**Zeitschrift:** Dissonanz

**Herausgeber:** Schweizerischer Tonkünstlerverein

**Band:** - (1998)

**Heft:** 56

**Artikel:** Material für ein Lebenswerk : zum 1. Satz des Quartetto per archi op. 1 von György Kurtág = De la matière pour toute une vie : le 1er mouvement du Quartetto per archi op. 1 de György Kurtág

**Autor:** Weber, Katharina

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-928015

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 23.11.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# Material für ein Lebenswerk
## Zum 1. Satz des Quartetto per archi op. 1 von György Kurtág

**De la matière pour toute une vie**
**Le 1er mouvement du Quartetto per archi op. 1 de György Kurtág**

**Material für ein Lebenswerk**
**Zum 1. Satz des Quartetto per archi op. 1 von György Kurtág**

**Der ungarische Komponist György Kurtág erhält in diesem Jahr den mit 250'000 Mark dotierten Internationalen Musikpreis der Ernst von Siemens Stiftung. Damit wird ein Komponist geehrt, der wie kaum ein anderer seiner Zeitgenossen die Kontinuität der musikgeschichtlichen Tradition seit Gabrieli, Beethoven oder Schumann betont und in seinem Oeuvre exemplarisch umsetzt. Die alten Prinzipien musikalischer Entwicklung, die er dabei aufgreift und neu belebt, geben seiner Musik eine hohe Authentizität. Jeder einzelne Ton hat bei ihm seinen existentiellen Sinn, seine stringente Funktion – und seine Sprengkraft. Die Pianistin Katharina Weber, die bei Kurtág studiert hat, weist dies analytisch anhand eines Streichquartettsatzes nach und bündelt Erinnerungen aus der Arbeit mit Kurtág zu einer Porträtskizze dieser ebenso schlichten wie reichen Persönlichkeit.**

**De la matière pour toute une vie – Le 1er mouvement du Quartetto per archi op. 1 de György Kurtág**

**Le compositeur hongrois György Kurtág reçoit cette année le prix musical de la fondation Ernst von Siemens, doté de 250 000 marks. Cette distinction honore un compositeur qui, plus que beaucoup de ses contemporains, souligne la continuité de la tradition musicale – de Gabrieli à Schumann, en passant par Beethoven – et s'y inscrit de façon exemplaire. Les anciens principes du développement musical, qu'il reprend et auxquels il insufle une vie nouvelle, confèrent à sa musique un haut degré d'authenticité. Chez lui, chaque note à son sens existentiel, sa fonction rigoureuse – et sa force explosive. La pianiste Katharina Weber, qui a étudié chez Kurtág, en donne la preuve en analysant un mouvement d'un quatuor à cordes et esquisse un portrait de cette personnalité aussi simple que riche, à partir de ses souvenirs de travail auprès de l'artiste.**

**Von Katharina Weber**

*Hommage tardif à Karskaya*, so heisst eines der drei «in memoriam»- Klavierstücke, welche den fünften Band der *Játékok* («Spiele») von György Kurtág abschliessen.

Ist dieses komplizierte, komplexe Klavierstück noch ein Spiel?

Anlässlich eines Kammermusikkurses in Ungarn drückte mir Kurtág eine Kopie dieses neu geschriebenen Klavierstückes (unter anderen) in die Hand. Dort noch machte ich mich daran, es zu üben und spielte es ihm vor. Er arbeitete mit mir besonders an der Polyphonie der verschachtelten Imitations- und Umkehrungsstelle im zweiten Teil und erklärte zum Schluss, lächelnd ob meiner Überraschung, dass das Stück eine Umschrift des ersten Satzes des 1. Streichquartetts sei. Ich schämte mich, es nicht erkannt zu haben, da ich das Quartett schon gehört hatte. Dies war der Anstoss, mich zuhause mit dem Quartettsatz zu beschäftigen.

Bald merkte ich, dass das Nichterkennen durchaus verständlich war: Von einminütiger Dauer, sind die sechzehn Takte des Stückes so dicht komponiert, dass bei einem ersten Hören vielleicht gerade ein Eindruck von geballtester Energie in grossen Konflikten und von einer Lösung der Anspannung zum Schluss entsteht. Vielleicht bleibt auch die Erinnerung an den Flageolettklang des Anfangs, der in der Konfliktphase immer wieder aufleuchtet und dessen Klangbereich am Schluss wieder erreicht wird. *(Beispiel 1)*

Um eine Idee von den räumlichen Spannungsverhältnissen zwischen hoch und tief, lang und kurz zu geben, sei es gewagt, eine Umschrift der ersten sieben Takte in den Cluster-Stil mancher *Játékok*-Stücke zu versuchen *(Beispiel 2)*. Zum Vergleich ein Cluster-Stück aus Bd. 1 der *Játékok (Beispiel 3)*, das Kurtág sehr wichtig ist und an dem er aufs kürzeste die elementare Form von These/Antithese-Durchführung-Konklusion und Coda demonstriert. Oder, wie Kurtág in einer Sendung von Radio DRS2 sagte: *«Ich sage etwas... und die Antwort darauf... was kann weitergesponnen sein?»*

Der Differenziertheit der Zusammenklänge, der Intervallbeziehungen, des Rhythmus des Quartettsatzes kann eine solche Umschrift natürlich ebensowenig gerecht werden, wie das einmalige Hören.

Ich begann das Stück zu analysieren, und entdeckte dabei einen solchen Reichtum an Zusammenhängen, Verflechtungen und Entwicklungen, dass es den Rahmen dieses Aufsatzes überschreiten würde, alle Einzelheiten zu dokumentieren. Kurtág freute sich über die Analyse, meinte aber, er selber hätte das Stück nicht so anschauen können, der Prozess des Komponierens sei ein ganz anderer gewesen.

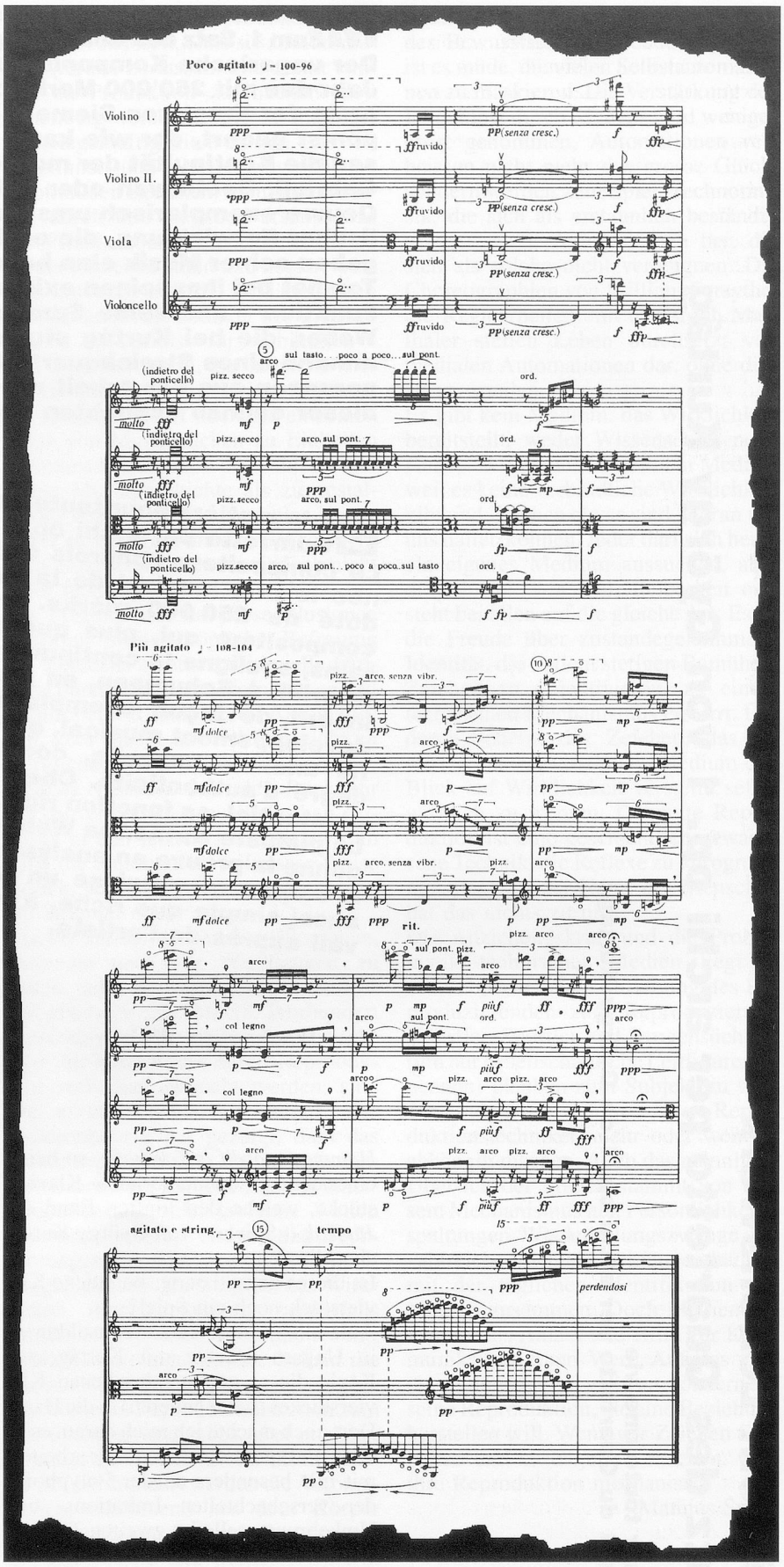
In der erwähnten Radiosendung sagte er im Gespräch mit Walter Kläy zu seinem Komponieren: «*...Eigentlich weiss ich nicht, wie ich komponiere. Manchmal hab ich so Lähmungen nicht nur monate-, sogar jahrelang, und in dieser Zeit weiss ich gar nicht, wie man komponiert. Das heisst ich kann es nicht. Ich kann es nicht anfangen, wenn ich will, nur wenn es will.*»

Beim Unterrichten ist Kurtág zwar auch ein Analytiker und ein unermüdlicher Entdecker von Zusammenhängen, aber viel mehr im Sinn eines assoziativen Spielens, in feinfühligster Untersuchung von Empfindungen, als in der Art von wissenschaftsmässigem Feststellen materialtechnischer Gegebenheiten. Die Analyse des Streichquartettsatzes zeigte aber, dass dem Stück sehr wohl eine feinverzweigte Organisation innewohnt, vergleichbar einem organischen Gebilde. Wenn man die zeitliche Kürze von einer Minute in ein Bild überträgt, könnte man sagen, dass hier im ersten Satz ein Chromosomensatz vorhanden ist, der sich dann in der Folge der nächsten Sätze und späterer Werke erst zur deutlich sichtbaren Gestalt auswächst. Kurtág sagt selbst zu den sieben Takten der Exposition, dass darin Material für das ganze Quartett und sogar für ein ganzes Lebenswerk stecke.

## Zwei Töne verbinden

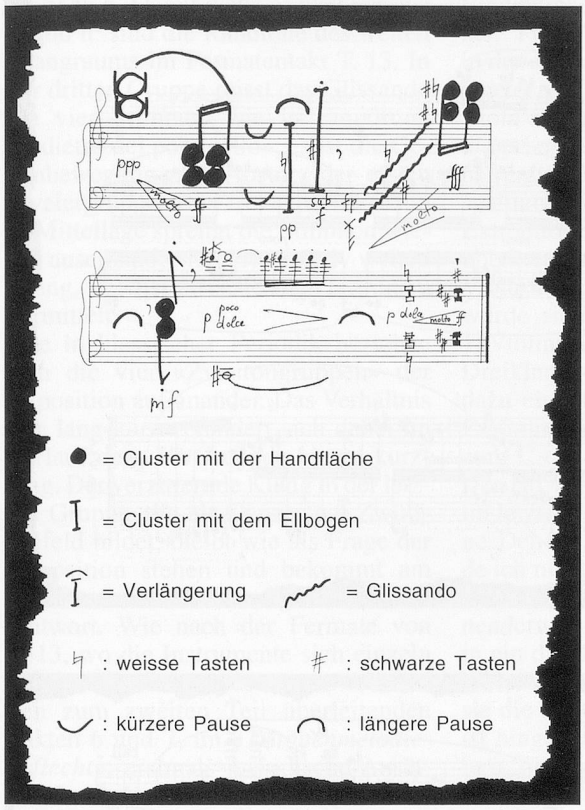
Geschrieben wurde das Quartett, das Kurtág als op. 1 bezeichnet, 1959 in Budapest. Vorangegangen war ein einjähriger Paris-Aufenthalt, in dem der 32jährige Kurtág eine schwere Lebens- und Kompositionskrise durchmachte: Er war eigentlich wegen Pierre Boulez nach Paris gereist, getraute sich dann aber nicht, ihn aufzusuchen, da er sich bei ihm nicht ohne neues Werk vorstellen wollte und in der ganzen Pariser Zeit keine Komposition abschliessen konnte, die er gelten liess. Die Krise hing auch eng mit dem ungarischen Aufstand von 1956 zusammen, der viele KünstlerInnen und Intellektuelle zur Emigration zwang. Márta Kurtág und György Kurtág entschieden sich schlussendlich, in Ungarn zu bleiben.

In Paris lernte Kurtág die Psychologin Marianne Stein kennen, welcher das Quartett gewidmet ist. Sie half ihm, aus der Krise zu neuem Komponieren zu kommen. Eine ihrer Aufgabestellungen, die Kurtág in seiner Liebe zum Einfachen immer wieder erwähnt: «er solle zwei Töne verbinden, allein das», kann man gleich in der Ausgangskonstellation des Quartetts erkennen. Wie ein Scheinwerfer, der langsam aufdreht und sein Licht blendend auf ein dunkles Etwas richtet, das in die Mitte der Bühne geworfen wird, crescendiert der erste




*Beispiel 1: György Kurtág, Quartetto per archi op. 1, 1. Satz*
*(Abdruck der Bsp. 1, 3, 4 mit freundlicher Genehmigung von Editio Musica Budapest)*

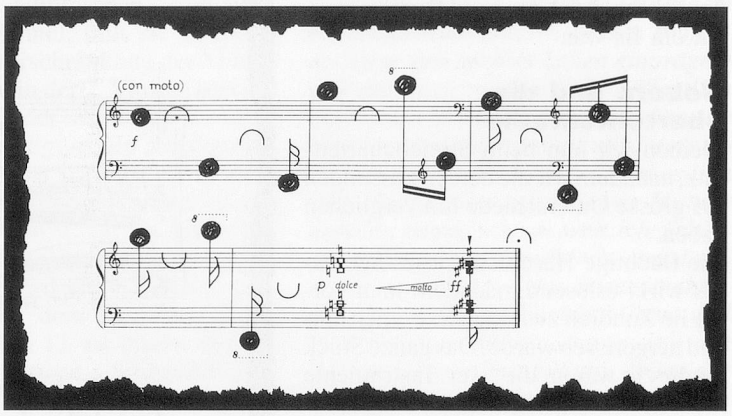
hohe Flageolettakkord und stürzt in eine enge, zweimal aufschlagende Tonballung aus kleinen Sekunden.
Kurtág dazu: *«Es gibt ein Hauptgeschehen und ein Nebengeschehen. Das Hauptgeschehen ist der Flageolettklang, das Nebengeschehen die kleinen Sekunden.»* In grobem Überblick beschrieben, entwickelt sich der Satz in turbulenter geräuschreicher Szene und erfährt erst gegen Schluss einen Ruhemoment (T. 13). Eine Transformation hat stattgefunden: Nach dem Innehalten in T. 13 steigt die Musik in gesanglichen Bogenmotiven aus dem Bass auf und verflüchtigt sich in den schillernden Flageolettreihen in die Höhe, damit den anfänglichen Absturz wieder auffangend.
Zwei Töne verbinden, Polaritäten verbinden.
Folgendermassen beschreibt Kurtág eine Art Programm zu diesem ersten Satz:
*«Eine Kakerlake oder eine Raupe sucht den Weg zum Licht. Es könnte auch dieses Wesen in der ‹Verwandlung› Kafkas sein.* («Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt.») *Der Flageolettklang, der diesem Licht entspricht, gewinnt in der Durchführung schlussendlich gegen all den Schmutz, wenn nach dem Takt 12, der wirklich verrückt ist, der Klang in T. 13 erreicht ist. Am Schluss entschwindet die Flageoletttonfolge. Der starre erste Akkord ist im Verlauf des Stücks in Bewegung gekommen.»*



*Beispiel 2*

## Unterschiede der beiden Fassungen

Interessant ist es in dieser Hinsicht, den Quartettsatz mit der Klavierfassung von 1990 zu vergleichen: Gut dreissig Jahre nach der Komposition des Quartettsatzes verlängert Kurtág das sonst quasi identische Stück mit einem Absinken bis in die tiefsten Klaviertöne; *smorzando*, erlöschend *(Beispiel 4)*. Die absinkende Tonreihe erinnert in ihrer Terzenfolge an das Violinkonzert von Alban Berg: nach den aufsteigenden Obertonbögen (*Beispiel 1*, T. 15), die den Bogenformen der Introduktion bei Berg entsprechen könnten, und dem Abheben der 1. Violine, deren letzte Töne dem Höhepunkt des Aufstiegs der Solovioline im 1. Thema bei Berg sehr nahe sind (*Beispiel 5*, Klammer a) folgt in der Klavierfassung des *Hommage tardif à Karskaya* ein Absinken *(Beispiel 4)*, das dem Abstieg (Spiegel des Aufstiegs) bei Berg (*Beispiel 5*, Klammer b) sehr ähnelt. (Dieser Hinweis auf Berg nur als Ergänzung zur immer wieder hörbaren Präsenz von Webern und Bartók im Quartett.) Sicher hängt die Schlusserweiterung im *Hommage tardif à Karskaya* mit dem Instrument Klavier zusammen, das gar nicht in dieselbe Höhe und Leichtigkeit abheben kann wie die Violine im Streichquartett, und doch wird es von weiterreichender Bedeutung sein, dass dasselbe Stück sich dort in die lichte Höhe verliert und hier in einem weichen Dunkel auflöst.
Der andere wesentliche Unterschied der beiden Fassungen liegt in der Notationsweise des Rhythmus: Kurtág hat in späteren Stücken eine Notation entwickelt, welche sich nicht auf ein strenges, schrittmässiges Grundmetrum bezieht. Die neue Notation entspricht viel mehr einer gesanglichen, sprachlichen Deklamation und einem gestischen Bewegen.
Der Quartettsatz hingegen ist in einem 4er-Takt geschrieben, von dem sich die meisten Rhythmen abheben, oder gegen den sie sich sperren. Es gibt nur drei Takte, in denen eine Eins betont ist:
1. der letzte Takt von dem, was Kurtág die Exposition nennt, das Tor zur Durchführung (T. 7),
2. der Fermatentakt, der einen weiten Tonraum aufspannt (T. 13)
3. der letzte Takt, in dem die 1. Violine in der Höhe noch die Grenze des Tonraums von T. 13 überschreitet.
Jeder dieser Takte beinhaltet eine Dreiheit von Tönen:
1. T. 7 ist der engste Punkt des Stücks. Die vier Streicherstimmen ziehen sich tremolierend in den Raum einer chromatisch gefüllten grossen Sekunde zusammen. Auf diesen Takt hin hatten sich die Stimmen in enggeführtem Einsatz (im einzigen 3er-Takt des Stücks!) gedrängt und die 2.Violine führt crescendierend in die Mitte des Klangs zum fis[1]. In den *Játékok* Bd. 1 (und Bd. VII: vierhändige Version) gibt es ein Stück, welches ebenfalls nur mit den drei Tönen f, g, fis spielt: *Schläge/Zank* (3x3 – 3 Töne, 3 Rhythmen). Wenn man sich die Klaviertastatur vorstellt, ergibt sich ein symmetrisches Bild der zwei weissen Tasten f und g um die Mitte der schwarzen Taste fis. Hier im Quartett steht dieser Tonknoten in der Mitte des Stücks und am Anfang des «Streits» in der Durchführung.
2. Der Fermatentakt T. 13 vermittelt das Erlebnis eines weiten Raums zwischen dem tiefsten Ton der Quartettinstrumente, der leeren C-Saite des Cellos und dem Flageolett-h[4] der 1.Violine. In diese Extremspannung der grossen Septime, welche allerdings in dieser weiten Lage nicht mehr dissonant klingt, legt die 2. Violine mit dem b[1] den warmen Klang einer kleinen Septime in Mittellage hinein, in der Höhe des Septobertons zum Cello-C. Die kleine Septime würde sich im tonalen Hören nach innen und unten auflösen während die grosse Septime nach oben und aussen zieht. Dadurch bekommt dieser Takt eine schwebende, doch fundierte Ruhe gegenüber dem explosiven Knoten T. 7.
3. T. 16: Die drei letzten Töne der 1. Violine pfeilen über die Tonraumgrenze von T. 13 hinaus. In der Folge der Obertöne



*Beispiel 3*

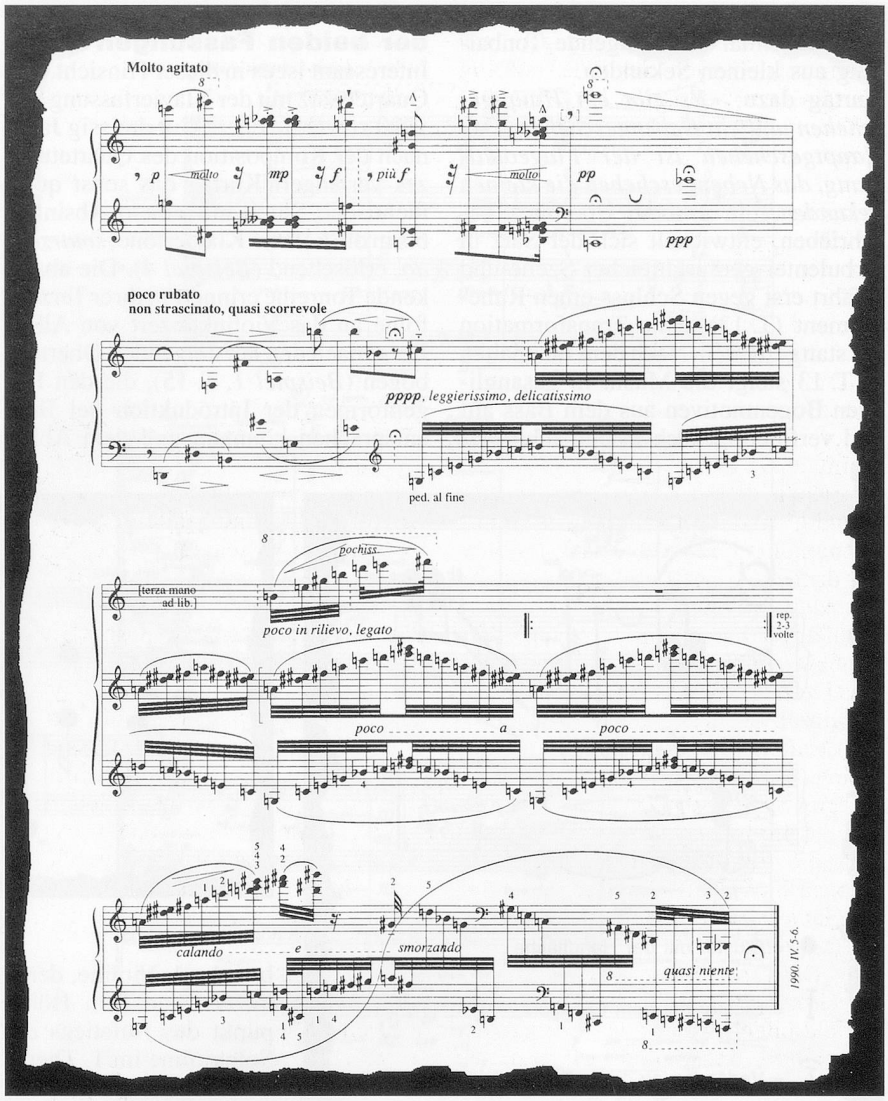
entsprechen sie zwar dem jeweiligen Wendepunkt der vorangehenden Bögen, doch durch die gesamthaft aufsteigende Tendenz sowie den Rhythmus, einen symmetrischen «rythme non retrogradable», und dessen Betonung bekommt man doch den Eindruck, dass der Lichtstrahl oder der Pfeil, oder wie immer man es nennen möchte, nach einem kurzen Zurückhalten endgültig losgelassen wird. Die drei Töne durchlaufen eine grosse Terz, was auf den Anfangsflageolettklang des Stücks zurückweist, der aus zwei grossen Terzen besteht. Der letzte hörbare Ton ist ein fis[5], bald an der Grenze des erkennbaren Tonbereichs, wie schon in T. 7, in der Mitte des Stücks, der Kern- und Durchgangston ein fis war.

## Webern und die Obertontonreihe

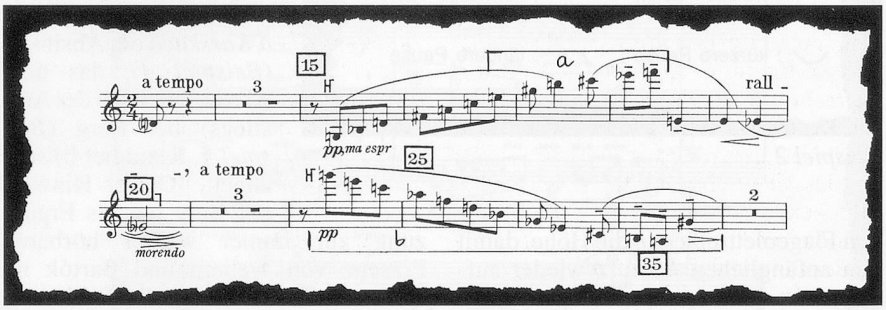
Bleiben wir nun beim Streichquartettsatz, nachdem wir die beiden Fassungen auf grosse Unterschiede hin verglichen haben.

Die flüchtige Harmonie dieses Schlusses wirkt erlösend, nachdem man vorher im Zuhören zwischen Extremen hin- und hergerissen wurde. Das ganze Stück hindurch waren die vier Instrumente meist blockartig in gestauten und explosiven Rhythmen aufgetreten. Zum ersten Repetitionsmotiv sagte Kurtág: *«Das Stottern ist ebenso meine Muttersprache wie Bartók meine Muttersprache ist.»*

Hier am Schluss spielen die Instrumente endlich als Individuen gesanglich ausdrucksvolle Motive. Einen Ganztonschritt höher als das tiefe C des Fermatentaktes singt das Cello ein Dreitonmotiv, welches mit einer Umkehrung des zweiten Intervalls von der Viola übernommen wird, und die beiden Motive werden wiederum von 1. und 2. Violine in umgekehrten Bogenformen weitergeführt. Diese Stelle aus vier Dreitongruppen lässt auf Anhieb an Webern denken. Tatsächlich ist sie fast zwölftönig, nur das c fehlt, das ja gerade im Takt vorher den Grund gelegt hatte. Verdoppelt ist das h, das dann im 2. Takt des zweiten Satzes gerade als erste Oktave des Quartetts herausgestellt wird. Die Bogenmotive bestehen aus kleinen Nonen, grossen Terzen und grossen Sexten, den Intervallen des Flageolettakkords am Anfang des Stücks. Nur die letzte Dreitongruppe macht eine Ausnahme, indem sie nicht das erwartete d[2] als letzten Ton bringt (vielleicht würde dies die ganze Gruppe zu sehr abschliessen als Oktave zum beginnenden d), sondern – durch eine Pause etwas abgetrennt – das cis[2] als kleine Terz von b[1] aus. «Trugschluss» nennt Kurtág dieses cis. Dieser Ton ist derjenige, der im Fermatentakt zur Symmetrie des Klangs fehlt. In T. 15 nehmen die zwei ersten Töne des Dreitonmotivs der 1. Violine h[2]-b[1] die obere Hälfte des Fermatenklangs auf, während das tiefe C des Cellos nur noch in Gestalt seiner Obertöne erscheint, gleichzeitig mit dem cis[2] der 1. Violine. Im Fermatentakt also mehr noch das Verankertsein auf einem Grund und hier der Übergang zum Abheben.




*Beispiel 4*




*Beispiel 5*

Kurtág erzählt, wie er in sich in Paris mit dem Werk Weberns beschäftigte, dessen Partituren er abschrieb, da er kein Geld besass, sie zu kaufen.

Welch neue Welt ihm dieses Werk bedeutet haben muss, können wir am Schluss des ersten Satzes erahnen. Hier gelingt Kurtág eine glückliche Verbindung von höchster Konstruktivität und Expressivität im Sinne Weberns mit dem natürlichen Phänomen der Obertonreihen.

«...er solle zwei Töne verbinden, allein das...»

Den Polaritäten von Schwere und Leichtigkeit, Tiefe und Höhe, Konstruktion und Natur, wie wir sie eben sahen, könnte man diejenige von «Dasein» (in einem Moment von Zeitlosigkeit, im Aufgehobensein zwischen Tief und Hoch in T. 13) und «Gerichtetsein» (in der Verflüchtigung von der Tiefe in die Höhe in den Schlusstakten) zugesellen.

## Wie in klassischer Periodik

Gegensätze bestimmen das Stück von Anfang an, wie man es graphisch in der Skizze *Beispiel 2* sehen kann. Es gehören immer zwei Akkorde zusammen. In der ersten Gruppe nähert sich der

Flageolettklang in fast beängstigendem Crescendo und stürzt in den repetierten Klang aus kleinen Sekunden. Völlig überraschend weitet sich das Klangbündel aus dieser Enge in einen sechsstimmigen leisen Quintenakkord auf den leeren Saiten (ausser dem Cello), einem «gleichgültigen» Wohlklang. Der Passivität und Leere dieses Klangs steht wie ein Aufschrei ein achtstimmiger *forte*-Akkord entgegen und provoziert eine Weiterentwicklung. Dieser Akkord könnte in zwei dominantische Hälften unterteilt werden: Cello und Viola ergeben zusammen einen Dominantnonenakkord zu C, 1. und 2. Violine einen Dominantnonenakkord (in Sekundstellung) zu h. Damit weist er weit voraus: C und $h^4$ sind die Randtöne des weiten Klangraums im Fermatentakt T. 13. In der dritten Gruppe reisst das Glissando die vier Stimmen wie in Empörung «indietro del ponticello», es ist die Gegenbewegung zum Absturz der ersten Zweiergruppe. Das trockene Pizzicato in Mittellage sprengt die Stimmen wieder auseinander in einen relativ weiten Klang, welcher zwischen den Extremen vermittelt.

Wie in klassischer Periodik beziehen sich die vier «Zweitongruppen» der Exposition aufeinander. Das Verhältnis von lang-kurz verändert sich dabei im Verlauf der vier Gruppen bis zu kurzlang. Der verzitternde Klang in der letzten Gruppe, die als Ganzes ein Zwölftonfeld bildet, bleibt wie als Frage der Exposition stehen und bekommt am Schluss der Durchführung in T. 13 eine Antwort. Wie nach der Fermate von T. 13, wo die Instrumente sich einzeln in kantablen Bögen äussern, enstehen in den zum zweiten Teil überleitenden Takten 6 und 7, im *«Tritonenmelodiegeflecht»*, erstmals melodische Ansätze. Kurtág war selber überrascht, als er diese Tritonusverflechtung auch schon in der Oberstimme der zwei ersten Blöcke des Stücks fand: 1. Violine, $dis^4$-a und $e^2$-$ais^3$. *«Ich wollte nur für jeden Akkord eine neue Struktur, andere Dynamik und womöglich eine neue Klangfarbe finden. Jemand der sehr gescheit ist in mir hat dann diese Zusammenhänge geschaffen.»* Tatsächlich findet man in der Exposition alle Intervalle ausser der Oktave deutlich hörbar vor, Dynamik in allen Stufen von ppp bis fff und verschiedenste Spielweisen.

Es würde zu weit führen, aufzuzeigen, wie sich die Elemente der Exposition im zweiten Teil überkreuzen und zum Teil durchdringen, und wie sie in rasanter und doch stockender Entwicklung auf T. 13 zu drängen. Nur das Spiel zwischen den verschiedenen Elementen und dem Flageolettakkord möchte ich noch erwähnen: Immer wieder blitzt der Lichtklang wegweisend auf. Tröstend und ermutigend wie die Stimmen der drei Knaben in der *Zauberflöte*, baut er im Streit und Dialog mit den andern Elementen vom Einzelakkord in T. 8 über die Zweiergruppe in T. 10 den Bogen in T. 11 auf, der in seiner spiegelbildlichen Form Vorbild für die Melodiebögen in T. 14 wird. Kurtág komponiert aber kaum streng symmetrische Bildungen. Wie in natürlichen Formen gibt es bei ihm immer Unregelmässigkeiten, welche den Keim zu einer Weiterentwicklung in sich tragen. So hält sich hier in T. 11 die 2. Violine nicht an die Bogenform: Ihre Töne steigen in gerader Linie auf, und die Quintfolge würde sich im fis fortsetzen, das fis des Schlusses, dessen ferne Höhe über die Zwischenstation des oktavierten h in T. 13 erreicht wird. Der Akkordbogen T. 11 bildet eine Art Kadenzformel ohne Eindeutigkeit. Nimmt man sie als bitonale IV-I-V-Formel, fällt sie in eine I in der engen Verschränkung der Mittellageterzen, die in der 2. Violine und der Viola folgen; oder sie löst sich, allerdings sehr flüchtig, in den aufgespaltenen ersten Akkord T. 12 auf. Diese Aufspaltung führt melodisch weiter zu den Extremtönen von T. 13: In Stimmenüberkreuzung verbindet sich das e der Viola mit dem gis der 1. Violine und würde sich mit dem Flageolett-h der 1. Violine im T. 13 zu einem E-Dur-Dreiklang ergänzen. Spiegelbildlich dazu ein c-Moll-Dreiklang vom g der 2. Violine übers dis des Cellos in T. 12 zum C des Cellos T. 13.

Der E-Dur-Dreiklang erklingt wirklich im letzten Flageolettstrahl der 1. Violine. Den c-Moll-Dreiklang hingegen finde ich nicht, auch nicht im Abstieg von *Hommage tardif à Karskaya*. Bezeichnenderweise ist das es der Terz in T. 12 in ein dis (Leitton zum e) umgeschrieben. Eine Auflösung nach F-Dur, wie sie die Septime C-$b^1$ in T. 13 nahelegt, ist hingegen für die Folge der drei untern Terzen in T. 11 sequenzartig vorstellbar. Damit wäre ein Rückbezug geschaffen zu dem «leeren» Quintenklang in T. 3, der sich zwischen f und e aufspannt.

Der T. 13 verbindet die tiefe leere Saite C und das «Licht» des hohen Flageolett-$h^4$ mit dem ausdrucksvollen $b^1$ in der Mitte zu einem Klang von grosser Wärme und lebendiger Ruhe.

Im Gespräch mit Bálint András Varga sagte Kurtág: *«Ich bin nur fähig zu komponieren, wenn ich mich sozusagen in Eintracht mit mir selber fühle, wenn ich mich selber annehmen kann, wie ich bin, und wenn ich mich gewissermassen in Übereinstimmung mit meiner Weltanschauung befinde.»*

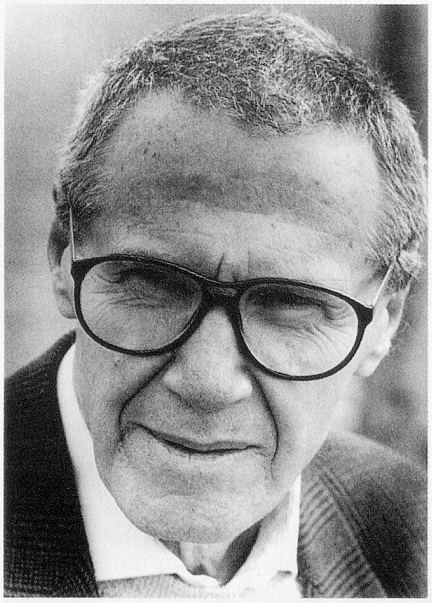
Vielleicht sind die Zusammenhänge in dieser Analyse manchmal zu gesucht, und die Spekulationen könnten zu weit gehen, doch ein Stück aus den *Játékok* trägt den Titel «Danebenhauen ist erlaubt» und in der Einleitung zu den *Játékok* schreibt Kurtág: *«Spiel ist Spiel. Es verlangt viel Freiheit und Initiative vom Spieler... Und greifen wir getrost hinein – ohne uns vor Irrtümern zu fürchten... auch zu unserer eigenen Freude.»* Jedenfalls hilft mir diese Interpretationsarbeit, das Stück besser zu hören, und ich hoffe, dass es auch dem einen Leser oder der andern Leserin dazu dienen kann.

## György Kurtág: eine Porträtskizze

*Einen Text über Kurtág verfassen?! Über Kurtág, der selber kaum Interviews gibt, dem das Wort soviel bedeutet, dass er sich nicht festschreiben will, der seinen Freunden eher Musikstücke als Briefe schickt. Kurtág, der in der Probenarbeit in nie zu erschöpfendem Bilderreichtum erklärt, dessen treffende Sätze sich oft fürs Leben einprägen, und der doch nur bereit ist, öffentlich über seine Musik zu sprechen, wenn er gleichzeitig in der Arbeit mit Interpreten demonstrieren kann, worum es ihm geht. Kurtág, der neben seiner Muttersprache ungarisch, so weit ich gehört habe, fliessend rumänisch, russisch, englisch, deutsch, französisch spricht, der jetzt noch altgriechisch lernt und in den ersten Ferien, die er sich seit Jahren gegönnt hat, dreissig Zeilen der Ilias von Homer auswendig gelernt hat. Kurtág, der mir zum Rhythmischen in einem seiner Musikstücke sagte: «Das Stottern ist ebenso meine Muttersprache, wie Bartók meine Muttersprache ist.» Das Stottern, das Zittern, ein Vibrieren von all dem, was er zu sagen hat aus einer seelischen Weite und einem Ausdruckswillen, der sich nie zufrieden gibt mit seinen Formulierungen. Kurtág, der oft lange Zeiten hindurch nicht komponieren kann und es ein Geschenk nennt, wenn ihm ein Stück gelingt. Eine Geburt.*

*Kann ich es wagen, mit Worten ein Bild von ihm zu entwerfen? Die Aufgabe ist umso schwieriger, als ich selbst bei verschiedenen Begegnungen immer wieder überrascht war, wie anders er auf mich wirkte, als ich es erwartet hatte. Mein erster Eindruck von Kurtág: ein Mensch, der weit offen ist, mit durchlässigen Grenzen, dessen ganzer Körper atmet. Er nimmt sein Gegenüber in grösster «Gastfreundschaft» auf. Er «antwortet» auf jeden Menschen, der ihm begegnet. Ebenso wie er ganz offen Musik anderer Komponisten in seine Musik einwirken lässt, so nimmt er im Gespräch oder in der Arbeit mit Interpreten die Persönlichkeit seiner Partner mit ins Spiel. Er lässt sich von ihnen anregen und kann umgekehrt ihre Sensibilität begeisternd steigern. Dass er in der Anlage seiner Stücke immer wieder auf die Grundform von Frage und Antwort weist, ist keine Nebensache! Ich erlebte aber in den Kursen und Proben auch Momente, wo es nicht «funkte»: wenn Kurtág sich in dem, was er musikalisch erreichen wollte, nicht verstanden fühlte, konnte er unnachgiebig*

*weiter bohren und drängen, und die Situation wurde immer schwieriger. Nie aber blieb er gleichgültig.*
*Aus der Schwierigkeit heraus, eine solch ebenso reiche wie schlichte Persönlichkeit wie diejenige Kurtágs direkt zu porträtieren, werde ich im folgenden in losem Zusammenhang ein paar Erinnerungen aus der Arbeit mit ihm erzählen, in der Hoffnung, dass sich aus den Momentaufnahmen doch ein Eindruck vom Menschen und Lehrer Kurtág ergibt.*
*Es war anlässlich eines Kurses in Bern, dass ich Márta und György Kurtág kennenlernte. Kurtág leitete einen Kammermusik-Meisterkurs über Bartók und Beethoven, von denen er sagt: «Meine Muttersprache ist Bartók, und Bartóks Muttersprache war Beethoven.» Seine Frau unterrichtete an der Allgemeinen Musikschule und an der Berufsschule die* Játékok *(«Spiele»), deren nunmehr siebenbändige Sammlung Kurtág in Zusammenarbeit mit der ungarischen Klavierlehrerin Marianne Teöke begann. Die Verbindung von musikalischen Urelementen mit äusserst differenzierter Kompositionskunst in dieser Sammlung lässt sich mit Paul Klees Malkunst vergleichen. Tatsächlich liebt Kurtág Klees Bilder sehr und war traurig, dass die Zeit nur für einen kurzen Rundgang durch die Berner Sammlung reichte, denn er arbeitete von morgens bis abends spät, bis das Konservatorium schloss, und war dann nur mit Mühe zum Aufhören zu bewegen.*
*Kurtágs Unterricht im Kammermusikkurs war von solcher Lebendigkeit und Differenziertheit, dass der Saal mit der Zeit anders zu schwingen schien, die Musik wesentlicher und ihre Aussage viel deutlicher wurde. Es spielte da ein Quartett, bei dessen Interpretation ich oft dachte, was wird Kurtág jetzt noch sagen, das klingt ja schon so gut! Er aber konnte stundenlang an ein paar Takten arbeiten, und immer war das, was er sagte, nachträglich ganz selbstverständlich – natürlich musste es so sein! Wenn er auf dem geschlossenen Flügel auf der Bühne eine Partie aus dem Stück vorspielte, klang das noch viel polyphoner als vom Quartett selbst, und immer konnte er die Passagen aus andern Werken, deren Verwandtschaft er aufzeigen wollte, auswendig zitieren.*
*In kursfreien Zeiten besuchte Kurtág die Theorieklassen der Berufsschule und arbeitete mit den Interpreten seiner Stücke für die Konzerte, die seinen Werken gewidmet waren. Zusammen mit einer Sängerin hatte ich schon monatelang an den* Sprüchen des Péter Bornemisza *geübt. Die kurze Probezeit mit Kurtág war begeisternd, aber nach dem Konzert sagte er kein Wort zu unserer Aufführung, und ich begriff: So hätten wir es noch nicht spielen dürfen. Jetzt würde die Arbeit erst beginnen. Als ich nach dem Konzert noch eine Stunde bei ihm haben konnte, nahm ich nur den Bornemisza mit. Er wollte aber eine Beethoven-Sonate hören und war irritiert, dass ich keine auswendig präsent hatte. Ich spielte ihm ein Notturno von Fanny Hensel vor, das er nicht kannte. Sofort spielte er es aus dem Gehör nach und verdeutlichte mir die harmonischen Entwicklungen.*
*Márta war oft im Unterricht und bei den Proben dabei, und es schien, als ob Kurtág ihre Hörweise auch unausgesprochen aufnähme. Manchmal griff sie ein, wenn er sich den Spielenden nicht verständlich machen konnte oder sie überforderte. Oft verdeutlichte sie, was er gesagt hatte, oder ergänzte es von*



György Kurtág © Judit Kurtág

*einer andern Seite. Auch andere anwesende Musikerinnen und Musiker bezog Kurtág gerne in den Unterricht ein.*
*Im* Játékok-*Kurs, den Márta Kurtág leitete, prägte sich mir besonders ein ungewöhnlicher Kommentar von ihr ein: Eine Schülerin, welche pianistisch nicht sehr weit war, spielte eines der Glissando-Stücke und glitt mit weicher Hand über die Tasten, ganz verbunden mit dem Erklingenden. Márta sagte nur sehr ernst: «Sie hat eine schöne Seele!» So lernte ich beide Seiten in der Arbeit von György und Márta Kurtág kennen: die grosse Liebe und Begeisterungsfähigkeit, und die unerbittliche Strenge in den Ansprüchen.*
*Kurtágs Bescheidenheit im Alltäglichen zeigte sich natürlich schon von Anfang an in Bern. Wie verbunden er den einfachen Leuten ist, sah ich bei späteren Besuchen in Ungarn: Nach der Aufnahmearbeit zu ...*quasi una fantasia... *gratulierte ihm ein älterer Bühnenarbeiter aus der Beleuchtung ehrerbietig zu dem Stück. Kurtág war gerührt und meinte nachher zu uns, das sei für ihn der schönste Erfolg, wenn seine Musik auch diese Leute erreiche. In der Musikakademie in Budapest war zu spüren, wie gerne ihn die Angestellten an der Pforte kommen sahen. Márta erzählte, dass sich Kurtág für ein Konzert mit Bartók-Liedern in dem Dorf in der Nähe von Budapest, wo ihr Haus steht, ebenso intensiv vorbereitet hätte, wie er es für ein Konzert in einer Metropole tun würde.*
*Auch die Beziehungen, die in Bern angeknüpft worden waren, gingen weiter. Ein Schüler der Musikschule Bern hatte Kurtág ein Stück gewidmet. Als Antwort schrieb Kurtág ihm die* Grundelemente, *die jetzt in Band VI der* Játékok *veröffentlicht sind. In Budapest spielte und sang ich Kurtág einmal das erste dieser Stücke vor, in dem gewisse Laute wie ŏā, āŭ, ū in den Flügel hineinzurufen sind. Das «Ach» des Anfangs gefiel ihm einfach nicht. Als es mir nicht so gelingen wollte, wie er es vormachte, meinte er: «Du musst noch richtig schreien lernen!»*
*Bei allem, was er tut, ist Kurtág mit Leib und Seele engagiert. Auf die Frage nach der Passion und Leidenschaft in seiner Musik (im Gespräch mit Walter Kläy, im Schweizer Radio DRS2) antwortete er: «Also manchmal hab' ich ganz tote Musiken auch, aber im allgemeinen es ist mir nicht der Mühe wert, etwas nicht in medias res anzufangen». Unmittelbar wie bei einem Kind wirkt das volle Engagement, die Mischung von Todernst und Spielfreude bei Kurtág. Er bezieht den ganzen Menschen in die Musik ein, nicht nur die ausgebildeten musikalischen Fähigkeiten.*
*Wie er zur Verdeutlichung seiner Vorstellungen auch die Stimme und die Bewegung des ganzen Körpers einsetzt, mögen zwei Flashs von Proben zeigen, an denen ich als Zuhörerin teilnahm:* Hommage à R. Sch..., *Nr. 1 («merkwürdige Pirouetten des Kapellmeisters Kreisler»): Der Bratschist spielt einen sehr gekonnten Auf- und Abstieg. Kurtág, mit dem Schwung noch nicht zufrieden, singt immer wieder vor und feuert mit Armbewegungen an. Doch der Charakter stimmt noch nicht. Da auf einmal ergibt sich ihm die richtige Bewegung. Die fiktive Bratsche in seinem Arm mit dem gesungenen Aufstieg in die Höhe reissend, dreht er sich um sich selbst. Der Bratschist soll nun also zum Spiel der schweren Stelle noch eine Pirouette vollführen, und es gelingt tatsächlich mit einem kleinen nachwirkenden Schwindel. Kurtág hat vermittelt, was vorher noch fehlte.*
Kafka-Fragmente, *letzter Satz: Die Sängerin singt die chromatischen Windungen zu dem Satz «Wir krochen durch den Staub, ein Schlangenpaar». Kurtág singt vor, begleitet mit sinuösen Handbewegungen – es reicht nicht! Plötzlich liegt er am Boden und kriecht singend auf dem Bauch. Ein beängstigender Moment, hatte er doch vor der Probe sehr erschöpft ausgesehen! Da ruft Márta: «Gyuri, dein Hemd! Wir haben nichts zum Wechseln hier!» Alle lachen, die Beklemmung ist gelöst.*

*Katharina Weber*