

## A performatív dimenzió

### Egy francia és egy német könyv Kurtág Györgyről<sup>1</sup>

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 „begyökerezettsége” 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 hálójára jön létre. Bár csekély a valószínűsége annak, hogy valaki egyhuzamban elolvassa mindkét tanulmánykötetet, mégis – éppen e hasonlóságok kidomborítása érdekében – érdemes együtt, párhuzamosan szemügyre venni 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* (Kurtág György zenéje: művek és értelmezéseik) címmel rendeztek tudományos tanácskozást Grabócz Márta, és Jean-Paul Olive szervezésében. Ők egyszersmind a most megjelent francia kötet szerkesztői is.

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 hangzástképet magyarázó útmutatással, a ritmus és az idő tagolásának ruganyos megközelítésével találkozunk bennük. A hangzásminőség nem konvencionális értelmezését a kifejezés-árnyalatok 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 sajátossága, 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 ruhazza fel őket.

A zenei értelmezés e három, egymással szorosan összefüggő területének szem előtt tartásával döntöttek úgy a konferencia szervezői, hogy a tanácskozásra nem csak zenetudósokat hívnak meg, hanem gyakorló zenészeket is.

A „Musik-Konzepte” Kurtág-különszámához írott Előszavában Ulrich Tadday (München) 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 Kurtág-zene interpretációja, jellegzetesen egyedi lejegyzésmódjának értelmezése és megszólaltatása, valóban az egyik leglényegesebb és eddig ilyen átfogóan aligha tárgyalt kérdéskör.

### *Kővé dermedt csend*

Írásában William Kinderman (Illinois Egyetem) ráirányítja rá a figyelmet Kurtág *Hommage à R. Sch.* című kamarazenei művének kiemelt jelentőségére Kurtág életművében, különös tekintettel szoros kapcsolatára a *Kafka-töredékekkel*, amelynek keletkezését mintegy keretbe fogja és meg-megszakítja. Kinderman kérdésfelvetése 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 játszó hangszerekkel. A darab és Kurtág kapcsolata Schumann zenéjével jóval összetettebb (*Kreisleriana*, *Dauidsbündlertänze* 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.

Grégoire Tosser (Université d'Évry, Párizs) a Kurtág-zenére olyannyira jellemző *silence pétrifié*, a „kővé dermedt csend”, azaz a megtorpanások, az „erstarren” jelenségével foglalkozik tanulmányában. 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 szorosan 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 *Revizorát* 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.)

Iulia Mogoșan (Kolozsvár) írásának középpontjában a bariton szólóra írt *Hölderlin-Gesänge* 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” című fejezetben különösen érdekes fejtegetéseket olvashatunk Hans-Georg Gadamerhez kapcsolódóan. Hölderlin poétikáját Gadamer találóan „a dadogás és a hallgatás bölcsességeként” („die Weisheit des Stammelns und Verstummens”) 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.

## *Fogékonyság a hangjelenségekkel szemben*

Megyeri Krisztina zeneszerző a gyermekekkel szerzett pedagógiai tapasztalatairól számol be, főleg a *Játékok* első füzeté kapcsán. Mindenekelőtt arra a hármasképző viszonyra hívja fel a figyelmet, amely a gyermek és a zongora, majd a gyermekelőadó 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 gyermekelőadók számára annak megértéséhez, pontosabban annak megérezéséhez, 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, hogy „Kurtág zenéjének gyakran van egy többé-kevésbé rejtett, színpadi vonatkozása”, ami – tegyük hozzá – szorosan összefügg gesztusokon alapuló zenei gondolkodásával. Ebből következően, írja Megyeri Krisztina, „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 gyerekekben 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. A francia könyvet olvasva feltűnő, hogy bevezető tanulmányában Antoine Bonnet (Université Rennes 2) 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 egyszerre követelik 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 (Buenos Aires) a *Játékok* négy kézre és két zongorára írt darabjainak sorozatát tárgyalva, 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”.<sup>2</sup>

„Kezdetben van a viszony”

A francia könyv legfontosabb témacsoportja közvetlen kapcsolatban áll az előadói gyakorlattal.

Olivier Cuendet svájci karmester és zeneszerző Kurtággal karmesterként és egyes műveinek hangszerelőjeként több mint harminc éve tartó együttműködésének tapasztalatait osztja meg az olvasóval. Martin Bubernek egy gondolata: „Kezdetben van a viszony”,<sup>3</sup> 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 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 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: tétovázásai, kételyei, menet közbeni javításai nem pusztán 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.

Mindkét könyvben olyan sokan felemlégetik, hogy végül szinte belénk ég Kurtágnak a *Játékok* I. kötetéhez írott, sokat idézett 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 mindamellett hozzáfűzném, hogy az ellentmondás nem látszólagos, hanem nagyon is valóságos, de épp ezáltal válik – a modern társadalomban érvényesülő eldologiasodás (Verdinglichung), 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. „Ez a bizalom pedig lehetővé teszi, hogy a zenei interpretáció ne reprodukció, hanem alkotás legyen”. És mindez persze a legszorosabban összefügg a zenei hallás szenzibilizálásáról korábban mondottakkal. (Luigi Nono!)

### *Lejegyzett zene – megszólaló zene*

Kurtág lejegyzésmódjáról szóló írásában a francia kötetben Tobias Bleek voltaképpen a már eddigiekben is felmerült alapkérdés reciprokjából indul ki: a feszültségből, amit 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 zenéjét.”

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 paraméterei 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.”<sup>4</sup> Ha viszont a Kurtág-zene „lényegét” akarjuk az interpretáció révén közvetíteni, szembe kell néznünk azzal, hogy a probléma Kurtágnál minőségileg új szintre lép.

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 az 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 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.”<sup>5</sup> E gondolat körül alakul a német könyv fő sodra.

## *Játékok?*

A francia kötetet *A tapasztalaton túlmutató gesztus* címmel egy túlnyomórészt filozófiai jellegű írás zárja Álvaro Oviedótól (Université Paris 8): nem közvetlenül foglalkozik ugyan az interpretáció kérdésével, de olyan megközelítéseket tartalmaz, amelyek mégiscsak szoros kapcsolatba hozhatók vele. A *Kafka-töredékek* kavargó képi világának feltáráshoz, 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* jól ismert és sokat emlegetett előszavában 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.”

Hasonló értelemben ír iménti szövegében Bleek az „Hommage tardif à Karskaya” (*Játékok V*) 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”?

Bali János zenetudós és fuvolaművész kérdőjelet téve a *Játékok* után („Játékok? Kurtág György *Játékok* és *Jelek, játékok és üzenetek* című sorozatairól”) hangsúlyozza: „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.

Kirajzolódik Bali János írásából a Kurtágot körülvevő privát tér tágabb értelemben is, az a kulturális közeg, szellemi háttér, képzőművészeti, színházi és irodalmi kapcsolatainak hálója, 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.

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 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 fotó- és videóművész (Párizs) 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 játéssal 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.

### *Élményhorizontok összekapcsolása*

Jörn Peter Hiekel német zenetudós nagy ívű, számos lényeges, Kurtággal kapcsolatos elméleti kérdést felvető tanulmányával indul a német kötet. Hiekel a francia könyv szellemiségétől értelemszerűen sokban eltérő fogalmi horizont felől közelít: a klasszikus német filozófia és költészet szellemi-filozófiai háttére előtt bontja ki értékelését Kurtág zenei univerzumáról. Aligha véletlenül. „Ennek a zenének emfatikus oldala, hogy képes állandóan és szokatlan módon összekapcsolni a legkülönbébb 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 kapcsolódik az imént Schillerrel összefüggésben 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. Mindamelletten 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 *Prometeó*ja után keletkezett, amelynek az alcíme: „Tragedia dell’ascolto” (A hallás tragédiája)!

Hiekel is emlékeztet arra a meglepettségre, amelyet Kurtág különcséggként vagy elutasításként értelmezett hozzáállása okozott a résztvevők 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 megdöbbentő párhuzamot von a *Fin de partie* finoman cizellált, ugyanakkor titokzatos zenei világa és Leonardo da Vinci *sfumato* technikája között. A hangzás folyamatosan egy kissé ködös vagy képzeletbeli síkon manőverez, ami nem szóltható 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.

### *A kisformáktól a ciklusok kohéziós erejéig*

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.

Kurtág „Webern-komplexusa” maga is izgalmas, ilyen mélységében ritkán érintett téma. Dalos Anna kiemeli: a darmstadti kör műveiben Kurtág referenciapontokat keresett új stílusához. „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 osztrák zeneszerző és zenetudós említi a zenei szintaxis és a nagyforma korántsem egyértelmű kérdését Kurtágnál. Kurtág alkotói módszerének egyik alapproblémája ez, vissza-visszatérő eleme mindkét könyvnek, egyszersmind szorosan összefügg az értelmezés és az interpretáció kérdéskörével is. Kurtágnál a nagyobb formai egységek ugyanis belső kohézióval, konzisztenciával, viszonylagos zárttsággal 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 hálójá tárul fel előttünk. Haselböck 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 (Volkwang Universität, Ruhrgebiet) itt szereplő írásában, amely a „...believe the notation...?”. *Reflections on György Kurtág's notation.* (...higgyünk a kottaképnek...? Gondolatok Kurtág György lejegyzésmódjáról) címet viseli, új mozzanat a francia könyvben megjelent hasonló szövegéhez 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 szorosán együttműködve alakítson ki 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”.<sup>6</sup> Zenéje gesztusjellegének és nyelvszerűségének elsőbbsége tudatában megváltozik a paraméterek hierarchiája is: kulcsszerepet kap a dinamika, az 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”.

A *Kafka-töredékekről* szóló terjedelmes II. fejezetet Simone Hohmaier (Institut für Musikforschung, Berlin) írása vezeti be. 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 opuszszámokon 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. A francia kötetben is felmerült: 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 lényegyet tekintve itt ugyanarról van szó.

Martin Zenck (Würzburgi Egyetem) figyelmét sem kerüli el a töredékekben való gondolkodás: 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.

## *Rejtett színpadszerűség*

A már a francia kötetben is szereplő William Kinderman itt a *Kafka-töredékek* kompozíciós folyamatáról ír, és gondolatai módszertani szempontból is újabb fontos tanulságokkal járnak 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. 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 énekesnőnek megkomponáltan „elmegy 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 kafkai. 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 előadóknak is ismerniük kell ezeket a művektől továbbvezető szálakat.

Kurtág zenei nyelvének legfontosabb rétegéhez férközik közel az imént már a említett Martin Zenck: 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 létre, 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.

Zenck amúgy egy jelentős elméleti kitérőre vállalkozik a gesztus természetéről, segítségül hívva Walter Benjamin Kafka-esszéjének „Gesztuskódexét”,<sup>7</sup> amely fogalmi-vonatkoztatási keretével 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.”

### *Hol húzódik a mű határa?*

A performatív forma kérdése komoly esztétikai problémákat vet fel, hiszen nem is olyan könnyű minden tekintetben elfogadható választ találni arra, hol húzódik a mű határa. Kurtág esetében különösen nem, mivel műveinek – mint Olivier Cuendet szellemesen megjegyezte – csak az esti koncert végéig van „befejezetteknek” tekintett formájuk. A lejegyzett zene, amely a kottaképben kodifikálódik, tudjuk, maga is aránylag későn megszületett, történeti termék, a

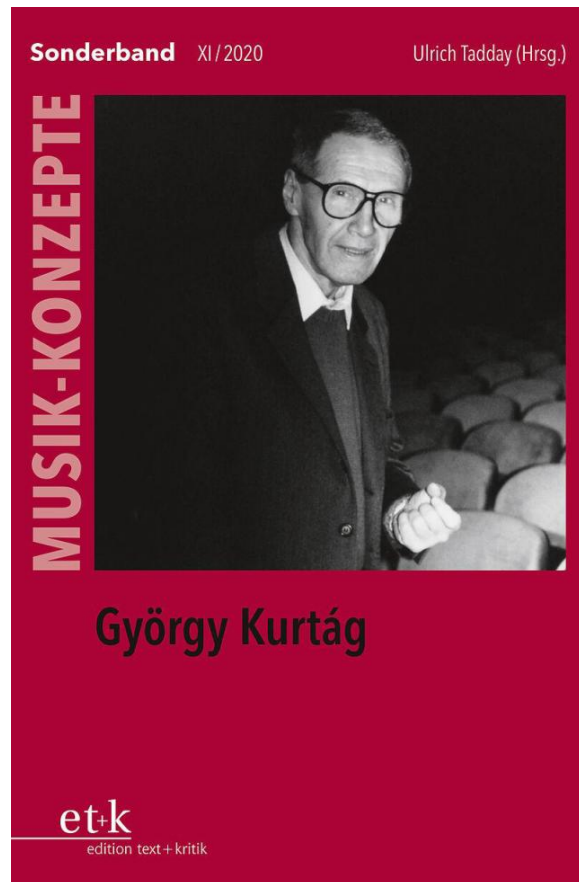
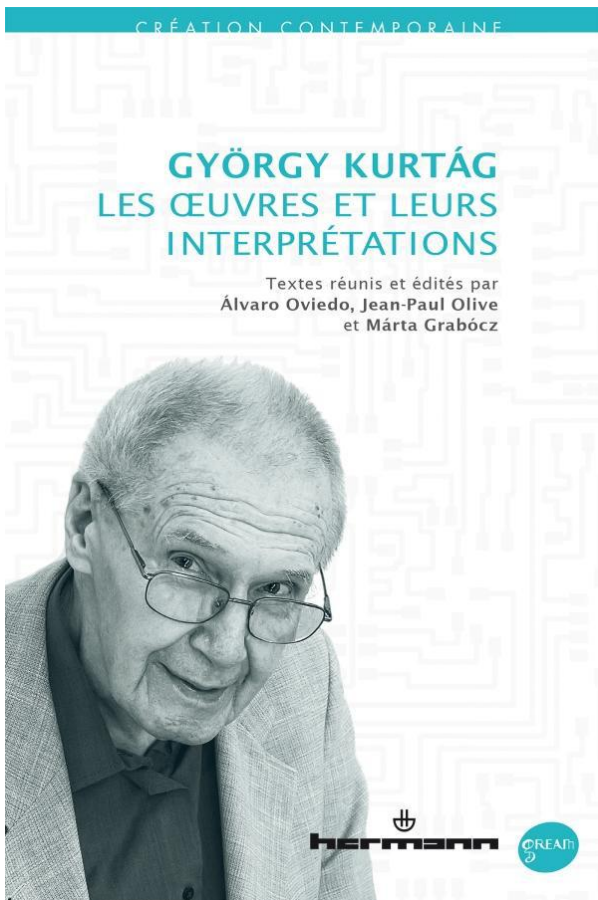
zenélésnek úgymond „nem természetes” állapota. A lejegyzett zene csak lehetőség, zenévé a megszólalás pillanatában válik. Az előadás, az interpretáció ilyenformán nem holdudvara a műnek, hanem ontológiailag a zenemű létformájának szerves része. A megszólaló zene viszont – bizonyos határokon belül – a változatok sokféleségét eredményezi, így nem is annyira ördögtől való az a gondolat, hogy önálló és elemzésre méltó *artefactum*nak tekintjük.

A német kötetnek mintegy utolsó negyedét egy kutatás ismertetése és annak eredményeivel kapcsolatos beszámolók töltik ki. A PETAL-projektnek nevezett kutatás a Grazi Művészeti Egyetemen (Kunstuniversität Graz) zajlott, vezetője Christian Utz volt, és Kurtág *Kafka-töredékeinek* különféle CD-felvételeit vetette össze. 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 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.)

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 ez volt: „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 keresték fel Budapesten az előadásra készülő művészek, így volt ez a *Fin de partie* esetében, vagy Benjamn Appl esetében is, aki Kurtág irányításával dolgozott a *Hölderlin-Gesänge* lemezfelvételén), Vagyis voltaképpen természetes módon kezdetét vette egy feltartóztatathatlan folyamat. A zeneművek életének hosszabb távon elkerülhetetlen velejárója ez. Végteére is csak az valósul meg, ami a *Játékok* alapkérdése is volt: szabadság és kötöttség kettőssége.

Napjainkban egy áttörés kezdeténél tartunk: a *Kafka-töredékek*nek nemcsak az itt elemzett felvételei mutatják, de a számos koncertelőadás és szcenírozott 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 életet kezd élni, és elkerülhetetlenül bekövetkezik a differenciálódás természetes folyamata. Szorosan kapcsolódik mindehhez a német könyv utolsó írása: Cecilia Oinas (Sibelius Akadémia, Helsinki) felveti a hangfelvétel és az élő koncertelőadás közötti „ontológiai” különbség problémáját, ami Walter Benjamin óta<sup>8</sup> 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 Kurtág-hangzás 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.



## Jegyzetek

[Az eredeti változat itt olvasható.](#)

<sup>1</sup> György Kurtág: *Les œuvres et leurs interprétations*. Directeurs d'ouvrage: Márta Grabócz, Álvaro Oviedo et Jean-Paul Olive. Hermann Éditions, Párizs, 2020. Paris. MUSIK-KONZEPTE. *Sonderband György Kurtág*. Ulrich Tadday szerkesztésében, édition text + kritik, München, 2020.

<sup>2</sup> „Composition With Twelve Tones”, in *Style and Idea*, Philosophical Library, New York, 1950, 106.

<sup>3</sup> „In the beginning is the relationship”. Martin Buber: *Én és te*. Esszé. Ford. Bíró Dániel. Európa, Budapest, 1999, 23.

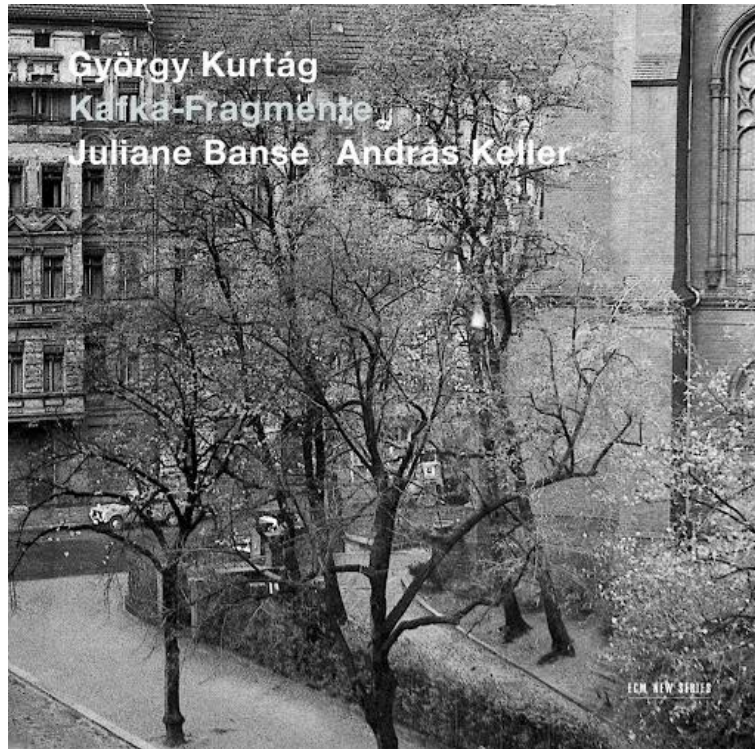
<sup>4</sup> „Die Notation reguliert, hemmt, unterdrückt immer zugleich, was sie notiert und entwickelt – und daran laboriert alle musikalische Reproduktion”. *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2005.

<sup>5</sup> Szitha Tünde: A Conversation with Péter Eötvös about György Kurtág, in: *On The Page. Universal Music Publishing Classical Yearbook*, 2012, 6.

<sup>6</sup> Kelt 1994. április 11., *György Kurtág Collection*, Paul Sacher Alapítvány, Bázél.

<sup>7</sup> Walter Benjamin: *Franz Kafka. On the Tenth Anniversary of His Death*, Schocken Books, New York, 1934. *Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*. Walter Benjamin Gesammelte Schriften II. Erste Auflage 1991. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977.

<sup>8</sup> *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* (1936). Legutóbbi magyar kiadása: Open Books, Budapest, 2024.



[Kurtág: Kafka-Fragmente, Op. 24, 1: Die Guten gehn im gleichen Schritt...](#) Juliane Banse, szoprán, Keller András, hegedű. © 2006 ECM Records GmbH

A Kafka-töredékek szcenírozott előadásaiából:



Salome Kammer, szoprán, és Carolin Widmann, hegedű, a *Kafka-töredékek* szcenírozott előadásán, Antoine Gindt rendezésében: [Kafka-Fragmente de György Kurtág #2](#)



[Excerpts from Marc Krone's staging of the Kafka Fragments by Kurtág](#) [3:52]

Katharine Dain, szoprán Shin Sihan, hegedű Marc Krone, rendező André de Jong, táncos/koreográfus  
Részletek a „Kafkas Rariteitenkabinet” (Kafka-ritkaságok panoptikuma) című előadásból. Theater Het  
Badhuis, Nijmegen (Hollandia), 2016. augusztus 15., NJO Muziekzomer Festival

\*\*\*

A koncertelőadásokból:



[G. Kurtág – "Kafka Fragments"](#) [16:31]

Tony Arnold, szoprán, Christopher Otto, hegedű  
A felvétel 2021. június 12-én készült



[Dmitry Smirnov | György Kurtág – Kafka Fragments, Op. 24 for soprano and violin](#) [11:02]

Laurie Hamiche szoprán és Dmitry Smirnov hegedű, Classeek Showroom performance, 2023. november 2.

Kurtág *Hölderlin-Gesänge* c. művének próbái:



[Lines of life: Schubert & Kurtág](#) (CD)

Benjamin Appl (bariton), György Kurtág (zongora), James Baillieu (zongora), Pierre-Laurent Aimard (zongora), Bencze Csaba (harsona), Lukács Gergely (tuba).

ALPHA1145. Megjelenés: 2025. február 14. [67.00]

[Benjamin Appl's rehearsals with György Kurtág](#) [2:59]

Benjamin Appl 2019 májusában látogatott el Kurtág Györgyhöz Budapestre, hogy együtt dolgozzanak a *Hölderlin-Gesänge* (op. 35) interpretációján. UMP Editio Musica Budapest