

Vom Umgang mit Tönen und Rhythmen

György Kurtágs „Virág az ember ...“

von Roland Moser

*Töne sind nicht Material, sondern Lebewesen,
desgleichen Rhythmen – wie viele gibt es eigentlich?*

In einem Gespräch, vor Jahrzehnten, meinte György Kurtág einmal, scheinbar ganz nebenbei, vielleicht gebe es gar nicht so viele Rhythmen. „Vielleicht“ ist eines seiner Lieblingswörter.

Auf Rhythmus bezogen sind die zwei Silben gar nicht so unpassend, Quantität und Gewicht ansprechend, nicht ohne dabei Ungewissheit zuzulassen.

Wie viele Rhythmen? Es könnte doch unendlich viele geben, oder ganz wenige: kurz-lang, leicht-schwer. Alles Übrige wären Varianten und Zusammensetzungen. Aber wie lassen sich diese Wortpaare verbinden? Für kurz – lang mögen Zeitmessungen dienen, vorerst. Gewichte sind zwar auch messbar, aber nicht in der Musik. Sie vorzeitig auf Lautstärke zu übertragen, würde am Wesen des Gewichts in einem Rhythmus vorbei gehen. Betonung und Akzent haben zwar auch einen dynamischen Aspekt, aber der hat weniger mit Dezibel zu tun als mit Artikulation, Puls und Gang.

Gehen ist ein Spiel mit Gewichten und führt so zur Musik (und zum Tanz) mit ihren Taktarten und dem Lauf der Dinge. Dinge? Figuren, Gestalten, gar Personen? Hat Kurtág in seinem Pariser Jahr 1958 in Messiaens Vorlesungen auch die „personnages rythmiques“ kennengelernt? Zwar habe ich den Begriff im Gespräch mit ihm nie gehört, aber ich kann mir denken, dass er ihm damals zugesagt hätte.

Auch wenn Kurtág für Instrumente schreibt, haben seine Rhythmen oft Sprachcharakter. Man müsste ihren prosodischen Ursprung aufsuchen, sowohl in der antiken Dichtung das quantitative Prinzip mit Längen und Kürzen (Kurtág hat noch spät Altgriechisch gelernt!), als auch das akzentuierende, etwa in der deutschen Sprache. Selbstverständlich müsste vor allem die ungarische Dik-

tion im Vordergrund stehen. Bei Unkenntnis ihrer Besonderheiten ist ein Blick in den deutsch-ungarischen Klavierauszug von Bartóks „Blaubart“ erhellend: Für Judiths erstes Wort „Megyek, megyek“ („ich komme“) war kein deutsches Wort auffindbar, Bartók musste den Rhythmus ändern! Sándor Veress sprach von ei-

nem „ungarischen Trochäus“. Statt dem antiken Trochäus lang – kurz oder dem späteren betont lang – unbetont kurz hören wir betont kurz – unbetont lang. Dieser ungarische Trochäus ist für Kurtágs Rhythmik zentral.

Es geht auch umgekehrt, etwa in den ersten zwei Takten des Streichquartetts opus 1 (1959): Hier freilich unter kräftiger Inanspruchnahme der Dynamik. Kurtág zufolge soll der Anfang von Schuberts G-Dur-Quartett dafür Pate gestanden haben.

Poco agitato ♩ = 100-96

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

ppp ff (ruvido)

Wenn wir Kurtágs Rhythmik von der vertrauten Prosodie mit Versfüßen her angehen, die in ihrer Zahl leicht überblickbar sind, wird seine Bemerkung über die begrenzte Zahl von Rhythmen verständlich. Aufschlussreich wären in diesem Zusammenhang auch Untersuchungen über das Verhältnis von Taktmetrum und rhythmischer Gestalt. Bekanntlich lässt er Ersteres manchmal weg (*senza misura*), vorübergehend, oder auch durch ein ganzes Stück. Dafür hat er eine ganz eigene Notationsweise erfunden, die bei verständnisvollen Interpreten zu sehr differenzierten Ergebnissen führen kann, vergleichbar einer freien Rede.

Bisweilen zieht er solchen Stücken aber nachträglich doch noch ein Taktnetz über, interpretierend gewissermaßen. Ein Verfahren, das wir auch beim späteren Webern finden können.

Die Verbindung von Rhythmus zu Körper: Fuß, Zunge, Atem, Hand, ist offensichtlich. Auch die Welt der Tonhöhen kann bei diesem Komponisten nicht einem abstrakt organisierten Material entspringen. Hier wird nicht mit „pitch classes“ oder bloß konzeptionell geplanten „pitches“ komponiert. „Töne sind Wesen, die einander verstehen“ schrieb der Physiker Johann Wilhelm Ritter 1810.

Béla Bartók
Herzog Blaubarts Burg

Judith
Judith
p dolce

Ja, ich kom-me, Viel-er-sehnter.
Me-gyek, me-gyek, Kék-sa kál-lí.

Die Gesellschaft von Kurtágs Tönen bewegt sich in einem Raum, der verschiedene Zonen kennt. Gehörsmäßig können (junge) Menschen etwas über zehn Oktaven weit hören. Darin ist die mittlere Zone von ungefähr vier Oktaven (C bis c^3) dem Körper am nächsten. In ihr bewegen sich die menschlichen Stimmen. Sie sei hier deshalb „Vokalbereich“ genannt. Hörerfahrungen sind wesentlich geprägt durch Stimmen, unbewusst auch, wenn in diesen Lagen Instrumente spielen. Bachs Clavier, das heißt Clavichord, hat genau diesen Umfang. Ältere Lehrbücher zum Tonsatz bewegen sich in der Regel ganz in dieser Zone. Wahrscheinlich hören wir hier auch am genauesten. Darüber liegen etwa zwei hohe Oktaven, gewissermaßen eine Zone für das instrumentale „Spielwerk“; eine bis zwei Oktaven unter dem Vokalbereich liegt eine Tiefenzone, die nur für besondere Instrumente erreichbar ist. Die zwei höchsten Oktaven sind für Klangfarben und Geräusche prägend, für distinkte Tonwahrnehmungen aber kaum mehr zugänglich.

Zum Verständnis von Kurtágs Komponieren sind diese räumlichen Zonen von großer Bedeutung. Die vokale Erfahrung dringt immer wieder auch im Instrumentalen durch. Die Übertretung des mittleren Bereichs nach oben und unten suggeriert meistens eine besondere „Bedeutung“. So wirkt am oben erwähnten Anfang des Streichquartetts opus 1 der auf dem zweiten Achtel *ppp* einsetzende vierstimmige Akkord $dis^4 h^3 d^3 b^2$ mit seinen beiden großen Terzen im übermäßigen Oktavabstand wie eine Erscheinung aus einer Idealsphäre, im *crescendo* hineinstürzend in den rauhen vierstimmigen doppelten *ff*-Cluster $fis g gis a$ der unteren Mittelzone. Aus der Reinheit in den Schmutz, wie Kurtág einmal erläuterte.

Im Folgenden sei einer Reihe von Kleinst-Kompositionen nachgegangen, denen György Kurtág größte Bedeutung zumisst: „Virág az ember ...“ (Blumen die Menschen ...). Wir begegnen diesem Nervenpunkt zuerst im dritten Teil „Halál“ (Tod) des großen Concerto für Sopran und Klavier „Die Sprüche des Péter Bornemisza“ opus 7 von 1965–1968.

Das dritte Stück dieses Teils (nach dem wilden „es rafft dich der Tod“) enthält nur fünf Takte, elf Töne: acht der Singstimme, drei des Klaviers. Zunächst die Stimme allein: Die ersten vier Töne zerlegen den ersten Akkord des Streichquartetts (siehe vorheriges Beispiel), durch Transposition um eine Duodezime nach unten, in den der Stimme gehörenden Vokalbereich, mit den charakteristi-

schen beiden großen Terzen in Gegenbewegung. Rhythmisch folgt auf den ungarischen Trochäus des ersten Takts in der dreitönigen zweiten Phrase ein Übergang zum Jambus. Die dritte Phrase knüpft mit der nun steigenden übermäßigen Oktave und der fallenden großen Terz an die erste an, in sehr weiter zeitlicher Dehnung, während welcher das Klavier mit seinen drei Tönen den Klangraum maximal öffnet: $_{1}Fis-g^1-h^4$, durch alle drei „Zonen“, gleichsam von der Unterwelt bis zum Himmel.

Ein programmatischer Kommentar erübrigt sich wegen dieser bedeutenden Stelle im Werk. Aber wir werden den Gang durch die wenigen Töne hindurch in Erinnerung behalten bei der Betrachtung der sieben folgenden Einzelstücke aus „Játékok I“ (1975), alle mit gleichem Titel „Virág az ember ...“, die ohne die Umgebung dieses Herzstücks auskommen müssen.

Im ersten Beispiel (1a) sind statt Einzeltöne Cluster notiert, mit Handflächen zu spielen, der ursprünglichen pädagogischen Idee der Sammlung entsprechend: Anfänger beim Bewegungsablauf nicht mit Komplikationen von Treffsicherheit zu stören. Platter Aktivismus wird mit der Lautstärke *pppp* umgangen. Traditionelle Notennlinien und Schlüssel sind für die zwei ersten Phrasen – im Vokalbereich – gegeben, für die hohe und tiefe Zone sind lediglich drei respektive zwei Linien zur Orientierung bei der Öffnung des Klangraums am Ende des Stücks in charakteristischer Ungenauigkeit notiert.

(1b) ist das berühmteste dieser Stücke, wegen seiner scheinbaren Einfachheit vielleicht (!) auch das anspruchsvollste. Es ist viel gespielt und kommentiert worden. Auf den ersten Blick eine Übersetzung von 1a in einen distinkten Tonhöhenverlauf. Rhythmisch ist es – trotz des verschwiegenen Texts – durchgehend jambisch. Die kürzeren (schwarzen) Töne bilden eine gespreizte, diatonisch fallende Skala, in den ersten beiden Phrasen über den ganzen Vokalbereich, am Ende ihn weit durchbrechend nach oben und unten.

(2) beginnt wieder mit einem ungarischen Trochäus, in der zweiten Phrase in Jambus umschlagend. Ihr dritter Ton wird überraschend von einem akzentuierten dreistimmigen Akkord her erreicht und so verselbständigt. Die chromatische Anlage des Ganzen – mit typischer Auffächerung von kleiner Sekunde zur Quart – ist auch in der letzten Phrase beibehalten ($_{1}B a^2 - c h^1$). Der enge mittlere Ambitus des Anfangs wird hier bis an die Grenze ausgeweitet, ohne sie zu durchbrechen und schließt nach

der Mitte hin. Damit unterscheidet sich dieser Schluss – aber nur scheinbar – von den anderen öffnenden Enden.

(3) ist der sympathische, wilde Ausenseiter, der wie selbstvergessen eine einfache, an Colinden erinnernde Melodie zu singen beginnt, diatonisch auf schwarzen Tasten. Die Form ist – wie schon in (2) angedeutet – vierteilig, in

The image shows a musical score for a piece titled "Virág az ember...". It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Hungarian and German. The piano part has a "ppp" dynamic marking and a cluster of notes. The score is numbered "3" at the top.

aus: *Játékok - Spiele für Klavier* (seit 1973/75)

(bis jetzt 8 Hefte)

© Editio Musica Budapest 1979

György Kurtág

Virág az ember... (1a) *Játékok* I p. 3

Blumen die Menschen, nur Blumen... (1a) Flowers We Are, Mere Flowers... (1a)

Handwritten notes: *alig érintve a billentyűket* (hardly touching the keys)

Performance instruction: *PPPP* (con Ped.)

Virág az ember... (1b) I p. 3

Blumen die Menschen, nur Blumen... (1b) Flowers We Are, Mere Flowers... (1b)

Handwritten notes: *alig érintve a billentyűket* (hardly touching the keys)

Performance instruction: *pppp* (con Ped.)

Virág az ember... (2) I p. 10

Blumen die Menschen... (2) Flowers We Are... (2)

Performance instruction: *p dolce* (con Ped.)

Virág az ember... (3) I p. 14

Blumen die Menschen... (3) Flowers We Are... (3)

Performance instruction: *dolce* (Pedal fine)

Virág az ember... (4a) I p. 17

Blumen die Menschen... (4a) Flowers We Are... (4a)

Performance instruction: *pppp* (con Ped.)

Virág az ember... (4b) I p. 17

Blumen die Menschen... (4b) Flowers We Are... (4b)

Performance instruction: *pppp* (con Ped.)

...és még egyszer: Virág az ember... I p. 25

...und noch einmal: Blumen die Menschen... and once more: Flowers We Are...

Performance instruction: *ff* (molto sostenuto) (tejes kisegéig várn) *ppp dolce, legato* (Ped)

den beiden ersten Phrasen sich leicht ausweitend von großer Terz zur Quint. Die dritte Phrase beginnt überraschend sechsstimmig und wächst *crescendo* bis zu einem neunstimmigen Sekundenturm, mit zwei übermäßigen Oktaven am Rand. Der Turm enthält die vergangenen Melodien, wie nach Kurtágs Ausspruch: „Harmonien sind für mich gepresste Melodien.“ Die vierte Phrase verblüfft wieder durch eine neue Idee: zwei Dreiklänge, links c-Moll (*c* polar zum anfänglichen *fis*) als ungarischer Trochäus, rechts B-Dur als langsamer Spondeus. Dazwischen die linke Hand mit e^4 - $2A$, den engen Klangbereich um ein Vielfaches überschreitend.

(4a und b) sind zwei Fassungen desselben Stücks, bis zur zweiten Phrase identisch, harmonisiert in dreistimmigem Satz. Melodisch erinnert der Anfang an die frühe Version im „Bornemisza“: der emphatisch fallenden großen Terz dis^3 h^2 mit paralleler übermäßigen Oktave d^2 und None ais^1 in der linken Hand. Die Rechte übergreift zur gespreizten Umkehrung $c e^2$. Auch die Worte „Virág az ember“ scheinen wieder anzuklingen. Die dritte Phrase $g^1 e^2$ erhält drei Vorschläge in einem gebrochenen Akkord. Auf den zweiten Ton e folgt nachschlagend die Durchbrechung des Tonraums in die Randzonen mit f^4 es 1D – (es fehlte der Bass-Schlüssel vor der letzten Note). (4b) endet dagegen ganz schlicht, mit einem Allintervall-

Akkord $g^1 es^1 fis cis$ als Auftakt zum 1D in der Tiefenzone (wie 4a). Der Rhythmus von (1) ist wieder hergestellt.

Wie bei Jean Paul (oder Schumann) erhalten wir am Ende des Hefts noch eine Zugabe: „... und noch einmal: Blumen die Menschen ...“ Ein anspringender Anfang, *fortissimo* in offenes bis ans Ende gehaltenes Pedal. In diesen Nachklang hinein werden die früheren Phrasen in eine einzige zusammengefasst und *ppp* hineingespielt, zunächst auf sieben weißen Tasten – man kann in der oberen Stimme den melodischen Fächer (as^2) $g^2 a^1 f^2 h^1$ wieder erkennen. Zum h^1 kommt das tiefe 1B (nochmals übermäßige Oktave). Der Vokalbereich wird verlassen mit dem entlegenen fis^4 . Auch in diesem Stück klingt die Polarität *Ges C Fis* an, die für das ganze erste Heft von „Játékok“ grundlegend ist – (eine Hommage an Bartók?)

Man könnte jetzt die Frage stellen, was die so verschiedenartigen Stücke verbindet. Wohl die immer wiederkehrende Öffnung am Ende, das Heraustreten aus dem nahen Vokalbereich. Man schwankt zwischen Resignation und Staunen, dass es schon zuende ist.

„Virág az ember ...“ Sicher aber ist: Alles könnte noch ganz andere analytische Ansätze wecken. Vielleicht lassen wir es einstweilen bei diesen Skizzen bewenden.

Copyright der Notenbeispiele: Editio Musica Budapest