

CSORDÁS KLÁRA

MAURICIO KAGEL VOKÁLIS

MŰVEI

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-történeti tudományok besorolású
doktori iskola

MAURICIO KAGEL VOKÁLIS MŰVEI

CSORDÁS KLÁRA

TÉMAVEZETŐ: HALMAI KATALIN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Tartalomjegyzék

Rövidítések.....	III
Köszönetnyilvánítás.....	IV
Előszó.....	V
1. Előzmények	1
1.1. Mauricio Kagel és Argentina.....	1
1.2. Kagel zenei neveltetése	2
1.3. Kagel nyelvi környezete	3
1.4. Kagel és a film	4
1.5. A tangó és a milonga hatása Kagelre	5
1.6. A Teatro Colón és Buenos Aires zenei atmoszférájának szerepe Kagel életében.....	6
1.7. Perónizmus	9
1.8. Irodalmi hatások.....	11
1.9. Pierre Boulez Buenos Airesben	14
1.10. Kagel Buenos Aires-i kompozíciói	15
2. Kagel és Németország	19
3. Vokális művek	28
3.1. Palimpsestos, Cinco cantos de Génesis	30
3.2. Phonophonie	30
3.3. Hallelujah.....	30
3.4. Recitativarie	30
3.5. Mare nostrum.....	31
3.6. Kantrimusik	31
3.7. Tango alemán.....	32
3.8. Aus Deutschland	32
3.9. Rrrrrrr	33
3.10. Fürst Igor Strawinsky	34
3.11. Sankt-Bach-Passion.....	34
3.12. ..., den 24.xii. 1931.....	35
3.13. Duodramen	35
4. A kiválasztott négy mű.....	37
4.1. Mitternachtsstük.....	37

4.2.	Ein Brief	46
4.3.	Quodlibet	54
4.4.	Der Turm zu Babel.....	62
5.	Kagel Fesztivál.....	67
5.1.	Kagel Fesztivál 2006 Buenos Aires	67
5.2.	A fesztivál eseményeinek táblázata	70
5.3.	Interjú Diana Theocharidisszel	75
	Utószó	77
	Függelékek	79
	Bibliográfia.....	80
	A CD és DVD-melléletek tartalma	82

Rövidítések

Dialoge	Kagel, Mauricio: <i>Dialoge, Monologe</i> . Köln: Herausgegeben von Werner Klüppelholz, 2001.
Gielen	Gielen, Michael: <i>Unbedingt Musik</i> . Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2005.
Heile	Heile, Björn: <i>The Music of Mauricio Kagel</i> . New York: Routledge, 2016.
Heile-K-D	Heile, Björn: <i>Kagel in Darmstadt Texte und Kontexte</i> . Aufgehobene Erschöpfung – Der Komponist Mauricio Kagel Symposium, 20. Und 21. September 2008, Alte Oper Frankfurt am Main, Herausgegeben von Hans-Klaus Jungheinrich. Kindle – Mainz, 2015.
Ibañez	Richter-Ibañez, Christina: <i>Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957)</i> . Bielefeld: Musik und Klangkultur, 2014
K.../1991	Klüppelholz, Werner (Hrsg.): <i>K.../1991</i> . Köln: DuMont, 1991.
K1970-1980	Klüppelholz, Werner: <i>Mauricio Kagel 1970-1980</i> . Köln: DuMont, 1981.
Sandner	Sandner, Wolfgang: <i>Integrität des Denkens</i> , Aufgehobene Erschöpfung – Der Komponist Mauricio Kagel, Symposium, 20. und 21. September 2008, Alte Oper Frankfurt am Main, Herausgegeben von Hans-Klaus Jungheinrich, Kindle – Mainz, 2015.
Schnebel	Schnebel, Dieter: <i>Mauricio Kagel Musik Theater Film</i> . Köln: DuMont, 1970.
Stenzl	Stenzl, Jürg: <i>Woher – wohin? Mauricio Kagel zwischen « Palimpsestos » in Buenos Aires und « Anagrama » in Köln (1950-1957)</i> Aufgehobene Erschöpfung – Der Komponist Mauricio Kagel, Symposium, 20. und 21. September 2008, Alte Oper Frankfurt am Main, Herausgegeben von Hans-Klaus Jungheinrich, Kindle – Mainz, 2015.
ÜMK	Klüppelholz, Werner: <i>Über Mauricio Kagel</i> . Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1982.
WÜM	Kagel, Mauricio: <i>Worte über Musik</i> . München. R. Piper GmbH&Co, 1991.

Köszönetnyilvánítás

Disszertációm megírása lehetetlen lett volna családom szeretetteljes és odaadó támogatása nélkül. Létrejöttéhez nagy köszönettel tartozom a szakmai segítségért Halmai Katalinnak, Mesterházi Máténak, Büki Zsófiának, Gémesi Gézának, Horváth Ágnesnek, Fábián Dorottyának, Viszkok Bencének, Tóth Dávidnak, Balog Viviennek, Füstös Katának, Kőrösi Mártának, Miyuki Wittnek, Pamela Kagelnek, Stefan Conradinak, Diana Theocharidisnek, Matthias Kasselnek, Werner Klüppelholznak, Marion Eppingernek és Francisco Kröpflnek.

Csordás Klára

Párizs, 2018. február 26.

Előszó

Vitathatatlan, hogy Kagel hihetetlen mennyiségű szokatlan ötlettel gazdagította a világot, sőt, túlzás nélkül nevezhető olyan, folyamatosan termelő ötletgyárnak, amely az ifjú generációra is termékenyítőleg tud hatni.

*Michael Gielen*¹

Témaválasztásom oka 22 éves együttműködésem a XX. század egyik kiemelkedő komponistájával, Mauricio Kagellel (1931–2008). Pályafutásom alatt mindig gondosan ügyeltem arra, hogy ne veszítsem el a kontaktust a kortárs zeneszerzőkkel, sem a fiatal generációval, sem a már ismert és elismert idősebb nemzedékkel.

Kagellel 1986 októberében találkoztam először, az Országos Filharmónia fiatal szólistájaként. *Ein Brief* című művét énekeltam az akkor még Állami Hangversenyzenekarnak nevezett Nemzeti Filharmonikusokkal, a szerző vezényletével. A koncertre a szeptember 21-i hamburgi ősbemutató után két héttel került sor, amelyen a mű Hanna Schwartz szólójával hangzott el.

A találkozás döntően befolyásolta pályafutásom elkövetkező két évtizedét. Az *Ein Brief* című „Hangversenyjelenet”-et (Konzertszene) rendszeresen énekeltam a világ különböző koncertpódiumain; Kagel, ahol csak tudott, engem ajánlott szólistának. Sokat dolgoztunk az előadás előkészítésén, ami – ismerve a szerző munkastílusát – máskor is elengedhetetlennek bizonyult művei megszólaltatásakor. Fejében konkrét volt az elképzelés, lejegyzése precíz, ám személyes instrukciói nagyban hozzájárultak darabjai hiteles előadásához. Ezért ragaszkodott, amikor csak lehetett, az általa fölkészített előadókhoz.

Mauricio Kagel kivételes helyet foglal el a XX. század második felének jelentős zeneszerzői között. Másik világból – Dél-Amerikából, Argentínából – érkezett 1957-ben Kölnbe. Különbözősége nemcsak kivételes egyéniségén alapult, hanem szülőhelyének is köszönhető volt. Tanulmányozva Buenos Aires 1931–1957 közötti történelmét – Kagel életének első 26 évét –, választ kaphatunk arra, miért tért el alkotói világa európai kortársainak szemléletétől.

¹ „Gar keine Frage ist, dass Kagel eine unglaubliche Menge an ungewöhnlichen Ideen hereingebracht hat, dass er geradezu eine konstant laufende Ideenmaschine ist, dass er jüngere Leute befruchten kann.” K./1991, 60.

2002-től személyesen is megismertem Buenos Airest. A város a globalizáció ellenére a XXI. században is megőrizte azokat a vonásokat, amelyek segíthetnek megérteni Mauricio Kagel színes, különleges világának eredetét.

Az első két fejezet a honnan és a hová kérdését elemzi, ami hozzásegíthet Kagel személyiségének megértéséhez, az európai zene XX. századi történetében elfoglalt helyének fölméréséhez.

A harmadik fejezet a vokális művek helyét kívánja meghatározni Kagel gazdag életművében. Kagel gyermekkorától kezdve szerette az énekhangot, a zenei mondandó vokális kifejezését. E fejezetben a vokális művek elhelyezkedését, gyakoriságát, valamint a különböző énektechnikákat, az emberi hang sokféle felhasználását elemzem az életművön belül.

A negyedik fejezetben az általam gyakran előadott négy mű – Mitternachtsstük², Ein Brief, Quodlibet és Der Turm zu Babel – bemutatása, elemzése s a szerző személyes instrukcióinak leírása következik.

Disszertációm ötödik fejezete a 2006-os Buenos Aires-i Kagel Fesztivál ismertetése. A fesztivál gondolata 2003-ban kezdett kirajzolódni, amikor a Teatro Colónban – ahova Kagel engem küldött „levélként” – elénekeltam az Ein Briefet. Ekkor fogtunk hozzá a fesztivál előkészületeihez a CETC (Centro de Experimentación Teatro Colón) akkori társigazgatójával, Diana Theocharidisszel. Három év múlva Buenos Aires egyik legsikeresebb fesztiválját valósítottuk meg, amelynek alkalmából Kagel 25 év után először – egyben, sajnálatos módon, életében utoljára – látogatott el szülővárosába.

22 évig álltam szoros munkakapcsolatban Mauricio Kagellel; mind telefonon keresztül, mind személyesen, közös fellépéseink okából. A komponista gyakran volt úton feleségével, a kitűnő képzőművésszel, Ursula Burghardttal (1928–2008). A Kagel-irodalomban olvasható információk jelentős hányadát kettejük személyes elbeszéléseiből is ismerem. Élete végén, hosszú évekig tartó súlyos betegsége alatt Kagelhez fűződő kapcsolatam még szorosabbá vált. A Buenos Aires-i fesztivál szervezésének, kivitelezésének és utórezgéseinek eredményeként még közelebbről ismerhettem meg Mauricio Kagelt – az embert és a művészt. Disszertációm egyben főhajtás is pályafutásom egyik meghatározó egyénisége előtt.

² Robert Schumann helyesírása szerint

1. Előzmények

1.1. Mauricio Kagel és Argentína

Kagel szülővárosa, Buenos Aires az amerikai kontinens déli felének legnagyobb kulturális központja, „Dél-Amerika New York”-ja, ahogyan ezt lakói büszkén emlegetik.

Abban az időben Buenos Aires, New Yorkhoz és Londonhoz hasonlóan, az emigráció legfontosabb kulturális központjai közé tartozott.¹

A XX. századi háborús tragédiák megnövelték az európai bevándorlók számát. Az ideérkezők legtöbbször nem választották, választhatták ki új hazájukat, az éppen adódó lehetőség határozta meg a hajó útirányát, mint a Kagel család esetében is. Kagel német-orosz, askenázi zsidó származású szülei 1922-ben házasodtak meg Buenos Airesben, ahol három, a felnőtt kort megélő gyermekük született; Mauricio, a család Benjáminka, 1931. december 24-én. Kivándorlásuk kalandos-tragikus történetét jól tükrözi az orosz apai nagymama tanácsa unokájának:

Tanulj nyelveket, gyermekem! Az egyetlen dolog, amit a vámosok sem tudnak elkobozni.²

Apja könyvkötő volt, a család viszonylagos jómódban élt, és az utolsó, rendkívül kíváncsi gyermek, Mauro mindent megkapott, ami intellektuális fejlődését elősegíthette. Könyvek között nőtt fel, ami meghatározta egész életét, csillapíthatatlan irodaloméhségét és tájékozottságát.

Apám még a zuhany alatt is olvasott.³

¹ „Buenos Aires war damals, gemessen an anderen Kulturhauptstädten des Exils, mit New York oder London vergleichbar.” Dialoge, 293.

² „Lerne Sprachen mein Kind. Es ist das einzige, was der Zollbeamte nicht konfiskieren kann.” K .../1991, 16.

³ „Mein Vater las sogar unter der Dusche.” ÜMK, 92.

1.2. Kagel zenei neveltetése

Az iskolán kívüli különórák lehetővé tették zenei tehetségének kibontakozását. A korabeli zeneoktatás magas színvonalát ugyanis nem a hivatalos konzervatórium, hanem a bevándorló európai muzsikusok biztosították.⁴

Kagel először zongorázni kezdett, később családja a gyermek nagyranőtt kezének legjobban megfelelő csellót is hozzáadta a zenei képzéshez. Csellótanára Alberto Schiuma volt.⁵ Kagel hirtelen magasra nőtt, tizenéves teste a tuberkulózis jeleit mutatta, amit orvosa éleslátó módon énekórákkal gyógyíttatott, méghezzá sikeresen. A gyógy mód egyúttal arra is megtanította Kagelt, hogy miként használja a saját testét hangszerként. Ez egész élete során megkönnyítette a kapcsolatot vokális művei előadóival. Az ének a családi élet része volt, anyjának hangja végigkísérte Kagel gyermekkorát.

Gyönyörű, meleg hangja volt, és nem rejtette el az érzéseit ének közben.⁶

Később klarinét- és orgonaórák is bővítették Kagel zenei nevelését. Az első zongoraórákat a szentpétervári származású „Frau Makler”-től kapta, de hamarosan a híres Vicente Scaramuzza (1885–1968) lett az oktatója. Az a Scaramuzza, aki Karl Tausig közvetítésével liszti hagyományokon nőtt fel, és aki Martha Argerich, Bruno Gelber és Enrique Barenboim – Daniel Barenboim apjának – tanára is volt. Tapasztalt pedagógus lévén, ő elég hamar átlátta, hogy Mauriciót kiolthatatlan kíváncsisága eltéríti majd a zongorista karriertől:

„Egyébként nem hiszem, hogy zongoraművész lesz belőled. [...] Túl sokat kérdezel.” Igazából az érdekelt, hogyan találják ki a zenét, nem pedig az, hogyan adják elő.⁷

⁴ Gielen szerint „a konzervatóriumban semmit sem lehetett tanulni” („Im Konservatorium konnte man gar nichts lernen”). Michael Gielen személyes közlése alapján.

⁵ Ibañez, 99.

⁶ „Sie sang mit schöner, warmer Stimme und versteckte nicht die Empfindungen.” K.../1991, 17. Anyjára Kagel szeretetteljesen így emlékezett: „Biztosan ismer jiddische mamékról szóló vicceket – na, az én anyám pont olyan volt” („Kennen Sie die Witze über jüdische Mütter, na so eine hab ich gehabt”). Ibañez, 30.

⁷ „»Übrigens, ich glaube nicht, dass Du ein Pianist wirst. [...] Du fragst zu viel.« Eigentlich wollte ich wissen, wie man Musik erfindet und nicht wie man sie interpretiert.” Dialoge, 240.

1.3. Kagel nyelvi környezete

Szülőhelyének nyelve – a spanyol – mellett Kagel bábeli zűrzavarban nőtt fel. A bevándorlók a hivatalos nyelvvel párhuzamosan természetesen használták anyanyelvüket is.⁸ Kagel francia és német órákat is vett, utóbbi azonban gyorsan abbamaradt, amikor kiderült: a tanár Németországból menekült SS-tiszt. Buenos Airesben egymás mellett éltek a német ajkú zsidók, valamint a szintén német ajkú nácik és leszármazottaik. Ez paradox módon azzal a következménnyel járt, hogy 1957-es németországi letelepedésekor Kagel igen rosszul beszélt németül. Felesége, Ursula Burghardt, aki német származású és anyanyelvű – 1933-ban Halléből Argentínába menekült – zsidó család gyermeke volt, segítette, korrigálta Kagel levelezését és írásait, „amíg meg nem unta”.⁹ Új hazájának nyelvét Kagel élete végéig akcentussal beszélte. A francia nyelvvel viszont gyermekkori nyelvleckéi miatt már fiatal korában bensőséges kapcsolatot alakított ki. Ehhez természetesen hozzájárult a spanyollal rokon, latin nyelv szerkezeti hasonlósága, amely később az olasz magas szintű elsajátításánál is szerepet játszott. Ifjúkorának kedvelt helyszínéről, a Rex Caféről Kagel például így számolt be:

A látogatót olyan nyelvi kavalkád fogadta, mint az apokrif bibliai hagyomány Bábelében: oroszul, lengyelül és csehül, gyakran németül, néha spanyolul – a személyzet miatt –, magyarul, hollandul, illetve flamandul, szerbül és jiddisül folyt a szó. Egyszóval az összesereglett emigráció teljes választéka jelen volt.¹⁰

Nyomdász apja által Kagel életében a magyar nyelv is szerepet játszott:

Amikor kitört a második világháború, hirtelen elfogytak azok az alapvető termékek, amelyeket azelőtt Németországból importáltak. Apám ekkor egy Budapestről emigrált emberrel saját nyomdafestéket állított elő. (Azzal

⁸ Kagel kedvenc története szerint nagyanyja oroszul vitatkozott a spanyol rádióadással. WÜM, 199.

⁹ Pamela Kagel szíves közlése szerint.

¹⁰ „Rundherum ein Sprachgemisch wie in Babel nach der apokryphen Fassung überliefert: Russisch, Polnisch und Tschechisch, viel Deutsch, ein wenig Spanisch – wegen der Bedienung –, Ungarisch, Holländisch/Flämisch, Serbisch, und Jiddisch. Kurzum, ein Spektrum der versammelten Emigration.” Dialoge, 278.

szoktam viccelni, hogy az én ereimben nem is vér, hanem nyomdafesték folyik.)¹¹

Saját elbeszélése szerint egyik első nagy szerelme egy magyar származású hegedűs volt.¹² Ám a poliglott Kagelt a magyar nyelv visszariasztotta a kapcsolattól: „amikor lényeges dolgok történtek a háromtagú család tagjai – anya és két lánya – azonnal magyarra váltottak. Megértettem, hogy ez a nyelvi fal számomra áthatolhatatlan lesz, s a család mindig elrejtí majd előlem titkait.”¹³ Később, amikor Kölnben Ligeti Györggyel kötött életre szóló barátságot, Kagel Ligeti erős magyar akcentusán viccelődött:

1958-ban, mikor a *Transición I*-en dolgoztam, [...] a szomszédos stúdióban Ligeti éppen az *Artikulation*-t írta. Jót nevetett, amikor azt mondtam neki: „Ez a darab pont úgy hangzik, ahogyan beszélsz: magyarul.”¹⁴

1.4. Kagel és a film

Kagel a Calle Campichuelóban¹⁵, a SADE¹⁶ filmstúdió utcájában nőtt fel. Az iskolával nem mindig ápolt felhőtlen kapcsolatot, ami iskolakerülésre készítette, s útja gyakran vezetett a filmstúdióba, ahol statisztaként nyert bepillantást a filmgyártás rejtelmeibe.¹⁷ Ezáltal sokat tanult a filmkészítés technikájáról, és magába szívta a filmstúdiók különleges atmoszféráját, egyben magáévá téve azok fegyelmezett munkatempóját is.

¹¹ „Als der Zweite Weltkrieg ausbrach, fehlten plötzlich die Schlüsselprodukte, die man vorher meist aus Deutschland importiert hatte. Zusammen mit einem Immigranten aus Budapest hat mein Vater eigene Druckerschwärze hergestellt. (Ich behaupte scherzhaft, dass in meinen Adern kein Blut, sondern eben Druckerschwärze fließt).” K.../1991, 39.

¹² Marion Eppinger szíves közlése szerint „a gyönyörű, szőke Perényi Edit”.

¹³ Kagel személyes elbeszélése alapján, Hága, 2000. február 24.

¹⁴ „Als ich 1958 an *Transición I* arbeitete, [...] schuf Ligeti im benachbarten Studio *Artikulation*. Er lachte als ich ihm sagte: »Das Stück klingt, wie du sprichst, nämlich ungarisch.«” Dialogue, 247.

¹⁵ Ibañez, 140.

¹⁶ Heile, 11.

¹⁷ Ebben az időszakban egy Eva Duerte nevű ifjú színésznő – a későbbi Evita Peron – is rendszeresen résztvett a forgatásokon: Dialogue, 171. Az argentínok igazi moziimádók, minden filmet feliratozva, eredeti nyelven játszottak. Charlie Chaplin *A diktátor* című filmjét (1940) viszont a perónizmus alatt csak cenzúrázott változatban, a nagy anti-autoritárius monológ nélkül lehetett bemutatni: Ibañez, 60.

Ott éltem át először, milyen is egy produkción dolgozni, tudniillik azt a kényszert, hogy időre készen kell vele lenni. A kényszer lényegi eleme az alkotás folyamatának. Mindegy, hogy íróasztalnál vagy stúdióban dolgozunk, a határidő nyomása örökké jelenvaló.¹⁸

A filmkészítés Kagel későbbi munkásságában is jelentős szerepet játszott, szívéhez mindig közel állt. 1971-ben így nyilatkozott a film műfajáról: „az opera egyetlen lehetséges folytatása”.¹⁹ 1950-ben Kagel alapító tagja volt a „Cinemateca Argentina”-nak, és 1952–54-ig filmkritikával is foglalkozott.²⁰

1.5. A tangó és milonga hatása Kagelre

Az iskolakerülés másik pozitív hatása az volt, hogy Kagel alaposan megismerte a városban mindenütt jelenlévő populáris zenét, a tangók és milongák világát, amelyről élete végén így beszélt: „die wertvollste kultivierte Musik, die in Argentinien produziert wurde”.²¹ A korábban csak az alsóbb társadalmi rétegekkel – a porteñoakkal – azonosított, lenézett, igazságtalanul megítélt zene ebben az időszakban más megítélésre került:

Az 1940–1955 közötti éveket úgy tartják számon a populáris zene történetében, mint a tangó aranykorát.²²

Műveiben²³ Kagel többször használja a bandoneont, amely azóta a klasszikus koncertpódiumokon is rendszeresen szereplő hangszer,²⁴ többek között Astor Piazzolának köszönhetően.

¹⁸ „Dort habe ich zum ersten Mal erfahren, was eine Produktion bedeutet, nämlich den Zwang, fertig zu werden. Zwang bleibt ein konstitutives Element des Schaffensprozesses. Ob man am Schreibtisch oder im Aufnahmestudio – der Zeitdruck ist immer gegenwärtig.” Dialogue, 170.

¹⁹ „...die einzige mögliche Fortsetzung der Oper”: Idézi IBA, 142.: Kagel im Gespräch mit Pauli – *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, 83-105.

²⁰ Stenzl, 318. – Kindle.

²¹ Idézi Ibañez, 91. : Tangos cultos. Buenos Aires 2012, 203-205.

²² „Im Bereich der populären Musik gelten die Jahre 1940 bis 1955 auch als goldene Zeit des Tangos.” Idézi Ibañez, 90.: La música argentina en el siglo XX, 218.

²³ *Preludio No. 1. für Bandoneon*, 1956; *Pandorasbox* 1960; *Tango alemán*, 1978

²⁴ 1951-ben Párizsban, a Théâtre des Champs-Élysées színpadán szerepelt először bandoneonista – Alejandro Barletta személyében – klasszikus koncerten. Ibañez, 285.

1.6. A Teatro Colón és Buenos Aires zenei atmoszférájának szerepe Kagel életében

A nagymúltú Teatro Colón Buenos Aires ékszere. Az első Teatro Colón 1857-ben, az új – ma is működő – épület 1908-ban nyitotta meg kapuit.²⁵ Ez az operaház központi szerepet játszott a város zenei életében. Magas színvonalú zenekara élén többek között olyan karmesterek álltak, mint Arturo Toscanini (az 1920-as években), Otto Klemperer (a '30-as években), Fritz Busch (1933–1936-ig) és Erich Kleiber (1936–1949-ig).

A zenekar nagy része olasz származású volt, és ők gondoskodtak róla, hogy a próbajátékokon lehetőleg egyetlen más országból érkező bevándorlót se vegyenek fel.²⁶

Az operalátogatás akkor is, ma is fontos része a művelt Buenos Aires-iek mindennapjainak.²⁷ A Teatro Colón állandóan változó vezetése viszont itteni specialitás, mint azt Kagel is megállapította:

Akkoriban vitathatatlanul a Colón volt Dél-Amerika legjobb színháza. Az igazgatásáról ezt már nem lehetne elmondani, ezek a tisztségek ugyanis páratlan vonzerővel bírtak a politikusok szemében, és szinte mindig barátok barátainak avatatlan kezébe kerültek.²⁸

A Colónban koncertszezon volt és van ma is, itt vezényelt vendégként többek közt Wilhelm Furtwängler, Sergiu Celibidache és Herbert von Karajan. Az akkor hárommillió fővárosban egyetlen este hat-hét koncert közül lehetett választani.

Kagel már fiatalon is aktívan vett részt a város gazdag zenei életében. Nincs bizonyítva, de valószínű, hogy már 16 évesen tagja volt a Juan Carlos Paz (1901–1972) által alapított AGRUPACION NUEVA MUSICA-nak, az ANM-nek. A

²⁵ www.teatrocolon.org.ar/historia

²⁶ „Das Orchester bestand zum grössten Teil aus italienisch-stämmigen Musikern, die dafür sorgten, dass bei den Probespielen möglichst keine Emigranten aus anderen Ländern angenommen wurden.” Gielen, 52.

²⁷ Ottani fellépéseimkor személyesen is megtapasztaltam, milyen fantasztikusan értő publikuma van Dél-Amerika legfontosabb operaházának. Minden művet eredeti nyelven adtak elő.

²⁸ „Das Colon war damals zweifellos das beste Haus in Südamerika. Nicht was die Direktion betrifft, die immer ein Objekt der Begierde für Politiker und fast ständig mit Freunden von Freunden falsch besetzt war.” Dialoge, 227.

rendelkezésünkre álló dokumentumokból annyit bizonyosan tudunk, hogy Kagel 1950-1954-ig előadóként, szervezőként és zeneszerzőként is részt vett az ANM munkájában.²⁹ Műveiben Paz – Schönbergtől függetlenül – már 1934-ben egyfajta „Reihentechnik”-et használt.³⁰ A csoport egyik zongoristája az 1927-ben született, Kagelnél négy évvel idősebb Michael Gielen volt. Gielen testvérének, Carola Gielennek férje Ljerko Spiller (1908, Horvátország – 2008, Buenos Aires), valamint növendéke, León Spierer (*1928, Berlin)³¹ voltak a hegedűsök, Leo Schwarz – „kiváló muzsikus”³² – és Teodoro Fuchs (1908, Chemnitz – 1969, Buenos Aires) pedig egyaránt kettős szerepben, zongoristaként és karmesterként működtek közre.³³

Műsorukon Schönberg, Webern, Cowell, Varèse, Cage, Messiaen művei szerepeltek. Az ellenlábas GRUPO RENOVACION viszont Stravinsky, Milhaud, Hindemith, Copland és de Falla műveit adta elő.³⁴ Buenos Aires Kagel fiatalkorában tehát lehetővé tette, hogy a huszonéves muzsikus megismerje a kortárs zene valamennyi jelentős irányzatát. A főáramot képező koncertműsorokon gyakran elhangzó Stravinsky-, Bartók- és Debussy-művek – saját bevallása szerint – alapvetően befolyásolták zenei fejlődését.

1954-ben Kagel és az ANM-et vezető Paz kapcsolata hirtelen megszakadt, és Kagel kilépett az egyesületből. Ahogy Francisco Kröpfl (*1931, Temesvár) közlése³⁵ alapján tudjuk, kettejük konfliktusa a szervezést illető nézeteltérésekre vezethető vissza. Kröpfl szerint Paz mindkettőjüknek magánórát adott, amelyeken Kröpfl mindig Kagel után következett. Kagel valójában csak megmutatta Paznak a kompozícióit, formálisan tehát nem volt a növendéke. Ennek fényében nyilatkozata is érthetőbb:

Minthogy egyetlen általam korábban hallott mester sem tanított nekem szisztematikus és koherens zenei rendszert vagy saját zeneszerzői módszert, úgy gondolom, a komponálást autodidaktaként sajátítottam el.³⁶

²⁹ Ibañez, 119-123.

³⁰ Stenzl, 301.

³¹ Spierer 1963–1993-ig a Berliini Filharmonikusok koncertmestere volt.

³² „...ein hervorragender Musiker”: Gielen, 56.

³³ Ibañez, 76.

³⁴ Heile, 9.

³⁵ Telefonon adott interjú.

³⁶ „Me considero un autodidacta en el estudio de la Composición ya que ninguno de los maestros antes oídos me introdujo a un estudio sistemático y coherente de las formas musicales y de la creación propiamente dicha.” Ibañez, 307.

Ugyancsak érthetőbb így későbbi nyilatkozata:

Minthogy a tanáraink nem voltak elég jók, autodidaktát neveltek belőlem.³⁷

Kagelt, akárcsak Giuseppe Verdit, nem vették föl a konzervatóriumba. Magánúton tanult összhangzattant a Bécsből kivándorló Dr. Erwin Leuchternél, aki megalapította a Mozarteum Argentino-t, és egyben a CLES³⁸ egyik alapítója is volt (1941). Leuchter Gielent és Carlos Kleibert is tanította. Kagel Teodoro Fuchsnál (1908, Chemnitz – 1969, Buenos Aires) tanult vezényelni, akinek Anton Webern volt európai mestere. Itt említendő meg, hogy – személyes közlése szerint – Kagel Erich Kleibertől is vett órákat, amit azonban azóta folytatott alapos kutatásunk sem tudott igazolni.³⁹

Az 1946-ban – Guillermo Graetzer, Erwin Leuchter és Ernesto Epstein által – alapított Collegium Musicumról Kagel így írt:

Ott volt még a német bevándorlók menedékhelye, amelyet természetesen „Collegium Musicum”-nak neveztek el. Régi kórusokat és hangszeres műveket adtak elő, amelyeket sehol máshol nem hallhatott az ember, és változatos témájú tanfolyamokat tartottak. Ez a pedagógiai tevékenység fontos volt, mert elérte azokat az érdeklődőket, akiknek egyébként nem volt lehetőségük módszeresen zeneelméletet és -történetet tanulni. Legjobban úgy tudnám leírni, mint a népiskola és a főiskola keverékét. A szervezők egytől-egyig németek, osztrákok és zsidók voltak, vagy olyan nemzsidók, akik zsidó nőt vettek el és emiatt kellett kivándorolniuk.⁴⁰

³⁷ „Ich bin durch den Kontakt mit ungenügenden Lehrern zum Autodidakten ausgebildet worden.” K.../1991, 43.

³⁸ CLES = Colegio Libre de Estudios Superiores

³⁹ Ibañez könyve nem említi. Telefoninterjúja folyamán Kröpfl kategorikusan cáfolta. Alexander Werner – egy Carlos Kleiber-életrajz írója – sem tud arról, hogy Erich Kleiber magánórákat adott volna.

⁴⁰ „Es gab auch einen Hort der deutschen Emigranten, typischerweise »collegium musicum« genannt. Dort führte man alte Chor- und Instrumentalmusik auf, die man woanders nicht hören konnte, und Kurse über viele verschiedene Themen wurden abgehalten. Diese pädagogische Arbeit war wichtig, weil sie interessierte Menschen erreichte, die sonst keine Möglichkeiten hatten, Musiktheorie und -geschichte ordentlich zu lernen. Ich würde es als Mischung von Volks- und Hochschule bezeichnen. All das lag in den Händen von Deutschen und Österreichern, Juden oder auch Nichtjuden, die mit Jüdinnen verheiratet waren und deshalb emigrieren mussten.” Dialoge, 228.

Kagel asszisztensként (ayudante) tevékenykedett,⁴¹ a Collegium Musicum kórusának vezetője, Guillermo Greatzer (1914, Wien – 1993, Buenos Aires) mellett pedig több produkcióban is vezényelte a kórust.⁴²

Az Európában megszokott pályafutásoktól eltérően Buenos Airesben mind a mai napig természetes, hogy a legtöbb ember több lábon áll.⁴³ A legkülönbözőbb mesterségek férnek meg egy személyben. Már egyetemi éve alatt megmutatkozott Kagel több irányú érdeklődése is:

Kagel irodalmat és filozófiát hallgatott az egyetemen, tanulmányai során nagyon megszerette az antropológiát és vallástörténetet. Még azt is tervezte, hogy Spinozáról és Kierkegaardról írja a diplomamunkáját.⁴⁴

Mindezt aktív zenei képzés és a zenei életben való aktív részvétel mellett tette. Nem tett azonban másképp Michael Gielen sem, aki filozófiát tanult az egyetemen, Francisco Kröpfl pedig, az ANM vezetése mellett, több évtizeden át galériatulajdonos is volt.

1.7. Perónizmus

Kagel tizenöt éves volt, amikor Juan Perón (1895, Buenos Aires – 1974, Olivos) hatalomra került. Az 1946–1955-ig tartó időszak felölelte Kagel fogékony fiatalságát. A perónizmust a mai napig változóan ítélik meg Argentínában.

A marxista párturalmi rendszerekhez hasonlóan a perónizmus is a szegényebb osztályokat tekintette bázisának, elsősorban a városban élő munkásokat, másodsorban az elszegényedett falusi lakosságot. A perónizmus államhatalmi ideológiája igen hasonlít a Mussoliniéra: erősen parlamentarizmusellenes és populistá, és arra az állításra támaszkodik, hogy

⁴¹ Ibañez, 165.

⁴² Itt említjük meg, hogy 1953 előtt többször is beugrott helyettesíteni Graetzert, annak távollétében, az ifjú és gyönyörű – akkor még rendkívül félénk – Carlos Kleiber, akit csak szépsége mentett meg a fiatal lányok éles nyelvétől, akik amerikai akcentusú spanyolján élcelődtek. (Marion Eppinger, akkori kórustag közlése)

⁴³ Gabriel Senanes például egy személyben volt orvos, komponista, jazz-zenész és (2002–2004-ig) a Teatro Colón igazgatója.

⁴⁴ „Kagel read literature and philosophy at the university, also developing a penchant for anthropology and religious studies. He even had plans to graduate with a dissertation on Spinoza and Kierkegaard.” Heile, 10.

a párt és az ország vezetőjének hatalma közvetlenül a néptől származik, míg a parlamentáris kormányzás hozzá nem értő és korrupt politikusok kezébe adja az irányítást. Más, jobboldali és centrális, tekintélyelvű rendszerekkel közös vonása, hogy erősen nacionalista színezetű, s az állam problémáiért országhatáron kívüli erőket tesz felelőssé – a nemzetközi pénzembereket és így tovább. Ezen kívül [...] kitüntetett szerepet szán a fegyveres erőknek.⁴⁵

Az általa 1982-ben még „katonai diktatúrának” nevezett perónizmust, élete későbbi szakaszában, 2000 körül Kagel – a dolgozó osztályok felemelése, az állam szocialista szerkezete okán – árnyaltabban „demokratúraként” emlegette.

A hatalom mindent ellenőrzés alatt tartott, de nem volt rendszer szintű terror.⁴⁶

A sajtó állami kézbe került, és Perón 1947-ben felvásárolta a rádióállomásokat. Az egyetemeken a hatalommal egyet nem értő, a „folklorista nacionalizmust”⁴⁷ nem követő értelmiség, azaz az oktatók mintegy harmada elveszítette állását.⁴⁸ Az ellenálló tanárok nagy többsége így került át az 1930-ban alapított CLES-be, a COLLEGIO LIBRE DE ESTUDIOS SUPERIORES-be, amelynek Kagel is aktív hallgatója volt. Erwin Leuchtner vezetésével itt 1941-től zenei tagozat is működött, a meghívott előadók között szerepelt Erich Kleiber, Daniel Devoto, Guillermo Graetzer, Juan Carlos Paz is.

⁴⁵ „Peronism, much like Marxist parties, has been oriented toward the poorer classes, primarily urban workers but also the more impoverished rural population. Peronism has a strong-state ideology quite similar to that advocated by Mussolini. It also has a strong antiparlamentary populist content, stressing that the power of the party and the leader is derived directly from the people, and that parliamentarianism results in government by incompetent and corrupt politicians. It shares with right-wing and centrist authoritarianism a strong nationalist bent, blaming many of the difficulties faced by the country on outsiders – international financiers and so forth. And [...] it glorifies the position of the armed forces.” Idézi Ibañez, 34.: Seymour Martin Lipset: *Political Man. The Social Bases of Politics*. Garden City/NY 1960, 170.

⁴⁶ „Starke Machtkontrolle ausgeübt wurde, aber kein systematischer Terror herrschte.” Idézi Ibañez, 35.: Peter Waldmann, *Der Peronismus 1943–1955*, Hamburg 1974, 269.

⁴⁷ Heile 9.

⁴⁸ Ibañez 39.

1.8. Irodalmi hatások

Kagel a CLES irodalmi tagozatán ismerte meg Jorge Luis Borgest (1899–1986), akinek ugyancsak távoznia kellett az egyetemről. Borges művei az egyik legfontosabb inspirációs forrást jelentették a számára.

Ha Borges hatását keressük Kagel műveiben, nem kell sokáig keresgelnünk. Gondoljunk csak arra, mennyire érdeklik a labirintusok, az enciklopédiák, a kabbalista elméletek és módszerek, és milyen gyakran ír különös szabályok uralta, párhuzamos világokról.⁴⁹

Borges az argentin irodalom és hagyomány kérdéskörét tárgyaló esszéjének alapgondolata – „az egész univerzum a mi örökségünk” –, amely briliáns támadást intézett az irodalmi nacionalizmus ellen,⁵⁰ egyértelműen és mélyen befolyásolta a fiatal és fogékony Kagel későbbi alkotásait.

Borges nagy hálára kötelezett. Tőle tanultam meg, mit jelent a rendszer a rendszertelenségben, amikor zenekritikákat írtam a folyóiratába, a „Buenos Aires Literaria”-ba. De tőle tudtam meg azt is, hogy szóvirágokkal teletűzdelni a kritikát – abban a reményben, hogy majd elkendőzik írójuk tudatlanságát – alantas fogás. Ha az ember nem vette a fáradságot, hogy alaposan felkészüljön az előadásra – nem olvasta el figyelmesen, csak éppen átfutotta a partitúrát vagy a könyvet –, akkor értékesebb a hallgatás.⁵¹

Borges mellett a szintén zseniális Witold Gombrowicz befolyásolta életre szólóan Kagel viszonyát az irodalomhoz, művészetéhez.

⁴⁹ „One does not have to look long and hard to detect Borges’s influence in Kagel’s work in his preoccupations with labyrinths, encyclopedias, cabbalistic concepts and techniques, and the idea of parallel realities governed by strange rules.” Heile, 11.

⁵⁰ Heile, 11.

⁵¹ „Borges bin ich zu grosser Dankbarkeit Verpflichtet. Als ich für die Zeitschrift »Buenos Aires Literaria«, die er herausgab, Musikbeiträge schrieb, habe ich von Borges gelernt, was Systematik im Unsystematischen bedeutet. Aber ich habe auch von ihm erfahren, dass Rezensionen mit überflüssigem Rankwerk, die die Ignoranz des Berichterstatters verdecken helfen, eine niederträchtige Sache sind. Hat man sich kaum die Mühe gemacht sich gründlich vorzubereiten – Partitur oder Buch nicht quer, sondern genau zu lesen –, dann ist Schweigen wertvoller”. K..../91.44.

Gombrowicz és Borges nem szívelhették egymást. A lengyel író szemében Borges a polgári kultúrliterátus megtestesítője volt, pedig ez a leírás, legalábbis ilyen negatív felhanggal, egyáltalán nem illett rá. [...] Borges az ellenpólusa volt, nem az ellensége. Szembenállásuknak volt egy másik fontos eleme is, amelyet jól ismerek saját életemből: annak a művésznek, aki hazájában marad és tovább alkot, természetes előnye van, hiszen folyamatosan hazai pályán játszik.⁵²

Heile találó leírása :

Borgesről azt hihette az ember, hogy sohasem volt fiatal, míg Gombrowicz soha nem akart felnőni.⁵³

Witold Gombrowicz (1904–1969), a második világháború kitörése miatt 1939-ben Argentínában ragadt lengyel író – a Ferdynurke világhírű szerzője – Kagel sakkpartnere volt a Café Rexben, az Avenida Corrientesen. A sakkozás közben lehetett a leghatékonyabban közel kerülni hozzá. Szarkazmusa, szürreális humora, a botrányal való állandó kacérkodása mind beleszövődtek Kagel személyiségébe. A hatvanas-hetvenes évek Kagelje, az avantgárd zene fenegyereke továbbítve, felhasználta ezeket az elemeket. Hogy Gombrowicz is nagyra becsülte Kagelt, azt Juan Carlos Gomez 2009-es leírásából tudhatjuk meg:

A zene szentélyében, amelyet Gombrowicz emelt számunkra, Mauricio Kagel, a Cafe Rexbeli asztaltársaság egyik tagja volt a főpap.⁵⁴

Gombrowicz főművének, a Ferdynurke-nak 1947-es argentin-spanyolra való fordítása csapatmunka volt.

⁵² „Gombrowicz und Borges haben sich schlecht verstanden. Für den polnischen Schriftsteller war Borges der Inbegriff eines bürgerlichen Kulturliteraten, was aber, mit diesem negativen Unterton gemeint, gar nicht stimmte. [...] Borges war sein Antipode, nicht sein Feind. Es kam ein Aspekt hinzu, den ich aus intimer Erfahrung gut kenne. Jeder Künstler, der sein Land nicht verlässt und aktiv bleibt, hat einen natürlichen Bonus und genießt die Vorteile des ständigen Heimspiels.” Dialogue, 276.

⁵³ „Borges seemed never to have been young, whereas Gombrowicz refused to grow up.” Heile, 12.

⁵⁴ „En el tempo sagrado que Gombrowicz levante para la música Mauricio Kagel, uno de los contertulio del Café Rex, oficiaba de nuestro sumo sacerdote.” Ibañez, 214.

Gombrowicz abban reménykedett, hogy ez majd meghozza az áttörést a vendéglátó országban [...], és nagyot csalódott, hogy a kiadásnak alig-alig volt visszhangja.⁵⁵

Minden poliglott tisztában van vele, hogy az idegen nyelvek használata soha nem tökéletes, de a hibák gyakran teremtő erejűek.⁵⁶ Gombrowicz, mint sokan mások, akcentussal, hibásan beszélt a spanyol nyelvet. Műveiben – például a *Mare Nostrum*ban –, bizonyos nyelvi hatások elérése érdekében, Kagel egész élete során alkalmazta ezeket a hibaelemeket.

Ifjúkorának bábeli zűrzavara, kreatív nyelvi és kulturális közege változatos, érdekes – európai kortársaitól nagyon eltérő – művészi indítást jelentett Mauricio Kagel számára. Mint Gielen írja:

Már 1947-ben találkoztam a „Nueva Música”-csoportban az argentin Mauricio Kagellel, aki akkor tizenhat éves volt, és egészen más nevelést kapott, mint én. Az én tanárain teljesen Európa-központúan gondolkodtak, az irodalomból csak a németet ismertem, félig-meddig. Kagelnek más kapcsolatai, más ismeretei voltak. Számomra a Schönberg-iskola a modernitás csúcsa volt, neki csak egy lehetőség a sok közül. Stravinsky és Varèse nagy hatással voltak rá – rám csak jóval később. Kagel már kamaszkorában rendszeresen érintkezett Witold Gombrowicz-csal, a lengyel íróval, aki 1939 óta Argentínában élt, és *Ferdydurke* című regénye 1938-ban jelent meg; valamint ismerte Alejo Carpentiert, a nagy kubai író is. Egészen más, univerzálisabb kultúrkörben élt, mint én.⁵⁷

Mauricio Kagel a klasszikus zeneirodalom talán legtöbb nyelvet felhasználó szerzője. Ennek gyökerei Buenos Aires korabeli kultúrájából származnak, innen magyarázhatók.

⁵⁵ „Gombrowicz hat einen Durchbruch im Gastland erhofft [...] und war dann enttäuscht über dessen weitgehend lautlos Verklingen.” Idézi Ibañez, 211.: Reichardt, „Gombrowicz vs. Borges”, 23.

⁵⁶ Kagel kedvence volt a következő olaszországi felirat: „Deutsch spricht man”. *Dialoge*, 281.

⁵⁷ „In der »Nueva Música« lernte ich schon 1947 den Argentinier Mauricio Kagel kennen, der damals sechzehn Jahre alt war und eine völlig andere Erziehung genossen hatte als ich. Meine Lehrer waren völlig eurozentrisch ausgerichtet, und von der Literatur war mir die deutsche halbwegs bekannt geworden. Kagel hatte andere Kontakte und andere Informationen. Die Schönberg-Schule war mir der Gipfel der Moderne, für ihn eine Möglichkeit unter vielen. Strawinsky und Varèse spielten bei ihm eine grosse Rolle, bei mir erst viel später. Er verkehrte schon als Teenager mit dem Polen Witold Gombrowicz, der seit Sommer 1939 in Argentinien lebte und dessen *Ferdydurke* 1938 erschienen war, und er kannte Alejo Carpentier, den grossen kubanischen Schriftsteller. Er lebte in einem anderen, universaleren Kulturkreis.” Gielen, 77.

Az európai kultúra kvintesszenciája, amelyet a kultúremigránsok emeltek át az Atlanti-óceán másik partjára, kiforrott, gazdag, a háborús Európában sehol meg nem található közeget hozott létre. Ezek a hatások, ötvözve a helyi jellegzetességekkel, tökéletes táptalajra hullottak Kagel sokszínű, forrongó, intelligenciát és szenzualitást egyesítő, humorral, szarkazmussal teli alkotóegyéniségében.

1.9. Pierre Boulez Buenos Airesben

Madeleine Renaud és Jean-Louis Barrault 1946-ban Párizsban alapított társulata 1950-ben Buenos Airesben vendégszerepelt.⁵⁸ Az Argentínában akkor még ismeretlen Pierre Boulez (1925–2016) Honegger ajánlására, mint zenei vezető dolgozott a társulatnál. Kagel statisztaként vett részt az előadáson:

Barrault-nak statiszták kellettek, és engem kétszer szerződtetett: Kafka A perében rabbinak [...], a Hamletben pedig katonának; én vittem ki a darab végén Barrault-t. Így ismertem meg egyetlen zenészt is, aki zongorázott, cselesztázott, magnófelvételeket játszott le, és vezényelt – ő volt Boulez. Már ismertem a nevét, és összebarátkoztunk.⁵⁹

Miután látta a Quarteto misto partitúráját és a vonós szextett néhány részletét, megpályáztam egy francia ösztöndíjat, hogy konkrét zenét szerezzek.⁶⁰

A társulat második, 1954-es látogatásakor Boulez már sokkal nagyobb feltűnést keltett.⁶¹ „Apagyilkos” híre,⁶² melyet „Schoenberg is dead” címmel a The Score-ban megjelent 1952-es cikkének köszönhetett, Buenos Airesig is elért. Ekkor javasolta

⁵⁸ Kagel tévedett, amikor 1952-t jelölte meg első találkozásuk évének. Ibañez, 94.

⁵⁹ „Barrault brauchte Statisten, und ich wurde zweimal engagiert : als Rabbi in Kafkas Prozess [...] weiter trug ich Barrault in Hamlet als Soldat am Ende des Stückes. Und so lernte ich auch seinen einzigen Musiker kennen. Der spielte Klavier, Celesta, liess Tonbänder laufen, dirigierte – und das war Boulez. Seinen Namen kannte ich schon, und wir haben uns befreundet. Ibañez, 98.

⁶⁰ „Damals sah er die fertige Partitur des Quarteto misto und Teile des Streichsextetts. Danach habe ich mich beworben für ein französisches Stipendium, um Musique Concrète zu machen.” Dialogue, 38.

⁶¹ Kagel szerint „Boulez minden szabad percében a Hotel Claridge-ben lévő szobájába rohant, hogy a *Marteau sans Maître* utolsó tétélein dolgozzék”. („Boulez lief in jeder freien Minute auf sein Zimmer im Hotel Claridge, um an den letzten Nummern von *Marteau sans Maître* zu arbeiten.”) Dialogue, 40.

⁶² ÜMK, 93.

Kagelnek, „hogymenjen Európába, és dolgozzék egy jó ideig ott. Írhat bármilyen szép zenét Dél-Amerikában, ha a világ nem ismeri meg, nem létezik.”⁶³

1954-ben megmutattam Bouleznek a frissen elkészült vonós szextettet és a *Musica para la torre* néhány tételét. Beszéltem nekem a Westdeutscher Rundfunk elektronikus zenei stúdiójáról. Ezúttal elnyertem egy DAAD-ösztöndíjat, és 1957 szeptemberében Kölnbe jöttem.⁶⁴

1.10. Kagel Buenos Aires-i kompozíciói

1954-ben Kagel megalapította a Pro-Música kamarazenekart. Lehetséges, hogy a Pazzal és az ANM-mel való szakítás készítette erre.⁶⁵ Tanára, Fuchs közbenjárásával 1956-tól a kamaraoperában vezényelt, és a Teatro Colónban „maestro interno” azaz korrepetitor volt. Az itt eltöltött idő életre szóló élmény és inspirációs forrás lett a fiatal muzsikusz számára. Innen ered későbbi műveiben az operaházak – furcsa módon a világ minden részében megegyező – atmoszféráját jellemző, groteszk látásmódja.

Első kompozícióját, a Palimpsestot Kagel 1950-ben írta. A mű Federico García Lorca: Poeta en Nueva York című verseskötetének részleteire íródott, a capella kórusra.

Kagel döntése, hogy annak a költőnek a művét használja fel, akit a francóisták gyilkoltak meg a spanyol polgárháborúban, politikai üzenetnek is tűnhetett Perón Argentínájában, s a Lorca-versek ereje még inkább ezt a hatást erősítette.⁶⁶

1950–1952 – *Dos piezas para orquesta*

⁶³ „...nach Europa zu gehen und dort längere Zeit zu arbeiten. [...] Sie können in Südamerika schöne Musik komponieren, doch wenn die Stücke nicht bekannt werden, so existieren sie nicht.” Dialogue, 38.

⁶⁴ „1954 las Boulez das abgeschlossene Streichsextett und einige Nummern von *Musica para la torre*. Er sprach vom Studio für Elektronische Musik des WDR. Diesmal erhielt ich ein DAAD-Stipendium und kam in September 1957 nach Köln.” Dialogue, 39.

⁶⁵ Ibañez, 170.

⁶⁶ „The choice of a poet who was murdered by the nationalists in the Spanish civil war may be seen to contain a political message in Perón’s Argentina, notwithstanding the aesthetic force of Lorca’s verse.” Heile, 12.

A két említett zenekari darab nyilvánvalóan helyet kapott a *Música para la torre*-ban (1953/54), és szoros kapcsolatban áll a hangfelvételekkel folytatott kísérletezéseiével.⁶⁷

Ezzel egyidejűleg írta *Variaciones para cuarteto mixto* című – fuvolára, klarinétra, hegedűre és csellóra írott – művét, amely az első tizenkétfokú technikán alapuló alkotása.

1953 – *Sexteto* (fuvola, klarinét, basszusklarinét, hegedű, brácsa, cselló): 1957-ben átdolgozta vonósszextetté. 1958 szeptemberében mutatták be Darmstadtban.

1954 – *Música para la torre*

[...] konkrét zajok és eltorzított hangszerhangok különféle összeállításából áll, amelyeket a hangerő változtatásával és a hangzás mozgatásával tettek térbelivé. [...] A zenével egyidőben ugyancsak zenei szempontok szerint komponált fényjátékot adtak elő.⁶⁸

A mű a mendozai Feria de America megrendelésére készült, és ott is mutatták be.⁶⁹

1954 – *Cuarto piezas para piano*

[...] tizenkétfokú szerkesztettségükben oly erősen strukturáltak, hogy föltételezhetjük, Kagel a megírásukkor Webern szigorú Reihe-szerkesztési elvére támaszkodott.⁷⁰

1954 – *Cinco canciones del Genesis*: Kagel szólóénekekre és zongorára írott műve.

⁶⁷ „Die beiden genannten Orchesterstücke sind offenbar in die *Música para una torre* 1953/54 eingegangen und stehen somit in engem Zusammenhang zu seinem Experimenten mit Tonaufnahmen.” Ibañez, 250.

⁶⁸ „[...] entstand durch verschiedene Kombinationen von konkreten Geräuschen und denaturierten Instrumentalklängen, die im Raum durch Lautstärke- und Klangbewegungen artikuliert wurden. [...] Gleichzeitig mit der Musik lief ein Lichtspiel ab, das ebenfalls nach musikalischen Gesichtspunkten komponiert war.” Schnebel, 9.

⁶⁹ 2017-ben Buenos Airesben Francisco Kröpfl és zenetudós felesége a művet újraélesztették. Kröpfl újonnan komponálta az elveszett részeket.

⁷⁰ „[...] sind in ihrer zwölfstimmigen Konzeption so stark strukturiert, dass eine Anlehnung an Weberns dichte Reihenkonzeptionen angenommen werden kann.” Ibañez, 272.

A Cantos bibliai idézetek kollázsa, melyeket Kagel egy óspanyol bibliafordításból vett át. [...] Ez a teológiai montázs azokat a technikákat vetíti előre, amelyeket később az *Anagrama*-ban és a *Sur scène*-ben fejlesztett ki.⁷¹

Ugyane művéről Kagel:

A szövegek az első spanyol Bibliából származnak, amelyet a Vulgatával ellentétben nem latinról fordítottak le (sic), hanem közvetlenül héber-arámiról.⁷²

A dalokat tizenkétfokú technikával komponálta, az énekes számára kényelmetlenül szétdobott hangközökkel.⁷³

1956-ban írt Kagel filmzenét Alejandro Sanderman *Muertos de Buenos Aires* című filmjéhez.

Egy film, amely szinte dokumentarista hűséggel követte Jorge Luis Borges költeményét, [...] és amelyet a Perón-kormány mindjárt megjelenése után betiltott: katonai diktatúrákban kendőzés nélkül ábrázolni a nyomort – mivel potenciális fenyegetést jelent – tilos.⁷⁴

1955–1957 között keletkeztek a Schnebel által *Klangstudien*nek (*Ocho motetas apócrifos*; *De Ruina Mundi* és *Preludio No.1* bandoneonra) és *Aphorismen*-nek nevezett művek (*Elegía* és *Pieza* klarinéttra; *Hommage à Apollinaire* klarinéttra és zongorára).

Kagel Buenos Airesben folytatott zenei tevékenysége megoszlott a vezénylés, szervezés és komponálás között. Németországi tartózkodásának eredeti célja

⁷¹ „Die Cantos sind eine Collage von Bibelstellen, welche einer altspanischen Bibelübersetzungen entnommen sind. [...] Solche theologische Montage deutet Techniken an, wie sie nachher in »Anagrama« und in »Sur scène« ausgeführt wurden.” Schnebel, 10.

⁷² „Die Texte stammen aus der ersten spanischen Bibel, die nicht wie die Vulgata aus dem Lateinischen (sic), sondern direkt aus dem Hebräisch-Aramäischen übersetzt worden ist.” Dialogue, 173.

⁷³ Az első és harmadik dalt Celia Kneler mutatta be Kagel kíséretével 1956. július 13-án. Ibañez, 279.

⁷⁴ „Ein Film, der fast dokumentarisch dem Gedicht von Jorge Luis Borges folgte, [...] und von der Regierung Perón sofort nach seinem Erscheinen verboten wurde: in Militärdiktaturen ist offensichtliches Elend – weil es potentielle Bedrohung bedeutet – nicht gestattet.” Kagel, Mauricio: *Das Buch der Hörspiele*. (Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981), 316.

karmesteri továbbképzés lett volna Baden-Badenben, Hans Rosbaud-nál.⁷⁵ Ám sorsa másként alakult, az 1957-es hajóút életre szóló letelepedést eredményezett Európában.

„[Buenos Airesben] európainak tartottak, itt dél-amerikainak.”⁷⁶

⁷⁵ Ibañez, 15.

⁷⁶ „[...]wurde ich als Europäer und hier als Südamerikaner betrachtet.” Stenzl, 327.

2. Kagel és Németország

Kagel Németországba érkezése 1957-ben, valamint beilleszkedése a kölni és darmstadti körökbe pozitívan hatott pályájára. A Stockhausennel való kapcsolatában 1960-tól támadó feszültség viszont életük végéig feloldhatatlan maradt. Az 1957–60 közötti időszak rövid ismertetésével nyomon követhető Kagel önállósodásának folyamata. Eredetileg Franciaországba szeretett volna menni, hogy a *musique concrète*-et tanulmányozza.

Az argentin értelmiségiek számára, különösen az irodalom, a zene, a festészet és az építészet terén, a francia kultúra volt az éltető közeg.¹

A sikeresen megszerzett DAAD-ösztöndíj azonban Németországba vezetett. Tizenkét évvel a második világháború után itt már sosem látott gazdasági fellendülés mutatkozott.

Ha a gazdaságot vesszük, az ember már-már azt hitte, hogy Németország nyerte a háborút és Anglia vesztette el.²

Az erős gazdaság, mint minden korszakban, ekkor is lehetőséget nyújtott a kulturális élet kibontakozására. A háborús évek utáni Németországban feléledő kultúrszomj tág teret biztosított többek közt az avantgárd zeneszerzőknek is.

E nagyvonalúság rejtett motorja az, hogy a német állam már a vendégmunkások előtt is rendszeresen hívott más nemzetiségű embereket az országba. A nyitottság másik oka az, hogy a németeket szinte születésüktől fogva gyötri a provincializmustól való félelem.³

A friss házas Kagel feleségével, Ursula Burghardttal érkezett a YAPEÚ nevű hajón 1957 szeptemberében Hamburgba. Az első évben a bonni egyetemen Werner

¹ „Die Nabelschnur der argentinischen Intellektuellen, besonders in den Domänen Literatur, Musik, Malerei, und Architektur, führte nach Frankreich.” *Dialoge*, 264.

² „Man hätte denken können, Deutschland hätte den Krieg gewonnen und England ihn verloren, wirtschaftlich betrachtet.” Sandner, Kindle 3895.

³ „Deutschland hat immer wieder Menschen anderen Nationen ins Land geholt, schon vor den Gastarbeitern. Das war der geheime Motor dieser Großzügigkeit. Der andere Grund für die Offenheit war die fast angeborene Angst der Deutschen als provinziell zu gelten.” Sandner, Kindle 3909.

Meyer-Epplernél tanult fonetikát és kommunikációtudományt, miközben Kölnben a WDR Herbert Eimer alapította és vezette elektronikus stúdiójában is dolgozott.⁴

Ez a város rendelkezett a világtörténelemben a lakosság egy főre jutó talán legmagasabb számú nemzetközileg elismert komponistájával: Ligeti György, Gottfried Michael König, Franco Evangelisti, Cornelius Cardew, Bernd Alois Zimmermann és Nam June Paik.⁵

A szintén ez időben érkezett Ligeti Györggyel Kagel szoros barátságot kötött.

Mindketten idegen kultúrából érkeztek, mindketten éltek elnyomó rendszerekben, és mindketten zsidók voltak.⁶

A Buenos Airesből Európába érkező Kagelre, más dél-amerikai művészekhez hasonlóan, nehéz feladat várt:

Sok más művész is utazott ösztöndíjjal [...] a latin-amerikai művészekre váró legnagyobb feladat, hogy az európai avantgárd vívmányait magukévá téve alkossanak egyedi műveket.⁷

Eimerttel való kapcsolatáról Kagel így írt:

Mindent megtett, hogy támogasson a munkámban, és láthatóan örömét lelte időnként cseppet sem hagyományos világnézetemben.⁸

Heile Kagelről:

⁴ Dialogue, 113.

⁵ „The city had probably one of the highest numbers of internationally renowned composers per head of population in history : Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Gottfried Michael König, Franco Evangelisti, Cornelius Cardew, Bernd Alois Zimmermann and Nam June Paik. ” Heile, 16.

⁶ „Both came from foreign cultures, both had lived under oppressive regimes and both were Jewish. ” Heile, 17.

⁷ „Viele reisten wie Kagel mit Hilfe von Stipendien [...] für latinamerikanische Künstler stets die grösste Aufgabe darstellte: originell zu sein, ohne die Entwicklung der europäischen Avantgarde zu ignorieren.” Ibañez, 21.

⁸ „Er hat meine Arbeit nach Kräften unterstützt und an meiner manchmal unorthodoxen Sicht der Dinge offensichtlich seine Freude gehabt.” Dialogue, 39.

Egy Kagelhez hasonlóan gazdag intellektuális háttérrel rendelkező ember figyelmét nem kerülhette el, milyen behatárolt az ortodox szeralista zeneszerzés játéktere, különösen annak „formalizmusa” miatt, amely történelmi és társadalmi szempontokat figyelmen kívül hagyva közelít a zenéhez.⁹

Kagel már Buenos Airesben Scaramuzza ifjú növendékeként tanulmányozta Schönberg *Kammersymphonie*ját. Buenos Aires zenei élete tájékozott volt az európai fejlődés minden szakaszáról. A WDR-stúdió elektronikus komponálási módszere azonban kihívást jelentett Kagel számára. Nyelvi nehézségei sem könnyítették helyzetét. Technikai kérdésekben Észak-Amerikában élő, az IBM-nél dolgozó bátyjától kért segítséget, levél formájában.¹⁰ Roppant akaraterővel és a tőle megszokott alapossággal dolgozott, próbált megfelelni környezete elvárásainak.

A kezdeti időkről szóló beszámolójából egyértelműen kitűnik azon igyekezete, hogy beilleszkedjék. A későbbi konfliktusok az első évben még nem jelentkeztek:

Az új zene nyelv- és hangműhelye volt, egyszersmind az új zenéről való gondolkodásé is. [...] minden a szolidaritás jegyében történt. Védelmünkbe akartuk venni a fiatal generáció zenei nyelvét, és olyan tereket kívántunk létrehozni, ahol e nemzedék megnyilvánulhat.¹¹

Kagel a hatvanas évek elejéig nem szakított a szeralista iskolával (élete végéig használta a szeriális technikát, csak az iskolától távolodott el) annak ellenére, hogy 1958-ban egy Buenos Airesnek szánt riportban így vélekedett John Cage darmstadti előadásairól – mint azt Heilétől tudjuk:

[...] Cage hozzájárult a modern, szeralista mítosz bukásához, amelyet a dodekafónia akademikusai idéztek elő; a véletlenszerűséggel kapcsolatos feltevései, új-régi vizsgálódásai az időről és a nagyobb előadói szabadsághoz

⁹ „A figure from such a rich intellectual background as Kagel’s could not fail to see the limitations of serialist orthodoxy, notably its »formalist« aesthetics with its negation of historical referentiality and societal concerns.” Heile, 16.

¹⁰ Dialoge, 113.

¹¹ „Es war eine Werkstatt über Sprache und Töne der Neuen Musik und zugleich über den gedanklichen Umgang mit ihr. [...] über allem lag ein Firnis der Solidarität. Es ging darum, die Musiksprache der jungen Generation zu verteidigen und geeignete Orte der Präsentation zu schaffen.” MÜW, 70.

való ragaszkodása jelentősebb kérdéseket vetnek fel, mint néhány tizenkét fokú sor megszerkesztése; mindezek alapján [Kagel] kijelenti, hogy [Cage munkáival] új korszak kezdődött a kortárs zenében.¹²

A darmstadti körökben nem keltett feltűnést e Buenos Airesben spanyol nyelven megjelent cikk, ezzel szemben Argentínában eljutott az ottani modern zene képviselőihez, valószínűleg üzenet volt Juan Carlos Paznak is, az 1954-es szakítás utóöngéjeként.¹³

1957-ben Kölnben Kagel az 1953-ban Buenos Airesben írt *Szextettet* írta át *Vonósszextetté*. Sikeres bemutatója 1958. szeptember 3-án volt a darmstadti nyári kurzuson. Kagel mentora, Boulez vette föl lemezre a következő évben. Azóta azonban nem szerepel a koncertek műsorán.

1959-ben mutatták be a *Transición II*-t, amelyen egyértelműen fölfedezhető Cage előző évi látogatásának hatása. Ezzel együtt is ez a darmstadti iskolát leginkább követő alkotása, európai és amerikai eszmék ötvözeteként.¹⁴ Egy pianista és egy ütőhangszeres adja elő egyazon zongorán, hangszalagra vett felvételekkel koordinálva. A mű számtalan ötletet vonultat föl a zongora kihasználására. Kagel itt egyfajta „szuperzongorát” teremt.¹⁵ A két muzsikuszorgos tüsténkedése nem mentes az akaratlanul is szórakoztató, groteszk elemektől. Ez már Kagel instrumentális színházának előszele, ami szorosán következik az őt 1958-ban ért Cage-hatásból.

Ennél is fontosabb szempont, hogy a darab alapötletét, azaz, hogy a zongora billentyűin egy zongorista, húrjain pedig egy ütős játszik, a Cage-féle preparált zongora továbbfejlesztésének, szimultán változatának kell tekintenünk: az ütős játékát Kagel elsődlegesen a zongorista által keltett hangok módosításának szánta. A darabban érvényre jutó élő elektronika

¹² „[...] Cage had contributed to the downfall of the modern serialist myth instigated by the academics of dodecaphonism and that his propositions concerning chance technique, his new old studies of time and his insistence on the necessity of greater interpretive freedom have incorporated problems of a greater significance than the structuring of a couple of twelve-note rows, which leads him to proclaim that [with Cage] a new epoch has begun in contemporary music.” Heile, 17.

¹³ Ibañez, 135.

¹⁴ Heile, 25.

¹⁵ Heile, 25.

akkortájt mindkét iskola kedvelt eszköze volt. E műve segítette őt legjobban a darmstadti érvényesülés útján.¹⁶

Mindemellett a darab gyökeres változást hozott a XX. századi notáció történetében is. Kagel erről így nyilatkozik:

A tradicionális kottairás konvenciójából való kitörést inkább a partitúrának addig nem ismert, harmadik dimenzióba való kiterjesztése (mint például az én 1958/59-es darabom, a *Transición II zongorára, ütőhangszerekre és két hangszalagra* partitúrája, melynek lapjain fizikailag is eltolható kottacsíkok és forgatható papírkorongok vannak), illetve természetüknél fogva többértelmű notációs jelek felhasználása hozta meg (például az 1960-as *Sonant gitarra, hárfára, nagybőgőre és dobokra* esetében). Először fordult elő a zenetörténetben – és nem csak én nálam –, hogy a zeneszerző s az előadó kommunikációját több síkon is viszonylagossá tették.¹⁷

Az 1958-ban íródott *Anagrama* bemutatója fergeteges sikert aratott az 1960-as kölni ISCM fesztiválon. Ugyanezen a koncerten mutatták be Stockhausen *Kontakte* (1959/60) című alkotását. Ez volt az a pillanat, amely...

...akkora feszültséghez vezetett a két zeneszerző közt, hogy az, Ligeti szerint, két táborra osztja az egész európai avantgárd művészvilágot. A

¹⁶ „Mehr noch aber ist die grundlegende Idee des Stücks, nämlich das gleichzeitige Bespielen eines Flügels durch einen Pianisten an der Tastatur und einen Schlagzeuger im Innenraum, als eine Fortführung von Cages prepared piano in Echtheit zu verstehen: Die Aktionen des Schlagzeugers waren zunächst als Modifikationen des durch den Pianisten verursachten Klangs gedacht. Die Live-Elektronik, die in der Komposition zur Geltung kommt, wurde zu der Zeit von beiden Schulen gleichermassen vorangetrieben. Das Stück trug wie kein zweites zu Kagels Akzeptanz in Darmstadt bei.” Heile-K-D, 2519.

¹⁷ „Der Ausbruch aus der Konvention der traditionellen Notation geschah eher durch Einbeziehung einer bis dahin unbekannten Dreidimensionalität der Partitur (wie zum Beispiel in meinem *Transición II für Klavier, Schlagzeug und zwei Tonbänder* von 1958/59, wo Translationsleisten und Rotationsscheiben aus Papier auf den Partiturseiten tatsächlich schiebbar und drehbar sind) oder durch eine immanente Mehrdeutigkeit der verwendeten Notationssymbole (zum Beispiel im *Sonant für Gitarre, Harfe, Kontrabass und Fellinstrumente* von 1960). Der Kommunikationsfluss zwischen Komponisten und Interpreten wurde damals – und nicht nur von mir allein – zum ersten Mal in der Geschichte der Musik auf mehrfachen Ebenen relativiert.” WÜM, 72.

konfliktus kiváltó oka az volt, hogy a koncert utáni fogadás résztvevői csak az *Anagramáról* beszélgettek.¹⁸

A mű beszélő kórusra, szólistákra és kamaraegyüttesre íródott. A beszélő kórus fantáziadús használata elementáris újdonságként hatott az avantgárd körökben. A szöveg használata teljesen új aspektust mutat. Nem a szöveg megzenésítéséről van szó, hanem a kórus suttogó, kiabáló, nevető etc. hangeffektusai válnak zenévé. Ligeti *Aventures* című művére gyakorolt hatása egyértelmű.¹⁹

Transición I című műve 1960-ban (a *Transición II* után egy évvel) készült el. A tizenhárom percnyi darab, amely ez időben a leghosszabb elektronikus kompozíció, fontos tanúbizonysága Kagel 1960-ban még meglévő ambíciójának: igyekezetének, hogy alkalmazkodjék a kölni, darmstadti zeneszerzőkörhöz.

Az ISCM 1960-as fesztiválján történtek után, a hatvanas évek folyamán, Kagel és Stockhausen kapcsolata megromlott, legendás harccá fajult. Az egymást nyilatkozatokon keresztül sértegető üzenetek megmérgezték a már amúgy is felbomlásban lévő darmstadti iskola levegőjét.

Kagel Darmstadtot kritizáló levele 1967-ből:

Nos, oktatóként tevékenykedem a darmstadti kurzusokon, de ez nem azt jelenti, hogy felesküdtem volna egy kodifikált programra. Épp ellenkezőleg; hiszen úgy gondolom, Darmstadton valamiféle sterilség uralkodott el, valamiféle ellenszenv minden iránt, ami nem szeriális és punktuális. De ma úgy gondolom, már meghaladtuk ezt a szakaszt, a stockhauseni befolyást. A *Sur Scène* volt a darmstadti akadémizmusra adott válaszom.²⁰

Stockhausen levele Ernst Thomashoz:

Legutóbb megkérdezett, ellenezném-e, ha Kagelt alkalmaznák Darmstadtban. Azt feleltem, ezt Önnek kell megítélnie, számomra teljesen

¹⁸ „led to tensions between the two composers that, according to Ligeti, disunite the whole European avant-garde. What happened was that at a post-concert reception everybody was only talking about *Anagrama*.” Heile, 21.

¹⁹ Heile, 29.

²⁰ „Nun, ich bin als Dozent für die Darmstädter Kurse tätig, aber das heißt nicht, dass ich auf ein kodifiziertes Programm eingeschworen bin. Ganz im Gegenteil, denn ich glaube, in Darmstadt hat sich eine gewisse Sterilität eingestellt, ein Ressentiment gegen alles, was nicht seriell und punktuell ist. Aber ich glaube heute, dass diese Phase, dass der Einfluss Stockhausens überholt ist. *Sur Scène* war meine Reaktion auf den Darmstädter Akademismus.” Heile-K-D, Kindle, 2628-2631.

közömbös. Hadd emlékeztessen arra az ujjongó *Melos*-cikkre, amelyben Kagel szavai is szerepelnek. Nem szó szerint idézem: „Hála Istennek, Stockhausen befolyása Darmstadtban gyengülni látszik.” Gondolja, hogy ez a hozzáállás valaha is megváltozik?! Dehogy. – Hosszú, több éves története van annak, hogy Kagel, Schnebel, Boehmer stb., stb. (akiknek hosszú éveken át mind én segítettem elindulni a pályán, aztán, amikor már sínen voltak, meg akartak szabadulni a függőségi komplexusuktól – éppúgy, mint Ligeti, aki számomra teljesen kifürkészhetetlen okból ma nagy ívben elkerül, hogy lehetőleg még „jó napot”-ot se kelljen mondania), egyszerűen, hogy ezek az emberek, ahol csak tudják, teljesen szakmaiatlanul pocskondiázzák a munkámat. Olvassa csak el a MARCATRÉ [sic!] legfrissebb számát [...], ahol Ön is név szerint szerepel és Kagel szavai tökéletesen nevetségessé teszik! (138. o., Paolo Castaldo: Caro Sylvano). Bárcsak Ön is hallgatna az emberi kapcsolatok iránti ösztönére!²¹

Stockhausennek Kagel elektronikus-zenei képességeit illető kritikájáról viszont ez olvasható:

[...] „hiszen Kagel úr még valóban semmit sem ért a dologból” (ami talán nem is annyira megalapozatlan állítás).²²

Akár ok, akár következmény volt Stockhausen felháborodása az *Anagrama* sikerén, az 1950-es évek végén egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a szerialista avantgárd, mint közös célokkal rendelkező, egységes csoport, felbomlóban van. Sok zeneszerző függetlenítette magát, és saját utakat keresett. Kagel a

²¹ „Sie fragten mich neulich, ob ich etwas dagegen habe, wenn Kagel in Darmstadt engagiert würde. Ich sagte, das müssten Sie selbst und ganz alleine beurteilen, mir sei es gleichgültig. Lassen Sie mich lediglich in Ihre Erinnerung rufen den frohlockenden Melostext, in dem Kagel zitiert wird. Dem Sinne nach: »man könne ja nun Gott sei Dank feststellen, dass Stockhausens Einfluss in Darmstadt im Schwinden sei«. Glauben Sie, dass sich diese Einstellung je ändert?! Nein. – Es ist eine jahrelange, alte Geschichte, dass Kagel, Schnebel, Boehmer etc. etc. (die alle über lange Zeiten durch mich ihren Start bekommen haben und dann, als es so weit war, den Komplex des »Abhängigen« los werden wollten – genau wie Ligeti, der heute aus mir völlig unerklärlichen Gründen einen großen Bogen um mich macht und sich möglichst am »Guten Tag sagen« vorbeidrückt), dass diese Leute meine Arbeit auf ganz unsachliche Weise schlecht machen, wo sie nur können. Lesen Sie auch einmal die neue Ausgabe von MARCATRÉ [sic!] [...], wo Sie mit Namen genannt und mit Kagels Zitaten durch den Cacao gezogen werden (Seite 138, Paolo Castaldi: Caro Sylvano). Wenn Sie nur Ihren Instinkt für menschliche Relationen in acht nehmen wollten!” Heile-K-D, Kindle, 2635-2648.

²² „»da Herr Kagel ja wirklich noch nichts von der Sache versteht« (was vielleicht auch nicht ganz von der Hand zu weisen ist).” Heile-K-D, Kindle, 2648. Stockhausen, in *Karlheinz Stockhausen bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik* in Darmstadt, a. A. O., 232.

zenés színház felfedezésére indult, ami kimondatlanul már az *Anagramában* és a *Transición II*-ben is érződött.²³

Kagel 1960-ban megalapította a Kölner Ensemble für Neue Musik nevű együttest, amely lehetőséget nyújtott számára szerzeményei, kísérletei háborítatlan előadására. 1967-es kezdeményezéséről – LABOR zur Erforschung akustischer und visueller Ereignisse – pedig ő maga a következőképpen nyilatkozott:

Valami olyasmi lebegett a szemem előtt, mint az IRCAM Párizsban, de én nem akartam a zenére korlátozni magunkat, hanem nyitottabb csoportot szerettem volna, amelybe festőket, színházi szerzőket, tárgyművészeket és filmeseket is bevonhatunk – egyszóval olyan műhelyt, ahol egy-egy projekt keretein belül nagyon szabadon lehet ötleteket megvalósítani.²⁴

Nem annyira az volt a célom, hogy irodalmi megnyilvánulásokat, eseményeket, rendezvényeket kísérjek akusztikusan, hanem inkább az, hogy más művészeti vagy tudományágakkal összehozva gazdagítsam a zenét, a hallgatókat pedig felpiszkáljam és nyugtalanítsam.²⁵

Kagel eltávolodása, különválása, önálló útkeresése már az 1959-ben írt *Sur Scène: Kammermusikalisches Theaterstück in einem Akt* című darabjában megmutatkozott.

Itt, a *Sur Scène*-ben első ízben jelenik meg ama műfaj egyik alkotóeleme, amelyet Kagel hamarosan már „hangszeres színházként” emleget, jelesen az a gesztusokban és összenézésekben megvalósuló, kvázi természetes párbeszéd, amelyet minden karmester nélküli kamarazenében az

²³ „Whether Stockhausen’s irritation at the success of *Anagrama* was the cause or an effect, the dissolution of the serial avant-garde as a unified group with a shared agenda was becoming more and more obvious towards the end of the 1950s. Many composers went their independent ways. Kagel’s path led him to explore music theater, which was already implicit in *Anagrama* and *Transición II*.” Heile, 33.

²⁴ „Was mir vorschwebte, war etwa vergleichbar mit dem IRCAM in Paris, aber nicht nur auf Musik begrenzt, sondern in der Struktur offen, so dass sie Einbeziehung von Malern, Theaterautoren, Objektkünstlern und Filmemachern möglich sein sollte. Eine Werkstatt, wo man projektgebunden und sehr frei Ideen verwirklichen konnte.” WÜM, 80.

²⁵ „Es ging mir weniger drum, literarische Manifeste, Situationen oder Events akustisch zu begleiten, als vielmehr umgekehrt Musik in Kontakt mit anderen Disziplinen zu bereichern, zu versuchen, den Hörer zu irritieren, zu beunruhigen.” WÜM, 75.

együttjátás hoz létre, ám amelyet a hangszeres színházban a zeneszerző meg is komponál.²⁶

Az elkövetkező években Kagel az „Instrumentales Theater” kategóriájába tartozó alkotásaiban és az általa magas színvonalon művelt „Hörspiele”-produkcióiban találta meg önálló hangját. Erős egyénisége, konfliktusoktól vissza nem riadó, sőt talán konfliktusokat kereső személyisége jelentősen hozzájárult a „Neue Musik”-szcena feloszlásához az 1960-as évek elején. Ám nem maradt szövetségesei nélkül, Ligetivel örök barátság kötötte össze.

Kagel gondoskodott az általa megírt művek keletkezéstörténetének, szerzői elemzésének dokumentálásáról. Tudatosan felügyelte imázsának alakulását. Bár élete végéig ellenállt az internet minden újításának, levélben vagy faxon lehetett vele kommunikálni. Emailről hallani sem akart, az irányított személyiségkép kontrollálásában viszont megelőzte korát. Csak arról beszélt, amiről akart, sok kérdés maradt megválaszolatlanul – és ez nem volt véletlen.

Az európai modern zene e korszakáról Kagel maga így írt:

Ha a zenei élet körülményei a hatvanas, hetvenes évek végén nem lettek volna olyan kedvezőek az új zene számára, kevesebbet írhattam és kísérletezhettem, pontosabban írhattunk és kísérletezhettünk volna. Az esztétika és a megvalósítás lehetősége a zenetörténetben össze van kötve egymással. Ha a mai szellemi atmoszféra megváltozására gondolok, a fiatal zeneszerzőket nagyon jól meg tudom érteni. Nem csupán az eszközök hiányoznak, hanem gyakran az étvágy is. Sokunk számára a kérdés, kinek komponálunk, fölösleges volt.²⁷

²⁶ „Hier, als Teil von *Sur Scène*, erscheint zum ersten Mal ein Element dessen, was Kagel bald »Instrumentales Theater« nennt, nämlich die gleichsam naturwüchsige Kommunikation mit Blicken und Gesten, die bei jeder nicht dirigierten Kammermusik das Zusammenspiel regelt, hier jedoch komponiert wird.” ÜMK, 67.

²⁷ „Wären die Bedingungen des Musiklebens für die Neue Musik in der 60er, 70er Jahren nicht so günstig gewesen, hätte ich – hätten wir – weniger schreiben und experimentieren können. Ästhetik und Chance der Verwirklichung sind in der Musikgeschichte miteinander verbunden. Wenn ich an die Veränderung der geistigen Atmosphäre von heute denke, so kann ich die jüngeren Komponisten wohl verstehen. Es sind nicht die Mittel allein, die fehlen, sondern oft der echte Appetit. Für viele von uns war die Frage, für wen wir komponieren, überflüssig.” Dialoge, 90.

3. Vokális művek

A tizenhárom esztendősen vett énekórák, a Teatro Colónban eltöltött korrepetitori évek az emberi hanggal való szoros kapcsolatot fejlesztettek ki Mauricio Kagelben.

Kagel 192 cm magas termettel rendelkezett, ennek folytán hangfaja a basszbariton volt. Jól megtámasztott, nyugodt, szép beszédjét, amelyet hatalmas, falakat rengető hahotázások szakítottak meg, környezetében jól ismerték. Tisztában volt hangszeres pszichológiai hatékonyságával. Dörgedelmes orgánuma tiszteletet parancsoló, de – mély tessiturája okán – egyben megnyugtató is volt.

Egész életművében jelen vannak az énekhangra írott alkotások. Természetesen nem minden esetben beszélhetünk – a klasszikus értelemben vett – vokális darabokról. Ez persze nem újdonság a XX. század második felében keletkezett és énekhangra írott zeneműveknél. Kagel alkotásait ezektől leginkább az különbözteti meg, hogy szerzőjük sokat dolgozott operaénekesekkel és tisztában volt vele, milyen nehézséget támaszthat, amit leírt.

Az énekes előadók számára egyáltalán nem mindegy, hogy egy-egy zeneszerző vagy karmester dolgozott-e korrepetitorként operaházban. Ha igen, akkor a többéves tapasztalat segít tiszteletben tartani az énekes érzékeny instrumentumának lehetőségeit, a tempóválasztásokat, levegővételeket, stb. Mindez nem különködésből fakad, hanem az egyedi hangszer – saját testünk – lehetőségeinek optimális kihasználására való törekvésből. A kotta énekszerűségén azonnal lemérhető, milyen mértékben ért a zeneszerző a képzett énekhanghoz. Itt azonban különbséget kell tenni a zörejekre emlékeztető hangadás és a klasszikus – a bel canto-n iskolázott – énekhang között. A XX. századi vokális művek előadásához sokszor semmi szükség képzett énekesre. Elég egy jó hallású, vokális tehetség – énekes képzettség nélküli zenész –, aki hangokat ad ki magából. A képzett énekes nem szívesen teszi ki hangszalagjait a sérülés veszélyének. Ha pedig nincsen abszolút hallása, akkor rendkívüli koncentrációra és végeérhetetlen felkészülési időre van szüksége egy-egy mű megtanulásához. Az erre a korszakra jellemző nagy, szétdobott hangközök megerőltetőek az izmoknak, és természetellenesek – főleg, ha jelentős, súlyos énekhangról van szó. Az előadás ilyenkor soha nem tökéletes. Ez pszichológiailag igen zavaró, főleg perfekcionista művészeknél. Ők egyfajta fatalista – „lesz, ami lesz” – hozzáállással lépnek pódiumra. Nem tökéletesen kottahű,

hanghibákkal rögzített CD-felvételek egész sora tanúskodik arról, hogy a szerző választása képzett hangú, de abszolút hallással nem rendelkező énekesre esett.

Érdemes elgondolkodni azon, milyen szerepet tölt be az ének az új zenében. Engem minden egyes énekellenes szerep az elképedésig meglep. Nem a nehézségről van szó, hanem az énekelhetőségről. Sok vokális mű sajnálatos módon alig veszi figyelembe az énekhang alapvető adottságait. Már diákkoromban vezényeltem kórusokat; ez döntő befolyással volt a zeneszerzői gondolkodásomra.¹

A korai vokális művekben a szerializmus saját törvényei miatt nem vette, nem vehette figyelembe az énekhang lehetőségeit. Később 2000-ben Klüppelholzcal folytatott beszélgetésében Kagel így nyilatkozott erről a korszakról:

Tulajdonképpen mindenki azt várta, hogy abszolút hallású énekesek adják elő a műveit, az abszolút halláshoz azonban gyakran közepesen jó, elkínzottnak ható hang társul. (Köztünk szólva, nekem akkor már jobban tetszenek a hamis, de szépen énekelt hangok.)²

Kagel tisztában volt az operaénekesi hangképzés árnyoldalával is. A kerek, jól megtámasztott, messzire projektált hang nem segíti a szövegértést. Minél magasabb regiszterben vagyunk, annál kevésbé érthető a szöveg. Ez főleg a beszédhangnál egy vagy gyakran két oktávval magasabban éneklő női orgánumnál tapasztalható.

Az áriákban sokszor nem lehet érteni a szöveget. Az ének a nyelv ősi ellensége, elhomályosítja a nyelvi közlést. A recitativókban éppen az ellenkezője történik, ott a zene az elhanyagolható tényező.³

¹ „Über die Rolle des Gesangs in der Neuen Musik lohnt es sich nachzudenken. Ich bin von jeder gesangsfeindlichen Partie immer wieder überrascht und verblüfft. Des hat nichts mit Schwierigkeitsgrad, sondern mit Gesanglichkeit zutun. In vielen Vokalwerken werden elementare Bedingungen der Stimme bedauerlicherweise kaum berücksichtigt. Bereits als Student habe ich Chöre geleitet; das prägte nachdrücklich mein kompositorisches Denken.” Dialogue, 111.

² „Man erwartete als Interpreten eigentlich nur Sänger mit absolutem Gehör, aber häufig haben jene, die es besitzen, eine mässige, gequält klingende Stimme. (Off the record: Dann sind mir falsche Töne, schön gesungen, lieber.)” Dialogue, 114.

³ „In Arien kann man die Worte oft nicht verstehen. Gesang ist ein Intimfeind der Sprache, verdunkelt die Mitteilung. Das Umgekehrte geschieht im Rezitativ, die Musik ist hier eine quantité négligeable.” Dialogue, 120.

E nyilatkozatok tükrében érdemes megvizsgálni a fontosabb vokális darabok elhelyezkedését és az emberi hang különböző alkalmazásmódjait Kagel életművében.

3.1. *Palimpsestos, Cinco cantos de Génesis*

Valószínűleg a fent említett kórusvezetői tapasztalat az oka, hogy első művét, a *Palimpsestos* (1950) a capella kórusra írta. A négy évvel későbbi *Cinco cantos de Génesis* dalaiban tizenkétfokú szerkesztést alkalmaz, és későbbi nyilatkozataival ellentétben itt még nem veszi figyelembe az énekhang korlátait. E ciklust az Edition Peters egyébként Kagel halála után publikálta, a szerző életében nem került szóba kiadásuk. A fiókjában találták meg, nem beszélt róluk.

3.2. *Phonophonie*

Az 1964-ben írott *Phonophonie*,⁴ mely egy XIX. századi énekes hangbéli hanyatlását jeleníti meg, nehéz feladat elé állítja a basszbariton énekest (Kagel sorozatosan használja e hangfajt – saját hangfaját – műveiben). A darab a hangadási lehetőségek teljes palettáját felhasználja, beleértve a falzettet és a klasszikus éneklést is; mindezt karikatúraként, komikus elemekkel megtűzdelve. Az énekes voltaképpen a szerző alteregójaként jelenik meg a színpadon. Kagelt bevallott egocentrizmusa nem akadályozta meg az önirónia bőséges alkalmazásában.

3.3. *Hallelujah*

Hallelujah című, 1968-as alkotásának egy évvel későbbi filmváltozata a hangképzés, hangadás anatómiai leírásával kezdődik. Az anatómiai rajzok mellett Kagel furcsa, félreérthető – erotikus asszociációkat keltő – tárgyakat is filmez illusztrációként. Egyértelmű a hangadás elemzésének rögeszmés óhaja.

3.4. *Recitativarie*

A *Recitativarie für singende Cembalistin* (1972) része a *Programm – Gespräche mit Kammermusik* című, a WDR megrendelésére készült, tizenegy darabból álló alkotáscsokornak. A címből egyértelműen kiderül, hogy a szerző elképzelése szerint a női csembalista egyszemélyben adja elő a darabot, korlátozott, egyéni

⁴ Németesebb címnek Dieter Schnebel a *Klingklang*ot javasolja. Schnebel, 119.

énektechnikai lehetőségei szerint. A kollázsként összeállított szöveg Bach-korálokból áll. A zenei effektust a szavak énekbeszédszerű megszólaltatása adja. A notáció három különböző magasságot ír elő: „sehr hoch” (nagyon magas), „hoch” (magas), „mittel” (közepes). A darab a kulisszák mögül behallatszó, hatalmas sikollyal kezdődik, amit másik két sikoly követ, immár a színpadon. A sikoly itt egyértelműen komikus elem, a közönség azonnal nevetéssel reagál rá, míg a később elemzett *Ein Brief*, amely szintén sikollyal kezdődik, soha nem vált ki ilyen reakciót. A „gesungen” utasítás a „Du Gott, Hat’s Noth” szövegrésznél jelenik meg, és tart a darab végéig. A dallam egyszerű, kis hangközökből áll, előadása nem okozhat semmiféle nehézséget.⁵

3.5. *Mare Nostrum*

A *Mare Nostrum Entdeckung, Befriedigung und Konversion des Mittelmeerraumes durch einen Stamm aus Amazonien* (1975) vokális szólama két férfihangra íródott: kontratenorra és „Sprecher”-baritonra. E zenésszínházi alkotás műfaját leginkább a drámai kantáta és a kamaraopera közé lehet besorolni.⁶ A bariton énekes a darab nagyobbik hányadában narrátorként szerepel. A mű szatirikus módon fordított hódítást ír le: amazonasi törzsek fedezik föl, és igázzák le a mediterrán tenger lakosságát. A szöveg érthetősége fölöttébb fontos; választékosan – egy dél-amerikai szemszögéből – megírt tartalma vitriolos kritika Amerika fölfedezéséről. A kontratenor szólam nehéz, de az énekelhetőség határain belül marad.

3.6. *Kantrimiusik*

A szintén 1975-ben keletkezett *Kantrimiusik* képzett operaénekesi hangokra íródott. Érdekessége az előszóbeli utasítás, amely arról tanúskodik, hogy Kagel ambivalensen viszonyult az operaénekesi hangképzéshez, és szívesen vette, ha művét karikatúraszerűen, groteszk énektechnikával adják elő:

Olyan előadásokon, ahol az éneket hangosítani kell [...], megtehetjük, hogy néhány vokális részt énekesileg nem képzett zenészekkel (pl. hangszeresekkel) vagy laikus énekesekkel (kórista fiúkkal, idősebb

⁵ Együttműködésünk folyamán Kagel elküldte nekem a kottát, „kann das auch sein für eine Sängerin die spielt Cembalo?” megjegyzéssel.

⁶ Heile, 118.

karénekesekkel) énekeltetünk. A kifejező, de akadozó, pontatlanul intonált énekhang – amelyet népzenei gyűjtések hangfelvételein hallhatunk – egyes szerepeknek azt a remélt valószerűséget kölcsönözheti, amelyet a képzett énekesek talán csak erőltetetten tudnának visszaadni.⁷

3.7. *Tango alemán*

Már a címe is oximoron⁸; az argentin tangók klasszikus hangszerelését – a hegedűt, a bandoneont és a zongorát – használja az énekhang kíséretére. A darab Kagel saját – 1978-ban lemezre vett – előadásában vált híressé. Tanulságos meghallgatni a szerző hangképzési lehetőségeit és korlátait. A szöveg improvizatív:

Az előadás során kizárólag érthetetlen fantázianyelven szabad énekelni, miközben az argentin tangók jellegzetes stílusát utánozzuk.⁹

Az argentin tangó hagyományát nem anyanyelvi szinten ismerő énekes számára a mű előadása szinte lehetetlen. A fent említett felvételen Kagel partnerei – Alejandro Barletta (bandoneon), Jorge Risi (hegedű) és Carlos Roqué Alsina (zongora) – szintén dél-amerikai (argentin és uruguayi) származásúak, ami biztosítja az előadás hitelességét.

3.8. *Aus Deutschland*

Az 1979-ben keletkezett *Aus Deutschland: Eine Liederoper in 27 Bildern* Kagel hommage-a a XIX. század dalirodalmának és egyben a romantikának. Az előadásban harmincnál is több beszélő és énekes szólista mellett nagy létszámú kórus és néma statisztacsoport vesz részt. Az énekszólamok regisztere a romantikus dal hagyományait követi. „Es klingt nach Kagel, erinnert jedoch an Schubert”.¹⁰

⁷ „Für jene Fassungen, wo die Sänger nur über Lautschprecher zu hören sind [...], wäre es auch möglich, einige der Vokalabschnitte durch ungeschulte Sänger (z. B. Instrumentalisten) oder Laiensänger (Chorknaben, Choristen in fortgeschrittenem Alter) zu besetzen. Ausdrucksvolle, aber gebrochene Stimmen mit ungenauer Intonation – wie in musikethnologischen Dokumenteraufnahmen häufig zu hören – können der Interpretation einiger Partien jene erhoffte Ähnlichkeit verleihen, die professionelle Sänger vielleicht nur gekünstelt wiederzugeben vermögen.” Mauricio Kagel, *Kantrimusik*, Wien: Universal Edition 1975, Vorwort.

⁸ Heile, 122.

⁹ „Mann soll ausschließlich in einer unverständlichen Phantasiesprache vortragen und gleichzeitig den charakteristischen Gesangsstil der Argentinischen Tangos nachahmen.” Mauricio Kagel: *Tango alemán*, Vorwort.

¹⁰ „Kagelesen hangzik, de Schubertre emlékeztet.” K1970-1980, 226.

A librettó kereken hat tucat romantikus dal szövegéből összeállított kollázs, amelynek nem kis hányada Schubert/Wilhelm Müller *Téli utazásából*, illetve Schumann/Heine *A költő szerelme*-ciklusából származik. A költemények némelyikét Kagel szinte teljes egészében idézte – például az *Edwardot*, *A halál és a lánykát* vagy *A patkányfogót* –, másokat csak részleteikben emelt át. A mű szereplői azoknak a daloknak a hősei, allegóriái, illetve szerzői, amelyeknek helyszínei a színpadképet is alkotják.¹¹

A darab egyik különlegessége a romantikus dal és az amerikai rabszolgák által énekelt blues-stílus keveredése:

Míg Európában futótűzként terjed a romantikus életérzés, amely az érzelmek példátlan mértékű kitergetését hozza magával, Amerikában még mindig tartja magát a rabszolgaság intézménye. (A déli államokban talán még makacsabbul, mint a XIX. század elején.) Engem elsősorban az a drámai feszültség érdekelt, amelyet a két helyzet különbözősége szül; a személyes ügy nyilvánossá tétele a romantikusoknál, illetve az egyéniség megsemmisítése az afroamerikaiaknál. A romantikus érzések világa persze közelebb áll a blueshoz, mint ahogy látszik. A blues tipikus, visszatérő témáit a vágy, a szenvedés és a remény táplálja, s ami még fontosabb: a blues-énekes nagyon szorosan tapad a szavak jelentéséhez.¹²

3.9. Rrrrrrr

Az 1982-es *Rrrrrrr* 41 darabból álló, különböző együttesekre írott alkotás. A sorozat négy szóló hangra komponált darabja felváltva alkalmaz beszédet, illetve éneklést. Előadása nem okoz hangyi nehézséget, sokkal inkább színészi teljesítményt igényel. A

¹¹ „Das Libretto des Werkes ist eine Collage aus Texten von rund sechs Dutzend romantischer Lieder – zu einem nicht geringen Teile Schuberts *Winterreise* nach Wilhelm Müller oder Schumanns *Dichterliebe* nach Heine entstammend –, die entweder nahezu vollständig – wie *Edward*, *Der Tod und das Mädchen*, *Der Rattenfänger* –, oder nur fragmentarisch zitiert sind. Das dramatische Personal der Oper besteht aus Figuren, Allegorien oder auch aus Autoren der Lieder, deren Schauplätze überdies das Bühnenbild abgeben.” K1970-1980, 225.

¹² „Zur gleichen Zeit, wo romantisches in Europe sich ausbreitet wie ein Flächenbrand und zu einer beispiellosen Schaustellung von Gefühlen führt, findet in Amerika die Sklaverei kein Ende. (Im Süden wütet sie vielleicht noch verbissener als zu Anfang des 19. Jahrhunderts.) Mich interessierte zunächst die dramatische Spannung dieses Unterschiedes: Veröffentlichung des Privaten bei den Romantikern, Vernichtung individueller Identität bei den Afroamerikanern. Die Sphäre romantischer Empfindungen steht dem Blues freilich näher, als es den Anschein hat. Modellhaft finden sich im Blues wiederkehrende Themen, die von Sehnsucht, Leid und Hoffnung geprägt sind. Vor allem: der Bluesänger haftet sehr eng am Sinn der Worte.” K1970-1980, 236.

cím a horkolás hangját idézi föl, amihez az inspirációt Diderot *Le rêve d'Alambert* című műve szolgáltatta. Kagel azt képzelte el, ahogyan d'Alambert elalszik az *Enciklopédia* r-betűs szócikkeinek írása közben.

3.10. *Fürst Igor Strawinsky*

Ugyanebben az évben keletkezett a Velencei Biennale által rendelt *Fürst Igor Strawinsky*. A basszbariton szóló orosz nyelvű szövege Borogyin *Igor herceg* című operájából átvett idézett. A mű Kagel főhajtása Strawinsky előtt, akinek saját művészetére gyakorolt hatását egész élete során hangsúlyozta a vele készített interjúkban és írásaiban. A basszbariton szólam képzett lírai hangot kíván, technikailag nehéz, de messze eltávolodott már a *Phonophonie* majdnem húsz évvel korábbi, hangszálszaggató – a vokális törvényeket figyelmen kívül hagyó – partitúrájától.

Az 1980-as évektől kezdve Kagel valamennyi vokális alkotásának kottaképe megfelel a fejezet elején idézett kijelentéseknek, és arról tanúskodik, hogy írójuk tiszteletben tartotta az énekhang természetét.

3.11. *Sankt-Bach-Passion*

„Nem minden muzsikusz hisz istenben, de mind hisz Bachban”,¹³ nyilatkozta Kagel az 1985-ben írt, monumentális *Sankt-Bach-Passion* című művével kapcsolatban. A majdnem két órás, Bach-passiók mintáját követő alkotás eredeti, Bach életéről szóló dokumentumok felhasználásával, korálokból és kantátákból vett szövegekre íródott. A négy szólistából három énekes, egy beszélő. A tenor szólista evangélistaként lép színre, aki hol recitativóban, hol „Sprechgesang”-ban beszéli el Johann Sebastian Bach szenvedéstörténetét. A bariton és a mezzoszoprán énekszólam a drámai részeket jeleníti meg, és nyugodt, klasszikus hangkezelésű. A „Sprecher” Bachot személyesíti meg, egyes szám első személyben. E nagyszabású művében Kagelnek különösen fontos a tökéletes szövegérthetőség.

¹³ Heile, 144.

3.12. ..., den 24.xii. 1931

A ..., den 24.xii. 1931 *Verstümmelte Nachrichten für Bariton und Instrumente* nem véletlenül keletkezett 1991-ben, amikor Kagel hatvan éves lett. A saját születésnapját (1931. december 24-ét) ünneplő mű fontos helyet foglal el az oeuvre-ben. A basszbariton hangfaj itt is a szerző alteregójaként tűnik föl. Kagel számtalan alkalommal vezényelte a darabot Roland Hermann – kiváló, német származású basszbariton – közreműködésével. A recitativót, lírai éneklést, „Sprechgesang”-ot, falzettet, valamint énekelni próbáló részeget, sőt füttyülést is előíró partitúra az énekes kifejezés egész hangpalettáját kihasználja. Kagel e művében is kedvenc szövegalkotási módszeréhez nyúlt: korabeli újsághírekből állított össze kollázst.

3.13. Duodramen

Az 1998-ban keletkezett *Duodramen* azon művei közé tartozik, amelyek az énekest a legnagyobb kihívás elé állítják. A mű hat részből áll, két szólóval kezdődik, majd férfi-női duettekéről következnek szoprán és bariton hangra. A párok összeállítása egészen szürreális:

- I. Furie – ária
- II. Oswald vom Wolkenstein – ária
- III. Indira Gandhi - Casanova – duett
- IV. Cosima Wagner - Henry Ford – duett
- V. Alma Mahler-Werfel - Dschingis Khan – duett
- VI. Marie-Antoinette - Erich von Stroheim – duett

A különböző korokból származó szereplők abszurd találkozásai tipikus kageli ötletből adódnak. A II-VI. részek szövegei irodalmi alkotások alapján születtek, „Zusammensetzung des Komponisten, frei nach einem...”¹⁴ megjelöléssel. Érdekesség azonban, hogy az első rész szövege Kagel saját alkotása, ami egyedülálló eset az életműben.

Ich warte jetzt nicht mehr.

Jetzt warte ich nicht mehr.

Das geht schon lange so.

¹⁴ „a zeneszerző összeállítása, ... után szabadon”

*Schon lange geht das so.
Ich hab' es gut gemeint.
Und habe dann bemerkt:
Das etwas noch nicht stimmt.
Ich habe dann gesagt:
Geschrei? Das hätten wir!
Nur fragt sich jetzt, warum?
Worauf soll das hinaus?
Das Thema nicht im Griff?
Man fragt sich nur, warum?
Nun warte ich nicht mehr.
Das geht schon lange so.
Schon lange geht das so.
Das war schon immer so...*¹⁵

A két énekszóló drámai, szinte wagneri hangkezelése komoly erőpróbát jelent az előadóknak. A *Furie* című kezdőtétel sorozatosan magas, metsző, a passagión mozgó, szillabikus frázisai – még egyszer hangsúlyozandó: Kagel saját szövegére – a szerző alkotásaiban ritkán megjelenő fájdalmat írnak le.

¹⁵ Nem várok tovább. Most már nem várok. Már régóta ez megy. Oly régóta megy ez. Én jót akartam. Aztán rájöttem, hogy valami még hibádzik. Akkor azt mondtam: Sikoly? Ugyan már! Csak az a kérdés: Miért? Mire megy ki a dolog? A témát nem uralod? A kérdés csak az: Miért? Nos, tovább nem várok. Már régóta ez megy. Oly régóta megy ez. Így volt ez mindig is...

4. A kiválasztott négy mű

4.1. *Mitternachtsstück*

Kagel több darabot is írt azon klasszikus szerzők iránti hódolatnyilvánításként, akiknek művei, személyisége és stílusa ihletforrásul szolgált a számára. Johann Sebastian Bach előtt hajt fejet a *Recitativarie* (1971–72), a *Chorbuch* (1975–78) és a *Sankt-Bach-Passion* (1981–85). Mozart ihlette az 1985-ös *Pan für Piccoloflöte und Streichquartett* című darabot, Haydn az *Erschöpfung der Welt* (1976–77). 1969–70-ben készült *Ludwig van* című filmje (WDR) és *Ludwig van, Hommage by Beethoven* című zenekari műve, valamint szintén Beethovenre reagált a *Zehn Märsche um den Sieg zu verfehlen* (1978–79). Lisztre emlékezik az *Unguis incarnatus est* (1972), Brahmsra a *Variationen ohne Fuge* (1961–73), Mendelssohnt gondolja tovább az *Ein Brief* (1985–86). Schubert és Schumann dalai ihlették az *Aus Deutschland* (1981).

Ez utóbbi szerzőt idézi a *Mitternachtsstück* 1980–86-ból, amely Robert Schumann *Tagebücher 1827–1838* címen, 1971-ben kiadott naplójának részleteire íródott. Első három tételét Kagel 1980–81-ben írta, a negyedik tétel, amely olyan hosszú, mint az első három együttvéve, 1986-ban készült el. A darab eredetileg a *Rencontres Internationales de Musique Contemporaine* (Metz) és a *Süddeutsche Rundfunk* megrendelésére készült. Bemutatója 1981-ben Metzben volt, a második változaté 1987-ben szintén Metzben, a zeneszerző vezényletével. A mű 1985-ben elnyerte a *Prix Italia*-díjat.¹

A *Rencontres Internationales de Musique Contemporaine* 1972–1992-ig jelentős szerepet játszott Franciaország, valamint egész Európa modern zenei életében. A centralizált francia kultúrában Párizs játszotta és játssza még ma is a főszerepet. Ez a fesztivál Claude Lefebvre (1931–2012) és Claude Samuel (*1931) kezdeményezéseként indult. Claude Samuel 1960–2005-ig, különböző posztokon, a Radio France modernzenei felelőse volt. Személyes közlése alapján tudható, hogy nézetkülönbözések miatt két év után kilépett a fesztivál szervezéséből, ám továbbra is nagy figyelmet szentelt a fontos nemzetközi eseménynek.² A fesztivállal

¹ K.../–91, 90.

² Richard Bance, a *Le Republicain Lorrain* újságírójának közlése alapján tudjuk, hogy Claude Samuel családja több évszázada Metzben telepedett le. Itteni gyökerei és ismeretségi körének jómódja tette lehetővé a fesztivál megalapítását. A város mindig is jelentős hozzájárulással támogatta a kultúrát, így volt lehetséges ekkora intézmény megalapítása. Jóllehet Claude Samuel és Claude Lefebvre szoros

egyidőben alapították meg a metzi „Centre Européen pour la Recherche Musicale”-t, amely a párizsi IRCAM melletti másik nagyszabású intézmény volt. Az ambiciózus vállalkozás alternatívát nyújtott a Boulez által irányított, párizsi modern zenei szcénához képest. A világ vezető modernzenei komponistáinak műveiből összeállított, igényes fesztiválműsor húsz éven keresztül vonzott nemzetközi közönséget.

Kagel rendszeres meghívott volt itt. Annak ellenére, hogy Kölnben telepedett le és Németország mindig megbecsülte befogadott művészt, Kagel – frankofon mivolta, latin országból való származása miatt, sok más argentin művészhez hasonlóan – második hazára talált Franciaországban. Rendszeresen szerepelt a Cité de la Musique-ben, valamint a Festival d’Automne à Paris-nak és más, vidéki modern zenei rendezvényeknek is gyakori résztvevője volt.

A *Mitternachtsstück* ősbemutatójának sajtóvisszhangja jelentős különbséget mutat a francia és a német lapokban. 1981-ben fennállásának tizedik évfordulóját ünnepelte a fesztivál. John Cage és Stockhausen jelenléte a *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Gerhard R. Koch által írott kritikájában³ kiemelkedő helyet foglal el. Koch hosszan elemzi Cage itt bemutatott, *METZment* című művét, valamint egy Stockhausen-ősbemutatót is: *Luzifers Traum, oder Klavierstück XIII*. Ezzel szemben Kagel Schumann-szövegek kollázsára írott művének ősbemutatóját röviden és negatívan értékeli:

De a sötét romantika és az intelligens diáktaréfa legfeljebb szokatlannak nevezhető keverékénél többet végül is nem nyújt.⁴

Ezzel szemben a *Le Monde* kritikusa, Jacques Longchampt Cage-et csak megemlíti, Stockhausenról szót sem ejt, Kagelt viszont hosszan méltatja a fesztivál egészéről írt rövid összefoglalójában:

[...] igazán dekadens romanticizmus, amelyből Kagel paradox varázst sugárzó, rendkívüli kantátát komponált: a zene az expresszionizmust, Schönberget, a „Sprechgesang”-ot elegyíti, ráadásul olyan rafináltan és a

kapcsolatot ápoltak Boulezzel és az IRCAM-mal, Samuel a szülővárosát is saját fesztivállal kívánta gazdagítani.

³ Gerhard R. Koch: „Tischrücken, Teufels Traum und Fehlmärsche”, *FAZ*, 30.11.1981.

⁴ „Aber mehr als eine allenfalls aparte Mischung aus schwarzer Romantik und höherem ästhetischen Pennäler-Ulk ist dabei letztlich doch nicht herausgekommen.” Uo.

megírás minőségének olyan fokán, hogy már nem is tudjuk, hol kezdődik a humor, és hol végződik az érzelem.⁵

A darab egyértelmű franciaországi sikerét mutatja, hogy máig rendszeresen kerül a különböző fesztiválok műsorára annak ellenére, hogy a schumanni német szöveg a francia közönség számára jócskán elvesz az élvezhetőség és érthetőség öröméből. Az 1986-os párizsi Théâtre de la Ville-beli bemutatóról írott *Le Monde*-kritika⁶ az öt évvel korábbihoz hasonlóan méltatta a darab érdemeit.

Schumann – egy könyvkereskedő fia – és Kagel, akinek nyomdász volt az apja, hasonlóan nehezen választott a nyomtatott hangok és a nyomtatott betűk között.⁷ Életüket mindketten a költészet és a zene kettős vonzásában élték le. A *Mitternachtsstück* a fiatal Schumann Jean Paul stílusában írott naplójának részleteit használja fel.⁸ Kagel 1972-ben vásárolta meg a frissen kiadott könyvet, amely ettől kezdve hűséges útítársként kísért el mindenhová.⁹

Míg a *Mitternachtsstück*ben vagy a *Quirinus' Liebeskuss*ban a zene, a legnagyobb szövegérthetőségre törekedve, a költészet engedelmes leánya, addig a legtöbb más esetre Kagel következő megállapítása érvényes: „A zeneszerző számára minden szöveg, minden textus csak pre-textus ahhoz, hogy létrejöhessen a kontextus”.¹⁰

Kagel a mű címében – *Mitternachtsstück* – Schumann helyesírását követte, ami sok bonyodalmat okozott a darab utóéletében:

[...] Kuhlmann [...] jénai tanulmányai befejeztével, 1671-ben, mindössze húszévesen írta *Libesküsse* című ciklusát. (Apropó, a *Quirinus' Liebeskuss* című szerzeményemben szívesen írtam volna, Kuhlmannt követve,

⁵ „[...] d'un romantisme très decadent, dont Kagel a fait une extraordinaire cantate pleine d'une magie paradoxale: sa musique pastiche l'expressionisme, Schoenberg, le sprechgesang, avec tant de finesse et une telle qualité d'écriture que l'on ne sait plus, où commence l'humour et où finit l'émotion.” „Aux Rencontres de Metz – La barbe de Cage et les fantômes de Kagel”, *Le Monde*, 24.11.1981.

⁶ Gérard Condé: „Mauricio Kagel au Théâtre de la Ville – Un austère sourire”, *Le Monde*, 23.04.1986.

⁷ ÜMK, 92.

⁸ ÜMK, 106.

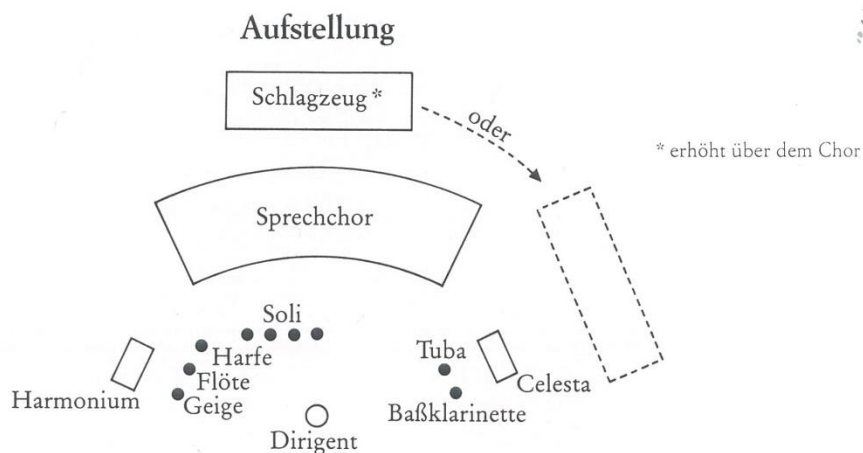
⁹ Mauricio Kagel előszava: *Kagel et le romantisme*, Cité de la Musique Paris, 2-10 avril 2005, 24.

¹⁰ „Ist in Werken wie *Mitternachtsstück* oder *Quirinus' Liebeskuss*, angelegt auf größte Sprachverständlichkeit, die Musik der Poesie gehorsame Tochter, so gilt hingegen für die große Mehrzahl der Fälle Kagels Feststellung: »Für einen Komponisten sind Texte Prätexte, um einen Kontext bilden zu können« Idézi Klüppelholz, *Dialogue*, 209.” ÜMK, 108.

„Libeskuss”-t, csakhogy, miután a *Mitternachtsstüköt*, Schumann módjára, „c” nélkül írtam, és a kiadóm 19 éve folyamatosan kapja a leveleket és telefonhívásokat, amelyek megbocsáthatatlan sajtóhibára hívják fel a figyelmet, úgy döntöttem, ez alkalommal megkímélem őt ettől.)¹¹

A mű egy időben készült az *Aus Deutschland* című színpadi alkotással, amelyben a romantika korszakának sajátos, kageli olvasata jelenik meg. Schubert és Schumann dalainak nem idézetszerű idézetei, valamint a romantikus költők, Heine és Eichendorff szövegeinek felhasználása különleges, egyben ironikus hatású is. A Schumann szövegek *Mitternachtsstük*-beli felhasználásában is az első pillanattól kezdve megjelenik az irónia. A darab szoros kapcsolatban áll a „Hörspiel” (hangjáték) műfajával, amelyet Kagel virtuózan kezelt.

A darab előadói apparátusának elhelyezése:



¹¹ „...Kuhlmann...nach dem Studium in Jena dichtete er 1671, nur zwanzigjährig seine *Libesküsse*. (A propos: ich hätte für meine Komposition *Quirinus' Liebeskuss* gerne die Originalschreibweise Kuhlmanns übernommen. Aber: Nachdem ich aus Robert Schumanns *Tagebüchern* seine Orthographie für mein *Mitternachtsstük* entlehnt habe und der Verlag seit 19 Jahren postalische und telephonische Hinweise auf einen unentschuldbaren Druckfehler erhält, beschloss ich, ihn diesmal zu schonen.)” *Dialoge*, 308.

A darab előadói apparátusa:

Besetzung

I. Mitternachtsstück

Solo-Sprecherin (Alt)
 Selene (Sopran: Sprecherin)
 Gerippe/Gustav (Bariton oder
 Baß: Sprecher)

Sprechchor (SATB)

Celesta
 Baßklarinette in B

Schlagzeug 1:

 Laub (lose in einem Behälter)

 5 Steinplatten auf einem Resonanzkörper (z. B. Tisch oder Holzkiste); mit 2 Frauenschuhen oder bloßen Händen anschlagen

Schlagzeug 2:

 2 Röhren-, Platten-, Schiffs- oder Kirchenglocken in



(Ad lib.: von einem unsichtbaren dritten Schlagzeuger gespielt.)
 Beide Glocken zusammen anschlagen
 (z. B. oberer Ton Röhrenglocke, unterer Plattenglocke)

○ Große Trommel

II. Mitternachtsstück aus Selene

Prinz (Tenor/Sprecher)
 Gustav (Bariton oder Baß:Sprecher)

Sprech-/Gesangchor (SATB)

Flöte
 Harfe

III. Nachtphaläne in der Selene

Prinz (wie II.)
 Gustav (wie II.)

Sprechchor (SATB)

Tuba in F/B

Schlagzeug 1:

 2 Papierknäuel

 2 Kartonbögen (ca. 70 × 100 cm, unterschiedlicher Stärke)

 Quijada (oder Vibraslap)

 1 Tuba (Ossia: 2 Tubos unterschiedlicher Klangfarbe)

Schlagzeug 2:

 Leichte Eisenketten

 2 Guiros (möglichst lang, unterschiedlicher Klangfarbe)

○ Große Trommel (oder ein zweites Membranophon)

 Buch (beliebige Größe)

 Kerze (groß, ein Streichholz)

 Klingel (möglichst defekt)

 2 Champagnergläser (ad lib.: bis 5)

2 Champagnerflaschen (mit Wasser)

Tablett

Flaschenkühler

IV. Altarblatt

Solo-Sprecherin (wie I.)
 Gustav (wie II)

Gesangchor (SATB)

Geige
 Harmonium (bzw. [elektr.] Orgel)

Az elbeszélő „Solo-Sprecherin” szerepe – Kagel melodramatikus előadásmódot előíró notációját követve¹² – kísértetiesen hasonlít egy, a Youtube-on meghallgatható, nemrégiben közzé tett, 1910-es Sarah Berhardt-felvételhez.¹³

A művön végig követhető a már említett hasonlóság a hangjáték műfajához. Az első tételben Selene lépéseit az ütőhangszeres által zörgetett száraz levelek illusztrálják. A női cipővel ütögetett öt kölap hangja a csontváz lépéseit jeleníti meg,¹⁴ míg a cseleszta s a basszusklarinét a szólisták és a kórus melodramatikus anyagát kommentálja.

A második tételben a „Solo-Sprecherin” szerepét a beszélő kórus veszi át, a fuvola követi a kórus mozgását, a hárfa pedig a szövegbeli történeteket illusztrálja. A mű 99. ütemében szólal meg először énekhang: „Gustav, bist du ein Mensch ?” – énekli a Prinz, amit a kórus csukott szájjal zümmögött „m” hangja kísér.

A harmadik tétel főszereplője a tuba, mely a 36. ütemben a horkolást – Kagel egyik kedvenc zörejét – utánozva segíti a Prinz ugyancsak horkolást megjelenítő szolamát. A 37-51. ütemig egy ekkor meggyújtott gyertya is részt vesz a darabban, amivel egyidejűleg a színpadi és karmesteri lámpa fényének csökkentését, valamint kékes vagy zöldes, sejtelmes fény megjelenését írja elő a partitúra. A tétel 65. ütemében a Prinz csönget, a 66. ütemtől a tuba az inas lassú lépéseit jelzi. A 72. ütem „Champagner”-kiáltása után az ütőhangszeres két pohár remegő összeütésével jelzi, hogy idős, bizonytalan, reszketeg kezű inassal van dolgunk. Tökéletes rádiójáték teremtdött.

A negyedik tétellel Kagel öt évvel később egészítette ki a művet. A „Solo-Sprecherin” notációja itt különbözik az első tételbelitől:

¹² Lásd a mellékelt CD-t!

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=DpvcwoBD29E&sns=em>. Elgondolkodtató, hogy a ma idejétmúltnak, sőt komikusnak tűnő beszédtechnika megegyezik a klasszikus éneklés hangkímélő, melodramatikus előadásmódjával. Lehetséges, hogy hosszú karrierjét Sarah Bernhardt a beszédtechnikája minőségének is köszönhette?

¹⁴ A hangeffektusok leírása jól példázza Kagel perfekcionizmusát. Amikor maga vezényelte művét, hosszú percek teltek el a próbákon, mire az ütőhangszeresnek sikerült Kagel kedvében járnia azzal, hogy a szerző által megálmodott – a legkisebb részletig megtervezett – zörejt idézte elő. A többi zenekari muzsikusz gyakran megmosolyogta e folyamatot, ám a zeneszerző szemrebbenés nélkül vezette tovább a zöreijpróbát, amíg elképzelése meg nem valósult, vagy amíg föl nem mérte, hogy a muzsikusként hol vannak a határai. Pragmatikus ember lévén Kagel gyorsan realizálta az előadó képességeit. Jó időbeosztással próbált, pontosan ismerte és használta a visszaszámolás technikáját, egészen a premierig. Mindig igyekezett fenntartani a jó hangulatot, szigora ellenére a jó értelemben vett manipulációnak is mestere volt. Az eredmény érdekében humorral, mosollyal tűzdelte tele a próbákat, főleg amikor szimfonikus zenekarok játszották a műveit, hiszen ezek repertoárja csak kis részben áll modern zenéből.

MITTERNACHTSSTÜK

für Stimmen und Instrumente

Mauricio Kagel
1980-81 (Satz I bis III)
1986 (Satz IV)

I

p. dolce *mp* *p* *mp* *p*

SOLO-SPRECHERIN
Die blei-chen Ster-ne glän-zen magisch über die Todtenhü - gel und die Thränen-

* Mittellage
Middle register

CHOR { S + A
T + B
* □ = Sprechlage gilt bis zur nächsten Angabe
Voice register applies until otherwise indicated
ma hü

3 **4** **Largo** (♩ = 54-58) ** * mit ein wenig Stimme flüstern
whisper in a low voice

CELESTA

BASSKLARINETTE

LAUB  1) LAUB: evtl. 2 Zweige mit fast vertrockneten Blättern verwenden
unregelmäßig rascheln
irregular rustling

STEINPLATTEN  1) LEAVES: also use two branches with dry leaves

2 GLOCKEN  1) 2
GROSSE TROMMEL  1) 2
* immer ausklingen lassen
always let ring

1) Siehe Vorwort: Schlagzeug I/II
See preface: Percussion I/II

5 *(p)* *pp* *p* *pp* *p*

SPRECHERIN
-wei-den und die Cy-pressen flüsterten sich leise ihre Sprache zu — die

S + A
CHOR
* = flüstern
whisper
** (e), (o) = Lippenrundung
(e), (o) = lips shaped accordingly
Hohe Lage
Upper register
pp (d*) (d*) gliss.
press(e) → ss(o) pra

4 **3** *poco vibrato* *3* *ppp* *pp*

BASSKLAR.

 *(ppp)* *pp*

 *pp*

45

normale Sprachmelodie
im angegebenen Rhythmus
normal speech in given rhythm

poco mf

26

SPRECHERIN Sie gingen in den Dom; es war schon spät Abends; im Dom war es

fast monoton,
ohne Regung erzählen
almost monotone, telling unexcitedly

S

nacheinander einsetzen
start consecutively

A

senza vibrato
ppp! *p, dolcissimo*

CHOR m—(m m m m m)

T

senza vibrato e dolcissimo *p*

B

senza vibrato e dolcissimo *p*

rall. - - - - - ♩ 54-58 rubato

HARMONIUM

29

SPRECHERIN fins-ter und stumm; am Himmel brannte der Mond schwach und

4

A

(p) *V*

CHOR (m)

T

(p) *V*

B

(p) *V*

(m)

Litolf/Peters

31438

Az előadói utasítás: „fast monoton, ohne Regung erzählen – normale Sprachmelodie im angegebenen Rythmus”.¹⁵ A nyugodt, gyönyörű, schumanni elbeszélő szöveg hasonló hatást kelthet előadóban és közönségben, mint amit Mahler *Das Lied von der Erde* című művének végén érzünk. A kórus SATB-szólamai itt

¹⁵ „szinte egyhangúan, indulatmentesen mondani – normál beszéddallam a megadott ritmusban”

énekelve kommentálják a „Solo-Sprecherin” szavait. A negyedik tételből teljesen hiányoznak az ironia és a groteszk elemei. Az elbeszélést a hegedű érzékeny, hajlékony szólama s a harmónium kísérik végig.

A műből 1987-ben, Kagel rendezésében, filmet készített a svájci televízió.¹⁶



¹⁶ A bázeli Paul Sacher Stiftung-nál folytatott kutatásom során semmilyen anyagot nem találtam a koncertváltozatról, míg a nagyszabású TV-felvételről annál több – a kosztümökkel és kellékekkel kapcsolatos – dokumentumot őriznek itt.

4.2. *Ein Brief*

Az *Ein Brief – Konzertszene für Mezzosopran und Orchester* (1985-86) a hamburgi Philharmonisches Staatsorchester megrendelésére készült. Bemutatója 1986. szeptember 21-én volt Hamburgban, Hans Zender vezényletével és Hanna Schwarz közreműködésével.

Kagel tizenöt évvel korábbi hamburgi szereplése, az 1971. április 25-én bemutatott *Staatstheater* botrányokkal övezett premierje nemcsak a közönség kedélyeit borzolta fel, hanem antiszemita nézeteket képviselő egyesületek megnyilatkozására is ürügyül szolgált. Az AKTIONGEMEINSCHAFT junger FREUNDE deutscher OPERNKUNST levelet intézett a hamburgi opera intendánsához, amelyben követelték a nem várt, provokatív darab azonnali levételét a műsorról:

Ám a zsidó Mauricio Kagel *Staatstheater* című darabját látván, amely akaratlanul is Hitler kijelentéseit juttatja eszünkbe, és figyelembe véve, hogy a hamburgi közigazgatásban kik töltenek be állásokat, úgy tűnik, Hitler mégsem mindenben volt igazságtalan, ahogyan azt a jelenlegi vezetők, különösen maguk a zsidók el akarják hitetni.¹⁷

Az *Ein Brief* 1986-os bemutatója viszont egyértelmű sikert aratott, azonnal Kagel klasszikus darabjává vált. Klaus Wagnernek, az *FAZ* kritikusanak elemző írása¹⁸, ahogyan már címe – *Ver-stimmt* – is jelzi, a zenekar kettéosztását és negyed hanggal való elhangolását mint a két szereplő – a levelet olvasó nő s az azt megíró (jelen nem lévő) szerelmes férfitárs – nézetkülönbségét finoman ábrázoló eszközt emeli ki.

A darabot két héttel később Budapesten mutatták be Kagel saját vezényletével, ahol nagy közönségsikert aratott, és a Magyar Rádió *Új Zenei Újság* című műsorában Kroó György is méltatóan szólt róla:

Íme, mutatóba egy kis dolce cantabile a darabból, amely mögül most végleg elmaradt a Kagel-féle kérdőjel, a másik oldal fonák folytatása. Még a jelenet

¹⁷ „Wenn wir jetzt aber das Stück *Staatstheater* von dem Juden Mauricio KAGEL sehen und dabei ungewollt en passant an die Sprüche von Hitler erinnert werden und dabei die Besetzung der Stellen im Hamburger Staat sehen, dann scheint Hitler doch nicht in allem unrecht gehabt zu haben, wie es jetzt Regierende, und insbesondere die Juden selbst glauben machen wollen.” K1970-1980, 42.

¹⁸ Klaus Wagner: „Ver-stimmt – Eine Kagel-Uraufführung in Hamburg”, *FAZ*, 25.09.1986.

végén szét tépett szerelmeslevél konkrét zajzenéjét is a tragédia légkörében kellett hallgatnunk.¹⁹

1987-ben a már említett, metzi Rencontres Internationales de Musique Contemporaine tűzte műsorára a darabot. Az *FAZ* kritikáját ekkor is, akárcsak 1981-ben, Gerhard R. Koch írta. Számára ismét Cage volt a rendezvénysorozat sztárja, aki ebben az évben ünnepelte 75. születésnapját.

Az *Ein Brief*-ről Koch így tudósított:

Ein Brief című, mezzoszoprán szólóra és zenekarra írott koncertjelenete szerelmes levél szöveg nélkül – ötletnek természetesen tetszetős, és néhány részletében „beszédesen” hatásos –, ám végül is hagyományos viselkedések és zenei anyagok törmelékeinek csupán korlátozottan eredményes hasznosítása.²⁰

A *Le Monde* kritikája ezzel szemben feltétel nélkül pozitív. „Un »must« de Kagel” – summázta véleményét a cikk szerzője.²¹

A 2000-es évektől kezdve Kagel retrospektív koncertek keretében gyakran műsorra tűzte (Bochumban, Münchenben, Buenos Airesben, stb.) az *Ein Brief*-et, mivel biztos volt a darab sikerében.²²

Művéről maga a szerző így nyilatkozott:

Különböző formában, de mindig foglalkoztatott az ötlet, hogy olyan darabot írjak, amelyben végre megvalósul a „prima la musica, dopo le parole!” eszménye. Ennek jegyében írtam egyszer, hogy a szöveg, a textus a zeneszerző számára tulajdonképpen csak pre-textus ahhoz, hogy létrejöhessen a kontextus. Mendelssohn *Lieder ohne Worte* műve végeredményben szélsőséges változata e problémának, amennyiben teljesen

¹⁹ Kroó György kritikája, Kossuth Rádió, 1986.10.11.

²⁰ „Seine Konzert-Szene *Ein Brief* für Mezzosopran und Orchester ist ein Liebesbrief ohne Worte – als Konzept natürlich reizvoll, in den Details von manch »redender« Dringlichkeit –, aber letztlich nur begrenzt produktive Trümmerverwertung traditioneller Haltungen und Materialien.” Gerhard R. Koch: „John Cage zu Ehren”, *FAZ*, 21.12.1987.

²¹ „Les Rencontres contemporaines de Metz – Du paradis à l’enfer”, *Le Monde*, 24.11.1987.

²² Ez alól kivételt csak a mű 1988-as, Michael Gielen vezényelte előadása képezett a frankfurti Alte Operben. Az est furcsasága az volt, hogy míg a közönség az előadókat nagy tapsal ünnepelte, addig a művel szemben füttyökkel és búzással fejezte ki nemtetszését. Kagel a nyolcvanas években Németországban már klasszikusnak számított; eddigre elmúltak azok az idők, amikor művei felháborodást keltettek. Éppen ezért e reakció meglepő és megmagyarázhatatlan volt, hiszen a mű mindenütt közönségsikert aratott, és híján is van minden botrányos elemnek.

lemond az énekesi közreműködésről. [...] Eredetileg tényleg úgy gondoltam, hogy valódi, már meglévő levelet zenésíték meg. Kezdetől fogva bizonyos volt, ez szerelmes levél lesz. Ám a rendelkezésre álló szövegek válogatása közben rájöttem, hogy a művet éppen nem a levél szavaival, hanem a benyomások és a lelki rezdülések zenei közvetítésével, a tartalom nonverbális kifejezésével kell megvalósítani. [...] Így hát elhatároztam, hogy maradok az eredeti gondolatnál, ám mégis nagyban változtatok rajta, mivel a levél szövege csupán annyi lesz: „Szerelmem”. Ezután semmiféle szavakba öntött üzenet nem hangozhat el, csupán azoknak az érzelmeknek a zenei kifejezése, amelyeket a föltételezett szöveg vált ki. Azt persze nem tudjuk meg, búcsúlevelet vagy más konkrét üzenetet hallunk-e, de nem is szükséges megtudnunk.²³

A művet bevezető „Meine Liebe”²⁴ szavaknak mindig az előadás helyszínének nyelvén kell elhangozniuk.²⁵ A „Konzertszene” alcím jelzi a darab kettősségét: a színpadi-operai jelenet átkerül a hangversenypódiumra. A színpad minimálisra csökken, konkrét értelemben is: az utasítás szerint a darabot egy 170 x 140 cm-es, 30 cm magas dobogón, karosszékből és csak az egyik oldalról megvilágítva kell megszólaltatni. Kagel kötelezően előírja a kotta nélküli előadást, ami szintén arra utal, hogy színpadi jelenettel van dolgunk. Sokszoros előadói tapasztalat mutatja, hogy a dobogónak a kottában megjelölt pozíciója a gyakorlatban nem válik be, mivel – a darab nehézsége miatt – nélkülözhetetlen a karmesterrel és az első hegedüssel való szemkontaktus.

²³ „Das Projekt, ein Stück zu schreiben, in dem die ersehnte Forderung »Prima la musica, dopo le parole!« verwirklicht werden sollte, hat mich auf Umwegen immer wieder beschäftigt. So meinte ich einmal, dass Texte für Komponisten eigentlich Prätexte sind, um zu musikalischen Kontexten zu gelangen. Die *Lieder ohne Worte* von Mendelssohn sind letztendlich eine extreme Variante des Problems, indem sie auf Teilnahme des Sängers gänzlich verzichten. [...] Die ursprüngliche Idee war tatsächlich, einen authentischen, bereits vorhandenen Brief in Musik zu setzen. Dass es ein Liebesbrief sein sollte, stand von Anbeginn fest. Während der Auswahl der Textvorlagen jedoch entdeckte ich, dass das Werk kaum mit den Worten des Briefes selbst, sondern durch die Umsetzung von Eindrücken und menschlichen Regungen in Musik, durch die Wiedergabe einer Mitteilung mit non-verbalen Mitteln verwirklicht werden musste. [...] Alsdann entschloss ich mich, den ursprünglichen Gedanken beizubehalten, und trotzdem eine gewaltige Änderung vorzunehmen: der Brief sollte lediglich aus zwei Worten bestehen: »Meine Liebe«. Danach dürfte keine ausdrückliche Botschaft mehr vernehmbar sein, sondern nur jene musikalische Affekte erfolgen, die der vermeintliche Text auslöst. Ob es sich hier um einen Abschiedsbrief oder eine bestimmte Nachricht handelt, bleibt freilich offen und benötigt keine weiteren Erörterungen.” Mauricio Kagel ismertetője, *Musica Viva*-ismertetőfüzet, München 2005.

²⁴ A Sacher Stiftungnál őrzött hagyatékban, az 1985-ös első kéziratváltozatban még „Meine Liebste” megszólítás szerepel.

²⁵ Akárcsak Stravinsky *Oedipus Rex*-ben a narrátor szövegének.

A zenekar vonósai két csoportra vannak osztva. A második csoportot negyed hanggal lejjebb kell hangolni, mint ahogy a két zongora közül a másodikat is.

A mű – Kagel szokásától eltérően – nem tartalmaz sem groteszk, sem ironikus elemeket (akárcsak a vele egyidőben keletkezett *Mitternachtsstük* negyedik tétele). Komolysága, tragikuma talán egyedülálló az életműben. Az *Ein Brief* elején elhangzó velőtrázó, fájdalmas sikoly egyértelműen meghatározza a darab hangulatát. Mindamellet a mű valóságos jutalomjáték is az előadó számára. Lélektani hatása mindig holtbiztosan telibe talál, a közönség döbbenettel és együttérzéssel fogadja, s a végén szomorúan tapsol. Kagel alkotásának varázsa még a zenekart is hatalmába keríti.

A darab előadói apparátusa:

Besetzung

Mezzosopran

Altflöte in G

Oboe d'amore

2 Klarinetten in B

Baßklarinette in B

4 Hörner

4 Pedalpauken (Baß-, Große, Kleine und Hohe Pauke):

 Baßpauke auf  heruntergestimmt

 Vibraphon (Schlagzeuger I)

 große Trommel

 2 große Handbecken

 großer Holzhammer
(auf dem Boden bzw. auf einer
weichen Fläche schlagen)

 4 Tom-Tom (unbestimmter Tonhöhen)

 1 (oder mehrere) Papierseite(n)

2 Klaviere (der 2. Flügel 1/4-Ton tiefer gestimmt)

Die stark besetzten Streicher (z. B.: 14, 12, 10, 8, 6) werden in Streichkörper I und II aufgeteilt, wobei alle Instrumente der zweiten Gruppe 1/4-Ton tiefer zu stimmen sind.

Solopartie

Die Ausführende agiert auf einem kleinen Podest (ca. 140 x 170 cm, Höhe ca. 30 cm) links des Dirigenten, dicht an der Rampe:

Scoring

Mezzo-Soprano

Alto Flute in G

Oboe d'amore

2 Clarinets in B $\flat$ Bass Clarinet in B $\flat$

4 French Horns

4 Pedal Timpani (bass, large, small and high):

 Bass Timpani tuned down to 
 Vibraphone (percussionist I)

 Bass Drum

 2 large Cymbals

 large wooden mallet
(to strike the ground
or a soft surface)

 4 Tom-toms (undefined pitch)

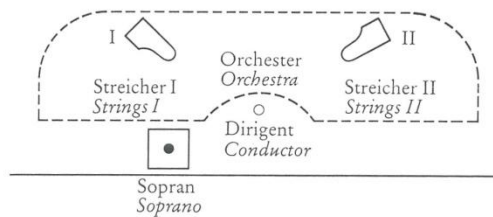
 1 (or more) sheet(s) of paper

2 Pianos (2nd piano tuned quarter-tone lower)

The large string section (e. g. 14, 12, 10, 8, 6) is divided into groups I and II. All the instruments of the second group are tuned one quarter-tone down.

Solo part

The singer acts on a small pedestal (approx. 140 x 170 cm, 30 cm high) to the left of the conductor, close to the edge of the stage:



Kompositionsauftrag des Philharmonischen Staatsorchesters, Hamburg
Uraufführung am 21. September 1986, Musikhalle Hamburg

Dauer/Duration: ca. 8'55''

A kottában szereplő 24 rajz pontosan előírja a mozgások koreográfiáját, az egyes pozíciókat a megfelelő ütemszámoknál feltüntetve.²⁶

Az első hat pozíció ábrázolásai:



① Stehend, den Blick auf den Brief gerichtet
Standing, gazing at the letter



② Sich langsam setzen, ins Leere starren
Sitting down slowly, gazing empty ahead of her



③ Nach hinten lehnen
Leaning backwards



④ Sich auf den linken Arm stützend, zur Seite beugen
Leaning sideways by resting on the left arm



⑤ Blick nach vorne
Looking ahead



⑥ Blick erneut auf den Brief richten, abrupt aufhören: durch den Mund stark einatmen
Looking at the letter again, stop abruptly: inhale noisily through the mouth

Fontos szerepet játszik – mint egyetlen színpadi kellék – a karosszék is. Az első budapesti zeneakadémiai előadástól kezdve a szerző arra utasított, hogy bárhol adom is elő a művet, mindenütt nagy gondot kell fordítanom a szék kiválasztására. Ragaszkodott hozzá, hogy ne legyen modern darab, tekintélyes méretével uralja a színpadot, és látszódjék rajta, hogy története van, sok mindent megélt. Mivel föl is kell térdelni rá, az ülőfelület mérete is fontos szempont. Legtöbbször a mindenkori helyszínen azaz a helybeli operaház vagy színház raktárában akadtam rá a megfelelő tárgyra, de előfordult az is, hogy a hotelből kölcsönöztem ki a karosszéket. Bár a budapesti bemutatót kölni beszélgetésünkön gondosan előkészítettük, a fellépő ruháról – vagyis a jelmeztől – nem esett szó; így az előadásra fölvet modern, fekete-

²⁶ A Sacher Stiftungnál folytatott kutatásom során megtaláltam a zeneszerző részletes leírásait. Leánya, Pamela Kagel mint modell beállításával Kagel le is fotózta az egyes pozíciókat; felesége, Ursula Burghardt e fotók alapján készítette el a partitúrában található rajzokat.

fehér estélyi ruhám nem felelt meg Kagel elképzelésének. Kérte, hogy a későbbi előadásokon fekete és lila („a gyász színe”, mint Kagel mondta) összeállítást viseljek. Azt is szeretne volna, hogy nagy, fekete köröket fessek a szemem alá, ezzel jelezve a kétségbeesést. Ezzel nem értettem egyet, hiszen a hősnőt meglepetésként éri a levél, így az énekessel saját színészi eszköztárával kell kilenc perc alatt megjelenítenie végletes elkeseredését. Előadói észrevételemet Kagel elfogadta.

Az előadáshoz öt üres, fehér lapra van szükség. A mű előkészületeiben még szerepelt az a verzió, hogy a lapokon az énekesnő szólama szerepeljen, ám ez hamar megváltozott: Kagel már az ősbemutatóra is azt írta elő, hogy szólista kívülről énekeljen.²⁷ Az első három lapot külön-külön el kell hullajtani; a negyediket egyszerre, de lassan; az ötödiket szakaszosan – az ütőhangszeressel unisono – széttépni és elejteni. Az első, 1986-os kéziratos kiadásba a szerző pirossal írta be, hogy unisono, amely később, a nyomtatott kiadásban már így, javítva jelent meg.²⁸

Az *Ein Brief* megfejtéséhez elkerülhetetlen az operai levéljelenetek felidézése. Mozart: *Figaro házassága* – Levélduett; Rossini: *A sevillai borbély* – Rosina levele; Verdi: *Falstaff* – Falstaff levelei és a hölgyek válaszlevele; Csajkovszkij: *Anyegin* – Tatyjana levele; Massenet: *Werther* – Werther búcsúlevele; Puccini: *Tosca* – Cavaradossi levéláriája; B. A. Zimmermann: *Die Soldaten* – Marie levele. E művek közül a Werther leveleit olvasgató Charlotte áriájában fedezhetünk föl némi tartalmi hasonlóságot a Kagel-jelenettel.

Nyilvánvaló, hogy az *Ein Brief* első sorai sokkolóan hatnak az ezeket olvasó nőre.²⁹ Az előírt pár másodpercnyi hangtalan szájmozgás utáni vérfagyasztó sikoly,

²⁷ „Sollte die Solistin auswendig singen, so wird die Partie nachhaltig wirken; daher dürfte auf dem Podest kein Notenpult aufgestellt werden. Das Notenmaterial wird vom Verlag auf 2 lose Seiten hergestellt, die sie – falls sie keine blanko Blätter verwendet – gegen Ende der Aufführung in Stücke zerreißt.” Az Edition Peters által számomra 1986 júniusában megküldött első, kéziratos kotta előadási utasítása. (Cs. K.)

²⁸ Beszélgetésünk során Werner Klüppelholz rámutatott arra, hogy Kagel nagyon aprólékosan, hosszadalmasan készítette elő alkotásait. Az eredeti ötlettől a megvalósításig szorgalmasan gyűjtötte az odavágó adatokat, amelyekről azonban nem hagyott hátra jegyzeteket. Klüppelholz szerint a hagyatéék 25 évre lezárt része sem fog választ adni a darabok értelmezését illető kérdéseinkre.

²⁹ Werner Klüppelholz megemlítette még, hogy Kagel biztosan tudott Walter Gropius Alma Mahlernek szánt „eltévedt” leveléről, amely valószínűleg hasonlóan sokkoló hatással volt Gustav Mahlerre, mint amilyent az *Ein Brief* hősnője szenved el. Gropius levele gyökeres változást idézett elő a zeneszerző és felesége életében.

valamint a zenekar szívdobogást és zihálást érzékeltető játéka megkérdőjelezhetetlenül fejezi ki a levél végzetes tartalmát.³⁰

A darab a fájdalom mibenlétéről írott tanulmány. Az érzés oka titokban marad, kifejezési eszközei azonban pontosan meg vannak határozva. Még a testtartásra vonatkozóan is pontos előírásunk van. [...] Mindez az opera seriát juttathatja eszünkbe, ahol az áriák szerepe szintén tisztán az érzelmek kifejezése volt, s ezzel transzcendens szintre emelték az érzellem kiváltó okát (az opera seria áriaszövegei általában nem sokat árulnak el az adott darab cselekményéről), és ahol az énekesek ugyancsak stilizált érzelmi kifejezésekkel éltek.³¹

A Sacher Stiftungban talált előkészítő vázlatok első oldalainak struktúrája nagy mértékben különbözik a végleges változattól, az énekszólam középregiszterben indul, és hamar eléri az f' hangot az AH szótagon, míg a végső változat dallama c-ről emelkedik lassan és fájdalmasan, és csak a 37. ütemben éri el az f'-et.

A mű vokálisan nem támaszt nehézséget, a dallamvezetés nem haladja meg a klasszikus énektechnika lehetőségeit. Az elhangolt zenekar és zongora szintén nem okoz bonyodalmat, az énekes intonációja a karmestertől balra eső szekcióhoz igazodik. A hosszan kitartott, szinkópás ritmusú hangok azonban veszélyeztetik az előadás lehetséges tökélyét. A kívülről megszólaltatandó énekszólam ritmusa, a mozdulatok pontosan betartandó koreográfiája s a megkívánt színpadi átélés együttesen a XX. századi zeneirodalom egyik legnehezebben előadható darabjává teszik az *Ein Briefet*.³²

³⁰ A budapesti bemutató előtti felkészülés során Kagel elmondta, mennyire fontosnak tartja, hogy a levél tartalmát mindenkinek a fantáziájára bízsa; azt azonban egyértelműen kijelentette, hogy szerelmes levélről, férfi által nőnek írott üzenetről van szó.

³¹ [...] The piece becomes a study of generic essence or idea of grief. While the specific cause of the emotion is withheld, the means of expression are exactly determined. This includes precise instructions as to the body positions. [...] These aspects are reminiscent of opera seria where arias are similarly employed to express the pure form of emotion, transcending the specific cause for it (opera seria aria lyrics tend not to refer to the specific contexts), and where the singers likewise employed a stylized vocabulary of emotive gestures." Heile, 147.

³² Kagelt még megírása után is foglalkoztatta a műve. A hagyatékban található egy 1986. december 19-én a *Die Zeit*-ben megjelent cikk Rolf Michaelistól („Der weiche Tod – Bach's *h-moll* Messe mit der Laokoon Dance Group"), benne a következő mondatokkal: „[...] beginnt das (unklug durch eine Pause halbierte) Zwei-Stunden-Stück mit einem lähmenden Schrei. Todes-Qual? Geburts-Schmerz?“

Ugyanitt található egy másik újságkivágás, egy 1988. november 15-én az *FAZ*-ben megjelent cikk a következő címmel: „Die Seelensonde des bürgerlichen Zeitalters – Eine Anthologie *Deutsche Briefe* 1750-1950 von Walter Hinck“.

4.3. *Quodlibet*

A *Quodlibet für Frauenstimme und Orchester* a francia kulturális minisztérium zenei igazgatóságának³³ megrendelésére készült. Bemutatója 1988. szeptember 19-én volt Metzben, a Rencontres Internationales de Musique Contemporaine keretében.

Az 1988-as metzi találkozó három fontos születésnapot ünnepelt: Messiaen ebben az évben lett 80 esztendő, Kagel és Stockhausen pedig a 60. életévét töltötte be. Az FAZ kritikus a most is Gerhard R. Koch volt, aki azonban ez alkalommal pozitívan írt Kagel ősbemutatójáról. Már a címből – „Jubel um Messiaen und Kagel” – is kiderül, hogy a fesztiválismertetés a három szerző közül Messiaent, az idős mestert és Kagelt emeli ki. Míg a Stockhausen-hangverseny ezúttal csupán retrospektív volt, addig Kagel *Quodlibet*jének ősbemutatója igazi, nagy feltűnést keltett.

Kagel zeneszerzői munkásságának régóta mottója az, hogy „mesterségem a hagyomány”. A történelmi minták és témák mindinkább tetszőlegesen felhasználható és cserélhető díszletelemmé váltak a kezében. A *Quodlibet* esetében is virtuóz tökéletességgel állítja össze jólismert – azaz látszólag jólismert – elemekből saját szürreális montázsát.³⁴

A francia *Le Monde* is kiemeli a *Quodlibet* és a szólista értékeit:

[...] a *Quodlibet*t, ezzel a 15. századi francia pajzán sanzonok alkotta, pantagrueli lakomával, amelyet Martine Viard-nak írt, aki aztán – teljesen egyedül – fergeteges előadást hozott létre belőle.³⁵

A darabot az a Martine Viard mutatta be, aki francia színésznőként a kortárs zene beszédszerű alkotásainak ismert előadója, s akivel többek közt Cage, Stockhausen és Georges Aperghis is együttműködött.³⁶ A darab megírásakor Kagel Viard

³³ Direction de la Musique, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris

³⁴ „Seit langem hat Kagel sein Komponieren unter die Devise gestellt »Mein Metier ist die Tradition«. Historische Modelle und Materialien sind bei ihm immer mehr zu allfällig verwertbaren Versatzstücken geworden. [...] Die surrealistische Montage des Altbekannten, also Scheinvertrauten betreibt er auch im *Quodlibet* mit virtuoser Perfektion.” Gerhard R. Koch: „Jubel um Messiaen und Kagel“, FAZ, 30.11.1988.

³⁵ „[...] avec la création de *Quodlibet*, un festin pantagruélique sur des chansons gaillardes du quinzième siècle français, offert à Martine Viard qui en fit un formidable spectacle elle seule.” „Les rencontres de musique contemporaine de Metz – Un Kagel pantagruélique“, *Le Monde*, 25 novembre 1988.

³⁶ Viard Cage *She is asleep* és Aperghis *Récitations* című művét adta elő, valamint vette föl lemezre.

képességeit, előadási lehetőségeit tartotta szem előtt. Az *Ein Brief*hez hasonlóan e mű is a szerző egyik sikerdarabjává vált, abban azonban eltér a korábbtól, hogy a francia szöveg régies kiejtése miatt nehezen jut el a közönséghez; a hallgatóság az előadó minden igyekezete ellenére sem érzékeli a szövegben rejlő humor nagy részét.

A *Quodlibet* ajánlása Kagel feleségének szöveg: „a U., practicando se aprende”. A dedikáció elgondolkodtató. A fölöttébb pajzán szövegek folyamatosan a házasságtörés különböző formáit elemzik, az unalmasnak tartott férjet a nagyszerű szeretővel állítva szembe. A „practicando se aprende” ebben a kontextusban tehát valaminek a helyrehozására, megjavítására is utalhat.

A Paul Sacher Stiftungban tanulmányozott dossziéból kiderül, hogy a felhasznált XV. századi szövegek kiválasztásához Kagel két forrásból merített:

- Chansons XV. Siècle, Publiées d’après le Manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris par Auguste Gevaert
- Le Manuscrit de Bayeux, Publication de la Faculté des Lettres de l’Université de Strasbourg, Théodore Gérold – Texte et Musique d’un Recueil de Chansons du XV. Siècle³⁷

A dossziében található az *MGG* és az 1987-es *Das Große Lexikon der Musik* „quodlibet” címszavának leírása is. A későbbiekben közölt 1989-es Festival d’Automne ismertetőjéből újfent kitűnik, Kagel milyen aprólékos gonddal készült egy-egy műve megírására. A darab szövege kollázs a különböző dalokból. Ezen felül a felhasznált dalok strófáit is szétszedte, csak egyes szavakat vagy csak a rímeket emelve át szöveg-összeállításába (lásd a Sacher Stiftung által rendelkezésemre bocsátott két oldalt a Függelékben).

A hagyatékban található egy kézírásos oldal a mű előkészítéséről. A spanyolt, franciát és németet keverő följegyzés jól mutatja Kagel poliglott nyelvtelenségét:

³⁷ Érdekes, hogy a két könyvet Kagel Buenos Airesből hozta magával. Az első könyvbéli bejegyzés: Bs.As. 13.5. 52; a második, a Bayeux-i datálása: Bs.As. 13.10.48.

Mauricio Kagel gyűjtemény, Paul Sacher Stiftung, Basel szíves engedélyével.

QUOD LIBET

Voix

1. Sehr Kommandantisch:

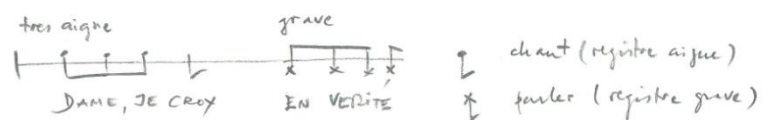
Voix de femme

Voix d'homme

Voix d'adolescent

} je voudrais :
un Character ?

2. Écrire en notation approximative



$\frac{1}{2}$ [b b b b] = par exemple

1 [b b b b] = p.e.

3. Pagar tira de papel blanco en la partitura.

4. Usar muchísimos adjetivos en alemán / frances

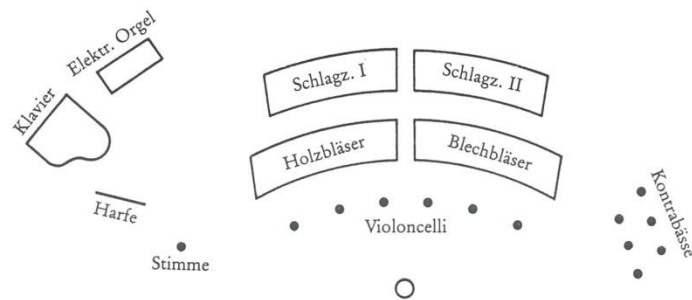
z.B. aufgeregt / excité

u.s.w.

A darab előadói apparátusa:

Besetzung	Scoring
2 Flöten (Piccoli, Altflöten)	2 Flutes (piccolos, alto flutes)
1 Oboe	1 Oboe
1 Englisch Horn	1 English horn
2 Klarinetten in B (2. auch in Es)	2 Clarinets in Bb (2d. also in Eb)
1 Baßklarinete in B	1 Bass clarinet in Bb
1 Fagott	1 Bassoon
1 Kontrafagott (Fagott)	1 Double bassoon (bassoon)
2 Hörner	2 French horns
2 Trompeten in C	2 Trumpets in C
1 Tenorposaune	1 Tenor trombone
1 Tenorbaßposaune	1 Tenor-bass trombone
1 Tuba	1 Tuba
2 Schlagzeuger (vollständiges Instrumentarium: siehe nächste Seite)	2 Percussionists (see next page: complete list of instruments)
Frauenstimme	Woman's voice
1 Harfe	1 Harp
1 Klavier	1 Piano
1 Elektrische Orgel	1 Electric organ
6–8 Violoncelli	6–8 Violoncelli
4–6 Kontrabässe	4–6 Double-basses

Aufstellung / Positioning



A darab kerete a „Ma... ma fantaisie est... tant... troublée” illetve „Ma... ma fantaisie...est...était troublée” elgondolkodó, álmodozó szöveg. A minijeleneteket zenekari közjátékok választják el egymástól. A szólista felváltva férfi, női és gyermekhangon szólal meg. A nyolcadik ütemben váltáskából előhúzott zsebkendő

már előre jelzi a darab ironikus hangvételét. A tizedik ütem orrtörő unisonója az ütőssel egyértelművé teszi a jelenet groteszk hangulatát. Akárcsak az *Ein Brief*ben a papírtépésnél, a két előadónak itt is tökéletes szinkronban kell lennie.

A darabban – nyíltan vagy burkoltan – erotikus tartalmú szövegek váltakoznak a háború borzalmait leíró jelenetekkel.

A női szólista saját hangján énekel:

*Sy j'ayme mon amy
trop plus que mon mary,
ce n'est pas de merveille:
il n'est ouvrier que luy
de ce metier joly
que l'on fait sans chandelle.
Oh! oh oh oh*

mit (rauher) Männerstimme:

*Tirez, tirez, bonbardes, serpentines, canons.
Nous symes gentilzhommes: prenez nous a rançon!*

mit Frauenstimme:

*Vous mentés par la gorge, vous n'etes que larons,
Et violeurs de femmes, et bruleurs de maisons...*

mit Männerstimme:

*Entre nous, gentils compaignons, suyvons la guerre.
La paix n'est pas bonne.*

A 112. ütemben kezdődő új jelenetben ugyanaz a szöveg ismétlődik meg először férfi, majd női hangon, különböző zenei anyaggal:

*La nuit le jour, le jour la nuit, je suis en painne, en painne je suis.
Je suis en painne et grant tourment, j'ay mal de...
Helas! Ce sont amours certaine...*

A 153. ütemtől kezdődő szakaszban az unalmas férjet vádoló szöveg után a szerető erényeit bemutató Allegretto rész „Ah!”-szótagra írott, felizgult koloratúrázást hallhatjuk.

A 218. ütemben a közönséghez fordul az előadó:

Das Publikum auffordernd:

Resjouissons nous, chantons ensemble! Allez! Allez, chantons!

Vray Dieu! Mon jolly temps se passe...j'ay un vouloir si treshumain...

Allors: Esperons donc ung chacun d'avoir myeux, et ne soyons plus... melencolieux.

A 263. ütemtől kezdődő rész szerzői utasítása: „mit Männerstimme (aber im Altregister), gut artikuliert”.³⁸ Ez tehát ismét más hangszínt igénylő, igen feszített hangprodukciót igénylő, hosszú szakasz. Szerencsére ugyancsak hosszú közjáték választja el a következő jelenettől, amelyben gyermekhangon kell megszólaltatni a „Ladinderindine ledinderindene” szövegű – gyermekdalszerű –, igen magas fekvésű szakaszt.

Rögtön ezután következik a mű legvirtuózabb része, a mondattöredékenként váltakozó, önmagával férfi-női duettet éneklő szólam. A végén az egyre magasabban sikító női „Ouy?”-t a mély férfihang „Non”-ja váltja föl. Az utolsó női glissando „Non”-ja félreérthetetlen orgazmust fest le, melyet a férfi elégedett „Ouy”-ja nyugtáz.

A harminc taktus hosszúságú, utolsó közjáték után tér vissza a kezdő szöveg nyugodt hangulatú anyaga. A darab lezárása a szólista a capella megnyilvánulása:

- Taschentuch: rechts
- Leise, einatmendes Geräusch durch die Nase gleichzeitig mit der Geste.

Kagel így beszélt a darab kapcsán Werner Klüppelholznak:

E kimondatlan zenésszínház merészsége épp a kevesebb eszköz használatában áll. Egy szék [*Ein Brief*] vagy zsebkendő [*Quodlibet*] tökéletesen elég, ha a kellékek a zene képszerű ábrázolásának

³⁸ férfihangon (de alt regiszterben), jól artikulálva

meghatványozására szolgálnak. A nézőben lakozó hallgatónak és a hallgatóban lakozó nézőnek, ha csak lehet, egyenlő részt kell biztosítani a mű befogadásában. Ha a redukció annak jele, hogy egyfajta szintézis válik érzékelhetővé, akkor az szükségképpen kihat az alkotói ötlet minőségére is.³⁹

Kagel ismertetője a *Quodlibet*-ről az 1989-es párizsi Festival d'Automne számára:

QUODLIBET (1986–1988)

női hangra és zenekarra 15. századi francia dalszövegekre.

Amikor egy régizenei hangversenyen először találkoztam a „quodlibet” spanyol megfelelőjével – „ensalada” –, összefutott a nyál a számban. A korabeli francia szinonima – „fricassée” [ragu] – már nem ennyire vegetáriánus. A német „Bettlermantel” (kolduskabát) szóban nincs se zöltség, se hús – a szegényes ruhadarabot zenei töredékekből és szövegdarabkákból varrták össze. Az azonban biztos, hogy a latin „quodlibet” kifejezést (amit akarsz, ahogy tetszik) a 16. század közepe táján vezették be, és a kollázs bizonyára legrégebbi formáját jelöli. Tudományosan bizonyított, hogy kapcsolat van a Sorbonne-on folytatott „quodlibet-disputációk” (retorikai gyakorlatok találmányra választott témákról) és a „Durcheinander-mischmâsch” (nagy keverék) között, ahogy Roth hívta 1571-ben. Érdekes, hogy zenei gondolatok zenén kívül eső példa alapján fogalmazódnak meg, s hogy a zenét retorikai eljárásokba ültették át. A reneszánsz zeneszerzői ily módon divatos dallamokból antológia-sűrítőket hoztak létre: az egyik meglepő példa erre az a négy hangra írott ragu, mintegy a kor hallgatóinak szóló reader's digest, amelyik mindössze 58 ütembe szorít bele 39 dalrészletet. Az én *Quodlibetem*hez kizárólag 15. századi francia dalszövegeket használtam fel, de semmit az eredeti dallamokból. A versek az udvari és a népköltészet művei, bár a kettő között a határ kicsit sem szigorú, inkább porózus. A tartalom és a tárgy nem behelyettesíthetők, de más-más módon számos dalban vissza-visszatérnek. Az életvitel, a szokások, az értékek – túl sokszor, vagy épp túl kevésszer –, a szerelem mint szabálygyűjtemény és mint az udvariasság mércéje, a

³⁹ „Gerade in der Reduzierung der Mittel liegt das Wagnis dieses unausgesprochenen Musiktheaters. Dass nur ein Stuhl oder ein Taschentuch übriggeblieben ist, finde ich völlig ausreichend, wenn die Requisiten zur Potenzierung der bildhaften Darstellung von Musik dienen. Der Hörer im Zuschauer und sein Gegenpart in derselben Person sollen, wenn möglich, gleichwertig zum Zuge kommen. Wenn Reduktion ein Indiz für die Sinnfälligkeit einer Synthese ist, dann muss sie sich auch auf die Qualität der Erfindung auswirken.” K.../1991, 21.

szűziesség és az ellenkezője: minden, ami a szív dolga, bőségesen jelen van a reneszánszban. Fölcsendül bennük a trubadúrok szerelmi költészete, a lírai érzelmek, az erényes érzékiség vagy egy élet története. A politika vagy a harci mesterség sem hiányzik innen; egy ilyen háttéren rajzolódik ki a lovagság, az a törvény- és normarendszer, amely minden cselekedetet egyedül volt képes igazolni. A *Quodlibet* vokális részében megpróbáltam világosan helyre tenni néhány kétértelmű verset, ugyanakkor kontextusába helyezni, ezáltal gazdagítani bizonyos, túlságosan egyértelmű dalszöveget. Az énekesnőnek éppen ezért sokszor kell férfihangon énekelnie. Így születnek olyan, egyértelműen meghatározott monológok, amelyek szinte észrevétlenül és közvetlenül lesznek dialógussá. Az eredeti versek egyik legfőbb jellegzetessége az őszinteség – olykor kicsorbult – igénye. Nem a gyóntatószék hiányzik persze. Az efféle költészetben az akár közel, akár távol lévő társ mindig, mindenütt jelen van, még ha néma is. Logikus tehát, hogy a hallgató ennek szerepét tölti be, és nem lesz belőle akusztikus vogueként kizárva.

Mauricio Kagel⁴⁰

⁴⁰ „QUODLIBET (1986–1988)

pour voix de femme et orchestre sur des textes de chansons françaises du XVe siècle.

Quand j'ai trouvé pour la première fois, dans un concert de musique ancienne, l'équivalent espagnol pour »quodlibet«, il m'a mis en appétit: »ensalada«. Le synonyme français de l'époque est moins végétarien: »fricassée«. L'allemand »bettlermantel« (manteau de mendiant) n'évoque ni les légumes ni la viande – des fragments mélodiques et des bouts de texte sont cousus ensemble dans un vêtement pauvre. Ce qui est certain en tous les cas, c'est que le terme latin »quodlibet« (»ce qu'on veut«, »ce qui vous plaira«) a été introduit vers la moitié du XVIe siècle et désigne sans doute la forme la plus ancienne du collage. Les recherches ont prouvé qu'il y a un rapport entre les »disputationes de quodlibet« (un exercice de rhétorique sur des sujets choisis au hasard) à la Sorbonne et le »Durcheinander-mischmäs« (le grand mélange), comme le désigne Roth en 1571. Il est passionnant de voir que l'articulation de pensées musicales s'inspirait d'un modèle extra-musical, et que la musique se calquait sur des procédés rhétoriques. Les compositeurs de la Renaissance ont créé ainsi des anthologies compressées de mélodies en vogue: l'un des exemples les plus étonnants réunit dans l'espace de seulement 58 mesures des fragments de 39 chansons, dans un ragoût à quatre voix – une sorte de reader's digest pour les auditeurs de l'époque. J'ai utilisé pour mon *Quodlibet* uniquement des textes de chansons françaises du XVe siècle, mais aucune des mélodies originales. Les vers sont d'origine courtoise ou populaire, mais la frontière n'est pas rigoureuse, plutôt floue. Le contenu et les thèmes ne sont pas interchangeables mais reviennent dans beaucoup de chansons de façon variée. Le train de vie, les coutumes, la morale – trop ou trop peu – l'amour comme étiquette et comme mesure de la politesse, la chasteté et son contraire: tout ce qui concerne les affaires du cœur est abondamment traité à la Renaissance. On reconnaît les échos de la poésie amoureuse des troubadours, le sentiment lyrique, la description d'une sensualité vertueuse ou le récit d'une vie. La politique et le métier des armes ne sont pas absents; c'est sur ce fond que se profile la chevalerie, ce code et cette norme qui savaient justifier toute action. Dans la partie vocale de *Quodlibet*, j'ai essayé de rétablir clairement quelques ambiguïtés du texte, mais aussi de relativiser et d'enrichir certaines paroles trop univoques. L'interprète doit emprunter très souvent pour cela une voix d'homme. Ainsi naissent des monologues clairement délimités qui deviennent presque insensiblement et immédiatement des dialogues. L'une des principales caractéristiques des vers d'origine est un besoin – parfois dévié – de sincérité. On n'a pas besoin cependant d'un confessionnal. Dans cette poésie, le partenaire, qu'il soit près ou loin, est toujours omniprésent, même s'il est muet. Il est donc logique que l'auditeur tienne ici ce rôle et ne

4.4. *Der Turm zu Babel*

A *Der Turm zu Babel – Melodien für eine Solostimme* az ARD nemzetközi zenei versenyének⁴¹ megrendelésére készült 2002-ben.

A darab kritikai fogadtatásának kutatása során az ARD-verseny munkatársai nagy szeretettel emlékeztek a különleges opus 2003-as előadására. A művet a középöntőben kellett minden résztvevőnek előadnia, pontosabban a mű három, általuk választott darabját. A zárókoncerten a közönség újra meghallgathatta a ciklus részleteit, hét énekes előadásában. Az *Opernwelt* így számolt be az eseményről:

Valóságos bábeli zűrzavarnak hatott az ARD 52. Nemzetközi Zenei Versenyén résztvevő énekesek vidám vagy kevésbé vidám tapasztalatcseréje a Bajor Rádió folyosóin. [...] Ám bábeli zűrzavar jött létre a színpadon is, ahol Mauricio Kagel *Der Turm zu Babel* című dalciklusának ősbemutatóját hallhattuk. [...] Kevés versenyszámon lehetett ilyen pontosan lemérni az ifjú énekesek zenei-előadóművészi képességeit, mint ezeken a rövid, a capella dalokon, hiszen, nem lévén módjuk híres kollégák előadásaival összehasonlítani magukat, kizárólag a saját fejük után mehettek a rejtélyes, humoros, egyben mély értelmű dalok előadásában.⁴²

Mind a *Münchener Merkur*,⁴³ mind pedig a *Süddeutsche Zeitung*⁴⁴ kritikusa az est csúcspontjaként írt a ciklus előadásáról.

Halála után, 2009-ben Kagel megkapta a Konex-díjat (Música Clásica, Premio Konex de Honor) Buenos Airesben. Ebből az alkalomból színpadi verzió készült a darabból. A kiválasztott dalokat egy énekes és egy táncosnő közös előadásában láthatta a közönség a *Zehn Märsche um den Sieg zu verfehlen* részleteivel felváltva. (Az előadás megtekinthető a Függelék 3. DVD –jén.)

reste pas exclu comme un voyeur acoustique.
Mauricio Kagel”

⁴¹ Internationaler Musikwettbewerb der ARD

⁴² „Babylonisches Sprachgewirr machte sich breit, wenn sich die Teilnehmer des 52. Internationalen Musikwettbewerbs der ARD zum mehr oder minder fröhlichen Erfahrungsaustausch auf den Fluren des Bayerischen Rundfunks trafen. [...] Babylonisches Sprachgewirr gab es aber auch auf dem Podium, als Mauricio Kagels Liedzyklus *Der Turm zu Babel* uraufgeführt wurde. [...] Wie kaum ein anderes Stück innerhalb des Gesangswettbewerbs offenbarten diese kurzen a-capella-Lieder das musikalisch-künstlerische Potenzial der jungen Sängerinnen und Sänger. Die nicht vorhandenen Vergleichsmöglichkeiten mit etwaigen berühmten Gesangskollegen zwangen die Interpreten dazu, die hintergründigen, humorvollen, aber auch tiefgründigen Lieder ganz aus sich selbst heraus zu gestalten.” Robert Jungwirth: „Déjà-vu in der Finalrunde”, *Opernwelt*, November 2003.

⁴³ Andreas Grabner: „Wie Schwalben auf der Überlandleitung”, *Münchener Merkur*, 20.-21.09.2003.

⁴⁴ Ulrich Möller-Arnst: „Niveau garantiert”, *Süddeutsche Zeitung*, 22.09.2003.

2013-ban Stuttgartban Marcelo Cardoso Gamas rendező fiatal énekesek és migránsok részvételével vitte színpadra a művet a város által támogatott szociális projekt keretében.⁴⁵

A mű szövege az ótestamentumi Mózes I. könyvének 11. fejezetéből vett idézet:

5. Az Úr pedig leszálla, hogy lássa a várost és a tornyot, melyet építenek vala az emberek fiai. 6. És monda az Úr: Ímé e nép egy, s az egésznek egy a nyelve, és munkájának ez a kezdete ; és bizony semmi sem gátolja, hogy véghez ne vigyenek mindent, a mit elgondolnak magukban. 7. Nosza szálljunk alá, és zavarjuk ott össze nyelvöket, hogy meg ne értsék egymás beszédét.⁴⁶

A szöveg 18 nyelven hangzik el különböző zenei anyaggal. Kagelnek a kottához írt előszava szerint „a fenti versek egy egészként csak néhány esetben, a hetedik azonban mindig [minden dalban] teljes egészében felhasználásra került”.⁴⁷

A bábeli zűrzavar, amely Kagel életét végig kísérte, már gyermekkorában megjelent a soknyelvű, migráns családban. Szülővárosa, Buenos Aires poliglottizmusa a mai napig élő jelenség.⁴⁸

A soknyelvűség a már korábban említett *Anagrama* (1957) című darabban jelenik meg először Kagel oeuvre-jében. A mű latin palindromára épül: IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI. A palindroma betűinek felhasználásával Kagel német, francia, olasz és spanyol szavakat használ a beszélő kórus szólamaihoz.

Kagel előszeretettel nyúl hamiskásan dadaista vagy misztikus-kabbalisztikus gyökerű nyelvi játékokhoz, élénken foglalkoztatják őt a teremő erejű nyelvbontásokban, félreértelmezésekben és szabálytalanságokban megnyilvánuló, a nyelv rendszerét aláásó, felforgató elemek. Ezzel együtt Kagel soha máskor nem kezelte annyira rendszerként a nyelvet, mint az

⁴⁵ „Stimmgewirr – Im Theater Rampe in Stuttgart bringt Mauricio Kagels *Turm zu Babel* Sänger, Migranten und Publikum in einen Dialog”, *Neue Musikzeitung*, 17.11.2013.

⁴⁶ Szent Biblia, Károli Gáspár fordítása, Budapest 1974.

⁴⁷ „Nur in wenigen Fällen wurden die obigen Worte als Ganzes, dagegen aber der Vers 7 immer vollständig verwendet.”

⁴⁸ Kagel – az 1.3. fejezetben idézett – emlékezése a Rex Caféra érzékletesen mutatja be a közeget, amelyben a fiatal zeneszerző férfivá serdült. Németországba érkezésekor a családi nyelv felesége és ő közte a spanyol maradt, gyermekei azonban német anyanyelvűként nőttek fel, spanyolul nem is beszélnek. Fiatalabbik lánya olasz férjet választott, két unokája és veje csak olaszul tudott érintkezni a nagyszülőkkel. Idősebbik lánya Amerikában él.

Anagrama írása közben, noha tudományos értelemben talán nem oly szigorúan elkülöníthető, hogy milyen eljárásokat alkalmazott a fonetika, milyeneket a szemantika és milyeneket az artikuláció terén. A darab nyelvének alapvető szabályosságát nem cáfolják meg a felületi burjánzások, a csupán a szövegkidolgozáshoz is bőségesen készített jegyzetanyag éppenséggel alátámasztja azt.⁴⁹

A másik sok nyelvet felhasználó darab a *Fragende Ode* (1989), melyet Kagel a nagy francia forradalom kétszáz éves évfordulójára írt. A „Liberté! Égalité! Fraternité!” jelszavához Kagel negyedik szót illeszt: „Wann?” A műben harminc nyelvre lefordítva hangzik el e négy szó.

A nyelvek kiválasztása itt nem azzal a céllal történt, hogy leszűkítse a darab érvényességét, hanem azzal, hogy a ki nem választott nyelveket is képviselve hívja föl a figyelmet a világ valamennyi országának helyzetére.⁵⁰

A *Der Turm zu Babel* – a Genezisből vett – szövegének egy részletét már felhasználta Kagel a *Cinco canciones del Génesis* (1954) című, még Argentínában írt dalciklusa harmadik dalában. A Mózes I. könyvének 11. fejezetéből vett idézet:

1. Mind az egész földnek pedig egy nyelve és egyféle beszéde vala. 7. Nosza szálljunk alá, és zavarjuk ott össze nyelvöket, hogy meg ne értsék egymás beszédét.

Az utóbbi, a 7. vers az, amelyet Kagel a *Turm zu Babel* mind a 18 dalában felhasznált.

A *Der Turm zu Babel* énekhangkezelése teljesen eltér a *Cinco canciones*-étől. A dalok kis hangterjedelműek, tetszés szerint, hangfajtól függően, lehet transzponálni

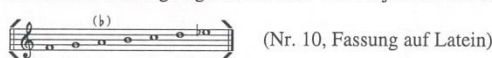
⁴⁹ „Mauricio Kagel neigt zu Sprachspielen schelmisch dadaistischer oder mystisch kabbalistischer Herkunft, ihn fasziniert die subversive Sprachunterwanderung in konstruktiven Versprechen, Missdeutungen und Regelbrüchen. Zugleich aber war Kagels Sprachbehandlung niemals so systematisch wie in der Arbeit an *Anagrama*, wenn auch die Liste der Verfahren hinsichtlich phonetischer, semantischer oder artikulatorischer Ebenen vielleicht nicht im wissenschaftlichen Sinne streng differenziert ist. Dass diese Sprache regelfundiert ist, wird durch das Wuchern an der Oberfläche nicht widerlegt, sondern bestätigt sich anhand der allein zur Textausarbeitung vorliegenden umfangreichen Skizzenmaterialien.” Matthias Kassel: „Das Fundament im *Turm zu Babel*. Ein weiterer Versuch, *Anagrama* zu lesen“, *Musik-Konzepte* Neue Folge IV/2004-124, 9.

⁵⁰ „Die Auswahl der Sprachen bedeutet hier keine Einschränkung, sondern soll stellvertretend auf die Zustände in allen Ländern dieser Welt hinweisen.” WÜM, 94.

őket. A ciklus különlegessége, hogy énekversenyre készült, így érthető a szerző engedékenysége a résztvevőkkel szemben. Soha nem szánta a 18 dalt egymás utáni előadásra, az egyes darabokat tetszés szerint lehet kiválasztani, lehetőleg hármat vagy hatot.

A dalok keletkezésének ideje pontosan datálható a Paul Sacher Stiftung-beli hagyatékban.⁵¹ A komponálási sorrend a szerző által ismert nyelvekkel kezdődik, majd halad az egzotikusak felé.⁵² A kotta kiadásakor viszont Kagel egyszerűen betűrendbe rakta a dalokat.

- Abschließend sei auf die grundsätzliche Möglichkeit hingewiesen, je nach Umfang und Charakteristik der Stimme die Melodien zutransponieren. Jede Nummer basiert auf einer anderen siebenstufigen Tonfolge, in der Regel mit F (bzw. Fes oder Fis) als Grundton. Hinzugefügte Fremdtöne werden jeweils in Klammern gesetzt. Zum Beispiel:



(Nr. 10, Fassung auf Latein)

Unterhalb der jeweiligen Tonfolge wird ein Blanko-Notensystem angegeben; die Ausführenden können hier die von ihnen bevorzugte Transposition eintragen. Zum Beispiel:



(gr. Terz höher)

(kl. Terz tiefer)

A dalok megszólaltatása vokális szempontból nem nehéz. Az a capella előadás azonban megnehezíti a hangnemben maradáást, és a dalok mindent egybevetve sok csapdát állítanak az énekessel. A mellékletben található DVD-felvétel a Buenos Aires-i Kagel Fesztivál Villa Ocampo-i hangversenyén készült, ahol a francia, a héber és a magyar dalt énekelt el. A héber nyelv kiejtési előkészületeinél a magyar héberszakértő meglepődött azon, hogy a szöveg latin betűs átírása a szefárd kiejtést követi – tudván Kagel askenázi eredetét. Kagel az erre irányuló kérdésemre azt válaszolta, hogy a szefárd lágyabb, szebb – ezért részesítette előnyben.

Érdekes a dalok száma: 18. A zsidó kultúrában a 18 fontos szám. Jelentése CHAI – remény a hosszú életre. Kagel 2002-ben már beteg volt, végzetesen beteg.

⁵¹ Az első, francia dal 2002. szeptember 17-én készült el. Ezt követte a latin (IX.19.), a német (IX.21.), az olasz (IX.23.), a holland (X.2.), a spanyol (X.3.), az angol (X.4.), az orosz (X.7.), a portugál (nincs dátum), a dán (X.9.), a szuahéli (X.14.), a görög (X.17.), a japán (X.20.), a héber (X.23.), a lengyel (X.24.), a magyar (X.25.), a török (XII.15.) és végül az eszperantó (XII.17.).

⁵² A magyar nyelvű dal keletkezésekor én voltam a szerző nyelvi lektora. Kérte a pontosan leírt szöveget, és alá annak fonetikus lejegyzését is. A hagyatékban található dossziéból kiderül, hogy az általam kézzel leírt magyar szöveget Kagel hibátlanul másolta le. A komponálás ezen első változaton alapult. A harmadik korrektúrába azonban hibák csúsztak: az „ott”-ból „otl” lett, az „ösz-sze” szóból pedig „ös-sze”. Kagel kérdőjelei arra vallanak, hogy bizonytalan volt; mégsem tért vissza az eredetihez, ami – alaposságát ismerve – szokatlan.

Tudomásunk szerint az ARD a megrendeléskor nem szolt bele a dalok mennyiségébe. Kagel maga választotta e jó szerencsét hozó számot.

Az előzőekben tárgyalt négy mű közül három a '80-as évek terméke. Mindhárom az ötven esztendő fölötti Kagel letisztult korszakának alkotása. A már klasszikusnak számító szerző megszámlálhatatlan retrospektív koncertjének állandó darabjaiként gyakran csendültek föl. Elmondhatjuk, hogy Kagelnek az énekhanggal való kapcsolatát talán e darabok jellemzik a legjobban. A 2002-es *Der Turm zu Babel* dalai kései etűdöknek tekinthetők az életművön belül. E dalok a capella művek, ami könnyen lehetővé teszi hangversenyen történő előadásukat, színpadi megjelenítésüket.

Ugyanazon szöveg 18 nyelven való megzenésítése méltó tanúbizonyságául szolgál Mauricio Kagel kozmopolita, humanista, idealista lényének és művészetének.

5.1. A Buenos Aires-i Kagel Fesztivál (2006. július)

Mauricio Kagel 1957-ben hagyta el Argentínát. Ezután 1961-ben tért vissza először, „szigorúan családi” okok miatt.¹ 1974-ben két koncertet adott a kölni Ensemble für Neue Musik-kal Buenos Airesben, a Teatro Coliseóban;² ez volt másodszori hazalátogatása. Ezután a 2006-os Kagel Fesztiválig nem tért haza.

A szakirodalom ezt az eseményt nem dokumentálja. A Paul Sacher Stiftung, ahol a Kagel-hagyaték elhelyezésre került, a 25 éves zárolás miatt semmilyen tájékoztatást nem tud nyújtani az eseményről. Személyes látogatásomkor én ajándékoztam műsorfüzeteket, e-mail másolatokat, a fesztivállal kapcsolatos dokumentumokat a gyűjteménynek. Mivel egy személyben szervezője és szereplője is voltam a fesztiválnak, hasznosnak ígérkezik, hogy leírom hiteles keletkezéstörténetét és lefolyását.

2002-es Buenos Aires-i látogatásomkor kerültem kapcsolatba Diana Theocharidisszel, aki ebben az időszakban (2002–2008) a CETC társigazgatója volt. Jól ismerte Kagel műveit, ő rendezte Kagel *Varieté* című darabját a Teatro Colónban 2001-ben. Látogatásom alatt merült föl az ötlet, hogy közösen kellene meggyőznünk Kagelt: nagyszabású projekt keretében látogasson haza szülőföldre. Miután visszatértem Európába, föl is vettem vele a kapcsolatot. Egyértelmű elutasítás volt a válasz.

Kagel kapcsolatát Argentínával legjobban a *Hassliebe* (szeretve gyűlölet – gyűlölve szeretet) fogalma határozhatja meg. Alapossága, híres precizitása – mely jelleméből fakadt, s amelyet kivételes oktatókkal történt fiatalkori, szerencsés találkozásai is erősítettek (tanárai többek közt Vincenzo Scaramuzza, Jorge Luis Borges, Erwin Leuchter voltak) – szöges ellentétük az argentin művészeti életben bevett szokásoknak. A Buenos Aires-i improvizatív szervezés Németországban, Hollandiában, de még Franciaországban is elképzelhetetlen lett volna.

Mauricio Kagel 30 évig nem tért vissza Argentínába; „vagy azért, mert senki sem hívott meg, vagy mert a hozzám érkezett csekély számú meghívás mindegyike három vagy hat hónapon belülre szólt, s az európai zenei élet

¹ „Für einen strikt familiären Besuch.” Ibañez, 16.

² Ibañez, 16.

szervezése általában 2-4 évre előre már készen állt" – mesélte a DW-WORLD-nek. „Amikor a Colón egy-egy igazgatója megkeresett, azt kellett neki mondanom, hogy három év múlva már biztosan nem lesz igazgató; és ez három alkalommal be is igazolódott" – tette hozzá mosolyogva.³

Az elutasítás természetesen nem volt végleges. 2003-ban kaptam egy felkérést a Teatro Colóntól az *Ein Brief* bemutatására, Alejo Perez vezényletével. Kagel engem küldött – kvázi levélként – helyzetfölderítésre. A Colón igazgatója ekkor Gabriel Senanes volt.

El is kezdtük a tárgyalásokat, kezdtek kirajzolódni egy Kagel-fesztivál körvonalai. Senanes igazgatósága azonban 2004-ben megszűnt (ő maga mondott le), így a tervekből sajnos csak meg nem válaszolt faxok maradtak. Ez persze Kagel balsejtelmét igazolta, miszerint az argentinokkal minden komoly vállalkozás reménytelen. Ugyanakkor, jól ismervén őt, láttam, hogy az előkészületek alatt egyre inkább vágyott a diadalmas hazatérésre. Évek óta tudta, hogy végzetes betegségben szenved, ez a látogatás tűnhetett számára az utolsó lehetőségnek arra, hogy szülőhazáját viszontláthassa.

Korábbi közös projektjeinkből ismertem Diana Theocaridis professzionalizmusát; 2005. augusztus 5-ére hármas találkozót szerveztünk Hollandiába. Ebben az évben Kagel volt a *composer in residence* az NJO (National Jeugdorkest) nyári fesztiválján.⁴ A koncert utáni estén, valamint másnap reggel folytatott beszélgetések során elkezdtük megtervezni a programot. Kagel fejében, minden korábbi – látszólagos – hezitálása ellenére, készen volt az egész eseménysorozat koncepciója.

A fesztivál 11 hónap múlva meg is valósult. A 2006. július 10–30-ig tartó eseménysorozat valóságos Kagel-reneszánst indított el Buenos Airesben. Kagel ebben az évben lett 75 éves. A programba beillesztett nyilvános próbák s az egyetemi hallgatókkal való személyes találkozások revelációként hatottak a Kagel távozása óta felnőtt ifjú generációra.

³ „Mauricio Kagel tardó 30 años en volver a la Argentina porque »nadie se me acercaba a invitarme o porque las pocas invitaciones que llegaban eran con tres a seis meses de anticipación y la vida musical en Europa se organiza entre dos a cuatro años antes«, relató a DW-WORLD. »Cuando un director del Colón me llamaba, yo le decía que seguramente en tres años ya no sería director, y eso sucedió tres veces!«, agregó sorniente.” „*Creo que no existe la identidad absoluta*”, Música, 2006. augusztus

⁴ Ugyanebben az évben Fischer Iván volt a meghívott karmester.

Kagel egy héttel a július 17-i nagyszabású nyitókoncert előtt érkezett a fővárosba, és kezdte meg a próbákat. Ugyanekkor a Goethe Intézetben „El Cine de Kagel” cím alatt elindult a fesztivál kísérőprogramja Kagel két filmje, az *Antithese* és a *Duo* vetítésével.

A Kagel Fesztivál programján hat különböző műsor szerepelt: az *Eine Brise* előadása a Teatro Colón épülete körül; a nyitókoncert Kagel vezényletével a Teatro Colónban; a *Mare Nostrum* három előadása a Teatro Margarita Xirguban; kamarazenei koncert a Villa Ocampóban; a *La Rosa de los Vientos* (Die Stücke der Windrose) négy előadása a műhöz komponált, filmre vett táncjelenetekkel; végül a záró hangverseny a Teatro Colónban.

5.2. A fesztivál eseményeinek táblázata

FESTIVAL KAGEL. HOMENAJE A MAURICIO KAGEL EN EL 75º ANIVERSARIO DE SU NACIMIENTO
PROGRAMACIÓN

En el GOETHE-INSTITUT. Av. Corrientes 319. Entrada gratuita. Capacidad limitada. Informes: 4311-8964

• **Lunes 10 de julio, 19.30:** *El cine de Kagel.* Muestra de films experimentales: *Antithese*, *Duo*.• **Miércoles 12 de julio, 13 hs ensayo abierto. 18.00:** Conferencia pública *Composición e interpretación: un diálogo a varias voces.*

Fecha	Horario	Lugar	Actividad
Lunes 17	20.00	Espacio exterior del Teatro Colón	EINE BRISE (Una brisa) Acción fugitiva para 111 ciclistas
Lunes 17	20.30	Sala Principal del Teatro Colón	CONCIERTO ENSEMBLE SÜDEN y COMPAÑÍA OBLICUA. Dirección: Mauricio Kagel. Solista: Roland Hermann, barítono. Kagel: <i>5 de las 10 marchas para malograr la victoria</i> , para instrumentos de viento y percusión / <i>...24 de diciembre de 1931</i> , noticias truncas para barítono e instrumentos / <i>Kammersymphonie</i> , para trece solistas en dos tiempos
Viernes 21	20.30	Teatro Margarita Xirgu	MARE NOSTRUM Descubrimiento, liberación y conversión del mediterráneo por una tribu amazónica Divertimento Ensemble (Italia) Director: Sandro Gorli Puesta en escena: Mauricio Kagel Mauricio Leoni, barítono Charles Maxwell, contratenor
Sábado 22	20.30		
Domingo 23	17.00		
Miércoles 26	20.30	Teatro Margarita Xirgu	LA ROSA DE LOS VIENTOS Versión integral de las 8 piezas: Norte, Noreste, Este, Sureste, Sur, Suroeste, Oeste, Noroeste con proyección de films de danza creados <i>ad hoc</i> . Ensemble Süden Director: Marcelo Delgado Coreógrafos: Mabel Dai Chee Chang, Mariano Pattin, Pablo Rotemberg, Diana Szeinblum, Mariana Bellotto, Julieta Eshkenazy, Ana Garat, Pilar Beamonte y Andrea Servera. Filmes. Coordinación: Carlos Trilnick, Damián Zantleifer y Judith Faifman. Realizadores: Dafne Narváez, Karin Idelson, Gabriel Rud, María Gracia Geranio, Agustín García, Eugenia Rodríguez, Carolina Cappa, Santiago Nuñez y Mercedes Sánchez
Jueves 27	20.30	Sala Principal del Teatro Colón	CONCIERTO. ORQUESTA FILARMÓNICA DE BUENOS AIRES Director: Arturo Diemecke. Solistas: Claudio Barile, flauta; Baltazar Juárez Dávila, arpa; Klara Csordas, mezzosoprano Debussy: <i>Preludio a la siesta de un fauno</i> / Kagel: <i>Das Konzert</i> , para flauta, arpa, cuerdas y percusión / Debussy: <i>Danzas</i> para arpa y orquesta de cuerdas / Kagel: <i>Quodlibet</i> para voz femenina y orquesta
Viernes 28	20.30	Teatro Margarita Xirgu	LA ROSA DE LOS VIENTOS Ver Miércoles 26
Sábado 29	20.30		
Domingo 30	17.00		

OTRAS ACTIVIDADES:

En **VILLA OCAMPO**. Informes: 4732-4988• **Lunes 24 de Julio, 20.30** Concierto con la presencia del compositor

Clara Csordas, mezzosoprano

A július 24-i kamarakoncert műsora a Villa Ocampóban:⁵

Unguis Incarnatus Est (1972): Haydée Schwartz – zongora, Martín Moore – klarinét

Der Turm zu Babel (2002), részletek: Csordás Klára

Schattenklänge (1995): Martín Moore

A főváros Sűden⁶ Kamaraegyüttese, mely csupa húsz és harminc év közötti fiatalból állt, központi helyet foglalt el a fesztivál programjában. Emellett még három zenekar – a Compañía Oblicua, a milánói Divertimento Ensemble és az Orchestra Filharmónica de Buenos Aires – működött közre.

Argentína gazdasági helyzete az 1990-es évek végétől kezdve s a 2001. decemberi drámai *corralito* bevezetésével súlyosbítva⁷ mind a mai napig rendkívül megnehezíti a kulturális események szervezését. A peso gyengesége miatt szinte lehetetlen nyugat-európai zenészeket felléptetni. A gázsik megállapításakor mindkét félnek áldozatot kell hoznia, hogy végül létrejöhessen az előadás. A fesztivál szervezésekor ezt a tényezőt is figyelembe kellett vennünk, és Kagel sok – előadókra vonatkozó – javaslatát kénytelenek voltunk elvetni. E megkötöttség végül mégis pozitív eredménnyel járt, hiszen a helyi előadókkal való együttműködés közel hozta Kagel alkotásait az argentin muzsikushoz.

Gaston Solnicki,⁸ fiatal filmrendező 66 perces dokumentumfilmet készített a próbákról, és egyben átfogó, érzékeny képet nyújtott Kagel egyéniségéről s a fesztivál egészéről.⁹ A film Pamela Kagel (a zeneszerző fiatalabbik leánya¹⁰) és Stefan Conradi (az Edition Peters Kagel-referense) segítségével a Kairos kiadónál látott napvilágot *Sűden* címmel 2011-ben. Kagel, aki jártas volt a filmkészítésben, még látta a frissen elkészült, véglegesre vágott művet. Hosszú együttműködésünkben soha semmilyen konfliktus nem volt köztünk, most azonban nem értettünk egyet. Kagel el akarta vitatni a fiatal – akkor 29 éves – rendező előjogát a *final cut*-ra. Hosszú telefonbeszélgetések során próbált meg rábeszélni, hogy győzzem meg a

⁵ Victoria Ocampo (1890–1979) 1920 óta ápolt kapcsolatokat a francia kulturális élettel. André Malraux barátjaként felajánlotta Buenos Aires Béccar nyegyedében álló villáját az UNESCO-nak. E hangversenyen szereplő műveit Kagel személyesen ismertette, a felvétel megtalálható a függelék 2. számú DVD-jén.

⁶ Nevüket Kagel *Die Stücke der Windrose* című művének *Sűden* tétele inspirálta.

⁷ Domingo Cavallo pénzügyminiszter határozata a bankok befagyasztásáról.

⁸ Gaston Solnicki (1976*) alkotásai: *Sűden*, 2008; *Papirosen*, 2010; *Kékszakállú*, 2016

⁹ 80 órányi anyagot forgatott le, az anyag fölbecsülhetetlen értékű dokumentum.

¹⁰ A Kagel–Burghardt Stiftung ügyvezető igazgatója.

rendező: vágjon ki egy Kagelnek nem tetsző jelenetet, amelyben engem vettek föl, amolyan *reality TV*-stílusban. Ellenálltam. A *Süden* fogadtatása Solnickinek adott igazat; a legtöbb kritikus külön kiemelte és dicsérte a szóban forgó jelenetet.

Az egészében három hétig – a július 10-vel kezdődő Goethe Intézet-beli vetítéstől a *La Rosa de los Vientos* (Die Stücke der Windrose) utolsó, 30-i előadásaig – tartó fesztivál nagy sikert aratott. A város újságjai tele voltak Kagel-fotókkal és interjúkkal, valamint az elhangzott koncertek kritikáival. A város klasszikus zenét kedvelő közönsége megismerhette, fölfedezhette a hazájától akkor már negyven éve távol élő zeneszerzőt.

Kagel – tudván, hogy ez utolsó látogatása szülőföldjén¹¹ –, sokat várt az eseménysorozattól. Egészségi állapota ekkor már olyan rossz volt, hogy csak vasakarátának köszönhetően tudta végigdolgozni a próbákat és az előadásokat. Hazatérése után, augusztus 15-én a *La Nación*-ban nyílt levélben összegezte észrevételeit, érzéseit, ami sajnos keserű utójátékként zárta le az eseménysorozatot.

Egy határozottan nyílt levél

Mauricio Kageltől a *La NACIÓN* részére

2006. augusztus 15., kedd

Alig néhány napja, hogy eljöttem Argentínából, de az ott tartózkodásom négy hete alatt felhalmozódott benyomások és képek egymást váltakozva ismétlődnek bennem szüntelenül. A szülővárosomban több mint három évtized után tett látogatás alkalmával arra törekedtem, hogy a műveimet a lehető legmagasabb színvonalon mutassam be. A közönségnek joga van a huszadik század második felének zenéjét a század első felében már elért zenei értelmezés minőségével hallgatni. Így aztán a visszhang és a nagy érdeklődés, amellyel kompozícióimat fogadták, újra és újra meglepett, és nagyon megindított.

A Colón Színház nem csak barátokkal vagy az új zene ellenségeivel telt meg. A július 17-i koncert hallgatóit a modern zenei iránti érdeklődésük vonzotta, sőt, elsősorban a zene iránti szeretetük, tekintet nélkül arra, hogy hol törik meg egy harmónia, vagy hogy hol veszi át a disszonancia az irányítást.

¹¹ A sikeren felbuzdulva, új terveket szőve, személyes beszélgetésünkön hangzott el a számból: „Maestro, la prochaine fois...” Mire Kagel válasza ez volt: „Il n’y a pas de prochaine fois, Klara”...

Legnagyobb megelégedésemre talán az szolgált, hogy megismerhettem és értékelhettem a húszas és harmincas éveikben járó fiatal argentin generáció művészi attitűdjét. Zenészek és filmesek, írók, koreográfusok, táncosok és elektronikai szakemberek olyan megbízható és professzionális munkát nyújtottak, amelyet csak példamutatónak tudok nevezni. Nagy megtiszteltetés számomra, hogy a munkáimon keresztül párbeszédbe elegendhettem velük.

Egy olyan ország, amely ennyi fantáziadús és termékeny tehetséggel rendelkezik, erkölcsileg kötelezett arra, hogy mindent megtegyen, még a lehetségesnél is többet, hogy a szükséges eszközök biztosításával a hangszeres együttesek, a tánccsoportok, az új filmek és videokiadványok rendszeresen megjelenjenek és jelen legyenek Argentína kulturális színterén. A sok eredeti alkotás létrejöttét megkeserítő, betegesen rosszindulatú ellenlábasoknak pedig mind el kellene tűnniük véglegesen az országból.

Köszönetet szeretnék mondani a Buenos Aires-i Filharmonikus Zenekarnak az Arturo Diemecke irányítása alatt adott hangversenyéért. Továbbá köszönöm a *Das Konzert* fuvolaverseny kiváló szólistájának, Claudio Barile-nak a *Quodlibet* interpretációjában nyújtott csodálatos együttműködését és a tökéletes egyensúlyt.

Másfelől, a Colón Színház vezetőinek hozzáállása számomra érthetetlen volt, és bizonyosan az egyetlen szürke felhő a Buenos Airesben töltött boldog napjaim alatt. A koncertsorozat és a nagyszabású színpadi-zenei előadások technikai bonyolultsága miatt elvártam volna az igazgató, az igazgatóhelyettes vagy a művészeti igazgató állandó jelenlétét, feltételes és napi támogatását. Sajnos nem így történt. Az vigasztal, hogy vezető színházunk visszatérő és változatlan tradícióját követve, egy bizonyos idő elteltével e tisztségviselők helyére új vezetők érkeznek majd.

Tavaly júliusban Mauricio Kagel tiszteletére fesztivált rendezett a Colón Színház Kísérleti Központja.¹²

¹² „Una Carta decididamente abierta Mauricio Kagel”, *La Nación*, 2006. augusztus 15.

Una carta decididamente abierta

Por Mauricio Kagel Para LA NACION

MARTES 15 DE AGOSTO DE 2006

Hace apenas unos pocos días he dejado la Argentina, pero las impresiones y las imágenes que he acumulando en las cuatro semanas de estada allí se combinan y repiten sin cesar. Para esta visita en mi ciudad natal después de más de tres decenios me propuse sobre todo ofrecer ejecuciones de mis obras al más alto nivel posible. El público tiene el derecho de escuchar la música de la segunda mitad del siglo XX con la misma calidad interpretativa que ya se ha alcanzado para la primera mitad de ese mismo siglo. Así fue que el eco y el amplio interés con que se han recibido mis composiciones me sorprendió una y otra vez y fue motivo para mí de fuertes emociones.

El Teatro Colón no se llena sólo con amigos ni con enemigos de la música nueva. Los oyentes del concierto del 17 de julio vinieron llevados por su interés por lo moderno, su curiosidad, y en primer lugar por su amor a la música, sea ésta aquella en donde abundan consonancias o bien otra, donde las disonancias rigen el devenir sonoro.

Quizá mi más grande satisfacción la he tenido al conocer y valorar la actitud artística de una generación argentina que oscila hoy entre los veinte y treinta años. Músicos y realizadores de cine, guionistas, coreógrafos, bailarines y electricistas han demostrado una tal integridad y profesionalidad en el trabajo que me atrevo a llamar su labor ejemplar. Ha sido un honor para mí el haber podido dialogar con todos ellos a través de mis obras.

Un país que muestra una tal cantidad de talentos con fantasía y productividad tiene la obligación moral de hacer todo y aún más de lo posible y ofrecer los medios necesarios para que ensambles instrumentales, compañías de danza, nuevas producciones cinematográficas y en video puedan ser incorporadas regularmente a la escena cultural argentina. Los males endémicos que han aquejado la creación de tantas expresiones originales del país tienen que desaparecer definitivamente.

Mi agradecimiento llega también a la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires por su actuación bajo la batuta de Arturo Diemecke. Tanto "Das Konzert" para flauta con el excelente solista Claudio Barile como "Quodlibet" recibieron interpretaciones de admirable ajuste y perfecto equilibrio.

En cambio fue incomprensible para mí la actitud del equipo directivo del Teatro Colón y seguramente la única nube gris en los felices días que pasé en Buenos Aires. En un proyecto de la magnitud y complejidad técnica como lo fue esta serie de conciertos y producciones escénico-musicales yo hubiera esperado la presencia constante y la ayuda condicional y diaria del director general, su director general adjunto o bien del director artístico del instituto. Pero desgraciadamente no fue así. Es un consuelo saber que, siguiendo una siempre renovada, inmutable tradición de nuestro primer coliseo, después de cierto tiempo estos funcionarios serán reemplazados por otros. ”

5.3. Interjú Diana Theocharidisszel

Csordás Klára (*a továbbiakban: K*): Mikor kerültél kapcsolatba Kagel műveivel?

Diana Theocharidis (*a továbbiakban: D*): 2001-ben, december 9-én és 11-én került előadásra Kagel *Variété* című műve, az én rendezésemben. Az előadásban a Teatro Colón a csőd szélén áll, és csak egy bonbonos dobozban rejtőző klasszikus balerina, valamint egy hivatali egyenruhába öltözött jegyszedő marad az elhagyatott színházban. Ide törnek be a zsonglőrök, trapézművészek, hastáncosok, hip-hop táncosok, amatőr gyermektáncosok etc. egyszóval műkedvelő, nem hivatásos falka, akik előzőnlik a színházat, és beszabadulnak a színházterembe. Az előadáson a profi artistákon kívül valódi amatőrök is felléptek, így sikerült színes és gazdag, de *low cost*-produkciót létrehoznunk a már rendkívül nehéz gazdasági helyzet ellenére is. A második előadás után pár nappal, 2001. december 19-én kitört a káosz az országban. Az előadás – így, visszatekintve – furcsa, hátborzongató prófécianak tűnik. Az előadás után, 2002 januárjában telefonon kapcsolatba léptem Kagellel, és fölvettem egy esetleges együttműködés lehetőségét. Visszautasította, mondván, hogy a Colón vezetése állandóan változik, semmit nem lehet előre tervezni.

K: 2002-es Buenos Aires-i találkozásunk után az én 2003-as *Ein Brief*-előadásomkor találkoztunk újra.

D: A Teatro Colón igazgatójával, Gabriel Senanessel együtt ekkor próbáltunk újra kapcsolatot keresni Kagellal és megnyerni őt egy rendezvénysorozat tervéhez. Az általa előadott *Ein Brief* volt a válasza. Ezután, 2003 őszén Senanes és Kagel levelezni kezdett, amit Senanes 2004. júniusi lemondása szakított meg. A 2005-ös hollandiai találkozó után 11 hónapon keresztül hetente háromszor-négyszer beszéltünk Kagellel telefonon és megszámlálhatatlan faxot váltottunk.

K: Ki vett részt a finanszírozásban?

D: Fundación Teatro Colón (Theresa Bulgheroni), Fundación Alejandro Sterenfeld, Goethe Institut Argentina és Istituto Italiano Argentina.

K: A program sokat változott a hónapok folyamán...

D: Igen, Kagel a Musik Fabrikkal szeretett volna dolgozni, de ez lehetetlen volt anyagilag. Én győztem meg, hogy helyi erőkkkel kell megoldani a fesztivált. A Süden által előadott *La rosa de los Vientos*hoz komponált, filmre vett koreográfia, melybe fiatal argentin filmrendezőket és koreográfusokat vontunk be, az én ötletem volt. Kagel eleinte idegenkedett tőle, de aztán nagyon elégedett lett az eredménnyel. A

koncerteket a Teatro Margarita Xirguban rendeztük, mert ekkor a CETC terme felújítás miatt zárva volt.

K: Hogyan kerültél kapcsolatba a Süden együttesel?

D: Én kerestem meg az együttest és ezzel egy időben Marcello Delgado karmestert, aki a Compañia Oblicua vezetője volt. Az olaszországi Divertimento Ensemble Kagel rendezésében mutatta be a *Mare Nostrum*ot Milánóban, ezért esett rájuk a választás. Az Istituto Italiano segítségével tudtuk megoldani a repülőjegyeket.

K: Hogyan befolyásolta az általad oly sok munka és nehézség árán szervezett fesztivál visszhangját az augusztus 15-i nyílt levél?

D: A fesztivál után Kagel még elutazott Argentína északi megyéibe. Miután visszatért Buenos Airesbe, újra találkoztunk, amikor is azt mondta, meglepetést tartogat a számomra, amely segíteni fogja a munkám elismerését. Azonban a levél megjelenésekor a Colón vezetősége, amelyet támadott benne, enyhén szólva nem örült, így a fesztivál sajnos rossz szájízzel végződött.

Utószó

A két év alatt – a Kagelt ismerő sokakkal folytatott beszélgetéseim során – hallott jelzők (stubborn, remarkable, fascinant, spoiled, egocentric, stb.) mind illettek arra az emberre, akit én ismertem. Ugyanolyan volt mindenkivel – ami a nagy formátumú, önmagukba zárt, önmagukból kibújni nem tudó személyiségek sajátossága. Erős egyénisége gyakran sodorta viharos helyzetbe. Önbizalma, amely anyjához és apjához fűződő biztos, szeretetteljes kötelékén alapult, végigkísérte életét. Hogyan is érthették volna meg egymást Stockhausennel, akinek édesanyját a Harmadik Birodalom pszichés betegeket elimináló intézetében eutanáziára küldték, és aki emiatt hányatottan nőtt fel? A Kagelből sugárzó biztonság és önmagába vetett hit valószínűleg mindazokra irritálóan hatott, akik nem kapták meg a gyermekkor mindent megalapozó szeretetét. Ez adta neki a bátorságot a provokációk végeérhetetlen sorához. Igazáról mélyen meg volt győződve; azt írta le, amit gondolt. Nem akart csoportokhoz tartozni, vállalta az Einzelgänger magányát – élete vége felé nagyon nagy magányát –, ám az ezzel járó szabadságot is sokra tartotta.

Vádolták, hogy a többi kortárs művésztől eltérően nem tette le voksát a politikai baloldal mellett. De hát nem volt-e ennél sokkal fontosabb hitvallás a *Mare nostrum* gyilkos kritikája az embertelen kolonizáció ellen? Nem volt-e ennél lényegesebb a *Sankt-Bach-Passion*-beli Bach-dokumentumok kollázsának üzenete: a tiltakozás a zsenit meg nem értő, méltatlan bánásmód ellen? És nem volt-e nagyobb a „Wann?” kérdésének súlya a *Fragende Ode* harminc nyelven elhangzó „Liberté! Égalité! Fraternité!”-jelszava után?

Humanista volt, igazságszerető, gondolkodó, érzékeny művész, aki műveivel bizonyította emberségét és bölcs életszemléletét. Műveltsége, humora, poliglottsága, provokáló kedve, öniróniája, ötletgazdagsága sajátos koktélt képeztek.

A már említett dörgő hang és falakat rengető nevetés, saját hangjának virtuóz használata magától értődően mutatja a vokális zenéhez való viszonyának jelentőségét, ezáltal annak fontos helyét az oeuvre-ben. Az énekes számára e művek azért érdekesek, mert a vokális teljesítmény mellett, a koncert keretein belül, lehetőséget nyújtanak a színjátszásra, a színpadi mozgásra. Színes, élő, humoros, zenei és művészi kihívás ez, amelyet a közönség is nagyra értékel. Kagel alkotásai ritka, kivételes helyet foglalnak el a XX. századi énekes repertoárban.

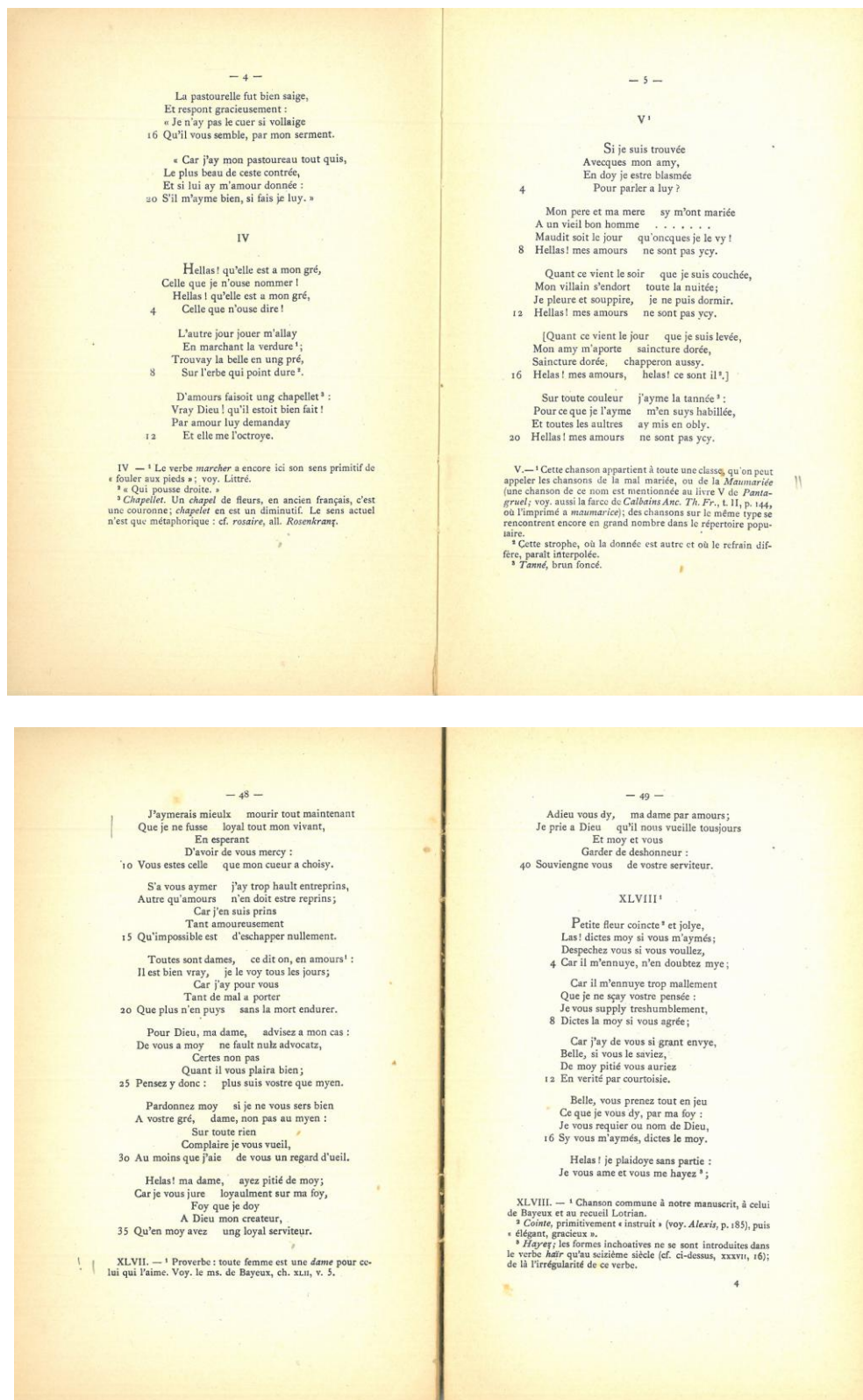
Vokális termése különbözik a kortársakétól: Boulez, Stockhausen, Cage művei egészen más kíváncsalmakat támasztanak. Kutatásaim, amelyek Kagel életútját a '60-

as évek elejéig követték – amikor megtalálta önálló és összetéveszthetetlen hangját –, arra kerestek választ, hogy melyek voltak a külső okok: a történelmi, földrajzi, kulturális hatások és családi tényezők, amelyek elősegítették ezen egyedi hang megszületését.

Mauricio Kagel a hatvanas évektől kezdve igazi sztár lett. Kitüntetések, díjak, művészetének anyagi és erkölcsi támogatása lehetővé tették számára a kísérletezést és saját hangjának kompromisszumok nélküli érvényre juttatását alkotásaiban. Németország gazdasági ereje és Kagel kifogyhatatlan ötletgazdagsága kivételes, hosszú évtizedeken átívelő szárnyalást eredményeztek. Számos értékes alkotása született e korszakban, amelyek nem jöhettek volna létre, ha Kagel nem fogadja meg Boulez tanácsát és nem hagyja el 1957-ben hazáját, Argentínát.

Függelék:

Mauricio Kagel gyűjtemény, Paul Sacher Stiftung, Basel szíves engedélyével.



Bibliográfia

- Gielen, Michael: *Unbedingt Musik*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 2005.
- Heile, Björn: *The Music of Mauricio Kagel*. New York: Routledge, 2016.
- Heile, Björn: *Kagel in Darmstadt Texte und Kontexte*. Aufgehobene Erschöpfung – Der Komponist Mauricio Kagel, Symposion, 20. Und 21. September 2008, Alte Oper Frankfurt am Main, Herausgegeben von Hans-Klaus Jungheinrich, Kindle – Mainz, 2015.
- Richter-Ibañez, Christina: *Mauricio Kagels Buenos Aires (1946-1957)*. Bielefeld: Musik und Klangkultur, 2014.
- Kagel, Mauricio: *Das Buch der Hörspiele*. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1982.
- Kagel, Mauricio: *Dialoge, Monologe*. Köln: Herausgegeben von Werner Klüppelholz, 2001.
- Kagel, Mauricio: *Worte über Musik*. München: R. Piper GmbH&Co, 1991.
- Kagel, Mauricio: *Kagel et le romantisme. Előszó*. Cité de la Musique Paris, 2-10 avril 2005, 24.
- Kagel, Mauricio: *Musica Viva-ismertetőfüzet*, München: 2005.
- Kassel, Matthias: *Das Fundament im Turm zu Babel – Musik-Konzepte Neue Folge* 124 Mauricio Kagel München: edition text +kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH&Co, 2004.
- Klüppelholz, Werner (Hrsg.): *K..../1991*. Köln: DuMont, 1991.
- Klüppelholz, Werner: *Mauricio Kagel 1970-1980*. Köln: DuMont, 1981.
- Klüppelholz, Werner: *Über Mauricio Kagel*. Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2003.
- Sandner, Wolfgang: *Integrität des Denkens*. Aufgehobene Erschöpfung – Der Komponist Mauricio Kagel, Symposion, 20. Und 21. September 2008, Alte Oper Frankfurt am Main, Herausgegeben von Hans-Klaus Jungheinrich, Kindle – Mainz: 2015.
- Schnebel, Dieter: *Mauricio Kagel Musik Theater Film*. Köln: DuMont, 1970.
- Stenzl, Jürg: *Woher – wohin? Mauricio Kagel zwischen «Palimpsestos» in Buenos Aires und «Anagrama» in Köln (1950-1957)*. Aufgehobene Erschöpfung – Der Komponist Mauricio Kagel, Symposion, 20. Und 21. September 2008, Alte Oper Frankfurt am Main, Herausgegeben von Hans-Klaus Jungheinrich, Kindle – Mainz, 2015.

Újságcikkek:

Condé, Gérard: „Mauricio Kagel au Théâtre de la Ville – Un austère sourire”. *Le Monde*, 23.04.1986.

Grabner, Andreas: „Wie Schwalben auf der Überlandleitung”. *Münchener Merkur*, 20.-21.09.2003.

Jungwirth, Robert: „Déja-vu in der Finalrunde”. *Opernwelt*, November 2003.

Kagel, Mauricio: „Una Carta decididamente abierta”. *La Nacion*, 15.08. 2006

Koch, Gerhard R.: „Tischrücken, Teufels Traum und Fehlmärsche”, *FAZ*, 30.11.1981.

Koch, Gerhard R.: „John Cage zu Ehren”, *FAZ*, 21.12.1987.

Koch, Gerhard R.: „Jubel um Messiaen und Kagel“, *FAZ*, 30.11.1988.

Kroó György kritikája, Kossuth Rádió, 1986.10.11.

Lonchamp, Jacques: „Aux Rencontres de Metz – La barbe de Cage et les fantômes de Kagel”, *Le Monde*, 24.11.1981.

Möller-Arnsberg, Ulrich: „Niveau garantiert”, *Süddeutsche Zeitung*, 22.09.2003.

Wagner, Klaus: „Ver-stimmt – Eine Kagel-Uraufführung in Hamburg”, *FAZ*, 25.09.1986.

Szerző ismeretlen: „Creo que no existe la identidad absoluta”, *DW-World*, 2006. 8.

Szerző ismeretlen: „Les Rencontres contemporaines de Metz – Du paradis à l'enfer”, *Le Monde*, 24.11.1987.

Szerző ismeretlen: „Les rencontres de musique contemporaine de Metz – Un Kagel pantagruélique“, *Le Monde*, 25 novembre 1988.

Szerző ismeretlen: „Stimmgewirr – Im Theater Rampe in Stuttgart bringt Mauricio Kagels *Turm zu Babel* Sänger, Migranten und Publikum in einen Dialog”, *Neue Musikzeitung*, 17.11.2013.

Internet:

www.teatrocolon.org.ar/historia

www.nmez.de

A CD és DVD-k tartalma:

CD

- 1.Kagel: Mitternachtsstük, Ensemble Intercontemporain, vezényel Olari Elts, Cité de la Musique, élő felvétel 2005, Párizs
- 2.Kagel: Ein Brief, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, vezényel Mauricio Kagel, szólista, Csordás Klára, Herkulessaal, élő felvétel 2005, München
3. Kagel: Quodlibet, Residentie Orkest, vezényel Mauricio Kagel, szólista Csordás Klára, 2000, Hága

DVD Nr. 1.

Kagel fesztivál koncert felvétel Villa Ocampo 2006, Buenos Aires

DVD Nr.2.

Kagel Konex-díj átadása alkalmából megrendezett előadás, Konex Teatro 2009, Buenos Aires

DVD Nr. 3.

Süden film, rendező Gaston Solnicki, 2009 Kairos kiadó