

## Eine «mißverständene» Kompositionsaufgabe als Ausweg Zu Kurtágs unpublizierten Klavierstücken 1957/58

von Tobias Bleek

Die zentrale Bedeutung, die der einjährige Westaufenthalt (1957/58) für György Kurtágs künstlerische Entwicklung und kompositorische Neuorientierung hatte, ist immer wieder unterstrichen worden. In Paris gelang es ihm, in Zusammenarbeit mit der Psychologin Marianne Stein eine tiefe persönliche und schöpferische Krise zu überwinden. Zugleich setzte er sich intensiv mit unterschiedlichen Formen westlicher neuer Musik auseinander und entwickelte auf der Basis dieser Auseinandersetzung die Grundlagen einer konzentrierten atonalen Tonsprache, die im Streichquartett op. 1 (1959), dem offiziellen Gründungsdokument von Kurtágs radikalem Sprachwechsel, erstmals zu voller Entfaltung kommen sollte.

Zu den ersten Zeugnissen, in denen sich Kurtágs kompositorische Neuorientierung manifestiert, gehören einige unpublizierte Werke (vor allem Klavierstücke, aber auch einige Lieder), die sich in den Beständen der Sammlung György Kurtág der Paul Sacher Stiftung befinden.<sup>1</sup> Das Spektrum dieser Arbeiten reicht von unvollständigen Entwürfen über kompositorische «Fingerübungen», in denen ein bestimmtes kompositionstechnisches Problem fokussiert wird, bis zu sorgfältig ausgearbeiteten Kompositionen größeren Umfangs. Für die Forschung ist dieser Materialbestand insofern von großem Interesse, als sich an ihm Kurtágs frühe Experimente mit (atonalen) Kompositionstechniken und die Entwicklung seiner neuen Tonsprache im Detail verfolgen lassen.

Die umfangreichste Komposition aus der Pariser Zeit ist ein fast zweihundert Takte langes Klavierstück, das Kurtág auf Drängen von Marianne Stein vermutlich in den ersten Monaten des Jahres 1958 fertigstellte.<sup>2</sup> Die zweistimmige Anfangspassage zeugt von Kurtágs Interesse für symmetrische Strukturen (*Abbildung 1*). Die melodischen Linien in der rechten und linken Hand verlaufen in den Takten 3–9 spiegelsymmetrisch zur vertikalen Achse  $f^1/fis^1$ . Kurtág führt die beiden Stimmen dabei entweder simultan in Gegenbewegung (vgl. T. 5f. sowie den Anfang von T. 8) – ein Phänomen, das Hanns Jelinek mit dem Begriff «Spiegel» beschreibt<sup>3</sup> – oder zeitversetzt als Spiegelkanon (T. 3f. rhythmisch exakt, T. 8f. rhythmisch unscharf). Da die Achsentöne  $f^1/fis^1$  im Anfangsabschnitt nicht erklingen,

*Sostenuto ma poco agitato*

*-1-*

*rit. e calando*

Abbildung 1: György Kurtág, Klavierstück (1958; unveröffentlicht), Reinschrift, S. [1] (Sammlung György Kurtág).



manifestiert sich die symmetrische Konstruktion des Tonsatzes auf der Satzoberfläche in der Quarte *dis<sup>1</sup>/gis<sup>1</sup>*, die in den Takten 4, 6, 8 und 9 angesteuert wird.<sup>4</sup> Während der linear konzipierte Satz auf horizontaler Ebene von Terz- und Sextfolgen geprägt wird, ist seine Harmonik durch große Septimen und kleine Nonen (zum Teil mit Oktavversetzung) sowie durch Quartan bestimmt.

Kurtág selbst bezeichnete das umfangreiche Klavierstück wiederholt als gescheitertes Werk. Zugleich betonte er jedoch die Bedeutung dieses musikalischen «Monstrums» für seine weitere Arbeit. So diente ihm die Komposition in den folgenden Jahren als Materialreservoir, auf das er in unterschiedlichen Situationen zurückgriff. Ein eindruckliches Beispiel für diese Praxis, das zugleich belegt, daß die Wurzeln der Kurtágschen «Recycling-Technik» bis in die 1950er Jahre zurückreichen, liefert der sechste Satz des 1959 komponierten Bläserquintetts op. 2. Das dreizehntaktige Stück wurde direkt aus der Anfangspassage des Klavierstücks entwickelt.<sup>5</sup> Die Takte 1–11 des Quintettsatzes basieren auf den entsprechenden Takten der Klavierfassung, bei den Takten 12 und 13 hingegen handelt es sich um einen hinzukomponierten Schluß. Die Quintettversion des Eröffnungsabschnitts aus dem Klavierstück unterscheidet sich von diesem in erster Linie durch eine Verdichtung der Satzstruktur und eine Differenzierung der Dynamik. Eine Voraussetzung für diese Veränderungen bilden dabei die reicheren kontrapunktischen und dynamischen Möglichkeiten des Klangmediums Bläserquintett. In den Takten 3–9 erweitert Kurtág die spiegelsymmetrischen Verläufe durch hinzukomponierte Stimmen, die ebenfalls spiegelsymmetrisch verlaufen. Neben der Verdichtung der kontrapunktischen Struktur kommt es auch zu einer stärkeren Profilierung der musikalischen Gestik des Satzes.

Eine «mißverständene» Kompositionsaufgabe half Kurtág bekanntlich dabei, seine schöpferische Krise zu überwinden und eine ganz eigene musikalische Formsprache zu entwickeln. Nachdem er Marianne Stein sein «überdimensioniertes» Klavierstück gezeigt hatte, empfahl diese ihm, sich mit klar umrissenen kompositorischen Aufgaben auseinanderzusetzen: «Sie hatte mir Übungen gegeben. Sie schlug mir vor, ich solle zwei Töne miteinander verbinden, und meinte damit wohl eine einstimmige Melodie. Ich habe diese Aufgabe mißverstanden, was aber zu einer ganz eigenen Form führte.»<sup>6</sup> Steins Anregung löste bei Kurtág nach eigenem Bekunden einen wahren Kreativitätsschub aus. In den folgenden Wochen schrieb er zahlreiche kleinformatige Klavierstücke. Eines der ersten Zeugnisse dieses Prozesses ist eine Sammlung von zwanzig Klavierstücken, die der Komponist in ein «Cahier de musique» im Format Din A5 notiert hat.<sup>7</sup>

Die musikalischen Miniaturen, die zwischen drei und neunzehn Takten lang sind, fokussieren in vielen Fällen eine bestimmte kompositorische Idee (zum Beispiel das Spiel mit schwarzen und weißen Tasten) oder ein spezifisches kompositionstechnisches Problem (Formen der Schlußbildung in

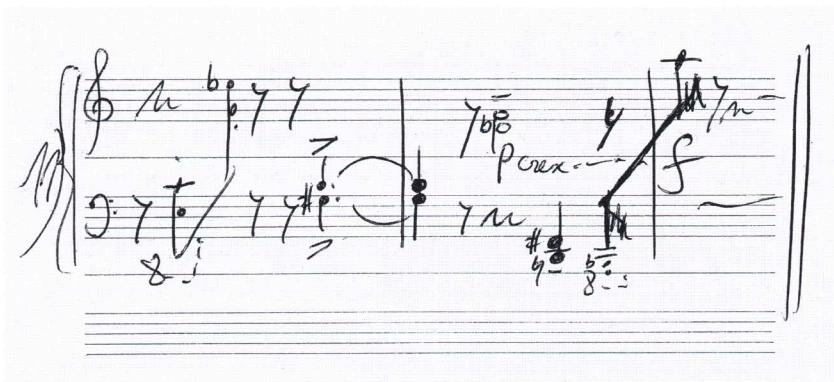


Abbildung 2: György Kurtág, Zwanzig Stücke für Klavier (1958), Nr. 11, Entwurf, S. [12] (Sammlung György Kurtág).

einem atonalen Tonsatz etc.). Im Zentrum von Kurtágs Interesse steht dabei die Arbeit mit Kanontechniken, symmetrischen Strukturen und unterschiedlichen Ostinato-Formen sowie die Generierung von Zwölftonfeldern und einfachen dodekaphonen Strukturen. Ein gemeinsamer Zug dieser Stücke, der zugleich Kurtágs kreative Umdeutung der von Marianne Stein gestellten Kompositionsaufgabe illustriert, ist die Tatsache, daß sich die meisten von ihnen zwischen zwei Tönen entfalten. So beginnen siebzehn der zwanzig Stücke auf dem Ton *c* und sechzehn von ihnen schließen mit dem Ton *a*.<sup>8</sup>

Ein gutes Beispiel für Kurtágs problemorientiertes Komponieren, in dem sich zugleich der «etüdenartige» Charakter vieler dieser Miniaturen spiegelt, liefert das elfte Stück (Abbildung 2). Es umfaßt lediglich drei Takte und ist – gleichsam nach Webernscher Art – in dem Moment beendet, in dem alle zwölf chromatischen Töne einmal erklingen sind. Mit Ausnahme der zweitönigen Schlußgeste erfolgt die Entfaltung des chromatischen Totals dabei in Form eines Spiels mit Sexten und Terzen. Der Ausgangspunkt der kompositorischen Fingerübung war in diesem Fall also die Idee, innerhalb eines geschlossenen Zwölftonfelds eine aphoristische Invention über zwei Intervalle zu schreiben, die zueinander im Verhältnis der Komplementarität stehen.

Das kompositorische Problem, das dem Stück Nr. 5a zugrunde liegt, ist deutlich komplexer (Abbildung 3). Bei dieser dreitaktigen Miniatur handelt es sich um einen zweistimmigen Spiegelkanon. In den Takten 1 und 2 basieren die beiden Kanonstimmen, die im Abstand eines Viertels einsetzen, auf zwei Zwölftonreihen. Während in der rechten Hand die Reihe von *c*<sup>2</sup> aus exponiert wird, erklingt in der linken Hand ihre Umkehrung ausgehend von *Fis*. Auf die streng zwölftönige Passage – vermutlich eines der frühesten Experimente Kurtágs mit horizontaler Dodekaphonik – folgt eine kurze «Coda». Zielpunkt dieses zweiten Abschnitts, in dem es zu vereinzel-

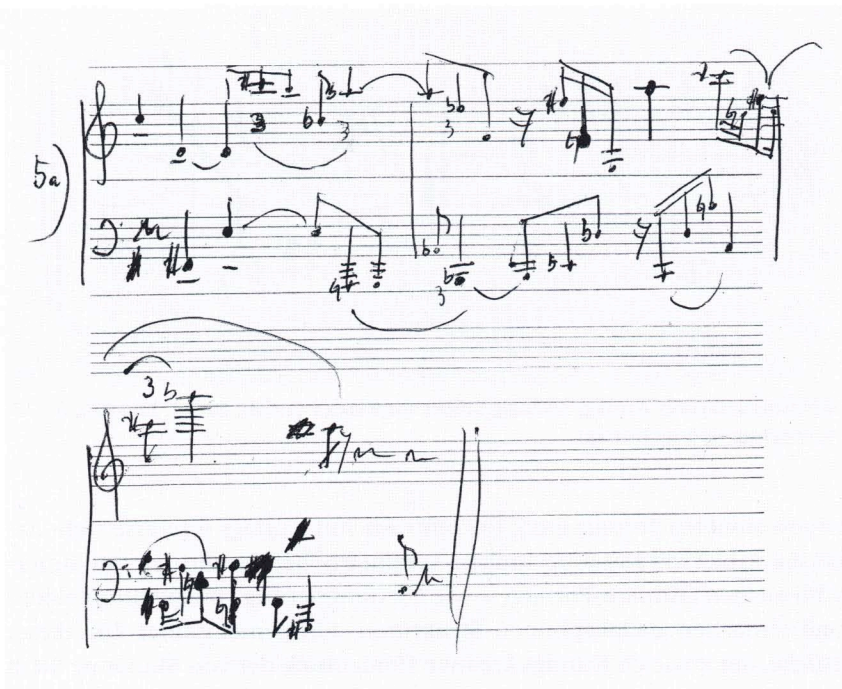


Abbildung 3: György Kurtág, Zwanzig Stücke für Klavier (1958), Nr. 5a, Entwurf, S. [6] (Sammlung György Kurtág).

ten Tonwiederholungen kommt (*fis* und *c* in beiden Stimmen) ist der Ton *a*, der von beiden Kanonstimmen in Takt 3 in unterschiedlicher Oktavlage erreicht wird. Wie die meisten anderen Miniaturen entfaltet sich das Stück also zwischen den beiden Eckpfeilern *c* und *a*, die zugleich die Rahmentöne der Reihe bilden. Im Falle von 5a ist der Ton *a* allerdings nicht nur Zielpunkt des musikalischen Verlaufs, sondern zugleich Ankerpunkt der musikalischen Konstruktion. So bewegt sich der exakte zweistimmige Umkehrungskanon spiegelsymmetrisch um den Achsenton *a*.

Bemerkenswert ist dieser Sachverhalt insofern, als der Ton *a* die gleiche Funktion in zwei kanonischen Sätzen von Webern erfüllt, mit denen sich Kurtág um 1958 intensiv befaßt hat<sup>9</sup>, und zwar im zweistimmigen Umkehrungskanon des zweiten Satzes der Klaviervariationen op. 27 und im vierstimmigen Doppelkanon aus der Exposition des Kopfsatzes der Symphonie op. 21. Obwohl zwischen Weberns komplexen kontrapunktischen Konstruktionen und Kurtágs Miniatur-Spiegelkanon Welten liegen, scheint es vor dem Hintergrund dieser Übereinstimmung durchaus plausibel, Kurtágs Experiment mit einem dodekaphonen Umkehrungskanon als einen der ersten Reflexe seiner kompositorischen Auseinandersetzung mit Webern zu deuten.<sup>10</sup> Zu denken gibt allerdings Ligetis Beobachtung, daß Béla Bartók dem Ton *a* im ersten Satz seiner *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und*



*Celesta* als Symmetrieachse der symmetrisch zentrierten Chromatik eine ähnliche Funktion zuweist – ein Werk, das Kurtág nicht nur sehr gut kannte, sondern das für ihn nach eigener Aussage auch von großer Bedeutung war.<sup>11</sup> Aufgrund seiner kompositorischen Faktur (zwölföniger Spiegelkanon) steht das Stück Nr. 5a zwar Weberns dodekaphonen Kanonkompositionen näher als Bartóks symmetrischer Chromatik. Dennoch läßt sich hier – und auch in vielen anderen Fällen – mit guten Gründen dafür argumentieren, daß hinter dem scheinbar direkten Webern-Einfluß möglicherweise eine «tripolare» Einflußbeziehung steckt. Ob der Weg dabei über Webern zu Bartók oder über Bartók zu Webern oder gar über Ligeti zu Bartók und Webern führte, bleibt offen.

<sup>1</sup> Zu den Kompositionen, die in «vollständigen» Entwürfen vorliegen, zählen ein umfangreiches Klavierstück, eine Zusammenstellung von zwanzig kürzeren Klavierstücken sowie Variationen für Klavier. Außerdem existieren Skizzen und Entwürfe zu einigen Kompositionen für Singstimme und Klavier, einem Chorsatz auf Paul Celans *Todesfuge* und einem Violinkonzert (vgl. das vorläufige Inventar der Sammlung György Kurtág, Kapitel 1.2.2 und 1.3).

<sup>2</sup> Vgl. «Komponisten-Portrait György Kurtág entwickelt im Gespräch mit Ulrich Dibelius», in: *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, hrsg. von Ulrich Dibelius, Salzburg und Zürich: Residenz 1993, S. 88–94, hier S. 90. Rachel Beckles Willson diskutiert einige Aspekte des umfangreichen Materials zu diesem Werk im Rahmen ihrer Studie *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, op. 7. A «Concerto» for Soprano and Piano*, Aldershot: Ashgate 2004, S. 35.

<sup>3</sup> Hanns Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, Bd. 2, zweite Auflage, Wien: Universal Edition 1967, S. 143.

<sup>4</sup> Kurtág notiert sowohl *dis* als auch *es*.

<sup>5</sup> Vgl. György Kurtág, *Quintetto per fiati op. 2* [1959], Budapest: Editio Musica 1965, S. 12. Eine ähnliche Form des «re-working» praktizierte Ligeti in vielen seiner Kompositionen der 1950er Jahre. So basieren beispielsweise die *Sechs Bagatellen* für Bläserquintett (1953) auf den Sätzen 3, 5 und 7–10 der *Musica ricercata*. War Ligeti für Kurtág also auch in diesem Fall ein Modell?

<sup>6</sup> Friedrich Spangemacher, «Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen. Ein Gespräch mit dem Komponisten György Kurtág», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Jg. 219, Nr. 134 (13./14. Juni 1998), S. 49.

<sup>7</sup> Das Notenheft befindet sich in der Sammlung György Kurtág; das sechste Stück ist in einer überarbeiteten Form in Kurtágs op. 3 eingeflossen.

<sup>8</sup> Das Verfahren, eine Komposition zwischen zwei Tönen zu entfalten, spielt auch in den publizierten Klavierstücken op. 3, deren Wurzeln in die Pariser Zeit zurück reichen, eine wichtige Rolle. So beginnen die ersten vier Stücke mit dem Ton *c* (teilweise als Bestandteil eines Zusammenklangs) und enden auf *cis*.

<sup>9</sup> Vgl. zu Kurtágs Webern-Rezeption meine 2006 an der Humboldt-Universität zu Berlin eingereichte Dissertation *György Kurtág: Officium breve op. 28 – Eine Studie über musikalische Intertextualität* (Druck in Vorbereitung); dort werden Kurtágs unpublizierte Kompositionen der Pariser Zeit ausführlicher besprochen.

<sup>10</sup> Auch in der Anfangspassage des Bläserquintetts op. 2 arbeitet Kurtág mit einer auf den Ton *a* zentrierten Symmetrie.

<sup>11</sup> Vgl. György Ligeti, «Webern und die Zwölftonkomposition», in: ders., *Gesammelte Schriften (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung)*, Bd. 10), hrsg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott Music 2007, Bd. 1, S. 358–63, insbesondere S. 362–63.