

7. György Kurtág – ...quasi una fantasia... (1987/88)

„Bei ...quasi una fantasia... (1987/88) war ich mir [...] ziemlich sicher, dass die vier Sätze zusammenstimmen und in ihrer unterschiedenen Gemeinsamkeit wie viererlei Gebäude am selben Platz durchaus eine harmonische Korrespondenz-Wirkung entfalten. Vor allem dann, wenn sie wirklich attacca, unmittelbar aufeinander folgen, die ersten beiden, die Largo-Introduktion und das Molto agitato, zudem in dem vorgeschriebenen äußersten Pianissimo gespielt werden und auf einmal dieses Tuba mirum des dritten Satzes (Recitativo) lautstark, erschreckend, voller Emphase und Verzweiflung dagegengesetzt wird. Nach diesem Ausbruch fällt der letzte Satz, eine Aria im Adagio-molto-Tempo dann wieder in eine leise Verhaltenheit zurück. Wie aus der Ferne, ins Zarte abgeblendet soll er klingen. Wichtig war für mich jedoch die Form des zweiten, noch leisen Satzes, den ich mir nicht nur zugleich bedrohlich und klagend vorgestellt habe (Presto minaccioso e lamentoso), sondern auch sehr Schumann-nah „Wie ein Traumswirren“: Es entwickelt sich da etwas, als geprägtes Emblem bleiben dazu immer die raschen Teufelssprünge im Schlagzeug präsent, dann mischt sich ein Lamento ein, aber das Minaccioso geht gleichzeitig über zu den Streichern, während die Bläser die Teufels-Embleme aufgreifen; dann kommt eine Art Walzer wie aus einem Brahms-Konzert im Klavier, parallel zu ihm wird aber das Lamentoso fortgeführt und nun im Blech das Minaccioso. Also, es findet wirklich eine ständige Verdichtung statt, und deshalb ist dieser Satz eins der wenigen Stücke, die ich zu Recht komponierte Musik nennen darf. Vielleicht erstmals habe ich bei ...quasi una fantasia... erlebt, dass die Musik nicht flach dasteht vor mir, sondern dass sie denjenigen, der zuhört, mit ihren klingenden Materialien umgeben kann.“

György Kurtág¹

Der Titel von Kurtágs Komposition weckt Assoziationen – man spekuliert auf Beziehungen zu Beethovens Klaviersonaten op. 27.1 und 27.2 (beide sind mit „Sonata quasi una fantasia“ überschrieben). Während der Verweis auf die Fantasie bei Beethoven sicher als Hinweis auf Aspekte formaler Transparenz zu verstehen ist, geht es Kurtág um eine Musik, die frei assoziativ

¹ Dibelius 1993:74ff

wirkt wie eine Fantasie. Weniger die konkrete inhaltliche (bzw. materialtechnische) Definition ist Kurtágs Thema, sondern vielmehr die aus diesem Material heraus wirksame Perspektive. Fantasie wird hier weniger zum Begriff des Erfindens („Fantasieren“), es ist vielmehr die Haltung des Ahnens (... *quasi una fantasia* ... – wie eine Fantasie, eine Ahnung, eine Spekulation, eine Neubetrachtung).

Kurtágs ...*quasi una fantasia*... gliedert sich in vier voneinander getrennte Sätze, die folgende äußerliche Eigenschaften aufweisen:

Satz	I	II	III	IV
Bezeichnung	Introduzione	Presto minaccioso* e lamentoso	Recitativo	Aria – Adagio molto
Takte	9	44	12	19
Dynamik	<i>ppppp</i>	<i>sempre pppp</i>	<i>ff fff (pp)</i>	<i>pppp</i>
Besonderheit		„Wie ein Traumeswirren“		

(*minaccioso = drohend)

In der Analyse werden die grundlegenden Materialien der vier Sätze dargestellt. Darüber hinaus wird Kurtágs Komposition hinsichtlich der Wahl der Mittel und des historischen Gehalts dieser Mittel befragt.

Die Besetzung von ...*quasi una fantasia*... (für Klavier und Instrumentengruppen) weist neben üblichen Orchesterinstrumenten zwei Besonderheiten auf: neben einer Blockflöte (im 4. Satz) besetzt Kurtág fünf Mundharmonikas (1., 2. und 4. Satz).

In der Partitur ist zudem ein genaues Konzept zur Aufstellung der Instrumente im Raum angegeben, das das oben beschriebene „Umgeben-Sein mit klingenden Materialien“ präzise definiert:

„Die einzelnen Instrumentengruppen müssen im Saal so aufgestellt sein, dass sie nach Möglichkeit voneinander vollständig separiert sind.

Wenn im Saal eine Bühne und auch eine mehrstöckige Galerienreihe zu finden sind, so

1. dürfen auf der Bühne nur das Klavier und die Pauken aufgestellt sein.
2. Die Gruppe Vibraphon/Marimbaphon – Cymbal, die Harfe und die Celesta, die Gruppe der anderen Schlaginstrumente (die mit *eco* bezeichneten auch innerhalb dieser gut getrennt) sowie die Mundharmonikas sollen auf dem mittleren Niveau des Saales angebracht werden (auch voneinander getrennt).
3. Die Streicher-, Holzbläser- und Blechbläsergruppen sind womöglich am obersten Niveau, auch voneinander entfernt aufzustellen.
4. Die Glockenstimmen können von beliebigen Mitgliedern des Ensembles vorgetragen werden; wenn mehrere Spieler zur Verfügung stehen, sollen sie auf verschiedenen Stellen im Saal, unter dem Publikum sitzen.“

Modifikationen sind je nach Raumsituation denkbar, es ist aber stets eine möglichst verteilte, d.h. individuelle Aufstellung zu realisieren.

1. Satz – Introduzione [Largo]

„Wie die ‚...quasi una fantasia...‘ beginnt oder auch der letzte Satz. Das ist zeremonielle Musik.“

György Kurtág, 2007/2008²

Der 1. Satz von Kurtágs *...quasi una fantasia...* ist eine auf den ersten Blick lapidare Musik: er besteht nahezu ausschließlich aus Tonleitern, die mit einer Ausnahme (T. 7) abwärts verlaufen. Die Tonleitern sind diatonisch bzw. modal:

- | | |
|------|-------|
| T. 1 | C-Dur |
| T. 2 | C-Dur |

² Kurtág 2010:63

- T. 3 Eine diatonisch in Bezug auf den Schlusston *a*/s nicht erklärbare Skala, möglicherweise zu Beginn noch C-Dur, das dann in eine Fis-Dur-Leiter wechselt. Dieses Tritonus-Verhältnis ist möglicherweise als Erinnerung an eine bei Bartok häufig zu findende Strategie zu verstehen.
- T. 3.5–6.3 C-Dur (in einer zwei Töne umfassenden Überschneidung mit Fis-Dur)
- In T. 6.4 folgt die einzige Konstellation, die nicht durch eine Tonleiter beschreibbar ist (*b – cis – a*).
- T. 7 Zunächst a-moll (aufwärts), „gestört“ durch das *es*.
- T. 8 Cis-phrygisch abwärts.

In Takt 9 schließt der Satz mit zwei fallenden Quarten und den Dreiklängen der Mundharmonikas:

The musical score consists of four staves for measures 15 to 19. The first three staves contain melodic lines with various interval markings: 9+ (measure 15), 9- (measures 16, 17, 18), and v8 (measure 18). The fourth staff is a percussion staff with notes for TAM, GONG, BCK., and SONAGLI. The measures are labeled T. 1, T. 2, T. 3, T. 4, T. 5, T. 6, T. 7, T. 8, and T. 9 at the bottom.

Die Besonderheiten dieser völlig blank gesetzten Skalenausschnitte liegen in der jeweiligen Verknüpfung – so bilden sich durch die jeweils gewissermaßen „zu früh“ einsetzenden Tonleitern in der Überlagerung Nonen und Septimen (bzw. verminderte Oktaven), zumeist über mehrere Oktaven hinweg.

Kurtág relativiert durch diese Schnittpunkte die zunächst scheinbare Eindeutigkeit seiner Tonleitern. Weitere Irritationen entstehen durch den Wechsel des Registers sowie die ab Takt 3.4 einsetzenden Metallklänge (Gongs, Becken).

Das langsame Tempo und die extrem verhaltene Dynamik erwecken den Eindruck, als werde die Tonleiter unter eine Art Mikroskop gelegt. Es handelt sich dabei um eine bekannte Struktur, die nun einer besonderen Betrachtung unterworfen wird. Das Material als solches ist dabei historisch belegt. Kurtág schafft aber für eben dieses Material in seiner vordergründigen Banalität eine Aura, die den historischen Kontext der Skalen verblassen lässt. Es geht um stufenweise Bewegungen, die an zwei Stellen (T. 6.4 und T. 9.1) Brüche aufweisen.

Die Einsätze der Mundharmonikas im letzten Takt irritieren die bis dahin etablierte Aura als Objekte, die im Ensemble von Klavier und Schlagzeug fremd sind (und fremd bleiben). Sowohl ihre Klangfarbe als auch die von den Mundharmonikas gespielten Dreiklänge setzen der Einheit der Tonleitern des Klaviers eine neue Qualität entgegen. So konfrontiert Kurtág definierte Objekte und schafft durch eine in reduzierter Einfachheit gestaltete Gegenüberstellung eine Spannung des gegenseitigen Befragens dieser Objekte. Alle Klänge werden in diesem Satz (und seien sie noch so einfach) ortlos. In besonderer Weise wird dieses Diffundieren der Musik durch die räumliche Organisation des Klangs verstärkt: die Mundharmonika-Spieler sitzen im Raum verteilt. Für Kurtág ist der Ort der Uraufführung von großer Bedeutung: „... *quasi una fantasia*...“ wurde für den seinerzeit neuen (zur Zeit des Entstehens der Komposition noch in Bau befindlichen) Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie geschrieben. Die Akustik des Saals der Uraufführung hat Kurtágs Idee eines vielschichtigen Klangs im Raum nachhaltig geprägt – die Uraufführung ist für ihn in ihrer akustischen Qualität bis heute unerreicht geblieben³.

³ Kurtág 2012: György Kurtág im Gespräch mit Matthias Hermann, 4. April 2012

2. Satz – Presto minaccioso e lamentoso [Wie ein Traumeswirren]

Zum zweiten Satz schreibt Kurtág:

„Es entwickelt sich da etwas, als geprägtes Emblem bleiben dazu immer die raschen Teufelssprünge im Schlagzeug präsent, dann mischt sich ein Lamento ein, aber das Minaccioso geht gleichzeitig über zu den Streichern, während die Bläser die Teufels-Embleme aufgreifen; dann kommt eine Art Walzer wie aus einem Brahms-Konzert im Klavier, parallel zu ihm wird aber das Lamentoso fortgeführt und nun im Blech das Minaccioso. Also, es findet wirklich eine ständige Verdichtung statt, und deshalb ist dieser Satz eins der wenigen Stücke, die ich zu Recht komponierte Musik nennen darf.“

György Kurtág⁴

„Im zweiten Satz von „...quasi una fantasia...“ habe ich mich bewusst darum bemüht, Chaos in den Raum zu stellen in der Hoffnung, dass die einzelnen Stimmen deutlicher hörbar werden. Auch einen (gestohlenen) Namen habe ich ihm gegeben: ‚Traumeswirren‘.“

György Kurtág, 2007/2008⁵

(„Traumes Wirren“ ist der Titel des siebten der *Fantasiestücke op. 12* von Robert Schumann.⁶)

Kurtág beschreibt den 2. Satz von *...quasi una fantasia...* als eine mehrschichtige, letztlich polyphone Anlage. Mit „komponierter Musik“ ist wohl diese Art der polyphonen Konstruktion von bestimmten Schichten gemeint – „komponiert“ als im wörtlichen Sinne „zusammengestellt“. Er setzt zu Beginn charakteristische Bausteine, die sich – jeder für sich – in morphologischer Hinsicht subtil verändern. Zu einer wirklichen Interaktion im Sinne kontrapunktischen Reagierens kommt es dabei nicht. Es entsteht vielmehr ein zunehmend dichtes Gewebe von schnellen Figuren in einheitlich leiser Dynamik.

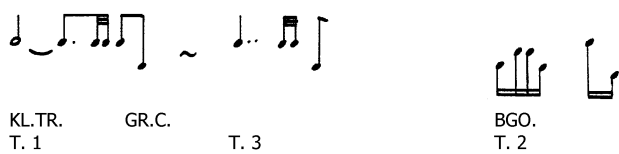
⁴ Dibelius 1993:76

⁵ Kurtág 2010:70

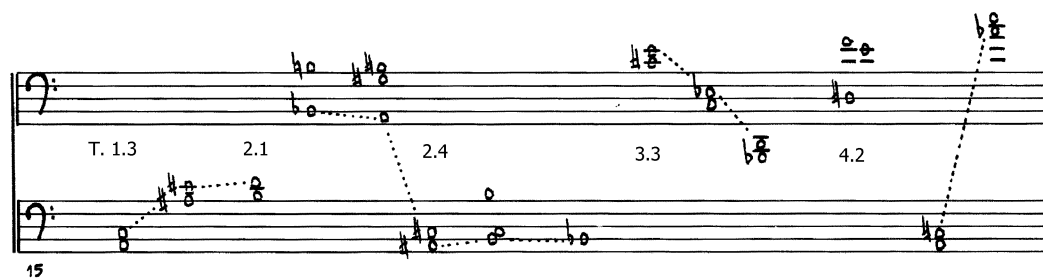
⁶ Anmerkung Matthias Hermann

Im Einzelnen lassen sich folgende Primärbausteine darstellen:

Im Schlagzeug (Becken, Bongos) findet sich zunächst eine Gruppe, die aus einem langen Wert, einer schnellen Repetition, und einem Sprung besteht (Kleine Trommel, Gran Cassa T. 1), danach folgt eine Pendelfigur in den Bongos (T. 2):



Im Klavier (T. 1.3ff) erscheinen Cluster im Umfang einer kleinen Terz, die im tiefen Register rasch die Oktavlage wechseln. Die Abfolge der Terzcluster wird zumeist durch eine chromatische Linie gesteuert (beispielsweise in den ersten drei Akkorden die Kopftöne *c – cis – d*).

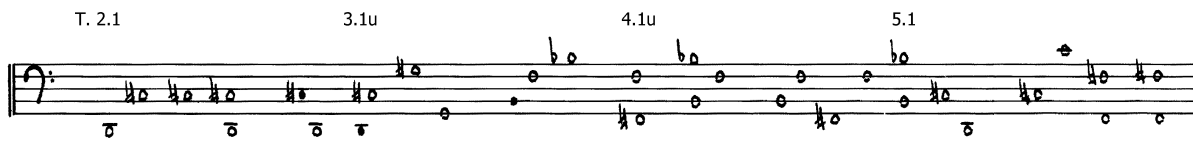


Eingestreut in diese Terzcluster erscheinen darüber hinaus große Intervalle (9–, T. 2.2) bzw. Erweiterungen der Terz zum Dreiklang (T. 2.3). Zwei rhythmische Situationen sind ausgeprägt: eine auftaktige Zweiergruppe, in der ein langer Wert einem kurzen folgt (♩ ♩), und lange tremolierte Klänge.

Kurtág beschreibt diesen Abschnitt des Klaviers als das erste „Minaccioso“⁷.

⁷ Kurtág 2012

Ein dritter Baustein sind Pendelfiguren, d.h. schnelle Wechsel zwischen zwei Tönen, wobei einzelne Töne wiederholt werden. Diese Pendelfiguren werden erstmals in der Pauke etabliert (T. 2ff):



Die Pendelfiguren stellt Kurtág in Zusammenhang mit Weberns Musik:

*„Unter dem Einfluss von Webern habe ich damals die kleine None/große Septime ziemlich steif benutzt. Das hielt ziemlich lange an, bis zur Troussova. ... Hervorgehobene Intervalle gibt es bei mir immer. Mein Ziel aber sehe ich darin, dass jedes Intervall etwas Spezielles sein könnte. Natürlich fiel auch Bornemisza unter diese Vorliebe für die große Septime. Im dritten Satz von Weberns Variationen op. 27 fand ich diese schnelle Bewegung vom eingestrichenen *f* zum zweigestrichenen *e* und zurück, die ich in Bornemisza als Visitenkarte des Teufels eingebaut habe. Besser gesagt, habe ich das von Webern übernommen, nicht bewusst. Ich dachte, selbst darauf gekommen zu sein. [...] Es erscheint (auch) im zweiten Satz der ‚...quasi una fantasia...‘ und an vielen anderen Stellen.*

György Kurtág, 2007/2008⁸

Webern war für Kurtág seit den späten 1950er Jahren ein wichtiger Referenzpunkt. Kurtágs Auseinandersetzung mit Weberns Musik ist insbesondere bei Tobias Bleek⁹ ausführlich dargestellt.

Der 2. Satz ist ab Buchstabe [A] von der Dialektik der beiden Hauptcharaktere „Minaccioso“ und „Lamentoso“ geprägt¹⁰. Bei Buchstabe [A] (T. 7) wechselt das Klavier ins Lamentoso, das Minaccioso erscheint in den Streichern. In der Folge wird die dialektische Verwebung dieser Elemente immer dichter („es wird simultan, es häuft sich“¹¹) – in Takt 8 übernehmen die Marimabaphon und Cymbalon das Lamentoso, bei Buchstaben [B] wandert das Lamentoso zu Flöte und Oboe, während die Blechbläser das Minaccioso spielen.

⁸ Kurtág 2010:100 f.

⁹ Bleek 2010

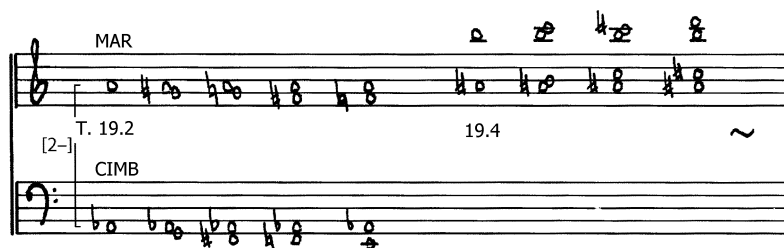
¹⁰ Kurtág 2012

¹¹ Kurtág 2012

Ein vierter signifikanter Baustein erscheint in Takt 13 (= Buchstabe [B]) – im Abstand der 9-
verschobene chromatische Linien in regelmäßigem Tempo (hier septolische Achtel):

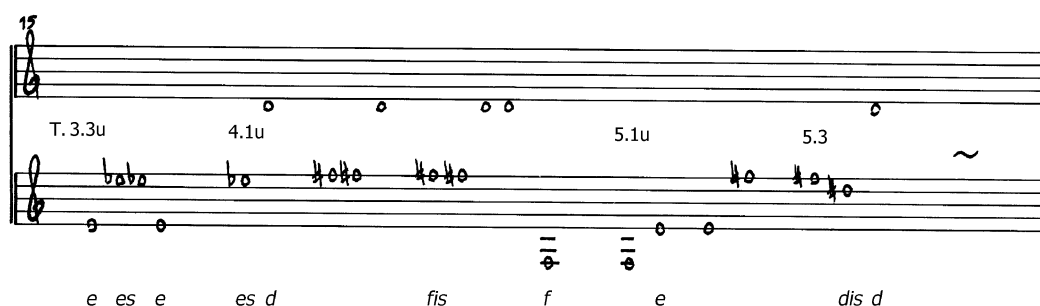


Eine Erweiterung des eben beschriebenen Bausteins findet sich in Takt 19 (Marimbaphon/
Cymbalon): gegen eine chromatische Linie wird ein Achsenton gesetzt, was zu einer linearen
Spreizung führt. Kurtág koppelt solche Verläufe im (über ein bis zwei Oktaven gespreizten)
Abstand der 2-:



Auch die anderen bereits vorgestellten Bausteine werden ständig modifiziert:

Die Pendelfiguren werden im Marimbaphon (T. 3.3ff) zu einem Feld ausgebaut, das wiederum
chromatisch angeordnete Töne über mehrere Oktaven verteilt:



Die einzelnen Töne dieses Feldes sind oktavlagenfixiert.

Die Terzcluster des Klaviers entwickeln sich (T. 4.3ff) zu Akkorden weiter, die zumeist aufgefaltete Varianten dieser Cluster darstellen. Die chromatische Linearität der Verbindung zwischen diesen Akkorden bleibt erhalten. Die Akkorde besitzen verwandte, aber nicht konstante Intervallstrukturen. Als Rahmenintervall erscheint stets die gespreizte 2– in Form von 7+ bzw. 9–.

In den tremolo gespielten Streicherakkorden (T. 6.4) stehen die Außenstimmen in komplementärer Chromatik zueinander (die Töne *des–c* bzw. *c–des* werden getauscht).

Auch im Klavier sowie in Marimbaphon und Cymbalon steht ab [A] das Tremolo im Vordergrund (T. 7ff). Charakteristisch sind Halbtonklänge, die sich um 2– verschieben. Ab Takt 9 mischt sich die 3– in die Linie der Kopftöne (T. 9 Klavier, T. 10 Marimbaphon, Cymbalon). In Takt 11 wird der tremolierte Sekundklang zu größeren Gebilden erweitert, wie z. B. einem Cluster mit dem Umfang einer 3+:

In der Folge werden die 9- in der Linie verlängert (erstmal Violine-II T. 11/12, dann Oboe/Flöte T. 13), bzw. auf zwei Oktaven gespreizt (Streicher bzw. Trompete/Posaune T. 19). Die melodischen Kerne umfassen bis zu fünf Töne (Trompete/Posaune T. 21)

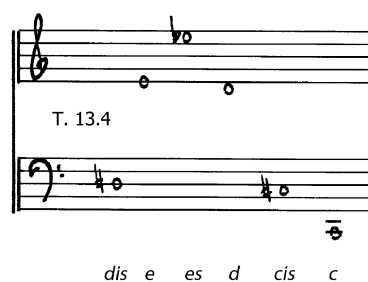
The image shows a musical score snippet with four staves. The top staff is for Violine-II (T. 11/12), the second for Oboe/Flöte (T. 13.2), the third for Piano (PF.), and the fourth for Strings/Trumpets/Posaunes (STR. and TR.POS.). Measure numbers 15, 17.1, and 19.1 are indicated. The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like '9-' (fortissimo) and '9-' (pianissimo). The bottom staff has a key signature of one sharp (F#).

Das letzte Tremolo taucht am Schluss des Stückes im Klavier auf – hier als Cluster mit dem Umfang einer Quart:

The image shows a musical notation for a tremolo cluster in the piano part, labeled T. 40 and measure 15. The notation is in a bass clef and shows a cluster of notes.

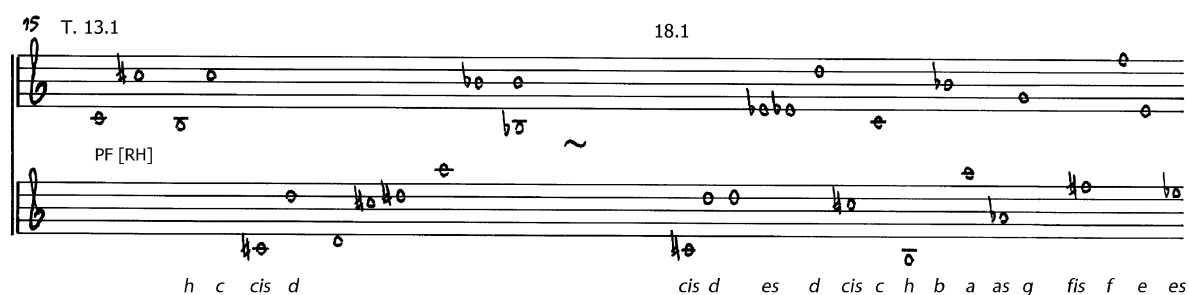
Das Tremolo erfährt hinsichtlich seiner Morphologie harmonische und lineare Erweiterungen. Sein artikulatorisches Idiom bleibt aber unverändert.

Aus den zuvor beschriebenen Pendelfiguren entwickeln sich zunächst Felder. Im weiteren Verlauf transformieren sich einzelne Felder zu Zellen melodischer Identität – die schnellen Werte werden von längeren Tenuti abgelöst. Erste relevante Tenuti finden sich in der Flöte in Takt 10.3, zu einer melodischen Identität kommt es in der Tuba in Takt 13.3. und im Horn in Takt 13.4:

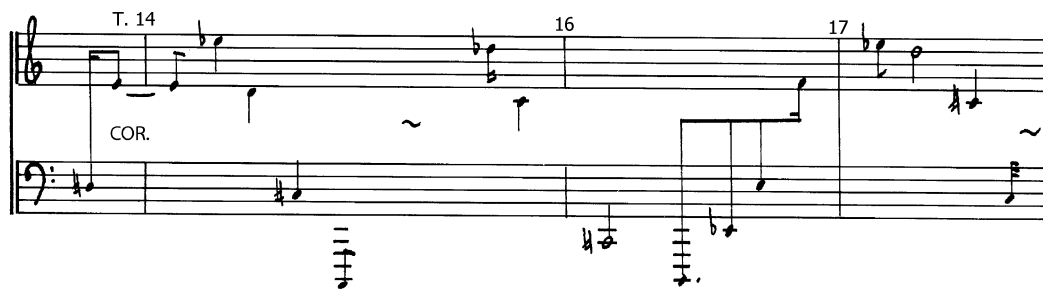


Die weit gestreute Chromatik dieser Melodie erinnert an ähnliche Netzverläufe bei Ligeti. Der ständige Oktavlagenwechsel bricht die Chromatik zu einer melodischen „Grimasse“ auf.

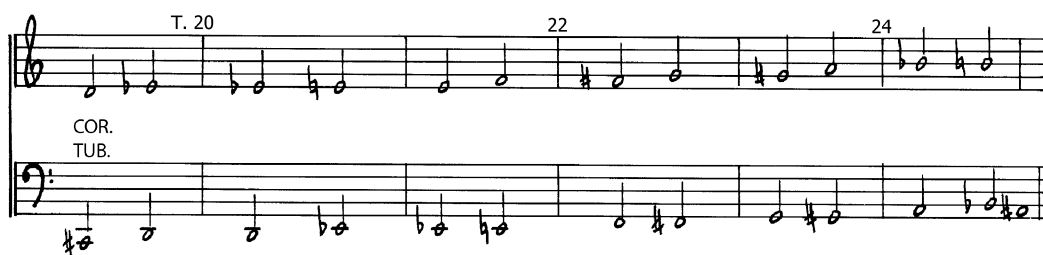
Im Klavier findet ab [B, T.13] gegenläufig ein melodischer Gestus in schneller Bewegung statt (triolisch), der sich in der Folge wieder stark den Feldern von Takt 3ff annähert.



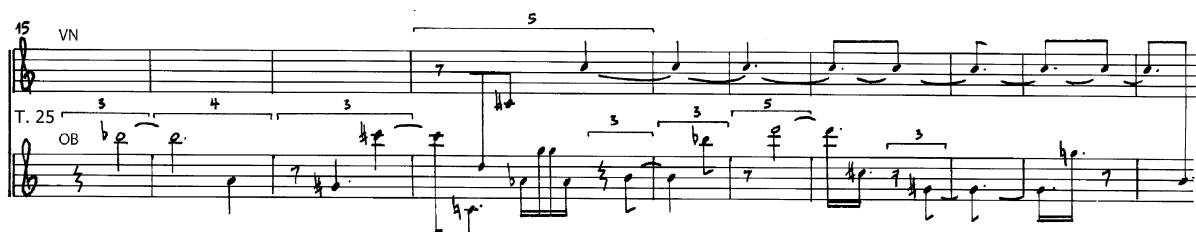
Die melodischen Linien bleiben stets an der gebrochenen Chromatik orientiert (z. B. Horn T. 13.4):



In den Takten 19-24 bildet eine lange, rhythmisch regelmäßige Linie eines chromatischen Totals einen Kontrapunkt, der in seiner Kontinuität eine Richtungslosigkeit impliziert:



Ab Takt 25 kommt es schließlich zu einer melodischen Paarbildung zwischen Oboe und (ab T. 28) Violine-1:



Ab Takt 34 [E] wird das Satzbild diffuser, das „Traumeswirren“ verschwindet.

Kurtágs eingangs zitierte Charakterisierungen („Teufelssprünge, minaccioso, lamentoso, Walzer“) sind letztlich nicht eindeutig zuzuordnen. Zu den „Teufelssprüngen“ sind sowohl die Pendelfiguren als auch die Zweiergruppen (Klavier, T. 1.3) zu zählen, die in verschiedenen Instrumenten auftauchen. Als „minaccioso“ („drohend“) könnten die Tremoli verstanden werden, als „lamentoso“ („klagend“) die legato gespielten, mehr oder weniger gespreizten „Linien“. Irritierend ist in diesem Zusammenhang, dass beim Klaviertremolo in Takt 7 die Bezeichnung „lamentoso“ hinzugefügt ist. Der Brahms'sche Walzer findet sich in Takt 15, wobei das hier dem Blech zugeschriebene „minaccioso“ sich auf die zuvor als „lamentoso“ bezeichnete Morphologie bezieht. Nicht zuletzt dieser Ungewissheit wegen wird hier eine technische Interpretation vorgeschlagen – auch auf dieser Basis präsentiert sich der Satz als mehrschichtiges Innenleben eines global definierten Klangs, dessen Innenleben („wirr“) einer progressiv angelegten Fluktuation folgt.

Die im Titel angeführte Nähe zu Schumanns Phantasiestück op. 12 Nr. 7 („Traumes Wirren“), die Scheib rein spekulativ als „Verweis auf eine romantisch-chaotische Sphäre“ deutet, lässt sich bezüglich der Bausteine auf die Pendelfiguren, die punktierten Rhythmen (Schumann T. 17ff) oder auch die eng geführten Linien (bei Schumann besonders im Mittelteil) beziehen. Insofern wäre Schumanns Material doch eine Referenzgröße für Kurtágs Bausteine.

Es zeigt sich, dass Kurtág – wie im 1. Satz – elementare Bausteine in eine ganz bestimmte Situation setzt; nach der räumlichen Zeitlupe des 1. Satzes lässt sich der 2. Satz global als diffus-fluktuierendes Stimmungsbild beschreiben, das mittels der morphologischen Modifikationen unterschiedliche Momente von Unschärfe und Schärfe, von Fokussierung und Distanzierung aufweist. Die eingangs beschriebene polyphone Schichtung bleibt durchgehend erhalten (s. Grafik unten), wobei der interagierende Grundzug einer Polyphonie fehlt – es handelt sich hier viel stärker um ein Nebeneinander von verwandten Objekten, die in eine Gesamtmorphologie eingebettet sind. Auf Grund der nicht vorhandenen (nicht gewollten) konstruktiven Interaktion zwischen den Objekten bleiben diese trotz ihrer engen intervallischen Beziehung letztlich isoliert voneinander. Material und Struktur sind so auch in diesem Satz ort- und geschichtslos.

„Ich schreibe etwas, und dann komponiere ich noch eine Schicht darüber, dann noch eine und dann noch eine. Das ist der zweite Satz des „quasi...“. Wie viel davon zu hören ist, darum habe ich mich nicht mehr gekümmert.“

György Kurtág, 1996¹²

¹² Kurtág 2010:70

3. Satz – Recitativo

„... auf einmal dieses Tuba mirum des dritten Satzes (Recitativo) lautstark, erschreckend, voller Emphase und Verzweiflung...“

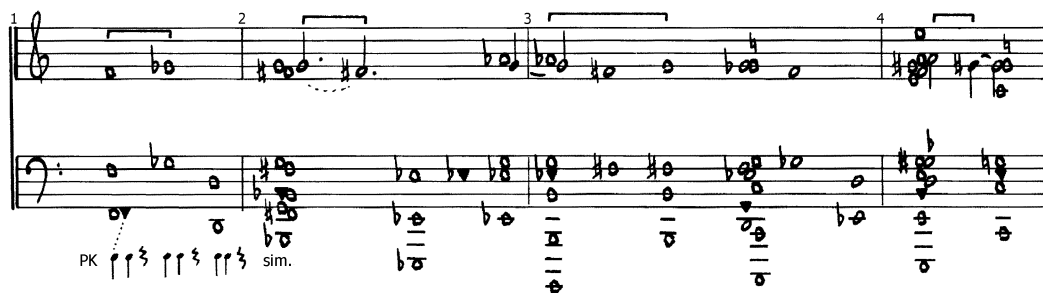
György Kurtág¹³

Interessant an Kurtágs Kommentar ist die Zusammenfügung von „Tuba mirum“ (als Teil der Liturgie des Requiems) und von „Recitativo“. Der Titel „Recitativo“ weckt die Erwartung einer sprachlich geprägten Musik, einer Musik, in der rhetorische Formulierungen und sprachlich-rhythmische Strukturen wirksam sind.

Das zentrale Material dieses Satzes sind Halbtonbewegungen, direkte Gegenüberstellungen von Halbtönen, sowie eine Sekundärebene im Abstand einer kleinen oder großen Terz.

In den ersten vier Takten findet eine halbtöneise aufsteigende Evolution kleiner Sekunden statt, die als melodische Zellen erscheinen:

f > ges ; g > fis ; as > g ; a > gis

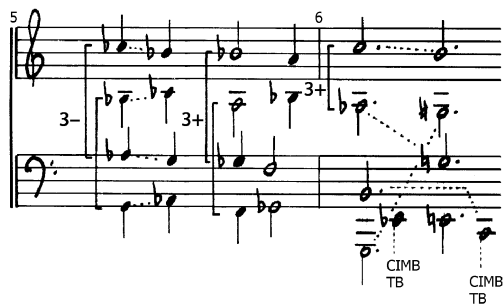


Die jeweils zweifach repetierten Schläge der Pauke geben den einleitenden Takten eine besondere Kraft.

Nach dieser Introduction bleiben in Takt 5 Klavier und Pauke übrig, neu kommen die Farben von Becken und Großer Trommel hinzu. Charakteristisch werden ab hier nun jeweils zweistimmige

¹³ Dibelius 1993:76

Komplementärbewegungen im Abstand einer Oktav, d.h. die gleichen Töne erscheinen jeweils vertauscht in Ober- und Unterstimme z. B. der rechten Hand des Klaviers (T. 5):

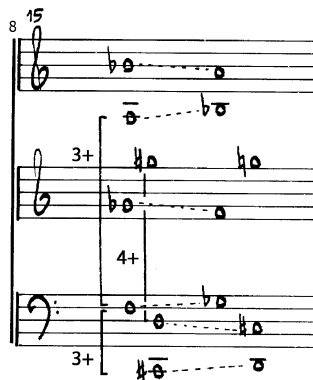


Beide Ebenen stehen zueinander im Abstand zunächst der 3-, dann der 3+. In Takt 6 betreffen die Gegenüberstellungen *c/h, as/g, es/e*, hier auch wieder (wie zu Beginn des Satzes) nacheinander gesetzt.

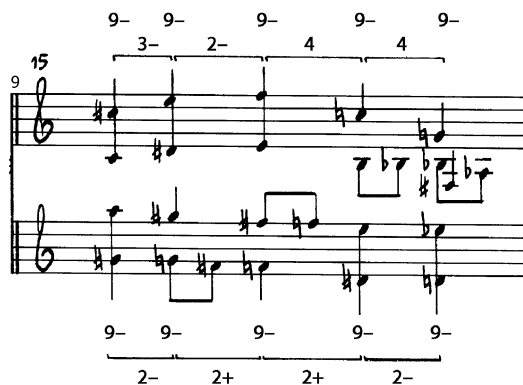
Das gleiche Verfahren bleibt im Folgenden erhalten, als neue Elemente kommen hinzu:

- + parallele Quinten (T. 7) *es-as, d-g, cis-fis, c-f, h-e*,
- + melodische Zellbewegungen in 8-teln,
- + punktuelle Ornamente (Quasi-Triller-Bewegungen in Septolen, Quintolen und Triolen):

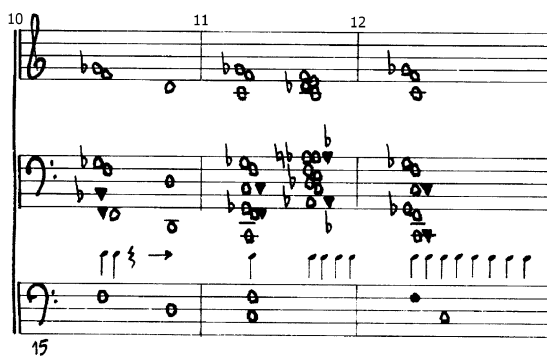
In Takt 8 kehren die Komplementärbewegungen im Abstand der 3+ wieder:



In Takt 9 gewinnt noch einmal der melodisch-lineare Charakter Bedeutung (8-tel-Bewegungen, vgl. T. 7):



In Takt 10 greift Kurtág die Töne von Takt 1 nochmals auf, die zum Ende hin verdichtet werden. Auch der Einsatz der Pauke unterstützt den Charakter einer Art „Reprise“:



Rhythmisch gelesen handelt es sich um einen von dominanter Vertikalität geprägten homophonen Satz, in den kleine melodische Zellen implementiert sind. In diesen Zellen wird das Rezitativ sichtbar – als ein Versuch, in elementar reduzierter Form rhetorische Sprachlichkeit zu gewinnen. Es kommt dabei aber zu keiner konkret sprachlich-rhythmischen Konstellation (gar: einer „Situation“) im eigentlichen Sinne, sondern die Musik verbleibt bei der in extremer Zeitlupe gezeigten Anlage eines intervallischen Materials.



Dadurch, dass Kurtág sein Material nicht entwickelt, verstärkt er den durch die sehr laute Dynamik (ff, fff) geäußerten Duktus, der eine Behauptung bleibt, letztlich ohne eine sich aus dieser Behauptung entwickelnde Aussage. Das Rezitativ zeigt sich hier als starker, emotionaler Gestus („lautstark, erschreckend, voller Emphase und Verzweiflung“) – im Sinne der durchaus affirmativen Deklamation einer (wenngleich letztlich wortlosen) Handlung.

4. Satz – Aria – Adagio molto

*... Es nehmet aber
Und gibt Gedächtnis die See,
Und die Lieb auch heftet fleißig die Augen,
Was bleibet aber ...*

(Diese Zeilen – es handelt sich um die letzten vier Zeilen aus Hölderlins Gedicht „Andenken“, wobei die letzten drei Worte „stiften die Dichter“ weggelassen sind – hat Kurtág dem 4. Satz ohne weitere Angaben vorangestellt.)

„Von den Mikroludien für Streichquartett (1977) ist das fünfte eine Keimzelle für das Final-Adagio von ...quasi una fantasia... In ...quasi una fantasia... wollte ich ursprünglich nur Variationen über meine Mikroludien für Streichquartett komponieren. Der jetzige zweite Satz sollte eine der ersten Variationen sein – und so weiter. Aber dann ging es nicht. Am Ende der Variation stellte sich eine Form ein, die ich gar nicht von mir erwartet hatte, das Weiterdenken einer Passacaglia. Ich hatte dies keineswegs geplant. ...“

György Kurtág¹⁴

Das fünfte der 12 Mikroludien für Streichquartett (unter dem Titel „Hommage à Michály András“) ist mit „lontano, calmo, appena sentito“ (langsam, ruhig, kaum gehört) überschrieben. Es umfasst vier Takte, die jeweils in zwei Hälften gegliedert sind. Jeder dieser Takte definiert einen Abschnitt des 4. Satzes von *...quasi una fantasia...*

Der erste Takt des Mikroludiums Nr. 5 hat im Exzerpt folgende Gestalt:



¹⁴ Dibelius 1993:92

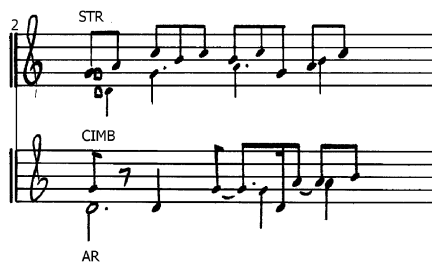
Der Takt ist (wie die beiden folgenden Takte auch) durch eine gestrichelte Linie in zwei Halbtakte geteilt.

Kurtág beschreibt diese erste Phrase als „eine Art gregorianischer Melodie im Ambitus einer Quarte, auf die eine Antwort gewissermaßen aus dem Kosmos“¹⁵ folgt.

In *...quasi una fantasia...* wird zunächst der erste Halbtakt von Takt 1 des Mikroludiums wörtlich abgebildet, hier nun vom Klavier gespielt:



Dann wiederholt Kurtág diesen Halbtakt des Quartetts, verräumlicht ihn aber dadurch, dass die Tonhöhen in unterschiedlichen rhythmischen Varianten ablaufen.



Von besonderer Bedeutung ist, dass Kurtág das Klavier aus der metrischen Ordnung des Orchesters auskoppelt – während die beiden ersten Takte im Klavier als 10/8 – 9/8 gesetzt sind, ist es im Orchester genau umgekehrt. Ein analoger Vorgang wiederholt sich in Takt 4/5 (5/8 – 5/8 versus 4/8 – 6/8) und ab Takt 7.

Das „Echo“ der Streicher beginnt also quasi einen Takt zu früh; Kurtág betont die Identität der beiden Passagen dadurch, dass sie im Taktbild gleich aussehen. Ein „zu früh“ gab es auch im 1. Satz mit den Überblendungen der Tonleitern.

¹⁵ Kurtág 2012

Das Prinzip unterschiedlicher Geschwindigkeiten kommt dann auch bei der zweiten Hälfte des ersten Quartetttaktes (*c/g, h/f*) zum Tragen:

Eine Gegenüberstellung von Mikroludium 5 und dem 4. Satz von *...quasi una fantasia...* ergibt folgendes Bild:

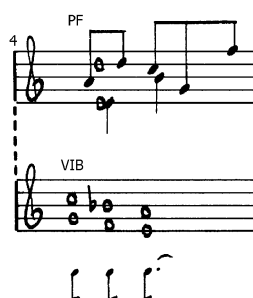
Mikroludium V			
Takt	1a*		
			1b*
Aria			
Takt	1	2	3
a	1a	<i>1a</i>	
b			<i>1b</i>
c			

*a = 1. Halbtakt, b = 2. Halbtakt; *kursiv* = modifizierte Form

Der zweite Takt des Mikroludiums hat folgende Gestalt:

Der Ambitus der „gregorianischen“ Melodie ist vergrößert (auf eine Septime), und auch die „Antwort“ erreicht hier ganz neue Dimensionen¹⁶ bezüglich des Klangraums und des Tonvorrats.

In Takt 4 erscheint zunächst im Klavier wieder die Musik des ersten Halbtakts des Referenztakts des Mikroludiums, sie ist aber durch einen neuen Hintergrund (absteigende Quartan *c/g, b/f, a/e*) ergänzt, der als Fortsetzung der vorausgegangenen Zweiklänge eine Brücke zum ersten Quartetttakt bildet:

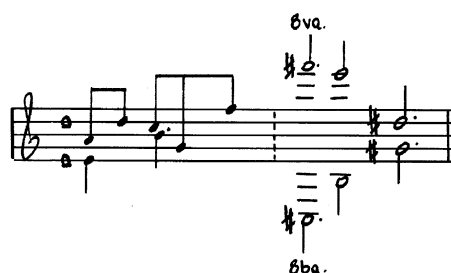


In Takt 5 folgt überlappend eine Wiederholung des bereits gespielten Halbtaktes (diesmal in der „Originalfarbe“ der Streicher), erweitert um einen Kontrapunkt im Horn (Dreiklang es-moll) und eingerahmt von zwei Akkorden in Vibraphon, Cymbalon, Celesta und Harfe.

Der erste Akkord steht – wie auch der es-moll-Dreiklang – bezüglich seiner Tonhöhen in wesentlich größerer Distanz zu den Streichern als der zweite, der (lagenversetzt) mit dem Streichersatz kongruent ist (die Tonhöhen der Streicher werden gewissermaßen „aufgefaltet“).

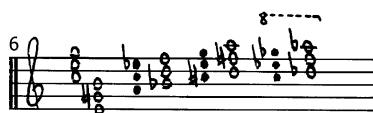
¹⁶ Kurtág 2012

Takt 6 gibt die zweite Hälfte des zweiten Quartetttaktes wiederum in rhythmischer Streuung wieder:



Lediglich die beiden letzten Figuren von Cymbalon und Harfe verlassen das Tonhöhenmaterial des „Originals“ – *a* und *d'* sind Fremdtöne, *gis* und *d'is* erscheinen oktavversetzt.

Der Abschluss des verräumlichten zweiten Taktes des Mikroludiums erfährt durch die Einsätze der Mundharmonikas eine weitere Dimension von Erweiterung (auch Distanzierung):



Die Projektion des Mikroludiums in den Schlusssatz von ...quasi una fantasia... sieht bezüglich der beiden ersten Takte folgendermaßen aus:

Mikroludium V						
Takt	1a		2a			
			1b		2b	
Aria						
Takt	1	2	3	4	5	6
a	1a	1a		2a	2a	
b			1b	1b		2b
c						
						Harm*

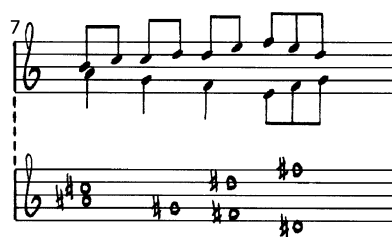
*Harm = Mundharmonikas

Das Material des dritten Taktes des Mikroludiums hat folgende Gestalt:



Kurtág beschreibt die 8-tel-Melodie mit den Seufzer-Motiven als „beinahe schmerzliche Welt“¹⁷, die wiederum eine Antwort aus einer anderen Welt erfährt.

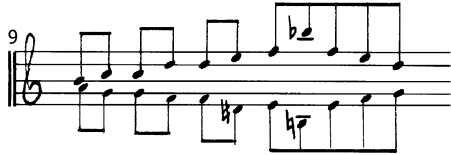
Dieser Takt nimmt im 4. Satz den größten Raum ein – nach der originalen Version der ersten Takthälfte (Streicher T. 7, mit dem originalen Hintergrund):



¹⁷ Kurtág 2012

erscheint zunächst (beginnend mit dem letzten Ton von T. 7) eine wörtliche Wiederholung im Klavier.

In Takt 9 folgt dann eine modifizierte, gespreizte Variante (Blockflöte, Horn):



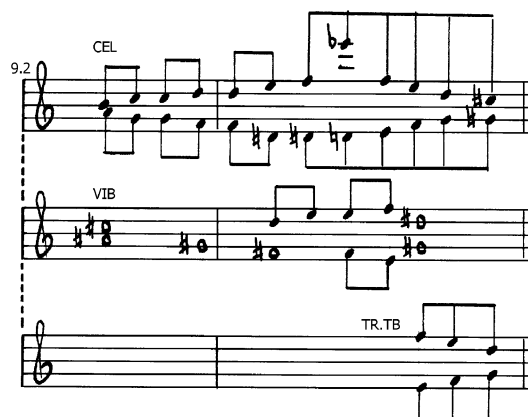
zu der (beginnend mit dem letzten Achtel von T. 8) die zweite Takthälfte des dritten Mikroludentaktes in den Streichern abläuft (mit einem hinzugefügten Auftakt im Kontrabass):



Auch dieser Streichertakt hat seine „Echo“-Entsprechung im Klavier, leicht „verschmutzt“ durch das *g* vor dem *gis*.

Weitere Echos der zweiten Takthälfte finden sich der 1. Geige/Harfe (T. 10/11) und den Crotales (T. 11/12), die Auftakte des Kontrabasses werden von der Tuba fortgeführt.

In der Folge (T. 9.2ff) erscheinen eine weitere, gespreizte Variante des ersten Halbtaktes aus dem Mikroludium:



und eine Variante, die am Ende der aufsteigenden Linie abbricht (T. 10.4, Cymbalon):



Auch der dritte Mikroludientakt erfährt am Ende durch Einsätze der Mundharmonikas eine subtile Brechung:



Mikroludium V											
Takt	1a		2a		3a						
		1b		2b		3b					
Aria											
Takt	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
a	1a	1a		2a	2a		3a	3a	3a 3a	3a	
b			1b	1b		2b			3b	3b	3b
c											
						Harm					Harm

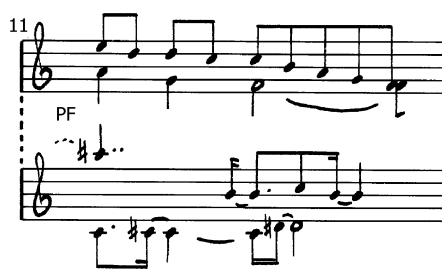
Ab Takt 12 (Klavier) bildet dann der 4. Quartetttakt das Referenzmaterial:



Die absteigende Melodie thematisiert „den lydischen Ton, bevor sie sich durch das abschließende *e* in einen phrygischen Ton verwandelt. Durch dieses *e* entsteht am Ende eine Versöhnung zwischen den Welten“¹⁸.

Der vierte Quartetttakt ist in „... quasi una fantasia...“ wie folgt komponiert:

– Zunächst erscheint der erste Halbtakt im Klavier (in der Unterstimme gegenüber dem Original chromatisch verfremdet):



dann in einer weiteren Modifikation in den Streichern (T. 13):



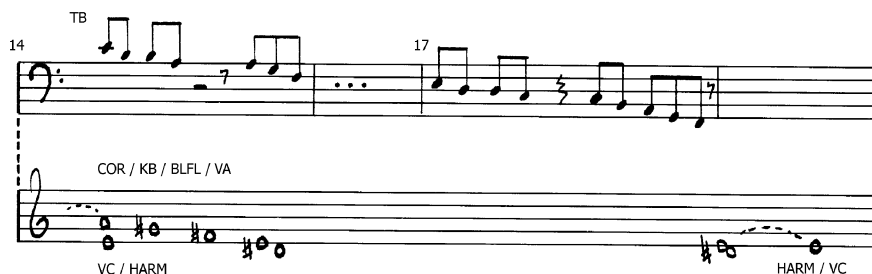
In den letzten sechs Takten des Satzes kommt es zu einer Überlagerung weiterer Modifikationen der in Achteln absteigenden Tonleiter des ersten Halbtaktes (Posaune) und dem Material des zweiten Halbtaktes (*a – gis – fis – dis* über dem Achsenton *e*). Der Achsenton wird wieder auch

¹⁸ Kurtág 2012

von den Mundharmonikas gespielt, das vierfache „Echo“ der vier absteigenden Töne erscheint in einer besonderen klanglichen Reihenfolge:

Horn (T. 12-15) – Kontrabass (T. 13.4-16) – Blockflöte (T. 13-17) – Viola (T. 13.3-18)

Beide „Orchester-Fremdkörper“ (Blockflöte, Mundharmonika) prägen so den Schluss:



Die Aria stellt eine behutsame Vergrößerung des Mikroludiums dar. Die Verräumlichung wird in Form von

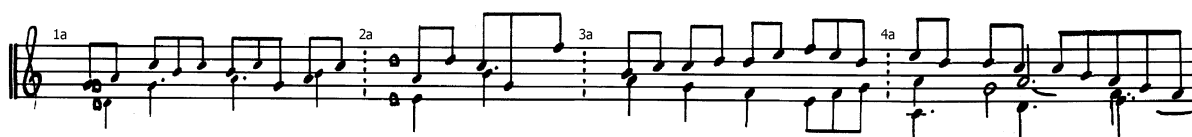
- + Wiederholungen („Echos“) und
- + Erweiterungen (in Anlehnung an die Technik der entwickelnden Variation)

komponiert.

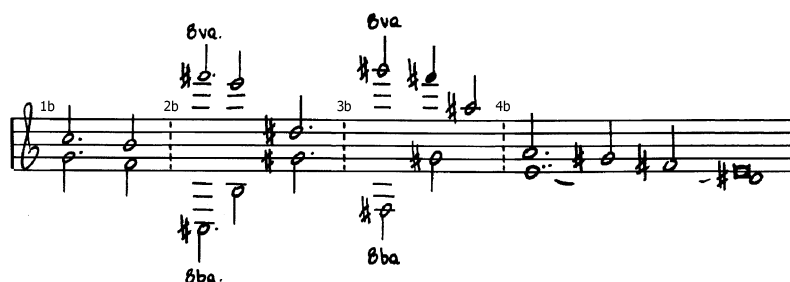
In einer tabellarischen Übersicht lassen sich die Beziehungen zwischen Mikroludium und ...*quasi una fantasia*... folgendermaßen darstellen:

Mikroludium V																			
Takt	1a		2a		3a						4a								
		1b		2b		3b								4b – 4c					
Aria																			
Takt	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
a	1a	1a		2a	2a		3a	3a	3a 3a	3a		4a	4a	4a			4a		
b			1b	1b		2b			3b	3b	3b			4b	4b	4b	4b		
c															4c	4c	4c	4c	
						Harm					Harm			Harm					

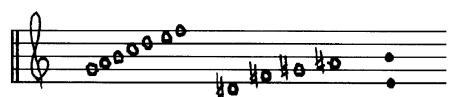
Sämtliche melodische Gesten, die jeweils den ersten Halbtakt in den vier Takten des Mikroludiums charakterisieren, beziehen sich auf die Töne der weißen Klaviertasten, wobei sich kein verbindlicher Grundton darstellen lässt. Die Melodien bleiben in einer modalen Schweben, auch die als „Harmonisierung“ dazu gesetzten Töne bzw. Nebenstimmen geben keine eindeutigen Hinweise auf ein Zentrum:



In den zweiten Halbtakten bricht Kurtág ab dem zweiten Takt des Mikroludiums die Konsistenz der weißen Tasten auf – in den Takten 2 und 3 erscheinen nahezu ausschließlich Töne der schwarzen Klaviertasten. Außerdem bringen diese beiden Halbtakte eine ganz neue räumliche Qualität durch die Ausweitung des Klangraums auf über fünf Oktaven ins Spiel:



Beide Materialien stehen parallel nebeneinander und bilden gewissermaßen unabhängige Schichten.

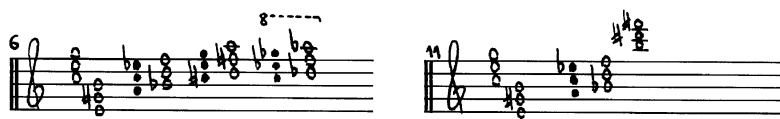


Jede der Schichten befragt die andere und hebt ihre scheinbare Ortung auf. In Bezug auf das am Schluss übrig bleibende *e* könnten die Töne *e*-phrygisch und *E*-Dur zugeordnet werden. Kurtág löst diese Beziehung erst am ganz am Schluss des Satzes ein – viel wichtiger sind zuvor der Wechsel zwischen der gestalterischen Geschlossenheit der Melodien (vorwiegend

Sekundschritte, kleine Intervalle, im Sinne der oben beschriebenen „Gregorianik“) und der sehr weiten Spreizung der „Antworten“ in den Takten 2b und 3b.

Die metrisch abweichende Notation im Klavier verdeutlicht einerseits die Kongruenz der gesetzten Objekte (Halbtakte des Quartetts), und andererseits ihre Verschiebung in Raum und Zeit. Zwei gleichwertige Objekte stehen so in einer Spannung des Ortes zueinander.

Als Fremdmaterialien treten in den Takten 6 und 11 wieder Mundharmonika-Akkorde auf – eine signifikante Reminiszenz an den 1. Satz:



Auch im 4. Satz von ... *quasi und fantasia* ... zeigt sich einmal mehr, dass Kurtág ausgesprochen einfache Materialien verwendet. Die Art und Weise der Setzung lösen diese Materialien aus Gravitationen heraus und machen sie autark. Kurtágs Gestalten werden für sich genommen punktuell, und in dieser Losgelöstheit zu einem Objekt neuer Betrachtung. Die Ortlosigkeit wird verstärkt durch kontrapunktierende Schichten, in denen andere Primäreigenschaften (vorwiegend harmonischer Art) wirksam sind.

Bei Scheib finden sich Hinweise zur Quelle des einleitenden Mottos (Hölderlin: „Andenken“) nebst einer kurzen interpretatorischen Deutung. Laut Scheib „beschwört Kurtág nicht nur Hölderlinsche Gedankengänge um Nähe und Ferne, um Leiden an der Heimat und gefürchtet-ersehntes Exilfinden in der Kunst“, sondern „erklärt ... Musik als melancholische Briefe an unbekannte, ahnende Empfänger“¹⁹.

Der 4. Satz stellt in besonderer Weise das Thema der Musik im Raum ins Zentrum: die kompositorische Vergrößerung des Mikroludiums bekommt ihren besonderen Sinn in der Räumlichkeit des Orchesterklangs von „... *quasi una fantasia*...“. Die „Übertragung“ der Musik für Streichquartett in den Raum des Orchesters übersetzt die korrespondierenden Phrasen des Mikroludiums in ganz neue Dimensionen.

¹⁹ Scheib 1992:40

Zusammenfassung

Kurtág betrachtet Musik. Er hat dabei keine Berührungsängste bezüglich der tonalen Qualität seiner Objekte. Zumeist versteckt er sie nicht in einer komplexen Umgebung, in der sie dann mehr oder weniger erkennbar sind, sondern er zeigt sie ganz offen (eine Ausnahme bildet hier die polyphone Schichtung des zweiten Satzes). Die Art und Weise dieses Zeigens geschieht häufig in aphoristischer Form – Phrasen werden nur angedeutet, beginnen unvermittelt, brechen ebenso plötzlich ab. Dadurch werden die Objekte ihrem angestammten Kontext fremd. Kurtágs Kontexte sind überwiegend äußerst reduziert, und wirken nicht wie eine Konfrontation, sondern eine Brechung. Die räumliche Aufstellung des Orchesters bewirkt ein analytisches Klangbild, dessen Objekte in eine bewusste Distanz gesetzt sind. In bildhafter Weise zeigt Kurtág seine Objekte in Detailansichten durch einen Kristall hindurch. Ziel ist das fremde Detail unter der vertrauten Oberfläche. Die Ortlosigkeit dieser Details regt zum Nachdenken an.

„Mit möglichst wenig Tönen so viel als möglich sagen und es so dicht als möglich sagen.“

György Kurtág 1998²⁰

Anmerkung zur Literatur:

Es gibt von Kurtág außer Einführungen zu einzelnen Kompositionen keine Texte und nur wenige autorisierte Interviews. Das Programmbuch der Salzburger Festspiele ist die nahezu einzige authentische Quelle (auf die häufig Bezug genommen wird, so z. B. auch in MusikTexte 72), der erst jüngst durch von B.A.Varga herausgegebenen Band ist die erste größere Sammlung von Aussagen Kurtágs. Der von Friedrich Spangemacher herausgegebene (mittlerweile längst vergriffene) Band über György Kurtág enthält Beiträge von Weggefährten Kurtágs, darin insbesondere die „Fragmente über die Kunst György Kurtágs“ von István Balázs.

Zu „... *quasi una fantasia*...“ ist noch die Analyse des ersten Satzes von György Ligeti zu erwähnen, die dieser anlässlich des 70. Geburtstags von György Kurtág geschrieben hatte²¹. Ligeti thematisiert in erster Linie Fragen der Harmonik und der Räumlichkeit.

²⁰ Lepenies 2001:12

²¹ Ligeti 2007:490ff