

Choralsatz, Hoketus, Kanon

Kontrapunktische Satztechniken in Ligetis *Hamburgischem Konzert*

Martin Grabow

Ligetis *Hamburgisches Konzert* eröffnet aufgrund der Titelgebung seiner Sätze mehrere Ausgangspunkte für eine Annäherung aus kontrapunktischer Perspektive. Im folgenden Beitrag wird untersucht, auf welche Weise der Komponist traditionelle kontrapunktische Satztechniken aufgreift, sie für seine Zwecke weiterentwickelt und verfremdet. Eingehend dargestellt werden die Diskrepanz zwischen strenger Satztechnik und dem Effekt eines wilden Klangwirbels im ›Kanon‹, Ligetis eigenwillige Adaption der Satztechnik des ›Hoquetus‹ sowie die Abhängigkeit der mikrotonalen Harmonik des Chorals von der Führung der vier Naturhörner im *Contrapunctus simplex*. Darüber hinaus wird auf die verschwiegene Bedeutung der Satztechnik des Horngangs bzw. Hornquintensatzes für Ligetis Komposition verwiesen. Diverse Konzeptpapiere sowie nicht ausgeführte Skizzen im Bestand der *Paul Sacher Stiftung* zeigen, dass der bei Beginn der Komposition bereits 75-jährige Ligeti das *Hamburgische Konzert* nicht im zunächst geplanten Umfang vollenden konnte. Seinem letzten größeren Stück hat er eine versteckte musikalische Anspielung auf Alban Bergs Violinkonzert eingeschrieben: eine Komposition, die wie kaum eine andere für den Topos des ›letzten Werks‹ steht.

In Ligeti's *Hamburg Concerto*, the titles of several movements refer to counterpoint. The following essay investigates how Ligeti selects traditional contrapuntal techniques, adapts them for his purposes and distorts them. The discrepancy between the rigid composition technique and the effect of a wild sound vortex in the canon section as well as Ligeti's idiosyncratic adaption of the *hoquet*-technique and the microtonal harmonies of the choral as they result from leading the four natural horns in the *Contrapunctus simplex* – all this gets shown in detail. In addition, the significance of horn fifths in Ligeti's composition is highlighted. Several of Ligeti's concept papers and provisional drafts held by the *Paul Sacher Stiftung* show that the already seventy-five year old composer was not able to finish the *Hamburg Concerto* to the extent he first planned: In his last, larger-scale work, Ligeti included a hidden musical allusion to Alban Berg's Violin Concerto, a composition that like hardly any other stands for the genre of "final swan songs" in Western music history.

Es gibt eine Reihe von Möglichkeiten, den Komponisten György Ligeti als Kontrapunktiker in den Blick zu nehmen, denn die Verwendung kontrapunktischer Satztechniken zieht sich durch alle Schaffensperioden und Werkgruppen.¹ Kompositionen wie die Frescobaldi-Hommage aus der *Musica ricercata* oder mikropolyphon strukturierte Klangflächen im Requiem wären besonders naheliegende Gegenstände einer solchen Betrachtung. Als Grund für die Komposition des *Hamburgischen Konzerts* verweist

1 Als Student der Budapester Musikakademie (1945–1949) hatte er sich intensiv dem Kontrapunktstudium gewidmet. Davon zeugen an die 20 in der *Paul Sacher Stiftung* befindliche Skizzenhefte mit Kontrapunkt-Übungen (u. a. nach Knud Jeppesen), Inventionen und Fugen. Später hat Ligeti das Fach bis zu seiner Flucht in den Westen Ende 1956 an der Budapester Musikakademie selbst unterrichtet.

Ligeti hingegen auf sein »Interesse an neuartigen Harmonien« innerhalb »einer Art nichttemperierter Diatonik«, ² und so überrascht es nicht, dass in der Musikforschungsliteratur die harmonische Perspektive deutlicher sichtbar ist. ³ Es bleibt zu zeigen, welche hohe Bedeutung kontrapunktische Verfahren für die charakteristische Harmonik im *Hamburgischen Konzert* haben.

<i>Hamburgisches Konzert</i> (1998–99/2002)
I. Praeludium II. Signale, Tanz, Choral III. Aria, Aksak, Hoketus IV. Solo, Intermezzo, Mixtur, Kanon V. Spectra VI. Capriccio VII. Hymnus

Tabelle 1: G. Ligeti, *Hamburgisches Konzert* (Hornkonzert), Übersicht der Sätze 1–7

Drei Begriffe aus den Satztiteln sollen Ausgangspunkte der Annäherung aus kontrapunktischer Perspektive sein: »Hoketus« und »Kanon« verweisen direkt auf genuin kontrapunktische Techniken. Daneben bezieht sich der vielschichtige Begriff »Choral« im Sinne von »Choralsatz« auf die Satztechnik des *Contrapunctus simplex*.

Kanon

Der Kanon bildet den Abschluss des vierten Satzes, der sich wie der zweite und der dritte aus mehreren kontrastierenden Abschnitten zusammensetzt. Die Abschnitte werden durch melodische Bezüge zusammengehalten: Gedanken aus dem eröffnenden Solo tauchen im Abschnitt »Mixtur« wieder auf, und auch das Eröffnungsmotiv des Kanons lässt sich als Abwandlung einer Passage aus dem Solo verstehen. ⁴ Der Kanon ist in Bezug auf rhythmische Differenzierung, Dynamik, Artikulation und Tonmaterial minimalistisch gestaltet. Bis zum Schluss beruht die satztechnische Faktur auf durchlaufenden, nur durch Pausen unterbrochenen Sechzehntel-Bewegungen in allen Stimmen. Schon zu Beginn wird eine kreisende, fünftönige Figur imitiert, doch erst in Takt 80 rastet der Satz tatsächlich (vorübergehend) in einen strengen fünfstimmigen Kanon ein. Das hat zur Folge, dass auf jeder der zwölf Sechzehntel dieses Taktes alle Töne

² Ligeti 2007c.

³ Für Alessio Elia (2011) ist das *Hamburgische Konzert* im Wesentlichen eine Harmoniestudie (»principally a study on harmony«). Er beschließt seine detaillierte multiperspektivische Untersuchung mit einer Spektralanalyse dieses Konzerts. Andere Autoren arbeiten die zentrale Bedeutung der Hörner für die mikrotonal geprägte Harmonik des Werks heraus (Cheung 2010) und beleuchten deren Verhältnis zum gleichstufigen Stimmungssystem des übrigen Orchesters (Corey 2011).

⁴ Cheung 2010, 48.

der fünftönigen Figur gleichzeitig erklingen, harmonisch betrachtet also derselbe ›Ak-kord‹ wiederholt wird, indem die Stimmen kanonisch durch das Tonmaterial wandern. Wie als Konsequenz dieser Kulmination beginnt sich anschließend die bisher ostinate 5-Ton-Figur entlang einer Zwölftonreihe zu verändern.⁵

a)

Viol. 1

Viol. 2

pp *pp alla corda* *gleichmäßig / evenly*

b)

Fl.

Fl. picc.

Xyl.

Viol. 1

Viol. 2

pp *pp alla corda* *gleichmäßig / evenly*

Beispiel 1: G. Ligeti, Hornkonzert, vierter Satz. a) Beginn des Kanons (T. 66–69); b) späterer Ausschnitt aus dem Kanon (T. 78–81)

Akustisches Resultat ist ein in höchster Lage heiser flirrender Klangwirbel, der sich allmählich in tiefere Lagen absenkt. Schmale Besetzung und heterogene Instrumentation aus zwei Violinen, Flöte, Piccoloflöte und dem klanglich hervortretenden Xylophon verhindern auch noch in Momenten größter Verdichtung – wie hier in Takt 80 – das Entstehen einer homogenen Klangfläche. Ohne einen übergeordneten Puls ausmachen zu können, nimmt man die Wiederholung und später die allmähliche Veränderung einer Figur – oder eher: die Abwandlung von Bruchstücken dieser Figur – wahr. Für die Wirkung ist das Tempo – *Prestissimo* – von entscheidender Bedeutung. Es ist wohl ein Effekt gemeint, der im Graubereich jenseits der Ordnung eines nachvollziehbaren, imitierenden Nacheinanders liegt, aber noch nicht jene von Ligeti oft zitierte

⁵ Dem Prozess liegt ein einfaches Prinzip zu Grunde: An die 5-Ton-Gruppe wird ein neuer Ton angehängt, woraufhin der erste Ton entfällt, so dass eine neue fünftönige Figur entsteht, die vier Töne mit der vorausgehenden gemeinsam hat. Bei der Auswahl der hinzutretenden Töne folgt Ligeti der Zwölftonreihe *e-c-h-f-g-des-es-b-a-fis-gis-d*.

›Verwischungsgrenze‹ überschreitet, wie dies Idee seiner vielstimmigen mikropolyphon strukturierten Orchestersätze ist.⁶

Die Metronom-Angabe in der Partitur (♩. = 120) scheint eindeutig, wirft aber Fragen auf. In einer Einspielung mit der Widmungsträgerin Marie Luise Neunecker aus dem Jahr 2002, die im Rahmen einer von Ligeti begleiteten Gesamtaufnahme seiner Werke entstanden ist und damit beanspruchen kann, seine Klangvorstellung umzusetzen, bleibt der Dirigent Reinbert de Leeuw deutlich unter dem geforderten Tempo.⁷ Und andererseits findet sich auf den Korrekturbögen der Schott-Edition ein Eintrag Ligetis, aus dem hervorgeht, dass er sogar das Tempo ♩. = 160 erwogen hat – allerdings mit dem zweifelnden Zusatz »Realistic Tempo?«.⁸

Mit dem Wert ♩. = 120, wie ihn die Partitur vorschreibt, bleibt Ligeti im unteren Bereich dessen, was ihm als Grenze der Ausführbarkeit durch menschliche Interpreten gilt: 12 bis 14 Töne pro Sekunde seien möglich, und Ligeti verlangt zwölf.⁹ Allerdings gibt es zusätzliche Schwierigkeiten, die eine derart schnelle Ausführung erschweren: das fehlende übergeordnete Metrum, die asymmetrische, stockende, sich ständig wandelnde Figur und darüber hinaus die Einbindung des einzelnen Musikers in ein auf einem Kanon basierendes mehrstimmiges Gefüge, dessen Einsatzabstand genau diesem kleinsten ausführbaren Wert entspricht. Nicht zuletzt gibt es instrumentaltechnische Gründe wie die geringe Dynamik und die zum Teil extrem hohe Lage, die das geforderte Tempo unrealistisch erscheinen lassen. Insofern wirkt die schwer zu realisierende Metronomzahl 120 als Ansporn, ›so schnell wie möglich‹ oder sogar – wie in seiner letzten Etüde (*Étude pour piano 18: Canon*) gefordert – ›schneller als möglich‹¹⁰ zu spielen und damit womöglich auch als Lizenz eine gewisse Ungenauigkeit in der Ausführung zuzulassen, wie sie Ligeti etwa in Bezug auf bestimmte Passagen in seinem Klavierkonzert toleriert:

Ich muß sagen, mir ist doch lieber die nicht so gleichmäßige Interpretation, mit allen Schwankungen – wegen des Moments der ›Gefahr‹. [...] mein Medium ist der ungesicherte Mensch. Und ich will die Fehler und Abweichungen. [...] Und tatsächlich werden Schlagzeuger und Pianist nie ganz synchron sein. Das heißt, das Ergebnis ist sehr stark mit Fehlern durchsetzt, ich würde sagen, mit einem Geräuschpegel, mit einem Störpegel [...].¹¹

Der zu erwartenden Ungenauigkeit in der Ausführung des Kanons im *Hamburgischen Konzert* entspricht auf kompositorischer Ebene, dass es sich nicht um einen konsequent durchgeführten Kanon im Sinne einer durchgehaltenen Regel handelt: Streng

6 Ligeti verortet die Verwischungsgrenze bei sukzessiven Ereignissen im Abstand von weniger als 1/20 Sekunde (Ligeti 2007b). Seine mikropolyphon organisierten orchestralen Klangflächen beruhen oft auf ganz ähnlichen, kanonartigen Prinzipien, beteiligen aber eine viel höhere Stimmenzahl, um diese Verwischungsgrenze zu überschreiten.

7 *Ligeti Project Vol. IV*, Warner Classics 2003.

8 *Paul Sacher Stiftung*, Sammlung György Ligeti, Mappe 95.

9 Ligeti 2007b.

10 Ligeti fordert Prestissimo, ergänzt um den Hinweis: »Nach Möglichkeit gleichmäßiges Tempo ›schneller als möglich‹« (vgl. Ligeti 2005, 21, Fußnote).

11 Ligeti 2003, 80 f.

genommen lassen sich nur verschiedene kanonisch gestaltete Abschnitte voneinander abgrenzen, denn es kann sich die Einsatzfolge ändern und auch die Führungsrolle auf ein anderes Instrument übergehen, es kann die Stimmenzahl wechseln und die Anzahl der Wiederholungen der Patterns und der dazwischenliegenden Pausen schwanken. Diese Flexibilität ermöglicht effektive Veränderungen des zu Beginn exponierten Klangwirbels, wie seine kurzfristige Verdichtung oder Ausdünnung. Der gesamte Kanon ist als Prozess gestaltet, in dessen Verlauf der Klangwirbel – ab Takt 93 auf sechs Töne und sieben Stimmen erweitert – kontinuierlich absinkt, bis er die eingestrichene Oktave erreicht (T.115), hier verharnt und im Rahmen der Septime *des*¹–*c*² zum zwölfstimmigen, innerlich zwölfstimmig bewegten Cluster verdichtet wird (T.120). Seiner etwas zögernden Ausdünnung folgt abschließend eine Weitung zur milden Terz-Quint-Schichtung und nach weiterem schnellen Absinken das Verschwinden des Klangwirbels in tiefer Lage.

Hoquetus

Die Satztechnik des ›Hoquetus‹ ist – im Gegensatz zum weitverbreiteten, durch die Jahrhunderte immer wieder verwendeten Kompositionsprinzip des ›Kanon‹ – selten und taucht zunächst nur in einem eng begrenzten historischen Zeitraum von gut 200 Jahren auf: Im 13. Jahrhundert entstanden, ist die Hoquetustechnik für die isorhythmischen Motetten der *Ars nova* von größter Bedeutung und verschwindet dann bis Mitte des 15. Jahrhunderts wieder aus dem satztechnischen Repertoire, um erst im 20. Jahrhundert in aktualisierter Form vereinzelt wieder Verwendung zu finden. In Ligetis Notizen zum *Hamburgischen Konzert* findet sich mehrmals der Vermerk *Hoquetus David*,¹² der sich auf eine dreistimmige *cantus-firmus*-basierte Komposition von Guillaume de Machaut bezieht. In diesem Vokalwerk Machauts begegnet der Begriff ›Hoquetus‹ – aus lat. (h)occitare / (h)occare (=schneiden) – als Benennung der Mittelstimme und ist darüber hinaus als Gattungsbezeichnung zu verstehen. In satztechnischem Sinn ist eine Art der Mehrstimmigkeit gemeint, »bei der sich die Stimmen in der Hervorbringung von Tönen schnellstens abwechseln und die eine Stimme pausiert, wenn die andere Töne hat«.¹³

Mark Delaere unterscheidet in seinem Aufsatz mit dem Untertitel »Zur Hoquetus-Technik in jüngster Musik« zwischen neuen Beiträgen zur Gattung wie etwa *Hoketus* (1975) von Louis Andriessen und lokal begrenzten Rückgriffen auf die Satztechnik wie z. B. durch Sofia Gubaidulina mit *Quasi Hoquetus* (1984/85). Das früheste der dort

12 Als Beispiel für die Nennung des »Hoquetus David« in Ligetis Skizzen sei auf Abbildung 1 am Ende dieses Texts verwiesen. In der *Paul Sacher Stiftung*, Sammlung György Ligeti, Mappe 93, befinden sich weitere Blätter, auf denen der Komponist direkt oder indirekt – etwa durch den Begriff »subtilior« – auf dieses Werk Machauts anspielt.

13 Frobenius 1988, 1.

diskutierten zeitgenössischen Beispiele ist Harrison Birtwistles *Hoquetus David* von 1969 – eine Bearbeitung der Komposition Machauts.¹⁴ Ligeti verwendet die Bezeichnung »Hoquetus« – sich durch Anführungszeichen klar distanzierend – bereits 1965 in *Nouvelles Aventures*. Aus der Hoquetuspraxis übernimmt er dort die Idee, dass die drei Singstimmen alternieren, und spitzt sie so zu, dass tatsächlich nach jedem Ton gewechselt wird. Auf diese Art präsentiert Ligeti Zwölftonreihen, deren Einzeltöne er hinsichtlich weiterer Parameter wie Dauer, Dynamik und Ausdruckscharakter differenziert, so dass der Eindruck einer seriellen Schreibweise entsteht, die den Bezug auf die alte Hoquetus-Technik verschleiert.¹⁵

Größere Ähnlichkeit mit Vorbildern der *Ars nova* hat der zentrale Abschnitt im zweiten Satz *Aria, Hoquetus, Choral* aus Ligetis Konzert für Violine und Orchester (1990/92). Ein Grund dafür ist, dass Ligeti hier auf verfremdende serielle Verfahren verzichtet. Außerdem ist die Idee des Abwechslens der hoquetierenden Stimmen, die in *Nouvelles Aventures* den Hauptanknüpfungspunkt bildete, weniger systematisch durchgeführt und entspricht damit viel eher der mittelalterlichen Praxis und den Verhältnissen, wie sie auch in Machauts *Hoquetus David* vorliegen. Indem Ligeti andere prägende Charakteristika der berühmten Komposition aufgreift – etwa durch Bildung häufig ternärer, hektischer synkopischer Rhythmen in den beiden hoquetierenden Stimmen von Solo-Violine und Piccolo-Flöte und durch Verwendung einer *cantus firmus*-artigen Linie in der Trompete –, ist die Anspielung deutlich wahrnehmbar.

14 Delaere 2005.

15 In *Nouvelles Aventures* (Ligeti 1965) werden ab Takt 28 zunächst drei Zwölftonreihen zu Einzeltönen im *staccatissimo* zerschnitten und unregelmäßig auf die drei Sänger verteilt. Ligeti notiert alles unter einem großen Achtelbogen und schreibt *Senza tempo: Prestissimo possibile* vor. In der dazugehörigen Fußnote verlangt er: »Sopr., Alt, Bar.: steif wie Automaten. Die einzelnen Einsätze der verschiedenen Soli folgen einander so schnell wie möglich: als wäre eine Maschine aus den Fugen geraten. Die Stelle hat hektischen Charakter: eine periodische Sukzession ist nicht erwünscht; aperiodische Stockungen dürfen entstehen.« Ab Takt 30, nachdem die Instrumente die Idee auftrumpfend wiederholt haben, verbinden die Sänger ihre Einzeltöne zu einer durchgehenden Linie: Statt *senza tempo* verwendet Ligeti nun eine komplexe Dauernfolge, um den unregelmäßigen Fortgang zu gewährleisten (Ligeti 1965).

12 Più mosso: poco vivace, leggero con eleganza, always with swing

Beispiel 2: G. Ligeti, Hornkonzert, dritter Satz. Beginn des Hoketus-Abschnitts (T.12–17)

Auch der entsprechende, deutlich kürzere Abschnitt im dritten Satz *Aria, Aksak, Hoketus* des *Hamburgischen Konzerts* – ganz ähnlich betitelt wie der zweite Satz des Violinkonzerts – ist wahrnehmbar auf sein mittelalterliches Vorbild bezogen. Die Hoquetus-Technik zeigt sich in den alternierenden Einwürfen der zunächst vier obligaten Naturhörner, was sich gerade noch im Rahmen mittelalterlicher Musiktheorie fassen lässt.¹⁶ Erst das Hinzutreten des Solo-Horns als fünfte Stimme ab Takt 22 übersteigt damalige Gepflogenheiten. Die Hornisten sollen ihre Schlusstöne nicht verkürzen, sondern »gleichsam eine kontinuierliche Linie spielen«, die nur zerschnitten und auf die Spieler verteilt wurde.¹⁷ Es sind Gruppen von zwei oder drei, später auch mehr Achtelnoten, die direkt ineinander übergehen oder durch Pausen getrennt sind. Später entsteht eine durchgehende komplementäre Achtelbewegung, überlagern sich die Stimmen immer stärker und kommt es zu einer großen Steigerung, die unvermittelt in den dynamisch zurückgenommenen Schlussakkord (*subito pp*) mündet.

Wie im Violinkonzert wird das Vorbild des *Hoquetus David* auch deshalb greifbar, weil Ligeti eine *cantus firmus*-artige Struktur installiert: So zumindest wirkt die nirgendwo abbreißende Linie aus parallel geführten Quinten in den Holzbläsern, die durch Marimbaphon und Streicherpizzicati akzentuiert wird. Während die Tonhöhen des *Cantus firmus* im Violinkonzert direkt auf der Melodik der Solostimme in der *Aria* basieren¹⁸ und nur transponiert wurden, lässt sich die Übernahme eines solchen *Cantus prius factus* im Hornkonzert nicht feststellen. Die rhythmische Struktur der *Cantus-firmus*-Schicht beruht durchgängig auf einer asymmetrischen Unterteilung des 9/8-Takts

16 Kompositionen mit vier hoquetierenden Stimmen bezeichnet Jacobus Leodiensis als *hoketi quadruplices* (Frobenius 1988, 9).

17 Siehe Partitur: György Ligeti, *Hamburgisches Konzert*, Mainz u. a.: Schott 2004, S. 9.

18 Diese *Aria* des Violinkonzerts wiederum basiert auf der Melodik des 7. Klavierstücks aus Ligetis *Musica ricercata* von 1951/53 (Wiescholleck 2006, 64).

in 4+3+2 Achtel; auf sie bezieht sich der Begriff ›Aksak‹.¹⁹ In der Kombination dieser dreigliedrigen *Talea* mit einem zweigliedrigen *Color* in den ersten sechs Takten wird ein isorhythmisches Prinzip aufgegriffen. Weitere Zutaten wie etwa die Naturtonmelodik der Hörner und die Verwendung von Bongos entfernen den Hoquetus-Abschnitt weit von seinem mittelalterlichen Vorbild: Dirk Wieschollek weist auf die klangliche Verwandtschaft einiger Passagen mit der von Ligeti geschätzten Musik der zentralafrikanischen Banda Linda hin.²⁰ Tatsächlich wurden hoquetus-ähnliche Praktiken in afrikanischer Volksmusik bereits 1962 erstmals beschrieben, so dass diese assoziative Verbindung näherliegend ist, als es zunächst den Anschein haben mag.²¹

Choral

Im ›Choral‹, der den zweiten Satz beschließt, widmet sich Ligeti dem Inbegriff jener Satztechnik, die traditionell dazu dient, Harmonik erfahrbar und darstellbar zu machen: Im vierstimmigen *Contrapunctus simplex* wird Ligetis Interesse an neuartigen, mikrotonal gefärbten Harmonien besonders greifbar. Kontrapunkt findet hier unter den sehr speziellen Bedingungen statt, die sich aus der Verwendung von Naturhörnern ergeben: Die Tatsache, dass ein Naturhorn nur eine begrenzte Zahl von Tönen entlang der Partialtonreihe ausführen kann, führt seit jeher zu Beschränkungen, denen man traditionell durch Kombination zweier verschiedener Hornstimmungen begegnete, um den Tonvorrat innerhalb der Instrumentengruppe zu erweitern.

Beispiel 3: G. Ligeti, Hornkonzert, zweiter Satz. Beginn des Chorals (T. 16–21)

In Ligetis Choral handelt es sich sogar um vier Hornstimmungen: Die Naturhörner im Orchester stehen in F, E, Es und D. Die Signifikant von der gleichstufigen Stimmung

19 Es handelt sich dabei um Rhythmen, die traditionell in der Musik des Balkans und der Türkei vorkommen und als ›Bulgarischer Rhythmus‹ (Béla Bartók) bzw. – mit dem türkischen Wort für ›hinken‹ – als ›Aksak‹ (Constantin Brăiloiu) bezeichnet werden (Cler 1994, 182).

20 Wieschollek 2006. Auch in Ligetis Notizen taucht der Begriff ›Banda Linda‹ im Zusammenhang mit ›Hoquetus‹ auf (Paul Sacher Stiftung, Sammlung György Ligeti, Mappe 93).

21 Kwabena Nketia 1962.

abweichenden Naturtöne 5 / 7 / 10 / 11 / 13 sollen nicht korrigiert werden. Sie werden im Notentext durch Pfeile und Nummern angezeigt und generell als Erniedrigungen aufgefasst.²² Für den Hornsatz nutzt Ligeti im Gesamtambitus von *D* bis *cis*² insgesamt 39 Töne, von denen 16 signifikant von der gleichstufigen Stimmung abweichen (vgl. Abbildung 5).²³ Im Bereich zwischen *c*¹ und *h*¹ sind es 21 anstelle der zwölf gleichstufigen chromatischen Bezugstöne – neun Tonhöhen kommen in zwei verschiedenen Ausführungen vor. Nur zwei Tonhöhen lassen sich von unterschiedlichen Hörnern ausführen (*e*¹ und *f*¹).

Beispiel 4: Ligeti, Hornkonzert, zweiter Satz. Das von den Hörnern im Choral verwendete Tonmaterial

Wie auch in traditionellen Naturhornsätzen führt die Absicht, bestimmte Zusammenklänge zu erzeugen, zu häufigen Sprüngen in den einzelnen Partien und zu Stimmkreuzungen (vgl. Bsp. 3). Hörbar sind letztere nur in Bezug auf die Position des dynamisch hervortretenden *Cantus firmus*: Angesiedelt im zweiten Horn, fungiert er meist als Ober-, gelegentlich auch als Mittelstimme. Passend zur Funktion als Chormelodie finden sich hier deutlich weniger Sprünge und mehr Schritte als in den anderen Hornstimmen.²⁴ Im Beispiel 5, das die fünf Zeilen des Chorals im Klavierauszug zeigt, ist der *Cantus firmus* durch schwarze Köpfe hervorgehoben.

22 Auch der 13. Partialton wird als um einen Viertelton erniedrigte große Sexte angegeben, obwohl er tatsächlich sogar 59 Cent tiefer ist als diese und deshalb oft als zu hohe kleine Sexte notiert wird. Ligeti verwendet drei Typen von Pfeilen, um die Abweichung von der gleichstufigen Stimmung zu verdeutlichen: mit offener Spitze = ein wenig tiefer (5. Naturton); mit geschlossener, schwarz ausgefüllter Spitze = tiefer (7. Naturton); geschlossen mit hohler Spitze = Viertelton tiefer (11. und 13. Naturton).

23 Theoretisch stünden weitere Töne zur Verfügung: So nutzt nur das zweite Horn den 13. Naturton, dafür aber nicht den 2. bis 4., was mit seiner überwiegend hohen Lage als Träger des *Cantus firmus* zusammenhängt. Auch der 11. Naturton des dritten Horns findet keine Verwendung im Choralsatz. Für die den Choral abschließenden Harmonien (ab T. 25, auf Zählzeit 2) wird das Tonmaterial durch andere Instrumente leicht ergänzt.

24 Da der *Cantus firmus* durchweg dem zweiten Horn zugeordnet ist, liegt der Linie die Naturtonreihe über *E* zugrunde (5. bis 13. Partialton); eine eindeutige Interpretation innerhalb einer Tonart oder eines Modus ist deshalb nicht möglich. (Fast unnötig zu sagen: Ein Vorbild für die Melodie ist nicht bekannt.) Trotzdem orientiert sich die Gestaltung der Linie im zweiten Horn an jener von alten Chormelodien: Bevorzugung von Schritten, kein Rhythmus, aber Phrasen, die mit langen Schlusstönen enden (*fis*¹, *h*, *h*¹, *d*¹, *d*¹) und die zum Teil in Umfang und Motivik miteinander korrespondieren.



Beispiel 5: G. Ligeti, Hornkonzert, zweiter Satz. Die fünf Phrasen des Choral im Klavierauszug

Aufgrund des mikrotonal erweiterten Tonmaterials könnte es zu einem vollständigen Versagen herkömmlicher Begrifflichkeiten kommen, z. B. indem Ligeti bevorzugt Zusammenklänge oder melodische Wendungen komponierte, in denen der Abstand von 100 Cent (kleine Sekunde) zum Bezugston oder zu seiner Oktave unterschritten würde. Doch ist dies nicht der Fall: Bei Simultanintervallen wird der gleichstufige Abstand der kleinen Sekunde nirgends unterschritten, und nur an vier Stellen finden sich maximal um 31 Cent gestauchte Nonen oder gespreizte Septimen.²⁵ Etwas häufiger sind mikrotonale Querstände, die die 100 Cent-Grenze zum Bezugston oder seiner Oktave unterschreiten: Noch relativ selten in den ersten Choralzeilen, tritt das Phänomen in der fünften und letzten Choralzeile des Öfteren auf. Im Extremfall folgen hier Varianten derselben chromatischen Stufe aufeinander, die lediglich um 31 Cent von der echten Prime abweichen; und die Differenz zur Oktave beträgt im Extremfall sogar nur 14 Cent.²⁶

25 Die um 31 Cent gestauchte kleine None $d-es^1$: T.18, 2. Halbe. Zwei um 14 Cent gespreizte große Septimen: $fis-f^1$ in T.16, 2. Halbe, und $g-fis^1$ in T.21, 4. Halbe. Die um 31 Cent gespreizte große Septime des^1-c^2 : T. 24 auf Zählzeit 1.

26 Die beiden um 31 Cent differierenden Primen: T.24, 4 (Horn 2) zu T.25, 1 (Fagott); T.25, 3 (Horn 1) zu T.26, 1 (Horn 4). Die beiden um 14 Cent differierenden Oktaven: T.24, 3 (Horn 2) zu T.24, 4 (Horn 4); T.24, 4 (Horn 1) zu T.25, 1 (Horn 4).

Die Notation verschleiert, dass Ligeti überwiegend auf vertraute Muster des Akkordaufbaus in Terzen und der Harmonieverbindung durch Schritte setzt.²⁷ Für die Harmonisierung des *Cantus firmus* verwendet er über weite Strecken Akkordstrukturen, die aus der Dur-Moll-Tradition bekannt sind: Durch enharmonische Umdeutung lassen sich elf der vierzehn Vierklänge in den Choralzeilen 1 und 2 auf eine Terzschichtung zurückführen (vgl. Bsp. 6 und Anm. 27).



Beispiel 6: G. Ligeti, Hornkonzert, zweiter Satz. Schematische Darstellung der Harmoniefolge in den Choralzeilen 1 und 2

Wenn man im Klavierauszug einen imaginären Sopran, Alt, Tenor und Bass verfolgt, so wie sie sich aufgrund der Position vom höchsten zum tiefsten Ton im Akkord ergeben, zeigt sich entgegen der realen Stimmführung, dass viele der Harmonieverbindungen auf Schritten beruhen. Indem Ligeti sowohl beim Akkordaufbau als auch mit dieser virtuell kleinschrittigen Stimmführung auf traditionelle Muster setzt, lassen sich die aus der gleichstufigen Stimmung ausscherehenden Naturtöne als vorübergehende Abweichungen von dieser Norm hören, und man erlebt viele Klänge als schräge Verzerrungen vertrauter Akkordtypen.

Um den Bedingungen der ›nicht-temperierten Diatonik‹ Ligetis nachzuspüren, ist es aufschlussreich, eine verworfene erste Version der Choralzeile 2 (Bsp. 7) auf die Gründe für ihr Misslingen hin zu prüfen. Die beiden Versionen differieren ab dem sechsten Akkord – auch hinsichtlich des *Cantus firmus*. Zuerst fällt der größere Umfang der ersten Version auf: In der endgültigen Fassung (Bsp. 5) folgen den mit der ursprünglichen Version identischen fünf Klängen nur noch zwei weitere Akkorde gegenüber sieben in der ursprünglichen. Bevor sich Ligeti für diese radikale Kürzung entschied, die die Idee einer Eröffnung des Chorals mit zwei formal korrespondierenden Zeilen umsetzt, versuchte er, die erste Version durch einen geringfügigen Eingriff zu verbessern: Wie der aus dem Manuskript übernommene Pfeil zeigt, störte er sich an der Harmoniefolge gegen Ende der Zeile und überlegte zunächst, zwei Akkorde auszutauschen.²⁸

27 Mit Abstand am häufigsten begegnet der (in den Beispielen 6 und 7 mit dem Zeichen + markierte) große Dur-Septakkord ›Major 7‹ – wie übrigens auch schon im Choral seines Violinkonzerts. Ligeti bringt ihn allein in den ersten beiden Choralzeilen siebenmal, mit wechselnden Grundtönen, in verschiedenen Stellungen und immer neuen mikrotonalen Schattierungen. Nur drei Harmonien sind nicht als Schichtungen kleiner und großer Terzen zu erklären: Zwei davon kann man als Dreiklänge mit None deuten (9), den dritten könnte man mit Blick auf verwandte Klänge in den folgenden Choralzeilen als ganztonbasiert interpretieren (G?).

28 Beispiel 7 enthält eine Transkription dieses ersten Entwurfs für den Choral gemäß der Handschrift in der Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Ligeti, Mappe 93. Das Original-Manuskript ist

Beispiel 7: G. Ligeti, Hornkonzert, zweiter Satz. Choralzeile 2, erster Entwurf; darunter schematische Darstellung der Harmoniefolge

Entscheidend ist wohl, dass durch die Umstellung die Harmoniefolge Penultima-Ultima ausgehebelt worden wäre: Die notierte Akkordfolge ›D-Dur Major-7‹ zu ›A-Dur mit großer None‹ hätte eine Art Plagalschluss formuliert. Das Problem bestand dabei vermutlich weniger im deutlichen Anklang einer tonalen Wendung: Immerhin integriert Ligeti diesen Quintstieg von ›D-Dur‹ nach ›A-Dur‹ leicht modifiziert auch in die finale Fassung der zweiten Choralzeile, den plagalen Charakter durch Verwendung eines ›d-Moll-7‹-Klangs intensivierend; und ans Ende der zweiten Choralzeile in der finalen Version setzt er die nicht weniger tonale Akkordprogression von ›A-Dur‹ nach ›H-Dur‹, die eine Art Halbschluss formuliert. Das Problem war vielleicht eher, dass die plagale Schlusswendung an dieser formalen Position zu kräftig gewesen wäre, während die schwächere Halbschluss-Formel der endgültigen gekürzten Version eine deutlich offenere Wirkung hat.²⁹

Horngänge

Ligetis Titelworte ›Hoketus‹, ›Kanon‹ und ›Choral‹ ließen Bezüge zu alten Kontrapunkttraditionen erwarten, und diese sind auch zu erkennen. Gleichfalls zu erwarten war, dass der Komponist diese Satztechniken seinen Vorstellungen anpasst, sie übersteigert, verfremdet oder überraschend kombiniert und dadurch aktualisiert. Im Choral, der im Gestus kaum typischer sein könnte, hört man eine mikrotonal verzerrte Harmonik mit Jazz-Anleihen im Naturhornsatz. Der Kanon – Inbegriff einer strengen, geregelten Satztechnik – dient der Organisation eines wilden Klangwirbels, dessen innere imitatorische Struktur beim Hören nur in Ansätzen erkennbar ist. Und im ›with

in Partitur notiert. Die Verdeutlichung der überwiegend zugrundeliegenden Terzstrukturen stammt vom Verfasser. Der *Cantus firmus* ist wiederum durch schwarze Köpfe hervorgehoben.

29 Weitere Probleme der ersten Fassung liegen in der Wiederholung eines fast identischen ›G-Dur-Dominantseptakkords‹ im Abstand von nur drei Akkorden sowie die Lage des *Cantus firmus* im sechsten Akkord: An keiner anderen Stelle im Choral übernimmt der *Cantus firmus* den tiefsten Ton.

swing« vorzutragenden Hoquetus-Abschnitt reagieren pseudo-mittelalterliche Satztechnik, Aksakrhythmus, Bongoschläge und Naturtonmelodik aufeinander.

Selbstverständlich kann das Herausgreifen der drei Sätze mit Kontrapunktbezug im Titel nur der Ausgangspunkt einer kontrapunktischen Untersuchung des *Hamburgischen Konzerts* sein – ein erster Schritt, der zeigt, auf welche Weise sich Ligeti ausdrücklich in bestimmte kontrapunktische Traditionen stellt. Weitet man den Blick dann auf das gesamte Konzert, fallen auch an anderen Stellen begrenzte Kanonstrukturen auf und wird im siebenten Satz *Hymnus* erneut eine Art Choral erkennbar. Außerdem zeigt sich eine für das Konzert sehr bedeutsame Art zu kontrapunktieren, die in den Satztiteln keine Erwähnung findet.

Beispiel 8: Horngänge (schematisch, mit Angabe des Naturtons) und verfremdetes Les-Adieux-Motiv im Horntrio

Es ist eine besondere Spielart des *Contrapunctus simplex*, die sich durch das ganze Konzert zieht und für die Besetzung typisch ist: der Horngang oder Hornquintensatz. Schon im Horntrio von 1982 ist er Ausgangspunkt des Geschehens, dort als Verfremdung des beethovenschen *Les Adieux*-Motivs. Im *Hamburgischen Konzert* setzt sich Ligeti erneut mit dem Phänomen auseinander und entwickelt es weiter. Auf die vielfältigen Aspekte dieser Weiterentwicklung kann hier nicht näher eingegangen werden; zumindest einige dieser Ansätze zeigt Beispiel 9 anhand von Ausschnitten aus dem zweiten und fünften Satz. Ligetis Ansatzpunkte sind die Integration mikrotonal ausschender Töne wie etwa der – normalerweise im Horngang ausgesparten – Naturseptime, horizontale Verschiebungen der Stimmen gegeneinander, die Kombination verschiedener Horn-Stimmungen, das Ausschöpfen des imitatorischen Potentials und eine Erweiterung auf drei und mehr Stimmen.

Beispiel 9: G. Ligeti, Hornkonzert, Ausschnitte aus dem zweiten (T. 9f.) und fünften Satz (T. 16f.)

Opus ultimum

Das *Hamburgische Konzert* ist Ligetis letzte größere Komposition. Größtenteils 1998 und 1999 entstanden, wurden 2001 die Sätze 1–6 uraufgeführt; den abschließenden siebenten Satz hat Ligeti 2002 ergänzt. Die Skizzen zeigen, dass er der Konzeption des Konzerts als mehrsätziges Werk große Aufmerksamkeit gewidmet hat. Es finden sich mehrere Konzeptionen mit vier, sechs oder acht Sätzen, in denen Ligeti jeweils stichwortartig festhielt, wie er sich die einzelnen Sätze vorstellte. Nur einen Teil dieser Ideen hat er dann tatsächlich ausgearbeitet. Das abgebildete Blatt (Abbildung 1) ist vergleichsweise übersichtlich und dokumentiert vermutlich einen fortgeschrittenen Planungsstand: Dafür sprechen die bereits mit der Partitur übereinstimmende Besetzungsliste (oben rechts) sowie die Tatsache, dass sich einzelne zum Teil gestrichene oder markierte Stichworte auf die tatsächlich komponierten Sätze in dieser Position beziehen lassen: etwa »Sználok« beim zweiten Satz und »Hoquetus David« beim dritten. Der Hinweis auf einen Choral fehlt zwar beim zweiten Satz, findet sich aber dafür mit »nagy korál« letztlich zutreffend beim siebenten Satz, dem ebenfalls choralartigen *Hymnus*.

Kürtövény

① Készen van. "Bergsteig". Lami + 7 parallel

② Szegények, vasmagok, polifonik. EGYSZERŰ. Gyors

③ + lassú - 8 siciliano + balinéz

④ ~~Lami + Flöte + fagott + Hage + David (Köteppus) +~~

⑤ ~~Hora lunga~~ * ~~koncert~~ ! Tromba mal

⑥ ~~Hagyományos stacc.~~ és Fagottok (ultimod) Gyors + Rigil órák

⑦ Lami: két-sol dallam. Van is 2 Bassettst. kizáró "Schubert" Kontrabass + Szlovén (+ köteppus)

⑧ Nagy kórus, sokan ugró 7b

⑨ NAGYON GYORS: A B J A X P "fele ömlet mozgók. Caccia

VAZ: 12 kús darab?

NAGY HARAÓNIÁI ER 4E-kat
Solohu F-B, lament,
de Sol is

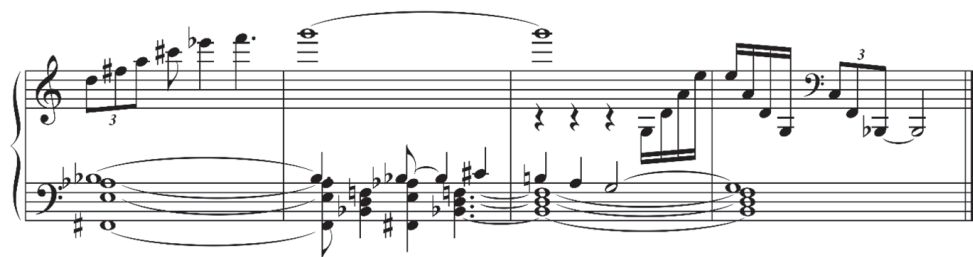
ZENEKAR:

- Flauto (Köteppus) 1 (+ Fl. 4b)
- Oboe Fl. Pic. (+ Fl. 2)
- 2 Corni di Bassa (C. 4b)
- Fagotto (Köteppus)
- Cor Solo
- 4 Corni naturali
- Tromba
- Tromboni
- Pennoni + Tiorani
- Vn 1 - Vn 2 - Vla - Vl - Cb

Abbildung 1: Konzeptpapier zum Hornkonzert (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung György Ligeti, Mappe 93)

Aufschlussreich ist außerdem der Hinweis auf einen nicht mehr realisierten, schnellen achten Satz: Zu erkennen sind die Stichworte »Blacher« (wohl eine spiegelverkehrt und halb kyrillisch notierte Anspielung auf den Komponisten Boris Blacher), »mosaik« und »Caccia«. Es steht fest, dass Ligeti das Hornkonzert insgesamt umfangreicher geplant hat, als er es dann aufgrund fortschreitender Erkrankung realisieren konnte. Hier mögen das Gefühl, Ligeti bleibe unter seinen früheren Möglichkeiten, und eine gewisse Unbefriedigung herrühren, die man gelegentlich im Vergleich mit den größer angelegten Konzerten für Klavier und Violine verspürt.

Obwohl Ligeti in seinen Konzeptpapieren einen weiten Assoziationsraum mit unzähligen Verweisen abgesteckt hat, konnte bislang keine Notiz zu dem Gedanken gefunden werden, am Ende des zweiten Satzes eine Anspielung auf das Violinkonzert von Alban Berg herzustellen.



Beispiel 10a: A. Berg, Violinkonzert, Ende des zweiten Satzes (T. 227–230)



Beispiel 10b: G. Ligeti, Hornkonzert, Ende des zweiten Satzes (T. 23–27)

Bergs Violinkonzert steht wie kaum eine andere Komposition für den Topos des »letzten Werks«. Im zweiten, finalen Satz zitiert Berg den Choral »Es ist genug« in der vierstimmigen Bearbeitung von Johann Sebastian Bach. Nachdem Ligeti erstmals in seinem Violinkonzert durch die Integration eines Chorals in den zweiten Satz einen deutlichen Bezug zu Berg hergestellt hatte, greift er diese Idee in seinem *Hamburgischen Konzert* erneut auf. Auch wenn Ligeti die spektakuläre Eröffnung der Chormelodie von »Es ist genug« mit übermäßigem Quartgang (bei Berg: $b^1-c^2-d^2-e^2$) nicht genau zitiert, lässt sich die steigende Linie zu Beginn des *Cantus firmus* im zweiten Horn

(gis¹-ais¹-h¹-cis²) doch als Anspielung darauf verstehen (vgl. Bsp. 5).³⁰ Ein noch direkterer Bezug zwischen Ligetis Hornkonzert und Bergs Violinkonzert zeigt sich, wenn man das Ende der beiden zweiten Sätze gegeneinanderhält. Bergs Schlussakte münden in einen B-Dur-Akkord und rufen damit die Tonart seines Bach-Zitats ins Gedächtnis; Solo-Violine und zwei *cantus firmus*-bezogene Hornstimmen ergänzen eine große Sexte g. In diesen Schlussklang streuen die Streicher, den Hauptgedanken des Konzerts aufgreifend, einen gebrochenen Quintenakkord. Ligetis Hornchoral im *Hamburgischen Konzert* endet im vorletzten Takt des Satzes zunächst mit einem fast identischen Akkord: B-Dur mit Sexte und None. Wie ein Anhängsel wirkt der auf diese Ultima des *Cantus firmus* folgende E-Dur-Akkord mit Sexte – auch aufgrund der kontrastierenden Streicherbesetzung. Der darüber liegende Quartenakkord in den Holzbläsern erinnert an Bergs Quinten-Arpeggio: aufgehängt ist er am höchsten Ton g³, dem letzten Ton der Solo-Violine bei Berg.

Literatur

- Bauer, Robert Christoph (2017), »Der idiosynkratische ›Neo-Neoklassizismus‹ des späten Ligeti im 2. Satz seines Violinkonzerts«, in: *Musik & Ästhetik* 21, H. 82, 51–61.
- Cheung, Anthony (2010), *Ligeti's Magic Horn: Parallel Universes of Tuning and Tradition in the Hamburg Concert*, Diss., New York (NY): Columbia University.
- Cler, Jérôme (1994), »Pour une théorie de l'aksak«, in: *Revue de musicologie* 80, 181–210. <https://doi.org/10.2307/947054> (05. 01. 2025)
- Corey, Charles (2011), *Pitch and Harmony in György Ligeti's Hamburg Concerto and Syzygy for String Quartet*, Diss., Pittsburgh (PA): University of Pittsburgh.
- Delaere, Mark (2005), »Cantus autem iste cholericis et iuvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem. Zur Hoquetus-Technik der jüngeren Musik«, in: *Mittelalter und Mittelalterrezeption: Festschrift für Wolf Frobenius*, hg. von Herbert Schneider, Hildesheim: Olms, 407–433.
- Elia, Alessio (2011), *The ›Hamburgisches Konzert‹ by György Ligeti. From Sketches and Drafts to the final (?) version. Musical structures, techniques of composition and their perception as aural phenomena*, Diss., Rom: Università degli studi di Roma ›Tor Vergata‹.
- Helbing, Volker (2016), »Konzert als Groteske – Anmerkungen zum ersten Satz des Violinkonzerts«, in: *Studia musicologica* 57, 139–160.
- Frobenius, Wolf (1988), Artikel »Hoquetus«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner, 1–13.
- Kwabena Nketia, Joseph Hanson (1962), »The Hocket-Technique in African Music«, in: *Journal of the International Folk Music Council* 14, 44–52.
- Ligeti, György / Eckhard Roelcke (2003), »Träumen Sie in Farbe?« *György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*, Wien: Zsolnay.
- Ligeti, György (2007a), »Fritz Cerha, herzlichst, zum siebzigsten Geburtstag« [1996], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, 473–478.

30 Bei J. S. Bach steht der Choral »Es ist genug« (aus BWV 60) in A-Dur. Der eröffnende übermäßige Quartgang im *Cantus firmus* hat dementsprechend die Töne a¹-h¹-cis²-dis².

- Ligeti, György (2007b), »Über *Lux aeterna*« [= »Auf dem Weg zu *Lux aeterna*«, 1969], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, 236–243.
- Ligeti, György (2007c), »Hamburgisches Konzert« [2001], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, 311 f.
- Ligeti, György (2007d), »Zum Hamburgischen Konzert« [2003], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, 312 f.
- Wieschollek, Dirk (2006), Artikel »György Ligeti«, in: *Komponisten der Gegenwart*, 31. und 33. Nachlieferung, hg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München: text+kritik.

Noten

- Ligeti, György (1965), *Nouvelles Aventures* (Studienpartitur), Frankfurt a. M. u. a.: Peters.
- Ligeti, György (2004), *Hamburgisches Konzert* (Studienpartitur), Mainz u. a.: Schott.
- Ligeti, György (1984), *Trio* (Faksimile-Ausgabe), Mainz u. a.: Schott.
- Ligeti, György (2005), *Études pour piano, Troisième Livre, Cahier I*, Mainz u. a.: Schott.