

SVEND HVIDTFELT NIELSEN

Eksempler på struktureringer i Kurtágs musik

György Kurtágs musik forløber ofte i meget korte satser. Ikke sjældent af en længde på under ti takter! Alligevel formår Kurtág indenfor disse snævre rammer at etablere et velfungerende musikalsk udsagn, der byder på både materialeudvikling og pointerede formforløb. Denne musik er ikke bare velfungerende. Den er også utrolig rig på information. Satsene er mættet med strukturer og sammenhænge. Nedenstående analyser af to forskellige satser fra Kurtágs musik vil prøve at vise eksempler på sådanne sammenhænge. Sammenhængene beskrives som "strukturer" eller "struktureringer" af musikken. Herved forstås mønstre i det musikalske forløb, der kan fremlægges som meningsdannende enheder. Strukturer kan være mere eller mindre indlysende. Sikkert er det under alle omstændigheder, at de som 3D-billeder kræver en særlig indfaldsvinkel fra den analyserende for at træde frem. Herefter er det op til læseren at bedømme deres plausibilitet.

Analyserne vil også beskæftige sig med værkernes form. De formale forløb er hos Kurtág nødvendigvis kogt ned til et minimum af formskabende elementer. Dette minimum kan udtrykkes således: Et udsagn etableres [A]; et modudsagn opstår, enten som variation af grundudsagnet [A'] eller som kontrast [B]; en syntetiserende eller kontrasterende pointe afslutter forløbet. Dette giver to grundmodeller, der med variationer danner basis for det formale forløb: AA'B og ABA'.

12 Mikroludier for strygekvartet, opus 13 (1977-78), første sats

Bortset fra det indledende dybe C fremstår satsen (se *Eksempel 1*) grundlæggende som en bevægelse fra én akkord (t. 2) til en anden (t. 7). Formalt kan det beskrives som: Akkord [A], noget andet [B], en anden akkord [A']. Skønt de to akkorder har samme rammeinterval, C-F, er de tydeligvis ikke ens. To grundlæggende forskelle skal her fremhæves:

1. Første akkord består af enkelttoner, anden akkord består af dobbeltgreb.
2. Første akkord udgør et diatonisk cluster, kvarten fra C til F, symmetrisk udlagt med en none mellem alle stemmer. Anden akkord udgør et kromatisk cluster, kvarten fra E \flat til A \flat (noteret som G \sharp). Anden akkord indeholder udover dette cluster også septimen C-H. Dette kromatiske cluster er dog udlagt "diatonisk", således at kromatiske forbindelser ligger i hver sin oktav. Indenfor samme oktav findes kun diatonik.

12 mikroludier

Udfyldningen af det kromatiske felt foregår ad to linier: en stigende og en faldende

1

[$\circ = 20$]

stigende linie

diatonisk cluster fra C-F

Kromatisk cluster fra Eb til G#. Tonerne C-H ligger uden for dette kromatiske felt.

Vn. 1

Vn. 2

Vla.

Vlc.

pp

stigende sekunder

stigende sekunder

stigende sekunder

p

ppp

ppp

ppp

ppp

faldende linie fra C

ppp

Eksempel 1. © Editio Musica Budapest Ltd., by permission.

At bevæge sig fra en akkord af enkelttoner til en akkord af dobbeltgreb er et eksempel på, hvad nærværende skrift betragter som en meningsdannende sammenhæng.

I første sats af de 12 mikroludier er der en række sådanne sammenhænge, som skal trækkes frem i lyset. Forløbet mellem de to akkorder er præget af trinvis melodisk bevægelse. Hvert toneskift fremhæves dynamisk og gør således dette skift, oftest en stigende sekund, til en emotionel begivenhed. Hver af de fire instrumenter bevæger sig fra deres plads i den diatoniske udgangsakkord af hver sit diatoniske spor. De spiller med andre ord i hver sin toneart. Dobbeltgrebet i den afsluttende akkord opsummerer på forskellig vis deres forløb: førsteviolinen to præsenterede toner, F og Eb; andenviolinens ambitus, tertsen E-G#; endemålet for bratschens tostemmige bevægelse, H-F#; celloens samlede tonemængde C-G-D.

Hermed er endnu et træk ved sidste akkord trådt frem. Den er ikke bare anderledes. Den er en opsummering, en syntese af hele forløbet. Som sådan kan man kalde den en formal pointe. Denne pointe er imidlertid dobbelt. For samtidig med, at den fremstår som den logiske afslutning, indeholder den også momentet af noget radikalt anderledes: Et kvintspring i flageolettoner. Denne gestus peger udover, hvad satsen til nu har præsenteret. Det er en gestus, der viser hen mod en anden musik, vi kan kalde det "det andet", forstået som det, der radikalt adskiller sig fra det til nu præsenterede. Med denne gestus forlenes syntesen med bruddet, overraskelsen. Denne form for formal pointe, der på én gang opsummerer og rækker ud over det hørte, ses ofte i Kurtágs musik.

Uanset at sidste akkords kromatik opstår som syntesen af fire forskellige diatoniske forløb, så er akkorden stadig kromatisk, og leder herved opmærksomheden hen mod det kromatiske felt. Hvorledes er det behandlet? Er alle toner med? 11 af de tolv kromatiske toner er præsenteret. Alle på nær C#. C# – en lille sekund over første sats' starttone C i et værk med tolv satser!! – er til gengæld starttone i anden sats!

Indføringen af de kromatiske toner fremviser yderligere en struktur. Der går en kromatisk stigende linje fra F til G# og – om man vil – en (næsten) kromatisk faldende fra C til G#. Her mangler imidlertid tonen H, der først præsenteres sidst i satsen.

Alt dette holdes så sammen af celloens yderst tonale bevægelse C-G-C, der forlener hele forløbet med et skær af fortrolighed. Samtidig kan celloens linje opleves at skabe en formal flertydighed i dette lille forløb, da dens bevægelse op til G – en stor hændelse i så tæt et forløb – kan høres som formdannende. Og dog sker det midt i satsens B-del.

Dette første eksempel viste en meget kort, umiddelbart kompleks sats, der i detaljen viste sig at være ganske enkelt – og meget konsekvent – udformet. I næste eksempel, første sats af *...quasi una fantasia...* er forholdet næsten vendt om. Satsen er længere, men tilsyneladende meget, meget enklere.

...quasi una fantasia..., "Introduzione"

Første sats, "Introduzione", af *...quasi una fantasia...*, op. 27 nr. 1 (1987-88), af György Kurtág er, skønt kun noteret som ni takter lang, i kraft af hver enkelt takts længde dog noget længere end satsen fra mikroludierne. I sin fulde længde tager den sig ud som vist i *Eksempel 2*. Det faldende motiv, der gennemsyrrer satsen, er i sig selv eksempel på musikalsk sammenhæng. Endda en sammenhæng, der skaber en særlig forventning om fortsættelsen. Efter første frases faldende skalabevægelse synes et mønster nemlig fastlagt. Nu er den faldende skala det, der forventes. Det er en slags musikalsk logik, at det må være sådan. Og på denne logiks forventning spiller Kurtág i udformningen af satsen. Med og mod forventningen.

Overordnet ser vi følgende forløb: De langsomt faldende bevægelser afløser det meste af tiden hinanden i et stadig dybere leje – så langt tangenterne rækker. I slutningen af t. 3 sætter slagtojet ind med bækkener og gonger, og sidst i satsen, som en coda, sætter fem mundharmonikaer ind. Slagtojets indsats falder sammen med at klaveret er nået ned i sit dybeste leje. Dette dybe leje slutter klaveret også i med en faldende bevægelse, der spilles rytmisk unisont med en faldende bevægelse i slagtojet.

Man kunne betragte hele forløbet som én lang klanglig transformation. Klaverets metalliske dybe leje får resonans i slagtojets metallklange, og dette klangbillede muteres til allersidst til mundharmonikaer, der vokser ud af klaver og slagtojs sidste tone.

To ting ødelægger denne smukke beskrivelse. Det ene er den nøgterne kendsgerning, at mundharmonikaerne sætter ind i et helt andet leje, end det den øvrige besætning slutter i. Det andet er, at oplevelsen af den vindbårne lyd først og fremmest er en oplevelse af det, der ovenfor karakteriseredes som "det andet". Slutningen overrasker og rækker med sin gestus ud over den sats, der netop afsluttes. Præcis som flageoletkvintten – om end noget mere diskret – gjorde det i strygekvartetsatsen. Skal vi dybere ned i satsen må vi se på klaverstemmens musik isoleret.

...quasi una fantasia...

I INTRODUZIONE

KURTÁG György, Op. 27

Largo

Pf *pfffff, appena sentito*
con ped.

Piatti sospesi NB *tr*
1
2
3 *pfffff*

Gong NB *tr*
1
2
3 *pfffff*

Sonagli *poco a poco tutti, tremolo irregolare - interrotto*
1, 2, 3
[+ 4, 5, 6 ad lib. eco] *pfffff*

Piatti sospesi NB *tr*
1
2
3 *pfffff*

Gong NB *tr*
pfffff

NB (Percussioni) *tr* ~ sempre non marcato, all other notes pochissimo marcato
sempre non marcato, alle andere Noten pochissimo marcato
sempre non marcato, minden más hang pochissimo marcato

Eksempl 2. © Editio Musica Budapest Ltd., by permission.

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. At the top is a piano (Pf) part with two staves, marked with a '6' and containing rhythmic patterns and melodic lines. Below it are three percussion staves: 'Piatti sospesi' (suspended cymbals) with 'tr' markings and wavy lines; 'Gong'; and 'Tam-tam' with 'ppp, pesante' markings. The next staff is 'Sonagli' with a continuous wavy line. Below that is 'ECO Piatti sospesi' (echo suspended cymbals) with 'tr' markings and wavy lines. The bottom section consists of five staves labeled 'Arm. b. 1' through '5', representing the five arms of a piano, with 'ppppp' markings and melodic lines. A vertical dashed line is drawn through the score, and the word 'attaca' is written at the bottom right.

Eksempel 2 (fortsat). © Editio Musica Budapest Ltd., by permission.

Klaversatsen

Umiddelbart ser det jo yderst enkelt ud (se *Eksempel 3*). Lutter skalabevægelse, nærmest som side et og to i en lærebog i klaverspil. Et hurtigt overblik viser en række faldende bevægelser og en enkelt stigende, og kun foran enkelte toner er der et fortegn. Satsens tonale materiale er kun dette ene: En faldende skalabevægelse, der varieres satsen igennem. Der er i alt otte faldende bevægelser og én stigende. Den 7. faldende bevægelse adskiller sig fra de øvrige ved at indeholde et enkelt opadgående tertsspring (noteret som en forstørret sekundbevægelse B \flat -C \sharp). Og netop efter dette skifter bevægelsen retning.

De faldende bevægelser indeholder henholdsvis 7, 6, 4, 3, 6, 4, 6 og 6 toner. Den stigende bevægelse indeholder så netop de fem toner, som ingen faldende bevægelse bragte. De faldende bevægelser overlapper som nævnt hinanden i stadig dybere lejer, indtil man ikke kan komme længere ned på klaveret, hvorefter der startes fra toppen igen. Disse "topindsatser" synes at udgøre naturlige formindsnit, ligesom den opadgående bevægelse markerer et formindsnit.

På denne måde kan klaversatsen altså inddeles i tre led, som vi med bevægelsesretningen in mente kan karakterisere som: A-A'-B. Heraf udgør første A fremlæggelsen af materialet, altså satsens *ekspositionsdel*. A' er en første variation og B den skelsættende kontrast, der med de afsluttende harmonikaer efterfølges af en coda.

Af disse led indeholder første led fire fraser, andet led tre og sidste led to fraser. Vi ser altså en tiltagende intensivering. En lignende intensivering kan ses i første leds fraselængder af henholdsvis 7, 6, 4 og 3 toner. Andet leds fraser indeholder både forkortelse og forlængelse, mens tredje led kun indeholder forlængelse.

Denne bevægelse (1. sammentrækning, 2. sammentrækning-udvidelse, 3. udvidelse) er eksempel på strukturering af forløbet: Der er en overordnet bevægelse fra sammentrækning til udvidelse.

Endelig er de tre leds første fraser således opbygget, at de for hvert led forkortes med én tone: syv toner (t. 1), seks toner (optakt til t. 4) og fem toner (t. 7).

Satsen rummer dog en del andre strukturer, hvoraf de vigtigste gennemgås nedenfor. Inden da blot en bemærkning til ledinddelingen efter topindsatserne. Hvis man følger denne oplevelsesmodel, skal man være bevidst om den lille uklarhed, der opstår i og med, at slagtojet sætter ind på første leds sidste frase. Slagtojets indsats er i sig selv en formskabende begivenhed. Og i forhold til den efterfølgende topindsats skaber denne begivenhed en formal sløring, en mulighed for flertydighed af dette enkle, højkomprimerede forløb.

Symmetrisk behandling af de tre leds sidste frase

Vi vil nu se på de tre leds frasebehandling, på udnyttelsen af det kromatiske rum, samt på skalabehandling og intervalliske sammenhænge på tværs af fraserne.

I alle tre led drejer sidste frase bort fra C-dur tonaliteten. I første led fører tonerne A \sharp -G \sharp -F \sharp musikken hen imod Fis-dur. Denne første afvigelse fra C-dur understreges tredobbelt. Ledets sidste frase (4. frase) indsættes for første gang *over* foregående frase.

A

ppppp, appena sentito

C-dur. 7 toner

2 6 toner

none

oktav + none

3 8th 4 toner

5 3 toner

H-A#-A: kromatik

8th A'

stigende

anden skala

(8)

6 toner

faldende

oktav + none

oktav + none

none

6 4 toner

7

Melodik!
Antyder stigende bevægelse

(8)..J

B

septim 5 toner!!

12. tone

2 oktaver

1 oktav

oktav + none

kvart

kvart

kvart

8th

Sidste overtagelse:
Højdepunkt?
Tre samtidige toner og septim i stedet for none!

Eksempel 3. György Kurtág: ...*quasi una fantasia*..., 1. sats, klaverstemme.
© Editio Musica Budapest Ltd., by permission.

For første gang ikke i noneafstand, men i ren oktavafstand. Og endelig udbygges den anderledes lyd, som A# i oktavafstand er, af slagtøjets indsats, der jo falder nøjagtigt sammen med dette tonale brud.

I andet led er det igen et A# (noteret som B \flat), der bryder C-dur-verdenen. Denne gang dog mindre radikalt, da nedgangen til B \flat ligeså vel kunne høres som en del af en F-dur skala. Til gengæld er efterfølgelsen radikal, da bevægelsesretningen brydes: B \flat fortsætter op til C# (ny tone!). Frasens sidste tone, et dybt A, står for første gang i satsen alene. Som en akse der i lige grad kan pege bagud og fremad.

I tredje led sker variationen ved, at den trinvis bevægelse erstattes af kvartstabler.

Det kromatiske rum

Ovenstående beskrivelse har træk tilfældes med beskrivelsen af første sats af mikroludierne. Også her herskede en primært diatonisk verden, der dog samtidig gradvist udfyldte (næsten) hele det kromatiske rum. I satsen "Introduzione" bliver hele det kromatiske rum også gradvist udfyldt. Dertil kommer et nøje bogholderi med antallet af gange en tone optræder.

Hver af tonerne med et fortegn optræder således præcis to gange. Af de kromatiske toner er E \flat den sidst tilkomne, og også den tone, som satsen slutter på. E \flat optræder første gang i den stigende bevægelse, hvor tonen fremhæves ved at dens tilsynekomst ændrer den ellers diatoniske skala til et udsnit af enten en octaton eller en akustisk skala.

Toneboghorderiet inkluderer imidlertid også de rene C-dur-toner. Der synes at være en særlig struktur. Starter vi ud fra begyndelsestonen C og nedefter, får vi nemlig følgende skema: C-6, H-5, A-5, G-4, F-5, E-5, D-6. Altså samme bevægelsesstruktur som vi fandt toneantallet i de tre leds fraser: sammentrækning-udvidelse.

Kromatik som sammenbindende – oktavforlagt – linjeføring findes også i denne sats. Ved overgangen fra første til andet led holdes de tre fraser samlet ved den kromatiske linje: H-A \sharp -A (første tone i 5. frase).

Tredje led: Kontrast og sammenhæng

I tredje led går bevægelsen som sagt pludselig opad i stedet for nedad. Denne markante hændelse underbygges instrumentalt ved for første gang at lade musikken forløbe i parallelle oktaver. Derudover understreges hændelsen ved brugen af en særlig skalatype forbundet med indførelsen af den sidste tone fra det kromatiske rum. Dette uomgængelige skalaskift kan imidlertid med bagklogskabens øjne ses forberedt i de to foregående leds fraseslutninger. I t. 6 antydes med indførelsen af B \flat en heltoneskala, og t. 3 kan ses som del af en af Messiaens modi, 6. modus (jfr. *Eksempel 4*). Den stigende linjes skala fremstår således som udfoldelsen af træk, der allerede har været antydnet tidligere. Og da Messiaen også opererer med heltoneskala (1. modus) og octaton skala (2. modus) i sit modussystem, kan dette måske ses som en lille hilsen til en ikke så fjern kollega.

Eksempel 4.

Messiaens 6. modus	Heltoneskala (= Messiaens 1. modus)	Octaton skala (= Messiaens 2. modus)	Akustisk skala
--------------------	--	---	----------------

The image shows a single line of musical notation on a five-line staff. It contains four distinct scale patterns, each starting on a different pitch and moving in a generally upward direction. The first scale is Messiaens 6. modus, the second is Heltoneskala, the third is Octaton skala, and the fourth is Akustisk skala. The notation uses various accidentals (sharps, flats, naturals) to indicate the specific notes of each scale.

Det hele ender med kvartfald. Således ser vi også i selve klaversatsen indførelsen af "det andet" som afsluttende pointe. Men som tilfældet var i kvartetsatsen, så er denne pointe også her dobbeltbundet. For bevæger vi os taktvist bagud ser vi en forlængelse opad af denne afsluttende kvartstabel. Tredje leds første frase sættes an fra H, anden frase fra F \sharp , kvarten under. Det vil sige, at de sidste tre kvarter blot er en forlængelse af det strukturelle bolværk, der sammenbinder hele tredje led. Det led der i sine bevægelsesretninger ellers fremstår som det mest uhomogene!

En sidste kommentar til kvarterne. De falder samtidigt med tre faldende gongslag. Sådanne gongslag vil typisk hver ligge med cirka et kvartinterval imellem sig. Og således bliver dette sted momentet, hvor slagtoøj og klaver er mest sammenfaldende, hvor de i princippet går fuldstændig i symbiose før den kodale udklang i mundharmonika.

Mundharmonikaerne

Ser man på hvilke toner de afsluttende mundharmonikaer spiller, genfindes den dobbelthed af kontrast og relation til det forudgående, som vi har set før i Kurtágs afsluttende pointer.

Mundharmonikaerne spiller treklange i kromatisk bevægelse: H-C-D \flat . Akkorderne optræder både som durakkorder og som formindskede treklange. Som deres klang er fremmed, således er også deres toneverden. I hvert fald til en vis grad. For den første H-dur knytter jo an til klaverets dybe D \sharp , der således fremstår som akkordens tert. Og selve ekspositionens slutning indeholdt jo en (faldende) kromatisk linje som underliggende systematik. Denne kromatiske linje udfoldes nu i modsat retning og bærer musikken op og ud i en ny verden, hvorfra noget nyt kan tage sin begyndelse.

Flere pointer ville kunne trækkes frem, men vi stopper her. Bolden er givet op, og man kan selv begive sig ind i Kurtágs musik på jagt efter mening og sammenhæng.