

Seminar

György Kurtág

Den ungarske komponist György Kurtág modtog den 18. september 2003 Léonie Sonnings Musikpris. Nogle måneder forinden, i marts 2003, blev der i den anledning holdt et seminar på Musikvidenskabeligt Institut. Seminaret startede med fire præsentationer der primært fokuserede på et hovedværk i Kurtágs produktion, ...*quasi una fantasia*..., op. 27 nr. 1 fra 1987-88. *Athelas Ensemble Copenhagen* havde allerede programsat det til sin Kurtág-koncert i september samme år. Disse fire præsentationer er siden blevet omarbejdet til de fire korte artikler der her udgør et tema om György Kurtág.

Intentionen med de fire præsentationer var ikke at de tilsammen skulle tegne et autoritativt og 'dækkende' portræt af Kurtágs *œuvre*, men snarere at de skulle give anledning til en fælles samtale om komponisten ved netop at have et enkelt værk som samlende fokus – en strategi der desuden hang sammen med at seminaret, udover de fire oplæg, også indeholdt tre workshops hvori deltagerne arbejdede videre med det samme værk i forhold til forskellige former for formidling – gymnasieformidling, programnoteskrivning og radioformidling.

Det har selvfølgelig ikke helt kunnet undgås at fire artikler om samme værk og samme komponist rummer et vist mål af gentagelser – af informationer, af iagttagelser og af pointer. Disse gentagelser kan ses som et biprodukt af forsøget på at skabe en samtale hen over forskellige tilgangsvinkler, men forhindrer ikke at referencerne til andre Kurtág værker i de fire artikler er forskellige, ligesom de overordnede tematiseringer er det. Jens Hesselager opholder sig ved en romantisk topos hos Kurtág: en ofte tilbagevendende 'erindrende' kvalitet som bl.a. kommer til udtryk i titler, dedikationer o.l., i foretrukne udtrykskarakterer, i tilbagevendende formale strategier og i karakteristiske instrumentatoriske valg og dispositioner. Svend Hvidtfelt Nielsen undersøger gennem en mere konkret, musikanalytisk strategi den kompositoriske logik bag enkelheden – eller måske snarere: den komprimerede kompleksitet – i Kurtágs musik. Juliana Hodkinson forsøger at indkredse en mere specifik romantisk forudsætning for denne komprimerede kompleksitet, idet hun søger at kvalificere et slægtskab mellem Kurtágs musik og romantikernes – specielt Friedrich Hölderlins – prægning af fragment-begrebet, et slægtskab som allerede kan ses tematiseret hos Kurtág selv i titler mv. og desuden i litteraturen om Kurtág. Til slut tematiserer Søren Møller Sørensen endnu en romantisk topos hos Kurtág: komponistens paradoksale forsøg på at skabe en klanglig artikulation af 'fravær' og 'nærvær' i et poetisk-musikalsk dobbeltgreb.

Jens Hesselager, januar 2004

JENS HESSELAGER

Fire memoer om György Kurtágs ...*quasi una fantasia*...

I

György Kurtágs værker bærer ofte titler som ærer mindet om en musiker, en ven eller en komponist ('In memoriam...'; 'Hommage á...'; og lignende). Sommetider tager disse værker eller enkeltsatser udgangspunkt i noget der i kraft af en karakteristisk gestus eller af en kompositorisk stil minder om den, hvis minde værket er tilegnet.

Kurtág vender ofte tilbage til sine tidligere kompositioner og tager dem op til fornyet overvejelse. En mængde harmoniske, rytmiske og melodiske ideer går igen i mange af hans værker. Nogle satser er ligefrem variationer eller genkomponeringer af tidligere kompositioner. Den sidste af de fire korte satser i ...*quasi una fantasia*..., opus 27 nr. 1 (1987-88),¹ bygger på femte sats af strygekvartetten *12 Mikroludier*, opus 13 (1977-78).

Litteraturen om Kurtág har hæftet sig ved iagttagelser som de ovenstående. Den har også hæftet sig ved at Kurtágs værker fra ca. 1956 og i hvert fald frem til slut-firserne er prægede af enkelthed, samtidig med at de har et aforistisk fortættet udtryk som man blandt andet finder begrundet i biografiske forhold: Sovjetunionens invasion af Ungarn i 1956 kastede Kurtág ud i en personlig og kunstnerisk krise. Under et ophold i Paris året efter hjalp studier hos psykologen Marianne Stein ham til at komme videre. Hun opfordrede ham til at komponere med meget få toner. Gennem henvisningen til dette biografiske forhold kædes udgangspunktet i et meget enkelt, begrænset, og dermed kontrollerbart, materiale og bestræbelserne på at få disse få toner til at sige så meget som muligt, også sammen med en art hukommelsesarbejde – enkeltheden blev et middel til at bearbejde et traume, til at finde vej ud af en kunstneriske krise og til at få styr på et følelsesmæssigt kaos.

Det 'erindrende' ved Kurtágs musik viser sig ikke kun i titler, men kan også betegne en måde – eller et helt repertoire af måder – som den klinger på: Det lyder f.eks. i første sats af ...*quasi una fantasia*... som en falden i staver over noget ganske småt og enkelt, som over en reminiscens; eller i anden sats som en forreven klage over et savn ('lamentoso'); i tredje sats som en protest over et tab; i fjerde sats som en sang der stille reflekteres rundt om i koncertsalen, hvor de forskellige instrumentgrupper er fordelt.

Udtrykssfærerne, titlerne og arbejdsprocessen synes at pege i retning af stadige forsøg på at fastholde og reflektere noget – en tanke, en ide, en fornemmelse, et minde – som meget nemt kunne forsvinde, hvis man ikke skrev det ned. Og hvis man ikke fik fanget det helt første gang, prøver man igen.

1 Se nodeeksempel s. 37-40.

II

Thomas Manns udtryk om Wagners musiks *Beziehungszauber* – måske kan det oversættes til 'forbindelsesmagi' – kunne også gælde for Kurtág, men det siger måske ikke så meget. For velsagtens kan man finde et hav af forbindelsestråde mellem forskellige ideer der optræder i forskellige værker, satser, satsdele osv., hos alle komponister.

For så vidt en musikalsk ide der også optræder andre steder, udgør en 'reference' til de andre steder den optræder i en anden form, er denne reference jo ikke af en sådan type at idéen er 'forklaret', når man har opdaget det andet sted hvor den også optrådte. Den anden musik som musikken måtte have en forbindelse til, minde om eller være en videreudvikling af, udgør ikke en skjult, oprindelig mening som en hemmelighedsfuld og indforstået gestus henviser til. Musikken får ikke nødvendigvis citatkarakter, bare fordi den har ligheder med anden musik.

Lad os i stedet se bort fra alle referencer, forstået som henvisninger til anden musik, og stille et kritisk spørgsmål: Hvis sidste sats af ...*quasi una fantasia*... er genbrug af en tidligere komposition, hvordan kan den så indgå meningsfuldt i den nye sammenhæng uden at være et fremmedlegeme? Hvor er de forbindelsestråde der knytter satsen til ...*quasi una fantasia*... og ikke til *12 Mikroludier*?

Vi plejer at tænke på musikalsk sammenhæng som noget der har med værkets egen form at gøre – f.eks. ved at der er en motivisk eller tematisk sammenhæng mellem de enkelte satser i et værk. Hvis vi kan demonstrere en sådan sammenhæng, overbevises vi om at værket har en indre sammenhæng eller enhed. Når vi vil demonstrere tematiske sammenhænge sammenligner vi f.eks. to eller flere temaer, og det går så som oftest op for os at de har en strukturel eller anden lighed med hinanden, uanset om det måtte være en lighed der er let eller svær at genkende, før vi har fundet den. Men måske er det netop viljen til at finde sammenhængen der i det hele taget skaber denne sammenhæng. Lad os sætte tingene på spidsen og antage at det forholder sig sådan: At forbindelser skabes af den der søger forbindelser. I så fald er forbindelserne altså ikke givet på forhånd i kraft af værkets 'indre' sammenhæng, men opstår i situationen i kraft af den kreative association hos lytteren. Værket eksisterer da i mindre grad som noget der er konstitueret af sig selv og igennem sig selv, og i højere grad, med en omskrivning af Kurtágs titel, som en slags fantasi.

Men associationsevnen er selvfølgelig stadig afhængig af muligheden for at kunne blive mindet om noget andet på foranledning af noget der sker nu. I min erfaring knytter denne type hukommelse – den associerende – sig stærkest til meget komplekse, konkrete og situationsbundne sansninger som f.eks. en duft. Eller når det gælder musik: En klangvirkning, en rumoplevelse eller et emotionelt udtryk – det sidste kan f.eks. hænge sammen med et bestemt tempo, en bestemt type gestik eller en bestemt måde at frasere på – i mindre grad med tematiske strukturer som på en måde er for *enkle* til at kunne fastholdes med samme hurtige præcision.

I sidste sats af ...*quasi una fantasia*... hører man i det mindste en enkelt meget klar reminiscens af en tidligere, karakteristisk klangvirkning: Lyden af fem mundharmonikaer, sådan som man også hørte dem tydeligt eksponeret i første sats' udklang – og i en lidt anden form, mindre tydeligt, midt i anden sats' virvar. Der er faktisk tale om et direkte

citater fra første sats, men det er først og fremmest mundharmonikaernes særprægede klang der gør citatet påfaldende.

Der bydes også på andre muligheder for klanglige, rumlige og emotionelle associationer mellem satserne, muligheder der ikke foranlediges af direkte citater. Klaveret indleder sidste sats helt svagt – med en af Kurtágs yndede foredragsbetegnelser: *appena sentito*, 'knap hørbart' – og så roligt at tonerne får tid til at blive hørt hver for sig, en ad gangen, før de samler sig til en melodisk frase. En næsten frossen gestik som man hørte i endnu mere radikal form i værkets første takter, begyndende som blot en nedadgående durskala spillet langsomt og helt svagt (*appena sentito*) af klaveret alene.

Hvor klaveret i første sats kun var akkompagneret af bækkener, små klokker og andet tingeltangel der befandt sig fordelt rundt om i koncertsalen – og så af de afsluttende mundharmonikaer –, hører vi i sidste sats også de andre instrumentgrupper som er blevet introduceret i mellemsatserne. Men vi hører alligevel noget der minder os om den rumfornemmelse som blev udfoldet i første sats – en fornemmelse hvor klaveret er centrum, og de omkringplacerede instrumentgrupper fungerer som relativt dæmpede lydilder i klaverets omgivelser. Bækkenerne i disse omgivers periferi er især med til at karakterisere rumfornemmelsen i tredje sats på en måde der skaber associationer til tidligere, især til første sats. De appellerer til den associerende hukommelse, blandt andet fordi de ikke spiller toner, men blot udsender en klang der har noget af den ekstreme kompleksitet, som dufte har.

Klaverets sidste frase i sidste sats er blot en faldende diatonisk skala, lidt ligesom i første sats' begyndelse, men fraseret som to *seufzer*-figurer (store sekunder) efterfulgt af fem toner, spillet legato. En frasering der egentlig lige så godt kunne være en genkomponering af første sats' faldende durskala, anden sats' *lamentoso* udtryk, eller tredje sats' *seufzer*-gestik (overvejende af faldende små sekunder), som af det femte mikroludium fra opus 13. Men sammenhængen med de tre foregående satser beror på associationer der udgår fra gestiske, rumlige, klanglige og emotionelle aspekter. Frasen forplanter sig først fra klaveret til strygerne og dernæst til paukerne – som for øvrigt er de eneste af ensembles instrumenter der er placeret på selve scenen sammen med klaveret. Paukernes voldsomme fortissimo slag – med trækøller – i tredje sats forbandt paukernes klang med en ubøjelig holdning, et "sådan, sådan, sådan!" fastholdt med desperat stædighed. Deres afbøjende *seufzer*-solo hen mod slutningen af den sidste sats klinger ikke blot som et sært og rørende ekko af klaverets og strygernes faldende linie. Deres tidligere oprørte kropsholdning klinger også med som fortid for den afsluttende emotionelle transformation.

Det forekommer mig at Kurtág med komplekse – og derfor stærkt associationsskabende – virkemidler af klanglig, emotionel og gestisk art skaber musikalske sammenhænge der i mindre grad baserer sig på 'logiske' strukturelle slægtskaber mellem forskellige ideer og mere bygger på iscenesættelse af rummet gennem musikken. Han lægger forbindelsestråde ud der gør det muligt at sammenhængen kan opstå som i en fantasi. Formen skabes først af lytterens associationer ud fra begivenheder der på nodepapiret ofte ser enkle, næsten banale, ud, men som samler sig til komplekse sansninger i den klingende musik.

III

Orkesterværket *STELE*, opus 33, har nogle af de samme træk. Det er ganske vist i tre satsers og ikke i fire, men dispositionen ligner: Første sats er kort og der sker ikke så voldsomt meget; dens harmoniske og klanglige – messingblæserdominerede – ideer er beslægtede med tredjesatsen i ...*quasi una fantasia*.... Den indfører også en klangfarvemæssig begivenhed som vender karakteristisk tilbage i sidste sats – ikke mundharmonikaer, men et kor af fire Wagner-tubaer. Denne sidste sats er også en genkomponering af et tidligere værk, klaverstykket "In memoriam András Mihály" fra *Jatekok*-serien, bind 6, og ligesom med det femte mikroludium er der tale om en rolig sats med en slags *Abgesang*-karakter. Wagnertubaerne optræder i denne sidste sats med en passiv funktion, danner ekkoagtige efterklange der skaber en særlig rumfølelse. Det sker ikke på samme måde som i sidste sats af ...*quasi una fantasia*..., men fremgangsmåden synes dog beslægtet.

Anden sats af *STELE* er en *lamentoso*-sats med et vildt, forrevet og komplekst udtryk i slægt med anden sats i ...*quasi una fantasia*.... Denne karakter afbrydes dog inden for satsens rammer og i flere omgange af mere homofone blokke, hvis formale funktion – som det der ligger imellem den febevilde *lamentoso*-karakter og sidste sats' rolige afslutnings- eller afskeds-karakter – kunne siges at svare til tredje sats i ...*quasi una fantasia*....

Også dobbeltkoncerten, opus 27 nr. 2, et søsterværk til ...*quasi una fantasia*..., har en i grove træk sammenlignelig opbygning. Også dette værk benytter sidste sats til at genkomponere tidligere stof.

Flere af Kurtágs værker, i hvert fald af de flersatsede værker for en større besætning, udfolder altså en proces hvis storformale kontur synes at være omtrent den samme. Denne proces bevæger sig, groft sagt, fra det rolige og enkle over det oprevne og tilbage til en rolig udtrykssfære, nu præget af genkomster af klangvirkninger (men ikke nødvendigvis tematisk materiale) fra det foregående, præget af forskellige former for ekko-virkninger og af genskrivninger eller omskrivninger af tidligere kompositioner. Disse sidstesatser synes i særlig grad prægede af en reflekterende, tilbageskuende eller erindrende karakter. De reflekterer tidligere hørte klangvirkninger, inkorporerer ekkoet som klangvirkning, og de er omskrivninger af tidligere kompositioner.

IV

Opusnummeret 27 og titlen ...*quasi una fantasia*... er en reference til Beethovens to klaversonater Op. 27 nr. 1 og 2 der begge har titlen *Sonata quasi una fantasia*. Det behøver man ikke at vide for at få ordet 'fantasi' sat i forbindelse med Kurtágs værk. Men det minder dog om at en 'fantasi' også er en traderet musikalsk form, forbundet med forestillingen om noget quasi-improviseret eller 'rapsodisk' – altså en såkaldt 'fri' form – og også forbundet med en selvforglemmende, blidt drømmende karakter eller, omvendt, en romantisk oprevet sindstilstand, som en fantast der er engageret og helt opslugt af sin febevilde fantasi.

'Fantasien' som formprincip har måske friheden som sit øverste princip – friheden fra 'virkeligheden' eller 'den ydre verden' og friheden fra formale konventioner. Men

når et nedskrevet værk vil være 'som en fantasi', så er det jo netop forpligtet på den ide at det skal kunne bevæge sig med samme frihed som fantasien – altså på paradoksal vis fastholde noget som kun eksisterede, fordi det ikke var forpligtet på at lade sig holde fast eller med rationelle midler gribe noget irrationelt. Hvis der er noget om min ide om at formen i ...*quasi una fantasia*... konstitueres gennem lytterens associationer mellem begivenheder der ikke primært er logisk forbundne, men forbundne gennem fællesskaber der er sværere at påvise definitivt og at analysere sig frem til – kvaliteter som jeg sammenligner med en dufts komplekse, men nemt genkendelige særtræk –, så kan man måske også sige at denne form dermed bibeholder noget af fantasiens irrationelle karakter.