

Ozsvárt Viktória

TÖREDÉKEKBEN REJLŐ TELJESSÉG

Ulrich Tadday (hrsg.): *György Kurtág. München: edition text + kritik, 2020 (Musik-Konzepte Sonderband)*

A *Musik-Konzepte* több mint négy évtizedes múltra visszatekintő sorozatának 2020-as különszámát az idén 95 esztendőös Kurtág György pályáját és művészetét bemutató tanulmányoknak szentelte. Nem célzottan ünnepi kiadvány, mégis egyfajta ünnepélyes összefoglalás, visszatekintés igénye érzékelhető benne: a tizennégy tanulmányt tartalmazó kötet széles skáláját mutatja be a Kurtág eddigi életműve kapcsán felmerülő különféle megközelítésmódoknak. Nagy ívű történeti áttekintés éppúgy található benne, mint egy-egy zeneszerzés-technikai problémára kiélezett elemzés vagy a művek interpretációja során felmerülő kérdések izgalmas körüljárása. A kötet végén az angol nyelvű összefoglalók és az alapvető szakirodalmat tartalmazó bibliográfia (332–333.) mellett egy Kurtág életének eseményeit listázó táblázat („Zeittafel”, 334–335.) is helyet kapott. Már ebből is nyilvánvalóvá válik, hogy a tanulmányok – bár kivétel nélkül tudományos szigorúsággal és módszerességgel megírt szövegek – nem kizárólag zenetudósoknak szólnak, hanem az előadóművészek, sőt a kortárs zene iránt érdeklődő közönség számára is tartalmas és tanulságos olvasnivalót ígérnek.

Kurtág György pályájáról számos monográfia és tanulmánykötet látott már napvilágot,¹ a *Musik-Konzepte* különszáma tehát korántsem feltérképezetlen területen mozog. A teljes életmű mélyreható elemzése beláthatatlan írásmennyiséget eredményezett volna, ezért a kötet szerkesztője jóval szűkebb kereteket jelölt ki. Az első részben („György Kurtágs Werk”) található hét tanulmány Kurtág művészetét az 1945 utáni európai zenei irányzatok által meghatározott mozgástérben ábrázolja, a hasonló terjedelmű második rész („György Kurtágs Kafka-Fragmente (1985–87) und ihre Tradition”) pedig egyetlen – sok szempontból emblemikusnak bizonyuló – alkotás kompozitorikus és interpretációs kérdéseit járja körül. Az olvasmányok nemcsak a korszak és a kortársak relációjában körvonalazzák Kurtág művészetének jellemzőit, de rávilágítanak az életmű belső összefüggéseire, visszatérő jelenségeire is. Rendre felmerül az irodalmi inspiráció megjelenési formáinak

1 Friedrich Spangemacher: *György Kurtág*. Bonn: Boosey & Hawkes, 1986 (*Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien* 5.); Halász Péter: *Kurtág György*. Budapest: Mágus, 1998; Friedemann Sallis–Robin Elliott–Kenneth DeLong (ed.): *Centre and Periphery, Roots and Exile. Interpreting the Music of István Anhalt, György Kurtág and Sándor Veress*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2011

kérdése, továbbá a zene befogadóját is a zenehallgatás folyamatának lényeges szereplőjeként számításba vevő, pszichológiai töltetű komponálásmód magyarázata. Ezenkívül szó esik a különféle műfajok Kurtág-féle értelmezési köréről is: kamara-zene, dalok és az eddig egyetlen opera sok szempontot felvonultató elemzéseai találhatók meg a gondolatébresztő kötetben.

A kiadvány első három tanulmánya Kurtág és az 1945 utáni kortárs zenei irányzatok, valamint egyes nagy jelentőségű kortársak szerepét vizsgálja a zeneszerző pályájának különböző szakaszaiban. Jörn Peter Hiekel Kurtág művészetének esztétikájára fókuszál, melyet a 20. század második felének zeneesztétikai és zeneszerzés-történeti kontextusában helyez el, és Schiller esztétikai nézeteinek egyik alapfogalmával („ästhetischen Freiheit”) hoz kapcsolatba. A klasszika korától az egykorú művészetig nyúló időkeretben, zenei, irodalmi és képzőművészeti párhuzamokkal világítja meg Kurtág zenei univerzumának működését, ihlető forrásait, rávilágítva, miként kristályosodhatott ki a komponista művészetében az európai új zene történeti, esztétikai és földrajzi értelemben egyaránt.

A darmstadti új zenei nyári kurzusok, valamint Ligeti György jelentőségét a kötet több tanulmánya tárgyalja. Az 1946-os megalapítástól kezdve évente, majd 1970-től két évente megrendezett darmstadti nyári akadémia a kortárs avantgárd irányzatok központjának bizonyult, új perspektívát nyitva az akkor fiatal zeneszerző-generáció, így többek között Kurtág előtt. A zenetudományban – elsősorban a magyar nyelvű irodalomban – szokássá vált Kurtág műveit a személyiség és az életmű szempontjából elemezni. Dalos Anna tanulmánya ettől némiképp eltérő szempontrendszer követ, amikor a zenei jellemzők alapján történő elemzésekhez kapcsolódva mutatja be Kurtág 1959 és 1963 – az 1. vonósnégyes és a *Bornemisza Péter mondásai* – közé tehető avantgárd korszakát. Tárgyalja Kurtág viszonyát a hagyományhoz, a dodekafónia használatát a zeneszerző műveiben, a művek gesztus- beszéd- és programszerű természetét, valamint a kisformák túlsúlyát. A részletekbe menő zenei elemzések igazolják azt a megállapítást, mely szerint Kurtág határozottan tradicionális elemekkel dolgozik, és zenei gondolkodása olyan párosításokon alapul, mint például kérdés-válasz, visszatérés-variáció, dallam-kíséret, szimmetria-aszimmetria. Az ellentétes elemekből kialakuló struktúra feszültsége nagyban számol a hallgató-befogadó érzékelésével, sőt Kurtág mintha egyenesen a befogadó szemszögéből komponálná meg műveit. Mint arra Dalos rámutat, éppen ez az az attitűd, amely a magyar zeneszerzés történetében merőben ismeretlen volt, miközben a darmstadti kör, elsősorban az e kör egyik vezéralakjának számító Karlheinz Stockhausen érdeklődését nagyban meghatározta. A német komponista „Struktur und Erlebniszeit” című írása inspirálhatta Kurtágot az új szemléletmód elsajátítására és továbbgondolására.²

Lukas Haselböck cikke szintén a kortárs törekvések Kurtágra gyakorolt hatását vizsgálja, amikor Ligeti György és Kurtág kapcsolatát térképezi föl. Az 1945-

2 Karlheinz Stockhausen: „Struktur und Erlebniszeit”. In: Herbert Elmert (hrsg.): *Anton Webern*. Wien: Universal, 1955, 69–79.

ben sikeres zeneakadémiai felvételi után kezdődő,³ és egészen Ligeti 2006-ban bekövetkezett haláláig tartó személyes-életrajzi kapcsolatot Haselböck annak művészi lecsapódásain keresztül mutatja be. Egy táblázatban listázza Kurtág és Ligeti 1970 és 2007 közötti, egymásnak ajánlott vagy egymásra bármilyen formában hivatkozó zeneműveit és írásait. Noha első pillantásra kissé szokatlan a zenei utalások és szóbeli hivatkozások illetően egybefűzése, mégis informatív, ráadásul egyben igazolni látszik Haselböck azon kijelentését, mely szerint a zenei hatás csakis Kurtág részéről nyilvánul meg, Ligeti zenéjében hivatkozásra vagy *hommage*-jellegű kompozícióra példa nincs. Haselböck cikkének második része zenei elemzésekre épül: a *...quasi una fantasia...* Ligeti *Zongoraversenyével* kerül párhuzamba, a Ligeti *Aventures*-jére hivatkozó *A kis csáva* (Op. 15b) a gesztusokból felépülő nagyforma problematikáját tárgyalja, a Ligetinek ajánlott „...*le tout petite macabre – Ligetinek*” pedig a *Le grand macabre* kontextusában a humor mibenlétének kérdését veti fel. A humor mellett a játék jelentésköre is középpontba kerül: a témát Bali János a *Jelek, játékok, üzenetek* apropóján vizsgálja. Gondolatmenete kiindulópontjául az a kilencperces kisfilm szolgál, melyet a komponista unokája, Kurtág Judit készített, és melynek bemutatójára a zeneszerző 90. születésnapja alkalmából a Budapest Music Centerben került sor. A *Játékok* apropóján Kurtág életpályájának történeti és művészi környezetét ábrázoló cikk rávilágít arra, hogy a zenei alkotómunka köré felépített *home video* mondanivalója számos ponton párhuzamba állítható a kurtági életmű egészével, sőt szinte esszenciáját adja annak, csakúgy, mint a *Játékok*. Az „új Op. 1”-ként is aposztrofált és máig bővülő sorozat ugyanis koncentráltan tartalmazza azokat a tulajdonságokat, melyek kulcsot adnak a teljes életmű megértéséhez: ezek közé tartozik a személyesség, az emberi kapcsolatoknak egyfajta shakepeare-i játékossággal, mélységgel és szeretettel történő ábrázolása, valamint a színpad nélkül, organikusan kifejlődő kompozíció.

Bali szerint a *Játékok* lényege a lehető legnagyobb intenzitás elérése a lehető legkevesebb jellel. A lejegyzés milyenségének részleteire ő azonban nem tér ki, a kérdéskört Tobias Bleek cikke tárgyalja részletesen. Kurtág műveinek interpretációjához a hagyományos notáció ismerete nem feltétlenül elégséges, mivel a Kurtág-féle lejegyzés nem a megszokott módon működik – ennek oka a komponista zenéjének gesztus- és beszédszerúségében keresendő. Kiindulópontként Bleek az 1. vonósnégyes lejegyzési kérdéseivel foglalkozik, és már ebben a korai műben egyfajta sarokköként határozza meg a notáció gesztusszerúségét. Szintén felhívja a figyelmet a benne rejlő komplexitásra: a zenei gesztust a hallgató nem különböző paraméterekből – hangmagasságból, ritmikából – álló objektumként, hanem egy összetett, összeolvasztott jelenséggé érzékeli. A notáció 1960 után tapasztalható bővülésére Bleek számos példát hoz egyrészt a Paul Sacher Stiftung gyűjteményében található kéziratokból, másrészt az Editio Musica Budapest kiadványai-

3 Haselböck Ligeti visszaemlékezésére hivatkozva a kapcsolat elmélyülését a rendkívül hasonló szociális-kulturális háttérrel magyarázza. Ligeti György: „Begegnung mit Kurtág im Nachkriegs Budapest”. In: Monika Lichtenfeld (hrsg.): György Ligeti: *Gesammelte Schriften*. Mainz: 2007 (Veröffentlichungen der Paul-Sacher Stiftung 10/1), 480–483.

ból. Izgalmas kérdés a lejegyzés szemléletessége, mely már önmagában is szervesen hozzátartozik a zeneműhöz: ezt szem előtt tartva a *József Attila-töredékek* esetében például a kiadott kotta megőrzi a kézirat eredeti elrendezését, minden darabnál más és más, nem egyetlen, standardizált formát követ. E szólóhangra írt sorozat a beszédszerűség igényének látványos példája: ritmusértékek nélküli lejegyzése az énekesnek nagyfokú szabadságot ad a zenei idő strukturálásában.

A *Bornemisza Péter mondásai* és a *József Attila-töredékek* mellett Kurtág Beckett-megzenésítései és szintén Beckett szövegére készült első operája, a *Fin de partie* részletes elemzése – valamint a teljes második rész középpontjába helyezett *Kafka-töredékek* – a vokális alkotásokra helyezik a kötet súlypontját. Tom Rojo Poller tanulmányában az „átvétel” és az „átadás” kétféle gesztusa és ezek izgalmas összefonódása kerül középpontba Kurtág Beckett-megzenésítéseinek apropóján. A cím-ben szereplő folyamatok dinamikájának megrajzolása arra világít rá, hogy e kétoldalú, oszcilláló hatás eredményeképpen egy idő után már nem választható el éles határvonallal az eredendően saját és az idegen elem. Poller két művet, pontosabban két műcsoportot elemez: a Beckett utolsó irodalmi szövegén alapuló *What is the word?* két, énekhangra és pianínóra készült eredetijét (Op. 30a), valamint annak énekhangra és kamarazeneikarra hangszerelt változatát (Op. 30b), továbbá a Beckett *mirlitonaidés*-jainak szövegére komponált *...pas à pas...*-t (Op. 36). A megzenésítések érzékeny és árnyalt elemzése azok merőben eltérő lényegére mutat rá: miközben a *mirlitonaidés*-megzenésítések rendkívül gazdagok hivatkozásokban és intertextuális utalásokban, addig a *What is the word?* – Poller szavaival élve – szcenírozott szöveg („Text–Inszenierung”); az előbbi kompozíció viszonylag szorosan kötődik a szövegéhez, a másik némiképpen eltávolodva tőle a színpadi jelenlét problémáját járja körbe. Az elemzés nem tér ki Kurtág operájára, egyrészt mivel a színpadi mű nem számít a hagyományos értelemben vett szöveg-megzenésítésnek, másrészt mivel e mű a kötetben egy önálló tanulmánynak, Robert Moser írásának a témája. A *Fin de partie* elemzése az operaműfaj hagyományos jellemzőit szem előtt tartva elemzi Kurtág művét: tárgyalja a szüzsé, a felhasznált szöveg, az alkalmazott hangfajok és a zenekari apparátus, valamint a jelenetépítés kérdéseit. Láthatóvá válik, hogy Kurtág műve, miközben a zeneszerző saját megfogalmazása szerint is opera, a jelenetek címadásaiban inkább a beszélt színház típusaival él (Prolog, Monolog, Dialog). E semleges megnevezések között egyedül a „Poubelle” (szemeteskosár) képez kivételt. Tanulmányában Moser különösen nagy hangsúlyt fektet e jelenet értelmezésére, mivel ez adhatta a kompozíció alapötletét: izgalmas okfejtésben világítja meg a tisztaság és piszkosság ellentétének jelentés-tartalmát, mely meglátása szerint az 1. vonósnygyes első akkordjától kezdve végigvonul Kurtág teljes életművén.

A kötet második részében az énekhangra és hegedűre komponált, az életművön belül meglepően nagy terjedelmű, több mint egyórás *Kafka-töredékek* (Op. 24) apropóján a korábbiakban általánosan megfogalmazott jelenségek konkrét esettanulmányok formájában bukkannak föl: fölmerül Darmstadt zenei légkörének hatása, a zene gesztusszerűsége, a műformák hitelességének problematikája, továbbá szóba kerülnek a lejegyzés kérdései, és az irodalmi utalások jelentésrétegei.

Franz Kafka írásaival Kurtág az 1950-es években ismerkedett meg Ligeti György közvetítése révén. Kafka szimbolikus, sokszor misztikus, a beavatás és beavatottság kérdéseit felvető írásai rendkívül komplex jelentéstartalmat nyerne Kurtág zenéjében. E párhuzamok elsősorban William Kindermann és Martin Zenck írásaiban kerülnek előtérbe. Kindermann idézi Kurtágnak a *Kafka-töredékek* 1993-as salzburgi előadásához írt bevezetőjét, mely érzékelteti azt a szoros szellemi kapcsolatot, amely Kurtágot a Kafka naplójából és leveleiből kiválogatott töredékekhez fűzte. Az állattá válkozás mozzanata mindkét írásban fontosnak bizonyul – a megzenésítésben madarak, leopárdok, vadászebek és ló is szerepel. A 14. töredék („Einen Augenblick lang fühlte ich mich umpanzert.”) egy 1911-es naplóbejegyzésből származik, és kétségtelenül kapcsolatban áll Kafka 1912-ben publikált *Az átváltozás* című novellájával. E szövegbeli említéseken túl maga a hangszerelés is egy lényegi kapcsolatra világít rá, a *Kafka-töredékek*ben az énekest ugyanis hegedű kíséri. Mint arra Kindermann felhívja a figyelmet, éppen a hegedű hangja az, ami a novellában az immár bogárrá alakult, elállatiasodott Gregor Samsát továbbra is elragadtatja, emberi érzésekkel tölti el. Zenck tanulmánya egy Kafka írásában szintén gyakran felbukkanó állat, a ló szimbolikájának megértésére törekszik az állattal és a hozzá kapcsolódó jelentéstartalmakkal való azonosulás folyamatát körvonalazva. A földet az éggel összekapcsoló ló nemcsak költői szimbólum, hanem a mozgás egyik kifejezője is, aminek kapcsán Zenck Kurtág zenéjének gesztusszerűségét elemzi.

Kindermann kitér a kompozíció formájának vizsgálatára is: a bázeli Paul Sacher Stiftungban őrzött kéziratos források nyomán a kompozíció létrejöttének különféle aspektusait veszi sorra, izgalmas összefüggésekre világítva rá. Tanulmányából nemcsak az derül ki, hogy mi és miért került bele a sorozatba, hanem az is, mi és miért maradt ki belőle – a Bázelen kutatható kéziratban ugyanis a *Kafka-töredékek* véglegesként ismert formájához képest öt további megzenésítés is található. Kindermann a „Du bist die Aufgabe” elemzésében nyomon követi a töredék formálásának egyes fázisait, autográf oldalak közlésével illusztrálva mondanivalóját.

A formaépítés kérdéseit két további tanulmány vizsgálja: Majid Motavasseli a ciklusalkotás problémáját helyezi tanulmánya középpontjába. A *Kafka-töredékek* éppen azért nem a hagyományos értelemben vett ciklus, mert a darabok sorrendjének megváltozásával minden egyes előadás alkalmával újabb és újabb arcát mutatja a kompozíció, párhuzamba kerülve az Umberto Eco által megfogalmazott „nyitott mű” vagy „mozgásban lévő mű” fogalmával. Az egyes darabok formai felépítésének elemzésekor Motavasseli ötféle típust különböztet meg: háromtagú reprízes formát, két- illetve háromtagú fejlesztő formákat, továbbá két- és háromtagú soroló formát, mely egymástól független zenei anyagok egymásutánjából alakul ki. Motavasseli arra világít rá, hogy a kompozíció négy része e típusok szerinti elrendezése alapján gyakorlatilag reprízes formákkal körülhatárolt szakaszokból alakul ki. Két kivételt találhatunk: az egyik mindjárt az első rész indítása, mely nem reprízes, hanem soroló forma, valamint a második rész (No. 20), mely kizárólag formai jellemzőit tekintve akár az első rész fináléjaként is értelmezhető lenne. Ez utóbbi esetben a mű nem négy, hanem csupán három nagy részből épülne

föl. A klasszikus négytetelesség relációjában izgalmas kérdés még a harmadik rész szerepe, mivel az a tematikus anyagok visszaidézése révén egyfajta rekapitulációként hat, szemben a fináléval, ahol több új anyag is helyet kapott. A harmadik részt záró tétel („Szene in der Elektrischen”, No. 32) a tánc toposzát idézi meg, triós menüettformát alkalmazva.

Christian Utz a nagyforma felépítésének kérdését az előadó szemszögéből igyekszik megválaszolni, miközben az Eco művészetfilozófiájából ismert folyamatosság-diszkontinuitás kettősségét alapvető kérdésként azonosítja. Mint rávilágít, az egyes darabok pontos datálása miatt a mű a naplószerűség benyomását kelti, éppúgy, mint a megzenésítések alapjául szolgáló Kafka-szövegek egy része. Ez a töredékesség, szinte röpiratszerűség Kurtág életműven belül gyakori formai megoldás: idesorolhatóak például a *Játékok* füzetei, a *Bornemisza Péter mondásai* (Op. 7) vagy a *József Attila-töredékek* (Op. 20). Ugyanakkor mintha a *Kafka-töredékek* a nagyforma szintjén a négy jól elkülöníthető rész révén a klasszikus négytetelességre is hivatkozna, elsősorban a szonáta és a szimfónia tradícióját idézve fel. Utz tanulmányának illusztrációjaként egy szemléletes diagram is helyet kapott a kötetben, melyből karakterek és időtartam szerint követhető nyomon a *Kafka-töredékek* struktúrája. Ennek alapján a klasszikus értelemben vett második tétel szerepét betöltő 20. töredék a maga 6 perc 12 másodpercnyi időtartamával tűnik ki, és terjedelme apropóján párhuzamba állítható a sorozatot záró, 6 perc 19 másodperces 40. töredékkel („Es blendete uns die Mondnacht”). Utz a továbbiakban nem kevesebb mint tizennégy hangfelvételt hasonlít össze a Nicholas Cook által bevezetett „augmented listening”⁴ módszere alapján, mikro- és makroszkopikus nézőpontból egyaránt értékelve az interpretációk tulajdonságait. A hét stúdióban készült, illetve hét koncertfelvétel kvantitatív és kvalitatív elemzése a lényegre törő ismertetések mellett bőséges számszerű adatokat tartalmazó táblázatokra támaszkodik.

A kötetet záró két tanulmány, Thomas Glaser és Cecilia Oinas munkái szintén az elérhető felvételekkel foglalkoznak. Hermann Danuser 1994-ben megfogalmazott gondolatai nyomán⁵ Glaser a mérhető paraméterek alapján elemzi a mű rögzített interpretációit, értelmezését szemléletes folyamatábrákkal és informatív táblázatokkal támasztva alá. Oinas a kiadásra került hangfelvételekben keresi Kurtág zenei örökségének reflexióit. A ciklusépítés lehetőségei és a mű egységességének kérdése apropóján a felvételek sajtóvisszhangjából is válogat példákat.

A fentebb részletezett kérdésköröket a kötet második részének élén álló tanulmány szinte kivétel nélkül megemlíti. Simone Hohmaier írása az életművön belül pozicionálja a *Kafka-töredékeket*, vizsgálja a zenei elemzés és az interpretáció egymásra hatásának lehetőségeit, felvetve és meg is válaszolva a sokakat foglalkoztató kérdést: miként szolgálhatja a tudományos analízis egy mű előadását. Ez utóbbi kérdésfelvetés annál is inkább aktuális a *Kafka-töredékek* vonatkozásában, hiszen

4 Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2013.

5 Hermann Danuser: „Grundtypen der Interpretationsanalyse”. In: uő–Siegfried Mauser (hrsg.): *Neue Musik und Interpretation. Fünf Kongressbeiträge und drei Seminarberichte*. Mainz: Schott, 1994.

köztudott, hogy a partitúrában szereplő tételsorrend nem Kurtág, hanem a közreadó, Wilhelm András munkája. Bár ezt a sorrendet később a zeneszerző is jóváhagyta, mégis újra és újra megoldandó problémaként merül föl a „nyitott mű” mint jelenség. Vajon csakis az aprólékos, intellektuális természetű elemzésen keresztül vezet az egyetlen helyes út az interpretációig? Feltétlenül szükséges vajon előadó és zeneszerző személyes kapcsolata ahhoz, hogy az előadó ráleljen a komponista szándékára, és adekvát módon tolmácsolja azt? Bár ez utóbbi kérdésre Hohmaier válasza egyértelmű nem, ugyanakkor a mélyebb, intellektuális megértés iránti igényt nélkülözhetetlennek tartja. Ha az előadóművész nem ismeri teljes mélységében azokat a gondolatokat, melyek a kottakép mögött rejlenek, és ennek eredményeképpen nem érez rá arra a tartalomra, amelyet a kottában lehetetlen rögzíteni, akkor az előadás menthetetlenül adós marad a lényeggel.

A tanulmányok közül első pillantásra hiányozhatnak az *oral history* típusú közlemények, ám ez talán tudatos döntés eredménye lehetett: az elemzéseket olvasva az lehet az érzésünk, hogy egy klasszikussá vált szerző életművébe nyerhetünk betekintést. A kötet szerkesztőjét dicséri a nagyszerűen kigondolt és következetesen végigvitt koncepció, melynek összetartó ereje révén a tanulmánykötet egymáshoz szorosan kapcsolódó írások sorozatává áll össze, és a közel 350 oldalon az általánostól az egyedi felé haladva egyre apróbb részletekre irányítja az olvasó figyelmét. Egy-egy gondolat többszöri felbukkanása korántsem hat zavaróan, hanem újabb és újabb szemszögből világítja meg ugyanazt a jelenséget: egyre inkább elmélyedhetünk Kurtág György zenéjének univerzumában, melyből mindenki – zenetudós, zeneszerző, előadóművész vagy művészettörténet iránt érdeklődő laikus – a saját érdeklődési körének függvényében élményszerű felismerésekkel gazdagodhat.