habe nämlich Nachricht darüber, dass er auch gerne das Stück dirigieren würde und da er sehr grosse Praxis in Neuer Musik hat, wäre das eine Lösung, die ideal zu nennen ist.

Sängerfrage: Sollte Gielen dirigieren, würde das ja auch die Verschiebung der Walküre in der Oper bedeuten. Damit wäre auch Barbro Ericson frei. Falls sie zustimmt, würde ich sie unbedingt für die Mezzo-Part(ie) vorschlagen. Ich hoffe, dass das alles klappen wird. Sollte es aber gar nicht möglich sein, so bitte, schreiben Sie mir, dass wir dann nachdenken können, wer statt Ericson geeignet wäre. (In diesem Fall würde ich an erster Stelle Christa Ludwig nennen.)

Schwieriger ist die Frage der Sopranistin, da Elisabeth Söderström nicht frei ist. An erster Stelle nenne ich Birgit Nilsson. Obwohl sie in modernen Werken sonst nicht singt, habe ich die Information – von Herrn Nordwall –(,) dass Frau Nilsson nicht abgeneigt ist, einmal in ein zeitgenössisches Werk mitzuwirken. Das Fest der Nutida Musik wäre ja die beste Gelegenheit dafür! Sollte Nilsson nicht zu haben sein, ergibt sich folgende Schwierigkeit: Da Sopran und Mezzo häufig Duett singen, müssen ihre Stimmen ungefähr dieselbe Kraft haben. Meine ursprünglichen Gedanken über (Gerti) Charlent oder (Dorothy) Dorow sind deshalb nicht durchzuführen, da die Stimme Barbro Ericsons diese beide Sopranistin(n)en verdecken würde.

Bitte, schreiben Sie mir darüber, wie Sie über den Vorschlag Nilsson denken. Sollte das gehen, müssen wir nicht weiter unseren Kopf zerbrechen. Wenn nicht, so können wir dann weiter suchen.

Mit herzlichen Grüssen

Ihr

György Ligeti

#### 4 Brief von György Ligeti an Eric Ericson, 25. April 1964

Lieber Eric,

[...]

Wie Du weisst, bin ich ein allzu langsamer Arbeiter. Ich bin etwas erschrocken, denn die Arbeit am Requiem dauert viel mehr, als ich geplant habe und selbstverständlich muss ich zeitig fertig werden, so dass das Stimmaterial für die Proben pünktlich angefertigt sein kann. Da ich nun ausser dem Komponieren mit einer Menge anderer Arbeiten (so Korrekturen zu zwei Partituren, die in Kürze erscheinen sollen) abgelenkt bin und nun in einer Termin-Hetze bin und da ich die Qualität der Kompositionsarbeit in keinem Fall vermindern kann (und darf und will), habe ich mir streng vorgenommen, nichts weiteres, was meine Zeit beansprucht, anzunehmen. Du weisst, dass ich für Darmstadt verpflichtet bin im Juli, ausserdem dass ich kurz nach Finnland muss. Nun sind das Verpflichtungen, die ich nicht mehr absagen kann. In Finnland wollte man mich für 1 Woche haben, ich habe aber nur für 3 Tage eingewilligt. Ich hatte auch eine frühere Verpflichtung für einen Kompositionskurs in Essen, diesen habe ich aber abgesagt, da ich mich für das Requiem frei halten wollte. Ich sollte für einige Tage auch nach Florenz fahren, für eine italienische Erstaufführung, doch ich glaube nicht, dass ich das tun werden kann, höchstwahrscheinlich werde ich es absagen müssen, obwohl es für mich wichtig wäre, zu sorgen, dass die Aufführung richtig sei.

Das alles schreibe ich Dir, um meine jetzige Lage zu erklären. Nun wird es ja bis Herbst dauern, bis das Requiem ganz fertig ist (,) und bis dahin kann ich weder an Ausruhen noch an neuen Verpflichtungen denken, sei es nur für paar Tagen!

Ich kann Dir deshalb jetzt nicht versprechen, ob ich im August nach Schweden kommen kann. Ja, ich hätte sehr grosse Lust dazu, doch die einige Tage Aufenthalt, plus die zwei Tage, die für das Fliegen, etc. zu brauchen sind, würden die Arbeit an das (RECTE: dem) Requiem eventuell gefährden (tatsächlich geht es jetzt um die Ausnützung jedes Tages, jeder Stunde).

Selbstverständlich könnte es sein, dass meine Arbeit gut vorangeht und ich es zeitlich lösen kann zu kommen, es könnte sogar sein, dass eine Reise für paar Tage günstig die Arbeit unterbrechen könnte. Auch die Erfahrungen mit dem Chor wären günstig!

Nur kann ich jetzt nicht voraussehen, ob das möglich sein wird.

Ich möchte Dir daher vorschlagen:

1. Falls Du, wegen der Planung, jetzt oder bald fixieren musst meine eventuellen Vorlesungen, so bitte, rechne lieber nicht damit, denn ich sehe nur eine kleine Wahrscheinlichkeit, ob ich kommen kann.

2. Falls aber die Planung elastisch ist und Du mir Zeit lässt, dass es sich improvisierend bestimmen lässt, ob ich kommen kann, so wäre die Sache eventuell realisierbar. Ich könnte vielleicht Anfang August sehen, ob ich kommen kann. In diesem Fall wäre der Termin für mich egal, denn falls ich kommen kann, kann ich an jeden beliebigen Tag im August.

Eine Bemerkung: selbstverständlich schicke ich Dir weiterhin kleine Ausschnitte aus dem Requiem (vom Kyrie erhilest (RECTE: erhältst) Du bald eines), doch grössere Teile lassen sich bis August nicht ausschreiben, denn ich möchte die Reinschrift-Partitur nur anfertigen, wenn das ganz(e) Stück vorliegt und ich alles noch zum Schluss überprüft habe. Teile im voraus aber in Reinschrift zu bringen, würde eine Doppel-Arbeit bedeuten – das würde ich gerne tun, falls ich Zeit hätte, doch wird das zeitlich bestimmt nicht realisierbar sein.

Nun habe ich Dir einen allzu langen Brief geschrieben. Bitte, verzeih meine Weitschweifigkeit. Dieser Stil kommt allein davon, dass ich etwas müde bin.

Ich danke Dir nochmals herzlichst für Deinen Vorschlag. Bitte, lass mich gelegentlich wissen, welche Vorstellung Ihr über den Inhalt meines Briefes habt.

Sehr herzliche Grüsse,

Dein

György

## 5 Brief von György Ligeti an Eric Ericson, 8. Mai 1964

Lieber Eric,

als »Muster« schicke ich hier beigelegt den Anfang des Kyrie. Die normalen Noten bedeuten exakte Intonation, die eckigen Noten »Intonation so weit notentreu als möglich, doch nicht unbedingt exakt«. D. h.: es handelt sich nicht um Sprechgesang, sondern um normale Singstimme, bloss die Tonhöhen müssen nur annähernd verstanden werden. Das ergibt zwar einen gewissen »slump«, doch bleibt die Abweichung innerhalb gegebener Grenzen. Als Resultat soll ein dichtes Klanggewebe entstehen, wo auch viertelton-artige, etc., Wirkungen stattfinden (je nach dem Grad der Abweichung von den exakten Tonhöhen). Also ist die Notation als eine Art Raster-System zu betrachten, zwischen den gegebenen Notations-Gittern entsteht ein lebendiger, nur in Umrissen festgelegter musikalischer Organismus.

Sollte eine Stimme allmählich fallen oder steigen, ist das nicht schlimm: da immer wieder instrumentale Stütznoten eintreten, ist es möglich, von Zeit zu Zeit zu exakter Intonation zurückzukehren (das ist in der Partitur durch Wiederkehr der normalen, runden Notenköpfe gekennzeichnet).

Freilich geben diese 16 Takte nur wenig Auskunft über die formale Beschaffenheit des ganzen Satzes – die eine Art fünfstimmige Doppelfuge ist, wobei die fünf »Stimmen« in weiteren vier Einzelstimmen aufgeteilt sind, die miteinander eine Art imitatorischer Verkettung bilden, mit nach gewissen Prinzipien sehr streng geregelter Rhythmik (freilich ist die Gekennzeichnung »Fuge« nur sehr vage zu verstehen, mit einer Fuge im traditionellen Sinn hat das ganze nur sehr entfernt etwas zu tun) – aber immerhin kannst Du von diesen 16 Takten die Art der Chorbehandlung ersehen: grössere Schwierigkeiten bieten die übrigen Takte auch nicht. (Total-Länge des Satzes: 120 Takte, also, bei Metronom 40 für die halbe Note, eine Dauer von 6 Minuten.)

Die Atmung ist noch nicht eingezeichnet, also kann man vorläufig nach Bedarf atmen – wenn die Partitur fertig wird, werde ich noch Atmungszeichen einfügen. Das Singen soll legato, sehr gleichmässig ausgeführt werden, doch freilich mit *espressivo*, dort, wo das vorgeschrieben ist. (Die Anweisungen gelten immer für alle vier Stimmen einer »Stimme«). Die Dynamik kann sich auch den natürlichen Gegebenheiten der Stimmlagen anpassen, also kann mit dem Steigen in guten Lagen auch ein kleines Crescendo erfolgen. Es ist darauf zu achten, dass die Chromatik der Stimmführung zu kein Glissando die Sänger verleitet! Alle Töne sind so zu bilden, dass trotz des Legato kein Glissando und kein Portamento entsteht.

Die Rhythmik ist zu befolgen so weit als möglich, d. h. die immer wechselnden Taktunterteilungen sollen von den einzelnen Sängern innerhalb der Takte untergebracht werden, doch ohne geometrische Präzision (was ja auch nicht möglich wäre). Also ist die rhythmische Notation auch als ein Rastersystem aufzufassen – doch darf dies selbstverständlich keine Aufforderung zur Unexaktheit sein! Wenn man versucht (<,) das Notenbild so treu zu befolgen, wie nur möglich, so wird die erwünschte »Irisierung« und die Dosis an »slump« von selbst zu stande kommen. Ich stelle mir ein Gewebe vor, wo im Grossen gesehen die Webmuster genau organisiert ist, wo aber die individuellen Fäden kleine Detail-Abweichungen verursachen können. Eine Art al fresco-Geometrie!

Die Takte sind – wie schon im ersten Satz – nur Orientierungszeichen: gar keine metrische Gliederung, gar keine Akzentuierung darf hörbar werden. (Freilich bezieht sich das nur auf das Endergebnis: beim Einstudieren soll ja in den separaten Stimmen eine genaue Taktierung eingehalten werden, um den Rhythmus nicht verschwimmen zu lassen.)

Was ich im Charakter des Kyrie beabsichtigt habe, ist ein »unendliches Bitten und Flehen um Gnade«. Das entspricht ja dem Wort »eleison«. In allzu vielen Messe-Kompositionen hat man diese Bedeutung des Textes unberücksichtigt gelassen und ich wollte zur ursprünglichen Bedeutung zurückkehren.

Nun muss ich Dir berichten über einige Aenderungen in der kompositorischen Planung, Aenderungen, die während der Arbeit am Kyrie nötig geworden sind, die aber nur (<nun) die Beschaffenheit des ganzen Stückes beeinflussen --- sowohl die Besetzung als die Fragen der Aufführungspraxis bleiben unverändert.

Mein ursprünglicher Plan – den ich Dir in Wien erörtert habe – bezog sich auf die Vertonung des ganzen Textes der Totenmesse. Ich plante die einzelnen Sätze etwas knapper und hatte vor eine Gesamtdauer von ca. 20 Minuten. Nun, während der Arbeit dehnte sich der (<RECTE: das) Kyrie von den geplanten 3 Minuten auf 6 und jetzt sehe ich, dass ich die Sequenz auch wesentlich erweitern muss. Das ergibt sich aus inneren Notwendigkeiten der Komposition: vor allem im Kyrie muss das »Flehen und Bitten« den Eindruck einer Art »Unendlichkeit« erwecken, was nur durch ein ausgedehntes kontrapunktisches Gebäude zu erreichen war. Aus Balance-Gründen für die gesamte Form zieht dies eine Erweiterung der Sequenz mit sich.

Nach langer Ueberlegung kam ich zum Resultat, dass die Idee, die ganze Totenmesse zu vertonen, nicht mit der formalen und kompositorischen Notwendigkeit und Balance des Werkes zu vereinbaren ist. Da aber das Stück sowieso nicht für direkt lithurgische Zwecke bestimmt ist, hat es keine besondere Bedeutung, wenn ein Teil des Textes darin nicht aufscheint.

Den ursprünglichen Gedanken, das allmähliche Fortschreiten von der tiefen Region zu der höheren habe ich voll bewahrt; nur nimmt die »verklärende« Funktion des »Communio« jetzt die »Lacrimosa« vom Ende der Sequenz ein.

Nun ist der Plan folgend:

I. Introitus bleibt wie er schon komponiert worden ist (Dauer ca. 5½ Minuten).

II. Kyrie erhielt die Dauer von 6 Minuten.

III. Die ursprüngliche Idee, die \ganze/ Sequenz in Form eines knappen, dramatischen Satzes mit »hastigem Tempo« zu komponieren, wurde verändert. Die Sequenz wird in zwei ungleiche Teile gegliedert, und zwar: »Dies irae« mit »Rex tremendae« und »Confutatis« ein Satz (Dauer: ca. 5 Minuten), der, wie ursprünglich vorgesehen, sehr dramatisch ist (Abwechslung von Soli, grossem und kleinem Chor, grosses Tempo), und:

IV. »Lacrimosa« mit dem Schluss-Amen als selbständiger Satz (dichtes, leises, kontrapunktisches Gewebe, langsames Tempo, Soli und kleiner Chor, – am Ende Auflösung in den hohen Regionen). (Dauer ca. 4 Minuten).

Die Gesamtdauer des Stückes wird nach dem neuen Plan kaum verändert (ca. 21 Minuten), doch die Gesamtform wird besser und plastischer, nämlich:

I. Introitus: statisch –– einzelne abgegrenzte »Blöcke«,

II. Kyrie: zart-expressives, grosses Gewebe, in sich verschlungend bewegend,

III. Dies Irae: dynamisch, dramatisch, mit grossen Kontrasten,

IV. Lacrimosa: Rückkehr zum Charakter der Teile I und II, doch mit mehr lyrischen Eigenschaften.

Sehr herzliche Grüsse

von Deinem

György

## 6 Brief von György Ligeti an Gereon Brodin, 7. November 1964

Sehr geehrter Herr Brodin,  
herzlichen Dank für Ihren Brief vom 2. Nov. Daraus entnehme ich, dass Herr Enhörning auch zusammen mit Ihnen in Wien war. Ich bedauere es wirklich sehr, dass wir uns nicht getroffen haben! Bitte, richten Sie Herrn Enhörning meine herzlichsten Grüsse aus.

Um Frau Barbro Ericson zu beruhigen, schicke ich hier beigelegt einen kleinen Auszug aus \ einem Teil / des III. Satzes. Freilich habe ich das in Eile abgeschrieben, so ist die Schrift nicht schön – hoffentlich wird sie aber die Mezzosopran-Solo-Stimme daraus gut lesen können. Dieser Ausschnitt – die »Tuba Mirum« – basiert hauptsächlich auf die <RECTE: den> dramatischen Möglichkeiten des Solisten, und insbesondere habe ich beim Komponieren die Art der Stimme von Frau Ericson mir vorgestellt. Als Anhaltspunkte habe ich Hilfsnoten vom Chor und Orchester angegeben – freilich werden alle die vom Orchester und Chor gespielten Töne \ erst / aus der Partitur sichtbar (wo ich Wellenlinien und Kreuze statt Töne angegeben habe, dort handelt es sich um Tonhöhen, die für die Unterstützung des Mezzo-Solo nicht wesentlich sind). Dieser Ausschnitt kann bereits aus der beiliegenden Skizze einstudiert werden. Die Chorpartitur (oder Partitur-Fotokopie) des ganzen Satzes folgt dann im Dezember, (vom Verlag), so, wie ich es in meinem früheren Brief angegeben habe.

Bitte, lassen Sie Frau Ericson wissen, dass dieser »Tuba Mirum«-Ausschnitt typisch für die Art, wie ich das Mezzo-Solo im ganzen Satz komponiere, ist, und dass grössere Schwierigkeiten als hier, nicht vorkommen werden. Es kommen im Laufe des Satzes noch einige kürzere Solo-Stellen für den Mezzo vor, und auch mehrere Duett-Stellen mit dem Sopran Solo (und mit der Einflechtung des Chores). Es wird noch Stellen mit schnellerem Tempo geben, dort sind aber die Sprünge nicht so gross. Im IV. Satz (welcher ruhigen Charakter hat) werden kaum Schwierigkeiten vorkommen.

Nun möchte ich Sie noch über zwei kleine Änderungen wissen lassen, die aber hoffentlich keine Schwierigkeiten verursachen werden:

1) Beim Komponieren (d. h. beim zehnten Umarbeiten) des III. Satzes musste ich diesen Satz etwas verlängern (wegen der Balance mit den ersten beiden Sätzen). Statt den geplanten ca. 5 Minuten wird dieser Satz eventuell \ 9–10 / Minuten lang. Der IV. Satz bleibt aber kurz (ca. 3 Minuten). Auf diese Weise wird das ganze Stück etwas länger als geplant: statt den ursprünglich angegebenen ca. 20 \ –21 /

Minuten müssen wir mit ca. 25 Minuten rechnen (exakt kann ich das noch nicht angeben – die tatsächliche Dauer wird wahrscheinlich zwischen 23 und 26 Minuten liegen). \ (Bitte, rechnen Sie damit wegen der Planung der Proben – wir brauchen etwas mehr Probenarbeit!) /

2) In der Orchesterbesetzung habe ich zwei F-Wagner-Tuben angegeben (B-Tuben nur im Notfall). Das hat sich geändert: wir brauchen eine Wagner-Tube in B (hoch) und die andere in F (tief). Die B-Tube wird vom dritten, die F-Tube vom vierten Hornisten geblasen (der zweite Hornist spielt – entgegen der früheren Angabe – keine Tuba).

Diese Aenderung ist von einer bestimmten Stelle im III. Satz bedingt, wo ich einen hohen Tuba-Ton brauche. Für die Verschaffung der zwei Tuben könnte diese Aenderung eine Erleichterung sein, da man je eine B- und F-Tuba leichter findet als zwei tiefe F-Tuben. Zu den angegebenen Schlaginstrumenten kommt noch ein Piatto sospeso. (Die Spieleranzahl bleibt aber 3). Weitere Aenderungen in der Orchesterbesetzung werden nicht vorkommen.

Der Titel des Stückes soll »Fyra Satser ur Requiem« (für die deutsche(n) Angaben des Programmheftes »Vier Sätze aus dem Requiem«) sein. Ich finde diese Titelangabe exakter, als »Requiem«, denn (da) ja nur ein Teil des Totenmesse-Textes für die Komposition verwendet wurde. Die Sätze sind: 1. Introitus, 2. Kyrie, 3. De Die Judicii Sequentia, 4. Lacrimosa. Bitte, geben Sie dann später die Satz-Titeln auch für das Programm im Nutida Musik-Heft an. Vielen Dank!

Mit herzlichen Grüßen

Ihr

György Ligeti

## 7 Brief von György Ligeti an Gereon Brodin, 2. Dezember 1964

Sehr geehrter Herr Brodin,

heute habe ich den III. Satz des Requiem – in endgültiger Fassung – beendet. Die Dauer des Satzes wurde tatsächlich ca. 10 Minuten (damit wird die Gesamtdauer des ganzen Werkes 25–26 Minuten – Unterschiede plus oder minus von 1–2 Minuten können sich bei der Einstudierung noch ergeben, falls einige Tempi noch beschleunigt oder verlangsamt werden). Die Reinschrift-Partiturseiten liefere ich in den nächsten Tagen in Raten direkt dem Verlag, damit der Notenschreiber sofort die Druckvorlagen anfertigen kann. Die gesamte Reinschrift-Chorpartitur wird auf diese Weise ca. bis zum 10. Dez. im Verlag (sein).

### Der Stand des Materials für Chor und Soli:

1) Chorstimmen für Satz I und II: heute telefonierte ich mit dem Verlag und erfuhr, dass die Chorstimmen bis ca. 7. Dez. fertig werden.

2) Chorpartitur (mit Hilfsnoten) für Satz I und II: ich habe selbst die Hilfsnoten (d. h. eine Art vereinfachten Klavierauszug) angefertigt, das Manuskript ist bereits beim Verlag und wird innerhalb einigen Tagen vervielfältigt.

3) Chorpartitur für Satz III (hier werden keine extra Stimmen angefertigt, sondern dient die Chorpartitur gleichzeitig als Chorstimme und auch als Material für die Solisten: die Chorpartitur beinhaltet die 2 Soli, den 5-stimmigen grossen Chor, die Teile mit dem kleinen Chor (12-stimmig) und Hilfsnoten): die gedruckte Chorpartitur wird – so versicherte mich der Verlag – bis Ende Dez. vorliegen und in der nötigen Exemplaranzahl in Stockholm ankommen.

Solange die gedruckte Version nicht fertig wird, wird von dieser Chorpartitur eine provisorische Fotokopie (ohne Hilfsnoten) nach meinem Manuskript gemacht. Das erfolgt ca. am 10. Dez. – so wird ca. am 13.–14. Dez. die Fotokopie in Stockholm ankommen, in zwei Exemplaren: für Herrn Eric Ericson und für Frau Barbro Ericson (Frau Poli erhält zur gleichen Zeit eine Fotokopie direkt vom Verlag).

Bitte, lassen Sie freundlicherweise die beiden Solisten und Herrn Ericson über Folgendes wissen: die Fotokopien sind provisorisch, daher nicht von bester Qualität. Sie dienen nur als Uebergang, bis am Ende des Monats die gedruckte Chorpartitur mit Hilfsnoten vorliegt. Die Solisten können aber mit dem Studium ihrer Partien aus dieser Fotokopie bereits beginnen.

Information für Herrn Ericson (den ich herzlichst grüsse): »Chor I« im dritten Satz bedeutet den Radio-Chor, »Chor I + II« bedeutet Radio- und Oratorium-Chor zusammen. (Der Oratorium-Chor kommt allein nicht vor, d. h. die Schreibweise ist nicht doppelchörig, sondern bezieht sich auf eine kleinere und eine grosse Chorgruppe). Ueber Einzelheiten der Fragen des Einstudierens schiebe ich bis Mitte Dez. direkt an Herrn Ericson.

Der IV. Satz: Er wird – wie besprochen – bis Ende Dez. oder Anfang Jan. fertig. Da in diesem Satz nur die beiden Soli singen, mit Orchesterbegleitung, wird direkt von der Partitur eine Fotokopie gemacht, die dann die beiden Solisten erhalten, Anfang Januar.

Die gesamte Orchesterpartitur wird demnach auch Anfang Januar vorliegen.

Bitte, seien Sie so freundlich, informieren Sie den Verlag über die Anzahl der Chorstimmen- und Chorpartitur-Exemplare, die erforderlich sind. Die Chorpartitur des III. Satzes, die gleichzeitig als Stimme dient, muss in so vielen Exemplaren vorhanden sein, dass sowohl die Radio-Chor- als auch die Oratorium-Chor-Mitglieder je eines erhalten.

Bitte, lassen Sie mich freundlicherweise wissen, welches ist nun der Mitgliederanzahl des Radio- und des Oratoriumchores. Für die Tutti-Stellen im III. Satz (Radio + Oratorium-Chor vereinigt) wären 100 Sänger das minimum – doch wäre etwas mehr vom grossen Vorteil. Notfalls müssen wir an eine Lautsprecherverstärkung denken, denn dieser Satz ist teilweise auf sehr starke Klangeffekte basiert.

Ich lasse Sie noch von einer Vereinfachung in der Orchesterbesetzung wissen:

- 1) Statt 3 Piccoli (wie geplant) brauchen wir nur 2 (Flöte 1 bleibt immer mit normaler Flöte, Flöte 2 und 3 wechseln auf Piccolo 1 und 2),
- 2) Statt 2 Es-Klarinetten (wie geplant) brauchen wir nur 1 (ein beliebiger Klarinetist nimmt an einer Stelle Es-Klarinette.)

Alle andere(n) Instrumentationsangaben bleiben, wie besprochen.

Mit herzlichen Grüssen

Ihr

György Ligeti

### 8 Brief von György Ligeti an Eric Ericson, 17. Dezember 1964

Lieber Eric,

bestimmt hast Du inzwischen die Fotokopie der Chorpartitur, Satz III(,) erhalten. Es handelt sich um eine provisorische Form, ohne Hilfsnoten. Inzwischen stellt Peters die gedruckte Chorpartitur vor (RECTE: her), darin scheinen die Hilfsnoten selbstverständlich auf. (Hast Du schon die Chorpartitur, Satz I–II mit Hilfsnoten von Peters erhalten? Ich bat sie längst, dass sie sie Dir schicken.)

Solange die Chorpartitur für Satz III mit Hilfsnoten nicht in Deiner Hand ist, merke ich Folgendes an: Die fortissimo-Chorstellen (mit den grossen Sprüngen) sind durchwegs kräftig vom Orchester unterstützt (in unisono und in Oktavverstärkung). Sonst sind auch alle ChorEinsätze unisono vom Orchester angegeben. Die zwei Stellen mit dem 12-stimmigen Frauenchor (gegen Mitte, und am Ende des Satzes) sind als Einsatz (einmal as, dann c) vom Orchester unterstützt, doch nur der Anfangston – danach ist der Chorsatz an diesen beiden Stellen a cappella. Der einzige Choreinsatz, der vom Orchester nicht geholfen wird, ist bei »Mors«, Takt 35 (wo aber Intonationsschwankungen zugelassen sind).

Der III(,) Satz hat nun eine etwas andere Form, als ich es vorgesehen habe: während der Arbeit hat sich auch dieser Satz geändert und auch in den Proportionen erweitert. Nun ist er ca. 10 Minuten lang. Mit den ersten beiden Sätzen zusammen ist also der vom Chor gesungene Teil des Stückes ca. 22 Minuten lang (noch kommt ausserdem der IV. Satz, von ca. 3 Minuten, der aber kein(en) Chor enthält).

Hier schreibe ich die Bemerkungen zur Choreinstudierung ab. Bei der späteren Publikation der Partitur werde ich die Einstudierungs-Anweisungen in Form eines Vorwortes angeben. Doch die endgültige Formulierung möchte ich erst nach den Erfahrungen mit dem Einstudieren festlegen, da ich in dieser Hinsicht Deine Erfahrung und Ratschläge gerne in Anspruch nehmen möchte: Du hast mir mit Deinen Ratschlägen bereits bisher sehr viel geholfen und bestimmt wirst Du noch vieles \ d. h. alles, was Du vorgeschlagen hast und auch alles, was wir in Wien und Sigtuna besprochen haben. (Verzeih, wenn also im Text vieles als überflüssig erscheint). Ich schreibe alldas darum auf, dass die »Bemerkungen« vollständig seien, um später auf diesem Stand das Vorwort zu schreiben. / sagen bei der Probe(n)arbeit.

In den beigelegten Bemerkungen befindet sich vieles, was wir bereits besprochen haben. ich schreibe aber alles ab, der Vollständigkeit wegen.

Erlaube bitte, dass ich dann eine Kopie dieser Bemerkungen auch Herrn Gielen zukommen lasse, da es sich darin einiges befindet, was sich allgemein auf die Ausführung des Stückes bezieht.

Mit sehr herzlichen Grüßen und ebenso herzlichen  
Weihnachts- und Neujahrswünschen bleibe ich,  
Dein  
György Ligeti

### *Beilage: Bemerkungen zur Chor-Einstudierung*

#### Bemerkungen zur Chor-Einstudierung der »Vier Sätze aus dem Requiem«

##### ALLGEMEINES:

Bei den 4-fachen divisi-Stellen gelten die Vortrags- und dynamischen Anweisungen, die über die obere Stimme stehen, für alle 4 Stimmen.

Taktangaben: die Takte (und Halb-Takte) dienen als Synchronisationsmittel für die Stimmen – sie haben nicht die metrische Funktion, wie in traditioneller Musik. Deshalb bedeutet Taktanfang und Taktmitte niemals eine besondere Akzentuierung. Im Allgemeinen wird alles gleichmässig vorgetragen: Satz I und II \ stets / akzentlos; in Satz III sind die Akzente besonders vermerkt.

Satz I soll den Eindruck eines statischen Gebilde(s) erwecken.

Satz II hat eine »fließende«, fortdauernde Bewegung als Grundlage der Form.

Satz III ist auf grosse Kontraste der Dynamik und des Ausdrucks aufgebaut. Er muss sehr dramatisch vorgetragen werden.

Betreffend Gesangstechnik: glissandi oder portamenti sind im ganzen Stück unerwünscht.

Atmen: nach einiger Ueberlegung habe ich doch keine Atemzeichen eingetragen. Das Atemholen kann nämlich am besten individuell gestaltet werden. Im allgemeinen: die Sänger sollen Luft holen, wann sie es nötig haben, doch stets unauffällig, so, dass die Einzelstimmen kontinuierlich erscheinen (in der zweiten Hälfte des I(.) Satzes und im ganzen II(.) Satz ist das Stimmgewebe so dicht, dass das Atmen der einzelnen Sänger kaum auffallen wird). Nach Atemholen soll der Eintritt niemals extra akzentuiert werden – in den piano- und pianissimo-Stellen sollen alle Einsätze sehr weich geschehen.

In der ersten Hälfte des I. Satzes (die 4-stimmige(n) Bass-Stellen) müssen die betreffenden Sänger besonders achten auf das unauffällige Atmen. Im Satz III: bei den fortissimo-Stellen, wo sehr viel Luft verbraucht wird, ist darauf zu achten, dass die einzelnen Stimmen an verschiedenen Stellen atmen – das

wird dadurch erleichtert, dass die Textstellen sich in den verschiedenen Stimmen fast nie genau sich decken: man kann daher das Atemholen nach Texteinheiten (Verszeilen oder Worte) regeln. Bei den langen, ausgehaltenen Tönen, bei welchen inzwischen Luft genommen werden muss, soll das Atmen möglichst gleichmässig zwischen den Chormitgliedern aufgeteilt werden, so, dass die langen Töne ganz kontinuierlich erscheinen (das trifft auch für die gehaltenen Töne in Satz II zu).

#### ZU SATZ I:

»sotto voce« als allgemeine Vortragsangabe bedeutet hier normale Gesangstimme (im Gegensatz zu Satz III, wo das sotto voce gehaucht wird), nur eben sehr leise und verhalten.

»legatissimo« bezieht sich vor allem auf den Gesamteindruck, nicht unbedingt aber auf die Einzelstimmen. Da portamenti unbedingt zu vermeiden sind, und da das legato-singen unwillkürlich das portamento begünstigt, soll lieber das legato etwas geopfert werden. Wenn nämlich die Einzelstimmen dynamisch gegeneinander sehr ausgewogen sind, entsteht der Eindruck des »legatissimo«, als Resultat der Stimm-Verwebung gleichsam von selbst. Die richtige Dosierung wird die Praxis zeigen. Besonders sollen die Chorsänger darauf aufmerksam gemacht werden, dass die vielen Sekundschritte sie nicht zu portamenti verleiten. Eine »kristallklare« Stimmführung wäre von grossem Vorteil, denn erst in diesem Fall kommt die kontrapunktische Struktur des Satzes zum Vorschein.

Textaussprache: An sich wird der Text stark verschleiert, da in den verschiedenen Stimmen sich mehrere Text-Stellen überlagern. Der Text kann nicht und muss nicht überall hervortreten. Dennoch muss in den Einzelstimmen überall eine sehr deutliche, ja übertrieben deutliche Textaussprache gewährleistet werden. Dadurch wird nämlich an vielen Stellen, wo gerade in mehreren Stimmen dieselbe Silbe zusammentrifft, eine »unterschwellige« Textverständlichkeit, trotz aller Verschleierung, eintreten.

Wegen der richtigen Vermeidung der portamenti und der \richtigen/ Textaussprache, soll jede divisi-Stimme möglichst viel für sich selbst studiert werden – dadurch wird dann das Gesamtergebnis kristallklar. Das betrifft auch die rhythmische Gliederung: an sich ist in diesem Satz die »Melodik« überaus einfach, denn es gibt nur kleine und grosse Sekundschritte. Daher können sich die Sänger entschieden auf die Rhythmik konzentrieren, die viel weniger einfach ist.

Durch die Ueberlagerung der Stimmen wird die Rhythmik im Endresultat auch verschleiert; doch genau wie bei der Textaussprache, muss die Rhythmik der Einzelstimmen so exakt wie nur möglich sein: -- denn das resultierende Stimmgewebe, mit seinem rhythmischen und harmonischen Irisieren hängt gerade von der Gestaltung der Einzelstimmen ab. Aus dieser Hinsicht, und wegen des weitgehenden divisi, hängt das Endergebnis in viel grösserem Mass von der Verantwortung jedes einzelnen Chorsängers ab, als in aller bisherigen Chormusik: die Chormitglie-

der sind fast Solisten; jeder von ihnen hat grosse Wichtigkeit innerhalb der verästelten Gesamtstruktur.

Freilich lässt sich eine maschinell pünktliche rhythmische Gliederung nicht realisieren (besonders bei den Quintolen nicht), und eine maschinelle Pünktlichkeit wird auch nirgends verlangt. Doch eine Exaktheit innerhalb der menschlichen Masstäbe. Aus diesem Grunde betone ich die Wichtigkeit des Einzel-Studiums der Stimmen (dies bezieht sich noch in grösserem Mass auf Satz II).

#### Balance der Stimmen:

Im Satz I sind die einzelnen Chorstimmen stets untereinander auszugleichen, so, dass keine Einzelstimme hervortritt und auch keine unterdrückt wird: eine grösstmögliche Homogenität des Chorsatzes ist zu erreichen. Einzelne »melodische Linien« dürfen nicht auffallen, sondern sollen im Gesamtgewebe des Chorsatzes aufgehen.

#### Einzelheiten:

Bass-divisi, Takt 3–25: durch die tiefe Stimmlage besteht die Neigung, dass Bass 1 hervortritt und Bass 4 im Hintergrund bleibt. Das wäre aber unvorteilhaft für das Gesamtergebnis und ist notfalls zu korrigieren. Die Korrektur kann entweder dynamisch geschehen (Bass 1 soll bewusst noch leiser singen) oder kann die Anzahl der Sänger entsprechend umgruppiert werden (etwas mehr Bassisten für die tiefste Stimme als für die höchste), oder kann der ganze Abschnitt nur von 4 Solo-Bassisten gesungen werden (das könnte sich auch für die Schönheit der Klangfarbe günstig auswirken, falls 4 Bassisten zur Verfügung stehen, deren Stimme besonders gut verschmilzt). Ganz egal, welche Lösung gefunden wird, ist der (RECTE: das) Ziel stets die Homogenität des Resultats.

Ab Takt 29: hier ist die Lage für den Bass günstig, für den Tenor viel weniger gut, für (den) Alt aber besonders tief (mit Ausnahme von Alt 1). Folglich sollen die Bassstimmen zurücktreten, eventuell auch Alt 1 – dagegen kann Alt 2,3,4 und können alle Tenorstimmen etwas hervorgehoben werden, so weit, dass die völlige Homogenisierung erreicht wird. Die Homogenisierung betrifft hier die Dynamik, nicht aber die Klangfarbe: diese soll vor allem von der dunklen Färbung des tiefen Alt-Registers dominiert werden. (Im ganzen Satz sind die dunklen Farben – sowohl im Chor als auch im Orchester – wesentlich für den Ausdruck.)

#### ZU SATZ II:

Intonation: Die Einsätze erfolgen immer unisono in den 4 divisi-Stimmen und sind vom Orchester unterstützt (mit der einzigen Ausnahme des Tenor-Einsatzes, Takt 83: hier kann sich die Intonation nach der (den) mit einer Quint tiefer eingetretenen Bass-Stimmen, Takt 82, orientieren). Nach dem Unisono-Einsatz werden die Stimmen im allgemeinen allein gelassen, so dass die Intonation nicht immer exakt realisiert werden kann. Die schwarze Linie über den Notensystemen zeigt die Stellen an, wo die ganz exakte Intonation nicht eingehalten werden kann (und auch

nicht muss). Die Linie bezieht sich jeweils auf den gesamten Bündel der 4 divisierten Stimmen.

Die Stellen mit »nicht ganz exakter Intonation« bedeuten aber stets Gesangsstimme, keinesfalls Sprechgesang! Die Unterschiede zwischen kleiner und grosser Sekunde und die Unterschiede zwischen den verschiedenen Intervallsprüngen sind überall – so weit als möglich – einzuhalten. Die »ungefähre Intonation« soll auch nirgends zu einer allzu grossen Unpünktlichkeit verleiten! Das heisst: das Singen soll so weitgehend notentreu bleiben, als es dem einzelnen Sänger \ nur / möglich ist. Beim Studium der Einzelstimmen soll möglichst auch exakt intoniert werden -- beim späteren Zusammensingen des ganzen Chores wird sich von selbst eine Unpünktlichkeit und eine Schwankung der Intonation ergeben: nur so viel Schwankung ist zugelassen, was sich gerade von selbst ergibt. Verirrt im grossen chromatischen Stimmgewebe, können einzelne Stimmen manchmal fallen oder steigen == die »Fehler« sind in die Komposition sozusagen einkalkuliert (die chromatische Schreibart ist nur eine Annäherung -- in der Realität ergeben sich durch Intonationsschwankungen Intervalle, die aus dem chromatischen System herausfallen; diese Wirkung wird dadurch noch verstärkt, dass einzelne Sänger kleinere, andere grössere Abweichungen von der vorgeschriebenen Tonhöhe erzeugen werden). Sobald aber die schwarze Linie aufhört, bedeutet das ein Zurückkehren zur exakten Intonation. Das wird stets von einem liegenden Ton im Orchester, als Stützpunkt, gewährleistet.

Der Anfang der schwarzen Linie bedeutet nicht, dass die Intonation sofort schwankt: er zeigt vielmehr, dass von jenem Punkt an die Schwankung allmählich eintreten kann -- zum Beginn ist die Unexaktheit kleiner(,) und durch die Summierung der Intonationsabweichungen während der langgezogenen schlangenartigen Stimm-Bewegungen wird die Abweichung allmählich grösser.

Die Tatsache, dass ich trotz der Unmöglichkeit der ganz exakten Intonation, exakte Tonhöhen notiert habe, geschah aus dem Grund, um die Intonation, trotz der Abweichungen, innerhalb eines gewissen Bahnes (RECTE: Bandes) zu halten. Die Anstrengung der Sänger, soweit wie möglich, die vorgeschriebenen Tonhöhen – und vor allem die vorgeschriebenen Intervalle – einzuhalten, wird zum gewünschten Resultat führen.

Rhythmik: Während im I. Satz die Triolen- und Quintolen-Unterteilungen, durch die Beibehaltung derselben Unterteilung innerhalb der jeweiligen Stimme, ziemlich genau ausgeführt werden können, ergibt sich in Satz II eine neue Situation: Bei den »Christe«-Eintritten ist die rhythmische Gliederung ähnlich wie im I. Satz und soll – soweit wie möglich – exakt ausgeführt werden. Bei den Kyrie-Eintritten ergibt aber das ständige Wechseln der Unterteilungen eine rhythmische Unsicherheit für die einzelnen Stimmen. Beim Studium der Einzelstimmen ist hier auch, so weit wie möglich, der genaue Rhythmus einzuhalten. Beim mehrstimmigen Singen werden dann von sich selbst kleine Schwankungen ergeben. Die Situ-

ation ist ähnlich wie bei den Tonhöhen: das Notenbild zeigt das anzustrebende Ideal der rhythmischen Gliederung. Die Abweichungen davon sind aber ebenfalls in die Komposition einkalkuliert. Man denke an ein dichtes Gewebe, dessen Webmuster zwar exakt festgelegt ist, die einzelnen Fäden haben aber in sich kleine Fehler. Das ganze Muster wird von diesen Einzel-Abweichungen nicht zerstört — im Gegenteil: sie (RECTE: es) wird lebendiger. Nur darf eben die Abweichung nicht allzu gross sein: während des Singens soll man bestrebt sein, so weit als möglich die vorgeschriebene rhythmische Unterteilung einzuhalten. Vor allem soll man achten, das man nicht in(s) »Schwimmen« kommt: innerhalb der Takteinheiten kann zwar eine inexakte Realisation des vorgeschriebenen Rhythmus stattfinden, doch die Schwankung darf nicht so gross sein, dass einzelne Stimmen im voraus laufen oder hinterbleiben (RECTE: hintenbleiben).

Stimmführung: Die Schlangen-Bewegungen der »Kyrie«-Einsätze leiten – noch mehr als das im Satz I der Fall war – allzu leicht zur Gefahr des Portamento und dadurch zu einem ungewünschten Mass an Unpünktlichkeit. Deshalb sind die einzelnen Töne so klar zu artikulieren als möglich: sie sind nicht \ ganz / legato auszuführen. Es empfiehlt sich je ein \*\* (HS. RANDNOTITZ) flüchtiger »h« \ -Laut / beim Singen der sukzessiven Töne einzufügen. (Ähnlich wie beim Singen von reich ornamentierten Barock-Arien.) Später, wenn das Stück eingeübt ist, kann das »h« dann ausbleiben. (Freilich lässt sich das Singen auch ohne das »h« realisieren, nur muss man die Einzelstimmen ohne Verschwommenheit artikulieren. \ Das ist nur ein Vorschlag. Wie meinst Du darüber? / Ein legato, als Endergebnis, ergibt sich von selbst, durch die Kombination der Einzelstimmen zu einem umfassenden Gewebe. Wie im ersten Satz: da das Resultat sowieso verschleiert wird, sollen die Einzelstimmen so klar wie möglich geführt werden.

Wesentlich ist das Vermeiden vom portamento auch bei den Sprüngen in den »Christe«-Einsätzen. Hier ist ein noch klareres non-legato zu artikulieren.

Dynamik und Ausdruck: Wo *espressivo* vorgeschrieben ist, kann tatsächlich sehr ausdrucksvoll gesungen werden. Innerhalb der angegebenen Dynamik können frei *crescendi* und *diminuendi* ausgeführt werden, je nach den natürlichen Gegebenheiten der jeweiligen Stimmlage: der (RECTE: das) Mass der dynamischen Abweichungen wird sich aus dem *espressivo* von selbst ergeben. Der Gesamtcharakter des Satzes entspricht einem »unendlichen Flehen«: daher die Benötigung des *espressivo*. Die Form des Satzes ergibt auch den Eindruck einer scheinbaren Unendlichkeit: entsprechend eines gewissen, strengen Bauplanes, einer Art von Doppelfuge (in der die einzelnen Fugen-Eintritte selbst aus je einer vierstimmige(n) Imitationskette gebildet sind, treten immer neue und neue Stimm-Bündeln ein, als ob sich ein riesiges Gebäude allmählich aufbauen würde. Beim Singen ist an diesen formalen Charakter zu denken: dadurch werden die Einzelstimmen ihre Funktion innerhalb der Gesamtheit der Form erhalten. (Die Einzelstimmen sollen gleichsam ein Eigenleben haben, sie sollen gleichsam »atmen«.) Dieses imaginäre »Ge-

bäude« hat aber einen »weichen« Charakter auch: durch das komplexe Stimmgewebe werden alle Konturen verschwommen. Es ist darauf zu achten, dass diese, von sich selbst sowieso schon verschwommene(n) Konturen nicht vollkommen verschwinden, d. h. dass es nicht der Eindruck eines chromatischen Chaos entsteht. Im Falle, dass die Einzelstimmen so genau wie möglich ausgearbeitet wurden, wird sich die Verschwommenheit des Ganzen innerhalb der gewünschten Grenzen halten: die Klarheit der Gesamtform liegt sozusagen in den Händen der einzelnen Sänger: wieder ist (es) die Verantwortung jedes Chormitgliedes, so deutlich wie möglich die eigene Stimme vorzutragen, um die Gesamtform als ein deutliches Gebilde erscheinen zu lassen.

Espressivo bedeutet auch niemals portamento! Die Einsätze, die mit »non espr.« oder »im Hintergrund« bezeichnet sind, sollen streng innerhalb der vorgeschriebenen Dynamik gesungen werden: die Funktion dieser Stellen ist tatsächlich ein Hintergrund für die anderen Stimmen. Das *espressivo* der anderen Stimmen wird sich umso mehr von diesem Hintergrund abheben, je mehr die Hintergrund-Stimmen ohne *espressivo* und ohne dynamische Schwankungen ausgeführt sind.

Balance der Stimmen: Die Homogenität des Chorsatzes ist auch in diesem Satz wesentlich, doch wird, – im Gegensatz zu Satz I, wo die Homogenität des gesamten Stimm-Gewebe(s) erzielt wurde – hier die Balance nur innerhalb der einzelnen 4-stimmigen Bündeln erwünscht. Die 5 Hauptstimmen (die sich in je 4 Unterstimmen teilen) müssen gegeneinander nicht ausbalanciert werden; im Gegenteil: dadurch, dass einzelne Stimmbündeln *espressivo* vorgetragen werden, andere aber im Hintergrund bleiben, treten die Stimmbündeln von Zeit zu Zeit im (RECTE: in den) Vordergrund, dann wieder zurück. (Dies wird von der Orchestration noch weiter differenziert: durch die Parallelführung bestimmter Instrumentengruppen mit immer anderen Chorstimmen, werden einzelne Stimmbündeln einmal plastisch hervorgehoben, (ein) andermal ganz unterdrückt.)

Die Balance-Fragen sind in diesem Satz einfacher zu lösen als in Satz I: innerhalb der 4-stimmigen Bündeln ergibt sich die Homogenität von selbst, dadurch, dass die *divisi*-Stimmen jeweils in Imitation und folglich in derselben Lage geführt sind. Andererseits ist der grosse Lagenunterschied zwischen den gleichzeitig laufenden verschiedenen Stimmbündeln nicht auszugleichen, da hier gerade der Lagenunterschied zur Heraushebung und Verdrängung der Stimmbündeln eine Hilfe ist.

#### Einzelne Stellen:

Takt 51, Sopran: betrifft das allmähliche Verschwinden des hohen b (bis Ende des Taktes 53): Das hohe b ist nicht unbedingt von jeder Sängerin bis Ende zu halten; ab Takt 51 können diejenigen, die entweder wenig Atemluft haben, oder denen die Lage zu hoch ist, schrittweise verstummen. (Keinesfalls darf das hohe b forciert werden!). Diejenigen Soprane, die das hohe b nicht mit selbstverständlicher

Leichtigkeit singen können, sollen überhaupt auf die Intonation dieses Tones, von Anfang an, verzichten. – Das bezieht sich nur auf diese eine Stelle: anderswo (so in Satz III), wo das hohe b (und auch h und c) in fortissimo verlangt werden, sollen alle singen, die es nur können.)

Ein »weiches« Erlöschen des hohen b soll erreicht werden: die Einzelstimmen sollen nicht abbrechen, sondern sollen vor dem Verstummen ein morendo ausführen.

Bass, ab Takt 115 bis 117: nicht mehr Atem holen; wer nicht genügend Luft hat, hört lieber etwas früher auf. Im Voraus soll das Atmen so eingeteilt werden, dass ab Takt 115 nicht mehr geatmet werden soll (d. h. Bass 1 und 2 atmen eventuell früher \ im langen Ton /, doch nicht gleichzeitig – und auch nicht zusammen mit Bass 3 und 4). Ein bruchloses, ganz, ganz allmähliches Auslöschen des Tones soll entstehen (ein Aufgehen in dem weiter gehaltenen Horn-ton).

### ZU SATZ III:

Gliederung der Chöre: »Coro I« ist derselbe Chor, der Satz I und II gesungen hat – also in diesem Fall der Radiochor. »Coro II« ist der grosse Chor. Coro II kommt nie allein vor, sondern immer zusammen mit I (Coro I+II). Daher ist die Schreibweise, trotz der zwei Chöre, nicht doppelchörig, da der zweite Chor eine Verstärkung bildet. Durch die Alternation Soli-Coro I – Coro I+II entstehen dramatische und »perspektivische« Kontraste. (s. zum Beispiel den Abschnitt Takt 12–32: hier bildet der grosse Chor eine Art von perspektivischem Echo zur Mezzo-Solo-Stimme, wodurch der Eindruck eines imaginären, sehr weiten Raumes entsteht).

Diese Choreinteilung bewirkt, dass der Radiochor den ganzen Chorsatz des III. Satzes studieren soll, der Oratoriumchor (der nur in Satz III eintritt) dagegen nur die Stellen, wo »Coro I + II« vorgeschrieben ist.

(NB. In Takt 13, 24, 28, 35 habe ich nicht extra angegeben, dass es sich selbstverständlich um Coro I+II handelt. Am Ende des Taktes 37 tritt Coro II zum erstenmal auf und bleibt kurz nur Coro I. Von dieser Stelle an ist die Alternation immer angegeben.)

Takt 96: Coro I bleibt pp tenuto, Coro II verstummt – morendo – in der ersten Takthälfte. In der zweiten Takthälfte muss vorgestellt werden, als ob für Coro II Pausen vorgeschrieben wären – den divisi-Chorsatz führt Coro I allein aus (ähnlich wie die divisi in Satz I und II). (Eine entsprechende Stelle befindet sich vom Takt 148 bis Ende des Satzes, mit dem Unterschied, dass hier Coro II gar nicht eintritt.)

»sotto voce«: im Gegensatz zu Satz I, bedeutet hier sotto voce gehauchtes, fast geflüstertes Singen (doch mit Tonhöhe). Näheres ist in der Partitur angemerkt, Takt 35.

Intonation: Die schwarze Linie hat dieselbe Bedeutung wie in Satz II. Die betreffenden Stellen in Satz III sind durchwegs a cappella-Stellen: es ist so genau zu intonieren als möglich – ganz genau wird es schwer fallen und muss auch nicht

realisiert werden. An diesen Stellen ist der Ausdruck wesentlicher als die ganz genaue Tonhöhenintonation.

Intonation der fortississimo-Stellen, Coro I+II, wo sich sehr gewagte Sprünge befinden: hier habe ich die schwarze Linie nicht vorgemerkt, obwohl es so scheint, als ob eine exakte Intonation nicht ausführbar wäre. Die Stimmen scheinen aber nur beim ersten Lesen als ob sie unausführlich schwer wären – sie sind tatsächlich schwer, doch werden sie nach einiger Übung ganz gut ausführbar. All diese laute(n) Stellen sind sehr kräftig vom Orchester unterstützt.

Beim Lernen, in den Einzelstimmen, können diese Stellen durch langsames Singen eingeübt werden. Ich hatte die Erfahrung mit Sängern, dass noch viel halsbrecherische Sprünge gut eingeübt werden können, trotz dessen, dass die Sänger sich am Anfang davor fürchten. Wenn dann, nach der Einstudierung der Einzelstimmen, das Singen im gesamten Chor, ohne orchestrale Stütze erfolgt (am Klavier ist (es) unmöglich(,) alle 5 Stimmen zu spielen, es genügt(,) die Einsätze zu geben), werden die Sprünge unpünktlich und die Intonation schwankt. Sobald aber das Orchester dazu kommt, wird die Intonation von selbst wieder viel besser.

Freilich werden einige Intonations-Schwankungen dann auch noch bleiben. Das ist aber nicht so schlimm, denn – im Gegensatz zu den ungestützten Stellen, die mit der schwarzen Linie markiert sind – werden die Stimmen, nach einzelnen Fehlern, durch das Orchester immer in die richtige Bahn zurückgebracht.

Ich würde sagen: Die Sprung-Stellen sind, beim Ensemble-Singen, so pünktlich als möglich auszuführen, doch eine mathematische Präzision ist hier weder zu realisieren, noch zu erwünschen. Die Intonation soll schliesslich nur so weit berücksichtigt werden, bis sie nicht auf Kosten des Ausdrucks geht. Der Ausdruck von Hast und Aufregung ist aber das Primäre (gerade dieser Ausdruck wird erweckt durch das Ineinandergreifen der vielen, entgegengesetzt gerichteten und kontrapunktisch geführten Sprünge).

Ich bin überzeugt davon, dass die anfängliche Angst der Chorsänger vor diesen Stellen, nach ausgiebiger Übung je Einzelstimme, absolut verschwinden wird. (Diese Überzeugung ruht auf der Erfahrung mit viel grösseren Sprüngen – über zwei Oktaven – und noch schnellerem Tempo in »Aventures«. Freilich handelte es sich dort um Solisten, doch konnten sie viel schlechter intonieren als Chorsänger und waren ihre Partien auch unverhältnismässig schwerer).

Tempo der Sprung-Partien: Die Metronomvorschrift Viertel = 60 ist ein vorläufiger Vorschlag. Ich bin der Hoffnung, dass nach betreffender Übung dieses Tempo erreicht werden kann (einstudiert muss es ganz langsam werden)(.) Sollte es dann am Ende doch nicht möglich sein dieses Tempo zu erreichen, werden wir entsprechend die Stellen etwas langsamer nehmen. Ob das nötig ist, wird sich bei den Proben mit dem Orchester zeigen, denn mit der Orchesterunterstützung können die Sprünge ganz »gewagt« genommen werden und das Risiko des Danebengreifens wird durch das Orchestertutti wettgemacht. Ich würde am Ende auch eine

gewisse Verminderung der Exaktheit in Kauf nehmen, um den »gehetzten« Ausdruck, wofür man das grosse Tempo braucht, vollständig zur Wirkung bringen.

Wie viel Mitglieder hat nun der Oratoriumchor? Die Tutti-Stellen müssen von einer gewaltigen Kraft sein. Wenn nötig, müssen wir an eine Lautsprecherverstärkung denken für den Chor, denn das Orchester bewegt sich an den Tutti-Stellen in sehr kräftigen Lagen.

Stimmführung: Die Sprünge sind stets non legato auszuführen und sehr deziert. Alle Töne haben einen Akzent, werden sozusagen ausgestossen.

Für die Stimmführung der beiden Frauenchor-Stellen (Coro I, divisi) gilt dasselbe, wie für Satz II.

Tempi: Die dramatische Form dieses Satzes ist vor allem auf die Abwechslung Senza Tempo – A Tempo begründet. Bei Senza Tempo: Zwischen ♩ (nicht lang), ♩, ♩ und ♩ (lunga) soll ein deutlicher Unterschied sein. Da die Senza Tempo-Stellen »nach Gefühl« gegliedert werden, bedeuten die oben angegebenen Werte immer andere Zeitdauer(n). Dabei ist ♩ tatsächlich ca. doppelt so lang als ♩, doch ist diese Doppeltheit nicht genau zu rechnen. (»Lunga« ist viel länger). Falls mehrere ♩ ♩ oder ♩ ♩ unmittelbar nacheinander folgen, können sie ca. gleich lang sein, doch nur annähernd: Abweichungen sind hier auch – je nach Ausdruck – möglich.

Balance-Fragen für die beiden a cappella-Frauenchor-Stellen: Takt 96–100: möglichst homogen, doch – im Gegensatz zu den ähnlichen Stellen in Satz I und II – können Einzelstimmen sich melodisch herausheben (immer wird es eine andere Stimme sein, je nach Stimmlage). Durch expressives Singen wird diese Heraushebung sich wie von selbst ergeben.

Takt 148 bis Ende: Da im Charakter verhalten, werden sich Einzelstimmen nicht expressiv herausheben. Der Gegensatz tiefe Sopranlage – tiefe Altlage muss nicht homogenisiert werden: zuerst dominiert der Alt, ab T. 154 hebt sich der Sopran allmählich (trotz des dim.) hervor.

9 *Brief von György Ligeti an Eric Ericson, 28. Dezember 1964*

Lieber Eric,

folgende Schwierigkeit mit der Chorpartitur, Satz 3, möchte ich Dich wissen lassen: es sieht so aus, dass der Verlag leider nicht im Stand ist, sie pünktlich zu liefern. Das hat mich sehr verwundert, denn ich habe von dort die Versprechung erhalten, dass bis zum 1. Januar alles nach Stockholm geliefert sein wird. Um die ganze Sache zu beschleunigen, habe ich die gesamte(n) Korrekturen übernommen (sonst wäre es im Verlag korrigiert geworden und ich hätte es nur nachher durchgeschaut), doch anscheinend hat diese Zeitersparnis auch nicht geholfen. Freilich gibt es objektive Gründe für die Verzögerung: der Schreiber war inzwischen krank, die Post ging bei Weihnachtszeit langsamer, trotz Flugpost-Express, der Schreiber wohnt nicht in Frankfurt (deshalb habe ich die Korrekturen übernommen: sie kommen zu mir genau so schnell an wie nach Frankfurt), die Vervielfältigungs-Anstalt arbeitet langsamer als der Verlag es dachte, etc. etc.

Was aber die wirkliche Ursache war, beruht darauf, dass der Verlag leider diese Verzögerungen nicht im Voraus berechnet hat. Es hätten zwei Schreiber beauftragt gewesen sollen statt einem. Ich habe das vorgeschlagen, doch man versicherte mich, der eine Schreiber schafft die ganze Arbeit bis Termin. Ich habe die Chorpartiturseiten in Raten geliefert, damit man parallel schon daran arbeiten kann, doch leider hat es sich herausgestellt, dass bis ich diese Partitur lieferte, der Schreiber noch mit dem 2. Satz beschäftigt war. Ich habe heute telefoniert mit dem Verlag, denn ich schlechte Vorahnungen gehabt habe: die angekündigte letzte Korrektur kam nicht zu mir an. Und nun erfuhr ich über die Verzögerung. Als Lösung will man die Chorpartitur in zwei Heften liefern; das würde bedeuten, dass der Oratoriumchor erst die ersten Seiten in der Hand hat, und schon proben kann, während die zweite Hälfte 1 Woche später ankommt, so dass sie anschliessend geprobt werden kann. Ich glaube, dass diese Lösung besser ist als nichts — doch muss ich Dir sagen, dass ich etwas skeptisch bin, ob die erste Hälfte, oder sogar ob der Anfang bis zum 1. Januar tatsächlich ankommt. Denn heute ist der 28. und wie ich beim heutigen Telefongespräch erfuhr, wurden auch die korrigierten Seiten noch nicht hergestellt. Gerade deswegen schreibe ich Dir, um Dich zu informieren: wenn ich die Versprechungen des Verlages mit der Realität konfrontiere, so denke ich, dass dieses erste Heft auch nicht vor (dem) 6. Jan.(.) ankommen wird (man muss nämlich mit der Schwierigkeit rechnen, dass der (RECTE: die) Herstellungsanstalt von 31. Dez. bis 4. Jan. nicht arbeitet). Ich möchte Dir vorschlagen, dass Du in der ersten

Januarwoche mit dem Oratoriumchor das Stück nicht probst – es wäre vielleicht eine schlechte psychologische Wirkung, wenn der Chor sich versammelt hat, doch das Material nicht anwesend ist. Ich hoffe, dass am 6. Jan. nicht nur das erste Heft, sondern hoffentlich die ganze Chorpartitur zur Verfügung steht (denn der Schreiber arbeitet selbstverständlich auch an den Feiertagen), doch ist das auch eine Sache, die ich mit etwas Skepsis nur sagen kann. Ich muss schliesslich noch sagen, dass beim Verlag man von bester Wille ist – man tut tatsächlich alles, um die Verzögerung einzuholen. Der Fehler liegt in eine(r) frühere(n) Fehlkalkulation mit der Zeit und mit den Feiertagen.

Ich hoffe, der Ausfall von 1 Woche beim Oratoriumchor wird einzuholen sein. Ich bedauere es sehr, dass ich Dir diese schlechte Nachricht schreiben muss, doch dachte ich, ich muss Dich (das) sofort wissen lassen, damit Du im Voraus disponieren kannst.

Betreffend Radiochor: die Stimmen für Satz I und II sind – wie der Verlag mir heute sagte – bereits abgeschickt worden, so, dass diesbezüglich die Proben pünktlich beginnen können.

Noch eine Frage: man erwähnte mir vom Verlag, dass die Chorpartituren, Satz 3, in 60 Exemplaren angefordert wurden vom Sveriges Radio. Liegt hier nicht etwa eine Verwechslung vor? Denn der 3(.) Satz wird ja vom Radiochor+ Oratoriumchor gesungen.

Wie viel Mitglieder hast Du im Radiochor und Oratoriumchor zusammen? Wenn Radiochor 40 ist, so ist der Oratoriumchor bestimmt mehr – also können die 60 Exemplare kaum stimmen. Freilich kann der Verlag so viel Exemplare schicken, wie es erforderlich ist (die Anzahl der Exemplare verursacht keine Verzögerung mehr). Bitte, lasse den Verlag über diese Frage, über Sveriges Radio wissen, damit die Anzahl der Chorpartituren mit der Anzahl der Mitgliedern beider Chöre übereinstimmt.

Mit sehr herzlichen Neujahrswünschen,  
auf baldiges Wiedersehen,  
Dein  
György

PS. ein Brief an Herrn Brodin über Orchester-Proben-Fragen geht gleichzeitig mit diesem ab. Bitte, informiere ihn über diesen Brief – wobei weitere Informationen über Gesamtproben im Brief an Brodin zu finden sind.

**10** *Brief von György Ligeti an Gereon Brodin, 14. Januar 1965*

Sehr geehrter Herr Brodin,  
herzlichen Dank für Ihren Brief vom 30. Dezember. Längst wollte ich Ihnen schreiben, doch es geschah, wie das bei überspannter Termin-Arbeit so oft ist: es kommen unvorhergesehene Schwierigkeiten, die dann sehr hindernd sich auswirken. Am Ende glätten sich aber die Schwierigkeiten, und alles lässt sich in Ordnung lösen.

Chorpartitur, Satz 3: Bestimmt haben Sie von den betreffenden Verlags-Schwierigkeiten inzwischen erfahren. Nun hat sich aber alles geordnet und gestern informierte mich der Verlag telefonisch, dass die Exemplare am 10. Januar in Stockholm angekommen sind. Bitte, übermitteln Sie freundlicherweise Frau Söderbäck und Herrn Kyhlberg meinen Dank, für die Anstrengungen, die von Seite(n) der Musikbibliothek getan wurden.

Bitte, lassen Sie 1 Exemplar Frau Ericson zukommen. An Frau Poli schickte der Verlag bereits 1 Exemplar.

Bitte, grüssen Sie Herrn Eric Ericson von mir und lassen Sie ihn freundlicherweise folgendes wissen: den Grossteil der Chorpartitur habe ich selbst korrigiert, doch hatte ich wegen dem Zeit-Drang, nicht die Möglichkeit gehabt, die erfolgte Korrektur zu kontrollieren. Da der Korrektor im Verlag aber sehr zuverlässig ist, hoffe ich, das es kaum Fehler geben wird. Sollten dennoch Stellen sich finden, wo etwas unklar ist, so ist mein Chorpartitur-Manuskript, das Herr Ericson bei sich hat, massgebend für eventuelle Richtigstellung. Das betrifft das Material von Satz 1, 2, und 3.

Zusage der Solisten: Die definitive Zusage von Frau Barbro Ericson freut mich. Betreffend Frau Poli: ihr Brief, den Sie erhalten haben und in dem sie noch auf das Notenmaterial wartete, ist längst nicht aktuell, denn wahrscheinlich hatte sich dieser Brief mit dem Zuschicken der Chorpartitur, Satz 3(,) an Frau Poli gekreuzt. Ich habe die Manuskript-Fotokopie (dieselbe, die ich für Herrn E. Ericson und Frau B. Ericson durch Sie schickte) am 15. Dezember an Frau Poli auch abgeschickt. Ich erhielt von ihr einen Brief vom 23. Dezember, in dem sie schreibt, sie hat das Material in Ordnung erhalten und alle Schwierigkeiten der Solo-Partie kann sie gut lösen. Auf diese Weise besteht die definitive Zusage auch von Frau Poli.

Orchesterpartitur: Es gab in meiner Arbeit leider eine Verzögerung, die einerseits dadurch entstand, dass ich unvorhergesehene Arbeiten erledigen musste (die Fertigstellung des Hilfsnoten-Klavierauszuges zu Satz 3; und dazu kam es, dass wegen der plötzlichen Mangel an Kräften im Verlag, während der Festtage, ich die

Verlagskorrektur des grösseren Teiles der Chorpartitur übernehmen musste, um die Fertigstellung zu ermöglichen), andererseits erwies sich die Reinschrift der Orchesterpartitur des 3. Satzes viel schwieriger als ich dachte, so dass ich 3 Wochen lang daran zeichnen musste, in maximal gespannter Arbeit. Es wurde daraus zwar die schönste Partitur, die ich je schrieb – doch könnte ich mein Versprechen, bis Anfang Januar die ganze Arbeit fertig zu haben, trotz grösster Mühe, nicht einhalten, was ich aufrichtig bedauere. Eine Verzögerung in der Material-Herstellung wurde dadurch nicht verursacht, denn ich schickte die Seiten ratenweise dem Verlag, so dass mehrere Notenschreiber die Herstellungsarbeit parallel aufnehmen konnten (der Verlag macht in dieser Hinsicht jetzt wertvolle Anstrengung), doch wurde die Fertigstellung des 4. Satzes dadurch verschoben.

Nun kann ich Sie und Herrn Gielen nicht weiter auf die Partitur warten lassen und diesbezüglich habe ich gestern mit dem Verlag folgendes besprochen:

Seit vorgestern ist bereits die letzte Partiturseite des 3. Satzes im Verlag (insgesamt 20 Grossformat-Seiten – die Sätze 1, 2, 3, zusammen insgesamt 44 Seiten). Ende dieser Woche wird die Fotokopie der letzten Seiten auch fertig und Anfang nächster Woche können die Sätze 1–2–3 zusammengeheftet werden, zu Partitur-Exemplaren. Der Verlag meint, er könnte am 19., spätestens am 20. Januar diese Exemplare abschicken. Nun habe ich darüber gehört, dass Herr Gielen vielleicht jetzt in Köln ist. Sollte das zutreffen, würde  $\langle$ dies $\rangle$  weitere Zeitersparnis bedeuten, wenn vom Verlag ein Exemplar an Herrn Gielen direkt nach Köln geht.

Bitte, benachrichtigen Sie freundlicherweise den Verlag, wo sich Herr Gielen befindet, damit diese Zuschickung ohne Verzögerung erfolgt. Das andere Exemplar würde auf jeden Fall nach Stockholm geschickt. So wird die Partitur – ohne Satz 4 – nächste Woche in Ihren Händen  $\langle$ sein $\rangle$ .

Betreffend Satz 4: ich bin nun beim Fertigstellen dieses Satzes. Sie bedeutet insofern kein Problem, als es sich um einen kurzen Epilog-Artigen Satz von 3 Minuten handelt, auch mit relativ einfacher Faktur. Er wird von nur 3 bis 4 Partiturseiten sein, was in Betracht der bisherigen 44 Seiten nicht viel ausmacht.

Ich bedauere es, mich verspätet zu haben. Ich hoffe aber, dass diese Verspätung keine praktischen Nachteile haben wird: Für die Materialherstellung ergibt sich keine Verzögerung dadurch, denn die 3–4 Seiten werden im Verlag ankommen, lange bevor die Notenschreiber Satz 3 beendet haben. Auf diese Weise kann das Versprechen des Verlages, das Orchestermaterial bis 15. Febr. nach Stockholm zu schicken, ungestört verwirklicht werden.

Was die Partitur des 4. Satzes betrifft: die 3–4 Seiten werden vom Verlag dann Ihnen und Herrn Gielen nachgeschickt, sobald sie in Fotokopie vorliegen und können nachträglich in die grosse Partitur eingehftet werden.

Betreffend die Einteilung der Probenarbeit: die Nach-Schickung des 4. Satzes bedeutet insofern keine Schwierigkeit, als dieser Satz auch viel leichter zu Proben ist als die anderen 3 – er beinhaltet ja kein $\langle$ en $\rangle$  Chor mehr und bedeutet sowohl

für die Sänger als für das Orchester kein Problem (jedenfalls absolut kein Problem gemessen an den grossen Schwierigkeiten des 3. Satzes).

Die beiden Soli erhalten vom Verlag dann auch die Partitur dieses Satzes, sofort nach der Fotokopie, transformiert in kleinerem Format. Ich hoffe sehr, dass dies vor Ende Januar erfolgen kann. Ich selbst hoffe binnen 10 Tagen mit der Arbeit fertig zu werden.

ANZAHL DER CHORMITGLIEDER: Freilich ist zwischen 100 und 90 kein wesentlicher Unterschied. Eine Lautsprecherverstärkung wäre gut jedenfalls vorzubereiten, denn im Satz 3 sind (die) Orchestertutti sehr intensiv instrumentiert.

PROBEN-PLAN: ich habe volles Verständnis dafür, dass Sie innerhalb der gegebenen Möglichkeiten die beste Proben-Anzahl gesichert haben. Die ausgezeichnete Vorbereitung Herrn Eric Ericsons wird hoffentlich den Ausfall von Proben mit Herrn Gielen ausgleichen, vor allem, wenn in der Zwischenzeit, wenn Herr Gielen vom 2. bis 5. März abgereist ist, noch weitere Chorproben stattfinden mit Herrn Ericson. Ich denke, die Anzahl der Orchester-Proben (wo die Soli auch mitwirken können) auch genügend sein wird – wobei bei der Einteilung auf das Erfordernis der getrennten Streicher(-), Bläser(-), usw. -Proben Rücksicht genommen werden soll. Bezüglich der Gesamtproben Orchester + Chor habe ich aber die ernste Befürchtung, dass dies nicht genügen wird. Ueber die Frage habe ich bereits geschrieben und ich glaube nicht, dass man mit 5 Gesamtproben zu einem genügenden Resultat kommen kann. Schon mit einer weiteren Probe wäre sehr viel gewonnen! Wäre es Ihnen eventuell möglich, den für den Chor freistehenden 11/3 auch für eine Chor + Orchesterprobe ein(zu)setzen? Die Kontinuität vom 8/3 bis zum Konzert könnte sich gut auswirken! Ich wäre Ihnen tatsächlich sehr verbunden für mindestens 1 weitere Probe (ideal wären 2). Bei dieser Situation einer – wenn ich so unbescheiden sein darf: wichtigen – Uraufführung eines sehr schweren Stückes darf das Resultat wegen der Probenanzahl nicht gefährdet werden. Vor allem in diesem Fall nicht, wo obwohl der Dirigent als auch alle beteiligten Ausführenden von hervorragender Qualität sind: um diese Qualität wirksam einsetzen zu können, sind genügende Proben unbedingt erforderlich. Ich bin sicher, dass Sie es liebenswürdigerweise versuchen werden, hier eine gute Lösung zu finden.

Nun eine kleine Frage zum Proben-Plan: es wäre wichtig, wenn ich bei mehreren Proben anwesend sein könnte, vor allem bei den letzten. Am Freitag, 12/3, soll ich aber eine Vorlesung an der Musikakademie über das Requiem halten und das kollidiert mit der Probe um derselben Zeit. Könnten Sie freundlicherweise diese Frage mit der Akademie klären, wobei entweder Vorlesung oder Probe auf Vormittag gewechselt sein könnten (das betrifft die Orchesterprobe, denn nach 17 Uhr, zur Chorprobe(-) wäre ich schon frei). Dieses Ordnen wäre besonders wichtig, weil diese vorletzte Orchesterprobe vor allem wegen der Arbeit mit den Soli meine Anwesenheit benötigt.

Beigelegt schicke ich die Liste der Besetzung der einzelnen Sätze – da nur Satz 3 alle Mitwirkende vereinigt, können nach dieser Liste die Mitwirkenden für die Sätze 1, 2, 4 mit Zeit-Ersparnis eingesetzt werden (wobei ich bemerke, dass Satz 3 mehr Proben braucht, als die Sätze 1, 2, 4 zusammen). Gleichfalls schicke ich Bemerkungen zu der Proben-Arbeit, Liste der Abkürzungen und Transposition der Partitur und eine Kopie der Chor-Bemerkungen (das Original ist bei Herrn Ericson). Bitte schicken Sie diese 4 Beilagen auch Herrn Gielen! Ich lasse ihn herzlich grüssen.

Mit herzlichen Grüssen, Ihr  
György Ligeti  
Mit vielen Dank für Ihre wertvolle Hilfe.

PS: Herr John S. Weissmann (Musikkritiker, der für Musical Quarterly, etc. arbeitet) schrieb mir und fragte, ob er eventuell eine Einladung zum Nutida-Musik-Fest erhalten könnte, von Sveriges Radio. Er würde ausser Mus. Quarterly an italienischen Blätter Rezensionen schreiben. Ich übermittele hiermit seine Frage Ihnen und möchte ihn bestens empfehlen. Seine Adresse ist: John S. Weissmann, Mop Cottage, Camp Road, Freshwater, Isle of Wight, England

### *Beilage: Bemerkungen zur Einstudierung des Requiems*

#### BEMERKUNGEN ZUR EINSTUDIERUNG DES REQUIEMS

##### Betreffend das Orchester:

Satz I und II sind nicht schwer für das Orchester allein,

Satz III beinhaltet viel grössere Schwierigkeiten und erfordert unbedingt geteilte Streicher(-), Holzbläser(-), Blechbläser(-) und Harfen-Cembalo-Celesta-Proben. (Während die Schlagzeugpartie ganz leicht ist.)

Satz IV beinhaltet wieder kaum Schwierigkeiten, doch müsste die Flageolett-Struktur des Ende(s) extra von den Streichern geprobt werden.

##### Betreffend Soli:

Als Vorbereitung sind entsprechende Klavier-Proben mit den beiden Soli nötig, vor allem für die Stellen, wo die beiden Soli im Duett singen, und genau auf einander abgestimmt werden müssen. Wenn diese Vorbereitungs-Proben erfolgt sind, wird viel Arbeit erspart für die Gesamt-Proben.

##### Betreffend Proben für Soli mit Orchester:

Satz 3. bereitet die grösste Schwierigkeit. Da wenig Proben mit Chor+ Orchester zur Verfügung stehen, ist es notwendig, dass die Soli bei den Orchesterproben der

Sätze 3 und 4 mitwirken. Satz 4. ist nur für Soli mit Orchester und kann, ganz unabhängig von den Chorproben, als gesondertes Stück geprobt werden. Dazu braucht man relativ wenig Probe-Zeit, da dieser Satz der kürzeste und auch relativ einfach ist.

Viel mehr Probe-Zeit braucht Satz 3, der den Schwerpunkt der ganzen Komposition darstellt. Noch vor den Proben mit Soli + Chor + Orchester können die beiden Soli mit Orchester, ohne Chor dieses Satz ausgiebig probieren.

#### Betreffend Proben für Soli mit Chor, ohne Orchester:

Wegen der Knappheit der Gesamtproben wäre es von Vorteil, in den dazwischenliegenden Chorproben einmal die Soli auch zur Verfügung zu haben. Satz 1: der kurze Soli-Abschnitt kann auf diese Weise mit dem Chor koordiniert werden. Satz 3: Soli mit Chor können die Form des Stückes bereits bei einer Klavier-Probeklassen erlangen.

#### Betreffend Gesamtproben:

Die beigelegte Besetzungs-Liste der verschiedenen Sätze lässt es zu, die einzelnen Sätze als gesonderte Stücke zu proben, wobei nicht immer alle Mitwirkende anwesend sein müssen, da die Besetzung wechselt. Ich denke, Satz 3 braucht weitgehend die meisten Proben \ mehr als Satz 1-2-3 (RECTE: 1-2-4) zusammen / -- auch die meisten Gesamtproben. Für Satz 2 ist ein öfteres Durchspielen mit Chor + Orchester nötig, damit die Chorsänger mit den Instrumentaleinsätzen, die ihren jeweiligen Anfangston angeben, vertraut werden. Satz 1 braucht viel weniger Gesamtproben.

Satz 4 schliesslich braucht keine Gesamtproben, da er keinen Chor beinhaltet und kann erst bei der Generalprobe zusammen mit den anderen Sätzen in Einem gespielt werden.

#### Ein Gedanke zum vorliegenden Probenplan:

Ich sehe, dass am 1/3 die erste Orchesterprobe stattfindet(,) anschliessend bis zum 5/3 keine Orchesterprobe, aber dann gleich Probe mit Chor + Orchester. Ich denke, diese Gegebenheit könnte gut zum Probieren des 1. und 2. Satzes ausgenützt werden, denn diese Sätze erfordern nicht unbedingt geteilte Streicher- und Bläserproben. Sollte also das Orchester am 1/3 die ganzen Sätze 1 und 2 einstudiert haben, kann die Chor+Orchesterprobe dieser beiden Sätze am 5/3 unmittelbar erfolgen. \ Die 3 Stunden Orchesterprobe am 1/3 genügt weitgehend für Satz 1-2, so dass mindestens 1 Stunde davon bereits für eine getrennte Probe für Satz 3 verwendet sein kann. /

Für Satz 3, für welchen die getrennte(n) Instrumentalproben unbedingt erforderlich sind, wäre der \ teils schon 1/3. / 6/3 und 8/3 günstig, damit dieser Satz vom

Orchester zur Gesamtprobe am 8/3 bereits vorbereitet sei. (Satz 4 kann später, an einer der Orchesterproben angefangen werden).

Um mit den getrennten Instrumentalproben für Satz 3, und bereits mit einer Probe des gesamten Orchesters fertig zu werden, möchte ich es anregen, die eventuell gesetzte Abendprobe am 5/3 auszunützen. In Zusammenhang mit den getrennten Proben: ich denke, die schwierigste Aufgabe im Satz 3 betrifft die Bläser und es kann sein, dass sogar zwei Bläser-Proben notwendig werden (oder noch besser: eine Holzbläser und eine Blechbläser-Probe).

Bei der getrennten Streicher-Probe kann ausser Satz 3 gleich die Flageolett-Stelle des 4. Satzes mitgeprobt werden.

Mit diesen Gedanken möchte ich nicht die Proben-Einteilung beeinflussen, denn die tatsächlich notwendigen Proben können nur vom Dirigenten beurteilt werden. Diese Vorschläge mache ich nur, um eine schnelle Orientierung zu ermöglichen über die technische(n) Probleme des Stückes.

Ich denke, die getrennte(n) Proben sind unbedingt nötig, denn bei Proben des gesamten Orchesters können die einzelnen Bläser- und Streicher-Details (und auch einiges in der Harfe!) nur mit Zeitverlust geprobt werden.

#### Einige Detail-Bemerkungen:

Hohe Bläser-Stelle im 3. Satz: es gibt hier tatsächlich gewagte Stellen und es könnte sein, dass Instrumentalisten einiges für allzu schwierig halten werden. Im voraus möchte ich gleich bemerken, dass die sehr hohe(n) Stellen alle spielbar sind -- doch freilich kann man nicht von jedem Instrumentist(en) das erwarten. Aus diesem Grund habe ich bei einigen entsprechenden Stellen in der Partitur ossia angemerkt.

Sollten die Bläser etwas für allzu schwer halten, sind diese nicht zu forcieren(,) und einiges kann eventuell wegbleiben (eine Oktave tiefer darf aber nichts gespielt werden.)

Der gesamte 3. Satz hat einen überhöht dramatischen Ausdrucks-Charakter: daher die grossen Kontraste und daher auch die überspitzten Bläser-Stellen. Für den übertrieben barocken Charakter dieses Satzes wäre es vom grossen Vorteil, wenn die Bläser die schwierigen Stellen doch blasen könnten. Durch ein wenig Üben der betreffenden Stellen und durch Wohlwollen der Bläser wird das gelingen, da alle überspitzten Stellen ausprobiert sind und nichts Unmögliches bedeuten. Für die Anstrengung der betreffenden Orchestermmitglieder bin ich im Voraus dankbar.

Dazu bemerke ich noch, dass ungewöhnliche Spielweisen im ganzen Stück nicht vorkommen: die betreffenden Schwierigkeiten befinden sich alle innerhalb der normalen Spielweisen, mit den die Orchestermmitglieder gewohnt sind.

Streicher: col legno battuto im 3. Satz. Die zwei col-legno-Stellen müssen sehr intensiv klingen. Viele Streicher haben davor Angst, wegen der wertvollen Bogen. Ich

möchte vorschlagen, dass die Streicher ganz billige, oder bereits nicht mehr zu brauchende Bogen (als zweiten Bogen) auch bei sich haben. Es genügen Bogen ohne Haar. Da es Zeit ist (RECTE: gibt), den Bogen zu wechseln, können auf diese Weise die col-legno-Stellen ohne Schaden und mit der gewünschten Intensität ausgeführt werden. Um ein Verständnis der Orchester-Gewerkschaft für den besonderen Ausdrucks-Charakter den Stückes, in dieser Hinsicht, bin ich sehr dankbar.

Bass-Trompete: Ein Vier-Ventilen-Instrument in Es ist vorzuziehen (die Stimme ist in Es notiert), wegen des klingenden grossen F.

György Ligeti

## Abstract

*Praktische »Vermessung« einer Klangarchitektur. Anmerkungen (nicht nur) zu György Ligetis »Bemerkungen zur Choreinstudierung« des Requiems (1963/1965)*

Die Uraufführung des Requiems (1963/1965) am 14. März 1965 im Stockholmer Konzerthaus unter der Leitung von Michael Gielen war für György Ligeti ein großer Erfolg. Die Einstudierung des Chores hatte Eric Ericson (1918–2013) übernommen – jener schwedische Chorleiter, der noch zu seiner aktiven Zeit durch seine herausragende chorpädagogische und stimmbildnerische Arbeit zum Vorbild und zur Legende wurde. In seinem Nachlass hat sich neben mehreren Briefen, die in unmittelbarem Zusammenhang mit der Konzeption und Ausarbeitung der Partitur sowie dem Herstellungsprozess im Peters-Verlag stehen, auch ein umfangreiches, bisher unbekanntes Typoskript erhalten, das Ligeti mit dem Titel *Bemerkungen zur Choreinstudierung* versah und das zur Vorbereitung der Proben der Singstimmen entstand. All diese Dokumente erhellen Teile oder zumindest einzelne Aspekte der Konzeption, Entstehung und Instrumentation des Werkes sowie der Vorbereitungen zur Uraufführung, die Ligeti von seiner Wiener Wohnung aus akribisch zu begleiten suchte – bis hin zu weiteren ergänzenden *Bemerkungen zur Einstudierung des Requiems*, die zwei Monate vor der Uraufführung nochmals aufführungspraktische Details beschreiben.

*Practical »Measuring« of a Sound Architecture. Notes (Not Only) on György Ligeti's »Remarks Concerning the Choral Rehearsal« of the Requiem (1963/1965)*

The premiere of the Requiem (1963/1965) on 14 March 1965 at the Stockholm Concert Hall conducted by Michael Gielen was a major success for György Ligeti. The choral rehearsal was led by the Swedish choirmaster Eric Ericson (1918–2013) who became a role model and legend already during his active years with his outstanding work in choral pedagogy and vocal training. His estate contains not only several letters directly related to details of drafting and working out the score as well as to the production

process at Peters, but also an extensive, previously unknown typescript which Ligeti entitled *Bemerkungen zur Choreinstudierung* (Remarks Concerning the Choral Rehearsal) and which was written for preparing the rehearsals of the voices. All of these documents shed light on parts or at least individual aspects of the conception, creation and orchestration of the work as well as on the preparations for the premiere, which Ligeti endeavoured to meticulously supervise from his flat in Vienna. In addition, there are further supplementary notes on the rehearsal of the Requiem, written two months before the premiere and describing more details of performance practice.

## Autor

**Michael Kube**, geboren 1968 in Kiel, studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Europäische Ethnologie/Volkskunde. Promotion mit einer Arbeit über Hindemiths frühe Streichquartette (1996), Habilitation mit Studien zur Kulturgeschichte des Klaviertrios (2016). Er ist außerplanmäßiger Professor für Musikwissenschaft an der Universität Würzburg sowie Lehrbeauftragter an der HMDK Stuttgart. Seit 1998 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der *Neuen Schubert-Ausgabe* (Tübingen), seit 2002 Mitglied der Editionsleitung. Seit 2007 ist er Mitglied des Kuratoriums (seit 2013 Vorsitzender) der Stiftung *Kulturfonds der VG Musikedition* und seit 2019 Mitglied des *Editorial Board of The Terezín Composers' Institute*. Er ist Initiator und Mitherausgeber des *Schubert Lied Lexikons* (2012) und gab eine Faksimile-Ausgabe von Schuberts *Winterreise* (2014) heraus. Zuletzt veröffentlichte er in der Reihe *Svenska tonsättare* der Königlich Schwedischen Musikakademie eine kritische Biographie über Allan Pettersson (2015). Seit vielen Jahren ist er als Herausgeber von Urtext-Ausgaben tätig. Die von ihm herausgegebene Ausgabe der *Sieben frühen Lieder* von Alban Berg (Breitkopf & Härtel) wurde 2016 mit dem Musikeditionspreis BEST EDITION des Deutschen Musikverleger-Verbandes ausgezeichnet. Er ist seit 2006 Juror beim *Preis der deutschen Schallplattenkritik* und berät den Berliner Klassik-Streamingdienst Idagio. Seit der Saison 2015/16 konzipiert und inszeniert er Schülerkonzerte sowie die Familienkonzerte der Reihe *phil zu entdecken* der Dresdner Philharmonie.

**Michael Kube**, born in Kiel in 1968, studied musicology, art history and European ethnology. Doctorate with a thesis on Hindemith's early string quartets (1996), habilitation with a study on the cultural history of the piano trio (2016). He is an adjunct professor of musicology at the University of Würzburg and a lecturer at the HMDK Stuttgart. He has been a research associate at the *Neue Schubert-Ausgabe* (Tübingen) since 1998 and a member of the editorial board since 2002. He has been a member of the Board of Trustees of the *Kulturfonds der VG Musikedition* since 2007 (Chairman since 2013) and a member of the *Editorial Board of The Terezín Composers' Institute* since 2019. He is the initiator and co-editor of the *Schubert Lied Lexikon* (2012) and edited a facsimile edition of Schubert's *Winterreise* (2014). Most recently, he published a critical biography of Allan Pettersson in the Royal Swedish Academy of Music's *Svenska tonsättare* series (2015). He has been active as an editor of Urtext editions for many years. His edition of Alban Berg's *Seven Early Songs* (Breitkopf & Härtel) was awarded the BEST EDITION music edition prize by the German Music Publishers Association in 2016. He has been a juror for the *Preis der deutschen Schallplattenkritik* since 2006 and advises the Berlin-based classical music streaming service Idagio. Since the 2015/16 season, he has conceptualised and staged school concerts and the family concerts in the Dresden Philharmonic's *phil zu entdecken* series.