

GMTH Proceedings 2019

herausgegeben von | edited by
Florian Edler und Immanuel Ott

Notation. Schnittstelle zwischen Komposition, Interpretation und Analyse

19. Jahreskongress | 19th annual conference
Gesellschaft für Musiktheorie
Zürich 2019

herausgegeben von | edited by
Philippe Kocher



Die GMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>



Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access volume licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Thomas Glaser

»[...] aus mehr oder weniger zerklüfteten Bruchstücken große, weitläufige musikalische Formgebilde [...] bauen.«¹

Klanglich-aufführungspraktische Gestaltung makroformaler Zusammenhänge in Tonaufnahmen von György Kurtágs *Kafka-Fragmenten* für Sopran und Violine op. 24²

ABSTRACT: György Kurtágs *Kafka-Fragmente* für Sopran und Violine op. 24 (1985–87) zeichnen sich durch 40 individuelle musikalische Fragmente aus, die in einer komplexen vierteiligen Anlage angeordnet sind (19–1–12–18 Stücke). Eine eingehende quantitative und qualitative Analyse von acht Gesamteinspielungen der *Kafka-Fragmente* aus dem Zeitraum von 1990 bis 2017 bietet eine aussichtsreiche Fallstudie, um Strategien ausführender Musiker*innen in Hinblick auf Aspekte der Formgestaltung zu untersuchen und zu kategorisieren. Ausgehend von einer aufführungsbezogenen Formanalyse ist dieser Beitrag von der Annahme geleitet, dass unterschiedliche Aufführungskonzepte in Bezug auf die musikalische Großform sowohl die Wahrnehmung als auch die (musiktheoretische) Analyse dieser Form prägen können.

György Kurtág's *Kafka-Fragmente* for soprano and violin op. 24 (1985–87) feature 40 individual musical fragments arranged in a complex quadripartite order (19–1–12–8 pieces). A thorough quantitative and qualitative analysis of eight complete recordings of the *Kafka-Fragmente* dating from 1990 to 2017 offers a promising opportunity to study and categorise performers' strategies in regard to the articulation of form. Starting out from a performance-related formal analysis, this article is guided by the hypothesis that varying performative concepts with respect to the large-scale musical form can shape both its perception and (music-theoretical) analysis.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse von Tonaufnahmen; analysis of sound recordings; György Kurtág; Interpretationsforschung; Interpretationsgeschichte; macro-form; Makroform; performance history; performance studies; Tempo; tempo

1 Ligeti 2007, 488.

2 Die in diesem Beitrag dokumentierte Forschung wurde im Rahmen des Forschungsprojekts *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL) (gefördert durch den Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF, P 30058-G26, 1.9.2017–31.8.2020; <https://institut1.kug.ac.at/petal/> (19.9.2023)) durchgeführt und steht mit den beiden Beiträgen von Christian Utz (<https://doi.org/10.31751/p.271>) und Majid Motavasseli (<https://doi.org/10.31751/p.272>) in den vorliegenden GMTH Proceedings in engem Zusammenhang. Die Erstveröffentlichung dieses Beitrags ist publiziert im Band *György Kurtág* (Musik-Konzepte Sonderband), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2020, 283–304. Der Text erscheint hier teilweise überarbeitet und ergänzt sowie angepasst an die Formatierungsvorgaben der GMTH Proceedings.

1994 wies Hermann Danuser³ in einem Beitrag für den Kongressband *Neue Musik und Interpretation* auf das Potenzial der Analyse von klingenden Interpretationen für die Musikforschung hin. Zum damaligen Zeitpunkt in seiner methodischen Vielfalt und inhaltlichen Ausrichtung noch nicht zu überblicken, hat sich der Zweig der Interpretationsforschung innerhalb der Musikwissenschaft inzwischen fest etablieren können. Mit ihrer ›Ankunft‹ in der Disziplin ist diese Forschungsrichtung zugleich quantitativ stark angewachsen und hat sich in eine kaum noch überschaubare Anzahl von Einzelforschungen ausdifferenziert, im anglophonen Sprachraum zusammengefasst unter dem Begriff *musical performance studies* mit von Forschungsbemühungen im deutschsprachigen Raum sich durchaus unterscheidenden Schwerpunktsetzungen.⁴

Warb Danuser für »eine reflektierte Pluralisierung der Methodologie«, ⁵ so strich er in Hinblick auf die Arbeit mit Tondokumenten heraus, dass es gelte, »die Eigengesetzlichkeit einer musikalischen Werkinterpretation herauszuarbeiten, ohne daß von vornherein festgelegt wäre, nach welchen Kriterien sie erschlossen werden sollte.«⁶ Danuser schloss damit einerseits an die von Hermann Gottschewski in dessen Dissertation von 1993 formulierte These von der *Interpretation als Kunstwerk*⁷ an, ohne jedoch andererseits traditionelle, textzentrierte Zugänge zu musikalischen Werken verwerfen zu wollen, wie die Auflistung von vier Grundtypen der Interpretationsanalyse (*aufführungspraktisch-potentialis*, *hermeneutisch-potentialis*, *aufführungspraktisch-realis*, *hermeneutisch-realis*) deutlich machte. Propagierte Danuser 1994 also keinen Paradigmenwechsel von Musik als Text zu Musik als Aufführungskunst, so hat infolge des *performative turn*⁸ in den Geisteswissenschaften diese Forschungstendenz in der Musikwissenschaft dennoch einige Beachtung gefunden, wenngleich Impulse erst ›verspätet‹ empfangen worden sind.⁹ Aufgrund des seinerzeit schon verfügbaren technischen Rüstzeugs zur Analyse von Tonaufnahmen sah Danuser in dem Typus *aufführungspraktisch-realis* »ein ausgesprochen zukunftsträchtiges Feld der Musikforschung« sich auf-

3 Danuser 1994.

4 Einen Überblick bietet die monografische Reihe Rink (Hg.) 2017–2018. Eine methodisch-kritische Rückschau hält Pace 2017.

5 Danuser 1994, 23.

6 Ebd., 27.

7 Veröffentlicht als Gottschewski 1996.

8 Siehe Bachmann-Medick 2014, 104–143.

9 Siehe Cook 1999 und Jost 2013.

tun und betrachtete »die nunmehr erreichbare Objektivierbarkeit der Methoden«¹⁰ als klaren Vorteil gegenüber älteren methodischen Ansätzen.

1. Methodisches Vorgehen: Analyse der Tonaufnahmen

Ergänzend kann hinzugefügt werden, dass nicht die Messbarkeit eines musikalischen Parameters den Ausschlag für die Wahl der Methode geben sollte, sondern diese vielmehr ausgehend von dem Erkenntnisinteresse der zu musikalischer Interpretation Forschenden zu entwickeln wäre.¹¹ Für eine Priorisierung der Untersuchung von Merkmalen der Zeitgestaltung in Tonaufnahmen, wie sie jüngere Studien favorisieren,¹² gegenüber anderen Werkparametern spricht, dass sowohl Dauern als auch Tempi sich am ehesten anhand von Messungen objektivieren lassen. Diese Fokussierung auf Zeitphänomene kann auf den Gedanken zurückgeführt werden, dass die Zeitgestaltung entweder als ›Abbild‹ von Verläufen weiterer Parameter in den Blick genommen wird oder ihr unabhängig von diesen eigene strukturbildende Qualitäten zugeschrieben werden. Ein weiterer Faktor sind zweifellos die noch nicht voll ausgereiften technischen Möglichkeiten zu einer umfassenden Parameterbestimmung in klingenden Interpretationen. Folgt man David Epstein, so fungiert das musikalische Tempo als Bezugssystem aller übrigen Tonsatzparameter: »Tempo is a consequence of the sum of all factors within a piece – the overall sense of a work’s themes, rhythms, articulations, ›breathing‹, motion, harmonic progressions, tonal movement, contrapuntal activity.«¹³ Methodisch knüpft der vorliegende Beitrag an diese Überlegungen an und zieht zugleich qualitative Merkmale der klingenden Interpretationen mit in Betracht (›close listening‹), um so die quantitative Datenanalyse im Sinne einer Korpusstudie (›distant listening‹)¹⁴ um eine ›mikroskopische‹ Perspektive zu erweitern. Die Ergebnisse, die die Analyse der Zeitgestaltungsmerkmale hervorbringt, sind folglich nicht mit *den* Untersuchungsergebnissen gleichzusetzen, sondern stellen vielmehr die Grundlage für weitere interpretationsanalytische Beobachtungen dar.

10 Danuser 1994, 28 (alle Zitate).

11 Siehe Kapp 2011.

12 Auswahl: Cook 2017, Laubhold 2014, Näf 2019 und Tönies 2017.

13 Epstein 1995, 99.

14 In der Kombination dieser ›Hörweisen‹ sieht Nicholas Cook einen Vorteil gegenüber Zugängen, die sich primär aufführungspraktischen Detailfragen widmen und Strategien der großformalen Gestaltung eher unberücksichtigt lassen: Cook 2013, 135–175.

Das Forschungsprojekt *Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening* (PETAL), aus dem dieser Beitrag hervorgegangen ist, richtete sein Augenmerk auf die Untersuchung von Strategien ausführender Musiker*innen zur Gestaltung musikalischer Großform in zyklischen Werken. Forschungsleitend war die Überlegung, dass nicht allein ein schriftlich kodifiziertes Werk musikalische Form (im Notentext) zugänglich macht, sondern Form gewissermaßen auch »in Echtzeit«¹⁵ während einer Aufführung durch Interpret*innen hervorgebracht und von Hörer*innen begriffen wird. Dies trifft, so die These, auf eine komplexe zyklische Anlage, wie sie in Kurtágs *Kafka-Fragmenten* begegnet, im Besonderen zu. Vierzig Fragmente, deren Dauern in den untersuchten 14 Einspielungen¹⁶ aus dem Zeitraum von 1987 bis 2019 zwischen einigen Sekunden und mehr als sieben Minuten liegen, sind in einer differenzierten vierteiligen Anlage (19–1–12–8 Stücke) angeordnet und eröffnen vielfältige interpretatorische Möglichkeiten sowohl für eine theoretisch-hermeneutische Deutung als auch für eine klangliche Realisierung. Insofern scheint es lohnenswert, der Frage nachzugehen, wie Musiker*innen in klingenden Interpretationen mit den von György Ligeti so charakterisierten »mehr oder weniger zerklüfteten Bruchstücken« verfahren und insbesondere mit welchen aufführungspraktischen Strategien sie dem Fragmentcharakter der Einzelstücke begegnen, der nach Ligeti für Kurtágs Komponieren (und neben den *Kafka-Fragmenten* auch für weitere Werke) ein qualitatives Merkmal darstellt, der »große, weitläufige musikalische Formgebilde«¹⁷ aber dennoch nicht negiert.

Aufbauend auf einer Formanalyse¹⁸ der Fragmente ist als erster Teil der Aufnahmeanalysen die Messung der Dauern der einzelnen Abschnitte eines jeden Fragments erfolgt, woran sich die Bestimmung der Prozentanteile dieser Dauern

15 Hill/Mahnkopf 2015, 19.

16 Für ausführliche diskografische Angaben siehe Tabelle 1 im Beitrag von Christian Utz in den vorliegenden Proceedings (<https://doi.org/10.31751/p.271>).

17 Ligeti 2007, 488 (alle Zitate). Die vollständige Passage bei Ligeti über Kurtágs *Kafka-Fragmente* lautet: »So komponierte er 1985–86 [sic] die *Kafka-Fragmente* für Sopran und Violine, einen ausgedehnten Zyklus von vielen kurzen Sätzen, basierend auf Tagebüchern und Briefen Kafkas. Solche Zyklen sind typisch für Kurtágs Verfahrensweise, aus mehr oder weniger zerklüfteten Bruchstücken große, weitläufige musikalische Formgebilde zu bauen. Es handelt sich dabei niemals um isolierte Fragmente, sondern um Monumentalformen, in denen die scheinbar zerbröckelten Bestandteile emotional und musiksprachlich eng verknüpft sind.«

18 Siehe den Beitrag von Majid Motavasseli in den vorliegenden Proceedings (<https://doi.org/10.31751/p.272>).

an der Gesamtdauer des Einzelfragments angeschlossen hat. Diese Abschnitte (Kürzel: sec) sind in der annotierten Partitur, die das PETAL-Projektteam erstellt hat,¹⁹ durchnummeriert. Für die verfeinerte Binnengliederung mit einer Unterteilung in Phrasen (Kürzel: seg), jeweils gekennzeichnet durch eine arabische Ziffer mit nachgestelltem Kleinbuchstaben, ist das gleiche Verfahren zur Anwendung gekommen. Die Messwerte der Phrasen sind nicht in die annotierte Partitur aufgenommen. Eine weitere Vergleichsbasis liefern die Dauern- und prozentualen Abweichungen von den Mittelwerten. Die Aufbereitung dieser Daten erfolgt in der annotierten Partitur in Tabellen- und Diagrammform.²⁰

Die Prozentanteile der Abschnitte eines Fragments innerhalb dessen Gesamtdauer sind auf ihre Abweichungen von der jeweiligen mittleren Dauer hin abgebildet. Ein Ausschlag nach oben in den Säulendiagrammen zeigt eine längere Dauer an, d. h. der bezeichnete Abschnitt ist ›langsamer‹ als der Mittelwert des entsprechenden Abschnitts aller untersuchten Einspielungen. Bei den Abweichungen der Prozentanteile vom Mittelwert gibt ein Ausschlag nach unten den Hinweis, dass der Anteil (›Gewicht‹) des Abschnitts geringer ist als der Anteil des entsprechenden Abschnitts an der mittleren Gesamtdauer des Fragments in den untersuchten Einspielungen.

In Hinblick auf Kurtágs formale Konzeption ist es zudem aufschlussreich, sich über die ›komponierte Länge‹ eines Formabschnitts zu verständigen. Zu diesem Zweck werden die in den einzelnen Abschnitten auftretenden Notenwerte addiert und die jeweilige Summe als Prozentanteil der ›Gesamtlänge‹ des Fragments, d. h. aller Noten-, Pausen- und Fermatenwerte unter Berücksichtigung von Kurtágs relativer Dauernotation, angegeben.²¹ In den Diagrammen sind diese Werte mit

19 Kurtág 2020. Verfügbar im *open access*: <https://phaidra.kug.ac.at/o:106993> (19.9.2023). Dem Notentext der annotierten Partitur liegt der Partiturdruk Kurtág 1992 zugrunde: Die annotierte Partitur (152 Seiten) enthält einen mit Taktzahlen und analytischen Annotationen versehenen Notentext der gedruckten Ausgabe und dokumentiert umfangreiche Materialien zur Entstehungsgeschichte des Werks und den 14 Tonaufnahmen.

20 Das vollständige Datenkorpus der Tonträgermessungen ist zugänglich unter: https://github.com/petal2020/petal_kurtag_kafka-fragments (19.9.2023).

21 Ein anschauliches Beispiel zur ›Zählweise‹ kann Nr. 1 *Die Guten gehn im gleichen Schritt...* liefern. In drei Abschnitte (*sections*) und sieben Phrasen (*segments*: 1a, 1b, 2a, 2b, 2c, 3a, 3b) gegliedert entfallen von den 52 Viertelnoten 24 auf den ersten Abschnitt (1a: 6; 1b: 18), 17 auf den zweiten (2a: 7,75; 2b: 5; 2c: 4,25) und elf auf den dritten (3a: 4; 3b: 7). Die auf dieser Basis berechneten Prozentanteile beziehen sich auf den relativen Anteil eines jeden Abschnitts bzw. einer jeden Phrase an der Gesamtlänge des Fragments mit 52 Viertelnoten. Siehe zu Kurtágs Notationspraxis und deren Implikationen für Analyse und Aufführung: Bleek 2017 und Bleek 2020.

score bezeichnet. Ein Ausschlag nach oben bedeutet, dass die auf Grundlage von Kurtágs Notation ermittelten Prozentanteile der ›Abschnittslängen‹ an der ›Gesamtlänge‹ höher sind als die Prozentanteile, die aus den Mittelwerten der untersuchten Aufnahmen hervorgehen. Ähnlich wie die Berechnungen auf Basis der Dauernwerte erlauben die *score*-Werte Rückschlüsse auf das Verhältnis von Teil und Ganzem innerhalb eines Fragments. Die gewissermaßen ›auktoriale‹ Relation von Phrase(en), Abschnitt(en) und ›Gesamtlänge‹, so wie sie im Notentext festgehalten ist, kann in einem zweiten Schritt dann in Beziehung gesetzt werden zu den in den Einspielungen realisierten prozentualen ›Gewichten‹.

Für fünf Fragmente, bei denen es sich als praktikabel erwiesen hat, sind zudem Tempomessungen vorgenommen und Verlaufsdiagramme erstellt worden: Nr. 1 *Die Guten gehn im gleichen Schritt...*, Nr. 8 *Es zupfte mich jemand Kleid*, Nr. 9 *Die Weißnäherinnen*, Nr. 13 *Einmal brach ich mir das Bein (Chassidischer Tanz)*, Nr. 17 *Stolz (1910 / 15. November, zehn Uhr)*. Auf der vertikalen, logarithmisch skalierten Achse der Tempodiagramme ist das Tempo in Schlägen pro Minute (bpm), auf der horizontalen der jeweils gewählte Grunds Schlag ablesbar. Bei Nr. 13 sind dies Viertelschläge; die Angabe 4.2 auf der horizontalen Achse bezeichnet also den zweiten Viertelschlag im vierten Takt. Ein Vorteil dieser Messwerte gegenüber den absoluten Dauern und Prozentanteilen besteht darin, dass die durch sie ermöglichte Darstellungsform es zulässt, auf einen Blick unterschiedliche Tempoverlaufskonzepte zu erfassen und miteinander zu vergleichen.

Neben dem Gesamtsample von 14 Einspielungen der *Kafka-Fragmente*, das, wie aus der Diskografie hervorgeht, sich durch Mehrfacheinspielungen²² einiger Interpret*innenpaare auszeichnet, ist für die Datenanalyse zusätzlich ein Sample von acht Einspielungen gebildet worden, unter denen jedes Interpret*innenpaar lediglich einmal vertreten ist. Auf diese Weise können ›Verfälschungen‹ der Messwerte, die aufgrund der Berücksichtigung von Mehrfacheinspielungen nicht

22 Mehrfacheinspielungen liegen vor: Csengery/Keller 1987 und **1990**; Komsí/Oramo 1994 und **1995**; Arnold/Pogossian **2004** und 2006; Melzer/Stark **2012**, 2013, 2017 und 2019. Zu den fettgedruckten Einspielungen treten noch Whittlesey/Sallaberger 1997, Pammer/Kopatchinskaja 2004, Banse/Keller 2005 und Kammer/Widmann 2017 hinzu, die ebenfalls Teil des Samples aus acht Einspielungen sind. Unter diesen acht Einspielungen sind gleichwohl zwei Aufnahmen mit dem Geiger András Keller vertreten, die dieser allerdings mit unterschiedlichen Sopranistinnen (1990: Adrienne Csengery; 2005: Juliane Banse) machte. Mit Adrienne Csengery bestritt Keller zudem die Uraufführung 1987 bei den *Wittener Tagen für neue Kammermusik*. Zu den jeweiligen Entstehungsbedingungen der Aufnahmen Csengery/Keller 1987 und 1990, Komsí/Oramo 1994, Melzer/Stark 2012, 2017 und 2019 sowie Kammer/Widmann 2017 siehe den Beitrag von Christian Utz in den vorliegenden Proceedings (<https://doi.org/10.31751/p.271>).

auszuschließen sind, tendenziell unterbunden werden. Die Diagramme der annotierten Partitur basieren auf den Daten dieser acht Aufnahmen, die im Folgenden im Rahmen der Interpretationsanalysen ausgewertet werden, während Daten der 14 Einspielungen in Tabellenform in die annotierte Partitur Eingang gefunden haben und in diesem Beitrag zu Vergleichszwecken herangezogen werden.

Die für die Thematik der Zyklizität relevante Frage der Pausenlänge und -art zwischen Einzelstücken lässt sich im Rahmen einer primär auf Tonträgern basierenden Studie nicht in praktikabler Form einbeziehen. Weder bei Studio- noch bei Live-Aufnahmen ist davon auszugehen, dass die Pausen zwischen den einzelnen Stücken eines zyklischen Werks auf dem Tonträger intentionale, gestaltende Setzungen der beteiligten Akteur*innen (Interpret*innen, Produzent*innen, Tonmeister*innen) sind. Ob Interpret*innen bei der Produktion eines Tonträgers ihre Vorstellungen zur Gestaltung von Pausen und Übergängen einbringen konnten bzw. ob solche Überlegungen bei einer Studioproduktion, die die Möglichkeit zur ›Aneinanderreihung‹ verschiedener Takes bereithält, Berücksichtigung fanden, wäre im jeweiligen Einzelfall zu klären. Auch bei Live-Aufnahmen ist nicht auszuschließen, dass Pausen nachträglich bearbeitet worden sind. Folglich ist jede Tonaufnahme als ›Artefakt‹ zu begreifen. Und so ist in Anbetracht der Möglichkeiten zur technischen Manipulation während einer Aufnahme bzw. deren *post production* eine Äußerung Andrew Blakes bedenkenswert, dass »recordings are usually copies of an event that did not, precisely, happen.«²³

2. Aufführungspraktische Aspekte formaler Gestaltungen in den Fragmenten 12 bis 19²⁴

Den Ausgangspunkt der Aufnahmeanalysen bildet die Betrachtung ausgewählter Fragmente aus dem ersten Teil von Kurtágs Komposition, für die in den untersuchten acht Einspielungen bemerkenswerte Auffälligkeiten zu verzeichnen sind. Anhand dieser Fragmente kann gezeigt werden, welche unterschiedlichen aufführungspraktischen Konsequenzen die Gestaltung eines Fragments auf seine unmittelbare ›formale Umgebung‹ haben kann. Mit ›formaler Umgebung‹ werden die

23 Blake 2009, 51. Vgl. auch Cook 2013, 337–373 und Schaper 2021, 170–173.

24 Es ist empfehlenswert, die annotierte Partitur (Kurtág 2020) während der folgenden Ausführungen zu konsultieren, um neben den genannten ggf. auch weitere Ergebnisse der Aufnahmeanalysen zu Vergleichszwecken in Betracht ziehen zu können.

jeweils drei bis vier vorangehenden bzw. folgenden Fragmente bezeichnet. In einem zweiten Schritt lassen sich dann Rückschlüsse auf Aufführungsstrategien ziehen; auch könnte in Hinblick auf die Aufeinanderfolge der Fragmente von (Verlaufs-)Dramaturgien gesprochen werden.

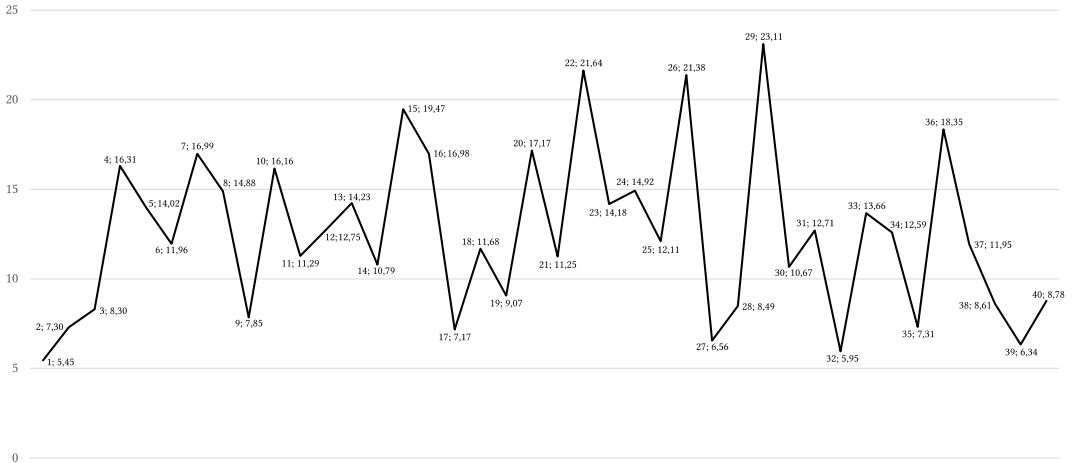
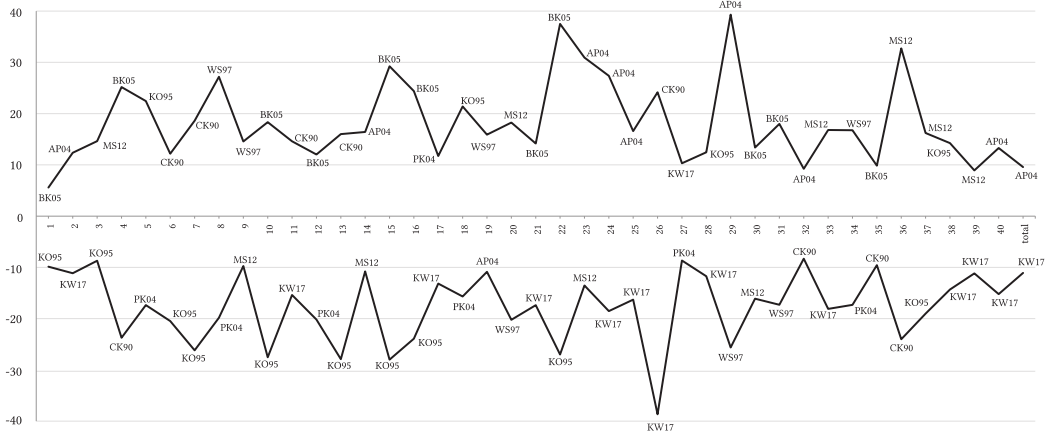


Abbildung 1a: Relative Standardabweichung in Prozent für die Dauer jedes der 40 Fragmente in acht Einspielungen.



CK90: Csengery/Keller 1990; KO95: Kosi/Oromo 1995; WS97: Whittlesey/Sallaberger 1997; PK04: Pammer/Kopatchinskaja 2004; AP04: Arnold/Pogossian 2004; BK05: Banse/Keller 2005; MS12: Melzer/Stark 2012; KW17: Kammer/Widmann 2017

Abbildung 1b: Prozentuale Abweichung von der mittleren Dauer (oben: Maximalwerte; unten: Minimalwerte) für jedes der 40 Fragmente in acht Einspielungen.

Gestaltung makroformaler Zusammenhänge in Tonaufnahmen von Kurtágs *Kafka-Fragmenten*

	1	2	3	total	Aufnahme(n)
Csengery/Keller 1990 (CK90)	00:29	00:20	00:14	01:03	
Komsj/Oramo 1995 (KO95)	00:24	00:18	00:12	00:54	
Whittlesey/Sallaberger 1997 (WS97)	00:28	00:19	00:12	00:58	
Pammer/Kopatchinskaja 2004 (PK04)	00:26	00:18	00:15	00:58	
Arnold/Pogossian 2004 (AP04)	00:29	00:20	00:14	01:02	
Banse/Keller 2005 (BK05)	00:29	00:20	00:14	01:03	
Melzer/Stark 2012 (MS12)	00:28	00:20	00:14	01:02	
Kammer/Widmann 2017 (KW17)	00:28	00:19	00:13	00:59	
Mittelwert (8)	00:27	00:19	00:13	01:00	
Minimum (8)	00:24	00:18	00:12	00:54	KO95
Maximum (8)	00:29	00:20	00:15	01:03	CK90; BK05
Relative Standardabweichung (%)	6,77	5,06	8,64	5,45	

MW	01:00
Min	00:54
Max	01:03
STABW %	5,45
Differenz zwischen kürzestem Dauernwert und Mittelwert (als Prozentanteil des Mittelwerts)	-9,86
Differenz zwischen längstem Dauernwert und Mittelwert (als Prozentanteil des Mittelwerts)	5,58
Differenz zwischen Maximal- und Minimalwert (als Prozentanteil des Mittelwerts)	15,45

Tabelle 1a: György Kurtág: *Kafka-Fragmente* für Sopran und Violine op. 24, Nr. 1 *Die Guten gehn im gleichen Schritt...*: Dauern (mm:ss) der Abschnitte und Gesamtdauern von acht Einspielungen mit Angabe der Mittel- (MW), Minimal- (Min) und Maximalwerte (Max), der relativen Standardabweichungen (STABW %) sowie weiterer Messwerte.

	1	2	3	total	Aufnahme(n)
Csengery/Keller 1990 (CK90)	00:19	00:22	00:19	00:59	
Komsi/Oramo 1995 (KO95)	00:14	00:12	00:14	00:40	
Whittlesey/Sallaberger 1997 (WS97)	00:19	00:20	00:14	00:53	
Pammer/Kopatchinskaja 2004 (PK04)	00:19	00:19	00:20	00:58	
Arnold/Pogossian 2004 (AP04)	00:22	00:25	00:22	01:09	
Banse/Keller 2005 (BK05)	00:22	00:27	00:23	01:13	
Melzer/Stark 2012 (MS12)	00:16	00:16	00:13	00:45	
Kammer/Widmann 2017 (KW17)	00:19	00:18	00:16	00:53	
Mittelwert (8)	00:19	00:20	00:18	00:56	
Minimum (8)	00:14	00:12	00:13	00:40	KO95
Maximum (8)	00:22	00:27	00:23	01:13	BK05
Relative Standardabweichung (%)	14,42	24,01	22,11	19,47	

MW	00:56
Min	00:40
Max	01:13
STABW %	19,47
Differenz zwischen kürzestem Dauernwert und Mittelwert (als Prozentanteil des Mittelwerts)	-27,99
Differenz zwischen längstem Dauernwert und Mittelwert (als Prozentanteil des Mittelwerts)	29,23
Differenz zwischen Maximal- und Minimalwert (als Prozentanteil des Mittelwerts)	57,22

Tabelle 1b: György Kurtág: *Kafka-Fragmente* für Sopran und Violine op. 24, Nr. 15 *Zwei Spazierstücke (authentisch-plagal)*: Dauern (mm:ss) der Abschnitte und Gesamtdauern von acht Einspielungen mit Angabe der Mittel- (MW), Minimal- (Min) und Maximalwerte (Max), der relativen Standardabweichungen (STABW %) sowie weiterer Messwerte.

Gestaltung makroformaler Zusammenhänge in Tonaufnahmen von Kurtágs *Kafka-Fragmenten*

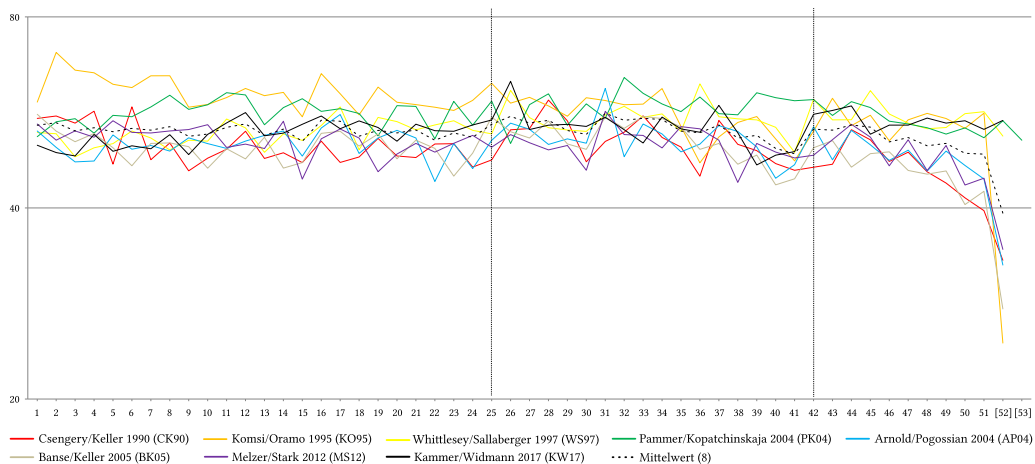


Abbildung 2: György Kurtág: *Kafka-Fragmente* für Sopran und Violine op. 24, Nr. 1 *Die Guten gehn im gleichen Schritt...*: Tempoverlaufskurven von acht Einspielungen (vertikale Achse in logarithmischer Skalierung: Angabe des Tempos in Schlägen pro Minute (bpm); horizontale Achse: Angabe der Viertelschläge); gepunktete vertikale Linien: Abschnittsgliederung.

Abbildung 1a zeigt die relative Standardabweichung für die Dauer jedes der 40 Fragmente. Die relative Standardabweichung ist der Quotient aus der (absoluten) Standardabweichung, die angibt, wie stark die einzelnen Messwerte um den mittleren Wert streuen, und dem Durchschnittswert der vermessenen Takte (arithmetischer Mittelwert). Das Ergebnis dieser Division wurde mit 100 multipliziert und als Prozentzahl angegeben. Mit anderen Worten: Je höher der Wert, desto auffälliger sind die Abweichungen zwischen den Aufnahmen. Im ersten Teil der *Kafka-Fragmente* (Fragmente 1 bis 19) fällt zunächst der Maximalwert von 19,47% bei Nr. 15 *Zwei Spazierstöcke (authentisch-plagal)* ins Auge, zum zweiten der zweit niedrigste Prozentwert des ersten Teils bei Fragment 17 *Stolz (1910 / 15. November, zehn Uhr)* (7,17%).²⁵ Zwischen diesen Extremen ragen

²⁵ Der Minimalwert (5,45 %) aller 40 Fragmente bei Nr. 1 *Die Guten gehn im gleichen Schritt...* kann so gedeutet werden, dass das Ostinato der Geige einen stabilen Grundpuls in Vierteln vorgibt, der für die Bewegungsform dieses Fragments insgesamt prägend ist und in den klanglichen Realisierungen nur vergleichsweise geringfügige Modifikationen erfährt. Kurtágs Spielanweisung für die Geige lautet »mp, indifferente al fine«. Die neben der relativen Standardabweichung geringen Differenzwerte von Nr. 1, angegeben als Prozentanteile des Mittelwerts (-9,86 %; 5,58 %; 15,45 %), im Vergleich zu jenen von Nr. 15 (-27,99 %; 29,23 %; 57,22 %) festigen diesen Befund (Tab. 1a und 1b). Auch auf der Tempoebene wird diese Stabilität des Vortrags im Anfangsfragment durch eine niedrige relative Standardabweichung (3,39 %) aus den Mittelwerten der acht Einspielungen unterstrichen. Die Tempoverlaufskurven (Abb. 2) können zeigen, wie »nahe« die Aufnahme beieinander liegen und um den Mittelwert gruppiert sind. Siehe auch Kurtág 2020, 30 und 72.

Nr. 13 *Einmal brach ich mir das Bein (Chassidischer Tanz)* (14,23%) und Nr. 16 *Keine Rückkehr* (16,98%) ebenfalls mit hohen Werten heraus. Unterschiede in den acht Einspielungen dieser Fragmente zeigt auch ein Liniendiagramm mit den Dauern der Fragmente 12 *Meine Ohrmuschel...* bis 19 *Nichts dergleichen* (Abb. 3).²⁶ Die Dauerverläufe der einzelnen Aufnahmen weichen zwischen den Fragmenten 14 *Umpanzert* und 17 auffällig voneinander ab, während benachbarte Fragmentgruppen in ihren Richtungsverläufen stärker übereinstimmen, wenngleich Minimal- und Maximalwert, so etwa in Nr. 18 *Träumend hing die Blume (Hommage à Schumann)* (Pammer/Kopatchinskaja 2004: 1:51; Komsí/Oramo 1995: 2:39; Mittelwert (8): 2:11), auf Unterschiede in der Zeitgestaltung schließen lassen; die relative Standardabweichung besetzt hier einen mittleren Wert (11,68%).

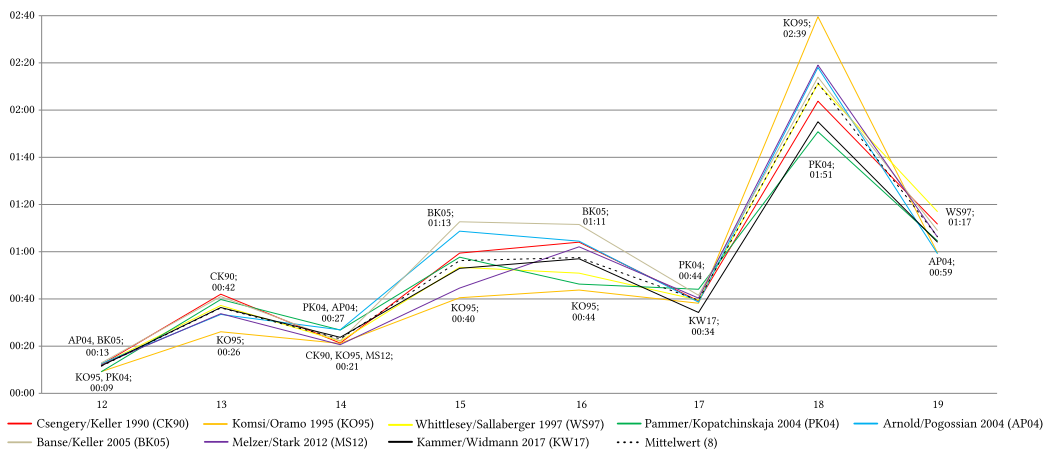


Abbildung 3: Dauern (mm:ss) der Fragmente 12 bis 19 in acht Einspielungen der *Kafka-Fragmente* mit Angabe der Mittelwerte.

²⁶ Eine Dauernübersicht der 40 Fragmente enthält die annotierte Partitur: Kurtág 2020, 26f. Abbildung 3 spart Fragment 20 *Der wahre Weg (Hommage-message à Pierre Boulez)* aus, da der Einbezug von dessen Dauern mit Werten zwischen 04:57 (Whittlesey/Sallaberger 1997) und 07:20 (Melzer/Stark 2012) in das Liniendiagramm zuungunsten der Darstellung von Details in den Dauernverläufen von Nr. 14 bis Nr. 17, von denen noch zu sprechen sein wird, ausfallen würde.

Dauer	Csengery/Keller 1990 (CK90)	Komsj/Oramo 1995 (KO95)	Whittlesey/Sallaberger 1997 (WS97)	Pammer/Kopatchinskaja 2004 (PK04)	Arnold/Pogossian 2004 (AP04)	Banse/Keller 2005 (BK05)	Melzer/Stark 2012 (MS12)	Kammer/Widmann 2017 (KW17)	Mittelwert (Ø)	Minimum (Ø)	Aufnahme(n) Minimalwert	Maximum (Ø)	Aufnahme(n) Maximalwert	
12	00:12	00:09	00:12	00:09	00:13	00:13	00:12	00:12	00:11	00:09	KO95; PK04	00:13	AP04; BK05	12
13	00:42	00:26	00:37	00:40	00:33	00:41	00:34	00:36	00:36	00:26	KO95;	00:42	CK90	13
14	00:21	00:21	00:22	00:27	00:27	00:22	00:21	00:24	00:23	00:21	CK90; KO95; MS12	00:27	PK04; AP04	14
15	00:59	00:40	00:53	00:58	01:09	01:13	00:45	00:53	00:56	00:40	KO95	01:13	BK05	15
16	01:04	00:44	00:51	00:46	01:04	01:11	01:02	00:57	00:57	00:44	KO95	01:11	BK05	16
17	00:39	00:38	00:39	00:44	00:39	00:41	00:40	00:34	00:39	00:34	KW17	00:44	PK04	17
18	02:04	02:39	02:11	01:51	02:18	02:14	02:19	01:55	02:11	01:51	PK04	02:39	KO95	18
19	01:12	01:00	01:17	01:05	00:59	01:09	01:06	01:04	01:06	00:59	AP04	01:17	WS97	19
20	07:01	05:28	04:57	05:17	07:08	07:17	07:20	05:12	06:12	04:57	WS97	07:20	MS12	20
18-17	01:25	02:01	01:32	01:07	01:39	01:32	01:39	01:21						
18-19	00:52	01:40	00:54	00:46	01:19	01:05	01:13	00:51						
20-19	05:49	04:28	03:40	04:12	06:08	06:08	06:14	04:08						
Prozentanteil	Csengery/Keller 1990 (CK90)	Komsj/Oramo 1995 (KO95)	Whittlesey/Sallaberger 1997 (WS97)	Pammer/Kopatchinskaja 2004 (PK04)	Arnold/Pogossian 2004 (AP04)	Banse/Keller 2005 (BK05)	Melzer/Stark 2012 (MS12)	Kammer/Widmann 2017 (KW17)	Mittelwert (Ø)	Minimum (Ø)	Aufnahme(n) Minimalwert	Maximum (Ø)	Aufnahme(n) Maximalwert	
12	0,39	0,31	0,41	0,52	0,37	0,39	0,37	0,43	0,37	0,31	KO95	0,43	KW17	12
13	1,35	0,86	1,25	1,37	0,99	1,25	1,04	1,33	1,18	0,86	KO95	1,37	PK04	13
14	0,68	0,70	0,74	0,92	0,80	0,68	0,64	0,87	0,75	0,64	MS12	0,92	PK04	14
15	1,91	1,34	1,80	1,98	2,04	2,22	1,38	1,93	1,82	1,34	KO95	2,22	BK05	15
16	2,06	1,45	1,71	1,59	1,91	2,18	1,92	2,08	1,86	1,45	KO95	2,18	BK05	16
17	1,26	1,26	1,33	1,52	1,14	1,27	1,25	1,25	1,28	1,14	AP04	1,52	PK04	17
18	3,97	5,28	4,41	3,81	4,09	4,09	4,29	4,20	4,27	3,81	PK04	5,28	KO95	18
19	2,30	1,97	2,59	2,22	1,75	2,11	2,05	2,34	2,17	1,75	AP04	2,59	WS97	19
20	13,52	10,85	10,01	10,90	12,68	13,35	13,62	11,40	12,04	10,01	WS97	13,62	MS12	20
18-17	2,72	4,01	3,08	2,29	2,94	2,82	3,05	2,95						
18-19	1,67	3,30	1,82	1,59	2,33	1,98	2,25	1,86						
20-19	11,22	8,88	7,42	8,68	10,92	11,25	11,57	9,06						

Tabelle 2: Dauern (mm:ss) und Prozentanteile in acht Einspielungen der *Kafka-Fragmente* (Fragmente 12 bis 20) mit Angabe der Mittel-, Minimal- und Maximalwerte.

Welche Merkmale sind in den untersuchten Einspielungen für Fragment 15 charakteristisch? Wie aus Tabelle 2 hervorgeht, variieren die Dauern in den acht analysierten Einspielungen von Nr. 15 zwischen der kürzesten mit 00:40 bei Komsí/Oramo 1995 und der längsten mit 01:13 bei Banse/Keller 2005. Daneben liegt in diesem Fragment, wie gezeigt, der höchste Wert der relativen Standardabweichung (19,47 %) innerhalb des ersten Teils der *Kafka-Fragmente* vor, zudem die größte Differenz zwischen Maximal- und Minimalwert angegeben als Prozentanteil des Dauernmittelwerts (57,22 %; Tab. 1b) in diesem Teil. Neben diesen Unterschieden der quantitativen Datenanalyse kann eine Höranalyse weitere aufführungsrelevante Charakteristika offenlegen. Mit Blick auf das Formmodell dieses Fragments, eine dreiteilige entwickelnde Form (A–A'–A''), reiht die Deutung von Komsí/Oramo 1995 die Formteile, denen Kurtág durch notierte Zäsuren (') eine klare Binnenstruktur verleiht, eher blockweise aneinander. Bei Banse/Keller 2005 dagegen scheinen der Wechsel von gesprochenen und gesungenen Passagen und die Änderung der klanglichen Qualitäten in den Geigenakkorden einer sich aus Text- und Struktursinn herleitenden Dramaturgie zu folgen. Gerade der Mittelteil (T. 5–8) erfährt so eine eindringliche klangliche ›Ausdeutung‹. Die rückläufig wiederholten Akkorde in T. 7 (vgl. T. 3) und die Änderung des Textsinns aufgrund des Chiasmus²⁷ bei Kafka werden so zu ›Hauptattraktionspunkten‹ für die Hörer*innen. Die quantitative Analyse der acht Einspielungen fördert für Banse/Keller 2005 sowohl die längste Dauer (00:27) als auch den höchsten Prozentanteil (37,81 %) im mittleren Abschnitt A' zutage; nur Csengery/Keller 1987 übertreffen diesen bei identischer Abschnitts- (00:27; 39,48 %) aber kürzerer Gesamtdauer (01:09). Abschnitt A weist bei Banse/Keller 2005 mit 00:22 (zusammen mit Arnold/Pogossian 2004) zwar die längste absolute Dauer jedoch den geringsten prozentualen Anteil (29,94 %) der acht Einspielungen auf (Tab. 3a und 3b). Die Wahrnehmung der ›aufgeführten Form‹ bleibt davon nicht unbeeinträchtigt.

27 Dazu Corngold 1988, 152f. In seiner ›reinen‹ Form würde dieser Chiasmus lauten: »Ich breche alle Hindernisse. / [...] Alle Hindernisse brechen mich.«

Abschnitte	1	2	3	total	Aufnahme(n)	Phrasen	1a	1b	1c	2a	2b	2c	2d	3a	3b	3c	total	Aufnahme(n)
Csengery/Keller 1987 (CK87)	00:22	00:27	00:20	01:09		Csengery/Keller 1987 (CK87)	00:04	00:06	00:12	00:03	00:06	00:08	00:10	00:05	00:04	00:11	01:09	
Csengery/Keller 1990 (CK90)	00:19	00:22	00:19	00:59		Csengery/Keller 1990 (CK90)	00:03	00:05	00:12	00:03	00:05	00:08	00:07	00:06	00:03	00:09	00:59	
Komsi/Oromo 1994 (KO94)	00:14	00:16	00:18	00:47		Komsi/Oromo 1994 (KO94)	00:02	00:05	00:06	00:04	00:05	00:03	00:03	00:04	00:03	00:11	00:47	
Komsi/Oromo 1995 (KO95)	00:14	00:12	00:14	00:40		Komsi/Oromo 1995 (KO95)	00:02	00:06	00:06	00:02	00:03	00:03	00:03	00:03	00:03	00:07	00:40	
Whittlesey/Sallaberger 1997 (WS97)	00:19	00:20	00:14	00:53		Whittlesey/Sallaberger 1997 (WS97)	00:04	00:04	00:11	00:04	00:04	00:03	00:07	00:06	00:03	00:05	00:53	
Pammer/Kopatchinskaja 2004 (PK04)	00:19	00:19	00:20	00:58		Pammer/Kopatchinskaja 2004 (PK04)	00:03	00:06	00:09	00:03	00:05	00:06	00:05	00:05	00:04	00:11	00:58	
Arnold/Pogossian 2004 (AP04)	00:22	00:25	00:22	01:09		Arnold/Pogossian 2004 (AP04)	00:04	00:05	00:13	00:04	00:06	00:08	00:08	00:06	00:05	00:11	01:09	
Banse/Keller 2005 (BK05)	00:22	00:27	00:23	01:13		Banse/Keller 2005 (BK05)	00:04	00:06	00:11	00:04	00:07	00:08	00:08	00:08	00:05	00:10	01:13	
Arnold/Pogossian 2006 (AP06)	00:23	00:25	00:19	01:07		Arnold/Pogossian 2006 (AP06)	00:04	00:06	00:13	00:04	00:06	00:08	00:07	00:06	00:04	00:09	01:07	
Melzer/Stark 2012 (MS12)	00:16	00:16	00:13	00:45		Melzer/Stark 2012 (MS12)	00:02	00:04	00:10	00:04	00:04	00:05	00:03	00:04	00:03	00:06	00:45	
Melzer/Stark 2013 (MS13)	00:16	00:16	00:16	00:48		Melzer/Stark 2013 (MS13)	00:02	00:04	00:09	00:02	00:06	00:06	00:03	00:04	00:04	00:08	00:48	
Kammer/Widmann 2017 (KW17)	00:19	00:18	00:16	00:53		Kammer/Widmann 2017 (KW17)	00:02	00:05	00:12	00:03	00:05	00:06	00:04	00:03	00:03	00:10	00:53	
Melzer/Stark 2017 (MS17)	00:18	00:22	00:20	00:59		Melzer/Stark 2017 (MS17)	00:03	00:04	00:10	00:04	00:07	00:06	00:04	00:04	00:05	00:11	00:59	
Melzer/Stark 2019 (MS19)	00:18	00:21	00:20	00:58		Melzer/Stark 2019 (MS19)	00:03	00:04	00:10	00:03	00:07	00:07	00:04	00:04	00:04	00:11	00:58	
Mittelwert (14)	00:19	00:20	00:18	00:57		Mittelwert (14)	00:03	00:05	00:10	00:03	00:05	00:06	00:05	00:05	00:04	00:09	00:57	
Minimum (14)	00:14	00:12	00:13	00:40	KO95	Minimum (14)	00:02	00:04	00:06	00:02	00:03	00:03	00:03	00:03	00:03	00:05	00:40	KO95
Maximum (14)	00:23	00:27	00:23	01:13	BK05	Maximum (14)	00:04	00:06	00:13	00:04	00:07	00:08	00:10	00:08	00:05	00:11	01:13	BK05
Relative Standardabweichung (%)	15,87	22,45	16,87	17,31		Relative Standardabweichung (%)	24,17	17,16	20,12	22,81	22,46	24,21	40,77	27,57	21,81	22,57	17,31	
Abschnitte	1	2	3	total		Phrasen	1a	1b	1c	2a	2b	2c	2d	3a	3b	3c	total	
Csengery/Keller 1990 (CK90)	00:19	00:22	00:19	00:59		Csengery/Keller 1990 (CK90)	00:03	00:05	00:12	00:03	00:05	00:08	00:07	00:06	00:03	00:09	00:59	
Komsi/Oromo 1995 (KO95)	00:14	00:12	00:14	00:40		Komsi/Oromo 1995 (KO95)	00:02	00:06	00:06	00:02	00:03	00:03	00:03	00:03	00:03	00:07	00:40	
Whittlesey/Sallaberger 1997 (WS97)	00:19	00:20	00:14	00:53		Whittlesey/Sallaberger 1997 (WS97)	00:04	00:04	00:11	00:04	00:04	00:05	00:07	00:06	00:03	00:05	00:53	
Pammer/Kopatchinskaja 2004 (PK04)	00:19	00:19	00:20	00:58		Pammer/Kopatchinskaja 2004 (PK04)	00:03	00:06	00:09	00:03	00:05	00:06	00:05	00:05	00:04	00:11	00:58	
Arnold/Pogossian 2004 (AP04)	00:22	00:25	00:22	01:09		Arnold/Pogossian 2004 (AP04)	00:04	00:05	00:13	00:04	00:06	00:08	00:08	00:06	00:05	00:11	01:09	
Banse/Keller 2005 (BK05)	00:22	00:27	00:23	01:13		Banse/Keller 2005 (BK05)	00:04	00:06	00:11	00:04	00:07	00:08	00:08	00:08	00:05	00:10	01:13	
Melzer/Stark 2012 (MS12)	00:16	00:16	00:13	00:45		Melzer/Stark 2012 (MS12)	00:02	00:04	00:10	00:04	00:04	00:05	00:03	00:04	00:03	00:06	00:45	
Kammer/Widmann 2017 (KW17)	00:19	00:18	00:16	00:53		Kammer/Widmann 2017 (KW17)	00:02	00:05	00:12	00:03	00:05	00:06	00:04	00:03	00:03	00:10	00:53	
Mittelwert (8)	00:19	00:20	00:18	00:56		Mittelwert (8)	00:03	00:05	00:11	00:03	00:05	00:06	00:06	00:05	00:04	00:09	00:56	
Minimum (8)	00:14	00:12	00:13	00:40	KO95	Minimum (8)	00:02	00:04	00:06	00:02	00:03	00:03	00:03	00:03	00:03	00:05	00:40	KO95
Maximum (8)	00:22	00:27	00:23	01:13	BK05	Maximum (8)	00:04	00:06	00:13	00:04	00:07	00:08	00:08	00:08	00:05	00:11	01:13	BK05
Relative Standardabweichung (%)	14,42	24,01	22,11	19,47		Relative Standardabweichung (%)	28,66	17,65	19,49	21,23	25,27	24,38	35,32	32,62	25,04	27,76	19,47	

Tabelle 3a: György Kurtág: *Kafka-Fragmente* für Sopran und Violine op. 24, Nr. 15 *Zwei Spazierstöcke (authentisch-plagal)*: Dauern (mm:ss) der Abschnitte und Phrasen sowie der Gesamt Dauern von 14 und acht Einspielungen mit Angabe der Mittel-, Minimal- und Maximalwerte und der relativen Standardabweichungen.

Abschnitte	1	2	3	Phrasen	1a	1b	1c	2a	2b	2c	2d	3a	3b	3c
score	39,47	34,21	26,32											
Csengery/Keller 1987 (CK87)	32,03	39,48	28,49	Csengery/Keller 1987 (CK87)	5,17	9,00	17,86	4,99	8,96	11,66	13,87	7,88	5,27	15,34
Csengery/Keller 1990 (CK90)	31,87	36,92	31,21	Csengery/Keller 1990 (CK90)	4,23	7,62	20,02	4,52	8,30	12,77	11,32	10,07	5,19	15,94
Kömsi/Oramo 1994 (KO94)	29,73	33,01	37,26	Kömsi/Oramo 1994 (KO94)	5,23	10,81	13,69	8,20	10,12	7,38	7,30	7,63	5,84	23,79
Kömsi/Oramo 1995 (KO95)	34,41	30,78	34,81	Kömsi/Oramo 1995 (KO95)	4,76	13,69	15,96	5,32	8,57	8,64	8,26	8,53	8,35	17,93
Whittlesey/Sallaberger 1997 (WS97)	35,76	37,55	26,69	Whittlesey/Sallaberger 1997 (WS97)	7,25	7,23	21,29	7,46	7,57	10,08	12,43	12,00	5,91	8,78
Pammer/Kopatchinskaja 2004 (PK04)	32,71	33,37	33,93	Pammer/Kopatchinskaja 2004 (PK04)	5,56	11,01	16,14	5,31	9,13	9,90	9,03	8,30	6,63	18,99
Arnold/Pogossian 2004 (AP04)	32,01	36,42	31,58	Arnold/Pogossian 2004 (AP04)	5,21	7,95	18,85	5,17	8,13	11,54	11,57	8,84	7,23	15,50
Banse/Keller 2005 (BK05)	29,94	37,81	32,25	Banse/Keller 2005 (BK05)	5,49	8,66	15,79	5,89	10,19	10,66	11,07	10,94	7,37	13,95
Arnold/Pogossian 2006 (AP06)	34,10	37,64	28,26	Arnold/Pogossian 2006 (AP06)	5,56	9,37	19,17	6,16	9,19	11,30	10,97	8,41	6,65	13,21
Melzer/Stark 2012 (MS12)	35,76	35,34	28,90	Melzer/Stark 2012 (MS12)	4,63	9,80	21,33	8,01	8,62	12,32	6,39	8,36	7,73	12,81
Melzer/Stark 2013 (MS13)	32,40	33,58	34,03	Melzer/Stark 2013 (MS13)	4,63	9,03	18,75	4,07	12,36	11,51	5,64	9,04	8,43	16,55
Kammer/Widmann 2017 (KW17)	35,45	34,94	29,60	Kammer/Widmann 2017 (KW17)	4,21	9,05	22,19	5,64	9,03	11,83	8,44	5,91	5,15	18,54
Melzer/Stark 2017 (MS17)	29,85	36,18	33,98	Melzer/Stark 2017 (MS17)	5,17	7,38	17,30	7,14	10,95	10,55	7,53	7,10	8,22	18,65
Melzer/Stark 2019 (MS19)	30,66	35,60	33,74	Melzer/Stark 2019 (MS19)	5,26	7,43	17,96	4,61	12,54	12,20	6,26	7,64	7,37	18,74
Mittelwert (14)	32,62	35,61	31,77	Mittelwert (14)	5,20	8,99	18,29	5,83	9,54	10,97	9,56	8,66	6,76	16,18
Minimum (14)	29,73	30,78	26,69	Minimum (14)	4,21	7,23	13,69	4,07	7,57	7,38	5,64	5,91	5,15	8,78
Maximum (14)	35,76	39,48	37,26	Maximum (14)	7,25	13,69	22,19	8,20	12,54	12,77	13,87	12,00	8,43	23,79
Abschnitte	1	2	3	Phrasen	1a	1b	1c	2a	2b	2c	2d	3a	3b	3c
score	39,47	34,21	26,32											
Csengery/Keller 1990 (CK90)	31,87	36,92	31,21	Csengery/Keller 1990 (CK90)	4,23	7,62	20,02	4,52	8,30	12,77	11,32	10,07	5,19	15,94
Kömsi/Oramo 1995 (KO95)	34,41	30,78	34,81	Kömsi/Oramo 1995 (KO95)	4,76	13,69	15,96	5,32	8,57	8,64	8,26	8,53	8,35	17,93
Whittlesey/Sallaberger 1997 (WS97)	35,76	37,55	26,69	Whittlesey/Sallaberger 1997 (WS97)	7,25	7,23	21,29	7,46	7,57	10,08	12,43	12,00	5,91	8,78
Pammer/Kopatchinskaja 2004 (PK04)	32,71	33,37	33,93	Pammer/Kopatchinskaja 2004 (PK04)	5,56	11,01	16,14	5,31	9,13	9,90	9,03	8,30	6,63	18,99
Arnold/Pogossian 2004 (AP04)	32,01	36,42	31,58	Arnold/Pogossian 2004 (AP04)	5,21	7,95	18,85	5,17	8,13	11,54	11,57	8,84	7,23	15,50
Banse/Keller 2005 (BK05)	29,94	37,81	32,25	Banse/Keller 2005 (BK05)	5,49	8,66	15,79	5,89	10,19	10,66	11,07	10,94	7,37	13,95
Melzer/Stark 2012 (MS12)	35,76	35,34	28,90	Melzer/Stark 2012 (MS12)	4,63	9,80	21,33	8,01	8,62	12,32	6,39	8,36	7,73	12,81
Kammer/Widmann 2017 (KW17)	35,45	34,94	29,60	Kammer/Widmann 2017 (KW17)	4,21	9,05	22,19	5,64	9,03	11,83	8,44	5,91	5,15	18,54
Mittelwert (8)	33,49	35,39	31,12	Mittelwert (8)	5,17	9,38	18,94	5,92	8,69	10,97	9,81	9,12	6,70	15,31
Minimum (8)	29,94	30,78	26,69	Minimum (8)	4,21	7,23	15,79	4,52	7,57	8,64	6,39	5,91	5,15	8,78
Maximum (8)	35,76	37,81	34,81	Maximum (8)	7,25	13,69	22,19	8,01	10,19	12,77	12,43	12,00	8,35	18,99

Tabelle 3b: György Kurtág: *Kafka-Fragmente* für Sopran und Violine op. 24, Nr. 15 *Zwei Spazierstöcke (authentisch-plagal)*: Prozentanteile der Abschnitte (mit *score*-Werten) und Phrasen von 14 und acht Einspielungen mit Angabe der Mittel-, Minimal- und Maximalwerte.

Die Prozentanteile jedes Abschnitts (Tab. 3b) an der ›komponierten Gesamtlänge‹ des Fragments, die sich unter Bezugnahme auf den Notentext erschließen lassen (*score*-Werte;²⁸ A: 39,47%; A': 34,21%; A'': 26,32%), finden sich am ehesten in den Aufnahmen von Whittlesey/Sallaberger 1997, Melzer/Stark 2012 und Kammer/Widmann 2017 realisiert. Diese Einspielungen sind gekennzeichnet durch weitgehend ausgeglichene Prozentanteile der Abschnitte A (35,76% / 35,76% / 35,45%) und A' (37,55% / 35,34% / 34,94%) mit jeweils mehr als einem Drittel, während A'' etwas mehr als ein Viertel der Gesamtdauer einnimmt (26,69% / 28,90% / 29,60%).²⁹ Dennoch zeigt keine der Aufnahmen die Differenz zwischen A und A', wie sie mit dem deutlich höheren Anteil für A in den Partiturwerten hervortritt;³⁰ jeweils eine geringe Differenz zwischen erstem und zweitem Abschnitt besteht bei Melzer/Stark 2012 und Kammer/Widmann 2017. Eine andere Form der ›Abschnittsgewichtung‹ legen Csengery/Keller 1990 und Arnold/Pogossian 2004 dar mit jeweils gleich gewichteten Rahmenteilen (A: 31,87% / 32,01%; A'': 31,21% / 31,58%) und einem im Vergleich dazu stärker gewichteten Mittelabschnitt A' (36,92% / 36,42%). Das Gegenmodell hierzu etablieren Komsí/Oramo 1995, indem sie einen ›leichten‹ Mittelteil (A': 30,78%) mit zwei ›schwereren‹, in deren Anteilen an der Gesamtdauer übereinstimmenden Außenteilen (A: 34,41%; A'': 34,81%) umrahmen.

Kann aus der prozentualen Betrachtung der Partiturwerte von Nr. 15 durchaus auf die dreiteilige Anlage lang–lang–kurz geschlossen werden (mit der gezeigten Abstufung zwischen erstem und zweitem Abschnitt), so erweist sich dieser Deutung eine praktische Interpretation verpflichtet, die die finale Phrase 3c (T. 10–11; auf den Text »das ›alle.«) und die Dauer der in Kurtágs relativer Dauernnotation angezeigten Schlussfermate (T. 11) klar begrenzt (Tab. 3a und 3b). Im Vergleich der acht Einspielungen treten bei Whittlesey/Sallaberger 1997 (4,7 sec.; 8,78%) und Melzer/Stark 2012 (5,7 sec.; 12,81%) die niedrigsten Dauern sowie der geringste bzw. ein den Mittelwert (8,6 sec.; 15,31%) unterschreitender Prozentanteil für das Segment 3c hervor, während Kammer/Widmann 2017 (9,8 sec.; 18,54%), in deren Gewichtung der Abschnitte A, A' und A'' sich obige Anlage, wie gezeigt, ebenfalls vergleichsweise deutlich nachweisen lässt, sich darüber bewegen. Kammer/Widmann 2017 gelingt es dennoch, die auf Grundlage der Partituranalyse be-

28 Ermittelt auf Grundlage der Notenwerte mit Vierteln als Basiswert der Berechnung.

29 Bei einer Erweiterung des Samples von acht auf 14 Einspielungen können zudem Arnold/Pogossian 2006 dazu gereiht werden (A: 34,10%; A': 37,64%; A'': 28,26%).

30 Bei Komsí/Oramo 1994 könnte in Hinblick auf die Partiturwerte (A: 29,73%; A': 33,01%; A'': 37,26%; Gesamtdauer 00:47) von einer negativen Korrelation gesprochen werden.

schriebene dreiteilige Formgliederung von Fragment 15 aufführungspraktisch zu wahren, indem sie in A' durch einen gedrängteren Vortrag (A': 00:18; 34,94%) – im Vergleich der drei hier behandelten Einspielungen ist dieser prozentuale Abschnittsanteil zugleich der geringste – einer Verschiebung der Prozentanteile entgegenwirken, so dass der stärker gedehnte Phrasenschluss 3c weniger nachdrücklich auf die prozentuale Verteilung der ›aufgeführten Formabschnitte‹ einwirkt – bei gleichwohl identischer Gesamtdauer (00:53) mit Whittlesey/Sallaberger 1997 (A': 00:20; 37,55%).

Aus den in den Aufnahmeanalysen errechneten Mittelwerten der Prozentanteile geht die Tendenz zu einer gleichgewichteten Verteilung der Abschnitte A, A' und A'' hervor. Sowohl im Längsschnitt durch die Aufnahmegeschichte zwischen 1987 und 2019 (14 Einspielungen) als auch zwischen 1990 und 2017 (acht Einspielungen) umfasst jeder der drei Abschnitte ca. ein Drittel der Gesamtdauer (Mittelwerte (14): 32,62% / 35,61% / 31,77%; Mittelwerte (8): 33,49% / 35,39% / 31,12%). Diese weitgehend ausgeglichenen prozentualen Anteile der Abschnittsdauern in Nr. 15 sind charakteristisch für Pammer/Kopatchinskaja 2004 (32,71% / 33,37% / 33,93%) und Melzer/Stark 2013 (32,40% / 33,58% / 34,03%; Tab. 3b).

Fragment 18 *Träumend hing die Blume (Hommage à Schumann)* ist im Kontext der acht hier verhandelten Aufnahmen insofern von Interesse, als Komsj/Oramo 1995 erneut mit ihrer Interpretation hervorstechen. In Abbildung 1b ist die prozentuale Abweichung jedes der 40 Fragmente von der Mitteldauer des bezeichneten Fragments dargestellt. Die Maxima geben an, um wieviel Prozent die jeweilige mittlere Fragmentdauer in der angezeigten Aufnahme überschritten wird, während in den Minimalwerten das prozentuale Unterschreiten des Dauernittelwerts abgelesen werden kann. Komsj/Oramo 1995 ist die Aufnahme mit der maximalen prozentualen Abweichung von der Mitteldauer (Überschreitung: 21,40%) und folglich jene mit der längsten Aufführungsdauer für Nr. 18. In absoluten Zahlen ausgedrückt: Die mittlere Dauer 02:11, berechnet aus dem Sample der acht Einspielungen, überschreiten Komsj/Oramo 1995 (02:39) um 28 Sekunden (Tab. 2). Aus dieser Einspielung von 1995 können noch weitere Fragmente aus dem ersten Teil der *Kafka-Fragmente* auf Grundlage der explizierten prozentualen Mitteldauerabweichung als Belege für eine gewissermaßen ›unorthodoxe‹, am wenigsten Tendenzen einer Standardisierung nachgebende Interpretation herangezogen werden: Nr. 15 ist besprochen worden (Mittelwert (8): 00:56; Unterschreitung: -27,99%; 00:40), und auch die Fragmente 13 (Mittelwert (8): 00:36; Unterschreitung: -27,90%; 00:26) und 16 (Mittelwert (8): 00:57; Unterschreitung: -23,92%; 00:44) können dazu gereiht werden. In Nr. 12 (Mittelwert (8): 00:11),

Nr. 14³¹ (Mittelwert (8): 00:23) und Nr. 17 (Mittelwert (8): 00:39) sind Komsi/Oramo 1995 (00:09/00:21/00:38) neben Csengery/Keller 1990 (00:12/00:21/00:39), Pammer/Kopatchinskaja 2004 (00:09/00:27/00:44), Melzer/Stark 2012 (00:12/00:21/00:40) und Kammer/Widmann 2017 (00:12/00:24/00:34) mit zu den kürzesten Einspielungen zu zählen und damit zu jenen, die die mittlere Dauer dieser Fragmente prozentual betrachtet mit am auffälligsten unterschreiten (Fettdruck kennzeichnet die Minima; Tab. 2 und Tab. 4).

Im Verbund mit den von Komsi/Oramo 1995 im Vergleich mit den acht übrigen Einspielungen am raschesten ausgeführten Fragmenten (Nr. 13, Nr. 15, Nr. 16) bzw. mit Blick auf jene, von denen die Interpret*innen Einspielungen vorlegen, die prozentual mit am stärksten die jeweilige mittlere Dauer unterschreiten (Nr. 12: -19,83%; Nr. 14: -8,42%; Nr. 17: -3,25%), setzen Komsi/Oramo 1995 mit Fragment 18 *Träumend hing die Blume (Hommage à Schumann)* aufgrund der nun mit Abstand längsten Aufführungsdauer einen Kontrast. Nr. 18 wird als Ruhepunkt gewissermaßen in der Zeit entfaltet und inszeniert; Kurtág vermerkt zu Beginn »Äusserst ruhig und zart«. Der lyrische Charakter dieses Fragments (mit deutlichem Schumann-Bezug)³² und die Tendenz zu Verinnerlichung und Entrückung, die Kafkas Text ausdrückt, den Kurtág wiederum musikalisch ausdeutet (T. 1: »lontano, dolcissimo«), kommt in dieser Einspielung besonders zum Tragen. Textsemantik und musikalische Bedeutungsebene sind rückgekoppelt.³³ So kann in Hinblick auf diese Interpretation vielleicht am ehesten von einer »zuständlichen« Musik gesprochen werden, die sich durch einen weitgehenden Verzicht auf dynamische und agogische Änderungen auszeichnet. Kurtágs Vortragshinweise legen eine solche verharrende, musikalisches Fortschreiten hemmende Aufführung vornehmlich nahe (T. 2/T. 4: »pochiss(imo)« (Geige/Sopran); T. 6: »noch ruhiger« (Sopran), »pp, di nuovo dolcissimo« (Geige); T. 15: »perdendosi« (Geige)).³⁴

31 Neben Csengery/Keller 1990, Komsi/Oramo 1995 und Melzer/Stark 2012 (alle 00:21) bewegen sich auch Whittlesey/Sallaberger 1997 (00:22), Banse/Keller 2005 (00:22) und Kammer/Widmann 2017 (00:24) unterhalb des Mittelwerts (8; 00:23) bzw. leicht über diesem. Einzig Arnold/Pogossian 2004 und Pammer/Kopatchinskaja 2004 (beide 00:27) scheren hier deutlicher nach oben aus.

32 Siehe zu Kurtág und Schumann: Hiekel 2020, 24–27.

33 Michael Kunkel hält für Kurtág fest, dass »[d]ie Musik seiner älteren wie neueren Vokalwerke [...] sich grundsätzlich in einem *abbildenden* Verhältnis zur Sprache der herangezogenen Texte [befindet]« (Kunkel 2008, 96 (Hervorhebung im Original)).

34 Eine Intensivierung zeigt Kurtág in T. 5 an (Geige: »poco rinf. [ziemlich nüchtern]«). Auch für Nr. 5 *Berceuse I* (»Sehr getragen«) legen Komsi/Oramo 1995 die längste Einspielung vor (Mittelwert (8): 00:59; Überschreitung: 22,44 %; 01:12), Nr. 11 *Sonntag, den 19. Juli (Berceuse II; »Sostenuto, andante«)* liegt mit 01:16 (Überschreitung: 7,86 %) über dem Mittelwert (8; 01:11), die längste Dauer haben Csengery/Keller 1990 (01:21; Überschreitung: 14,59 %).

Fragment	Ceengery/Keller 1990 (K90)	Komsi/Oramo 1995 (K095)	Whittlesey/Sallaberger 1997 (WS97)	Fammer/Kopatchinskaja 2004 (PK04)	Arnold/Pogossian 2004 (AP04)	Banse/Keller 2005 (BK05)	Melser/Stark 2012 (MS12)	Kammer/Widmann 2017 (KW17)	Abweichung von mittlerer Dauer (%): Minimalwerte	Aufnahme Minimalwert	Abweichung von mittlerer Dauer (%): Maximalwerte	Aufnahme Maximalwert
1	5,38	-9,86	-3,52	-3,42	3,44	5,58	3,61	-1,21	-9,86	K095	5,58	BK05
2	-4,29	-2,70	-3,41	-0,49	12,36	7,28	2,40	-11,15	-11,15	KW17	12,36	AP04
3	-6,67	-8,70	3,22	-3,08	-5,67	-3,05	14,62	9,32	-8,70	K095	14,62	MS12
4	-23,72	18,55	-1,79	-17,61	0,95	25,18	-2,49	0,93	-23,72	CK90	25,18	BK05
5	-7,08	22,44	-5,96	-17,36	20,07	-3,93	-0,04	-8,14	-17,36	PK04	22,44	K095
6	12,17	-20,47	10,61	3,99	8,06	4,57	-4,98	-13,95	-20,47	K095	12,17	CK90
7	18,61	-26,18	14,55	6,44	-1,86	16,92	-18,73	-9,76	-26,18	K095	18,61	CK90
8	-7,06	-10,36	27,18	-19,82	-10,25	6,18	4,03	10,10	-19,82	PK04	27,18	WS97
9	-8,35	-0,33	14,57	4,75	-0,86	-3,95	-9,73	3,91	-9,73	MS12	14,57	WS97
10	-10,49	-27,53	1,92	17,49	5,36	18,33	9,11	-14,21	-27,53	K095	18,33	BK05
11	14,59	7,86	-15,17	6,54	8,84	-2,48	-4,79	-15,39	-15,39	KW17	14,59	CK90
12	6,02	-19,83	5,91	-20,18	9,81	12,02	4,86	1,40	-20,18	PK04	12,02	BK05
13	16,00	-27,90	2,82	9,79	-7,61	13,22	-6,78	0,45	-27,90	K095	16,00	CK90
14	-7,82	-8,42	-4,35	16,01	16,42	-3,74	-10,79	2,69	-10,79	MS12	16,42	AP04
15	5,63	-27,99	-5,05	2,57	22,16	29,23	-20,69	-5,86	-27,99	K095	29,23	BK05
16	11,36	-23,92	-11,46	-19,53	12,10	24,39	7,93	-0,88	-23,92	K095	24,39	BK05
17	-0,86	-3,25	0,12	11,73	-2,06	5,27	2,22	-13,17	-13,17	KW17	11,73	PK04
18	-5,82	21,40	-0,22	-15,67	5,03	1,92	5,80	-12,45	-15,67	PK04	21,40	K095
19	7,93	-10,32	15,90	-2,75	-10,86	3,90	-0,28	-3,53	-10,86	AP04	15,90	WS97
20	12,95	-12,00	-20,22	-15,00	14,79	17,42	18,25	-16,20	-20,22	WS97	18,25	MS12
21	5,61	-15,29	8,30	-0,67	6,82	14,16	-1,55	-17,37	-17,37	KW17	14,16	BK05
22	-6,19	-26,99	-5,30	-1,74	5,81	37,50	21,21	-24,31	-26,99	K095	37,50	BK05
23	-5,73	5,21	-6,35	1,44	30,93	0,84	-13,52	-12,81	-13,52	MS12	30,93	AP04
24	8,56	-15,38	-1,66	-9,64	27,37	1,77	7,51	-18,53	-18,53	KW17	27,37	AP04
25	2,38	-5,60	-14,78	14,26	16,59	5,04	-1,60	-16,28	-16,28	KW17	16,59	AP04
26	24,15	-4,44	-8,18	-17,58	9,49	14,83	20,39	-38,65	-38,65	KW17	24,15	CK90
27	3,54	-2,02	-1,15	-8,66	-8,05	6,06	-0,03	10,32	-8,66	PK04	10,32	KW17
28	-7,75	12,45	2,54	-8,52	2,92	2,49	7,60	-11,73	-11,73	KW17	12,45	K095
29	-9,14	-11,74	-25,63	-8,75	39,30	1,10	31,19	-16,33	-25,63	WS97	39,30	AP04
30	-0,10	-8,04	7,55	8,97	5,53	13,39	-16,11	-11,18	-16,11	MS12	13,39	BK05
31	-1,98	1,24	-17,29	2,02	16,93	18,00	-13,46	-5,45	-17,29	WS97	18,00	BK05
32	-8,30	6,53	0,79	-3,56	9,24	-1,30	2,20	-5,60	-8,30	CK90	9,24	AP04
33	0,06	2,75	-16,20	-10,14	15,21	9,61	16,81	-18,10	-18,10	KW17	16,81	MS12
34	-4,64	5,26	16,76	-17,31	14,14	-4,60	5,50	-15,11	-17,31	PK04	16,76	WS97
35	-9,57	1,00	5,77	-9,40	-0,03	9,85	6,66	-4,29	-9,57	CK90	9,85	BK05
36	-24,02	4,67	-10,01	-11,35	-11,35	-3,24	32,72	19,50	-24,02	CK90	32,72	MS12
37	-3,89	-19,03	8,54	0,97	0,46	10,20	16,21	-13,46	-19,03	K095	16,21	MS12
38	2,76	14,24	-4,50	-2,36	-5,20	2,92	6,46	-14,32	-14,32	KW17	14,24	K095
39	-0,08	-0,89	5,04	-2,34	-4,48	4,99	8,93	-11,18	-11,18	KW17	8,93	MS12
40	-0,57	7,40	5,92	-4,74	13,29	-3,60	-2,50	-15,21	-15,21	KW17	13,29	AP04
total	1,06	-1,85	-3,58	-5,62	9,57	6,41	5,09	-11,07	-11,07	KW17	9,57	AP04

Tabelle 4: Prozentuale Abweichung von der mittleren Dauer eines jeden der 40 Fragmente in acht Einspielungen mit Angabe der Minimal- und Maximalwerte.

Mit Nr. 19 *Nichts dergleichen* setzt Kurtág dann einen kompositorischen Kontrast, der deutlicher nicht ausfallen könnte (»Con moto, sempre più et più presto«). Indem Komsí/Oramo in ihrer Einspielung von 1995 den kontemplativen Charakter von Nr. 18 unvermittelt aufkündigen und den Bogen zu der schon bekannten Gestaltungsweise zurückschlagen, erscheint Nr. 19 umso exaltierter. Der vorwärtsdrängende, furiose Vortragsstil, der in den Deutungen vorausgehender Fragmente auffiel, wird erneut aufgegriffen. Die Interpret*innen liegen in Nr. 19 (01:00; Unterschreitung: -10,32%) lediglich eine Sekunde über der kürzesten Aufnahme (Arnold/Pogossian 2004: 00:59; Unterschreitung: -10,86%), jedoch sechs Sekunden unter dem mittleren Wert der acht Einspielungen (01:06). Insgesamt kann in der Einspielung von Komsí/Oramo 1995 ab dem zwölften Fragment anhand der besonders gedrängten Deutungen der Einzelfragmente eine Steigerungsanlage beobachtet werden, die der »exterritoriale« Charakter des achtzehnten Fragments aufbricht und so eine markante Gewichtung und auffällige Zäsur in der Aufeinanderfolge der genannten Fragmente produziert (Abb. 3). Die kontinuierlich aufgebaute Spannungskurve durch Raffung der Aufführungsdauern (Fragmente 12 bis 17), der Kontrast durch Ruhepunktbildung (Fragment 18) und die Wiederaufnahme der sehr raschen Lesart (Fragment 19) sind für die Wahrnehmung der »aufgeführten Form« in dieser Einspielung am Schluss des ersten Teils der *Kafka-Fragmente* maßgeblich.³⁵

3. Schlussgestaltungen im ersten Teil der *Kafka-Fragmente* und makroformale Perspektive

Anhand der Einspielungen von Pammer/Kopatchinskaja 2004 und Whittlesey/Sallaberger 1997 lassen sich weitere Herangehensweisen an die Schlussgestaltung des ersten Teils der *Kafka-Fragmente* herausarbeiten. Verglichen mit Komsí/Oramo 1995 treten die erstgenannten Interpret*innen mit einer gegenläufigen Aufführungsstrategie an die Fragmente 17 und 18 heran, indem sie für Nr. 17 die längste Dauer aufbieten (00:44; Überschreitung: 11,73%) und somit den Mittelwert (8; 00:39) am deutlichsten übertreffen. In Nr. 18 dagegen bleiben Pammer/Kopatchinskaja 2004 (01:51; Unterschreitung: -15,67%) 20 Sekunden unter dem Mittelwert (8; 02:11), während Komsí/Oramo 1995, wie gezeigt, 28 Sekunden

³⁵ William Kinderman erblickt in den Fragmenten 17, 18 und 19 »the contrasting trio of songs at the end of part I« (Kinderman 2012, 167).

darüber liegen. Die ›Zuständlichkeit‹ dieser Musik und der semantischen Ebene, so könnte eine Folgerung lauten, besetzt auf der performativen Ebene im Gegensatz zu der statuarischen Aufführung von Komsi/Oramo 1995 eine weniger eindringliche Dimension. Mit Blick auf den prozentualen Anteil von Fragment 18 an der Gesamtdauer stehen sich in diesen beiden Einspielungen die Extreme gegenüber (Pammer/Kopatchinskaja 2004: 3,81%; Komsi/Oramo 1995: 5,28%). Nr. 19 wird von Pammer/Kopatchinskaja 2004 (01:05; 2,22%) dann jedoch dem Mittelwert (8; 01:06) stärker angenähert und kann so für eine zusammenfassende, auf Kontrast und Polarität zwischen den Fragmenten 18 und 19 verzichtende Deutung eintreten, mit der der erste Teil schließt. Deutlich werden diese unterschiedlichen Schlussdramaturgien auch bei einem Vergleich der Werte, die sich aus den Differenzen der Prozentanteile zwischen Fragment 18 und 17 bzw. zwischen Fragment 18 und 19 errechnen lassen. Bei Komsi/Oramo 1995 weisen diese Werte die größte Verschiedenheit auf (18-17: 4,01%; 18-19: 3,30%), bei Pammer/Kopatchinskaja 2004 (18-17: 2,29%; 18-19: 1,59%) dagegen sind sie am stärksten einander angenähert (Tab. 2).³⁶

In Nr. 19 überschreiten Whittlesey/Sallaberger 1997 mit der Maximaldauer (01:17; Überschreitung: 15,90%) den Mittelwert (8; 01:06) um elf Sekunden und nehmen zugleich die stärkste Gewichtung des Schlussfragments im ersten Teil vor; der höchste Prozentanteil an der Gesamtdauer (2,59%) ist merkmalsgebend im Vergleich der acht Einspielungen. Ausschlaggebend für diese Werte sind gleichwohl die Entscheidungen der Interpret*innen darüber, wie oft die ad libitum-Stelle (T. 23–24; Phrase 2c in der annotierten Partitur) eine Wiederholung erfährt. Diese Phrase hat bei Whittlesey/Sallaberger 1997 die längste Dauer (6,1 sec.), und auch für Kammer/Widmann 2017 ist dieser Maximalwert verbindlich bei einer insgesamt jedoch rascheren Deutung (01:04), die unter der mittleren Dauer rangiert. In den beiden vorangehenden Fragmenten bleiben Whittlesey/Sallaberger 1997 eher unauffällig und erreichen mit dem jeweiligen Mittelwert identische Dauern (Nr. 17: 00:39; Nr. 18: 02:11). Zugleich erfährt der zweite Teil, Fragment 20 *Der wahre Weg (Homage-message à Pierre Boulez)*, mit 04:57 die rascheste Deutung, die den Mittelwert von Nr. 20 um 01:15 unterschreitet. Bei Whittlesey/Sallaberger 1997 zeigt sich damit eine weitere Möglichkeit der Schlussbildung in Teil 1 durch eine breite Anlage von Nr. 19, die dazu tendiert, die Extreme in diesem Fragment auszubalancieren. Umso nachdrücklicher er-

36 Die Dauerdifferenzen hierzu sind: Komsi/Oramo 1995 (18-17: 02:01; 18-19: 01:40); Pammer/Kopatchinskaja 2004 (18-17: 01:07; 18-19: 00:46).

scheint daraufhin Nr. 20 mit der kürzesten Dauer und dem geringsten Prozentanteil an der Gesamtdauer (10,01%) innerhalb des Samples der verglichenen Einspielungen. Deutlich wird, dass nicht ausschließlich hohe Prozentanteile als Schwerpunkte wahrgenommen werden können, auch ist eine Gewichtung und Prononcierung durch Verknappung denkbar. Einem sehr zügig und eigenwillig ›pointiert‹ ausgeführten Fragment kann so eine für das wahrnehmende Rezipieren formale Bedeutung eingeschrieben werden. Sowohl ein Komprimieren des zeitlichen Verlaufs als auch dessen markante Dehnung können jeweils als *imprint*³⁷ eine (Gedächtnis-)Funktion ausfüllen und für Hörer*innen innerhalb der Makroform als Orientierungsmarken fungieren.

Die geringste Dauerdifferenz bei Whittlesey/Sallaberger 1997 zwischen Nr. 19 und Nr. 20 (03:40; Tab. 2) kann als Hinweis auf eine ›Annäherung‹ des den ersten Teil beschließenden Fragments und des folgenden zweiten Teils *Der wahre Weg* (*Hommage-message à Pierre Boulez*) in Hinblick auf die jeweilige zeitliche Ausdehnung gelesen werden, wenngleich in der Aufführungssituation die Pausenlänge zwischen beiden Fragmenten für die großformale Konzeption und die Orientierung der Hörer*innen nicht unerheblich ist.³⁸ Aus aufführungspraktischer Perspektive könnte dann umgekehrt die höchste Dauerdifferenz zwischen Nr. 19 und Nr. 20 (06:14)³⁹ in der Einspielung von Melzer/Stark 2012 vielleicht so gedeutet werden, dass hier der Adagio-Charakter von Fragment 20 besonders herauspräpariert und damit am deutlichsten einer an klassischen Modellen orientierten vierteiligen Anlage der Großform mit einem ›langsamen Satz‹ an zweiter Position entsprochen wird (ob in Anbetracht des Detailreichtums der Einzelfragmente sich eine solche zur ›Klassizität‹ tendierende Formanlage im Hörvorgang allerdings erschließt, wäre zu diskutieren). Auch in den weiteren Einspielungen von Melzer/Stark tritt dieses performative Merkmal anhand der hohen Differenzwerte in der Dauernanalyse augenfällig hervor (2013: 05:55; 2017: 06:08; 2019: 06:18).

Anhand der Analysen der Tonaufnahmen, die ihren Ausgang von der Einspielung mit Komsí/Oramo 1995 nahmen, konnten einige nennenswerte Züge von

37 Dazu Deliège 2001. Es ist unbestritten, dass die Vielschichtigkeit musikalischer Phänomene sich nicht alleine in der Untersuchung von Zeitgestaltungsmerkmalen erfassen lässt. Dynamik, Register, Klangfarbe, Artikulation etc. sind für Hörer*innen ebenfalls aufführungsrelevante Aspekte in Hinblick auf formale Zusammenhänge, die sich ihnen einprägen können.

38 Zur Bedeutung von Pausen und Übergängen für die Analyse musikalischer Großform siehe obige methodische Erläuterungen.

39 Die Dauer von Nr. 19 (01:06) bei Melzer/Stark 2012 deckt sich mit dem Mittelwert, in Nr. 20 (07:20) liegt die maximale Dauer vor.

Interpretationsansätzen zur Gestaltung formaler Zusammenhänge offengelegt werden. Bei Komsí/Oramo 1995 drückt sich dies im ersten Teil der *Kafka-Fragmente* darin aus, dass Stabilität und formale Kohärenz gerade im Rekurs des Schlussfragments *Nichts dergleichen* auf eine in den vorangehenden Fragmenten etablierte Dramaturgie erreicht werden. Die Fragmente 17 und 18 bzw. 18 und 19 werden so jeweils als Gegensatzpaar am Schluss des ersten Teils zueinander positioniert. In ihren Extremen kann diese Einspielung ein anschauliches Beispiel dafür liefern, wie Entscheidungen von Interpret*innen – in Form von Gewichtungen durch Ausbreiten von Zeitdauern ebenso wie deren Aufhebung durch Verknüpfen – als performative Elemente die Hörer*innen-Orientierung in Formzusammenhängen bedingen können.

Abschließend soll die makroformale Perspektive noch stärker in den Fokus rücken. An András Wilheims Anordnung der Fragmente, die der Komponist autorisierte,⁴⁰ ist bemerkenswert, dass je ein ›virtuoses‹ Schlussfragment an den Scharnierstellen der Großabschnitte platziert ist. Neben dem besprochenen Fragment 19 *Nichts dergleichen* ist dies der Fall bei Nr. 32 *Szene in der Elektrischen* (1910) am Ende des dritten Teils und bei dem beschließenden Fragment 40 *Es blendete uns die Mondnacht...* Wie auch Nr. 20 *Der wahre Weg (Hommage-message à Pierre Boulez)* zeichnen sich Nr. 32 und Nr. 40 jeweils durch die Individualität ihrer musikalischen Anlage aus. Daneben werden diese drei Fragmente schon aufgrund ihrer zeitlichen Ausdehnung als ›gewichtig‹ im Formverlauf wahrgenommen, Nr. 20 zudem in seiner Doppelfunktion als Einzelfragment und eigenständigem zweiten Teil.⁴¹ Prägend für die großformale Konzeption ist zudem die symmetrische Anlage im Verbund von erstem und zweitem sowie drittem und viertem Teil mit in Summe je 20 Fragmenten, wie es die gedruckte Partitur disponiert. Gleichwohl gab es während des Kompositionsprozesses weitere Anordnun-

40 Siehe Wilhelm 1997, 38.

41 In einem undatierten Entwurf zur Reihenfolge der Fragmente ist *Der wahre Weg (Hommage-message à Pierre Boulez)* innerhalb einer dreiteiligen Anlage noch als Schlussstück von Teil 1 gedacht. Siehe Kinderman 2012, 167 und Abb. 6.2–6.4. Wohl aus der Kenntnis dieses Sachverhalts beschrieb Friedrich Spangemacher 1989 – die gedruckte Partitur erschien 1992 – eine Großform von »drei großen Blöcken von Fragmenten« (Spangemacher 1989, 32) mit Nr. 20 als eigenem Teil und zugleich Abschluss des vorangehenden, gemessen an der Zahl seiner Fragmente umfangreichsten ersten Teils. Im Programmheft der Uraufführung sind die Texte in vier Teile gegliedert, *Der wahre Weg (Hommage-message à Pierre Boulez)* ist als zweiter Teil ausgewiesen: Programmheft 1987, 43–45. In der gedruckten Partitur ist die Reihenfolge modifiziert und um Nr. 3 *Verstecke* ergänzt. Siehe auch Kurtág 2020, 1 und 9.

gen, die schließlich jedoch verworfen wurden, bzw. brachten Adrienne Csengery und András Keller bei der Uraufführung 1987 39 Fragmente zu Gehör.⁴²

William Kinderman hat darauf hingewiesen, dass Kurtág eine ›Rahmung‹ durch Positionieren der Fragmente 1, 20 und 40 selbst vornahm.⁴³ Wilhelm nahm mit der Anordnung der weiteren Fragmente auf eine Konzeption mit drei umfangreichen, der Gesamtanlage gewissermaßen Stabilität verleihenden Fragmenten (Nr. 20, Nr. 32, Nr. 40) am Ende einer Gruppe bzw. auf eine Gruppe kürzerer, eher heterogen gestalteter Stücke folgend Bezug. Trotz (oder vielleicht gerade auch aufgrund) ihrer Kürze gelingt Kurtág in den Miniatur-Gebilden die Entfaltung ausgefeilter, vielschichtiger Sujets. Auf diese Weise zugespitzte Kontraste unterbinden in der Dramaturgie der Anlage dennoch nicht wiederkehrende Themen, die Kurtág kompositorisch zwar je unterschiedlich ausgestaltet, mit denen er aber gleichwohl Zusammenhänge stiftet:⁴⁴ die Zentralthemen *Weg* und (*Fort-*)*Bewegung*, die Querverbindungen zwischen den Fragmenten schlagen,⁴⁵ charakteristisch sind ebenso tanzartige bzw. von Tanzcharakteren geprägte Fragmente oder Abschnitte, die handlungsleitend und/oder formkonstituierend sind,⁴⁶ des Weiteren treten Perpetuum mobile und Orgeltöne wiederkehrend auf und bilden so Strukturmerkmale aus.⁴⁷

In Nr. 20 ist die zweistimmige, intervallisch dichte Violinfigur gleichsam als behutsam tastendes Balancieren angelegt – in melodisch kleinen Schritten »über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über den Boden.« – und nimmt damit offensichtlich auf die Gegenständlichkeit des »wahr[e]n Weg[s]«, die im Text angelegt ist, musikalisch Bezug. Verbindungen zwischen den Einzelfragmenten treten anhand von klangflächenartigen Partien mit Violi-

42 Ebd., 7–9.

43 Siehe Kinderman 2012, 167.

44 Martin Scheuregger kennzeichnet dies als »leapfrogging between moments and weaving a web of connections« und als »criss-crossing of ideas that brings temporally-dislocated movements together« (Scheuregger 2014, 411 und 425).

45 Dazu Beckles Wilson 2007, 211 f. Nr. 1 etwa positioniert zwei Bewegungsformen gegeneinander: den ›Gleichschritt‹ der Violine als Element des *Weg*-Themas und (nach einem anfänglichen ›Mitgehen‹) das allmähliche Sich-Absetzen der Gesangstimme. Verknüpfungen werden auch anhand des identischen Texts (bei unterschiedlicher musikalischer Gestaltung) von Nr. 3 *Verstecke* und Nr. 29 *Verstecke (Double)* bzw. Nr. 11 *Sonntag, den 19. Juli 1910 (Berceuse II)* und Nr. 25 *Elen-des Leben (Double)* offenbar, ebenso in der Titelgebung von Nr. 5 *Berceuse* und Nr. 11.

46 Nr. 7: »tempo di Walzer« (T. 5); Nr. 13: »Chassidischer Tanz« (im Untertitel); Nr. 32: »Tempo di Valse« (T. 3, T. 40). Auch im Text von Nr. 1 ist die Tanzthematik präsent.

47 Dazu im Detail: Stahl 1998, 135–140 und Wißmann 2018, 139–147.

nakkorden hervor, die eine Wiederaufnahme in Nr. 40 erfahren; auch für Teile von Nr. 33 *Zu spät* (22. Oktober 1913) ist diese Schreibweise charakteristisch. Kontrastierend zu der syllabischen Behandlung der Stimme in *Der wahre Weg* (*Hommage-message à Pierre Boulez*) wirkt Nr. 32 mit einem szenisch aufgeladenen, melismatisch vertonten Text und einer (auch grafisch) angewiesenen Positionierung der Interpret*innen und Instrumente auf der Bühne.⁴⁸ Längere Melismen der Singstimme sind wiederum ein Merkmal, das neben Nr. 32 auch Nr. 40 kennzeichnet.⁴⁹

Über die formale Funktion von Fragment 20 innerhalb der Gesamtanlage kann eigens diskutiert werden, insbesondere auf welche Weise klangliche Realisierungen bestimmten Vorstellungen von zyklischer Großform Vorschub leisten. In den acht untersuchten Aufnahmen lassen sich mit Blick auf die Dauernwerte, deren Mittelwert bei 06:12 liegt, zwei Gruppen differenzieren: vier Einspielungen, die unter 05:30 bleiben, und weitere vier, die 07:00 übersteigen. Ein auffälliger Unterschied zwischen beiden Gruppen besteht darin, dass in der ersten die Dauern und Prozentanteile des Schlussfragments Nr. 40 diejenigen von Fragment 20 übertreffen (höchste Differenzwerte bei Whittlesey/Sallaberger 1997),⁵⁰ während sich in der zweiten Gruppe das Verhältnis umdreht (höchste Differenzwerte bei Banse/Keller 2005 und Melzer/Stark 2012), bzw. bei Arnold/Pogossian 2004 die Werte fast übereinstimmen (Nr. 20: 07:08/12,68%; Nr. 40: 07:10/12,75%); eine Tendenz, die sich in den Mittelwerten widerspiegelt (Nr. 20: 06:12/12,04%; Nr. 40: 06:19/12,34%). In der ersten Gruppe ähnelt sich die Dauerngestaltung dieser Fragmente am stärksten bei Kammer/Widmann 2017 (Nr. 20: 05:12/11,40%; Nr. 40: 05:22/11,75%). Mit Arnold/Pogossian 2004 liegt zudem die einzige Aufnahme vor, die in den Fragmenten 20, 32 und 40 die jeweilige mittlere Dauer deutlich überschreitet und in der sich die prozentualen Abweichungen von der Mitteldauer für Nr. 20 und Nr. 40 in etwa der gleichen Größenordnung bewegt (Nr. 20: 14,79%; Nr. 32: 9,24%; Nr. 40: 13,29%; Tab. 4). Die Werte von Nr. 32 und Nr. 40 weisen außerdem die Maxima aus (Abb. 1b). In allen übrigen Einspielungen liegt zumindest eines dieser drei Fragmente unter dem jeweiligen mittleren Dauernwert. Im Gegensatz dazu legen Pammer/Kopatchinskaja 2004 (Nr. 20: -15,00%; Nr. 32: -3,56%; Nr. 40: -4,74%) und Kammer/Widmann 2017 (Nr. 20: -16,20%; Nr. 32:

48 Weiterführend zu den szenischen Anweisungen und theatralen Elementen: Katschthaler 2012, 95–107.

49 Dazu Stahl 1998, 144–147.

50 Für diese und die folgenden Werte siehe Kurtág 2020, 17, 19f. und 27.

-5,60%; Nr. 40: -15,26 %) jeweils Deutungen vor, die den Dauernmittelwert nun in allen drei Fragmenten unterschreiten. Auch dies sind Einzelfälle innerhalb des Samples.

Das Zusammentreffen von kürzester Gesamtdauer (45:37) und der jeweils markantesten prozentualen Unterschreitung der Mitteldauern in den ›langen‹ Fragmente 20, 32 und 40 durch Kammer/Widmann 2017 ebenso wie der gegenteilige Befund, der Arnold/Pogossian 2004 mit der längsten Gesamtdauer (56:12) und den deutlichsten prozentualen Überschreitungen der Mitteldauern in den drei Fragmenten kennzeichnet,⁵¹ deutet darauf hin, dass für die ›aufgeführte Form‹ der *Kafka-Fragmente* diese Fragmente als konstitutiv einzuschätzen sind. Mit ihnen am Ende der Hauptteile bzw. mit Nr. 20 auch als eigenständigem Teil werden formale (Schluss-)Akzente gesetzt, die in der Komposition angelegt sind, deren Entfaltung in der Zeit aber auf je unterschiedliche Weise realisiert wird und die somit das Rezipieren formaler Bedeutungszuschreibungen an Einzelfragmente als Konstituenten einer Großform betreffen.⁵²

Aufbauend auf der Dauernanalyse von Fragment 20 in der Einspielung Melzer/Stark 2012 ist der Gedanke vorgetragen worden, dieses Fragment aufgrund der angezeigten zeitlichen Ausdehnung als ›langsamen Satz‹ innerhalb einer vierteiligen Anlage zu deuten zu versuchen. Auf eine solche Auslegung von *Der wahre Weg (Homage-message à Pierre Boulez)* als »extended slow movement« kam bereits Margaret P. McLay in ihrem Bericht über die Uraufführung⁵³ zu sprechen, versäumte es jedoch nicht, darauf hinzuweisen, dass »it would be facile to suggest that the work has some sort of overall symphonic construction like that of

51 Auch die Gesamtdauern beider Aufnahmen unter- (Kammer/Widmann 2017) bzw. überschreiten (Arnold/Pogossian 2004) die mittlere Gesamtdauer prozentual betrachtet am deutlichsten (Abb. 1b).

52 In Hinblick auf das proportionale Verhältnis ist zu notieren, dass in dieser Dreierkonstellation ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen den ›Rahmenfragmenten‹ 20 und 40 auffällt, wohingegen diese beiden und Nr. 32 jeweils ungefähr im Verhältnis 2:1 oder darüber stehen. Bei Arnold/Pogossian 2004 trifft dies auf Nr. 20 (12,68 %) und Nr. 40 (12,75 %) zu, Nr. 32 (7,43 %) nimmt etwas mehr als die Hälfte davon ein. Gleiches gilt für Csengery/Keller 1990, allerdings mit dem Unterschied, dass die Proportion 2:1 zwischen Nr. 20 (13,52 %) und Nr. 32 (6,76 %) genau abgebildet ist, Nr. 40 (12,13 %) die Proportion jedoch nicht erfüllt. Bei Kammer/Widmann 2017 zeigt sich ein proportionales Verhältnis von ca. 3:2:3 (11,40 % / 7,91 % / 11,75 %).

53 Der Mitschnitt der Uraufführung war von unzureichender Qualität, daher produzierte der WDR eine nachträgliche Studioaufnahme mit beiden Interpret*innen (Csengery/Keller 1987). Dauer und Prozentanteil von Fragment 20 betragen darin 07:46 und 14,60 % und zeugen von einer vergleichsweise breiten Deutung.

the *Bornemisza Concerto*.«⁵⁴ Indes nahm sie die Schlussfragmente der anderen Großabschnitte (Nr. 19, Nr. 32, Nr. 40) wahr als »strongly-characterized finales which provide another important element of stability. [...] The three finales alone serve to illustrate the powerful emotional range of the cycle.«⁵⁵ McLays Aussage über Nr. 19 lässt sich insofern ergänzen, als am Ende des ersten Teils unterschiedliche Finaldramaturgien sich den Hörer*innen maßgeblich aus der performativen Gestaltung benachbarter Fragmente erschließen. Aufgrund von deren teils bemerkenswerter Kürze und kompositorischer Ausgestaltung sind in Aufführungen scharfe Kontraste zwischen unmittelbar aufeinanderfolgenden Fragmenten zu notieren, die bei der Untersuchung der Einspielungen anhand von Paarbildungen aufgeschlüsselt werden konnten (Nr. 17/Nr. 18; Nr. 18/Nr. 19). Insofern es eine Aussage über den Einbezug von Nr. 20 in eine Formkonzeption zu treffen gilt, ist ebenso die aufführungspraktische Dimension am Schluss von Teil 1 mit zu berücksichtigen und deren Relation zum zweiten Teil zu befragen. Aus dem Uraufführungsbericht geht zudem hervor, dass die analytischen Kommentare von McLay sowohl auf einer ersten Einsichtnahme in die Partitur beruhten als auch von den klanglich-aufführungspraktischen Eindrücken des Konzerts nicht unberührt blieben. Führt man diese beiden Perspektiven auf die *Kafka-Fragmente* zusammen, so zeigt sich, dass neben der kompositorischen Kohärenz, die Kurtág durch vielfältige Bezugnahmen zwischen den Einzelfragmenten erreicht, eine formale Konzeption sich Hörer*innen auch als ›aufgeführte Form‹ darbietet. Die Fragmente 20, 32 und 40 können dabei, wie anhand der Aufnahmeanalysen ersichtlich wurde, als Ankerpunkte einer Makroform begriffen werden.

Die Vielfalt der Deutungen, die in den untersuchten Tondokumenten plastisch erkennbar geworden ist, zeigt, welche große ›Spiel-Räume‹ sich Interpret*innen in Kurtágs *Kafka-Fragmenten* aufgrund von deren relativer ›Offenheit‹ und analytischen Potenzialitäten bieten und auf welche Weise jene interpretatorisch ›beschritten‹ werden können. So tritt der eigenschöpferische Charakter praktischer Interpretationen anhand der in den Aufnahmeanalysen offengelegten, unterscheidbaren Konzepte von Makroform markant hervor. Gleichwohl ist nicht zu schlussfolgern, dass auf dieser Ebene stets von einer Intentionalität der Interpret*innen hinsichtlich der Großform ausgegangen werden kann. In die Analyse, ob eine jeweils ›aufgeführte Form‹ das Resultat einer Konzeption von Einzelstü-

54 McLay 1987, 46 (alle Zitate; Hervorhebung im Original). Siehe zur formalen Anlage von Kurtágs *Die Sprüche des Péter Bornemisza* für Sopran und Klavier op. 7 auch: Wilhelm 1997, 37.

55 McLay 1987, 47.

cken bzw. allenfalls lokaler Beziehungen ist oder einer umfassenden Gesamtstrategie folgt, ist das untersuchte Medium mit einzubeziehen. So sind *Tondokumente* (und damit technisch-mediale Repräsentationen eines realen Klangereignisses) miteinander verglichen worden, nicht aufgeführte Musik im Moment ihrer Live-Präsenz. Dennoch dürfte nicht zu bestreiten sein, dass es sich bei einem solchen ›Artefakt‹ um eine Werk-Performance handelt, wenngleich nicht mit letzter Konsequenz zu bestimmen ist, durch wen (in Anbetracht der vorhandenen Möglichkeiten zu ihrer Nachbearbeitung) diese definiert wird.

Literatur

- Bachmann-Medick, Doris (2014), *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 5. Aufl., Reinbek bei Hamburg.
- Beckles Wilson, Rachel (2007), *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Blake, Andrew (2009), »Recording Practices and the Role of the Producer«, in: *The Cambridge Companion to Recorded Music*, hg. von Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson und John Rink, Cambridge: University Press, 36–53. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521865821.008>
- Bleek, Tobias (2020), »...dem Notenbild glauben...‹? Überlegungen zu György Kurtágs Notation«, in: *György Kurtág*, hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 69–90. <https://doi.org/10.5771/9783869168791-69>
- Bleek, Tobias (2017), »Das Geschriebene darf nicht ernst genommen werden – das Geschriebene muß todernst genommen werden.‹ Zur Notation und Interpretation musikalischer Gesten im Schaffen György Kurtágs«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 14/1, 67–92. <https://doi.org/10.31751/890>
- Cook, Nicholas (1999), »Analysing Performance and Performing Analysis«, in: *Rethinking Music*, hg. von Nicholas Cook und Mark Everist, Oxford: Oxford University Press, 239–261.
- Cook, Nicholas (2013), *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199357406.001.0001>
- Cook, Nicholas (2017), »Inventing Tradition: Webern's Piano Variations in Early Recordings«, *Music Analysis* 36/2, 163–215. <https://doi.org/10.1111/musa.12094>
- Corngold, Stanley (1988), *Franz Kafka: The Necessity of Form*, Ithaca: Cornell University Press.
- Danuser, Hermann (1994), »Grundtypen der Interpretationsanalyse«, in: *Neue Musik und Interpretation. Fünf Kongreßbeiträge und drei Seminarberichte*, hg. von Hermann Danuser und Siegfried Mauser, Mainz: Schott, 23–30.
- Delière, Irène (2001), »Prototype Effects in Music Listening: An Empirical Approach to the Notion of Imprint«, *Music Perception: An Interdisciplinary Journal* 18/3, 371–407. <https://doi.org/10.1525/mp.2001.18.3.371>
- Epstein, David (1995), *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*, New York: Schirmer.

- Gottschewski, Hermann (1996), *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber: Laaber.
- Hiekel, Jörn Peter (2020), »Erfahrungshorizonte, Spuren und der Ausdruck einer ›wahren ästhetischen Freiheit‹. Überlegungen zur nicht-puristischen Ästhetik von György Kurtág«, in: György Kurtág, hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik, 9–30. <https://doi.org/10.5771/9783869168791-7>
- Hill, Robert / Claus-Steffen Mahnkopf (2015), »Quo vadis, ›Alte Musik‹? Zur Rolle der Zeitgestaltung in der historisierenden Aufführungspraxis der Zukunft. Ein Gespräch mit Robert Hill«, *Musik & Ästhetik* 19/73, 5–23.
- Jost, Christofer (2013), »Der performative turn in der Musikforschung. Zwischen Desiderat und (teil)disziplinärem Paradigma«, *Musiktheorie* 28/2, 291–309.
- Kapp, Reinhard (2011), »Aufzeichnung und ›Aufzeichnung‹ von Musik. Zu den geschichtlichen Bedingungen einer technologisch gestützten Interpretationsanalyse«, in: *Gemessene Interpretation. Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, hg. von Heinz von Loesch und Stefan Weinzierl, Mainz: Schott, 39–63.
- Katschthaler, Karl (2012), *Latente Theatralität und Offenheit. Zum Verhältnis von Text, Musik und Szene in Werken von Alban Berg, Franz Schubert und György Kurtág*, Frankfurt am Main: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-653-01346-7>
- Kinderman, William (2012), *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág*, Urbana: University of Illinois Press. <https://doi.org/10.5406/illinois/9780252037160.001.0001>
- Kunkel, Michael (2008), »...dire cela, sans savoir quoi...«. *Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger*, Saarbrücken: Pfau.
- Laubhold, Lars E. (2014), *Von Nikisch bis Norrington. Beethovens 5. Sinfonie auf Tonträger. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Interpretation im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, München: edition text + kritik.
- Ligeti, György (2007), »Laudatio auf György Kurtág«, in: György Ligeti, *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Monika Lichtenfeld, Mainz: Schott, 485–489.
- McLay, Margaret P. (1987), »Kurtág's ›Kafka-Fragments‹«, *Tempo* 163, 45–47. <https://doi.org/10.1017/S0040298200023937>
- Näf, Lukas (2019), »Tempogestaltung in Weberns Sinfonie op. 21«, in: *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, hg. von Thomas Gartmann und Daniel Allenbach, Schliengen: Argus, 180–192. <https://doi.org/10.26045/kp64-6178-009>
- Pace, Ian (2017), »The New State of Play in Performance Studies«, *Music & Letters* 98/2, 281–292. <https://doi.org/10.1093/ml/gcx040>
- Programmheft (1987), *Wittener Tage für neue Kammermusik 1987*, hg. vom Kulturamt der Stadt Witten, Witten: Eigenverlag.
- Rink, John (Hg.) (2017–2018), *Studies in Musical Performance as Creative Practice*, 5 Bde., New York: Oxford University Press.
- Schaper, Christian (2021), »Technische Medien I: Produktion von Tonträgern«, in: *Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert. Band 2: Institutionen – Medien*, hg. von Thomas Ertelt und Heinz von Loesch, Kassel: Bärenreiter/Berlin: Metzler, 151–179.

Gestaltung makroformaler Zusammenhänge in Tonaufnahmen von Kurtágs *Kafka-Fragmenten*

- Scheuregger, Martin (2014), »Fragment, Time and Memory: Unity in Kurtág's *Kafka Fragments*«, *Contemporary Music Review* 33/4, 409–427. <https://doi.org/10.1080/07494467.2014.977030>
- Spangemacher, Friedrich (1989), »Der wahre Weg geht über ein Seil. Zu György Kurtágs ›Kafka-Fragmenten‹«, *MusikTexte* 27, 30–35.
- Stahl, Claudia (1998), *Botschaften in Fragmenten. Die großen Vokalzyklen von György Kurtág*, Saarbrücken: Pfau.
- Tönies, Simon (2017), »Interpretation als Kritik. Pierre Boulez' *Polyphonie X* im Spiegel der Aufnahmen«, in: Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – *Wege der Musikwissenschaft*, hg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz: Schott. <https://schott-campus.com/wp-content/uploads/2017/12/IV.4-07-Toenies.pdf> (19.9.2023)
- Wilheim, András (1997), »Satzfolge und Großform. Der Begriff des ›offenen Werkes‹ in den Kompositionen von György Kurtág«, *MusikTexte* 72, 35–38.
- Wißmann, Friederike (2018), »›Einmal brach ich mir das Bein, es war das schönste Erlebnis meines Lebens‹. Die Kafka-Fragmente von György Kurtág«, in: *Franz Kafka und die Musik*, hg. von Steffen Höhne und Alice Stašková, Köln: Böhlau, 139–147. <https://doi.org/10.7788/9783412512378.139>

Notentexte

- Kurtág, György (2020), *Kafka-Fragmente für Sopran und Violine op. 24 [nach Briefen und Tagebuchfragmenten von Franz Kafka] 1985–87. Annotated score and research materials, 2nd edition, July 2020*, hg. von Christian Utz, Thomas Glaser und Majid Motavasseli. <https://phaidra.kug.ac.at/o:106993> (19.9.2023).
- Kurtág, György (1992), *Kafka-Fragmente für Sopran und Violine op. 24*, Budapest: Editio Musica (Verlagsnummer Z. 13 505).

© 2023 Thomas Glaser (thomas.glaser@gapa-kultur.de, ORCID iD: 0009-0002-3791-1011)

Richard-Strauss-Institut

Glaser, Thomas (2023), »›[...] aus mehr oder weniger zerklüfteten Bruchstücken große, weitläufige musikalische Formgebilde [...] bauen.« Klanglich-aufführungspraktische Gestaltung makroformaler Zusammenhänge in Tonaufnahmen von György Kurtágs *Kafka-Fragmenten* für Sopran und Violine op. 24« [“[...] building large, extensive musical forms [...] from more or less jagged fragments.” Performance-shaped macroform in sound recordings of György Kurtág's *Kafka-Fragmente* for soprano and violin op. 24], in: *Notation. Schnittstelle zwischen Komposition, Interpretation und Analyse. 19. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie* (GMTH Proceedings 2019), hg. von Philippe Kocher, 435–465. <https://doi.org/10.31751/p.273>

eingereicht / submitted: 03/08/2020
angenommen / accepted: 18/10/2020

veröffentlicht / first published: 20/12/2023
zuletzt geändert / last updated: 20/12/2023