

## **Hoquetus-Revival: von ältesten Klauseln bis zur Musik des XX. Jahrhunderts**

Helena Kramářová

Die Stille ist ein implizierter Bestandteil der Musik. Ohne Stille könnte die Musik nicht existieren und vor allem wirken. Im Laufe der Musikgeschichte ist sie sogar zu einer Kompositionstechnik geworden und wird auf verschiedene Art und Weise verwendet. Eine mittelalterliche Kompositionstechnik, die ohne Stille bzw. Pausen überhaupt nicht realisierbar wäre, ist Hoquetus. Hoquetus erlebte seinen Aufschwung im Mittelalter und war bis zum Ende des 15. Jahrhunderts in verschiedenen Genres präsent. Doch dann verschwand Hoquetus für einen längeren Zeitraum und tauchte erst wieder im 20. Jahrhundert auf. Dieses Phänomen ist kein seltsamer Einzelfall, denn in der Kunst im Allgemeinen geschahen nicht nur wichtige Umbrüche, sondern es fand auch immer wieder die Rückkehr zu älteren Traditionen statt.

Im Bereich der Musik haben am Anfang des 20. Jahrhunderts einige Komponisten versucht, die Kontinuität der Musikentwicklung zu betrachten, um eigenes Musikschaffen zu begründen und dem Hörer erklären und nahebringen zu können. Dies geschah beispielsweise bei Anton Webern, der im Rahmen einer Vorlesungsreihe sowie in seinem Büchlein *Der Weg zur Neuen Musik* seine Werke mit der Musik der Vergangenheit in Zusammenhang setzte und die Verbindung in der Musik über verschiedene Zeiträume hinweg schilderte. Dies ist eine Möglichkeit des Umgangs mit der alten Musik. Weitere Möglichkeiten sind z. B. die Aufführungspraxis der alten Musik oder neue Kompositionen für alte Instrumente, die Zusammenarbeit von Musikwissenschaftlern und Komponisten oder die Beschäftigung mit der eigenen nationalen Vergangenheit, die auch zum Studium der Epochen wie z. B. Mittelalter, Renaissance etc. führt.

Dieser Aufsatz soll die Beziehungen zwischen alter und neuer Musik am Beispiel des Hoquetus aufzeigen, da die Möglichkeit, alte Musikstücke neu zu arrangieren, zu bearbeiten oder alte Techniken in neueste Kompositionsvorgänge zu übernehmen nicht nur in einzigartig stattfindet.

## Hoquetus – Theoretische Reflektion

Von dem Begriff *Hoquetus* her, bis zu seiner Wahrnehmung treten Differenzen auf, denn der etymologische Ursprung sowie die Definitionen unterscheiden sich in verschiedenen Sprachtraditionen voneinander. Auf der allgemeinsten Ebene kann Hoquetus als eine Kompositionstechnik, die mit der Stille in einer bestimmten Art und Weise umgeht, bezeichnet werden. Mit dem Fokus auf der ursprünglichen, mittelalterlichen Bedeutung lässt sich sagen, dass Hoquetus eine Vortrags- und Kompositionsweise in der mehrstimmigen Musik ist, bei der mindestens zwei Stimmen derart mit Pausen durchsetzt sind, dass eine Melodie mittels Pausen unter einzelnen Stimmen verteilt ist. Somit entsteht das Spezifikum des Hoquetus – ein akustischer Effekt, der einem *Schluckauf* ähnelt.

Aus dem etymologischen Blickwinkel wird der Terminus *Hoquetus* entweder für einen onomatopoetischen altfranzösischen Begriff gehalten (deutsche Entsprechung *Schluckauf*, *Stoß* oder *Schluchzer*) oder für eine Ableitung des lateinischen Wortes *(h)occitare* (auf Deutsch *schneiden*). Der arabische Ursprung des Terminus wird mittlerweile für ausgeschlossen gehalten.<sup>119</sup> Hans Heinrich Eggebrecht neigt der zweiten Variante zu, weil er sie erstens im musikalischen Sinne für eine präzisere Entsprechung hält und hauptsächlich, weil es in zeitgenössischen Schriften der semantischen Relation des Zerschneidens entspricht.<sup>120</sup> Bis heute existieren nebeneinander beide Möglichkeiten als Erklärung des Terminus und gleichzeitig gibt es eine Menge Schreibweisen, je nach Sprachusus und Tradition – *Hoquetus*, *Hocket*, *(H)oketus*, *(H)ochetus*, *Hiccup* oder *Ocquet*.<sup>121</sup>

In den Lexiken werden die Äußerungen zum Hoquetus von Jakobus von Lüttich in *Speculum musicae* hervorgehoben. Jakobus von Lüttich betont, dass die Tenorstimme am Hoquetus nicht teilnimmt und ein Hoquetus schnellen Vortrag verlangt, um den beabsichtigten Effekt des Stimmenalternierens zu erreichen, was einen wichtigen zeitgenössischen Hinweis für die Aufführungspraxis darstellt. Ein anderes zeitgenössisches Zeugnis bietet ein anonymes glossierter Mensuraltraktat aus dem Jahr 1279,<sup>122</sup> laut dessen Autor der Hoquetus „[...] eine selbständige, mehrstimmige Kunstform einerseits und eine Setzmanner andererseits“ ist.<sup>123</sup>

Die Definitionen des Hoquetus akzentuieren seine Dualität. Mit diesem Terminus wird sowohl eine Satztechnik als auch eine Gattung bezeichnet. Im Artikel von Karl Kügler in der *Musik Geschichte und Gegenwart* steht Folgendes:

---

<sup>119</sup> Vgl. Kügler, Karl: Hoquetus, in: Finscher, Ludwig (Ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Auflage, Sachteil, Bd. 4, Stuttgart 1996, Sp. 355.

<sup>120</sup> Vgl. Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland*, München 1991, S. 157.

<sup>121</sup> Vgl. Sanders, Ernest H.: Hocket, in: Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, New York 2001, S. 567.

<sup>122</sup> Vgl. Sowa, Heinrich: *Ein anonymes glossierter Mensuraltraktat 1279*, Kassel 1930. Heutzutage eher als *Anonymus St. Emmeram* bekannt.

<sup>123</sup> Sowa, Heinrich: *Ein anonymes glossierter Mensuraltraktat 1279*, S. XXV (99).

*Hoquetus ist eine Satztechnik bzw. Gattung der abendländischen Mehrstimmigkeit des Spätmittelalters, bei der zwei oder mehr Stimmen alternierend kurze Tongruppen oder Einzeltöne vortragen.*<sup>124</sup>

In diesem Beitrag wird zwischen Hoquetus als Satztechnik und Hoquetus als Gattung unterschieden, doch die Entwicklung am Ende des 20. Jahrhunderts ist hier noch nicht berücksichtigt, was höchstwahrscheinlich mit dem Erscheinungsdatum zusammenhängt. In dem *New Grove Dictionary of Music and Musicians 2<sup>nd</sup> Edition*, das fünf Jahre später erschienen ist, beschreibt Ernest H. Sanders *Hocket* als

*[...] the medieval term for a contrapuntal technique of manipulating silence as a precise mensural value in the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries. It occurs in a single voice or, most commonly, in two or more voices by means of the staggered arrangement of rests; a 'mutal stop-and go device' (F. Ll. Harrison).*<sup>125</sup>

In diesem Lexikonartikel wird auch kurz die *Hocket-like*-Technik erwähnt – das Schaffen der Komponisten wie Webern, Feldmann, Cage werden in Zusammenhang mit der außereuropäischen Musiktradition als Gegenteil zur mittelalterlichen, bzw. älteren Musiktradition gestellt:

*Yet, the conceptual matrix from which these phenomena arise is quite different from the medieval idea of silence as a contrapuntal value. In modern composers' works hocket-like effects are the result of concern with texture or colour, while non-Western 'hocketing' generally results either from the necessity of allocating portions of melody or of a complex sound pattern [...] to more than one instrument because of limitations of range, or from the social partiality for rapid and colorful antiphonal interchange.*<sup>126</sup>

Laut Ernest H. Sanders entsteht in modernen Stücken der Hoquetus-ähnliche-Effekt nur aufgrund des Interesses an der Textur oder der Farbe, wogegen jedoch das Interesse der Komponisten für die Musik des Mittelalters und Renaissance spricht. Nicht nur Musikwissenschaftler, sondern auch Komponisten befassten sich mit der theoretischen Grundlage der alten Musik und zwar nicht nur am Beispiel des Hoquetus. Beispielsweise schreibt Hartmut Möller<sup>127</sup> über der Suche nach Analogien der seriellen und mittelalterlichen Musik oder Siegfried Thiele,<sup>128</sup> der in seinem Aufsatz die Zeitstrukturen in den

<sup>124</sup> Kügler, Karl: Hoquetus, in: Finscher, Ludwig (Ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Auflage, Sachteil, Bd. 4, Stuttgart 1996, Sp. 355.

<sup>125</sup> Sanders, Ernest H.: Hocket, in: Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, Bd. 11, New York 2001, S. 567.

<sup>126</sup> Ibidem, S. 569.

<sup>127</sup> Vgl. Hartmut Möller: Serielles Komponieren und Konzepte von „mittelalterlichem Konstruktivismus“, in: Schubert, Giselher (Ed.), *Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption*, Mainz 1995, S. 131–155.

<sup>128</sup> Vgl. Thiele, Siegfried: Zeitstrukturen in den Motetten des Philippe de Vitry und ihre Bedeutung für zeitgenössisches Komponieren, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 1974, Nr. 7, S. 426–433.

Motetten von Philippe de Vitry und ihren Auswirkungen und Bedeutungen für zeitgenössische Kompositionsweisen betrachtet.

### Hoquetus als Satztechnik

Mit der Stille zu arbeiten war und ist bis heute eine der effektivsten und sogleich einfachsten Kompositionstechniken. Seit der Notre-Dame-Epoche wurde Hoquetus nicht nur häufig verwendet, sondern auch theoretisch reflektiert. Laut W. E. Dalglish wurde er unter dem Einfluss der Gesangs Improvisation übernommen.<sup>129</sup> Ernest H. Sanders betrachtet Hoquetus eher als eine Neuerung im satztechnischen Bereich, die durch die Gliederung des Diskantussatzes anhand kurzer rhythmisch-melodischer Motive entstanden sei.<sup>130</sup> Zusammenfassend hebt Mark Delaere hervor, dass auch in den zeitgenössischen theoretischen Schriften Definitionen und Ursprung voneinander abweichen.

Seit dem frühen 13. Jahrhundert gehört Hoquetus fest zu den Diskantuspartien des Organums, der Diskantklausel und des Conductus, später wird er als Bestandteil der Motette-Satztechnik übernommen. Von den damaligen Theoretikern werden die Arte des Hoquetus nach unterschiedlichen Kriterien betrachtet: erstens ob ein Hoquetus textiert ist – *hoquetus cum littera* oder untextiert – *hoquetus sine littera*. Die zweite mögliche Differenzierung ist nach der Anzahl der hoquetierenden Stimmen zu unterscheiden: hierzu gehören *Hoquetus simplex*, was in Wirklichkeit eine Art des Gesang ist,<sup>131</sup> *Hoquetus duplex*, *Hoquetus contraduplex*, *Hoquetus triplex* oder *Hoquetus quadruplex*.<sup>132</sup> Die Teile, die in der Hoquetus-Satztechnik komponiert sind, sollen einen Kontrast zu der Motette-Kompositionstechnik bilden.<sup>133</sup> Grundsätzlich lässt sich sagen, dass Hoquetus von Anfang an eine spezifische Funktion mitbringt.

### Hoqueti oder Klauseln? – Codex Bamberg

Zu den überlieferten Quellen gehört der Codex Bamberg, dessen Repertoire in einer größeren Zeitspanne entstanden ist. Am Ende des Musikteils gibt es sechs Motetten, resp. sechs Klauseln, die oft als *Hoquetus sine littera* bezeichnet werden. In der Edition

<sup>129</sup> Vgl. Kügle, Karl: Hoquetus, in: Finscher, Ludwig (Ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Auflage, Sachteil, Bd. 4, Stuttgart 1996, Sp. 355.

<sup>130</sup> Vgl. Sanders, Ernest H.: Hocket, in: Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, Bd. 11, New York 2001, S. 567.

<sup>131</sup> Vgl. Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland*, München 1991, S. 158.

<sup>132</sup> Vgl. Kügle, Karl: Hoquetus, in: Finscher, Ludwig (Ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Auflage, Sachteil, Bd. 4, Stuttgart 1996, Sp. 355.

<sup>133</sup> Hopin, Richard H.: *Hudba stredoveku*, Bratislava 2007, S. 213.

*Corpus mensurabilis musicae* – *Compositions of the Bamberg Manuscript*<sup>134</sup> sind sie nach 100 Motetten und einem Conductus angeordnet.<sup>135</sup> Die Klauseln (Hoqueti) sind durchgehend nummeriert: 102. *Neuma*,<sup>136</sup> 103. *Virgo*, 104. *In Seculum longum*, 105. *In seculum viellatoris*, 106. *In seculum breve*, 107. *In seculum D'Amiens longum* und 108. *In seculum D'Amiens breve*.

Alle Klauseln beweisen einen ausgeprägten Umgang mit der Tenor-Stimme, der sehr konstruktivistisch und vergleichbar mit Machauts Werken zu sein scheint. Doch sind die klaren Strukturen durch die Musiktheorie des Mittelalters und die modale Notation, in der der Tenor geschrieben ist, entstanden. Zum Beispiel der Tenor von den Klauseln 102, 103, 104 und 107 wird im V. Modus realisiert, was folgenden rhythmischen Vorgang bedeutet (Bsp. 1):

**Bsp. 1:** Rhythmischer Vorgang des Tenors



Diese festen Strukturen im Tenor, die zwar als Modell eine Pause beinhalten, sind eine Basis für die zwei anderen hoquetierenden Stimmen. Sie sind aber nicht ein Teil des Hoquetus betrachtet, denn die Tenor-Stimme an Hoquetus nicht teilgenommen hatte.

**Bsp. 2:** *Hoquetus duplex* (102 T. 5-8)



Der Tenor weist eine Symmetrie auf und zwar dergestalt, dass das melodische Material in jeder Klausel zweimal vorkommt, natürlich ohne Rücksicht auf das rhythmische

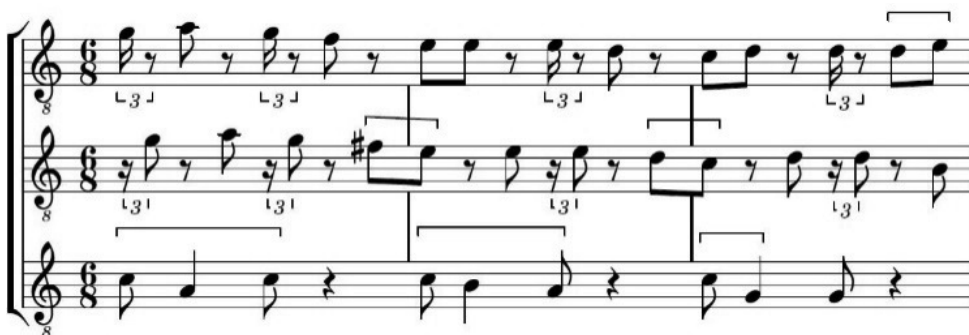
<sup>134</sup> Anderson, Gordon Athol (Ed.), *Compositions of the Bamberg manuscript*, in: *Corpus mensurabilis musicae*, Bd. 75, Neuhausen-Stuttgart 1977.

<sup>135</sup> Vgl. Ludwig, Friedrich: *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetutissimi stili*, Bd. II, Assen 1978.

<sup>136</sup> Für bessere Anschaulichkeit wird die Nummerierung von *Compositions of the Bamberg manuscript* übernommen.

Geschehen. Bei den Klauseln 102 (Bsp. 2) und 103 erklingt der Tenor zweimal unverändert, weil die ersten Perioden von 14 und 22 Takten gebildet werden und der letzte Takt davon ein kompletter Takt in beiden Fällen ist.

**Bsp. 3:** *Hoquetus duplex* kombiniert mit Pausen in der Tenorstimme (106 T. 9–11)<sup>137</sup>



Im Gegenteil dazu endet der Tenor der anderen Klausel in der Hälfte des letzten Taktes, was eine Verschiebung der Melodie verursacht. Dies kann ein impliziertes Bedürfnis nach einer ausgeprägten Struktur dokumentieren und gleichzeitig die weitere Entwicklung vorwegnehmen.

### Funktionale Entwicklung der Hoquetus-Satztechnik

Der Hoquetus wurde ursprünglich als eine Satzart in hoquetierenden Partien verwendet, oder als Baumentzel für ein hoquetierendes, selbstständiges Stück angewandt. Später, im Zusammenhang mit der Entwicklung der Motette, nimmt Hoquetus eine andere wichtige Funktion ein – eine onomatopoetische Bedeutung. Im 14. Jahrhundert wurde Hoquetus als eine lautmalerische Abwechslung angewendet, beispielsweise zur Nachahmung der Natur (der Gesang eines Kuckucks, das Geräusch eines sich drehenden Mühlrades etc). Die Tonmalerei hängt in der Musik der Ars Antiqua eng mit der Entwicklung der Gattung *Chace* zusammen, und bald wird Hoquetus zu einem Gattungsmerkmal. Doch im Gegenteil zu den Motetten ist Hoquetus hier ein Bestandteil des Tenors. Der Hoquetus wurde auch in dem italienischen Trecento übernommen und diente zur Betonung bestimmter wichtiger Passagen, die vom Text abhängig waren.<sup>138</sup>

<sup>137</sup> Vgl. Anderson, Gordon Athol (Ed.), *Compositions of the Bamberg manuscript*, in: *Corpus mensurabilis musicae*, Bd. 75, Neuhausen-Stuttgart 1977.

<sup>138</sup> Vgl. Kügler, Karl: Hoquetus, in: Finscher, Ludwig (Ed.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Auflage, Sachteil, Bd. 4, Stuttgart 1996, Sp. 355.

Vor allem bei den isorhythmischen Motetten der Epoche Ars nova gewinnt der Hoquetus eine Aufbau-Funktion. Er wird zu einem formalen Gestaltungsmittel der Talea, des festgelegten rhythmischen Verlaufs, das sich nach bestimmten Regeln wiederholt. In der Talea wird er hauptsächlich am Ende des Abschnitts eingesetzt.<sup>139</sup>

**Bsp. 4:** Philippe de Vitry: Motette *In arboris/Tuba sacre fidei/Virgo sum* – Hoquetus am Ende der Talea (T. 97–106)<sup>140</sup>



Wichtig war Hoquetus zugleich beim Gestalten der Messekompositionen z. B. von G. Dufay oder J. Dunstable. Mit der weiteren Musikentwicklung und der Akzentuierung der melodischen Linie geschah jedoch auch eine Glättung in der Satztechnik, die in die franko-flämischen Polyphonie im 16. Jahrhundert mündete. Damit veraltete die Hoquetus-Satztechnik und sie verschwand für eine lange Zeitspanne aus dem Interesse der Komponisten.

### Hoquetus-Satztechnik in der Neuen Musik

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird Hoquetus neu wahrgenommen, und zwar nicht nur als Phasing<sup>141</sup> oder nur als ein Effekt, der wegen bloßer Klanglichkeit entstanden ist, sondern auch als eine absichtliche Satzkompositionstechnik, die mit einem Bewusstsein des historischen Hintergrundes benutzt wird. Eine Menge von Komponisten kehrt absichtlich zu dieser Satzart zurück.

Die Benennung Hoquetus muss aber nicht nur die Verwendung der Satztechnik bedeuten. Der Name Hoquetus wird in manchen Fällen im Titel angesprochen, doch die Realisation des Stückes entspricht eher einer kontrapunktisch gestalteten, rhythmischen Satztechnik, wie es beispielsweise bei dem *Quasi Hoquetus* von Sofia Gubaidulina oder

<sup>139</sup> Sanders, Ernest H.: Hocket, in: Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, Bd. 11, New York 2001, S. 567.

<sup>140</sup> Vgl. Palisca, Claude V. (Ed.), *Norton Anthology of Western Music*, B. 1, New York 2001, S. 95.

<sup>141</sup> Phasing – eine Kompositionstechnik der Minimal-Musik, bei der mindestens zwei Instrumente eine Melodie, einer im unveränderten Tempo und eine andere in zunehmenden Tempo, was eine zeitliche Verschiebung verursacht, spielen.

*D'Après Hoquetus* von Michele Tadinis der Fall ist.<sup>142</sup> Häufiger ist es umgekehrt, d. h. die Hoquetus-Satztechnik wird angewendet, obwohl es nirgends vermerkt ist.

Die Hoquetus-Kompositionstechnik wird auch mit Variationen kombiniert, so geschehen bei den drei letzten Sätzen des *Streichquartetts Nr. 1* (1992) von Michäel Levinas. Die rhythmischen Variationen entstehen hier mittels verschobener Bogenstriche, wobei ein Echoeffekt eine harmonische Einheit zusammenhält. Auch György Ligeti interessierte sich in der 90er Jahren für historische Kompositionstechniken. Als seine Rückkehr in die Vergangenheit komponierte er sein *Violinkonzert* (1990–2002):

1. Praeludium: Vivacissimo luminoso – attacca,
2. Aria, Hoquetus, Choral: Andante con moto – attacca,
3. Intermezzo: Presto fluido,
4. Passacaglia: Lento intense,
5. Appassionato: Agitato molto.

Diese Satzreihenfolge verbindet in sich ein romantisch konzipiertes Solokonzert mit einer barocken und polyphonen Kompositionsart.

Der zweite Satz fängt mit einer Barockform *Arie* an, darauf folgend der Hoquetus und beschlossen wird es mit dem *Choral*. Der Hoquetus an dieser Stelle wirkt als ein Kontrast, jedoch tritt er nur als eine Variierung auf – eine metrisch-rhythmische, feine Verschiebung des melodischen Materials, das in der *Arie* exponiert wurde. Der Hoquetus wurde in der Mitte der Variationen eingesetzt und bildet einen Wendepunkt. Besonders auffällig ist er aufgrund des Tenors, Duplums und Triplums, da sie den engsten Zusammenhang mit dem Mittelalter darstellen.<sup>143</sup>

## Neuerungen in der Musik, Zerfall der Demokratie

Eine der interessantesten Kompositionen, die in vielfältiger Hinsicht einen Durchbruch für das Geschehen in der neuen Musik bedeutet hat, ist das in der Mitte des 20. Jahrhunderts entstandene Werk *De Staat*, in dem Hoquetus als Satztechnik integriert wurde. *De Staat* wurde von dem Niederländer Louis Andriessen komponiert und war einen wichtigen Meilenstein für seine weltweite Wahrnehmung.<sup>144</sup>

Louis Andriessen nahm als Vorlage Platos fragmentarisch erhaltenes Werk *Politeia* und vertonte drei Abschnitte, die direkt über Musik und ihren Zusammenhang mit der

---

<sup>142</sup> Ibidem, S. 410.

<sup>143</sup> Vgl. Delaere, Mark: Cantus autem iste choleris et iuvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem. Zur Hoquetus-Technik in der jüngsten Musik, in: Schneider, Herbert (Ed.), *Mittelalter und Mittelalterrezeption: Festschrift für Wolf Frobenius*, New York 2005, S. 416–417.

<sup>144</sup> Schönberger, Elmer: Louis Andriessen, in: Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, Bd. 1, New York 2001, S. 637.

Republik sprechen. Plato versuchte extrem strenge Gesetze zu formulieren, wie es für die Gesellschaft in einem totalitären Staat üblich ist. Im letzten Chor wird gesagt, dass sich die Gesetze in der Musik nicht ändern und entwickeln dürfen, weil die Veränderungen in der Musik einen Zerfall des Staates verursachen würden. Laut Zegers reizte Andriessen die Wahrnehmung und Wichtigkeit der Künste und der Musik in der Antike, die die Aussage widergespiegelt.<sup>145</sup> Alle Texte sind in Griechisch belassen und sollten zudem mit einer athenischen Aussprache gesungen werden, um eine Authentizität beizubehalten.

Die Komposition kann als Baukasten-Technik verstanden werden, weil Andriessen verschiedene Satztechniken nebeneinander stellt, die nicht eindeutig gegliedert werden, sondern fließend ineinander übergehen. Das gleiche trifft auch bei dem dynamischen Vorgang zu. Die Motive sind durch kurze Tongruppen und Tonreihen, die sich wiederholen, realisiert. Sie sind darüber hinaus gekürzt, synkopiert oder durch den Bogen verlängert, dies wird noch durch ständig abwechselnde Taktangaben verstärkt. Von den Satztechniken können beispielsweise Imitation, Kanon mit rhythmischen Verschiebungen, Syrrhythmie, Cluster-Flächen, Phasing oder Echo erwähnt werden. Gleichzeitig kommen auch zwei Schichten vor, die im unterschiedlichen Rhythmus in der melodischen Basis parallel gespielt werden.<sup>146</sup>

Bsp. 5: *De Staat* – Anfangstakte Oboe (T. 1–8)



Die Hoquetus-Satztechnik wird vor dem letzten Schlusschoral eingesetzt und bildet den instrumentalen Höhepunkt des Werkes. Die Dynamikangabe *sempre fortissimo* wirkt in den Takten 893–922 zusammen mit der massiven Instrumentierung als eine starke Hervorhebung des nachfolgend kommenden Zitats. Dieser Abschnitt steht im Unisono, doch die einstimmige Melodie ist durch Verdopplung als zweistimmig verarbeitet. Mithilfe

<sup>145</sup> Zegers, Mirjam (Ed.), *Andriessen, Louis: the Art of Stealing Time*, Todmorden 2002, S. 151.

<sup>146</sup> Vgl. Štoudková, Soňa: *Evropské podoby hudebního minimalismu* [online], Brno 2008, Dissertation, Masaryk Universität, Letzter Zugriff am 28. August 2014, <[http://is.muni.cz/th/12759/pedf\\_d/](http://is.muni.cz/th/12759/pedf_d/)>.

der Synkopierung wird jeder neue Ton in eine andere Stimme verlegt und somit entsteht ein Hoquetus. Dieser Effekt ist zwar rein akustisch, denn im Notentext sind keine Pausen zu entdecken, trotzdem ist dies nicht von einem durch Pausen markierten Hoquetus zu unterscheiden.<sup>147</sup> Die Melodik an dieser Stelle geht von den Tönen *cis d e fis* aus und wird schrittweise um die Töne *h g a* erweitert.<sup>148</sup> Durch die Verwendung des Hoquetus wird die These der Warnung vor Neuheiten in der Musik relativiert und abgelehnt, noch bevor sie beginnt.

**Bsp. 6:** *De Staat* – Realisation des Hoquetus im Klavierparten (T. 903–910)<sup>149</sup>

The image shows a musical score for two piano parts, Pno 1 and Pno 2, from measures 903 to 910 of the piece 'De Staat' by Louis Andriessen. The score is written in treble and bass staves. Above the staves, there are time signatures: 4+1/8, 5/8, 4/4, 5/8, 4+1/8, 4/4, and 7/8. The notation includes various rhythmic values and rests. A 'non stacc.' marking is present in the Pno 2 part. The score illustrates the realization of a Hoquetus, where notes are passed between voices without rests in the written text.

Die Beschäftigung von Louis Andriessen mit älteren Kompositionstechniken ist nicht zufällig, er selbst deutet darauf hin, dass das Studium sowohl der älteren, als auch der neuen Musik und insbesondere mancher Komponisten wichtig sei. Er verglich die *Messe de nostre Dame* von Guillaume de Machaut mit der Messe von Igor Stravinsky<sup>150</sup> und befasste sich u.a. mit dem Philipp de Vitry oder Gesualdo da Venosa.

Louis Andriessen beeinflusste manche Komponisten, die nicht nur auf dem Feld der artifiziellen Musik tätig sind. Von Mark Delaere wird auf seine Auswirkung auf Komponisten, die zwar nicht Andriessens Schüler waren, doch von seinem Werk stark beeinflusst wurden, hingewiesen. Nennenswert sind diejenigen, die die Hoquetus-Satztechnik von ihm übernommen haben, wie etwa Kevin Volans in *Walking Song* (1984) für Flöte, Cembalo und Perkussion, die Volans später auch in der Fassung für Orgel veröffentlichte oder Thierry De Mey, dessen Hoquetus von ihm in eine noch komplexere Struktur einbaut worden ist. In seinem Werk *Palindrome*, geschrieben 1984, verwendet er gleichzeitig mehrere mittelalterliche Mittel wie Krebskanon, Umkehrung etc., die alle anhand der gleichen rhythmischen Talea in der Hoquetus-Satztechnik angewendet sind.

<sup>147</sup> Vgl. Delaere, Mark: Cantus autem iste choleris et iuvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem. Zur Hoquetus-Technik in der jüngsten Musik, in: Schneider, Herbert (Ed.), *Mittelalter und Mittelalterrezeption: Festschrift für Wolf Frobenius*, New York 2005, S. 410.

<sup>148</sup> Vgl. Štoudková, Soňa, *Evropské podoby hudebního minimalismu* [online], Brno 2008, Dissertation, Masaryk Universität, Letzter Zugriff am 28. August 2014, <[http://is.muni.cz/th/12759/pedf\\_d/](http://is.muni.cz/th/12759/pedf_d/)>, S. 103.

<sup>149</sup> Ibidem, S. 103.

<sup>150</sup> Vgl. Zegers, Mirjam (Ed.), *Andriessen, Louis: the Art of Stealing Time*, S. 80–86.

## Hoquetus als Gattung

Der Hoquetus als Gattung ist dadurch gekennzeichnet, dass es sich um eine Komposition handelt, die „entweder in einem Teil der Stimmen oder in allen Stimmen durchgehend in der Satzart des Hoquetus gehalten ist“.<sup>151</sup> Zugrundeliegendes Merkmal ist dabei laut Gilbert Reaney in den Motetten des 13. Jahrhunderts ein Melisma aus dem Gregorianischen Choral, das im Tenor als die Basis darstellt.<sup>152</sup>

Zu den ältesten Hoqueti können allerdings die vorher behandelten sechs Klauseln aus dem Codex Bamberg gezählt werden, sowie der später komponierte *Hoquetus David* von Guillaume de Machaut. Karl Kügle verweist darauf, dass Hoquetus als Gattung in der Ars-Antiqua-Motette in der Praxis seine Blütezeit erlebt hatte. Dies wurde gleichfalls von den zeitgenössischen Theoretikern in verschiedenen Traktaten bestätigt, zum Beispiel in *Speculum musicae* von Jakobus von Lüttich, der alle Neuerungen, sowohl das Organum und den Conductus als auch den Hoquetus, ablehnt.<sup>153</sup> Demgegenüber äußert sich Richard Hoppin zum *Hoquetus David* und zur Gattung und betont, dass es sich eigentlich um eine dreistimmige isorhythmische Motette sine littera handelt.<sup>154</sup> Es könnte zur Verdeutlichung der Situation, ob manche Stücke eher eine Motette sine littera oder ein Hoquetus sind, behilflich sein, in die Definitionen den Aspekt, dass die Gattung Hoquetus ein Zweig der mittelalterlichen Motette sine littera ist, zu integrieren.

## Machauts *Hoquetus David* als Ausgangspunkt

Obwohl es zahlreiche überlieferte Hoqueti in den Quellen gibt, ist ein meist reflektiertes Stück – *Hoquetus David* von Guillaume de Machaut. Es handelt sich dabei um eine beachtenswerte Komposition, die sowohl ein unikales Werk im Machauts Oeuvre ist, als auch das einzige Beispiel für dieses Genre im ganzen 14. Jahrhundert darstellt.

In der Fachliteratur existieren zwei Hauptthesen über die Entstehungszeit des *Hoquetus David*. Laut der ersten These soll *Hoquetus David* ein früheres Werk des Komponisten de Machaut sein, denn er ähnelt der älteren Kompositionstradition. Interessant scheint zu sein, dass *Hoquetus David* eine gleichartige Gestaltung zu den Klauseln des Codex Bamberg aufweist. Diese Ähnlichkeit ist in der Hoquetus- und Triplum-Stimme deutlich. Demgegenüber steht die These, dass sich auch in diesem Werk Machauts Pflege der älteren Gattungen widerspiegelt und der archaische Klang der Komposition beabsichtigt ist. Anhand dieser These wurde es zu seinen späteren Werken zugeordnet, weil es zur Krönung König Karls V. im Jahre 1364 geschrieben worden sein könnte. Der

<sup>151</sup> Kügle, Karl: Hoquetus, in: Finscher, Ludwig (Ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Auflage, Sachteil, Bd. 4, Stuttgart 1996, Sp. 360.

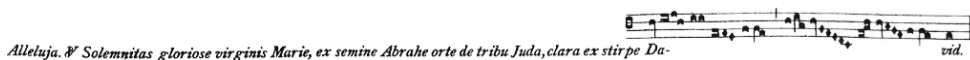
<sup>152</sup> Reaney, Gilbert: *Guillaume de Machaut*, London 1971, S. 67.

<sup>153</sup> Ibidem, Sp. 360.

<sup>154</sup> Hopin, Richard H.: *Hudba stredoveku*, Bratislava 2007, S. 378.

Hoquetus besteht in der untersten Stimme aus einem festgelegten rhythmisch-melodischen Vorgang, die oberen Stimmen sind durchgehend in der Hoquetus-Satztechnik komponiert, was an eine ältere Kompositionsweise erinnert.<sup>155</sup>

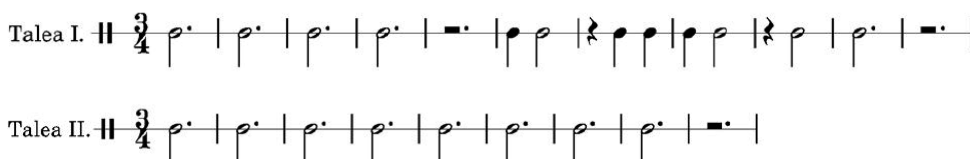
**Bsp. 7:** Versus mit David-Melisma<sup>156</sup>



Für die Grundlage des *Hoquetus David* nimmt Machaut ein Melisma aus dem Versus der *Alleluia Nativitas gloriose virginis* (heutzutage *Solemnitas gloriose virginis*) und exponiert dies im Tenor.

Obwohl die Melodie des Melismas unverändert übernommen wurde, wurde der Tenor isorhythmisch bearbeitet. Das Stück ist im *modus perfectus* und *tempus perfectus* geschrieben, wobei die Isorhythmie nur *David Tenor* betrifft, wie die Tenor Stimme von Machaut genannt wurde. Zwei obere Stimmen *David Hoquetus* und *David Triplum* sind durchgehend in der Hoquetus Satztechnik komponiert, jede Stimme hat ein eigenes Musikmaterial. *David Tenor* lässt sich in zwei große Teile nach der Talea gliedern – in T. I und T. II. Die erste Talea wird durch den rhythmischen Vorgang L L L LP<sub>L</sub> B L P<sub>B</sub> B B L P<sub>B</sub> L L P<sub>L</sub><sup>157</sup> von insgesamt 8 Perioden<sup>158</sup> gebildet. Die zweite Talea wird dagegen nur aus 8 Longen<sup>159</sup> hintereinander und eine L<sub>p</sub> dazu gestaltet.

**Bsp. 8:** Die Realisierung der Talea I und Talea II nach der Übertragung in die moderne Notation



Der Color beinhaltet alle 32 Töne des Melismas *David*, und ist an den Taleas unabhängig. Insgesamt wird viermal wiederholt. Auffällig scheint, dass die letzte Wiederholung des Colors an der zweiten Talea exakt passt und alle Töne in Longa-Werten erklingen, was auch Absicht sein mag.

<sup>155</sup> Vgl. Kügler, Karl: Hoquetus, in: Finscher, Ludwig (Ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Auflage, Sachteil, Bd. 4, Stuttgart 1996, Sp. 355.

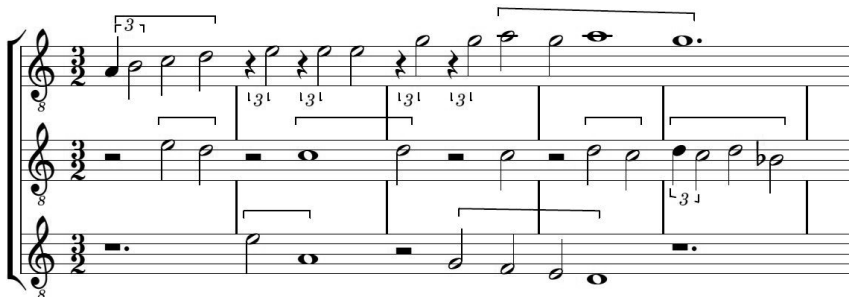
<sup>156</sup> Ludwig, Friedrich (Ed.), *Guillaume de Machaut. Musikalische Werke*, B. 4, Wiesbaden 1954, S. 23.

<sup>157</sup> PL – Pause mit dem Notenwerte einer Longe, PB – Pause mit dem Notenwerte einer Breves.

<sup>158</sup> Nach der Übertragung in moderne Notation – 11 Takten.

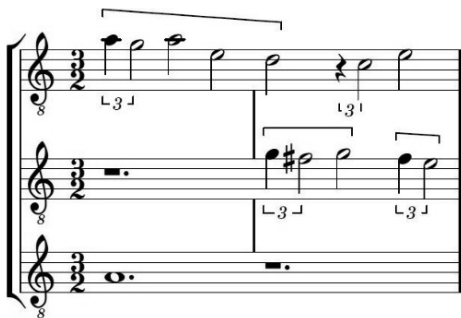
<sup>159</sup> In der modernen Notation – 9 Takten, bzw. 8 Takten.

**Bsp. 9:** Hoquetus Partie in den oberen Stimmen mit Tenor (T.16–21)



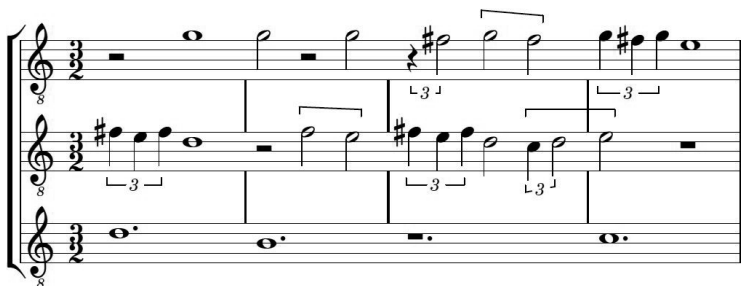
Die beiden Stimmen sind durchkomponiert, das heißt, dass die oberen Stimmen nicht streng gegliedert sind und sich keine größeren Abschnitte wiederholen. Dennoch imitiert Machaut sehr knappe Modelle, bzw. geht es vor allem um Ligaturen, die kurz nacheinander in beiden Stimmen auftreten.

**Bsp. 10:** Übernahme der Modelle (T. 25–26)



Im ganzen Werk wirkt die Reihenfolge der drei Breves im Sekundenabstand hintereinander auffällig, nur an drei Stellen kommen vier Breves vor. Diese feinen Geringfügigkeiten unterscheiden den *Hoquetus David* von den Klauseln aus dem Codex Bamberg.

**Bsp. 11:** Die Wiederholung der Breves (T. 104–107)



## Wiederbelebung des *Hoquetus David* nach 600 Jahren

Die Rückkehr zum Hoquetus als Gattung findet auf unterschiedlichen Ebenen ungefähr seit Mitte des 20. Jahrhunderts statt. Das Umgehen mit dem Tonmaterial unterscheidet sich deutlich: es werden neue Musikinstrumente (E-Gitarre) und andere Kombinationen von Instrumenten (Harfe, Flöten, Schlagzeug) verwendet, was eine diametral unterschiedliche Wirkung verursacht. Eine weitere Möglichkeit besteht darin ein kurzes Modell oder Motiv von Machaut zu übernehmen, zu erweitern, zu modifizieren oder weiter zu bearbeiten. Eine dritte Möglichkeit des Umgangs mit Machauts Musik ist, seine Idee zu reflektieren. Es handelt sich dabei um eine Nachahmung seiner Konstrukte und Kompositionstechniken, die zwar beim Hören schwer erkennbar, jedoch aus dem Notentext eindeutig sichtbar sind. Für Machaut ist kennzeichnend, dass er hoch konstruktive Stücke schrieb – obwohl er in einigen Stücken ältere Musikgattungen als Vorlage verwendete. Vor allem dieser konstruktivistische Aspekt scheint für Komponisten reizvoll zu sein.

In der zweiten Hälfte der 20. Jahrhunderts ist eine Vielzahl der neukomponierten Hoqueti als Gattung entstanden. Als Beispiele können folgende Stücke dienen: *Schattenspiel-Hoquetus* von György Kurtág aus der Sammlung *Jaketok* (1973). Kurze Zeit später, in den Jahren 1975–1977, komponierte Andriessen einen, diesmal mit Pausen notierten *Hoquetus* für zwei Gruppen von je sechs Spielern.<sup>160</sup> Im Jahr 1981 schrieb Karsten Fundal *Hoquetus* für Nonett, zehn Jahre später wird von Luigi Verdi *Hoquetus Rota* für vier Flöten komponiert. Jorge Mario Linderman gestaltete seinen Hoquetus im Jahre 1998. Bemerkenswert ist sicherlich die in den Jahren 1992 bis 2002 entstandene *Lexikon-Sonate* für computergesteuertes Klavier von Karlheinz Essl.<sup>161</sup>

Diesen direkten Bezug zur Musik Machauts zeigen auch Kompositionen die von Harrison Birtwistle. Von Robert Adlington wurde hervorgehoben, dass für Birtwistle die polyphonischen Techniken eine wichtige Rolle spielen. Das Interessanteste für Birtwistle solle die Tatsache sein, dass Machauts sakrale Werke wie Motetten und Messen eine melodische Basis im Tenor haben, die von Choral oder anderem Material übernommen wurden. Dies Geschehen war im Mittelalter generell üblich, doch im Machauts Schaffen sehe Birtwistle eine Herausforderung – eine melodische Kohärenz und Prominenz. Machaut erzielte die melodische Integrität des Tenors durch die Verwendung der Isorhythmie, welche originelle Melodie in kurze, rhythmisch identische Segmente verteilt. Diese repetierende rhythmische Struktur hat letztendlich eine eher konnotative bzw. behilfliche als eine dominante leitende Funktion.<sup>162</sup>

<sup>160</sup> Schönberger, Elmer: Louis Andriessen, in: Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> Edition, Bd. 1, New York 2001, S. 639.

<sup>161</sup> Vgl. Delaere, Mark: Cantus autem iste choleris et iuvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem. Zur Hoquetus-Technik in der jüngsten Musik, in: Schneider, Herbert (Ed.), *Mittelalter und Mittelalterrezeption: Festschrift für Wolf Frobenius*, New York 2005, S. 430.

<sup>162</sup> Vgl. Adlington, Robert: *The Music of Harrison Birtwistle*, Cambridge 2006, S. 171.

Zum ersten Mal bearbeitete Harrison Birtwistle den *Hoquetus David* als Student am Royal Manchester College of Music im Jahre 1955. Damals verfasste er eine Transkription für zwei Klarinetten und Fagott.<sup>163</sup> Die erste publizierte Fassung von *Hoquetus David* stammt vom Jahr 1969 und wurde für Pierrot Players arrangiert. Diese Version ist für eine Besetzung für Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello, Glockenspiel und Glocken geeignet.<sup>164</sup> Später im Jahre 1987 wurde sie für eine orchestrale Besetzung unter dem Titel *Les hoquets de Gardien de la Lune* angepasst. Veröffentlicht wurde diese Fassung aber nicht als selbständiges Stück, sondern im Werk *Machaut à ma manière* und war im gleichen Jahr der Grundstein für eine Konzertserie in South Bank Centre in London.<sup>165</sup>

Weiterhin wird auf die erste publizierte Fassung von *Hoquetus David*, die im Jahr 1981 herausgegeben wurde, fokussiert. Die Form ist im Untertitel als ‚instrumental motet‘ bezeichnet. Harrison Birtwistle verwendet für die Bearbeitung eine Transkription im  $3/2$  Takt und gibt einen Tempowert halbe Note = 120. Sein Arrangement differenziert sich in manchen Aspekten von Machauts Original. Schon am Anfang überträgt Harrison Birtwistle die untere Stimme – *Hoquetus David* eine Oktave höher, und somit vergrößert sich der gesamte Ambitus. Ab dem fünften Takt wird der Tenor in der Flöte eine Oktav höher verdoppelt, aber zunächst in drei/fünf Takt-Abschnitten, ab dem Takt 26 dann in voller Länge bis zum Takt 70.

**Bsp. 12:** Die Anfangstakte der Bearbeitung, ab Takt 4 die Verdopplung des Triplums (T. 1–4)<sup>166</sup>

<sup>163</sup> Ibidem, S. 216.

<sup>164</sup> Delaere, Mark: Self-portrait with Boulez and Machaut (and Ligeti is there as well): Harrison Birtwistle "Hoquetus Petrus", in: Heile, Björn (Ed.), *The Modernist Legacy: Essays on New Music*, Farnham 2009, S. 191.

<sup>165</sup> Adlington, Robert: *The Music of Harrison Birtwistle*, Cambridge 2006, S. 173.

<sup>166</sup> Birtwistle, Harrison, *Hoquetus David*, London 1981.

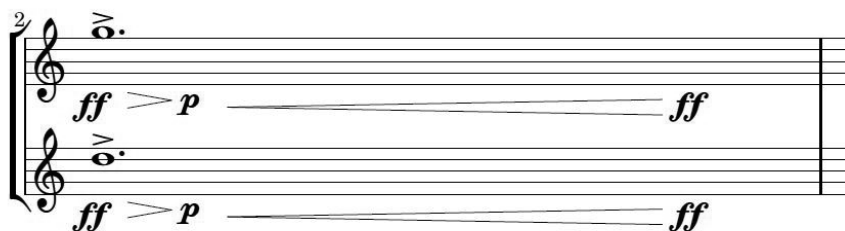
Harrison Birtwistle behält unverändert alle Noten und den Rhythmus von Machaut bei, deshalb kann der Tenor sogleich wie bei Machauts in zwei Hauptteile nach Taleas gegliedert werden. Der Tenor im Teil 1 wird von Violoncello gespielt. Birtwistle übernimmt den melodischen Vorgang und fügt eine Quint und Oktave hinzu, so entsteht ein leerer Dreiklang, der für die mittelalterliche Musik charakteristisch ist. Ab dem Takt 39 wird der Dreiklang mit einem Quinteinklang abgewechselt. Die gesamte zweite Talea wird in den Quinteinklängen realisiert und wird von Violoncello und Glocke gespielt (T. 89–116). Nach dem Takt 116 übernimmt die Glocke zuerst die Quinten, nachfolgend kommen eine Terz und zwei Quartan vor, währenddessen in anderen Stimmen Quinten erklingen.

**Bsp. 13:** Der Quint-Terz-Quart Vorgang verbunden mit Quinten in Oberstimmen (T. 118–120)

Das einzige von Harrison Birtwistle hinzugefügte Material im *Hoquetus David* befindet sich in der Glockenspiel-Stimme. Zuerst wiederholt und kombiniert das Glockenspiel Töne von anderen Stimmen, doch während der acht letzten Takte kommt es zur Verselbständigung der Stimme. Zu den reinen Quinten werden eine Terz und eine Septima hinzugefügt. Dies ist die einzige Stelle, an der es Anspielungen an die Harmonie gibt.

Auch mit der Dynamik wird gearbeitet: das Stück beginnt mit der *mezzoforte* Angabe, erst im Takt 35 passiert eine Veränderung, die nah der Dynamik im *Hoquetus Petrus* steht – der Verlauf: *fortissimo-decrescendo-piano-crescendo-fortissimo* in einem Takt bzw. als Dynamik für einen Einklang. Das Gleiche erfolgt noch in den Takten 70 und 110 und bringt eine andere dynamische Angabe für den folgenden Abschnitt *fortissimo-piano-fortissimo*. Im Vergleich mit Birtwistles später komponierten *Hoquetus Petrus* sind die Veränderungen im gesamten Stück eher klein und insbesondere mit der Dynamik wird es noch sehr sparsam umgegangen.

**Bsp. 14:** Der dynamische Vorgang (T. 35)



**Harrison Birtwistles *Hoquetus Petrus***

Wie oben beschrieben, beschäftigte sich Harrison Birtwistle mit Bearbeitungen und Instrumentation von polyphonen Stücken. Er studierte Werke von verschiedenen Komponisten – nicht nur von Guillaume de Machaut, sondern auch Johannes Ockeghem oder Heinrich Isaac. Trotzdem kehrte er immer wieder zu Machaut zurück, besonders zu seinen Motetten und Hoquetus. Er nimmt die alten Formen als Vorbild, eine Inspiration für eigenes Schaffen. So ist sein Werk *Hoquetus Petrus* für zwei Flöten (eine davon Piccolo) und Piccolo Trompete entstanden. Birtwistle schrieb dieses Musikstück im Jahre 1995, es wurde Pierre Boulez als Geschenk zu seinem 70. Geburtstag gewidmet. Diese Dedikation spiegelt sich im Namen des Stückes wider, doch anstelle Pierre steht im Titel die lateinische Variante Petrus.

*Hoquetus Petrus* ist im raschen Tempo geschrieben und beansprucht eine instrumentale Virtuosität. Mit der Struktur des *Hoquetus Petrus* hat sich Mark Delaere ausführlich auseinandergesetzt und auch deshalb wird seine Gliederung des Stückes hier als Grundlage verwendet. Delaere beschreibt verschiedene Aspekte und Zusammenhänge zwischen den Komponisten – Birtwistle, Machaut und Boulez. Mark Delaere zufolge kann die Komposition in formaler Ansicht nach acht größeren Segmenten untergliedert werden:

1. T. 1-20: Invention über den Ton E (D).
2. T. 21-35: durchgehende Sechzehntel (T. 21-27), später Triolenbewegung (T. 27-35) in einer gebrochenen, ‚hoquetierenden‘ Instrumentation.

3. T. 35–48: durch das *senza sordine* und die längeren Notenwerte fungiert die Trompete als ‚Tenor‘.
4. T. 50–56: Unisoni führen wegen gegensätzlicher Lautstärkewerte zu einem ‚dynamischen Hoquetus‘.
5. T. 66–72: zweiter ‚Tenor‘ in der Trompete.
6. T. 74–86: strikte Kopplung von Tonhöhen (E-Es-Fis oder As) an Lautstärkewerte (respektive *mp*-*f*).
7. T. 87–96: die langegezogene Melodie in der zweiten Flöte fällt völlig aus dem Rahmen und dürfte ein Zitat sein.
8. T. 97–115: Desintegration der Stimmen, Reduktion des Tempos und der Tonhöhe (bis auf E).<sup>167</sup>

In der ersten Sektion wird nicht nur der Ton E in den Mittelpunkt gestellt, sondern auch ein kurzes rhythmisches Modell, das in der gesamten Komposition mehrmals erklingt, zunächst als eine Andeutung, dann in den Takten 20–27 wird es in allen Stimmen imitiert.

**Bsp. 15:** Das rhythmische Modell – Ostinato (T. 12–13)<sup>168</sup>

Die Trompete hat zweimal die Aufgabe des Tenors und wird in längeren Noten in Sekunden- und Halbtonschritten geschrieben. Abgesehen davon gibt es jedoch in dem ganzen Hoquetus keine Tenorstimme, die eine ähnliche Funktion wie die mittelalterliche Hoqueti hatte. Aufgrund dessen könnte Hoquetus Petrus als ein Hoquetus Triplum ohne zugrundeliegenden Tenor bezeichnet werden.

<sup>167</sup> Delaere, Mark: *Cantus autem iste choleris et iuvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem*. Zur Hoquetus-Technik in der jüngsten Musik, in: Schneider, Herbert (Ed.), *Mittelalter und Mittelalterrezeption: Festschrift für Wolf Frobenius*, New York 2005, S. 407–433.

<sup>168</sup> Birtwistle, Harrison: *Hoquetus Petrus: for 2 flutes (1st doubling piccolo) and piccolo trumpet*, London 1995.

**Bsp. 16:** Die Trompete als Tenor (T. 43 Bsp. 15: Das rhythmische Modell – Ostinato (T. 12–13)<sup>169</sup>



Birtwistle erweitert den Hoquetus um weitere Ebenen – vor allem die Dynamik ist wichtig. Dies ist schon bei der Bearbeitung spürbar, doch hier sind die dynamischen Angaben noch für längere Abschnitte geschrieben.

**Bsp. 17:** Dynamischer Hoquetus (T. 60–61)

Dank der Erweiterungen des hoquetirenden Spektrums (z. B. in Bezug auf Zerschneiden von Notenwerten, Lautstärke oder Tonhöhe), sollte in der weiteren Forschung die Frage gestellt werden, ob die Definitionen des Hoquetus zu überarbeiten sind oder ob man bei der Benennung „Hoquetus-like“ verbleiben sollte, obwohl es nicht dem tatsächlichen Phänomen entspricht bzw. obwohl es dem Phänomen tatsächlich nicht in Gänze entspricht.

<sup>169</sup> Ibidem.

## Zusammenfassung

Die Anziehungskraft des Hoquetus sowohl in der mittelalterlichen Musik als auch in der zeitgenössischen Musik ist eine zwar am Rande stehende, doch bemerkenswerte Erscheinung. Möglicherweise komponierte schon Guillaume de Machaut mittels dieser Kompositionsweise ein Stück der langsam veraltenden Gattung Hoqueti. Sein Hoquetus ähnelt den Klauseln aus dem Codex Bamberg, der eine ältere Tradition widerspiegelt.

Eine Hinneigung zum vergangenen Musikgeschehen fand im 20. Jahrhundert statt. Die Komponisten begannen sich für ältere Musik zu interessieren. Sie gaben Editionen der mittelalterlichen Musik und Renaissancemusik heraus, veranstalteten Konzerte, während deren die alte sowie die zeitgenössische Musik erklang und versuchten den Zusammenhang mit der Tradition und die Kontinuität in der Musikgeschichte durch verschiedene Überlegungen und in Vorlesungen für die Öffentlichkeit zu erklären. Ohne dieses erneute Interesse und die Hinneigung zum Mittelalter und der Renaissance, gäbe es wahrscheinlich deutlich weniger ältere Formen in der neuen Musik. Ein Bedürfnis nach strengen Regeln, Komplexität und Zusammenhang führte zu den Kompositionstechniken zurück, die dieses ermöglichen konnten.

Die Verwendung der Hoquetus-Satztechnik hält Einzug in Werke von Komponisten des 20. Jahrhunderts und wird auf verschiedene Art und Weise appliziert, denn sie hat mit manchen Tendenzen der neuen Musik gemeinsame Schwerpunkte – die Arbeit mit kurz exponierten Modellen, ein schnelles Tempo, das durch einen spezifischen Klangeffekt verstärkt wird usw. Die Hoquetus-Satzart stellt im Werk *De staat* von Louis Andriessen noch eine andere Ebene dar – er nutzt den Hoquetus als ein Mittel der Ironisierung und der Wiederlegung von Platos Äußerungen. Louis Andriessen zeigt gleichzeitig, dass ein Hoquetus nicht unbedingt traditionell durch Pausen notiert werden muss – im Notentext ist nichts davon zu finden, während er für den Hörer unüberhörbar ist.

Eine andere Art und Weise des Umgangs mit alter Musik ist Bearbeitung alter Stücke. Dies geschieht häufig mit dem *Hoquetus David* von Guillaume de Machaut. Ein bedeutungsvolles Arrangement stammt von Harrison Birtwistle, der sich damit mehrmals befasste und unterschiedliches Arrangements des Hoquetus schrieb. Letztendlich komponierte Birtwistle seinen eigenen *Hoquetus Petrus* als ein Geschenk für Pierre Boulez. Er benutzte nicht nur ähnliche, knappe Modelle wie Machaut, er baute eine komplexe Struktur in dem Hoquetus ein und ging noch weiter. Harrison Birtwistle betrachtet den Hoquetus nicht nur als rhythmusbezogenes Merkmal, sondern passt auch die Dynamik, Tonabwechslung und die Tonhöhe in die Hoquetus-Form ein. Obwohl sein Hoquetus einen nicht-hoquetierenden Tenor vermisst, übernimmt die Rolle in zwei Abschnitten die Trompete, in denen sie absteigend im längeren Werten geschrieben ist.

Die Werke von Louis Andriessen und Harrison Birtwistle sind nur einige Beispiele für eine große Menge an Kompositionen, die Hoquetus als Satztechnik oder Hoquetus als Gattung berücksichtigen. Wie wichtig die Position des Hoquetus in der Musik des 20. Jahrhunderts geworden ist, bezeugt auch die Äußerung von Steve Reich. Als er gefragt

wurde, welcher Begriff sein Schaffen am besten beschreiben würde, antwortete er, es solle sich für seine Musik die Benennung *Hoquetus* eignen.

Dieser Aufsatz soll die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Beziehungen der alten und neuen Musik am Beispiel des Hoquetus lenken. Doch dieses hoch komplexe Thema bietet sich zu einer tieferen Bearbeitung an, denn es gibt noch viele andere Aspekte. Auch die folgenden Punkte sollte eine weitere Forschung in Betracht ziehen – die Aufführungspraxis, die Zusammenarbeit von Musikwissenschaftlern und Komponisten oder die Widerspiegelung der eigenen nationalen Vergangenheit in der zeitgenössischen Musik.

### **Hoquetus-Revival: od středověkých klausulí k soudobé hudbě**

#### **Abstrakt**

Trend znovuoobjevení a použití starší hudební tradice se v hudebních dějinách několikrát opakoval. I skladatelé 20. století se navrací k hudební tradici středověké a renesanční hudby, a to na různých úrovních; ať už prakticky – pořádáním koncertů, na kterých byly uváděny středověké skladby spolu s novou hudbou, či teoreticky – studiem staré hudby a kompozičních konceptů nebo snahou o zasazení své vlastní tvorby do kontinuity dějin hudby. Jednou z využitých starých kompozičních technik je i hoquetus, který je v soudobé tvorbě zastoupen u řady skladatelů, jmenovitě Louise Andriessena či Györgyho Ligetiho. Hoquetu se dostalo pozornosti i jako formě, a to především díky skladbě *Hoquetus David* Guillaume de Machaut. Machautův hoquetus byl upraven do několika aranžmá a stal se i inspirací pro skladby soudobých skladatelů, například Harrisona Birtwistla s *Hoquetem Petrus*.

### **Hoquetus-Revival: from the Medieval Clausula to Contemporary Music**

#### **Abstract**

The trend of rediscovery and usage of the earlier music traditions has been repeated several times in the history of music. Composers of the 20th century return to the music traditions of medieval and renaissance music at various levels. On the one hand, they do so practically by organizing performances, where renaissance music pieces are performed using new music. On the other hand, they do it theoretically by studying the old music and compositional concepts or by attempting to integrate their own music into music history. One of the reused old techniques is hocket, which we can find in works written by contemporary composers such as Louis Andriessen or György Ligeti. Attention is paid also to hocket as a music form, thanks to Guillaume de Machaut's work *Hoquetus David*. His hocket has been remade to several arrangement and has become the inspiration for contemporary composers, for example Harrison Birtwistel and his *Hocquetus Petrus*.

### **Klíčová slova**

Znovuobjevení hoquetu; středověká hudba; soudobá reflexe; Guillaume de Machaut; Harrison Birtwistles; Hoquetus David; Hoquetus Petrus; aranžmá skladeb.

### **Key words**

Revival hocket; early music; contemporary compositions; Guillaume de Machaut; Harrison Birtwistles; Hocket David; Hoquetus Petrus; reusing old techniques.