



Ekspresja w formie aforystycznej. Kafka- -Fragmente op. 24 Györgya Kurtága

SZYMON BORYS

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

✉ s.borys@am.katowice.pl

DOI: 10.2478/prm-2023-0004

Jednym z wzorców ekspresji w muzyce XX wieku pozostaje twórczość Antona Weberna¹. Jego dzieła cechuje ekstremalna ekonomia środków, koherencja materiału muzycznego i lapidarność formy. W drugiej połowie XX wieku schedę po Webernie przejął György Kurtág, najważniejszy żyjący kompozytor węgierski oraz jeden z czołowych kompozytorów europejskich ostatnich dekad. Choć niedawno ukończył 98 lat, wciąż jest aktywny zawodowo.

Kurtág jest mistrzem muzycznego aforyzmu. Przez wzgląd na swój lapidarny język muzyczny uchodzi za twórcę osobnego. Jego utwory, bez względu na rozmiar i obsadę, rozbite są wewnętrznie na wiele drobnych części i epizodów. Formy te przyjmują wyjątkowo skondensowaną postać. Stawiają przed słuchaczem niemałe wyzwanie, zaś przed analitykiem szereg problemów badawczych. To wyjątkowo gęsta, niemal kaligraficzna muzyka. Każda nuta coś znaczy, ma swoje uzasadnienie, choć nieraz głęboko ukryte. Niektóre z kompozycji Węgry funkcjonują na pograniczu

1 Twórczość Antona Weberna stanowi dla Kurtága przykład doskonałej ekonomii środków kompozytorskich, jest wzorem koherencji, możliwej do osiągnięcia w dziele muzycznym. Regularną analizę partytur Weberna uważa Kurtág za równie istotne zadanie, jak studia kontrapunktu palestrinowskiego. Zob. Bálint András Varga, *György Kurtág: Three Interviews and Ligeti Homages*, Rochester 2009, s. 114.

Augenmusik, wiele z nich zbudowanych jest na aluzjach i niedopowiedzeniach. Mnogość muzycznych detali, obecnych w jego utworach, wpływa na atomizację ekspresji, co skutkuje swoistym „rozwarstwieniem” utworów na wiele, skrajnie zróżnicowanych tonów wyrazowych.

Emblematem aforystycznej twórczości Kurtága są *Kafka-Fragmente* op. 24 na sopran i skrzypce² (1985–1987). Będąc jednym z najczęściej wykonywanych i nagrywanych utworów kompozytora, zajmuje wyjątkowe miejsce w jego dorobku. Choć powstało z myślą o realizacji koncertowej, doczekało się również kilku inscenizacji teatralnych³. O jego unikalnym statusie świadczy niespotykane jak na Kurtága wyznanie, który pytany o istnienie jakiejś nadrzędnej zasady organizującej stwierdził, że *Kafka-Fragmente* „to dzieło genialne”⁴. Choć opinia może być przejawem typowej dla Kurtága autoironii, bez wątpienia uważa on kompozycję za jedno ze swoich największych osiągnięć.

Kafka-Fragmente op. 24

Kafka-Fragmente na sopran i skrzypce op. 24 powstały przy współpracy węgierskich muzyków — sopranistki Adrienny Csengery (ur. 1946) i skrzypka Andrása Kellera (ur. 1960). Na prawie godziną kompozycję⁵ składa się

-
- 2 Wykonanie *Kafka-Fragmente* wymaga użycia dwóch instrumentów. W miniaturze *Szene in der Elektrischen* (nr 12/III) Kurtág wykorzystuje skrzypce strojone tradycyjnie i przestrojone na dźwięki e , e^1 , a^1 , e^2 .
 - 3 Najważniejsze sceniczne realizacje *Kafka-Fragmente*: Dawn Upshaw i Geoffa Nuttalla, reż. Peter Selars (Carnegie Hall, Nowy Jork 2005); Claire Booth i Petera Manninga, reż. Netia Jones (Royal Opera House, Linbury Studio Theatre, Londyn 2013). Wciąż dostępna jest strona internetowa drugiego z tych projektów — <https://kafkafragments.com> [dostęp: 12.07.2023].
 - 4 Zob. B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 58.
 - 5 Realizacja tak długiego dzieła do tekstów jednego autora jedynie za pomocą głosu i instrumentu towarzyszącego może przywoływać dalekie echo dziewiętnastowiecznej koncepcji cyklu pieśniowego. Choć zamiast fortepianu Kurtág wykorzystuje skrzypce, William Kinderman porównuje *Kafka-Fragmente* do *Winterreise* Schuberta. Według Kindermana, głównym tematem obu dzieł jest archetypiczny temat wędrowki jako metafory poszukiwania własnej ścieżki życia. Zob. William Kinderman, *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág*, Urbana–Chicago–Springfield 2012, s. 163.

czterdzieści fragmentów muzycznych, trwających od zaledwie kilkunastu sekund aż do siedmiu minut⁶. Muzycy w istotny sposób wpłynęli na kształt utworu, bowiem Kurtág wykorzystał ich wybitne umiejętności, zwłaszcza potencjał dramatyczny oraz wyjątkowo szeroką skalę głosu Csengery⁷. Artyści dokonali premierowej rejestracji utworu podczas jego prawykonania 25 kwietnia 1987 roku podczas Wittener Tage für neue Kammermusik⁸.

Dzieło powstało w wyniku wieloletniej fascynacji autora twórczością Franza Kafki. O pierwszym kontakcie z twórczością czeskiego pisarza Kurtág mówił:

Dostałem teksty Kafki [...] po raz pierwszy od Ligetiego. Na początku niewiele mogłem z nimi zrobić. *Proces* pozostawał mi obcy, wszedłem w ten świat poprzez *Przemianę* — myślę, że było to w Paryżu w 1957/58 roku. Stopniowo Kafka stawał się coraz ważniejszy. Przez długi czas po prostu spisywałem i zbierałem fragmenty z jego dzienników lub listów, które wydawały mi się odpowiednie do wykorzystania w kompozycji czy też wyróżniały się poetyckim charakterem lub złożoną treścią⁹.

Tropów wskazujących na *Przemianę* jako klucz do świata Kafki (z perspektywy Kurtága) jest więcej. Podczas studiów w Paryżu (1957–1958) kompozytor przeżył załamanie nerwowe. Mówił: „czułem się jakbym doświadczał stanu robaka, całkowicie zmniejszony w swym człowieczeństwie”¹⁰. Niedługo później, stopniowo przezwyciężając impas twórczy, skomponował *Kwartet smyczkowy* op. 1 (1959). Nieoficjalny program literacki pierwszej części utworu — „karaluch szuka drogi do światła”¹¹ — brzmi, jakby był wprost wywiedziony z Kafkowskiej noweli. Co istotne, zarówno *Kwartet smyczkowy*, jak i skomponowane prawie trzy dekady później

6 Czas trwania poszczególnych części podaję za premierowym nagraniem: G. Kurtág, *Kafka-Fragments* Op. 24; A. Csengery, A. Keller, Hungaroton Classic HCD31135 (1995).

7 W. Kinderman, *The Creative Process...*, op. cit., s. 166–167.

8 *Kafka-Fragmente* powstało na zamówienie ówczesnego dyrektora festiwalu Wilfrieda Brennecke (1926–2012).

9 Zob. Ulrich Dibelius, *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*, Salzburg 1993, s. 80. Jeśli nie zaznaczono inaczej — tłumaczenia Sz. B.

10 Zob. B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 7.

11 Ibidem.

Kafka-Fragmente zadedykował Kurtág tej samej osobie, Mariannie Stein, która pomogła mu pokonać egzystencjalny kryzys. Pracę nad *Kafka-Fragmente* Kurtág rozpoczął latem 1985 roku. Podczas międzynarodowych kursów i seminarium bartórkowskiego w Szombathely Kurtág nagle przerwał pisanie koncertu fortepianowego *Confessio...* dla Zoltána Kocsisa¹² i zaczął szkicować muzykę do wybranych tekstów czeskiego pisarza. Nowe dzieło powstawało w nadzwyczajnie szybkim tempie. Jak wspominał kompozytor, stało się to „nieomal przez przypadek”, a pracą nad utworem do tekstów Kafki „rozkoszował się jak mały chłopiec zakazanym owocem”¹³.

Wybrane przez Kurtága fragmenty tekstów pochodzą z listów, dzienników¹⁴, rozproszonych notatek i tzw. „Zapisków z Zürau” Kafki. Bogata korespondencja pisarza, przez wzgląd na wartość literacką i biograficzną traktowana jest jako pełnoprawny dorobek pisarski. Jego dzienniki, jak uważa Roberto Calasso, cechuje „gęsty spłot”¹⁵ gatunków, osobliwe przemieszanie narracji. Ostatnie z wymienionych źródeł tekstów *Kafka-Fragmente* zasługuje na szczególną uwagę. „Zapiski” powstały na przełomie 1917 i 1918 roku podczas pobytu Kafki w miejscowości Siřem (niem. *Zürau*). W wiejskim domu siostry Ottli pisarz odbywał kurację po zdiagnozowaniu gruźlicy. W trakcie kilkumiesięcznej rekonwalescencji stworzył wyjątkowy dokument. Na stu trzech osobnych, małych kartkach spisał szereg swoich lapidarnych przemyśleń¹⁶. Fragmenty te zostały skrupulatnie ponumero-

12 Prace nad koncertem fortepianowym *Confessio* były bardzo zaawansowane, rękopis zawierał wówczas aż sześćdziesiąt stron. Nieukończona do dzisiaj kompozycja miała być rodzajem requiem pamięci Jánosa Pilinszkyego, przedwcześnie zmarłego poety węgierskiego i przyjaciela Kurtága. W katalogu kompozytora utwór figuruje jako op. 21. Ślad tej historii odnajdziemy również w *Kafka-Fragmente*. Jako motto fragmentu *Stolz* („Duma”, nr 17/I) Kurtág zanotował: „Ígéret Kocsis Zoltánnak: lesz zongoraverseny” („Obietnica dla Zoltána Kocsisa: będzie koncert fortepianowy”). Zob. W. Kinderman, *The Creative Process...*, op. cit., s. 166.

13 Zob. U. Dibelius, *Ligeti und Kurtág in Salzburg...*, op. cit., s. 81.

14 W ostatnim czasie dzienniki Kafki ukazały się w całości w polskim przekładzie Łukasza Musiała. Zob. Franz Kafka, *Dzienniki*, przeł., oprac. i dwa posłowia Ł. Musiała, Łódź 2022.

15 Roberto Calasso, *K.*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, Warszawa 2011, s. 269.

16 Typografia „Zapisków” może być istotna w rozumieniu zamysłu pisarza. Tworząc, Kafka zawsze zapisywał zeszyty szkolne „od deski do deski”, bez żadnej przerwy, nie pozostawiając nawet marginesów. Notowanie „Zapisków” na osobnych kartkach wydaje

wane, ale brak im wspólnej płaszczyzny tematycznej lub punktu odniesienia. Nie sposób nawet określić przynależności gatunkowej tych tekstów. Ich charakter jest bardzo różnorodny: od krótkich sformułowań o charakterze filozoficznym, osobliwych aforyzmów, przez literackie obrazy, parbole, a nawet dłuższe fragmenty prozy. Przypuszcza się, że istotny wpływ na kształt „Zapisków” miały ówczesne lektury Kafki, w szczególności gnomiczne zapiski Kierkegaarda i Nietzschego¹⁷. Problematiczna jest także nazwa zbioru, bowiem Kafka pozostawił rękopis bez tytułu. Pierwsze wydanie zostało przygotowane przez Maxa Broda i opublikowane w 1931 roku pod nazwą *Rozważania o grzechu, cierpieniu, nadziei i słusznej drodze*¹⁸. Jednak tytuł Broda szybko doczekał się krytyki za zbytnią dowolność, sugerującą ponadto istnienie wewnętrznych powiązań w zbiorze. W pierwszym wydaniu krytycznym teksty nazwano „Aforyzmami” i od tamtej pory potocznie określa się je jako „Aforyzmy z Zürau”, natomiast w najnowszym polskim wydaniu zbiór opisano jeszcze bardziej neutralnym mianem „Zapisków z Zürau”¹⁹.

Kompilacji tekstów o tak różnorodnym charakterze odpowiada muzyka pozbawiona prostej i płynnej narracji. Enigmatyczne znaczenia w *Kafka-Fragmente* są jakby celowo „zderzane”. Kontrast sąsiadujących fragmentów²⁰ — z jednej strony skrajnie wybuchowych, z drugiej wyjątkowo łagodnych — tworzy osobliwy stan tej muzyki, od początku rozbitej formalnie na drobne kawałki. Nie bez znaczenia pozostaje tu stale powracająca cisza,

więc działaniem zamierzonym. Calasso zauważa, że każdy z tych fragmentów jest również „aforyzmem w rozumieniu Kierkegaarda, to znaczy, jest «istnieniem oddzielnym», które musi być otoczone pustym powietrzem umożliwiającym mu oddychanie”. Por. R. Calasso, *K.*, op. cit., s. 268–269).

- 17 Łukasz Musiał, *Wstęp*, w: Franz Kafka, *Wybór prozy*, wstęp i oprac. Ł. Musiał, różni tłumacze, Wrocław 2018, s. LXXXIII.
- 18 Franz Kafka, *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*, Berlin 1931. Gdy okazało się, że Brod usunął z publikacji dwa fragmenty autorstwa Kafki (które najwyraźniej nie pasowały do jego własnej interpretacji), zakwestionowano jego wiarygodność jako wydawcy.
- 19 Franz Kafka, *Zapiski z Zürau*, przeł. Roman Karst, w: idem, *Wybór prozy*, op. cit., s. 422–438.
- 20 Ów kontrast na poziomie muzycznym osiągniany jest poprzez ciągle konfrontowanie przeciwstawnych jakości. Najbardziej wyraziste jest zestawienie prostoty i złożoności, tonalności z gęstą chromatyką, lekkości z powagą.

która „odgradza” poszczególne cząstki utworu. Kluczowy jest jednak fragmentaryczny charakter samych tekstów, z których wynika, typowa dla Kurtága, zwięzła interpretacja muzyczna (wyjątki w postaci kilku dłuższych części tylko potwierdzają regułę). Martin Scheuregger rozróżnia trzy typy form obecnych w *Kafka-Fragmente* — miniaturę, aforyzm i fragment:

Muzyczny fragment posiada własne cechy, które odróżniają go nie tylko od fragmentu rozumianego jako relikw („prawdziwy” fragment), ale także od innych form efemeryczności. Miniatury, aforyzmy i fragmenty są pozornie synonimicznymi podkategoriami zwięzłości; lecz w istocie znacznie różnią się one od siebie, a ich relacje z formą i czasem są wyraźnie odmienne. [...] Podczas gdy miniatura i aforyzm reprezentują pewien rodzaj ogólnego twierdzenia — uznawanego bądź kontestowanego — znaczenie fragmentu jest bardziej otwarte. [...] Podczas gdy fragment pretenduje do relacji z czymś większym, miniatura jest czymś większym. [...] Fragment jest strzępem portretu naturalnej wielkości; miniatura to obrazek w małym medaliku²¹.

Miniatura, aforyzm i fragment, te trzy odmienne stany wskazane przez Scheureggera, mogą sugerować, jakoby *Kafka-Fragmente* były jedynie zbiorem różnych, nieposkładanych „kawałków” muzyki. W tym kontekście warto przywołać opinię Davida Metzera. W jego ujęciu, przez wzgląd na wyjątkowy status formy, *Kafka-Fragmente* wskrzesza modernistyczny temat alienacji podmiotu w otaczającej go rzeczywistości²². W istocie mamy jednak do czynienia z dziełem o wiele bardziej złożonym. Wymiary mikro i makro niejako „kłócą się” ze sobą, bowiem czterdzieści osobnych epizodów muzycznych składa się na blisko godzinną kompozycję. A zbierane przez wiele lat przez Kurtága teksty Kafki, choć bardzo zróżnicowane pod względem formalnym, w treści wykazują jednak szereg powiązań. Ważnym aspektem muzycznego opracowania Kurtága jest kwestia pokrewieństwa motywicznego poszczególnych fragmentów i podwajania wybranych części (tzw. *double*, których zadaniem jest konsolidacja ciągu fragmentów). Jednoczesna obecność tych dwóch porządków — formy rozbitej na drobne fragmenty i elementów próbujących spajać ją w całość — jest źródłem

21 Zob. Martin Scheuregger, *Fragment, Time and Memory. Unity in Kurtága's Kafka Fragments*, „Contemporary Music Review” 2014 nr 33/4, s. 409–410.

22 David Metzger, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, Cambridge 2009, s. 124–127.

osobliwych wrażeń, które odkładają się w pamięci podczas słuchania
Kafka-Fragmente.

Tabela 1. Układ części oraz źródła tekstów *Kafka-Fragmente* na sopran i skrzypce op. 24 Györgya Kurtága (1985–1987)

Lp.	Podział Części	Tytuł [oryginalny]	Tytuł [tłumaczenie]	Źródło tekstu
1.		1. Die guten gehn im gleichen Schritt...	Dobrzy chodzą równym krokiem...	notatki ²³
2.		2. Wie ein Weg im Herbst	Jak droga jesienią	Zapiski
3.		3. Verstecke	Kryjówki	Zapiski
4.		4. Ruhelos	Niespokojnie	notatki
5.		5. Berceuse I	Kołysanka I	notatki
6.		6. Nimmermehr (Excommunicatio)	Nigdy więcej (Excommunicatio)	notatki
7.		7. „Wenn er mich immer fragt“	„A jeśli by mnie wciąż pytał”	Dzienniki
8.		8. Es zupfte mich jemand am Kleid	Ktoś chwycił mnie za ubranie	notatki
9.		9. Die Weissnäherinnen	Szwaczki bielizny	Dzienniki
10.		10. Szene am Bahnhof	Scena na dworcu	Dzienniki
11.	I część	11. Sonntag, den 19. Juli 1910 (Berceuse II, Hommage à Jeney)	Niedziela, 19 lipca 1910 (Kołysanka II, Hommage à Jeney)	Dzienniki
12.		12. Meine Ohrmuschel...	Moje ucho...	Dzienniki
13.		13. Einmal brach ich mir das Bein (Chassidischer Tanz)	Złamałem raz sobie nogę (taniec chasydzki)	notatki
14.		14. Umpanzert	Opancerzony	Dzienniki
15.		15. Zwei Spazierstöcke (Authentisch – plagal)	Dwie laski (autentyczna – plagalna)	notatki
16.		16. Keine Rückkehr	Nie ma odwrotu	Zapiski
17.		17. Stolz (1910/15. November, Zehn Uhr)	Duma (1910/ 15 listopada, godzina dziesiąta)	Dzienniki
18.		18. Träumend hing die Blume (Hommage à Schumann)	Rozmarzony zwiślał kwiat (Hommage à Schumann)	notatki
19.		19. Nichts dergleichen	Nic podobnego	notatki

²³ Teksty zaczerpnięte ze zbiorów Kafki niewydanych w języku polskim figurują w tabeli jako „notatki”. W kwestii pochodzenia tekstów *Kafka-Fragmente* zob. Stephen Blum,

20.	II część	1. Der wahre Weg (Hommage-message à Pierre Boulez)	Prawdziwa droga (Hommage-message à Pierre Boulez)	Zapiski
21.		1. Haben? Sein?	Mieć? Być?	Zapiski
22.		2. Der Coitus als Bestrafung (Canticulum Mariae Magdalенаe)	Coitus jako kara (Canticulum Mariae Magdalенаe)	Dzienniki
23.		3. Meine Festung	Moja twierdza	Zapiski
24.		4. Schmutzig bin ich, Milena...	Brudny jestem, Mileno...	Listy
25.		5. Elendes Leben (Double)	Żałosne życie (Double)	Dzienniki
26.		6. Der begrenzte Kreis	Ograniczony krąg	Dzienniki
27.		7. Ziel, Weg, Zögern	Cel, droga, zwlekanie	Zapiski
28.	III część	8. So fest	Tak mocno	Zapiski
29.		9. Verstecke (Double)	Kryjówki (Double)	Zapiski
30.		10. Penetrant jüdisch	Na wskroś żydowskie	Zapiski
31.		11. Staunend sahen wir das grosse Pferd	W zadziwieniu patrzyliśmy na wielkiego konia	Dzienniki
32.		12. Szene in der Elektrischen (1910: „Ich bat im Traum die Tänzerin Eduardowa, sie möchte doch den Csárdás noch einmal tanzen...“)	Scena w tramwaju (1910: „We śnie prosiłem tancerkę Eduardową, by zatańczyła jeszcze raz czardasza...“)	Dzienniki
33.		1. Zu spät (22. Oktober 1913)	Za późno (22 października 1913)	Dzienniki
34.		2. Eine lange Geschichte	Długa historia	Listy
35.		3. In memoriam Robert Klein	In memoriam Robert Klein	Zapiski
36.		4. Aus einem alten Notizbuch	Ze starego notatnika	Dzienniki
37.	IV część	5. Leoparden	Lamparty	Zapiski
38.		6. In memoriam Joannis Pilinszky	In memoriam Joannis Pilinszky	Listy
39.		7. Wiederum, wiederum	Znowu, znowu	notatki
40.		8. Es blendete uns die Mondnacht...	Oślepiła nas noc księżycowa...	notatki

Kurtág's Articulation of Kafka's Rhythms („Kafka-Fragmente”, op. 24), „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae” 2002, t. 43, fasc. 3/4, s. 345-358.

Lament

Aby ukazać wielość tonów ekspresyjnych *Kafka-Fragmente*, przyjrzyjmy się wybranym epizodom. *Ruhelos* (nr 4/1²⁴) to jedynie trzydziestosekundowy, lecz bogaty w didaskalia fragment o parateatralnym charakterze. Tekst Kafki ogranicza się do dwukrotnego powtórzenia tytułowego słowa (z niem. „niespokojnie”²⁵). Jak sugeruje Kurtág, „część powinna być rodzajem pantomimy. Śpiewaczka podąża za akrobacjami i wściekłością skrzypka, z rosnącym napięciem, podekscytowaniem, a nawet lękiem, aż wreszcie w końcu naprawdę również głos ją zawodzi”²⁶. Z kolei skrzypiek według didaskaliów powinien grać „ostrym, zdławionym dźwiękiem — tarcia sekundowe przypominają syreny alarmowe, nawet oktawa

Przykład 1. György Kurtág, *Kafka-Fragmente* op. 24, nr 4/1 *Ruhelos* (fragment)

The image shows a musical score for a fragment of 'Ruhelos' by György Kurtág. It consists of two staves. The left staff is for the violin, marked 'tutta forza'. The right staff is for the voice, marked 'Erschöpft ausatmen 3' and 'ppp senza voce'. The lyrics 'Ru - he - los' are written below the voice staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. On the right side of the score, there is a vertical credit: 'Szombathely, 1985. VII. 25. (VII. 6.-r6)'.

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.

- 24 Cyfrą rzymską oznaczono numer części *Kafka-Fragmente*, w której dany fragment występuje (por. tabela 1).
- 25 Autorką przytaczanych tłumaczeń tekstów *Kafka-Fragmente* jest Barbara Surowska. Książka programowa Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1993, s. 220–222.
- 26 Zob. György Kurtág, *Kafka-Fragmente* op. 24, partytura, Editio Musica Budapest, Budapest 1992, s. 4.

i unisono nieprzyjemnie fałszują”²⁷. Głównym materiałem muzycznym są tu łańcuchy opadających dysonansów (przeważnie sekund małych), które oddziałują jak rodzaj patopoi. Jedyna kreska taktowa wskazuje cezurę, pełniącą rolę energetycznej kulminacji. Przypada ona w ostatnim takcie, na fermacie opisanej określeniem *Erschöpft ausatmen* („w wyczerpaniu, wydech”). Drugie, bezdźwięcznie wypowiedziane *Ruhelos* przynosi zwątpienie i rezygnację.

Nostalgia

Po burzliwym *Ruhelos* następuje *Berceuse I* (nr 5/1), które przynosi chwilowe ukojenie. Lapidarny tekst Kafki brzmi: „Schlage deinen Mantel, hoher Traum, um das Kind” („Owiń swój płaszcz, wielki śnie, wokół dziecka”). Francuska nazwa miniatury wskazuje na wolę stylizacji i obiektywizujący dystans. Sopran i skrzypce są ze sobą skontrastowane — głos jest biegunem niespokojnym (szeroki ambitus), skrzypce zaś emanują znużonym opanowaniem (*quasi ostinato*). Naprzemiennie ligatury dwugłosu w partii skrzypiec, zgodnie z uwagą *sehr getrungen* („bardzo miarowo”, „ociężałe”) oddają efekt kołysania. W ujęciu ogólnym zwraca uwagę plan harmoniczny. Punktem wyjścia jest kwinta c^1-g^1 , natomiast punktem dojścia kwinta $g-d^1$. Wyraźnie zarysowuje się zatem kadencja C-C-G (t. 1, 7, 8). Choć w *Berceuse I* panuje atmosferę wytchnienia, dominantowe zakończenie nie skutkuje realnym rozwiązaniem (zawieszenie w finale może sugerować, jakoby ulga była tylko ułudą). W tym kontekście warto zwrócić uwagę na sugestie wykonawcze: pełne zadumy *mormorando* sopranu (brak słownego określenia, jednak właśnie w ten sposób należy wykonywać ostatni dźwięk, pozbawiony tekstu) i *ma pesante* („z ciężarem”) skrzypiec. Tonalność może symbolizować tu miejsce szczęśliwe (*locus amoenus*), utracony raj, dzieciństwo. Z tego powodu Kurtág wyróżnił dwa słowa za pomocą melizmatu: „Traum” (z określeniem *calando*) oraz „Kind” (z określeniem *espressivo ma sempre semplice*). Słowo „Kind”

²⁷ Ibidem.

wzmocnił dodatkowo, bowiem towarzyszy mu melizmat figurujący akord E-dur (ponadto zostało powtórzone *quasi eco*).

Przykład 2. György Kurtág, *Kafka-Fragmente* op. 24, nr 5/1 *Berceuse I* (fragment)

p, espr. ma sempre molto semplice

quasi eco

um das Kind, um das Kind.

pochiss. rinf. il basso

pp ma pesante

Szombathely, PRS VIII. 5-6.

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest. Reproduced by permission.

Krzyk

Intensywnością wyrazu *Nichts dergleichen* (nr 19/1) może przypominać *Ruhelos* ze względu na m.in. długi wstęp skrzypiec solo, tym razem w fakturze akordowej (szerokie czterodźwięki skrzypiec muszą być „łamane”, dlatego brzmią jakby akordom nieustannie towarzyszyły przednutki). Do tekstu Kafki „Nichts dergleichen, nichts dergleichen” („Nic podobnego, nic podobnego”) kompozytor dodaje wielokrotnie powtarzane słowo „Nein!” („Nie!”), dzięki czemu miniatura uzyskuje pełny negacji, „wściekły” charakter. Przykładem takiego odcinka jest epizod, w którym Kurtág każe sopranistce wykrzykiwać słowo na możliwie najwyższym dźwięku (t. 12-13 oraz t. 24-26) oraz długie *stringendo*, gdzie głos z określeniem *immer heiserer werdend – in verrückter Erregung* („zawsze zachrypnięty, w szalonym podnieceniu”) doprowadza do fragmentu *ad libitum*. Tam, opisany *bis die Stimme völlig versagt* („dopóki głos całkowicie zawiedzie”), przestaje być słyszalny (t. 17-23), by finalnie powrócić z przenikliwym *Nein!* i zakończyć na tytułowych słowach *Nichts dergleichen* (t. 27). Zwraca uwagę pomysł enharmonicznej „niezgodności” – gdy sopran artykułuje dźwięki

$es^2-des^2-c^2-b^2$, ich odpowiednikiem w gęstej, akordowej partii skrzypiec jest $dis^2-cis^2-his^1-ais^1$.

Przykład 3. György Kurtág, *Kafka-Fragmente* op. 24, nr 19/I *Nichts dergleichen* (fragment)

Nichts-der-glei-chen! Nichts-der-glei-chen, nichts-der - glei - chen, nichts - der - glei - chen, (immer heiserer werdend — in verrückter Erregung 15.

cresc. e string. molto

nichts-der - glei-chen, nichts-der-glei - chen, nichts - der-glei - chen, nichts-der-glei -

...al tempo impossibile

chen, nichts-der-glei - chen, nichts-der - glei - chen, nichts-der-glei-chen

ad lib. <bis die Stimme völlig versagt.> Hier bewegen sich immer schneller die Lippen, jedoch ohne Tonerzeugung.

poco stentato pesante

Nein! Nein! Nein! Nein! Nein! Nein! Nein! Nichts-der - glei - chen.

fff (quasi a tempo — prestissimo possibile) *tutta forza*

Szenenbuch, 1988, VII, 6-VIII, 1.
(rev. VIII, 19)

Lęk i groza

Miniatura *Staunend sahen wir das grosse Pferd* (nr 11/III) wprowadza element fantastyczny. Tekst Kafki brzmi: „Staunend sahen wir das grosse Pferd. Es durchbrach das Dach unserer Stube. Der bewölkte Himmel zog sich schwach entlang des gewaltigen Umrisses, und rauschend flog die Mähne im Wind” („W zadziwieniu patrzyliśmy na wielkiego konia. Przebił się przez dach do naszej izby. Zachmurzone niebo leniwie opływało wielką sylwetkę, a rozwiana grzywa furkotała na wietrze”). Osobliwa scena ujęta jest w formę rondową. Podniosły, akordowy wstęp skrzypiec oparty jest na sekundowym motywie $c^2-h^2-a^2-g^2$ (t. 1-4), a jego różne warianty są obecne w całej części. Chorałowa partia sopranu i skrzypiec oddaje powagę i zdziwienie, wywołane przez tytułowego „wielkiego konia”. Kadencja i rozwiązanie na potrójnej oktawie $g-g^1-g^2$ może przywoływać dalekie skojarzenia z tzw. kadencją palestrinowską²⁸ (t. 5-8). Nabożny charakter muzyki uwytkła również dalszy tok tej nieprawdopodobnej sceny (t. 11-17). Kontrast wprowadza dopiero odcinek opisany *übertrieben (gezwungen) ruhig und leise* („przesadnie [nienaturalnie] spokojnie i cicho”). Oniryczną atmosferę podkreśla harmonicznie zdecentralizowana partia skrzypiec (ciąg równoległych współbrzmień septymy małej). W kulminacji, poprzez *tremolo* w dynamice *ff*, Kurtąg odmalowuje obraz trzepotania końskiej grzywy (t. 22-27). Finał przywołuje czterotaktowy wstęp i tworzy symetryczną klamrę. Karykaturalna epifania Kafki w opracowaniu Kurtąga jest jednak uroczysta i poważna (chorałowość, *alla breve*, wyjściowa tonacja C-dur).

Za Rudolfem Otto moglibyśmy powiedzieć, że wizja wielkiego konia, ni stąd, ni zowąd wpadającego przez dach do izby, jest obrazem mocy obecnej i fascynującej (*mysterium tremendum et fascinans*). W wydanej w roku 1917 książce pt. *Świętość* Otto rozpatrywał rodzaje doświadczenia religijnego. Za jego podstawową cechę uznał irracjonalność. W wykładni niemieckiego filozofa, doświadczeniu *numinosum* („bóstwa”) towarzyszą dwie

28 Por. Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Stabat Mater*, IGP 90, t. 1-4.

Przykład 4. György Kurtág, *Kafka-Fragmente* op. 24, nr 11/III *Stauend sahen wir das grosse Pferd* (fragment)

sub. *ppp* ④ *cresc.* *molto* ⑤
 zog sich schwach ent - lang des ge - wal - ti - gen.

tr♯m tr♯m tr♯m *ppp* *sub. sul pont.*
sempre sul tasto *poco a poco ord. e cresc.*

⑤ *f* ⑥ *più f* ④ ⑤ ③
 Um - ris - ses und rau - schend flog die Mäh - ne im

molto *ff* *ancora più ff [mitando]* *pochiss.*

③ Wind. ④
simile

④ ② ④ ② ④
f. come prima

Budapest, Szombathely
 1985, 1988, 1989, 1993
 rev.: Budafiget 1985, XI, 7.

przeciwstawne reakcje uczuciowe: *mysterium tremendum*²⁹, a więc odczucie lęku, grozy i przerażenia, oraz *mysterium fascinans*³⁰, czyli doznanie fascynacji, niesamowitości, egzaltacji wobec niewysławialnej siły *numinosum*. *Stauend sahen wir das grosse Pferd* wkracza w sferę nadprzyrodzoną, przestrzeń objawienia, pojmowaną w myśl tej koncepcji przez wzgląd na swoje sprzeczne stany ekspresyjne (od lęku i grozy, przez tajemniczość, dziwność, aż po radosne ożywienie, a nawet ekscytację).

Przemieszanie sprzecznych stanów ekspresyjnych

Obecność przeciwstawnych kategorii ekspresyjnych w ramach jednego fragmentu dostrzeżemy również w *Zwei Spazierstöcke* (nr 15/I). Źródłem muzycznej opozycji stał się kafkowski aforyzm: „Auf Balzacs Spazierstockgriff: Ich breche alle Hindernisse. Auf meinem: Mich brechen alle Hindernisse. Gemeinsam ist das «alle»”. („Na uchwycie laski Balzaka: Rozbijam wszelkie przeszkody. Na mojej: Rozbijam się o wszelkie przeszkody. Wspólne jest to «wszelkie»”). Fragment rozpoczyna quasi-ludowy motyw skrzypiec, który pełni rolę akompaniamentu dla partii mówionej (*gesprochen*). Ten element parateatralny wywołuje wrażenie, jakbyśmy słyszeli

29 „Uczucie to może łagodnym strumieniem przepłynąć przez jaźń w formie lekkiego, spokojnego nastroju głębokiego skupienia [...] może też wydobyć się z duszy nagle i mogą towarzyszyć mu wstrząsy i konwulsje. Może prowadzić do dziwnego podniecenia, upojenia, zachwyty i ekstazy. Ma swoje dzikie i demoniczne formy. Może sprowadzić się niemal do upiornych dreszczy i ciarek. [...] Może w cichym, pokornym drzeniu i oniemienu stanąć przed tym, co... — no właśnie przed czym? Przed tym, co w niewysłowionej tajemnicy istnieje nad wszelkim stworzeniem”. Por. Rudolf Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. Bogdan Kupis, Warszawa 1968, s. 41–42.

30 „Tak jak to, co demonicznie-boskie, może okazać się dla psychiki straszne i okropne, tak też staje się dla niej podniecające i nęcące. A stworzenie, które przed nim drżało w kornej trwodze, jednocześnie odczuwa zawsze chęć, aby się do niego zwrócić, a nawet go sobie jakoś przyswoić. *Mysterium* jest nie tylko czymś dziwnym, lecz także czymś cudownym. I obok elementu szału występuje element oczarowania, wprawiania w zachwyt, wywoływania szczególnego zachwyty, element prowadzący często do odurzenia i upojenia, dionizyjski element oddziaływań *numem*”. Ibidem, s. 64.

poprzedniej, słabszej kadencji plagalnej (D-dur-C-Dur-G-dur, rozwiązanej „niepoprawnie” na, nieokreśloną tonalnie, prymę zwiększoną *gis*). „Niepewność” najdobitniej ujawnia się w drugiej i trzeciej partii mówionej, przy sekundowych motywach skrzypiec: autoironiczne, opadające glissando na „auf meinem” („na mojej”), a na wyszeptanym „gemeinsam ist das” („wspólne jest to”) połączenie muzyczne obu wcześniejszych wariantów: zatrzymany dźwięk *b*¹ i *ges*¹ (wcześniej jako *fis*¹).

Podsumowanie

Rozważając problematykę ekspresji w aforystycznej muzyce Kurtága, spójrzmy jeszcze na *Kafka-Fragmente* przez pryzmat tekstów czeskiego pisarza. Sytuując je w kontekście przemian literackich, Hugo Friedrich wskazał na szereg cech typowych dla szerokiego nurtu liryki nowoczesnej, m.in. rozdźwięk pomiędzy techniką wypowiedzi poetyckiej i treścią („nieadekwatność” stylu³¹), fragmentaryczność, alogiczność³², nieraz absurdalność, humor, a przede wszystkim „ciemność”:

Liryka nowoczesna zmusza język do podjęcia paradoksalnego zadania jednoczesnego wysłowienia i ukrycia sensu. Ciemność stała się panującą zasadą estetyki. To ona nakazuje wierszowi oddalić się nadmiernie od zwykłej funkcji informacyjnej języka — po to, ażeby wiersz mógł trwać w zawieszeniu, wymykać się raczej niż przybliżać³³.

-
- 31 „Swymi niepokojami, pęknięciami i swoją dziwnością styl anormalny ściąga uwagę na samego siebie. I już nie można dopuścić do tego, ażeby — tak jak to bywało przy lekturze dawnej poezji — treść wypowiedzi przesłoniła samo mówienie. Niezgodność między znakiem i tym co jest znaczone, to zasada nowoczesnej liryki i nowoczesnej sztuki. Na obrazie strzęp płótna staje się nieadekwatnym znakiem korpusu mandoliny. W wierszu las staje się znakiem wieżowych zegarów, błękit znakiem zapomnienia, rodzajnik określony znakiem nieokreśloności, a metafora znakiem identyczności przedmiotów”. Por.: Hugo Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. Elżbieta Feliksiak, Warszawa 1978, s. 208.
- 32 Poezja alogiczna to według H. Friedricha liryka „o treściach somnambulicznych i halucynacyjnych, które płyną z półświadomości lub nieświadomości”, i która „wykorzystuje, tak samo jak i poezja intelektualna, nierealną wyobraźnię obrazową”. Ibidem, s. 263.
- 33 Ibidem, s. 245.

W swych wieloznacznych tekstach Kafka zderza ze sobą obrazy odległe i nieprzystające. Różnorodne formy i znaczenia z trudem poddają się klasyfikacji, próżno szukać w nich jednolitości, są raczej gęstą mieszaniną. Ujmując rzecz paradoksalnie, moglibyśmy powiedzieć, że Kafka „znaczy” dopóty, dopóki jego sensory pozostają otwarte, niedookreślone, póki jego przesłania wybrzmiewają w charakterze pytań pozbawionych jednoznacznych odpowiedzi. Muzyczne ujęcia Kurtága tę wielowymiarowość znaczeń wzmacniają. Jednocześnie kompozytor nie rezygnuje z możliwości formułowania własnych interpretacji, czego dowodzi bogactwo muzycznych symboli, sam wybór tekstów, powiązanie fragmentów w ramach całego cyklu oraz ich skrupulatny układ.

Na podstawie wybranych przykładów ujrzeliśmy szereg kategorii oraz tonów ekspresyjnych obecnych w *Kafka-Fragmente*. Z kategorią lamentu kompozytor asocjuje ciągi chromatyczne, z krzykiem — prócz głośnej dynamiki, szeroką amplitudę interwałową w najwyższym rejestrze. Lęk i groza mogą ujawniać się w kontraście opracowania muzycznego wobec wyjściowej treści literackiej (*misterium tremendum et fascinans*). Osobnym środkiem wyrazu jest zderzenie przeciwstawnych tonów ekspresyjnych w ramach jednego fragmentu.

Szczególne uwagę zwraca sposób muzycznego ujęcia nostalgii, którą Kurtąg oddaje poprzez aluzje tonalne. W tego typu zabiegach kompozytorskich Levon Akopian widzi formę reakcji na współczesny *remplissage*³⁴. Historycznie pojmowane pojęcie *remplissage* (wypełnianie, napełnianie) odnosiło się do drugorzędnego materiału muzycznego, wypełniającego przestrzeń pomiędzy głównymi myślami tematycznymi utworu (szczególnie w muzyce XVIII i XIX wieku). W myśl tej zasady, za współczesny *remplissage* Akopian proponuje uznać niemal całą materię muzyczną pozbawioną potencjału tematycznego, a więc np. tkanek atonalną, sonorystyczną, innymi słowy większość materii dźwiękowej organizowanej według modernistycznych zasad³⁵. Według badacza, w obliczu nadmiaru

34 Levon Akopian, *Remplissage jako problem teoretyczno-muzyczny*, „Teoria Muzyki” nr 15, 2019, s. 25-47.

35 Ibidem, s. 42.

„substancji chaotycznej” i „nieuporządkowanej”, aluzja tonalna automatycznie się wyróżnia i pełni funkcję gestu, skoncentrowanego nośnika znaczeń. Jak pisze, „[nawet] odrobina muzyki reprezentującej paradygmat klasyczny, barokowy, folklorystyczny lub współczesny masowy w obcym dla nich kontekście (post)awangardowym łatwo przyjmuje na siebie funkcję momentów kluczowych o istotnym walorze informacyjnym, symbolicznym, koncepcyjnym”³⁶. Za szczególny rodzaj aluzji tonalnej (lub odwołania się do wzorców „spoza”) Akopian uznaje te, które pojawiają się tuż przed finałami współczesnych utworów:

Zwróćmy specjalną uwagę na pomysł, który od pewnego czasu stał się, jak się wydaje, czymś w rodzaju *locus communis*. Polega on na wprowadzeniu uprzednio przygotowanego lub nieprzygotowanego fragmentu muzyki tonalnej w duchu wzniosłym lub nostalgiczno-lirycznym niedługo przed zakończeniem utworu skomponowanego złożonym, nowoczesnym językiem. Semantyka takich zakończeń, pomimo wszelkich różnic kontekstów i podstaw koncepcyjnych, jest z reguły całkiem przezroczysta: „piękna wizja”, jako argument o szczególnie wysokim walorze paradygmatycznym, potwierdza sensowność słuchania tego, co ją poprzedzało, i stanowi *katharsis* lub wskazuje na jego tragiczną niemożliwość (w przypadkach, kiedy ulega ona brutalnej ingerencji, jak gdyby z zewnątrz)³⁷.

W *Kafka-Fragmente* aluzje tonalne pojawiają się zwykle w zakończeniu fragmentów. Najbardziej czytelnym tego przykładem jest *Berceuse I* (nr 5/1), ale występuje też m.in. w *Der wahre Weg* (nr 20/II) oraz *Es blendete uns die Mondnacht...* (nr 40/III). Zwroty tonalne przyjmują w dziele funkcję symbolu „odległego” i „nieosiągalnego”, są echem owej „pięknej wizji”, wywołującej uczucie nostalgii. Formą pokrewną aluzji tonalnej jest sposób, w jaki kompozytor wykorzystuje interwały kwarty, kwinty i oktawy. W kontraście do materiału dysonującego, zwłaszcza kwinta pełni istotną rolę konstrukcyjną i symboliczną („czystość” w formie najdoskonalszej osiąga Kurtág przy użyciu pustych strun skrzypiec, które traktuje symbolicznie jako punkt wyjścia/„punkt zero”³⁸). Zderzenie odmiennych tkanek

36 Ibidem.

37 Ibidem, s. 43-44.

38 „I love open strings; I can't help it. I use them whenever I can, perhaps because, to a certain extent, they stand for the zeropoint”. Cyt. za: B.A. Varga, *György Kurtág: Three Interviews...*, op. cit., s. 69.

interwałowych w formach fragmentarycznych prowadzi nieraz do podziału miniatury na dwa odcinki. Element tonalny, choćby pod postacią nagłego „wyłonienia się” kwinty, doprowadza zwykle do wydzielenia formalnej puenty.

Osobnym problemem w dziele Kurtága pozostaje ekspresja wykonawcza, na co wskazuje liczba słownych didaskaliów w partyturze. *Kafka-Fragmente* to cykl miniaturowych scen, skoncentrowanych „gestów” o performatywnym charakterze (prócz omówionych fragmentów wyróżnia się *Szene in der Elektrischen*, nr 32/III). Przy wyborze tekstów Kurtąg kierował się, jak to określił, „przydatnością do kompozycji”³⁹. Uwagę tę Karl Katschthaler odczytuje w kontekście parateatralnego wymiaru *Kafka-Fragmente*. Badacz dostrzegł pewien „rozdźwięk”, chęć pogodzenia ze sobą sprzecznych postaw:

W przeciwieństwie do wielu kompozytorów zajmujących się muzyką nową, Kurtąg nie jest zdeklarowanym orędownikiem performatywnej koncepcji muzyki. [...] Wydaje się, że zajmuje ambiwalentną pozycję między muzyką „czystą” a muzyką „performatywną”. To właśnie ta ambiwalencja, niczym zakazany owoc generuje „sferę do odegrania” („dimension of enactment”), wpisaną w partyturę *Kafka-Fragmente* i w wiele innych jego późniejszych utworów⁴⁰.

W ocenie Katschthalera „utajona” teatralność utworu wydaje się być świadomą decyzją twórcy⁴¹. W czasie prób do premiery *Przesłań umartej panny R.W. Trusowej* na sopran i zespół kameralny op. 17 (1976–1980) Kurtąg stanowczo odżegnywał się od jakichkolwiek skojarzeń scenicznych⁴². Jest to zaskakujące tym bardziej, że w tamtym czasie intensywnie rozmyślał nad skomponowaniem opery. Paradoksalność jego ówczesnej postawy trafnie ujęła Adrienne Csengery, mówiąc o tym, że Kurtąg komponuje

39 Zob. Karl Katschthaler, *Reading Kurtág with Kafka. The Fragmentary and the Theatrical in Kafka-Fragmente op. 24*, „The Slavic and East European Journal” 2018, Vol. 62, No. 1, s. 167.

40 Ibidem, s. 171.

41 Ibidem.

42 Alan E. Williams, *Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág*, „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae” 2002, t. 43, fasc. 3/4, s. 359.

„zakamuflowane opery”⁴³. Wydaje się, że quasi-teatralna atmosfera *Kafka-Fragmente*, mimo użycia środków jawnych i dosadnych, pozostaje niejasna, ponieważ bliżej jej ideowo do subtelnych i ukrytych dramatów właściwych romantycznym cykлом wokalnym⁴⁴.

Innym problemem pozostaje kwestia intertekstualności utworu. Powiązania w *Kafka-Fragmente* nie ograniczają się do literatury, wybiegają dalej poprzez odwołania m.in. do muzyki Schumanna (*Träumend hing die Blume, Der begrenzte Kreis, Szene in der Elektrischen, Es blendete uns die Mondnacht*). Jak słusznie dostrzega Jean-Paul Olive, choć Kurtág posługuje się odniesieniami i aluzjami do przeszłości, „zaufania do muzyki i jej historii nigdy nie myli ze zwykłą akceptacją konwencji, tj. biernym przyjmowaniem tego, co pewnego dnia już skostniało; język jako dziedzictwo — kontynuuje Olive — służy tylko terażniejszości, pojawia się tylko wtedy, gdy jest kwestionowany przez metodę, która przywraca mu witalność, ale czasem też ujawnia dystans, podkreślając jego tragiczny charakter”⁴⁵.

Obudowywanie swojej muzyki kontekstami może być przejawem jej „oswajania”. Poprzez liczne odwołania do przeszłości kompozytor wpisuje ją w perspektywę historyczną (dokonaną), zbierając w ten sposób siłę do „walki” o własną twórczość (taka postawa jest odpowiedzią na niemoc i kryzys, który stanowi niezbywalną kondycję życiowo-artystyczną Kurtága). W tej perspektywie *Kafka-Fragmente* jawi się jako dzieło autobiograficzne. Zwyczaj wpisywania daty i miejsca powstania każdego fragmentu przywołuje na myśl wpisy w dzienniku (jak pisze Martin Zenck: „Kurtág przekształca pamiętniki poety we własne”⁴⁶). Osobisty wymiar utworu eksponują również częste dedykacje, które należą do sfery prywatnej

43 Ibidem, s. 360.

44 Ibidem.

45 Zob. Jean-Paul Olive, *György Kurtág et Walter Benjamin. Considérations sur l'aura dans la musique*, w: *Centre and Periphery, Roots and Exile. Interpreting the Music of István Anhalt, György Kurtág, and Sándor Veress*, red. F. Sallis, R. Elliott, K. DeLong, Waterloo 2011, s. 330.

46 Zob. Martin Zenck, *Versuch über die Geste in György Kurtágs Kafka-Fragmenten*, „Musik-Konzepte” nowa seria, nr specjalny XI, red. Ulrich Tadday, 2020, s. 223.

mitologii⁴⁷ (ich rozszyfrowanie jest często niemożliwe). Choć literatura Kafki jest bytem odrębnym i trudno ją z czymkolwiek porównać, jej pierwiastek negatywny wydaje się łączyć z ekspresją większości utworów wokalnie-instrumentalnych Węgra (m.in. do tekstów Pétera Bornemiszy, Jánosa Pílinzkyego, Rimmy Dalos). Z kolei tym, co te wizje odróżnia, jest Kafkowska różnorodność, polaryzująca egzystencjalną problematykę na niespotykaną skalę. Parafrazując słowa Roberta Calasso, moglibyśmy powiedzieć, że *Kafka-Fragmente* to cykl etiud na sopran i skrzypce w czterdziestu gammach „rozdarcia”⁴⁸. Takie są odczytania Kurtága — rozbite, niejednorodne, zmierzające w wielu kierunkach jednocześnie. Pod względem ekspresji *Kafka-Fragmente* op. 24 jawi się jako dzieło wyjątkowe — nie tylko w dorobku Kurtága, lecz w całej powojennej historii muzyki europejskiej.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

Partytura i nagranie

György Kurtág, *Kafka-Fragmente* op. 24, partytura, Editio Musica Budapest, Budapeszt 1992.
György Kurtág, *Kafka-Fragments Op. 24*, A. Csengery, A. Keller, nagranie. Hungaroton Classic HCD31135 (1995).

Literatura

Levon Akopian, *Remplissage jako problem teoretyczno-muzyczny*, „Teoria Muzyki” nr 15, 2019, s. 25–47.
Stephen Blum, *Kurtág’s Articulation of Kafka’s Rhythms* („*Kafka-Fragmente*”, op. 24), „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae” 2002, t. 43, fasc. 3/4, s. 345–358.

47 Więcej na temat ten temat zob. Ulrich Mosch, *What Presence of the Past? Artistic Autobiography in György Kurtág’s Music*, w: *Centre and Periphery, Roots and Exile...*, op. cit., s. 345–369.

48 W ujęciu Roberta Calasso, pisarstwo Kafki to „wprawianie się (w sensie Etiud Chopina) w wielu gammach obcości”. R. Calasso, *K.*, op. cit., s. 140.

- Roberto Calasso, *K.*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, Warszawa 2011.
- Ulrich Dibelius, *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*, Salzburg 1993.
- Hugo Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, przeł. Elżbieta Feliksiak, Warszawa 1978.
- Franz Kafka, *Zapiski z Zürau*, przeł. Roman Karst, w: idem, *Wybór prozy*, wstęp i oprac. Łukasz Musiał, Wrocław 2018.
- Franz Kafka, *Dzienniki*, przeł., oprac. i dwa posłowania Łukasz Musiał, Łódź 2022.
- Karl Katschthaler, *Reading Kurtág with Kafka. The Fragmentary and the Theatrical in Kafka-Fragmente op. 24*, „The Slavic and East European Journal” 2018, Vol. 62, No. 1, s. 160–182.
- William Kinderman, *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág*, Urbana–Chicago–Springfield 2012.
- Barbara Surowska, Książka programowa Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1993, s. 220–222.
- David Metzger, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*, Cambridge 2009.
- Ulrich Mosch, *What Presence of the Past? Artistic Autobiography in György Kurtág’s Music*, w: *Centre and Periphery, Roots and Exile. Interpreting the Music of István Anhalt, György Kurtág, and Sándor Veress*, red. F. Sallis, R. Elliott, K. DeLong, Waterloo 2011, s. 345–370.
- Jean-Paul Olive, *György Kurtág et Walter Benjamin. Considérations sur l’aura dans la musique*, w: *Centre and Periphery, Roots and Exile. Interpreting the Music of István Anhalt, György Kurtág, and Sándor Veress*, red. F. Sallis, R. Elliott, K. DeLong, Waterloo 2011, s. 327–344.
- Rudolf Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. Bogdan Kupis, Warszawa 1968.
- Martin Scheuregger, *Fragment, Time and Memory. Unity in Kurtág’s Kafka Fragments*, „Contemporary Music Review” 2014 nr 33/4, s. 408–427.
- Bálint András Varga, *György Kurtág: Three Interviews and Ligeti Homages*, Rochester 2009.
- Alan E. Williams, *Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág*, „Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae” 2002, t. 43, fasc. 3/4, s. 359–370. DOI:10.1556/smus.43.2002.3-4.12.
- Martin Zenck, *Versuch über die Geste in György Kurtágs Kafka-Fragmenten*, „Musik-Konzepte” nowa seria, nr specjalny XI, red. Ulrich Tadday, 2020, s. 192–214.

BIOGRAM

Szymon Borys — dr, teoretyk muzyki; Asystent w Katedrze Kompozycji i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Magisterium obronił na podstawie pracy pt. „Zanurzeni w brzmieniu natury. Duchowość w muzyce Henriego Dutilleux” (2018, promotor dr hab. prof. AM Marcin Trzęsiok). Tytuł doktorski uzyskał na podstawie pracy pt. „Nadzieja w rozpacz. Witalistyczny pesymizm Györgya Kurtága w *Kafka-Fragmente* op. 24 i *...pas à pas — nulle part... op. 36*” (2023, promotor dr hab. prof. AM Marcin Trzęsiok). Publikował w „Res Facta Nova”, „Scontri” „Glissandzie” i „Ruchu Muzycznym”. Stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2022). W latach 2021–2023 pełnił funkcję przewodniczącego Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich.

STRESZCZENIE

Ekspresja w formie aforystycznej. Kafka-Fragmente op. 24 Györgya Kurtága
György Kurtág (ur. 1926) to prawdopodobnie najważniejszy żyjący kompozytor węgierski. Jako mistrz aforyzmu powszechnie uznawany jest za spadkobiercę Antona Weberna. *Kafka-Fragmente* na sopran i skrzypce op. 24 to partytura kluczowa w dorobku Węgry, powszechnie uznawana za arcydzieło europejskiej muzyki ostatniego półwiecza. Formy w twórczości Kurtága

BIOGRAPHICAL NOTE

Szymon Borys — PhD, music theorist; assistant lecturer at the Department of Composition and Music Theory, Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice. He obtained his MA on the basis of the thesis “Zanurzeni w brzmieniu natury. Duchowość w muzyce Henriego Dutilleux” ([Immersed in the sound of nature. Spirituality in the music of Henri Dutilleux], 2018, supervisor: Dr hab. AM prof. Marcin Trzęsiok). He obtained his doctoral degree on the basis of the thesis “Nadzieja w rozpacz. Witalistyczny pesymizm Györgya Kurtága w *Kafka-Fragmente* op. 24 i *...pas à pas — nulle part... op. 36*” ([Hope in despair. György Kurtág’s vitalist pessimism in *Kafka-Fragmente* Op. 24 and *...pas à pas — nulle part... Op. 36*], 2023, supervisor: Dr hab. AM prof. Marcin Trzęsiok). He has published in *Res Facta Nova*, *Scontri*, *Glissando* and *Ruch Muzyczny*. Holder of the Minister of Culture and National Heritage scholarship (2022). In 2021–2023 he was a head of the Polish Composers’ Union’s Youth Circle.

ABSTRACT

Expression in aphoristic form. György Kurtág’s ‘Kafka-Fragmente’ Op. 24
György Kurtág (born 1926)—a master of musical aphorism is probably the most important Hungarian living composer. In relation to the musical form he is widely recognized as the successor of Anton Webern. *Kafka-Fragmente* op. 24 is a key score in Kurtág’s output, widely regarded as a masterpiece of European music of the last half century. The compositions

przyjmują wyjątkowo skondensowaną postać. Stawiają one przed słuchaczem niemal wyzwanie, zaś przed analitykiem i wykonawcą szereg problemów interpretacyjnych. To wyjątkowo gęsta, niemal kaligraficzna muzyka. Każda nuta coś znaczy, ma swoje uzasadnienie, choć nieraz głęboko ukryte. Niektóre z kompozycji Kurtága funkcjonują na pograniczu *Augenmusik*, wiele z nich zbudowanych jest na aluzjach i niedopowiedzeniach. Mnożość detali w jego dziełach wpływa na atomizację ekspresji, co skutkuje swoistym „rozwarstwieniem” utworów na wiele skrajnie zróżnicowanych tonów wyrazowych. Niniejszy artykuł stanowi próbę zbadania sposobu funkcjonowania ekspresji w muzyce Kurtága na wybranych przykładach *Kafka-Fragmente* op. 24.

SŁOWA KLUCZOWE György Kurtág, Franz Kafka, *Kafka-Fragmente*, aforyzm, ekspresja

are broken down into many small parts, and their forms take a very condensed shape. This poses a number of analytical problems for the performer and researcher. Kurtág’s music is very dense, almost calligraphic. Each note means something, has its own justification (although sometimes deeply hidden). Some of the fragments function like *Augenmusik*, many of them are built on allusions and understatements. The multitude of details present in his works influences the atomization of expression. This results in a kind of “stratification” of musical piece into many, extremely diverse expressive tones. This article tries to define the functioning of Kurtág’s musical expression on selected examples from *Kafka-Fragmente* op. 24.

KEYWORDS György Kurtág, Franz Kafka, *Kafka-Fragmente*, aphorism, expression