

SØREN MØLLER SØRENSEN

Om nærværene og fraværene i György Kurtágs *...quasi una fantasia...**

Kurtág har spundet sit værk ind i et væv af ord, der alle peger mod en fælles – men nok så luftig – betydningskerne. *...quasi una fantasia...* hedder det, og præsenterer sig dermed med en art dobbelt selvfremmedgørelse.¹ Dels indeholder titlen en reference til Beethovens opus 27, to soloklaverværker, begge med titlen *Sonata quasi una fantasia*. Dels betyder den bogstaveligt, at værket ikke vil genrebestemmes som en fantasi. Det er *ikke* en fantasi. Det er *som* en fantasi.

Titlen på anden sats fortsætter dette sproglige spil med dobbeltbundede referencer og formidlet eller delt identitet. Titlen "Wie ein Traumeswirren" henviser til Robert Schumanns romantiske univers – mere specifikt til et af hans fantasistykker, op.12. "Traumes Wirren" hedder Schumanns stykke, og det betyder noget i retningen af "Drømmens forvirrede spil". Men den drømmens irrealitet, der henvises til hos Schumann, har åbenbart ikke været nok for Kurtág, der tilføjer et "Wie" og dermed endnu et mål af uvirkelighed.

I fjerde sats fortsættes og fortættes dette spil med distance og genklang. Den har et motto, en passage fra digtet "Andenken" af den romantiske digter-filosof Friedrich Hölderlin. Hos ham hedder det:

...Es nehmet aber
Und gibt Gedächtnis die See,
Und die Lieb auch heftet fleißig die Augen,
Was bleibet aber, stiften die Dichter.²

Et romantisk filosofisk digt af en filosofisk digter – og med de sidste linier et udtryk for den romantiske filosofis ide om kunsten som en sandere, egentligere virkelighed. Kurtág udelader imidlertid de sidste ord "stiften die Dichter". I stedet lader han musikken tale, men foreskriver, at det sker "lontano, calmo, appena sentito."³

* Denne artikel har været offentliggjort i en kortere version i *Dansk Musik Tidsskrift* nr. 1, august 2003/04 (særunummer om Kurtág), s. 30-32.

1 György Kurtág: *...quasi una fantasia...*, Op. 27 nr. 1, skrevet 1987-88.

2 Citeret efter Christian SCHEIB: "...quasi una fantasia..." *Positionen* Nr. 2 (1992), s. 40. Dansk oversættelse ved Thorkild Bjørnvig: "Havet tager nemlig/og giver hukommelse, kærligheden/ binder også flittigt øjnene,/ men hvad der forbliver, stifter digterne." Friedrich HÖLDERLIN: *Brød og vin og andre digte*, oversat af Thorkild Bjørnvig, Brøndums Forlag, s. 1., 1970, s. 136.

3 "som fra det fjerne, roligt, knap fatteligt".

Igen altså et sæt af flertydige referencer: Til Hölderlins romantiske filosofi og dunkle digtning. Til almene romantiske forestillinger om kunsten som en dunkel sandhedskilde, og om musikken som en kunststart med en selvstændig poetisk udtrykskraft, der modsvare eller overgår digterordets. Og vel endnu engang til Robert Schumann, der på lignende måde satte lighedstegn mellem poetisk musik og inspireret tale. Over det lille karakterstykke i C-dur, der afslutter hans *Davidsbündlertänze*, skrev Schumann: "Ganz zum Überfluß meinte Eusebius noch folgendes; dabei sprach aber viel Seeligkeit aus seinen Augen."⁴

Kurtág stemmer os med sine ord til en ægte romantisk følsomhed, der er en intellektuelt vågen følsomhed med plads for den lyst- og længselsfulde fascination ved det, der ikke umiddelbart er for hånden, men som når os som genklang eller genspejling, eller som vi selv når frem til i refleksionen, der er intellektets processer af spejlinger og genspejlinger, genkendelser og sondringer.

Jeg skal vende tilbage til spørgsmålet, om hvordan Kurtágs musik arbejder videre med denne stemning og kommer denne følsomhed i møde. Først imidlertid en indrømmelse af sagens vanskelighed. Man undgår ikke noget paradoksalt, når klingende og nærværende musik skal udtrykke fravær og afstand. Dette paradoksale stikker hovedet frem med en ræv bag øret i fjerde sats, hvor der over de fem mundharmonikaers indsats er skrevet "kaum ein Hauch". Det betyder "knap en luftning", eller "knap et åndedrag."⁵ Men mundharmonikaer er i meget håndgribelig forstand afhængige af åndedraget – både indånding og udånding!

Som en performativ kunststart er musikken bundet til sit nu, siger man. Den er, før den er noget andet, kropsligt og sansemæssigt nærvær. Denne musikkens nærværskarakter har fået nogle teoretikere til at hævde, at musikken ikke evner at tale i datid, at dens fremstillingsform – med sjældne undtagelser – er mimetisk, her forstået som en fremstillingsform, der hævder det fremstilledes realitet her og nu, modsat det diegetiske, her forstået som en fortællers beretning om en fortidig og afsluttet begivenhedsrække.⁶

Jeg ved ikke præcis, hvor meget der er i denne nærværssnak. Men hvad der end måtte være, har det sin gyldighed inden for de kulturelle konventioner, der bærer vores musikforståelse. Disse konventioner er stærke og beviser blandt andet deres styrke i negationerne. Romantikerne var forelskede i ideen om musik som umiddelbar kommunikation, som sympatetisk samklang mellem legemer og mellem sjæle. Men de var mindst lige så forelskede i tonens immaterialitet og i tonens bortdøen, hvori de hørte en henvisning til noget uhørligt og usynligt bagved. I begyndelsen af det 20. århundrede digtede Georg Trakl om "kammerkoncerter, der forstummer på forfaldne trapper",⁷ som

4 "Helt til overflod mente Eusebius også følgende, stor salighed talte fra hans øjne imens".

5 Ordene er på en gang en underfundig spilleforskrift og en litterær reference. Et af Goethes hyppigst tonsatte digte begynder med ordene: "Über allen Gipfeln/ ist ruh,/ in allen Wipfeln/ spürest Du/ kaum einen Hauch/...". Citeret efter: <http://www.gutenberg2000.de/goethe/gedichte/nachtld2.htm>. Også Schumann har sat musik til dette digt, der kendes som *Wandrer's Nachtlied*.

6 Se f.eks. Jean-Jaques NATTIEZ: "Can One speak of Narrativity in Music?" i *Journal of the Royal Musical Association* 115 (1990) s. 240-257.

7 Citeret efter Ivan MALINOVSKI: *Glemmebogen. Femten digtere i dansk gendigtning*, Odense 1963, s. 12. Digtets danske titel: "Ved et gammelt vand."

et poetisk billede på ælde og forfalden fornemhed. Senere, i midten af 1980erne, skrev Per Aage Brandt en lidt vådøjet digtsamling med titlen *Fraværsmusik*.

Fraværsmusik
blæst
natten kommer før dagen
ordene kommer før lyset
blæst ord nat
fravær⁸

Musik som begreb kan indgå i stærke og poetisk virksomme metaforiske udtryk for fravær, afstand, længsel. Men hvordan med musik som virkelighed, som komposition, interpretation, oplevelse? Har den midler til at fremstille noget for os som ikke-nærværende?

Det har undret mig, at det spørgsmål ikke har stået højere på dagsordenen i de mange overvejelser over musik, der på forskellig måde erindrer, genspejler eller genlyder af fortidig musik, der har været på dagsordenen siden det modernistiske fornyelsesdogme begyndte at krakelere i slutningen af 1960erne. Jeg husker mange ophedede diskussioner om musik, der på forskellig vis iscenesætter et spil mellem musik som nutid og fortid. Men jeg erindrer ikke mange samtaler om de musikalske midler til denne iscenesættelse.

Ikke fordi, vi har manglet stof og stikord. Om sit orkesterværk *Lontano* fra 1967 har Ligeti fortalt, at han oplevede den klangverden, han her havde skabt, som "et vindue mod barndommens for længst sunkne drømmeverdner, set gennem mærkværdige bløde krystaldannelser."⁹ Værket var for ham, sagde han med ord fra den engelske romantiker John Keats, "... magic casements, opening in the foam/Of perilous seas, in fairy lands forlorn."¹⁰

Nogle år senere, i 1971, skrev Karl Aage Rasmussen sit værk *Genklang* for klaver, forstemt klaver, præpareret klaver og celeste, og han gjorde i den forbindelse opmærksom på sammenhængen mellem de forskellige betydningslag i ordet "genklang", der bogstaveligt henviser til fænomenerne resonans og ekko, og som i overført betydning henviser til forskellige former for erindring og fortidsrepræsentation. Rasmussens værk lader begge niveauer komme musikalsk til orde. Stykkets klangkarakter er bestemt af de fire beslægtede men forskellige instrumenter, hvis relationer høres som ekko- og resonansvirkninger. Værket klinger som et hyperakustisk rum, og ind i dette rum har Rasmussen komponeret en mængde fundet musikalsk materiale, herunder en god del af *Adagietto*'en fra Mahlers 5. symfoni, der netop i disse omgivelser høres som en genklang, et ekko af en tid der var.

Der er bemærkelsesværdige fælles pointer i disse to ellers meget forskellige værker. For det første, at den erindringskarakter, som de tilstræber, primært nås gennem en sær-

8 Per Aage BRANDT: *Fraværsmusik*, s. 1., 1986, s. 69.

9 György Ligeti i et brev til Ove Nordwall fra 22. februar 1967, citeret efter Ove NORDWALL: *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971, s. 87.

10 "... magiske vinduer, der åbner sig i skummet/på farlige have i tabte eventyrlande." Citeret efter Paul GRIFFITH: *György Ligeti*, London 1983, s. 61.

lig udnyttelse af klanglige virkemidler, altså at klangfarven er en primær parameter i denne sammenhæng. For det andet, at musikken vinder sin evne til at distancere sig fra det umiddelbare og reflektere over noget fraværende ved at efterligne nogle egenskaber, som lyd har, før den bliver kunstfærdigt udarbejdet som musikalsk materiale, komposition, værk. "Regression i refleksionens tjeneste", ville Adorno måske have sagt.

Det er velkendt, at hverdagens lyde er medbestemmende for vores rumoplevelse. Lyden, der svækkes, når den bevæger sig gennem rummet, og lyden, der tilbagekastes fra genstande og flader, fortæller os om lydkildernes placering og om rummets former og dimensioner. I værker som *Genklang* og *Lontano* er disse lydligge repræsentationer af nær- og fjernhed kunstfærdigt imiteret i ensemblets eller orkestrets klang. Og når vi her taler om fjernhed, taler vi ikke kun om afstand i rum. Fænomenologisk er dimensionerne tid og rum sammenvævet, og sproget kan som bekendt have svært ved at skelne. Vi taler lige så gerne om fjerne steder som om fjerne tider. Det lille hus ligger langt ude på landet. Fred i verden langt ude i fremtiden. Denne 'kategoriale usikkerhed' gør sig også gældende i musik. Ligeti pointerer den stærkt i sin poetiserende værkkommentar. Vi hører musikkens lontano-effekter og ser ind i fortiden!

Henvisninger til erindringskarakteren og spillet med kulturelle referencer er en fast bestanddel af receptionen af Kurtágs musik, der fejres som manifestationen af en æstetisk kontrolleret, selvbevidst intertekstualitet. Men intertekstualitet i sig selv kan høres lige så lidt, som hundens begreb kan gø, og spørgsmålet om spillet med kulturelle referencer bliver først for alvor spændende, når vi også spørger, hvordan musikken hørbart iscenesætter dette spil, lokker os ind i det, stemmer os til det.

I sidste sats af *...quasi una fantasia...* bearbejder Kurtág sit eget mikroludium nummer fem fra de 12 mikroludier for strygekvartet, opus 13 (1977-78). Men det havde nok ikke haft den store betydning for mig som lytter, at en allerede eksisterende komposition genlyder i denne sats, hvis ikke Kurtág omhyggeligt havde udkomponeret denne reference til noget fraværende, så at sige transformeret den til genklangs- og resonansfænomener inden for værkets rammer.

Satsen (se *Eksempel 1*) er bygget på mikroludiets materiale og gentager mikroludiets overordnede struktur. Der er fire perioder, hver opbygget over mønsteret 'sætning og eftersætning'. I forhold til mikroludiet er satsen dog udvidet med en række forskelligt udformede 'ekkoer'.

Første periode (t. 1-4): Forsætningen spilles af klaveret og ekkoes af strygerne (t. 2). Den klanglige kontrast udglattes eller formidles af cimbalon og harpe, hvis tilkomponerede stemmer udvikles 'quasi heterofont' af det oprindelige – og samtidig klingende – stemmemateriale. Ekkoet sætter ind metrisk forskudt, så det ikke lader sig forveksle med en vanlig musikalsk imitation men får lighed med en rumligt betinget forsinkelse, der virker sammen med instrumenternes placering rundt om og i forskellige højder over

Eksempel 1 (s. 37-40). György Kurtág: *...quasi una fantasia...*, opus 27 nr. 1 (1987-88), 4. sats.
© Editio Musica Budapest Ltd., by permission.

IV
ARIA - ADAGIO MOLTO

...Es nehmet aber
Und gibt Gedächtnis die See.
Und die Lieb auch heftet fleißig die Augen.
Was bleibet aber ...

Lontano, calmo, appena sentito

Pf
 Pppp
 Con pedale und corda

Piatti sospesi
 (felptra)
 Pppp

Gong
 (felptra)
 Pppp

Vibr

Cimb
 con pedale
 Pppp

Arpa
 loco
 Pppp

Blackflöte
 Tenore
 loco
 vibrato molto e lento
 Pppp

Cr (Fa)
 vibrato molto e lento
 con sord.
 Pppp

Vi. I
 con sord.
 Pppp

Vi. II
 Pppp

Vla
 con sord.o
 Pppp

Vlc
 con sord.
 Pppp

Cb
 loco
 Pppp

Rhythmic patterns:
 2+3+3+2, 1+3+3+2, 2/d., 5/4, 2+3+3+1, 2+3+3+2, 2/d., 4/4, 2+3+3+1, 2+3+3+2, 2/d., 4/4

4/d (d. d. d.)

3/4 + 1/2

3/4 + 3/4

Pf

Timp

Piedi sospesi

6/8

ferro da calza, al margine

4/d

3/4 + 3/4

3/8

Gong

Tam-tam

(faltro)

5

Crot

Vibr

Cimb

Cel

Arpa

Arm. b. 1

2

3

4

5

kaum ein Hauch

kaum ein Hauch

kaum ein Hauch

kaum ein Hauch

kaum ein Hauch

Bl. fl

6/8

4/d

Alto sempre vibr. lento

loco

3/4 + 3/4

3/8

Cr (Fa)

Tr (Do)

Trbne

sempre vibr. lento

vibr. lento

vibr. lento

VI. I

VI. II

Vla

VIc

Cb

sempre

3/8

4/d

3/4 + 3/4

3/8

pizz

The musical score is a full orchestration for a symphonic work. It begins with a complex time signature of $4/4 + 3/8$. The instruments listed on the left are:

- Pf**: Piano
- Timp**: Timpani
- Piaatti sospesi**: Suspended Cymbals
- Tam-tam**: Tam-tam
- Crot**: Crota
- Vibr**: Vibracambi
- Cimb**: Cymbal
- Cel**: Cello
- Arpa**: Arpa
- Arm. b. 2, 3, 4, 5**: Armatura b. 2, 3, 4, 5
- Bl. fl.**: Bassoon
- Cr. (Fa)**: Clarinet
- Tr. (Do)**: Trumpet
- Trombe**: Trombone
- Tb**: Trombone
- VI. I, VI. II**: Violins I and II
- Via**: Viola
- Vlc**: Violoncello
- Cb**: Contrabasso

The score is divided into measures with the following time signatures: $4/4 + 3/8$, $3/4$, $2/4 + 5/8$, $3/8 + 3/8$, $4/4 + 3/8$, $3/4$, $5/8$, and $2/4 + 5/8$. Performance markings include 'poco esp.', 'poco assr.', 'Solo', 'poco', 'vibr. lento', 'dolcissimo', 'arco', and 'pppp'.

The musical score consists of the following parts and markings:

- Timp:** Solo, 3/4, 2/4, 3/4.
- Arm. b. 1-5:** 14, 2, 3, 4, 5. Includes markings for *poco* and *poco*.
- Bl. fl.:** 3/4, Solo, 2/4, 3/4, *pochiss.*
- Cr. (Fa.):** Solo.
- Vla:** *poco a poco sul tasto... poi... molto sul tasto*, Solo.
- Vlc:** Solo.
- Cb.:** Solo, *pochiss.*, *perdendosi*.

Tempo markings (3/4, 2/4, 3/4) are repeated at the bottom of the score.

tilhørerne. Denne effekt gentages og varieres ved de to følgende ekko-indsatser. Første periodes eftersætning bliver til fire:

- 1) Blokfløjte og horn (t. 2-3). Indsatsen markeres af ophængt bækken anslået med en filt-kølle.
- 2) Sordineret bratsch og cello-flageolet (t. 3). Indsatsen markeres med gong anslået med en filtkølle og et anslag i klaveret.
- 3) Cimbalon og harpe (t. 3). *Seufjuzer*-figuren fremmedgøres ved de to stemmers toneudveksling.
- 4) Vibrafon (t. 3-4). Eftersætningsfiguren forlænges. Den formidler til åbningsintervallet (*e-a*) for anden periode, som den også overlapper med.

Anden periode (t. 4-6) er principielt samme sag. Klaveret fører an, strygerne ekkoer. De to klangverdener formidles af slagtpøj, harpe og celeste. Mundharmonikaerne, der her markerer en klar periodeafslutning, går som en slags sammenbindende klangsignatur

gennem værkets fire satser. Endnu her ved deres tredjesidste opdukken optræder de som noget fremmed. Deres tonemateriale er, som det eneste i fjerde sats, ikke udviklet fra mikroludiet, og klangligt og harmonisk (durtreklange, formindskede treklange) repræsenterer de noget 'eksterritorialt'.

Tredje periode (t. 7-12). Denne gang lægger strygerne ud og svares i klaveret, der afvikler hele perioden uden væsentlige udvidelser, mens strygerne gentager eftersætningen, så klaveret igen kan komme først med fjerde og sidste periode. Samtidig fortættes satsen ved tilkomsten af en kanon mellem blokfløjte og horn og celeste, vibrafon og cimbalon (t. 9-10). Mundharmonikaerne er stadig dobbeltbestemt som klangsignatur og omverdenslyd.

Fjerde periodes (t. 12-19) væsentligste begivenhed er måske, at mundharmonikaerne skifter funktion (t. 14-19). De insisterer ikke længere på de idiomatiske følger af treklange, lægger derved noget af deres mundharmonikavæsen af sig og finder deres plads i satsens fra mikroludiet overtagne struktur.