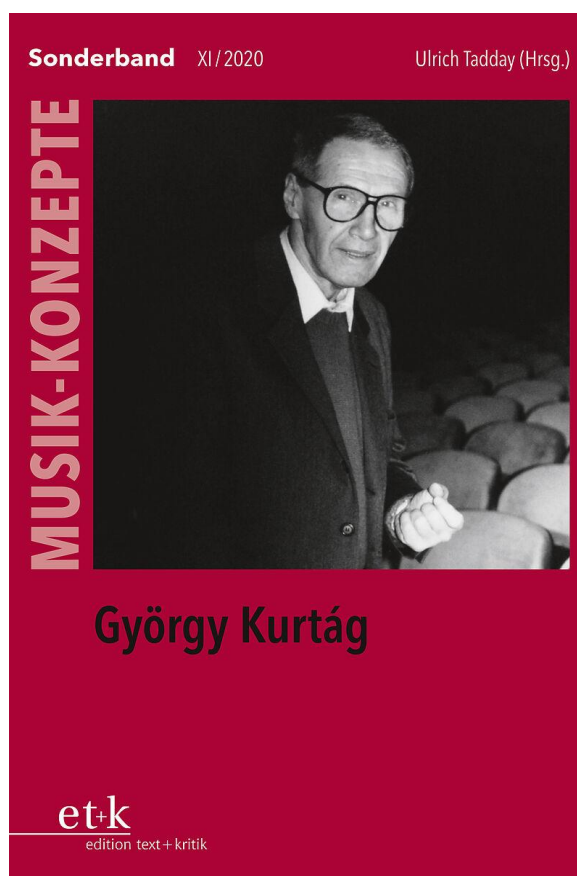
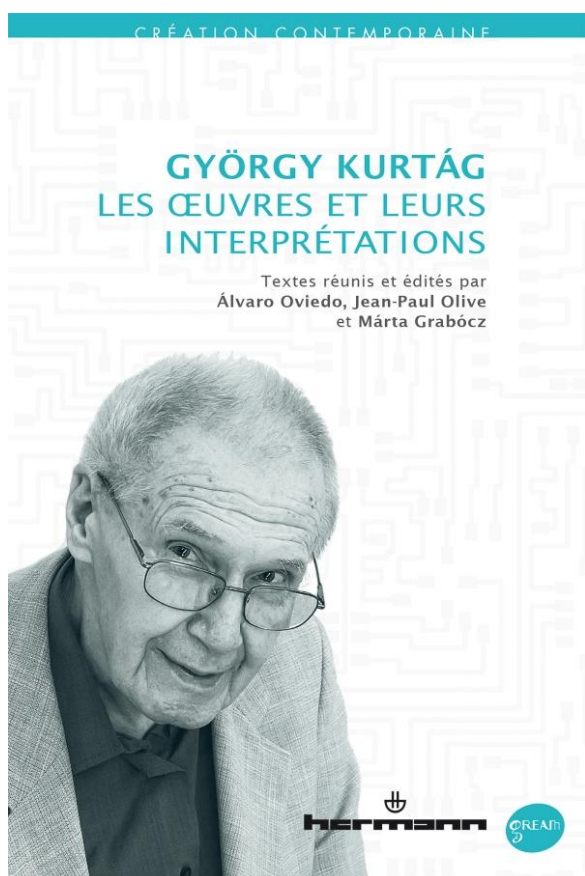


# KÉT ÚJ KÖNYV

# KURTÁG GYÖRGYRŐL

Megjelent Grabócz Márta, Álvaro Oviedo és Jean-Paul Olive szerkesztésében Párizsban (2020. december), valamint Ulrich Tadday szerkesztésében Münchenben (2020. november)

(BALÁZS ISTVÁN KÖNYVISMERTETÉSE)



*György Kurtág : Les œuvres et leurs interprétations*

Directeurs d'ouvrage: Márta Grabócz, Álvaro Oviedo et Jean-Paul Olive

© [2020, Hermann Éditeurs, Paris](#)

ISBN 979 1 0370 0626 4

MUSIK-KONZEPTE. Sonderband György Kurtág

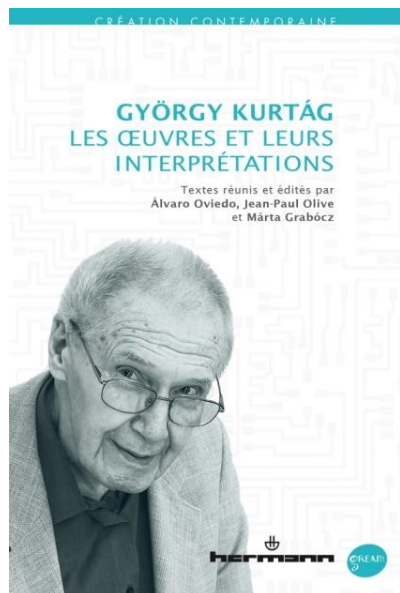
Herausgegeben von Ulrich Tadday

© [edition text + kritik, München, 2020](#)

ISSN 0931-3311

ISBN 978-3-86916-878-4

A pusztán véletlen műve lenne, hogy két, egymástól független alkotóműhelyben szinte egyszerre jelenik meg egy-egy jelentős könyv Kurtágról? Bizonyos értelemben igen, de mindenképpen jelzi a Kurtág-életmű iránti világszerte növekvő érdeklődést. A két kötet sok hasonlóságot mutat, mégis jól érzékelhetően különböznek egymástól, nyilván a két kultúra, a francia és a német, eltérő „begyökerezettség” miatt. Ugyanakkor referenciák is át-meg átszövik mindkét könyvet, és a német, a francia, az angolszász Kurtág-irodalom, no meg természetesen a magyar kutatók hivatkozott munkái és dokumentumanyagai révén a kapcsolódások finom hálója jön létre. Bár csekély a valószínűsége annak, hogy valaki egyhuzamban elolvasná mindkét tanulmánykötetet, mégis – éppen e hasonlóságok kidomborítása érdekében – érdemes együtt, párhuzamosan szemlélni őket.



Bár a két kötet megjelenése Kurtág 95. születésnapjának közelére esett, a szó szoros értelmében mégsem születésnap-i köszöntők. Pontosabban a francia kötet kapcsolódik Kurtág születésnapjához, de nem a 95.-hez, hanem a 90.-hez. A párizsi Magyar Intézetben ugyanis 2016 novemberében *La musique de György Kurtág: les œuvres et leurs interprétations* címmel rendeztek tudományos tanácskozást **GRABÓCZ MÁRTA**, a strasbourg-i egyetem tanára, **ÁLVARO OVIEDO** a Paris 8 egyetem docense, valamint **JEAN-PAUL OLIVE**, a Paris 8 egyetem zenei tanszékének professzora rendezésében. Ők egyszersmind a most megjelent kötet szerkesztői is. A könyv mellesleg immár a második, amely Grabócz Márta és Jean-Paul Olive nevéhez köthetően Franciaországban Kurtágról megjelenik: 2009-ben látott napvilágot *Gestes, fragments, timbres. La musique de György Kurtág* (Gesztusok, töredékek, hangszínek. Kurtág György zenéje) címmel szerkesztésükben tanulmánykötet a párizsi L'Harmattan kiadónál.

A kötet szerkesztői az Előszóban hangsúlyozzák, hogy a tanácskozás megrendezésével céljuk mindenekelőtt annak kiemelése és elemzése volt, ami Kurtág műveiben a zenei kifejezés eleven lüktetését adja, azaz a kompozíció és az interpretáció szoros kapcsolatát helyezték a témaválasztás középpontjába.

A performatív dimenzió minden zenében benne rejlik ugyan, Kurtág sajátos zenefelfogásából következően azonban partitúráinak lejegyzésmódja nem a megszokott, még a kortárs zenén belül sem. Számos előadói utasítással, a komplex hangzasképet magyarázó útmutatással, a ritmus és az idő tagolásának rugalmas megközelítésével találkozunk bennük. A hangzásminőség nem konvencionális értelmezését a kifejezésárnyalatok és a gesztusok sokfélesége nehezíti, ami komoly kihívások elé állítja a Kurtág-művek előadóit.

Ugyanakkor Kurtág zenei világa közismerten telis-tele van nyílt vagy rejtett utalásokkal, intertextuális hivatkozásokkal, vagy ahogy ő nevezi, „lopott vagy kölcsönvett” akusztikus megnyilvánulásokkal, *hommage*-okkal, és ezeket az előadóknak mind-mind ismerniük kell, hogy eljussanak a művek lényegéig, érzékeljék és meg is szólaltassák mindazt, ami „a kottakép mögött van”.

A Kurtág-művek megszólaltatásának egyik sajátja, hogy az interpretáció hatással van magára a kompozícióra, ugyanis a gesztusok a karakterek szempontjából – vagy más formában – maguk is a zenei anyag építőelemeivé válnak. Ezzel viszont lehetővé tesznek egy második kidolgozást, azt, hogy a zeneszerző átformálja, felfrissítse, addig még sosem hallott jelleggel ruházza fel őket.

A zenei értelmezés e három, egymással szorosan összefüggő területének szem előtt tartásával döntöttek úgy a konferencia szervezői, hogy a tanácskozássra nem csak zenetudósokat hívnak meg, hanem gyakorló zenészeket is. A konferencián elhangzott előadásokat Csalog Gábor [mesterkurzusa](#) kísérte (*Hommage à R. Sch.*; *Jelek, játékok, üzenetek*; *Kafka-töredékek*; *Játékok*), valamint [koncertek](#) és audiovizuális dokumentumok bemutatása egészítették ki (például levetítették azt a 2016 februárjában készült felvételt, amelyen Kurtág *Fin de partie* (Végjáték) című, akkor még csak készülő operájának Prológusát próbálja). Françoise Catalàa, Párizsban élő szobrászművész, Kurtág zenéje ihlette alkotásai gazdagították a konferencia környezetét.\*

\*\*\*

A végül megjelent kötet nem tartalmazza a konferencián elhangzott összes előadást. **ANTOINE BONNET**, a Rennes 2 Egyetem professzorának nagyszabású, „Écouter composer jouer écouter...” (Hallgatni komponálni játszani hallgatni) című elméleti bevezetője után, amely Kurtág zenei univerzumába kalauzolja el az olvasót, és megadja az egész kiadvány alaphangját, egy bő válogatást olvashatunk az elhangzott előadásokból, méghozzá négy témakör köré csoportosítva (I. Az *Hommage à R. Sch.*-ről; II. A csendről; III. A *Játékok*ról; IV. Az írásmódról és a gesztusokról). Bár az írások többsége franciául jelent meg a könyvben, közülük három – az amerikai WILLIAM KINDERMAN, a román IULIA MOGOȘAN és az argentin FEDERICO MONJEAU előadása – angolul került be a kötetbe. Ugyanakkor a német Kurtág-könyvben is szerepel WILLIAM KINDERMAN és TOBIAS BLEEK egy-egy, a franciával nem teljesen azonos, de szellemében, mondanivalójában érthető módon mégis nagyon hasonló tanulmánya. Valójában azonban az átfedések a francia és a német könyv között nem ebből adódnak, hanem főként azzal magyarázhatók, hogy sok tekintetben nagyon hasonló szemlélettel közelítik meg a Kurtág-művek megszólaltatása révén felmerülő problémákat.

\*\*\*

**WILLIAM KINDERMAN**, az Illinoisi Egyetem tanára, aki vendégprofesszorként tanított többek között a Berlini Művészeti Egyetemen is, „«The Closed Circle is Pure»: Kafka’s «Farewell» in Kurtág’s *Hommage à R. Sch.*” című írásában ráirányítja a figyelmet ennek a kamarazenei alkotásnak a kiemelt jelentőségére Kurtág életművében, különös tekintettel szoros kapcsolatára a *Kafka-töredékek*kel, amelynek keletkezését mintegy keretbe fogja és meg-megszakítja. Kinderman kérdésselvetése főként arra irányul, hogy miként fejthető fel egy ilyen „egyszerűnek” tűnő kamarazenei alkotásban az a sok szálon futó kapcsolatrendszer, amely korántsem merül ki abban, hogy a darabban megszólaló hangszer-összeállítás megegyezik a *Märchenerzählungen*ben (Tündérmesék) játszó hangszerekkel. A darab és Kurtág kapcsolata Schumann zenéjével jóval összetettebb (*Kreisleriana*, *Davidsbündlertänze* stb.). E feltáró-elemző munka kapcsán Kinderman kiemeli a kézirat- és vázlatkutatás fontosságát, ami több helyen is hangsúlyosan szerepel mind a francia, mind a német kötetben. Nem pusztán kiegészítő szerepet játszó „érdekesség”, hanem a zenetudományi feltáró munka egyik lényegi eleme, a Kurtág-kutatásnak pedig egyenesen elengedhetetlen követelménye.

\* Nem kapcsolódik ugyan közvetlenül a párizsi konferenciához, de ebben az összefüggésben mégis említést kell tennünk róla, hogy Kiss Péter [Kurtág notációjának értelmezése a Játékok példáján](#) című DLA értekezése (2018) pontosan azt a témát járja körül a zongoraművész szemszögéből és tapasztalatával, amely az itt ismertetett két kötet több írásának is témája ([Parlando, 2021/1.](#))

„La question d'un cratylisme critique dans l'écriture de G. Kurtág” (A kritikai kratilizmus kérdése Kurtág Gy. írásmódjában) című tanulmányában **JEAN-PAUL OLIVE** Platón *Kratülosz* című dialógusához kapcsolódóan a Kurtág-irodalomban szokatlan fogalmi keretben elemzi a zenei nyelv és jelentésrétegeinek sajátosságait az *Hommage à R. Sch.* trióban. Platón dialógusa az egyik legelső nyelvfilozófiai elmélkedés a nyugati kultúrában: a jel viszonyát keresi a megjelenítetthez, azaz, hogy minden dolognak „természettől fogva van helyes, valódi neve”, valami „természetes helyessége”, „valódisága”. Jean-Paul Olive tehát a zenei jelnek (a „névnek”) a valósághoz való viszonyát kutatja, azaz – megváltoztatva a megváltoztatandókat – a zenei kratilizmus meghatározására törekszik. Ebben a Kurtág-zene mimetikus dimenziója van a segítségére – a gesztusok szintjén haladva, majd a zenei anyag dinamikus kohéziója révén, ismét továbblépve pedig a zenei anyagnak az időben történő kivetülése révén, ami végül kialakítja a kompozíció formáját. Ennek az értelmezésnek példajaként tér ki a zongora, klarinét és brácsa trió szövevényes belső vonatkozásrendszerére, a schumanni univerzumra történő folyamatos hivatkozásra, vagyis a Kurtág zenei gondolkodásmódjában olyannyira fontos történelmi dimenzióra. Ez arra a szerepre emlékeztet, amelyet a platóni dialógusban Szókratész tulajdonít az etimológia kérdésének annak megértésben, hogy milyen kapcsolat fűzi a szavakat ahhoz, amit megjelenítenek. És ez nem más, mint – újra csak *mutatis mutandis* – az igazi, elmélyült, kritikai újraolvasás.

\*\*\*

A csendről szóló fejezet („Sur le silence”) első írásának szerzője **GRÉGOIRE TOSSER**, a Párizs-Saclay Egyetemhez tartozó Université d'Évry docense, aki a Kurtág-zenére olyannyira jellemző *silence pétrifié*, a „kővé dermedt csend”, azaz a megtorpanások, az „erstarren” jelenségével foglalkozik. E jelenség mélyen összefügg a rejtett színpadszerűséggel, ami nem csak szövegszerűen és a vokális művekben, Kafka vagy Beckett révén jut szerephez, hanem a gesztusok révén Kurtág kamarazenéjében is. A szerző figyelmeztet rá, hogy az előadók sokszor nincsenek tudatában az „erstarren” meghatározó jelentőségének a Kurtág-zene kontextusában. Az elhallgatásnak, a dermedt csendnek, a zenei folyamat hirtelen megszakadásának ez a pillanata szorosán összekapcsolódik az előadó által fizikailag is kivitelezendő mozgással, vagyis a zenei gesztus, az akusztikai alakzat mondhatni pantomimszerű megvalósulásával. Sokszor figyelmen kívül hagyott szempont ez a Kurtág-művek előadásában. (Érdekes párhuzamot von itt a szerző a Gogol *Revizor*át záró némajelenettel, de azt sem mulasztja el megemlíteni, ahogyan például Kurtág Beckett-operájának utolsó jelenetében Clov, akinek el kellene hagynia a színpadot, Hamm utolsó monológja alatt dermedten állva ott marad.)

Bár magán a tanácskozáson nem vett részt, angolul olvasható írásával mégis jogosan kapott helyet ebben a kötetben a kolozsvári Gheorghe Dima Zeneakadémián végzett **IULIA MOGOȘAN**. „György Kurtág, as «Master of Intermittent Gesture»” (Kurtág György, a meg-megszakadó gesztusok mestere) című írásában, amelynek középpontjában a bariton szólóra írt *Hölderlin-Gesänge* (Hölderlin-énekek) áll, Kurtágnak az a műve, amely plasztikusan teszi érzékelhetővé a megszólalásnak, az alkotás gesztusának nehézségeit, és ezzel a Kurtág-zenében lényegi szerepet betöltő csendnek és a fragmentumokban való gondolkodásnak egy újabb aspektusával foglalkozik. Még ha nem közvetlenül a zenei értelmezés kérdését érinti is, de Mogoșan jól érzékelteti, mennyire fontos és célravezető lehet az irodalom és nyelvfilozófia felőli megközelítés. A „Language leads toward origins” (A nyelv elvezet az eredethez) című fejezetben különösen érdekes fejtegetéseket olvashatunk Hans-Georg Gadamerhez kapcsolódóan. Hölderlin poétikáját Gadamer találóan „a dadogás és a hallgatás

bölcsességeként” jellemezte, és a szóalkotás fontosságára világít rá Hölderlinnél: a költő folyamatosan keresi a szavakat, ugyanakkor tudatában van annak, hogy a megfelelő szó megtalálása egyben a költői tartalom „bezárását” is jelenti. Lényegi hasonlóságot tár fel e jelenség és Kurtág számos művében kifejeződő életérzés között, ahol az alkotói folyamat bizonytalanságai és a „tehetetlenség” fogalmazódnak meg nyers közvetlenséggel. Egy másik figyelemre méltó fejtegetés a neves francia germanistához, Pierre Bertaux-hoz kapcsolódik, aki kimutatta, milyen affinitása van Hölderlinnek a szabad asszociációkban és képekben való gondolkodáshoz. Mogoşan hasonlót tár fel Kurtág zenei gondolkodásának és képi világának izomorfiájában.

\*\*\*

A francia Kurtág-könyv III. fejezetének témája közvetlenül a *Játékok*: **MEGYERI KRISZTINA** *Inspirations mutuelles dans Játékok de György Kurtág* és **FEDERICO MONJEAU** *Játékok. Music of the Private Sphere* című írását tartalmazza.

Előadásában **MEGYERI KRISZTINA**, zeneszerző és pedagógus, aki zenetudományi Masters diplomáját Párizsban szerezte meg (Université Paris 8) a kortárs opera témakörében, 2013-ban pedig Budapesten, a Zeneakadémián védte meg DLA értekezését, gyermekekkel szerzett pedagógiai tapasztalatairól számol be – főleg a *Játékok* első füzetek kapcsán. Gondolatai nem ismeretlenek a magyar olvasók előtt: ha nem is teljesen ugyanebben a változatban, de előadása ([Kölcsönös inspirációk Kurtág György Játékok című művében](#)) már olvasható volt a *Parlando* 2019/2-es számában.

Megyeri Krisztina mindenekelőtt arra a hármás kreatív viszonyra hívja fel a figyelmet, amely a gyermek és a zongora, majd a gyermek-előadó és a zeneszerző között kialakul. A kotta tartalmazza a játék utasításait, utalásait és úgynevezett „koreográfiáit”, a pedagógus ezeket felerősíti, szóban továbbítja a gyermeknek, illetve hozzáadja saját tapasztalatát Kurtág értelmezéséhez. A *Játékok* rövid darabjai példák kimeríthetetlen sorát nyújtják a gyermek előadók számára annak megértéséhez, pontosabban annak megérzéséhez, átéléséhez, hogy mik a zongorajáték és a zenei gondolkodás alapelemei, és milyen a felszabadult, gátlásoktól mentes zenélés. Az eleven zeneiség lényegének megélése ugyanakkor komoly koncentrációt követel tőlük mind fizikai értelemben, a gesztusok kivitelezése, mind a belső hallás kialakítása révén.

A *Játékok* sorozata nyitott mű, *work in progress*, a szónak sokféle értelmében, Kurtág pályáján is, magának a ciklusnak a folyamatos bővülésében (a sorozat fokozatosan elvesztette kezdeti zongorapedagógiai jellegét, és az V. kötettől kezdve *Naplójegyzetek, személyes üzenetek* alcímmel 2021 márciusára immár Kurtág zenei műhelyének [tíz kötetre](#) duzzadt hangzó dokumentumává vált), nemkülönben az egyes darabok folyamatos, elvileg soha le nem záruló alakulásában. Ez utóbbiban az a már említett visszacsatolási folyamat ragadható meg – főképpen a *Játékok* első négy kötete kapcsán –, hogy „a gyermek-előadó zenei gesztusai magát a zeneszerzőt is megihletik, és új ötleteket adnak neki”, ami újabb és újabb kötetek megírásához vezetett.

Mindkét Kurtág-kötetben több alkalommal is szó esik róla, és előadásában Megyeri Krisztina is hangsúlyozza, hogy „Kurtág zenéjének gyakran van egy többé-kevésbé rejtett, színpadi vonatkozása”, ami – tegyük hozzá – szorososan összefügg gesztusokon alapuló zenei gondolkodásával. Ebből következően „Kurtág zenéjének értelmezéséhez elengedhetetlen a képzelet használata”: a gyermeknek meg kell találnia „a néma gesztusok mögötti mondatokat vagy szavakat”. A képzelet viszont felszabadít, hozzájárul az önállóság és a kreativitás fejlődéséhez, miközben a gyerekben kialakulnak a nem fogalmakhoz kötött, hanem jellegzetesen zenei

gondolkodás alapelemei: nem csak a hangközök „dramaturgiájának”, belső jelentésének megértése, hanem magának a hangnak mint jelenségnek, akusztikus eseménynek a felfogása is. A *Játékok* tanításának legfontosabb oldala (egyben legnagyobb nehézsége) éppen a hang iránti érzékenység, a hangjelenségekkel szembeni fogékonyság kialakítása. Bár Megyeri Krisztina ezt nem említi, de a francia könyvet olvasva feltűnő, hogy bevezető tanulmányában **ANTOINE BONNET** hangsúlyozza, mennyire erősen emlékeztet Kurtágnak az árnyalt hangjelenségekkel kapcsolatos felfogása a *Fragmente–Stille, an Diotima*, de főként a *Prometeo* Luigi Nonójának szenzibilitására. A nyitottság egy további, legalább ennyire lényegi jellemzője, hogy Kurtág darabjai – hangsúlyozza végül Megyeri Krisztina –, egyszerre követelve meg a pontosságot és az önállóságot, a kreatív zenei gondolkodást, kétféle nyitnak utat a zenét tanuló és a zongorajátékkal ismerkedő gyerek számára: előre a kortárs zenéhez, miközben „erősítik a zenei múlthoz való kötődését”.

Voltaképpen ugyanennek a gondolatnak egy másik aspektusát világítja meg **FEDERICO MONJEAU**-nak, a Buenos Aires-i Művészeti Egyetem egykori zeneesztétika-tanárának\* fentebb említett tanulmánya, amelyben a *Játékok* akkor még csak nyolc kötetében megjelent, négy kézre és két zongorára írt darabjainak sorozatát tárgyalja, arra összpontosítva, hogy ezek a művek, amelyek „a didaktikus fantázia, a napló, a levelezés, az önéletrajz és a kisenciklopédia sajátos elegyét alkotják”, milyen különböző jelentéstartalmakat kapnak Kurtág művészetében. A *Játékokban* Monjeau „vitathatatlanul korunk legeredetibb zongorista hagyatékát” látja, és felveti azt az érdekes gondolatot, mely szerint Kurtág sorozata, bár messze távolodott a romantikus házi muzsika egykori világától, mégis őrzi a magánszféra bensőséges gazdagságát, a kamarazenélés adornói értelemben vett emfatikus jellegét. (Hasonló gondolat merül fel több helyen a német kötetben is Kurtág kamarazenei gondolkodásával kapcsolatban.) Megyeri Krisztina értékelésével teljes összhangban Monjeau is a *Játékok* sorozat legfőbb hozadékának nem egyszerűen a zongorajáték technikájába történő fokozatos bevezetést tekinti, hanem azt, hogy hozzásegíti a tanulót: bízson – mint azt Arnold Schönberg megfogalmazta – „saját fantáziája tévedhetetlenségében” (*infallibility of one’s own fantasy*).\*\*

\*\*\*

A tanácskozás legfontosabb témacsoportja közvetlen kapcsolatban áll az előadói gyakorlattal, ezt járja körül a IV. fejezet: „Az írásmódról és a gesztusokról”, benne a könyv utolsó három írásával.

**OLIVIER CUENDET**, svájci karmester és zeneszerző, *Réécriture et interprétation dans l’œuvre de György Kurtág* (Átírás és értelmezés Kurtág György műveiben) című írásában Kurtággal karmesterként és [egyres műveinek hangszerelőjeként](#) több mint harminc éve tartó együttműködésének tapasztalatait osztja meg az olvasóval. Martin Bubernek egy gondolata: „Kezdetben van a viszony” (Buber: *Én és Te*), gondolatmenetének nem egyszerűen mottója, hanem valóban iránytű abban, hogy Kurtág zenei gondolkodását, műértelmezési szemléletét, nagyon sajátos átdolgozási-újraírási munkáját bemutassa. A bázeli Paul Sacher Alapítvány őrzi ma Kurtágnak azt a feljegyzését, amelyre Cuendet néhány buberi gondolat és aforizma között rábukkant, s amelyet Kurtág a maga zenei gondolkodásának tisztázása céljából vetett papírra. Kurtágot, akitől máskülönben meglehetősen idegen minden „filozófálgatás”, úgy látszik, mégis a buberi dialógusfilozófia prizmáján

\* A szerző 2021 januárjában, nem sokkal a könyv megjelenése után halt meg.

\*\* Arnold Schoenberg: „Composition With Twelve Tones”. Lásd a *Style and Idea* című kötetben, Philosophical Library, New York, 1950, 106.

keresztül érezte leginkább megragadhatónak a viszony, a választás, az érték összefüggéseit. Mennyire összhangban áll ez a gondolat is azzal, amit Megyeri Krisztina írt például a hangközök Bartókra is visszanyúló „dramaturgiai” szerepéről Kurtágnál, vagy a sajátos hármas kreatív viszonyról, kölcsönös inspirációról a *Játékok* kapcsán! Nem is szólva arról a kettős irányultságról, pontosabban folyamatos kapcsolatteremtésről, amely műveinek „zenetörténeti beágyazottságát”, valamint „a kompozíció és az interpretáció között fenntartott sajátos viszonyát” jellemzi.

Némi leegyszerűsítéssel, de voltaképpen minden, ami Kurtág zenéjét és alkotómódszerét meghatározza – zeneszerzőként és tanárként egyaránt –, ezzel a kettős irányultsággal áll összefüggésben. Az, hogy Kurtág gyakran alkalmazkodik egy-egy zenészhez, és átír egy-egy részletet az ő technikájához, játékmódjához vagy személyiségéhez igazodva, az nem új a zenetörténetben, csak már elszoktunk tőle: a barokk és klasszikus kor zeneszerzői számára magától értetődő dolog volt. Mint ahogy legendássá váltak Kurtág próbafolyamatai is: tévovázásai, kételyei, menet közbeni javításai nem pusztá szeszélyek, mint ahogyan egy ideig sokan vélték. A partitúrát tarkító sok *ossia*, azaz a kompozíciós folyamat során jelentkező hezitáció, a „választás nehézségének, olykor pedig a választás megtagadásának a jele”: a partitúrát szántszándékkal hagyja nyitva, az előadót pedig a kompozíciós folyamat részesévé teszi. Nem teljesen ismeretlen folyamat ez más zenében sem, de Kurtágnál egyenesen meghatározó, az alkotófolyamat lényegét, a kurtági nyelvet és poétikát érinti: *elvileg* nem létezik végleges forma – voltaképpen ez is magának a zenének és a zenélésnek a lényegéhez tartozik. (Gondoljunk Iulia Mogoșan írásában arra, amit Gadamer-től idéz Hölderlinnen kapcsolatban.)

Mindkét könyvben olyan sokan felemlégetik, hogy végül szinte belénk ég Kurtágnak a [\*Játékok I. kötetéhez írott előszava\*](#) 1979-ből: „A játék – játék. Nagyon nagy szabadságot, kezdeményezést kíván az előadótól. Nem szabad komolyan venni a leírtakat – halálosan komolyan kell venni a leírtakat: a zenei folyamatot, a megszólalás, a csend minőségét.” Cuendet ugyanakkor hangsúlyozza, hogy a szöveghűség és az előadó szubjektivitása közötti látszólagos ellentmondás jobban megérthető Kurtágnak a már említett aforizmákat tartalmazó feljegyzése alapján. Én mindamelllett hozzáfűzném, hogy az ellentmondás nem látszólagos, hanem nagyon is valóságos, de épp ezáltal válik – a modern társadalomban érvényesülő eldologiasodás, a zenei hallás leépülése ellen hatva – minden eleven zeneiség, élő zenei megszólalás mozgatórugójává. A zene sokféleképpen (mentálisan, fizikailag, lelkileg egyaránt) megnyilvánuló felszabadító erejének energiaforrása ez, ami a játék fogalmának is magasabb rendű értelmet kölcsönöz: „A zenei gyakorlatban a játék azt jelenti, hogy a zenésznek minden pillanatban bíznia kell önmagában.” A Kurtág által megfogalmazott gondolatra Cuendet szintén az említett aforizmagyűjteményben bukkant rá. Így folytatódik: „Ez a bizalom teszi lehetővé, hogy a zenei interpretáció ne reprodukció, hanem alkotás legyen.” És mindez persze a legszorosabban összefügg a zenei hallás szenzibilizálásáról korábban mondottakkal. (Luigi Nono!)

**TOBIAS BLEEK**, aki rendszeresen oktat a berlini Humbolt Egyetemen, amellet 2009 óta az essen Folkwang Universitát der Künste címzetes egyetemi tanára, *Composer et interpréter le geste musical – quelques remarques sur la notation chez Kurtág* (A zenei gesztus megkomponálása és értelmezése – néhány megjegyzés Kurtág lejegyzésmódjáról) című írása voltaképpen a már eddigiekben is felmerült alapkérdés reciprokjából indul ki: a feszültségből, amelyet az okoz, hogy „Kurtág zenéje sokszor ellentmondásos kihívások sorával szembesíti előadóit. Egyrészt feltételezi a »produktív« előadót, aki teljes mértékben él a sok műben neki adott választási szabadsággal. Másrészt kevés olyan zeneszerző van, akinek ilyen pontos elképzelései lennének arról, hogyan kell játszani a zenéjüket.”

A probléma persze, ha jól belegondolunk, korántsem új keletű, csak hát ezt a mindennapokban rendszerint figyelmen kívül hagyjuk. Kottairásunk nyilvánvalóan megközelítő jellegű, tökéletlen, a zene paramétereit közül csak a leglényegesebbeket képes rögzíteni. Innen az értelmezés, az interpretáció viszonylagos szabadsága. Nem véletlenül idézi Bleek Adorno egy pregnáns megfogalmazását, amely töredékben maradt írásai egyik gyűjteményében olvasható: „A lejegyzés mindig egyszerre szabályozza, gátolja, elnyomja azt, amit lejegyez és kifejt – ez az, amivel minden zenei reprodukció küszködik.”\* Ha viszont a Kurtág-zene „lényegét” akarjuk az interpretáció révén közvetíteni, szembe kell néznünk azzal, hogy a probléma Kurtágnál minőségileg szintet lép. Bleek írása is kapcsolódik a „Játékok” fejezetben elhangzottakhoz: minden lejegyzett zenét egy bizonyos határig körülvesz egy szűkebb vagy tágabb értelmezési tartomány, amelyen belül a megszólalás egyedi variánsai mozoghatnak. Kurtágnál viszont épp a pedagógiai kezdeményezésként indult zongoradarab-gyűjtemény vált a „felszabadulás aktusává”, ami az alkotói terep radikális kiszélesedésével járt együtt. A felszabadulásnak ez a folyamata különböző szinteken zajlott nála, ennek a sajátos lejegyzésmód csupán egyik mozzanata. Ugyanennek a folyamatnak része a felhasznált zenei anyag és zenei nyelvezet sokrétűvé válása: a múlt és a jelen zenéjére történő utalások gazdagodása, a zenei hang érzékelésének és megszólaltatásának sokfélesége, a hangkeltés újszerűsége, beleértve a hangszer és az előadó testének, mozdulatainak kezelését is.

Kurtág célja zenéje gesztikus dimenziójának erősítése volt. A *Játékok* a gesztust állítja a zeneszerző, az előadó és a hallgató figyelmének középpontjába, nemcsak zenei, akusztikai eseményként, hanem az előadó testi kifejezésekként és a közlés, a kommunikáció aktusaként is. Ennek kapcsán fogalmazódik meg tulajdonképpen az egész kötet egyik legfontosabb gondolata: „Nem csak zeneszerzőként szembesül Kurtág azzal, mennyire nehéz a gesztus dimenziójának kottába történő átültetése. Ez befolyásolta tanári tevékenységét is, és ez volt az egyik oka, sőt talán a fő oka annak, hogy évtizedeken át arra törekedett, hogy zenéjének ő maga által ellenőrzött és általa engedélyezett interpretációs hagyományt teremtsen.” Az interpretáció kérdése a hagyomány megteremtése szempontjából válik kulcskérdéssé: Kurtág zenéjének lényege nincs benne maradéktalanul a kottaképben.

Nagyon világosan leírta ezt a problémakört Eötvös Péter is, amikor 1988 októberében Berlinben a *...quasi una fantasia...* (op. 27 no. 1) ősbemutatójára készült: „Kurtág esetében az írott kották és előadási utasítások értelmezése nem a megszokott módon működik, és ahhoz, hogy műveit autentikusan lehessen előadni, ismerni kell zenéjének minden gesztusát és bizonyos fokig a kulturális gyökereket is.”\*\* E gondolat körül alakul majd a német könyv fő sodra is.

A francia kötet lezárásaként *Un geste au-delà du véçu* (Egy gesztus a megélt dolgokon túl) címmel ismét egy túlnyomórészt filozófiai jellegű írás következik **ÁLVARO OVIEDÓ**tól: nem közvetlenül foglalkozik ugyan az interpretáció kérdésével, de olyan megközelítéseket tartalmaz, amelyek mégiscsak szoros kapcsolatba hozhatók vele. A *Kafka-töredékek* kavargó képi világának feltárásához, amely az érzékelés és az emlékezet elegyeként jelenik meg számunkra, a bergsoni értelemben vett elemzést látja célravezetőnek. Henri Bergson egyébként leginkább a „megélt idő” révén hozható kapcsolatba Kurtág zenei gondolkodásával, bár Kurtág nyilvánvalóan nem erre a filozófiai kategóriára gondolt, amikor a *Játékok* már említett előszavában

\* Vö. Adorno Theodor W.: *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Frankfurt am Main, 2005.

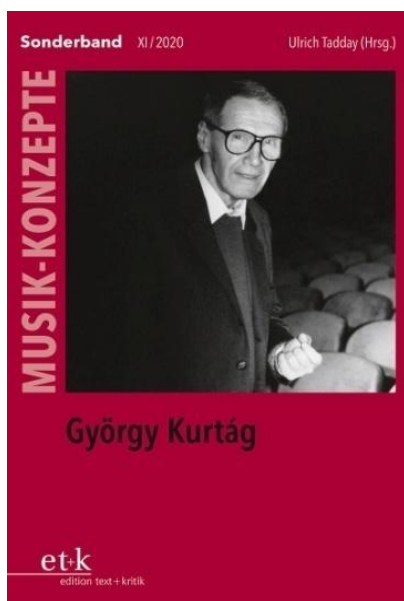
\*\* Ezt idézi kissé bővebben a német szövegben is. Vö. Szitha Tünde: „A Conversation with Péter Eötvös about György Kurtág”, lásd: *On The Page*. Universal Music Publishing Classical Yearbook, Budapest, 2012, 6.



leírta: „Hangok körülményes kikeresése, ritmusok kiszámolgatása helyett... vágjunk neki bátran – tévedéstől sem félve – a legnehezebbnek: a hosszú és rövid értékekből teremtsünk érvényes arányokat, egységet, folyamatot – a magunk örömeire is.” És hasonló értelemben ír iménti szövegében Bleek a „Kései hódolat Karszkajának”<sup>\*\*</sup> kapcsán arról, ahogyan I. vonósnégyesének 1. tételét Kurtág nemcsak áttette egy másik közegbe, de átalakította a notációt is. Az eredetit, amely „ritmikailag a legapróbb részletekig meghatározott volt, átültette egy relatív időtartamú jelölésbe”. Oviedo Gilles Deleuze francia filozófus gondolatát idézi, miszerint a notációs idő egységessége „nem előre meghatározott, struktúra nélküli kontinuum”, és utal a zenei időtartam heterokronikus jellegére. Ezen azt kell értenünk, hogy az „heterogén idők sokaságát fogja össze”. És itt máris megteremtődik az elsőre nem annyira nyilvánvaló kapcsolat Bergson *duré* fogalma és Kurtág időszemlélete között, aminek a szokatlan lejegyzésmód végső soron csak jelzése, lenyomata. „Egy gesztus különböző, redukálhatatlan időtartamok sokaságából áll, amelyeket nem kívülről artikulál egy őket egyesítő lüktetés és egy szabályos vagy szabálytalan mérték, hanem amelyek belülről, a gesztus révén artikulálódnak, s ez különbözőségükben jeleníti meg őket.” Mi más lenne ez, mint a szubjektivitástól áthatott, árnyaltan tagolt, „megélt idő”?



A Münchenben 1977 óta az edition text + kritik gondozásában megjelenő, és immár közel kétszáz kötetet, valamint 32 különszámot tartalmazó sorozat, a „Musik-Konzepte” Kurtág-külońszámához írott Előszavában **ULRICH TADDAY** kiemeli, hogy



a könyv két nézőpontból közelíti meg Kurtág munkásságát, „kívülről és belülről”, vagy ha úgy tetszik, „közelről és távolról”, azaz egy általánosabb perspektíva felől, amely elméleti, zenetörténeti, illetve zeneesztétikai szempontból törekszik Kurtág helyének meghatározására, valamint egy közelképpel. A könyv második része ugyanis egyetlen művet helyez a figyelem középpontba, a *Kafka-töredékeket* (op. 24), és annak értelmezésére, a megszólaltatásával kapcsolatos kérdésekre összpontosít. A könyv eleve lemond az excentricitásról, mégis a Kurtág-életmű egészéről beszél: nem az elemzett művek száma révén, hanem, mert a Kurtág-életmű értelmezésének elvi kérdéseit veti fel. Vagyis nem extenzív, hanem intenzív értelemben átfogó. Ugyanakkor a Kurtág-zene interpretációja, jellegzetesen egyedi lejegyzésmódjának értelmezése és megszólaltatása, valóban az egyik

leglényegesebb és eddig ilyen átfogóan aligha tárgyalt kérdéskör. Nem véletlenül került mind a francia, mint a német kötetnek a középpontjába. Itt viszont a *Kafka-töredékek* kapcsán nem egy konferencia, hanem egy workshop (és egy kutatás) áll a háttérben. Jelzés értékű az is, hogy ebben a kötetben olvashatjuk az első elmélyült tanulmányokat (vagyis nem kritikákat vagy beszámolókat) Kurtág operájáról, annak előtörténetéről, valamint Kurtág különleges viszonyulásáról Beckett szövegeihez – beleértve korábbi Beckett-megzenésítéseit is.

\*\*\*

\* *Játékok*, V/40: II. „Hommage tardif à Karskaya”. Kurtág György Gyűjtemény, Paul Sacher Alapítvány, Bazel.

A kötet első része, „György Kurtágs Werk” (Kurtág György életműve), **JÖRN PETER HIEKEL**nek, a drezdai Zeneművészeti Főiskola zenetudomány professzorának, illetve az ottani Institut für Neue Musik vezetőjének nagy ívű, számos lényeges, Kurtággal kapcsolatos elméleti kérdést felvető tanulmányával indul: *Erfahrungshorizonte, Spuren und der Ausdruck einer »wahren ästhetischen Freiheit«*. *Überlegungen zur nicht-puristischen Ästhetik von György Kurtág*. (Élményhorizontok, nyomok és az „igazi esztétikai szabadság” kifejeződése. Gondolatok Kurtág György nem purista esztétikájáról). Hiekel a francia könyv szellemiségétől értelemszerűen sokban eltérő fogalmi horizont felől közelít: a klasszikus német filozófia és költészet szellemi-filozófiai háttere előtt bontja ki értékelését Kurtág zenei univerzumáról. Aligha véletlenül. „Ennek a zenének emfatikus oldala, hogy képes állandóan és szokatlan módon összekapcsolni a legkülönbözőbb élményhorizontokat, ezáltal pedig lehetővé teszi a szabadság eszméjének érvényesülését, abban az értelemben, ahogyan azt Friedrich Schiller esztétikai írásaiból ismerjük.”

Hiekel bevezető tanulmánya szinte ugyanazokat a problémaköröket érinti, mint amelyek a francia kötetnek is fő témáit alkották, ezek közül is az egyik legfontosabb: Kurtág elkötelezettsége a radikális bensőség, az érzelmileg nyomatékos kamarazenei hangzás mellett, ami több szálon kötődik az imént Schillerrel kapcsolatban mondottakhoz, de Friedrich Hölderlinhez is, akinek a neve már a francia kötetben is felbukkan. „Kurtág szinte minden tevékenysége – tanárként, műveinek próbáin, de mindenekelőtt a zeneszerzésben – emfatikus elkötelezettségét bizonyítja a hallás kultúrája mellett. Az árnyalt hangzásminőségek széles spektrumának érzékelése éppúgy beletartozik ebbe, mint a hangzás szokatlan tereinek feltárása, és Hiekel tanulmánya ebben is valósággal rárimel Antoine Bonnet bevezető elméleti írására: Mindketten Kurtág és Luigi Nono zenei gondolkodása közötti mély szellemi kapcsolatot emelik ki, ami korántsem korlátozódik zeneszerzés-technikai kérdésekre. Hiekel is hangsúlyozza: főként Nonónak a *Fragmente–Stille. An Diotima* című vonósnégyeséről van szó (1980). A bensőséges kamarazenei alkotás „védtelen önfaggatásként” (ungeschützte Selbstbefragung) jellemezhető, maga a zeneszerző pedig – Hölderlin szavaival – „az ember legbelsőbb életének gyengéd hangjai felé való törekvést” hall ki műve hangzataiból. Kurtág kamarazenéjének árnyalt hangzásaira is érvényes ez a befelé fordulás, hangsúlyozza Hiekel. Mindamellett ebben nem menekülést lát a magánszférába, hanem a gesztust „a művészet révén történő szenzibilizálás, érzékennyé tétel aktusaként” értelmezi. A keresés és a felfedezés vágya, valamint a legárnyaltabb expresszív átmenetek megtalálása jellemzi a szélessé tágult hangzástér bejárását Kurtágnál a *...quasi una fantasia...-ban\** is, amely nem sokkal Nono *Prometeója* (alcíme: „Tragedia dell’ascolto” /A hallás tragédiája) után keletkezett.

Hiekel is emlékeztet arra a meglepettségre, amelyet Kurtág különcséggként vagy elutasításként értelmezett hozzáállása okozott a részvevők körében a Darmstadti Nyári Kurzusokon, ahova már jól ismert zeneszerzőként hívták meg, először 2004-ben: tartózkodott attól, hogy előadást tartson esztétikai nézeteiről vagy általában a zeneszerzésről, ahogy az itt szokás volt. Ehelyett zenéjének előadóival való alapos munkára koncentrált. Ez a pedagógiai hozzáállás az évtizedek során Kurtág művészi alkotómunkásságának szerves részévé, zeneszerzői tevékenységének mintegy „meghosszabbításává” vált. Ennek szükségességét érdekes gondolatmenttel világítja meg Hiekel a kompozíció oldaláról is: első pillanatra megdöbbenő párhuzamot von a *Fin de partie* finoman cizellált, ugyanakkor titokzatos zenei világa és Leonardo da

\* A mű a Berliini Ünnepi Hetek megrendelésére készült, bemutatójára 1988. október 16-án került sor Kocsis Zoltán közreműködésével és Eötvös Péter vezényletével.

Vinci nevezetes *sfumato* technikája között. A hangzás folyamatosan egy kissé ködös vagy képzeletbeli síkon manőverez, ami nem szólatható meg rutinból, a megszokott eszközökkel. Ez a „zenei *sfumato*”, írja Hiekel, védtelen a kísértéssel szemben, hogy „széles ecsetvonásokkal felismerhetővé tegyük”, és fennáll a veszélye annak, hogy azok a hangsúlyos, szuggesztív pillanatok, amelyek az európai zenei hagyományokra történő utalásokból fakadnak, nem őrzik meg különös lebegésüket, és egydimenziós, konvencionális „átlaghangzásba” csúsznak vissza. Kurtág szigorú próbamódszere ennek elkerülésére irányul.

Vajon Kurtág egy „harmadik úton” halad a zenei avantgárd és a konzervatív zeneszerzői törekvések között? – teszi fel a kérdést Hiekel. Nem, Kurtág zeneszerzői magatartása nem „harmadikutas”. Kurtág magán a kérdésfeltevésen lép túl. A zenéjét átható termékeny pluralitásnak kevés köze van bármitől való elhatárolódáshoz, sokkal inkább a szuverén összekapcsolás és átformálás játszik benne szerepet, és ez határozza meg sajátos pozícióját a 20–21. század fordulójának zeneszerzésében.

\*\*\*

Jörn Peter Hiekelnek ez a fejtegetése valósággal „megágyaz” DALOS ANNA írásának: *Von Darmstadt angezogen. György Kurtág und die musikalische Avantgarde um 1959* (Darmstadt vonzásában. Kurtág György és a zenei avantgárd 1959 körül), amely virtuálisan „folytatja” annak utolsó gondolatát. Az MTA Zenetudományi Intézete 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma vezetőjének írása német szemmel is különösen izgalmas, jól elhelyezett tanulmány. A magyar olvasó, más címmel, már megismerkedhetett vele: első változata a [Magyar Zenében](#) jelent meg, majd helyet kapott Dalos Anna [Ajtón lakattal](#)\* című könyvében is. Könyve őt, valósággal kisonográfivá összeálló, Kurtággal foglalkozó fejezete közül ez az első.

Kurtág első, avantgárd korszakában, vagyis az 1959 és 1963 között írt kompozíciókat az elemzők szinte teljesen elhanyagolták – írja Dalos Anna –, pedig ebben az időszakban született alkotásai „zeneszerzés-technikai szempontból rendkívüliek – a magyar és az európai zenetörténetben egyaránt. „Míg Kurtág kompozíciói az előbbi esetben a nyugati új zene térfoglalásának páratlan dokumentumai, az utóbbiban a radikális modernizmus ellenében létrejövő posztmodern zene születését reprezentálják.” Kurtág „Webern-komplexusa” mellesleg maga is izgalmas, ilyen mélységében ritkán érintett téma. A darmstadti kör műveiben Kurtág referenciapontokat keresett új stílusához. Dalos Anna kiemeli: „Zenéjének alapelemei, mint például a kérdés-felelet párból épülő periódus vagy a hallgató reakcióinak beépítése a formai folyamat kialakításába, egy tudatosan vállalt, s ezért termékenynek bizonyuló félreértésből-félreértelmezésből születtek meg.” Így vált a „lopás” gesztusa poétikájának alapelvévé, és ez a forrása az életmű későbbi intertextualitásának is. Kurtág „a darmstadti új zene alkotói befogadásakor ráeszmélt: korábbi szavaival immár nem lehetséges, hogy elmondja saját gondolatait.” Életműve – paradox módon – a megszólalás, a komponálás lehetetlenségének dokumentuma, művészete pedig épp azért vált intertextuálissá, mert azt a felismerést sugározza, hogy csak mások, akár félreértett szavaival-zenéjével lehetséges bármit is elmondani.” Egészen esszenciális megfogalmazás ez, és a gondolat más, hasonló megfogalmazásokban jelen van mind a német, mind a francia kötetben.

LUKAS HASELBÖCK, a bécsi Zene- és Előadóművészeti Egyetem Zenetudományi Intézetének címzetes egyetemi tanára, »...le tout petit macabre« *Ligeti-Spuren in der Musik György Kurtágs* (Ligeti-nyomok Kurtág György zenéjében) című írásában a 20. századi zene e két meghatározó alakjának kezdettől

\* Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2020, 77–96.

fogva szorosan összefonódó művészi fejlődését követi nyomon, különös tekintettel azokra az olykor nyilvánvaló, máskor rejtett nyomokra Kurtág zenéjében, amelyek megerősítik ezt a hatást. Ebben az összefüggésben két lényeges szempontot emel ki Haselböck: a zenei tér és a hangzás közötti kapcsolatot, valamint a belső rokonságot, affinitást nyelv és zene között. Hangsúlyozza, hogy a Ligeti-hatások Kurtágnál soha nem merülnek ki az egyszerű idézésben, sokkal inkább abban mutatkoznak meg, ahogyan Kurtág különféle modellekkel bánik, és ebben sem egyes szerkezeti elemek átvételéről van szó, hanem Ligeti személyes stílusát jellemző egyes eljárásmodok elsajátításáról (főleg a kollázsszerű elidegenítésekről, valamint a lamento-figurákkal teletűzdelt, mindenütt felbukkanó, kiapadhatatlan humorról.).

Haselböck megemlíti a zenei szintaxis és a nagyforma korántsem egyértelmű kérdését Kurtágnál. Kurtág alkotói módszerének egyik alapproblémája ez, visszavisszatérő eleme mindkét könyvnek, egyszersmind szorosan összefügg az értelmezés és az interpretáció kérdéskörével is. Kurtágnál a nagyobb formai egységek ugyanis belső kohézióval, konzisztenciával, viszonylagos zártsággal rendelkező kisformák, „miniatűrök” csoportosításával állnak össze, amelyek között a kohéziós erő – a látszat szintjén – nem hoz létre egyértelmű kapcsolódásokat, sorrendiséget, „zenei dramaturgiát”, miközben a gesztusok, a töredékek, a kis formai egységek ennek dacára nagyformává állnak össze. Akkor is, ha az nyitott, több változata is lehetséges. Haselböck Kurtág zenei gondolkodásának a lényegébe hatol, amikor erre a kérdésre a választ keresi. Egy látószögváltással, talán kissé merész hasonlattal fogalmazhatnánk akár úgy is, hogy „zenei kvantumszinten” mégiscsak a lehetséges szintaktikus kapcsolódások egész hálója tárul fel előttünk. Hasonlóan ahhoz, ahogyan a francia kötetben többen kimutatták az *Hommage à R. Sch* szövevényes vonatkozás-rendszerét, úgy Haselböck itt a *...pas a pas – nulle part...* (op. 36) szinte miniatűr méretű Ligeti-hommage-án mutatja be, hogyan sikerül Kurtágnak még itt is a sokféle mutató, gazdag vonatkozásrendszerrel az egyes gesztusok széthúzó ereje ellen hatni, megakadályozva a forma szétesését.

\*\*\*

**TOBIAS BLEEK** itt szereplő, a »...dem Notenbild glauben...«? *Überlegungen zu György Kurtágs Notation* („...higgyünk a kottaképnek...”? Gondolatok Kurtág György notációjáról) címet viselő írása és a francia kötetben megjelent szövege között a lényegét tekintve értelemszerűen vannak átfedések, a két tanulmány azonban mégsem teljesen azonos. Új mozzanat a francia szöveghez képest annak bemutatása, hogy a notáció problémája nemcsak Kurtág zenéjének értelmezése és átadása, hanem műveinek megértése és elemzése szempontjából is mennyire fontos. Tudjuk, a gesztusok elsődlegessége folytán Kurtág zenéjének számos olyan aspektusa van, amely nem rögzíthető a kottaképben, vagy mert ez leszűkítené az értelmezési tartományt, vagy mert a rögzítés elvileg, természeténél fogva lehetetlen.

A hiányzó, még ki nem alakult hagyomány viszont hosszú időn át szükségessé tette, hogy Kurtág az előadókkal szorosan együttműködve alakítson ki egy személyes előadói hagyományt: tudatában volt annak, hogy műveinek kottái önmagukban nem érzékeltetik megfelelően tényleges elképzeléseit. Bleek Kurtágnak egy Urs Fauchingerhez írott leveléből\* idéz, amely jól érzékelteti, mit is vár el a zeneszerző műveinek előadóitól. Ez se több, se kevesebb, mint zenéje „sajátos morfológiájának és szintaxisának ismerete”, azaz, hogy megtanuljanak „kurtágul” („Kurtágisch sprechen”). Zenéje gesztusjellegének és nyelvszerűségének elsőbbsége tudatában megváltozik a paraméterek hierarchiája is: kulcsszerepet kap a dinamika, az

\* 1994. április 11-i keltezésű levél, Kurtág György Gyűjtemény, Paul Sacher Alapítvány, Bazel.

artikuláció, a frazeálás, az agogika – és persze az „energiaállapotok” szüntelen változása. Fontos azonban az a kiegészítés is, amelyet Bleek Eötvös Pétertől idéz: „Kurtág zenei nyelve és lejegyzési stílusa annyira egyedi, hogy aki műveit meg akarja szólaltatni, annak kurtágul kell tudnia. De ez azt is jelenti, hogy Bartókul is, Albanbergül is, Beethovenül is.”\* Vagyis ismernie kell Kurtág életművének a zenei hagyományba és a magyar kultúrába való „begyökerezettségét”.

\*\*\*

**BALI JÁNOS** is, akárcsak az előbbi írás címében Bleek, kérdőjelet tesz a *Játékok* után: *Spiele? Über die Serien Spiele sowie Zeichen, Spiele und Botschaften von György Kurtág* (Játékok? Kurtág György *Játékok* és *Jelek, játékok és üzenetek* című sorozatairól). A szerző régóta szoros kapcsolatban áll a Kurtág családdal, többek közt 2003–2015 között Kurtág műveinek szerkesztője volt a Zeneműkiadónál. A hitelesség szempontjából pedig el nem hanyagolható tény, hogy a cikk szövegét maga Kurtág ellenőrizte és hagyta jóvá. Bali János írása némiképp eltér a kötet többi anyagától: „Rendkívül fontos szem előtt tartani a művek eredeti kontextusát, hogy megértsük jelentésüket”, hangsúlyozza, és mélyen a lényegre érintő dolgokat fogalmaz meg Kurtág személyiségével, valamint a *Játékok* központi helyével kapcsolatban Kurtág életművében. A német kötetnek mindenképpen az egyik legfontosabb írása: „ráerősít” a német anyagokra, és új dimenziókkal gazdagítja azokat. Magyarul egyelőre sajnos nem jelent meg, nyilvánosan csak az itt olvasható német fordításban férhető hozzá.

Bali János beszámol azokról a páratlan dokumentumértékű, a nagyközönség számára egyelőre hozzáférhetetlen és részben még vágatlan videókról, amelyeket Kurtág Judit, Franciaországban élő fotó- és videóművész készített nagyszüleiéről. 2016 februárjában, Kurtág 90. születésnapján egy bő kilencperces kisfilmet mutattak be (a *Home video* részletét) a Budapest Music Center ünnepségén, aztán 2021. február 20-án a MÜPA-ban is szerepelt egy jóval gazdagabb anyag a Kurtágot köszöntő és Kurtág Mártára emlékező koncert ([„Jelenetek a Kurtág házaspár életéből”](#)) egyes számait összekötő videóanyagként. „Amit a film első két harmadában látunk, az Kurtág egész lényére és életművére jellemző: a személyesség tere Mártával a középpontban (és oldalt mindig a pianínóval); az emberi kapcsolatok shakespeare-i játékosággal, mélységgel és szeretettel szemlélt világa; az absztrakt-drámai költészetből való letisztult és koncentrált válogatás; a kompozíció lassan érő, organikusan fejlődő és állandóan alakított, a készől óvakodó folyamata.”

Kirajzolódik Bali János írásából a Kurtágot körülvevő privát tér tágabb értelemben is, az a kulturális közeg, szellemi háttér, képzőművészeti, színházi és irodalmi kapcsolatainak hálójára, amely sokban meghatározta gondolkodásának alakulását. Sokak számára erről csak rendkívül szórványosak az ismeretek, vagy semmit nem tudni róluk, tekintettel arra, hogy Kurtág nyilvánosan soha nem érintette ezeket a kérdéseket. A magánszférával számos tekintetben összefonódó nyilvánosság tereiről van szó, az akkori időkben, főként az 1960-as években „második nyilvánosságnak” nevezett, túrt vagy tiltott zónáknak minősülő szellemi alkotóműhelyekről.

Ezzel szemben a *Játékok* története a magyar olvasók számára többé-kevésbé ismert, a németek számára viszont nem feltétlenül. Ellenben – mint említettem – figyelemre méltó a kérdőjel az írás címében. Bali János épp ebből a kérdéssé formált címből bontja ki a lényegre, mert hiszen a „játék” jelentésárnyalatokban sokkal

\* „Über György Kurtág” (Kurtág Györgyről). Lásd: *György Kurtág und Friedrich Hölderlin. Poiesis der Moderne* (Kurtág György és Friedrich Hölderlin. A modernség poiesiszise). A Goetheanum 5. Kulturális és Zenei Fesztiváljának programfüzete, Dornach (Svájc), 1998, 70.

gazdagabb szó, mint ahogyan azt köznapi értékemben használni szoktuk. Kurtágnál is számos jelentéstartalommal telítődik. Kurtág számára „a *Játékok* világa párbeszéd és keresés – a hangban megnyilvánuló egzisztenciális drámai feszültség minimális jeleinek és maximális intenzitásának a felkutatása.” Ahogyan Kurtág Judit videóin is látszik: nagyapja számára a hang közvetlen átélése elsődleges jelentőségű. Mindez, hangsúlyozza Bali János, kulcs a *Játékok* értelmezéséhez is, „ahhoz a központi műcsoporthoz, amely bárki számára belépő az egész életmű megértéséhez.” Mély életbölcesség rejlik abban, hogy Kurtág „nem valami rendelkezésre álló teret, vagy fennmaradó szabadidőt tölt ki játékkal – éppen fordítva: a játsszással teremt teret maga számára és nyer időt a szorongató idővel szemben.” A *Játékok*nak ez a szellemisége értelemszerűen kisugárzik Kurtágnak, a tanárnak a tevékenységére is, és visszamenőleg is megvilágít számos összefüggést az eddig olvasottakkal kapcsolatban, beleértve Kurtág sokszor felemlített próbamódszereit is. Bali János alighanem az egyik legfontosabb felismerést fogalmazza meg: „Kurtág, a tanár, sosem »pedagógiát« akart csinálni, hanem a saját keresésének *flow*jába kapcsolta be tanítványait”, nemkülönben műveinek előadóit.

\*\*\*

**TOM ROJO POLLER** zeneszerző, a berlini Művészeti Egyetem zeneszerzés és zeneelmélet tanára *Zwischen Aneignung und Zueignung. Zu einigen Aspekten von György Kurtágs Beckett-Vertonungen* (Elsajátítás és ajánlás között. Kurtág György Beckett-megzenésítései néhány aspektusáról) című írásában Beckett szövegeinek Kurtág általi feldolgozását vizsgálja. Kurtág Beckett-megzenésítései sajátos dinamikával rendelkeznek, írja Poller, így e két szempont, az „elsajátítás és az ajánlás” összefonódva jelenik meg, aminek következtében az én és a másik alakjai összemosódnak, gyakorlatilag megkülönböztethetlenné válnak. A szöveg zenévé alakításának módja ebben szignifikánsan eltér Kurtág más szöveg-megzenésítéseitől is. Ugyancsak Kurtágnak és a Beckett-szövegeknek a viszonyáról, pontosabban a *Fin de partie* „szövegkezeléséről” ír **ROLAND MOSER**, svájci komponista (SCHRITTE. ENDEN. *On voyait le fond. Si blanc. Si net. Zu Fin de partie, scènes et monologues, opéra en un acte* von György Kurtág, nach Samuel Becketts Theaterstück *Fin de partie* [1957]). Moser írása átfogó elemzés, amelynek Kurtág operája áll a középpontjában. A szövegben a szerző hangsúlyozottan nem zenetudományi értékelést kíván adni, hanem a két mű közötti jellegzetes érintkezési pontok feltárására törekszik. Ezt dokumentumokra és a Kurtág házaspárral folytatott személyes beszélgetéseire alapozza, amelyekre a mű keletkezésének hosszú időszaka alatt került sor.

Kurtág nem csak a szöveg elhangzott szavait, hanem Beckett összes színpadi utasítását is szó szerint átvette az opera partitúrájába. A szövegrészek kiválasztása is a zeneszerző egyéni olvasatáról árulkodik. Már Hiekel bevezető tanulmánya is felvetette azt az érdekes gondolatot, hogy az esztétikai értelemben vett konvergencia vagy homogenitás nem következik Kurtág Beckett-recepciójából. Kurtág *Fin de partie*-ja leginkább a „megkomponált értelmezésnek” azzal a típusával rokonítható, ahogyan [Hans Zender](#) közelített Schubert *Téli utazásához*. Moser az opera nagyformájával kapcsolatban kifejti, mennyire fontos itt is a különféle elvetett megoldások, tömörítések, változatok végigkövetése, hiszen csak így érhetjük meg, hogy semmi nem volt „előre meghatározva”. Kurtág kétszer írta át az egész művet, majd a részletes particella és a kész zenekari partitúra tisztázatai között is jelentős rövidítésekre került sor, ami mintegy 20 percnyi zenének felel meg. Formai és tartalmi okok egyaránt szerepet játszottak ebben. Ez a körülmény is fényt vet a nagyforma és a nagyformát alakító kis egységek Kurtágra jellemző szerkezeti kérdéseire, és arra – ami sokszor

felmerült a korábbi írásokban is –, hogy Kurtágnál minden a szakadatlan „létrejövés”, az állandó átalakulás, formálódás folyamatában van, a mű pedig ebben nyeri el véglegesen lezártnak soha nem tekinthető alakját.

Hogy a töredékekből miképpen, milyen belső struktúrával építkezik a ciklikus nagyforma, és hogy ez milyen kérdéseket vet fel az előadók szempontjából, erről szól a német könyv teljes második része.

\*\*\*

A *György Kurtágs Kafka-Fragmente (1985–87). Und ihre Traditionen* (Kurtág György *Kafka-töredékei* (1985–87). És annak hagyományai) című II. fejezetet **SIMONE HOHMAIER**nek, a berlini Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz tudományos munkatársának írása vezeti be: *György Kurtágs Kafka-Fragmente im Kontext der Vokalwerke. Über den Nutzen der Analyse für die Interpretation* (Kurtág György *Kafka-töredékei* vokális műveink kontextusában. Az elemzés hasznosságáról az értelmezés szempontjából). Dolgozata elején azt a megdöbbentő kijelentést teszi, hogy az előadóművészeknek a megszólaltatandó művel kapcsolatos elemző munkája még mindig nem magától értetődő dolog. Kevesen képesek valóban „tudatosítani a kompozíciókkal való foglalkozás során felmerülő problémákat”. Az elmélyült foglalkozás a művel korántsem általános hozzáállás. Végül is Hohmaier ugyanazokat az alapproblémákat járja körül, amelyekkel már eddig is találkoztunk, de ezúttal kifejezetten az interpretáció szempontjából. Hogy Kurtág műveinek elemzése szolgálhatja-e és hogyan azok értelmezését, azt a *Kafka-töredékek* példáján mutatja be. Itt ugyanis az egyik alapprobléma az előadó szempontjából újra csak a zárt, monadikus töredékekben való zenei gondolkodás és az ezerfele ágazó, leggyakrabban az opusszámokon is túlnyúló kapcsolódások feszültségéből adódik. Az előadóknak tisztában kell lenniük ezzel, máskülönben a megkomponált és sok lehetőséget felmutató programszerűség nem érvényesül. Hohmaier is hangsúlyozza – Kurtág Mártára hivatkozva –, hogy a kotta szövegének, jelentésének és legtágabb értelemben vett kontextusának ismerete szükséges, de nem elégséges feltétele egy sikeres Kurtág-interpretációnak. Az előadónak törekednie kell arra is, hogy megértse „mi van a kottakép mögött”. Gondoljunk csak vissza arra, amit Megyeri Krisztina írt a *Játékokkal* és a gyermeki képzelet felszabadításával kapcsolatban: „A gyermeknek meg kell találnia a néma gesztusok mögötti mondatokat vagy szavakat.” Ott a tanulás folyamata kezdődik, de a lényegét tekintve itt ugyanarról van szó.

**WILLIAM KINDERMAN** már a francia kötetben is szerepelt, itt a *Zum Kompositionsprozess der Kafka-Fragmente op. 24.* (A *Kafka-töredékek*, op. 24, komponálási folyamatáról) című írása módszertani szempontból is újabb fontos tanulságokkal jár a kompozíciós folyamat rekonstruálása és a vázlatkutatás jelentősége szempontjából: a *Kafka-töredékek* keletkezése nemcsak szorosan kapcsolódik az *Hommage à R. Sch.* kamarazenei alkotáshoz, de a kinyomtatott, negyven darabot tartalmazó ciklusnál valójában jóval bővebb, és a lehetséges ciklikus rendnek is ez csak egy változata. A kéziratos variánsokat és a ciklusba be nem került darabokat a bázeli Paul Sacher Alapítvány őrzi. Mindez elméleti kérdéseket is felvet a nyitott vagy zárt műalkotással kapcsolatban, hiszen korántsem egyértelmű – Kurtágnál végképp nem –, hol húzódnak a határok. Kindermann kutatásai különösen izgalmasak a tekintetben, hogy feltárja a *Kafka-szövegek* pantomimikus rétegének, a gesztusoknak, a megtorpanásoknak a keletkezési folyamatát, vagy amikor az énekesőnek megkomponáltan „elmege a hangja”. Nem is szólva olyan vázlatok soráról, amelyek rávilágítanak, hogyan alakulnak ki például Kurtágnál a „hangzásbeli paradoxonok”, azaz önmaguknak ellentmondó, mégis igazságtartalommal rendelkező

kijelentések akusztikai képletei, ami nélkül pedig Kafka szövege sem lenne kaffkai. Nem is szólva az állati átváltozások hosszú soráról. Kiemelten fontos következtetést fogalmaz meg Kinderman, amikor a kompozíciós folyamat fázisaira összepontosítva ezt írja: „a művészi kreativitás tanulmányozásának legszigorúbb alapja nem az anekdotikus vagy önéletrajzi beszámolókon, hanem a kézzel írott eredeti vázlatokon, átdolgozott kéziratokon és javított korrektúrákon alapul.” A Kurtág-művek sajátos nyitottsága is jobban feltárulkozik így, és az előadónak is ismerniük kell ezeket a művektől továbbvezető szálakat.

Kurtág zenei nyelvének legfontosabb rétegéhez férkőzik közel írásában a Würzburgi Egyetem Zenetudományi Kutatóintézetének tanára, **MARTIN ZENCK**: *Versuch über die Geste in György Kurtágs Kafka-Fragmenten* (Esszé a gesztusról Kurtág György *Kafka-töredékeiben*). A töredékek imaginárius színpadszerűségében tárja fel a partitúra és a hangzó szöveg elemzésén keresztül Kurtág zenéjének pantomimikus és animális gesztusait, és mutatja ki ezek összefüggéseit a Kafka naplóbejegyzéseiben, más szövegeiben és példázataiban megjelenő állati gesztusokkal, vagy az emberi test plasztikusan leírt mozdulataival. Kafka helyenként rajzokat is elhelyezett kézírata margójára, érzékeltetve a testek koreográfiáját, ami Kurtágnál zenévé lényegül át. A mozgások megközelítő leírása, főleg azonban rajzokkal történő érzékeltetésük olyan metanyelvi-szemantikai mezőt hoz lére, amely verbálisan nem, vagy csak tökéletlenül lenne kifejezhető, de Kurtág karaktergazdag zenéjének valósággal teret nyit. Az előadók számára az előadási utasítások, jelzések sokasága jelenthet nehézséget, mert ezeket egy szigorúan koncertszerű előadáson is meg kell valósítani. Ha nem így történik, sérül a mű lényege.

Nem közvetlenül a Kurtág-műhöz kapcsolódóan, de vele mégiscsak összefüggésben és számos, Kurtágra is érvényes következtetéssel, Zenck egy jelentős elméleti kitérőre vállalkozik a gesztus természetéről, segítségül hívva [Walter Benjamin Kafka-esszéjének](#)\* „Gesztuskódexét”, amely fogalmi-vonatkoztatási keretétül szolgál a *Kafka-töredékekkel* kapcsolatos észrevételeihez. Kapcsolódási pontot teremtő, alapvető megállapítás Kurtág szempontjából is: „A gesztus tehát olyasvalami – foglalja össze Zenck Benjamin fejtegetéseit –, ami kilép a szöveg linearitásából és a színpad irányított folyamából, s lényegében teljesen elhagyja a nyelvet. A »megszakítás« ennyiben a színpadon egy színészen vagy egy énekesen múlik, aki a gesztushoz tartozó testmozgással fejez ki valamit, amire a nyelv, a beszéd nem képes.”

Zenck figyelmét nem kerüli el: Mivel magyarázható, hogy Kurtág kiragad szövegrészeket Kafka amúgy távolról sem töredékes Naplójából, mintegy „fragmentálja” őket, és persze megkerülhetetlen az a kérdés is, mennyire töredékes eleve Kurtág zenéje maga, amelyet ezekhez a töredékekhez írt. Ismét egy nehézség, amellyel a mű előadóinak meg kell küzdeniük. A válasz a két Kurtág-könyvben írottak ismeretében már aligha lehet kétséges: a magyarázat Kurtág zenei gondolkodásának, habitusának, világlátásának mikéntjében rejlik, abban, hogy számára nem létezik végleges forma, nincs egyértelmű megfogalmazás, nincs „egész” a hagyományos esztétikai értelemben, ami megmutatkozik a ciklussá szerveződés változataiban is. Maga a forma folyamatos alakulás, a töredékek állandó, végleges alakot soha nem öltő szerveződése.

\*\*\*

A német kötetnek mintegy utolsó negyedét egy kutatás ismertetése és annak eredményeivel kapcsolatos beszámolók töltik ki. A kutatás a Grazi Művészeti

\* Walter Benjamin: *Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages* (1934). „Gesammelte Schriften”. Band II, Frankfurt am Main 1977, 409-438.



Egyetemen (Kunstuniversität Graz) zajlott, vezetője **CHRISTIAN UTZ** volt, **THOMAS GLASER** és **MAJID MOTAVASSELI** pedig a további két résztvevő. A témában 2019 májusában workshopot tartottak (Kurtág *Kafka-töredékeinek* értelmezése és elemzése), majd 2020 márciusában [nemzetközi szimpóziumot](#) rendeztek az úgynevezett PETAL-projekt („Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening” [Kiterjesztett hallgatás: előadás, hallási tapasztalatok és elméletalkotás]) keretében. A könyvben szereplő három tanulmány ezt a kutatási anyagot dokumentálja részletekbe menően.

A PETAL-projekt a zenei formának az interpretációra vonatkoztatott kutatását tűzte ki célul, egy olyan területet vizsgált, amelyet eddig kevésbé tártak fel egzaktan: kvantitatív és kvalitatív módszerek kombinálásával kívánta megvilágítani a zenei elemzésnek és előadásmódnak Nicholas Cook brit zenetudós által a „kiterjesztett hallgatás” (*augmented listening*) terminusában összefoglalt területét. A hangsúly a ciklikus művek értelmezési stratégiáinak szisztematikus vizsgálatával és kategorizálásával a zenei nagyformák előadásának elemzésén volt. A kutatók ennek során azt a gondolatot elevenítették fel, hogy a zenei forma nem csupán a partitúrán, az írásban rögzített szövegen alapul, hanem az előadás során, „valós időben” születik meg a tempó, a dinamika, az artikuláció stb. sajátos elrendeződésével.

Visszagondolva a francia kötetben szereplő írásokra is: a performatív forma kérdése komoly esztétikai problémákat vet fel, hiszen nem is olyan könnyű minden tekintetben elfogadható választ találni arra a kérdésre, hol húzódik a mű határa. Kurtág esetében, tudjuk, különösen nem, mivel műveinek – mint Olivier Cuendet szellemesen megjegyezte – csak az esti koncert végéig van „befejezettnek” tekintett formájuk. A lejegyzett zene, amely a kottaképben kodifikálódik, maga is aránylag későn megszületett, történeti termék, a zenélésnek úgymond „nem természetes” állapota. A lejegyzett zene csak lehetőség, zenévé a megszólalás pillanatában válik. Az előadás, az interpretáció ilyenformán nem holdudvara a műnek, hanem ontológiailag a zenemű létformájának szerves része. A megszólaló zene viszont – bizonyos határokon belül – a változatok sokféleségét eredményezi, így nem is annyira ördögtől való az a gondolat, hogy önálló és elemzésre méltó *artefactum*nak tekintsük. „A cél nem az volt – hangsúlyozzák mindazonáltal a kutatás résztvevői –, hogy az előadásokat pusztán egy rögzített zenei szöveg különböző értelmezéseiként hasonlítsuk össze, vagy hogy értékítéleteket alkossunk róluk, hanem az, hogy hangsúlyozzuk a hangzó interpretáció függetlenségét az írott eredetitől”. (Vagyis korántsem zenekritikáról van szó.)

Nos, a PETAL-projekt a performatív formának ezeket az eddig elhanyagolt alkotóelemeit próbálja egzaktan megragadni, de nem vagyok meggyőződve róla, hogy ez maradéktalanul lehetséges. A számítógépes elemzéssel végzett munka jól követhető a *Kafka-töredékek* nyomtatott kiadásának [annotált partitúrájával](#),\* amelyben a kottaszöveg számozott ütemei és elemző megjegyzések mellett számos anyag található a mű keletkezésével kapcsolatban, és megtalálható a Kurtág-ciklus 14 összehasonlított felvételének dokumentációja: a vizsgálat konkrétan elemeire bontja a performatív forma stratégiát, különös figyelmet szentelve rész és egész, a mikroforma és a nagyforma kölcsönhatásainak. A zenei paraméterek közül kellő egzaktsággal leginkább az idő alakítása, a tempók mérhetőek, a többi paraméter megragadása kevésbé egzakt, vagy túl bonyolulttá és összehasonlíthatatlanná tenné a méréseket. Az időtényező előtérbe helyezésével azonban ellentmondásba keveredünk magával Kurtág zenéjével: gondoljunk csak a „megélt időről” mondottakra, no meg a

\* Editio Musica, Budapest 1992.

paraméterek hierarchiájára Kurtág gesztusokon alapuló zenei nyelvezetében. Márpedig épp ez az, ami nem feltétlenül mérhető egzakt módon.

És itt visszakanyarodunk mindkét kötet alapproblémájához, azaz a Kurtág-hagyományok kérdéséhez művei értelmezése és előadása kapcsán. A PETAL-projekt méréseinek egyik legfőbb, de azért lássuk be, meglehetősen kézenfekvő, szinte előre tudható eredménye: „Annak ellenére, hogy a zeneszerző ragaszkodott hozzá – ahogyan a próbákön is megmutatkozik –, hogy művei »idiomatikus« előadási gyakorlatát kialakítsa, kottázási gyakorlatának viszonylagos nyitottsága és ciklikus műveinek összetettsége miatt a ciklikus szerveződés mélyreható különbségeket eredményez.” Vagyis a *Játékok* előszavában megfogalmazott törekvés, a szabadság és a kötöttség egyszerre érvényesülő alapelve végül „kicszelezi” Kurtágot, vagy ellene fordul? Erről nincs szó, de arról mindenképp, hogy az értelmezések már ma is erősen divergálnak, holott Kurtág sokszor még mindig személyesen jelen van a próbákön (vagy őt látogatják meg Budapesten az előadásra készülő művészek, így volt ez a *Fin de partie* esetében is), vagyis voltaképpen természetes módon kezdetét vette egy feltartóztathatatlan folyamat. A zeneművek életének hosszabb távon elkerülhetetlen velejárója ez. Végére is csak az valósul meg, ami a *Játékok* alapkérdése is volt: szabadság és kötöttség kettőssége.

\*\*\*

**CECILIA OINAS** finn–magyar zenetudós és zongorista a helsinki Sibelius Zenekademiáról résztvevője volt a PETAL-tanácskozásnak, és dolgozata részben ehhez a témához kapcsolódik, de felvet más problémákat is. *György Kurtágs Erbe in Tonaufnahmen hören* (Kurtág György örökségének hallgatása hangfelvételeken) című írása a *Kafka-töredékek* öt, kereskedelmi forgalomban is elérhető felvételét veti össze. Hangsúlyozzuk: nem hagyományos, impresszionisztikus, azaz benyomásokon alapuló lemezkritikát ír, a műfaj köztes, nehezen meghatározható, de módszerében mégis sokban hasonlít a grazi kutatáshoz. Oinas is önálló artefactumoknak tekinti a lemezre vett Kurtág-előadásokat, és a zenei elemzésnek, valamint az úgynevezett „ganaues Hören” módszerének kombinálásával (ami a „kiszélesített hallgatással” rokonítható) igyekszik minél egzaktabban megragadni a performatív forma előadási stratégiáinak eltérő jegyeit. Az eredmény aligha meglepő: „A különböző felvételek összehasonlítása megmutatja ennek a sokáig egy »kiváltságos előadói elit tulajdonának« tekintett kamarazenei alkotásnak a sokrétűségét és változékonyságát. Napjainkban egy áttörés kezdetén vagyunk: a *Kafka-töredékek*nek nemcsak az itt elemzett felvételei mutatják, de a számos koncertelőadás és [szcenikus változat](#) is arról tanúskodik, hogy „a kétségtelenül magas technikai követelményeknek, amelyeket ez a mű az előadókkal szemben támaszt, egyre több zenész és énekes felel meg különböző módokon.” A mű önálló éltetet kezd élni, és elkerülhetetlenül bekövetkezik a differenciálódás természetes folyamata. Oinas végül felveti a hangfelvétel és az élő koncertelőadás közötti „ontológiai” különbséget, ami Walter Benjamin 1936-ban írt esszéje, [A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában](#) óta, jól ismert és sokat vitatott kérdése a művészetelméletnek. „Nem két alapvetően különböző műről van-e szó, amikor Kurtág *Kafka-töredékeit* hangfelvételen vagy koncerten hallgatjuk?” Nincs egyértelmű válasz rá, de annyi bizonyos, hogy a kérdés jogos, és szélesebb perspektívába helyezi, valamint tovább bonyolítja az autentikus Kurtághangzás jövőbeli alakulásának kérdését, a tekintetben, ahogyan a már rögzített felvételek terjednek (ne feledkezzünk meg az internetes zenehallgatás lehetőségéről sem), és további modellként szolgálnak újabb eladók számára.