

(Ligeti's Passacaglia ungherese — an analysis)



Ligeti's Passacaglia ungherese

Die Passacaglia ungherese nimmt, neben dem Hungarian Rock, in Ligeti's Werk insofern eine besondere Stellung ein, als diese Komposition gewissermaßen den Höhepunkt einer Entwicklung bei Ligeti seit den sechziger Jahren - nämlich einer Zunahme an traditionellen Bezügen - bedeutet.

Daher scheint diese Arbeit geeignet, sich darüber, in welcher Weise Tradition interpretiert, aufgegriffen und verarbeitet wird, Aufschluß zu verschaffen. Vor Allem von Interesse soll im folgenden sein, welche Rolle neueren Techniken dabei zugesprochen wird - und auch dies scheint sich exemplarisch an der Passacaglia ungherese festmachen zu lassen.

Zur Analyse:

Im vorliegenden Fall wurde eine formale Analyse, die stets als Grundlage einer hermeneutischen Interpretation anzusehen ist, auch wenn sicherlich Wechselwirkungen auftreten, unter Bezug auf mathematische Methoden vorgenommen.

Prinzipiell müßte eine Analyse, die den Anspruch erhebt, die zu analysierende Komposition in ihrer Gesamtheit zu erfassen, einen n -dimensionalen Raum aufspannen, in den die Komposition isomorph abgebildet werden kann. Dabei liegt es auf der Hand, daß das Interesse dahin gehen wird, die Anzahl der Dimensionen möglichst gering zu halten, da sonst die Überschaubarkeit verloren geht. Andererseits muß aber auch darauf geachtet werden, daß die Dimensionen anschaulich bzw. hörrelevant bleiben (z.B. die rhythmische Struktur als eine Dimension), da nur so die Interpretierbarkeit gewährleistet bleibt.

Aus praktischen Gründen scheint es aber in vielen Fällen zu genügen, einen Abbildungshomomorphismus durchzuführen, wenn dies mit einiger "Vorsicht" geschieht. Für die Passacaglia ungherese wurde solch ein Homomorphismus herangesogen; so liegen vor:

- eine Analyse des Ostinatos
- der Schichtzahl (Stimmigkeit)
- des Tonvorrats
- des harmonischen Verlaufs
- der motivischen Bezüge

- eine Analyse der rhythmischen Struktur erübrigt sich, da diese auch so deutlich erkennbar ist.

Ergebnisse der Analyse:

a.) Ostinato

Wie aus dem Notenbeispiel ersichtlich, handelt es sich bei dem Ostinato, das streng die ganze Komposition durchzieht, um ein zweistimmiges Gebilde, das jeweils nach zwei Takten im doppelten Kontrapunkt mündet, um nach 4 Takten eine Oktave tiefer wiederholt zu werden. Dieses Absinken erfolgt jeweils über 12 Takte und mit dem 13 Takt wird wieder in der anfänglichen Oktavlage eingesetzt.

Die eine der beiden Stimmen (sagen wir Cantus firmus) ist den Intervallbeträgen nach achsensymmetrisch (I, 2, I) aufgebaut. Auf Grund dieser Gruppierung von je vier Noten drängt sich der Vergleich mit einer Tetrachord-Ordnung auf.

Die Begleitstimme läßt sich als "Austerzung" des Cantus firmus durch die kleine Terz bzw. die große Sext begreifen.

Notenbeisp.

b.) Schichtzahl

Hier waren keine plausiblen Symmetrien erkennbar, so daß nur statistische Aussagen herangezogen werden konnten.

Global betrachtet, ist es naheliegend, von einer (weitgehenden) 3-Stimmigkeit zu sprechen (Ostinato + Melodiestimme). Zwar treten lokal Abweichungen auf - auch ist in den 7 Takten von Takt 55 bis 61 eine lokale Entwicklung beobachtbar -, doch läßt sich auf einer Metaebene für diese kein Zusammenhang als Symmetrie finden.

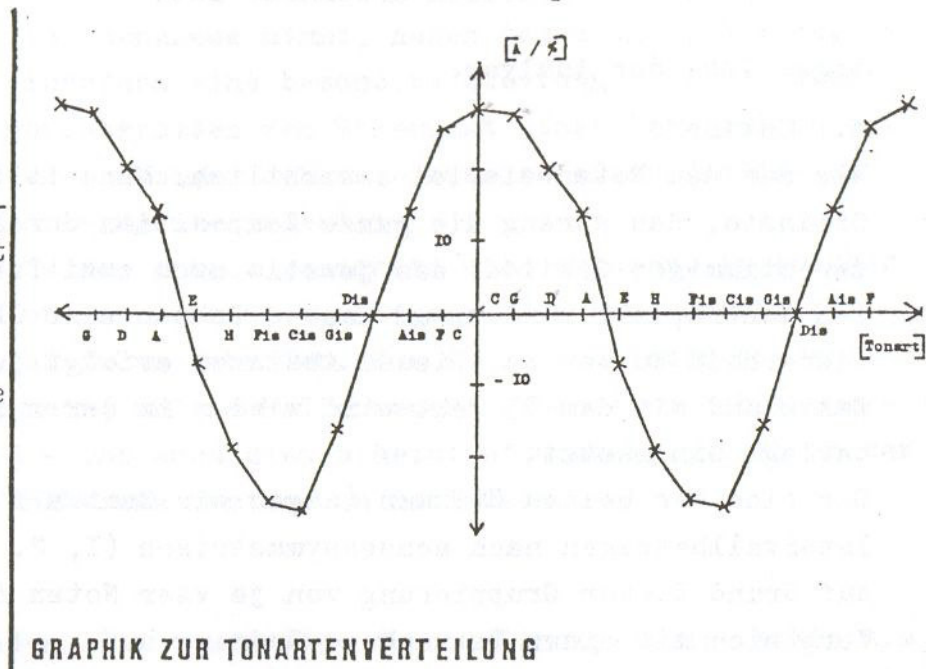
c.) Tonvorrat

Das Auszählen der Tonhöhenklassen zeigt, daß die Stammtöne (c, d, e ...) besonders häufig auftreten. Dies legt die Vermutung nahe, daß der Passacaglia ungherese eine traditionelle Tonart zugrundeliegt.

Daß diese Vermutung zutrifft, wird an Hand der Graphik deutlich: Aufgetragen ist über jede Tonart (enharmonisch verwechselt und

nur Dur-Tonarten), wie weit diese geeignet ist, als Tonart der Passacaglia aufgefaßt zu werden.

Es zeigt sich, daß C-Dur als Maximum dieser Kurve auftritt und eine verwandtschaftliche Entfernung von C-Dur mit einer Abnahme an "Eignung" einhergeht.



Wiederum sind von dieser (typisch traditionellen) Tonhöhenklassenverteilung lokale Abweichungen festzustellen ohne, daß diesen allerdings modulatorische Funktion zukäme; der Zweck dieser Abweichungen ist vielmehr darin zu sehen, daß die Eindeutigkeit der Tonart - und vor Allem auch die der Harmonik - getrübt werden soll.

Wie im Falle der Schichtzahlanalyse sind auch hier keine Strukturzusammenhänge für die lokalen Abweichungen auszumachen.

d.) Harmonik

Da bereits nach der Analyse des Tonvorrats der Verdacht, es könne vorliegende Komposition als eine "klassisch-tonale" Arbeit angesehen werden, bestand, wurde eine traditionelle harmonische - und mit Erfolg - unternommen. Diese Analyse wurde auf a-moll bezogen:

Auffällig ist, daß auf jeden Schlag ein Harmoniewechsel vollzogen wird - also: eine schnelle harmonische Abfolge.

Nach jeweils zwei Takten wird das harmonische Modell (unter Verwendung von Stellvertreterklängen) immer wiederholt (was die "Tetrachord-These" zu stützen vermag).

Besonders ohrenfällig sind: Trugschlüsse, Zwischendominanten, Neapolitaner und mediantische Vertreter.

e.) Motivische Arbeit

Auch hier konnte keine plausible Symmetrie entdeckt werden. Oft lassen sich Dreiergruppen von Tönen auf andere Dreiergruppen beziehen, doch scheinen diese Beziehungen statistisch über die Abschnitte der Komposition verteilt zu sein. Über diese Beziehungen ist die Passacaglia in 4 Abschnitte zu untergliedern, wobei 3 von diesen auch rhythmisch deutlich unterscheidbar und somit auch gut hörbar sind.

Interpretation:

Es ist offensichtlich, daß das Ostinato (harmonisch gesehen) einer traditionellen Technik gemäß strukturiert ist. Eine Entfernung hiervon (z.B. in Takt 60) kommt funktional einer "Chaotisierung" gleich.

Die Schichtzahl - homogene 3-Stimmigkeit - trägt kaum zur Strukturierung der Komposition bei: Ein häufiges Merkmal traditioneller Musik.

Die Motivik mit ihren fragmentarischen Bezügen erscheint in ihrer Bedeutungslosigkeit am ehesten einer - relativ tonalen - Improvisation verwandt. Auch diese trägt nicht zu einer historisch reflektiven Haltung bei.

Die Rhythmik (Aufbau: langsam - schnell - noch schneller - langsam(Coda)) entspricht in ihrem Aufbau klassischen Vorbild. Der Versuch sich darüber hinwegzusetzen, bewirkt (ansatzweise in Takt 68) nur eine "Zersetzung".

Zusammenfassend kann dies so interpretiert werden, daß Ligeti alte Techniken (oder Sprachmittel) benutzt, um eine Ordnung zu konzipieren, wogegen die Gegenwart nur als Chaotisierung, Zersetzung und Trübung des Alten begriffen wird.

Die Vergangenheit wird zusammengerafft plakativ und naiv - das soll heißen unkritisch - dargestellt, wogegen die Moderne höchstens in Form der Bedrohung (in vorliegender Arbeit allerdings recht "friedlich") in die Vergangenheit eingesprängt wird.

Metaphysisch käme dies einem Platonismus gleich, praktisch einer Kapitulation vor der Moderne.

Ludger Hofmann-Engl