



Centenario de
György
Kurtág

Por Juan Arturo Brennan

Para conmemorar el centenario de György Kurtág (Lugoj, Rumania, 1926), presentamos estas apreciaciones de Juan Arturo Brennan, quien ofrece una semblanza del llamado “maestro de la intensidad expresiva”. Tanto en *Játékok* como en el Cuarteto opus 1, en *Kafka-Fragmente* opus 24 o en su única ópera, *Fin de partie, scènes et monologues*, el lenguaje musical del compositor húngaro se caracteriza por la búsqueda de elementos sencillos, gestos económicos, diseños austeros y el uso del silencio.

Béla Bartók (1881-1945), húngaro, nació en Sânnicolau Mare, Rumania.

Iannis Xenakis (1922-2001), griego-francés, nació en Brăila, Rumania.

György Ligeti (1923-2006), húngaro, nació en Tárnáveni, Rumania.

György Kurtág (1926), húngaro, nació en Lugoj, Rumania.

He elegido iniciar este compacto retrato escrito de Kurtág con esos cuatro datos duros para hacer una breve reflexión sobre el hecho de

que una parte sustancial de la historia cultural en general, y musical en particular, de la Europa Oriental contemporánea puede ser narrada y analizada a partir de una mirada al complejo constructo geopolítico que fue el Imperio Austrohúngaro; y, sobre todo, al proceso de su implosión, fragmentación y movimiento de fronteras, cuyo primer acorde estuvo formado por los disparos realizados por Gavriilo Princip el 28 de junio de 1914 en Sarajevo.

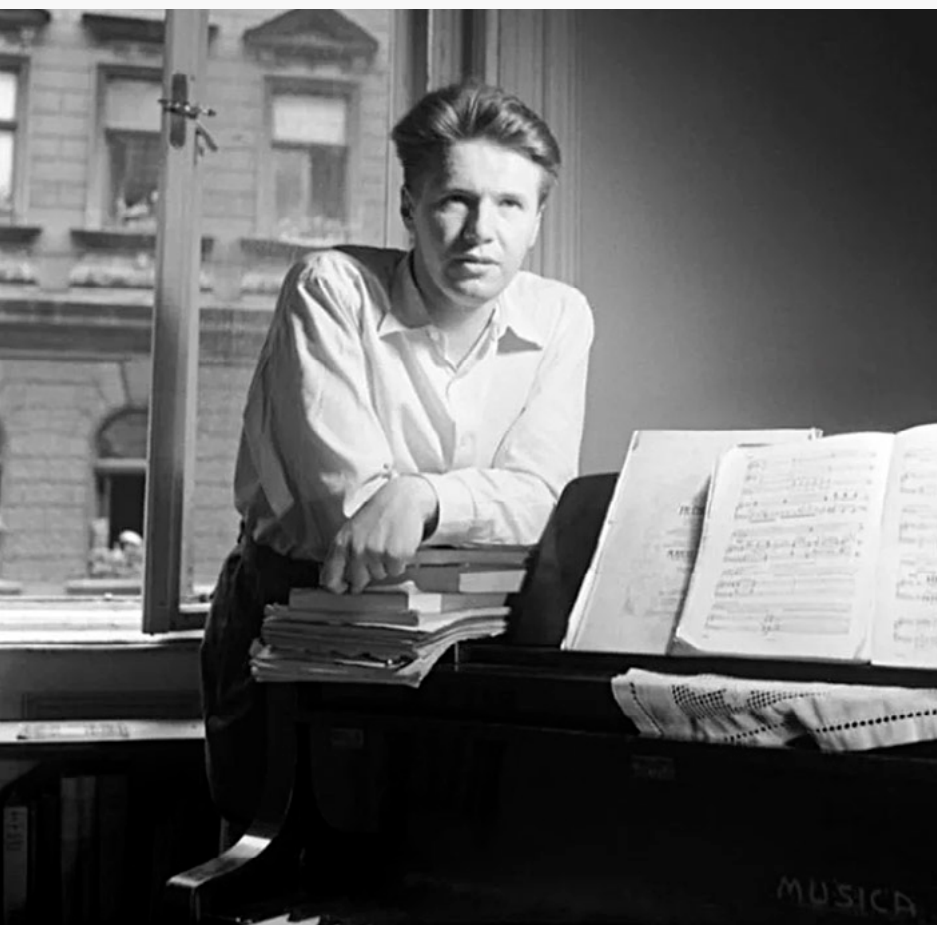
La biografía musical personal de György Kurtág se inicia en otra ciudad rumana, Timișoara, cuyo perfil provinciano pronto le quedó chico y lo impulsó a mudarse a la cosmopolita Budapest a los 20 años de edad; un par de años después se convertiría en ciudadano húngaro. Kurtág realizó la primera fase importante de su aprendizaje académico bajo la tutoría de un grupo de músicos húngaros que, si bien no dejaron una huella particularmente profunda como creadores, sí tuvieron una sólida reputación como educadores: Léo Weiner, Pál Kadosa, Ferenc Farkas, Sándor Veress y Lajos Bárdos. Es probable que la síntesis de las enseñanzas de todos ellos haya diluido en Kurtág los vestigios de sus inicios rumanos. Y más probable aún es que la formación definitiva de su identidad húngara haya tenido como sus dos pilares fundamentales la inescapable y benéfica influencia de Bartók y su amistad y cercanía creativa con Ligeti.

Cherchez la femme, instancia primera. Cuando realizaba sus estudios en la Academia de Música Franz Liszt de Budapest, Kurtág conoció a la pianista y profesora de piano Márta Kinsker (1927-2019), con quien se casó en 1947. Desde entonces, formaron una pareja literalmente indivisible que se hizo famosa, sobre todo, por sus interpretaciones pianísticas a dúo. Ahí están, como testigos irrefutables, las grabaciones y los videos de Márta y György tocando juntos el piano. Dicen los conocedores que lo más interesante de esta colaboración musical está en las interpretaciones que hicieron de la música de Johann Sebastian Bach (1685-1750), en las

Imagen de la página anterior: György Kurtág. Centro de Música de Budapest, Hungría.

transcripciones del propio Kurtág para piano a cuatro manos, y de sus propias composiciones, principalmente de la extensa serie de piezas titulada *Játékok* ('Juegos').

El consejo de Marianne Stein de abordar la composición a partir de los elementos más sencillos, los gestos más económicos y los diseños más austeros; y el descubrimiento de la música de Anton Webern, resultaron esenciales en la conformación del lenguaje musical de György Kurtág.



György Kurtág ganó el primer premio del concurso de composición del V Festival Mundial de la Juventud y de los Estudiantes en Hungría, en julio de 1955.
Fotografía: Erzsébet Zinner/Archivo Nacional de Hungría.

Cherchez la femme, instancia segunda. Poco después del malogrado levantamiento húngaro de 1956, Kurtág pasó una breve temporada en París, donde tuvo la oportunidad de estudiar con dos músicos ciertamente relevantes: Olivier Messiaen (1908-1992) y Darius Milhaud (1892-1974). Cuando llegó a París, el músico húngaro llevaba un tiempo inmerso en una encrucijada personal y musical; se habla incluso de una depresión que inhibía su potencial creativo, y que sin duda tenía su origen en la combinación de sus propias dudas y temores con el estado de ánimo provocado por los acontecimientos recientes en Hungría. Decía Kurtág: “Me di cuenta, desesperado, de que nada de lo que hasta entonces yo creía que constituía el mundo era verdad”. Apareció entonces en su vida Marianne Stein, una psicóloga que se especializaba precisamente en tratar artistas con ese tipo de problemas. Al parecer, el principal consejo de Stein a Kurtág fue abordar la composición, por así decirlo, desde cero: a partir de los elementos más sencillos, los gestos más económicos, los diseños más austeros. Parecería innegable que la combinación de los preceptos de Stein con el descubrimiento que hizo Kurtág de la depurada música de Anton Webern (1883-1945) resultó esencial en la conformación de su lenguaje musical. El compositor llegaría a afirmar que Stein le había proporcionado una nueva oportunidad de vida tanto personal como musical. Como consecuencia de los consejos de la psicóloga, Kurtág emprendió en 1959 la composición de un cuarteto de cuerdas que él mismo ha designado emblemáticamente como su opus 1, a pesar de la existencia de varias composiciones anteriores. En sus primeras páginas, este Cuarteto opus 1 de Kurtág está puntuado por un uso del silencio que habría de convertirse en uno de sus principales elementos constructivos. Y si bien hay en la obra algunos pasajes contemplativos, la partitura no está exenta de una energía nerviosa que pudiera entenderse, quizá, como la liberación de su estado de ánimo previo y, al mismo tiempo, como la exultante reafirmación de su “nueva vida” creativa. Y sí: una

audición atenta del Cuarteto op. 1 permite discernir la influencia de ciertas expresiones que hay en los cuartetos de Bartók y, a la vez, gestos que tienen abundante presencia en la parca y austera producción de Webern. De particular interés para el oyente es percibir en esta partitura de Kurtág diversos momentos en los que el compositor se vale de estructuras repetitivas, lo que no debe precipitar la tentación de etiquetarlo como un compositor minimalista. Como punto de referencia sobre esta cuestión, vale recordar que el especialista Paul Griffiths mencionó, en el contexto de una discusión sobre el minimalismo, que el lenguaje de Kurtág consiste en “inscribir minúsculos espacios musicales con el máximo de expresión e imaginación, sin aludir a la brillante actividad de la música de Steve Reich o la luminosa cantilación repetitiva de Arvo Pärt”.

Mencionada líneas más arriba, la serie de piezas titulada *Játékok* es un claro ejemplo del concepto de la obra en constante progreso. El compositor inició la redacción de las primeras piezas de *Játékok* en 1973, y hasta el año 2021 se habían publicado diez volúmenes de la serie, la mayor parte de los cuales son para piano solo; y los restantes, para dos pianos o para piano a cuatro manos. Con el paso de las décadas, *Játékok* se ha convertido en

una de las composiciones más emblemáticas de Kurtág. Decía el compositor sobre estos juegos pianísticos:

La idea de componer *Játékok* me fue sugerida por niños que tocan espontáneamente, niños para quienes el piano aún significa un juguete. Experimentan con él, lo acarician, lo atacan, pasan sus dedos sobre el teclado. Enciman sonidos aparentemente inconexos, y si esto logra despertar su instinto musical comienzan a buscar conscientemente algunas de las armonías que encontraron por azar y las repiten una y otra vez.

La audición de las piezas que conforman la extensa serie *Játékok* –experiencia por demás iluminadora– pone al oyente en contacto con una fascinante colección de construcciones sonoras (muchas de brevísima duración), en algunas de las cuales pudiera acaso detectarse una sutil intención didáctica, pero, sobre todo, una exploración del sonido por el placer mismo del sonido, junto con algunas ideas claramente discernibles de diseño estructural. Así, en la brevedad está presente el fantasma de Webern, pero en los demás elementos constitutivos de *Játékok* podrían trazarse sutiles vasos comunicantes con el *Mikrokosmos* (1926-1939) de Bartók o con algunos momentos de la *Musica ricercata* (1951-1953) de Ligeti.

“La idea de componer *Játékok* me fue sugerida por niños que tocan espontáneamente, niños para quienes el piano aún significa un juguete”.
GYÖRGY KURTÁG



Marta y György Kurtág al piano, en la Gran Sala del Mozarteum de Salzburgo, agosto de 1993. Fotografía: Marion Kalter.



György Kurtág y György Ligeti en la Gran Sala del Mozarteum de Salzburgo, 1993. Fotografía: Marion Kalter.

Los *Kafka-Fragmente* fueron concebidos por Kurtág como un refinado teatro musical que debe ser apreciado, casi obligatoriamente, en vivo.

Otro ejemplo notable de la eficaz combinación de brevedad y fragmentación que Kurtág ha propuesto como *modus operandi* se encuentra en los *Kafka-Fragmente* op. 24, una extensa serie de piezas para soprano y violín que redactó entre 1985 y 1986. Más que una adaptación (*setting* es el término en inglés, más adecuado al concepto) de pasajes de las obras famosas del enorme escritor checo, *Kafka-Fragmente* tiene su cimiento textual en notas sueltas, cuadernos de apuntes y trozos póstumos de la producción de Kafka. Esta colección de deslumbrantes miniaturas consta de cuarenta canciones divididas (asimétricamente) en cuatro partes. La primera agrupa diecinueve piezas; la segunda

consiste en una sola canción, la más extensa de la serie, escrita en homenaje a Pierre Boulez (1925-2016); doce canciones conforman la tercera parte; y la última incluye las ocho restantes. *Kafka-Fragmente* se caracteriza por una enorme variedad de estados de ánimo y recursos expresivos, doblemente notable porque todo ello está logrado con una gran economía de medios. Hablar aquí de gestos sonoros es más que una simple metáfora: esta singular colección vocal de Kurtág contiene numerosos momentos dramáticos, algunos de los cuales están señalados específicamente en la partitura. Es decir: estos *Kafka-Fragmente* fueron concebidos por Kurtág como un refinado teatro musical que debe ser apreciado, casi obligatoriamente, en vivo. Incluso en una audición pura, sin imagen, será posible percibir en el ciclo numerosos momentos del más límpido expresionismo con posibles conexiones, a la distancia, con obras como el *Pierrot lunaire* (1912) de Arnold Schönberg (1874-1951). Un dato ciertamente relevante sobre estos

kafkianos fragmentos es el hecho de que, si bien Kurtág los redactó un cuarto de siglo después de su Cuarteto op. 1, también dedicó la partitura a Marianne Stein, como si con ello estuviera reafirmando a la vez su liberación espiritual y creativa, y las raíces de su estilo maduro. Entre las grabaciones que se han realizado de los *Kafka-Fragmente* destacan las muy recomendables de Anna Prohaska e Isabelle Faust y la de Juliane Banse con András Keller.

Si los *Kafka-Fragmente* pueden ser pensados y escuchados como una serie de minidramas para voz, surge de inmediato la cuestión de la música escénica de Kurtág. Sí, en su catálogo hay un buen número de partituras para voz con diversas combinaciones instrumentales, y un puñado de obras corales. Es lícito suponer que varias de ellas se acercan en la concepción del trabajo vocal a la esfera de la música escénica. En este ámbito de su producción, Kurtág se ha acercado a una amplia variedad de escritores y poetas, entre ellos Sandor Weöres, Péter Bornemisza, Pál Gulyás, István Bálint, Deszö Tandori, Péter Esterházy, Ellen Lösch, Rimma

Dalos, János Pilinszky, Attila József, Georg Christoph Lichtenberg, Gérard de Nerval y Anna Ajmátova. Es menester poner especial atención a un par de obras —que en realidad son dos iteraciones del mismo proyecto—, una de cuyas versiones es para narradora, cinco voces y ensamble instrumental especializado, y la otra para voz y piano vertical. El eufónico título original es *Samuel Beckett: What is the Word. Siklós István tolmácsolásában Beckett Samuel üzeni Monyók Ildikóval* (“Samuel Beckett: What is the Word. Samuel Beckett manda un recado a través de Ildikó Monyók en la traducción de István Siklós”). Si en estas dos partituras el punto de arranque es Samuel Beckett, lo es también en el caso de su única ópera, *Fin de partie, scènes et monologues*. Kurtág dedicó esta obra a su maestro Ferenc Farkas y a su amigo Tamás Blum. Estrenada en La Scala de Milán el 15 de noviembre de 2018, la ópera es un buen compendio de algunos de los elementos expresivos y procesos constructivos de la música de Kurtág. Y no solo eso: se trata asimismo de una muy certera aproximación al espíritu de Beckett.



Frode Olsen como Hamm y Leigh Melrose como Clov en *Fin de partie, scènes et monologues*, de György Kurtág, Teatro alla Scala en Milán, 15 de noviembre de 2018. Fotografía: Ruth Walz.

El mayor de los muchos méritos de *Stele* es la asombrosa paleta de colores que logra el compositor, caracterizada mayormente por grandes trazos de colores sólidos.

Compuesta sobre un libreto en francés, elaborado por el propio Kurtág a partir de *Fin de partie* (1957), la ópera tiene un atinado prólogo consistente en una clara y sencilla adaptación (en inglés) del poema *Roundelay* (1976) del propio Beckett. Una mirada atenta al video de esta potente ópera de Kurtág permite descubrir la presencia de algunos instrumentos inusuales en el foso de la orquesta.

Como es lógico suponer, a un creador tan singular como Kurtág no se le puede encasillar con una sola idea o una sola expresión; es cierto que el “aforismo apacible” le va bien, como también lo es que su preferencia por los pequeños ensambles está claramente documentada. Sin embargo, cuando ha abordado la orquesta sinfónica como vehículo sonoro, los resultados son igualmente sorprendentes para el intelecto y atractivos para el oído. La mejor muestra de ello es probablemente su pieza para gran orquesta, titulada *Stele* op. 33, escrita en 1994 para Claudio Abbado y la Orquesta Filarmónica de Berlín, y considerada por muchos como su más destacada composición sinfónica. Referida a veces también por su título en grafía griega, ΣΤΗΛΗ, la obra está concebida en tres movimientos bien contrastados y equilibrados (1. *Larghissimo-Adagio*; 2. *Lamentoso-disperato con moto*; 3. *Molto sostenuto*), que suelen ser interpretados *attacca*, es decir, sin pausas evidentes. El primero inicia con un potente acorde inesperadamente tradicional, de espíritu beethoveniano, que de inmediato se dobla, se quiebra, se derrite y desaparece. A partir de ahí, Kurtág construye una doble y sugestiva filigrana, de timbres por arriba y texturas por abajo. El segundo movimiento se caracteriza por una marea agitada, marcada por acentos irregulares e impredecibles de las percusiones y un sólido manejo de los grupos y secciones orquestales; es aquí, probablemente, donde pudiera percibirse de nuevo la benéfica sombra de Ligeti. Los contrastes dinámicos y tímbricos crean una atmósfera de una gran tensión. Buena parte de esta tensión se filtra al tercer movimiento, caracterizado por un insis-



György Kurtág. Fotografía: Christoph Egger.

tente ánimo procesional, oscuro y denso, interrumpido aquí y allá, y contrastado con corales declamatorios a cargo de diversas combinaciones de los metales. En sus últimos compases, *Stele* se funde en el silencio, como ocurre también con las dos primeras secciones de la partitura. No sería exagerado decir que el mayor de los muchos méritos de *Stele* es la asombrosa paleta de colores que logra el compositor; una paleta que, si bien tiene fugaces momentos de puntillismo iridiscente, se caracteriza mayormente por grandes trazos de colores sólidos.

Respecto al acorde inicial de *Stele*, Alex Ross afirma que se trata específicamente del acorde inicial de la obertura *Leonora n.º 3* de Ludwig van Beethoven (1770-1827), y compara con estas contundentes (y muy descriptivas) palabras el espíritu optimista de esa pieza con las profundidades expresivas de la obra de Kurtág: “La obertura de Beethoven marcha en el júbilo del Do mayor; *Stele*, por contraste, renguea a través de un paisaje reseco y despoblado”. Un buen indicador del prestigio de esta potente obra orquestal de Kurtág está en el hecho de que la Filarmónica de Berlín la ha interpretado en varias ocasiones, bajo la conducción de directores brillantes, lúcidos y de temperamentos tan distintos como Claudio Abbado, Bernard Haitink y Kirill Petrenko.



György Kurtág al piano en su estudio en el Centro de Música de Budapest, Hungría, 2018. Fotografía: Ákos Stiller.

El sólido conocimiento de la variedad y las posibilidades instrumentales demostrado por Kurtág en *Stele* se refleja puntualmente en su ecléctica producción de música para instrumentos, a lo largo de la cual ha propuesto un buen número de combinaciones inusuales e improbables.

Esta última observación sirve como puente para un comentario final sobre este notable creador sonoro húngaro, cuya música, a pesar de su evidente relevancia, tardó mucho tiempo en empezar a ser reconocida. Este concepto está relacionado de cerca con la idea que inicia este texto, y se refiere a la presencia importante en la producción de Kurtág de ese emblemático instrumento de cuerda punteada sobre tablero que es el cimbalom, inseparable de cualquier análisis o discusión de la música tradicional húngara. En la lista de obras de Kurtág se encuentran partituras para cimbalom solo, y otras en las que este instrumento es cómplice

del violín, la voz, el contrabajo, el clarinete, un segundo cimbalom. Es lógico suponer que este músico nacido en Rumania acudió con cierta frecuencia a tal instrumento para reafirmar de la manera más clara posible su arraigo profundo en la tierra, la cultura y los sonidos de Hungría, su verdadero hogar material y espiritual.

*György Kurtág, compositor contemporáneo húngaro
autor de obras elegantemente crípticas.*

ALEX ROSS



Juan Arturo Brennan (Ciudad de México, 1955) es cineasta, promotor y divulgador cultural. Primer egresado del Centro de Capacitación Cinematográfica. Guionista, productor, realizador y conductor de programas de radio y televisión. Crítico de música, periodista y traductor. Profesor y conferencista. Redactor de notas de programa para orquestas, festivales y producciones discográficas. Autor de siete libros sobre temas musicales y culturales. Premiado con un Ariel y una Diosa de Plata por el guion de *El año de la peste*, escrito con Gabriel García Márquez; y condecorado con la Orden del León de Finlandia, en grado de Caballero de Primera Clase.