

GYÖRGY KURTÁG, *Kafka-Fragmente*, Opera 24 (1985)
per soprano e violino, su testi di Franz Kafka

GYÖRGY KURTÁG

Alle soglie dei novant'anni, e ancora in attività, György Kurtág è forse oggi l'unico sopravvissuto della "generazione del Venti", quei compositori che si sono imposti negli anni del dopoguerra con un ambizioso programma di rifondazione del linguaggio musicale: ma la sua musica ha avuto una sorte diversa da quella di Boulez, Nono, Maderna, Ligeti, Stockhausen, Berio... Kurtág si è veramente affermato in ambito internazionale soltanto molto tardi, quando, per pochi anni ancora, la rigida divisione politica dell'Europa difficilmente permetteva a un artista dell'Est di avere una qualche reputazione al di fuori dei confini del suo paese. La 'scoperta' dell'ungherese Kurtág fu soprattutto opera di Pierre Boulez che nel 1976, entusiasmato alla partitura dei *Detti di Péter Bornemisza* scritti tra il 1963 e il 1968, gli richiese una composizione su misura per il 'suo' Ensemble Intercontemporain. L'elaborazione dell'opera, come spesso per Kurtág, si protrasse per molto tempo, circa quattro anni, e solo nel 1980 nacque un ciclo di liriche per soprano e tredici strumenti, i *Messaggi della defunta R.V. Trusova*, su testi di Rimma Dalos, una poetessa russa residente in Ungheria. È a tutt'oggi uno dei lavori più estesi e impegnativi di tutto il suo catalogo, e all'epoca raccolse un successo immediato presso tutte le rassegne e i festival europei. Certo contribuì l'autorevolezza dell'interpretazione di Boulez, se non proprio la sua stessa egida, ma l'effetto clamoroso prodotto da quella musica fu l'impressione che emergesse improvvisamente una voce tanto indubbiamente moderna quanto felicemente indifferente rispetto a una fase molto critica dei linguaggi contemporanei, in cui il concetto stesso di avanguardia aveva ormai perso senso, mentre le generazioni più giovani dibattevano, anche teoricamente, di 'nuova semplicità' (tonale o modale) e 'nuova complessità' (influenzata dal pensiero scientifico). Kurtág mostrava invece una strada che la musica europea aveva fino a quel momento ignorato: uno sviluppo del linguaggio post-dodecafonico, tipico dei primi anni Cinquanta, rigoroso, conciso, asciutto, ma ricco di ficcanti reminiscenze melodiche della musica del passato e indirettamente di quella popolare, mediata dalla scuola di Bartók e Kodály. Era evidente che si trattava di un musicista coltissimo e allo stesso tempo estraneo a sistemi o teorie, radicato nella pratica e nel repertorio come può esserlo chi ha per quasi trent'anni insegnato pianoforte e musica da camera all'Accademia Liszt di Budapest.

Benché divenuto improvvisamente celebre ben oltre i suoi cinquant'anni, di certo Kurtág non veniva dal nulla. La sua costellazione, profondamente mitteleuropea, è

molto simile a quella di un altro ungherese meglio noto, l'amico e compagno di studi György Ligeti (del 1923, tre anni più di Kurtág) entrambi provenienti dal Banato, regione contesa tra Romania e Ungheria, entrambi di origine ebraica, allievi degli stessi maestri, come Ferenc Farkas e Sandor Veress. Ma Ligeti lasciò l'Ungheria per la Germania dopo la repressione della rivolta del 1956, entrando subito nel circuito dei festival e delle emittenti radiofoniche che all'epoca forniva generoso sostegno e visibilità alle avanguardie. Kurtág seguì invece un percorso diverso e solitario: studiò con Milhaud e Messiaen a Parigi nel 57-58, ebbe una profonda crisi personale, rientrò a Budapest, iniziò a numerare le sue opere solo a partire dal Quartetto d'archi del 1959. Seguì una produzione parsimoniosa e irregolare: non pubblicò pressoché nulla tra il 1962 e il 1973, e del resto il suo editore occidentale stentava a promuoverlo: la maggior parte dei suoi lavori prevedeva organici poco convenzionali, che spesso includono il cimbalom, strumento che all'epoca quasi nessuno suonava al di fuori dell'Ungheria. Poi, come detto, venne il successo internazionale e con esso un ulteriore slancio alla sua vena creativa (Veniero Rizzardi).

KAFKA-FRAGMENTE

Fu György Ligeti che per primo attirò l'attenzione di György Kurtág su Franz Kafka. In un primo momento l'incontro non ebbe conseguenze significative. Leggendo *Le Metamorfosi* di Kafka, Kurtág ebbe quasi un'illuminazione che gli aprì gli occhi sulle opere dello scrittore cecoslovacco. Gradualmente Kafka divenne sempre più importante per il compositore. I frammenti testuali che Kurtág selezionò provengono tutti dai diari di Kafka, dagli scritti postumi che Max Brod pubblicò con il titolo *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* e dalle lettere all'amico d'infanzia Oskar Pollak, a Milena Jesenská e alla sua fidanzata Felicit Bauer. Il fatto che i *Kafka-Fragmente* siano limitati a voce e violino, risulta, come ha ammesso lo stesso compositore, frutto di una coincidenza. Nel 1985, Kurtág stava lavorando alacremente ad un concerto per pianoforte (rimasto poi incompiuto), ma dovette interrompere il lavoro per seguire un seminario di Bartók in Szombathely. A quel punto, quasi come aggiunta, cominciò a scrivere musica per una coppia di testi di Kafka. All'inizio tutto doveva essere provvisorio, e in un secondo tempo sarebbe stato facile allargare la combinazione soprano violino, ma a poco a poco le soluzioni provvisorie diventarono finali e non furono necessari strumenti supplementari. György Ligeti elogiò i *Frammenti* per la loro "fantastica economia: la voce umana con un singolo violino e il modo in cui lo strumento è tecnicamente e emozionalmente utilizzato". La tristezza e la disperazione, l'umore e la malinconia che trasudavano dai *Frammenti* lo coinvolsero per un anno e mezzo, così il lavoro fu finito nel 1986. Fu coinvolto così profondamente che intitolò la composizione *La mia cella carceraria-La mia forza*.

I *Kafka-Fragmente* portano il n. d'opus 24 e risalgono al 1985-86; la prima esecuzione è avvenuta a Witten il 25 aprile 1987, ai Wittener Tage für neue Kammermusik, ad opera di due musicisti molto vicini al compositore: il soprano Adrienne Csengery e il violinista Andras Keller.

Durano più di un'ora e ne fanno la composizione più estesa del catalogo di Kurtág, tuttavia dal punto di vista formale rappresentano alla perfezione la tendenza al racconto conciso se non aforistico che si trova lungo tutto il suo catalogo.

L'organico, una voce e un violino, è singolare, ma da questo punto di vista i *Frammenti* si possono considerare lo sviluppo di un lavoro di dieci anni prima, *S.K. Remembrance Noise*, sette canti da altrettante liriche di Dezső Tandori. Il confronto con questa composizione è rivelatore perché, identica la veste sonora, analoga la forma ciclica, si osserva che in dieci anni Kurtág ha esasperato la sua caratteristica poetica del frammento. La fonte letteraria non è più lirica, ma è prosa, la prosa intima dei diari e delle lettere di Kafka (a Milena Jenseňská), che viene liricizzata per mezzo di un'estrazione arbitraria di elementi di varia natura ed estensione: possono essere storie, o piuttosto parabole, come la "scena nel tram" (III/12), ma più spesso hanno l'aspetto di riflessioni aforistiche, sospese, ellittiche, o di confessioni espresse con poche parole, anche una soltanto («Ruhelos», I/4). Questa selezione/estrazione è il modo in cui Kurtág legge il Kafka più privato e lo trasforma facendolo proprio, in una proiezione quasi certamente autobiografica.

I frammenti diventano così forma e materia di una musica concisa ma esplicita, fatta spesso di scariche espressive più o meno articolate, e che trovano respiro nel descrivere, nel loro insieme, un 'viaggio' come potrebbe esserlo la *Winterreise*, per esempio. È interessante notare che un altro compositore incline, specie nelle sue ultime opere, a organizzare la musica per frammenti, ossia Luigi Nono, parte proprio da Kafka quando si accinge a comporre il suo unico quartetto d'archi (compiuto nel 1980), deviando poi su Hölderlin, di cui utilizzerà brevi frammenti non da intonarsi, ma inserendoli nella partitura come suggerimenti espressivi per gli strumentisti – che dovrebbero 'cantarli' silenziosamente. (C'è stata una forte affinità tra questi compositori così diversi, che erano molto amici, si sono scambiati idee e si sono reciprocamente dedicati le loro musiche). Tuttavia mentre Nono concepisce una composizione unitaria fatta di frammenti che fluiscono l'uno nell'altro inscindibili, per Kurtág ogni frammento è un episodio compiuto e concluso che racconta una sua propria storia componendone al contempo una più vasta, come appunto in un ciclo di *Lieder*. E ogni frammento si può intendere come pagina di un diario musicale: ognuno reca luogo e data di composizione, e spesso luogo e data di revisione, a distanza di mesi o anni. La creazione di Kurtág è sempre fatta di ripensamenti e riscritture.

Il ciclo dei *Kafka-Fragmente* è organizzato in quattro parti di diverso peso e

carattere, a cui contribuiscono altri filoni secondari: quello delle dediche, per esempio, un filone costante nella musica di Kurtág, che spesso diventa anche principio formale, come avviene in un altro vasto ciclo pianistico in progress, i «Giochi» (*Játekók*). La seconda parte della composizione consta di un unico pezzo, una dedica-memento (*Hommage- message*) in cui attraverso Kafka, Kurtág ricorda a Pierre Boulez che la 'vera via' è quella che si percorre su un filo da equilibrista teso a poca distanza da terra, un filo fatto più per inciamparci che per camminarci sopra. E a questo proposito sarà il caso di notare che l'intera composizione è nuovamente dedicata, come l'op.1, a Marianne Stein, la psicanalista che fu decisiva nella risoluzione della crisi personale di Kurtág nel 1958.

Diversi percorsi si possono ricavare da questa selva di riflessioni musicali che sono i *Kafka-Fragmente*. Si riproducono qui di seguito alcune interessanti osservazioni di Antti Häyrynen sul probabile senso della varie parti della composizione:

«I *Kafka-Fragmente* prendono forma come una grande confessione, un gioco di passioni, se vogliamo considerarli in questi termini, in cui Kurtág esprime reiteratamente i suoi dubbi sulle nostre capacità di dominare la realtà che ci circonda. La più chiara manifestazione di questa idea si evidenzia ne "la vera via" della seconda parte dell'opera, in un 'omaggio e messaggio' a Pierre Boulez: non dovremmo affrontare la realtà così com'è, scontrarsi con essa senza pregiudizi, con mente aperta, piuttosto di sforzarci a domarla, dominarla o manipolarla? Sembra che la risposta di Kurtág sia l'insicurezza cosciente, o come egli si esprime nel settimo Frammento della terza parte: "Esiste una destinazione, ma non esiste il cammino; quello che noi definiamo come cammino è di fatto esitazione." I limiti della nostra realtà sono sia la nostra protezione che la nostra prigione (III/3), la loro struttura logica ci crea un senso di sicurezza (III/6), che tuttavia ci offre solo temporaneamente dei nascondigli, non un'effettiva salvazione o la vera libertà (III/9). La vera forza sta nel riconoscere le nostre debolezze, come viene indicato dal simbolismo dei due bastoni da passeggio in I/5 – i giorni dell'artista eroe sono passati. Uno dei tratti caratteristici dell'opera è il costante parallelismo fra il mondo ideale e la realtà di tutti i giorni, fra il sogno e lo stato di veglia, il risveglio aggressivo dalla ninna-nanna (come in I/5, I/11, III/5) ad un mondo infelice, o le inaccessibili visioni nel suo "Hommage à Schumann" (I/18). Inoltre, Kurtág ha introdotto elementi introspettivi in molti Frammenti, e questi elementi sono assolutamente in evidenza nella "Scena su un Tram", che conclude la terza parte, con i suoi motivi ungheresi, o nella cadenza finale del violino.

Questa tematica personale viene portata ancora di più in primo piano nella quarta ed ultima parte dell'opera. Nella dedica "In Memoriam di Joannis Pilinszky" (IV/6), Kurtág paragona se stesso a dei bambini che stanno imparando a camminare. Il fragile e prudente ottimismo che permea questo Frammento è piuttosto indebolito nel Frammento successivo "Ancora" (IV/7), dove il viaggio continua al suono di un lamento di un uomo cacciato in esilio nel vasto deserto della vita reale.

Comunque, nel frammento finale dell'opera, Kurtág lascia il viaggiatore sotto l'incanto della luce della luna, in un sentiero polveroso. I suoni della natura, uccelli e vento, liberano il violino e la voce di soprano in una melodia abbellita in uno stile Balcanico-orientale; due serpenti strisciano nella polvere, avanzando in un silenzio sempre più denso. (*Veniero Rizzardi*)

I *Kafka-Fragmente* di Kurtág sono probabilmente l'esperienza di ascolto più estrema che un ascoltatore coraggioso può intraprendere nel corso della propria vita. Li consiglio, ma solo a chi non teme di avvicinarsi a musica davvero ostica, dissonante, che lascia il sistema nervoso profondamente scosso.

Tra le pietre angolari della musica contemporanea della seconda metà del ventesimo secolo, *Kafka-Fragmente* venne scritto dal compositore ungherese nel biennio 1985/6, selezionando quaranta passi dai diari e dalle lettere dello scrittore praghese, spesso soltanto una frase, e sovrapponendoli a musica tagliente come cocci di vetro, per solo violino.

Sentiti in sequenza, i quaranta frammenti (spesso di pochi secondi) sono una sfida che esaurisce l'ascoltatore, costringendo a un livello di attenzione assoluto, che non dà tregua. È un'esperienza totalmente diversa rispetto, ad esempio, all'ascolto di una serie di canzoni: più simile alla contemplazione di lampi o stelle cadenti, ma di abbagliante intensità.

E di fatto solo un ascolto in assoluta concentrazione ha senso. Soltanto entrando dentro questa musica fino a divenirne parte, senza percepire più alcun confine tra noi ed essa, si fa esperienza completa di questi momenti di bellezza totale e indescrivibile. Ascoltando, davvero, questi frammenti di emozione concentrata alla sua massima potenza, si esperisce qualcosa di non dissimile dagli atti noetici dei quali parlavano i filosofi greci (concetto poi ripreso da Husserl e dai filosofi fenomenologici). Un livello di comprensione immediata e altissima della vita e della sua vastità, che ti investe nella molteplicità delle sue forme, trascendendo il pensiero.

È un linguaggio totalmente nuovo, di una densità informativa e emozionale che richiede un grande sforzo empatico per essere decodificata. E contemporaneamente, sai che solo una piccola parte di quello che stai ascoltando può essere compresa. Il resto resta al di fuori del controllo e della comprensione (sia razionale che emozionale), e ci costringe ad accettare, con umiltà, il paradosso che frammenti così brevi richiedono così tanto tempo e così tanti ascolti ripetuti per rivelare tutta la loro complessa bellezza.

Emozione pura, per sua stessa natura impossibile da controllare. È questo che rende l'ascolto dei *Kafka-Fragmente* così disturbante, fino a quando si decide di accettare che nello spettro delle musiche possibili può trovare un suo spazio anche questa, così acida, disarmonica, selvatica.

Come recita uno dei frammenti: *From a certain point on, there is no going back. That is the point to reach.*

Attenzione però, perché raggiungere quel punto può essere un'esperienza davvero lacerante, di intollerabile intensità.