

Dalos Anna

KURTÁG, AZ ELEMEZHETETLEN*

Analitikus utak az első, avantgárd korszak értelmezéséhez (1957–1962)

Balázs István 1986-ban fogalmazta meg a tézist, amely azóta a Kurtág Györgyről szóló közbeszéd visszatérő elemévé vált, miszerint a zeneszerző művei ellenállnak minden elemző megközelítésnek, vagyis hogy a kurtági művészet természetéből fakadóan elemezhetetlen.¹ Hogy valójában minden zene elemezhető, azt maga Balázs is felismerte: tanulmánya átdolgozott, bővített magyar nyelvű változatából már kihagyta ezt a vélekedését.² Ugyanakkor fenntartotta értelmezésének azon mozzanatát, mely szerint Kurtág művészetének megragadhatatlansága elsősorban az életmű hangsúlyosan morális természetéből fakad. Kurtág zenéje nem igazodik kész ideológiákhoz, az értékek új világát sem kívánja reprezentálni, inkább egy új-fajta, a kibontakozott személyiségre épülő értékiszisztémát kíván közvetíteni.³ Kurtág zenéjének tehát erkölcsi tartása van. Kétségtelen, hogy ez a fajta megközelítés nem tesz lehetővé szigorúan vett zenei analízist, mivel a komponista személynét és tanításként revelálódó feltételezett intencióját állítja a vizsgálódás középpontjába: a személyiség kisugárzása felülírja a művek zenei jellegzetességeit, a kompozíciók nem zenei jegyeket viselnek magukon, hanem humánus esztétikai tartalmakat. Ez az értelmezés eltakarja előlünk a zene tényleges tulajdonságait, és egyben lehetetlenné teszi az életmű kritikai értékelését is.

Habár a Kurtág-oeuvre etikai interpretációja – különösképpen a magyar zene-tudósok körében – a zeneszerzőről szóló szakmai diskurzus alapelemévé vált,⁴

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Műelemzés – ma” címmel rendezett VIII. tudományos konferenciáján, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. október 7-én elhangzott előadás bővített változata. A szerző a tanulmány írásakor Bolyai Kutatási Ösztöndíjban részesült. A kottapéldákat az Editio Musica Budapest szíves engedélyével közöljük.

1 István Balázs: „Fragmente über die Kunst György Kurtágs”. In: Friedrich Spangemacher (hrsg.): *György Kurtág. Musik der Zeit. Dokumentationen und Studien* 5. Bonn: Boosey & Hawkes, 1986, 65–87., ide: 65.

2 Balázs István: „Kurtág”. In: Moldován Domokos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006, 21–61.

3 Balázs: *Fragmente*, 70.

4 Az etikai Kurtág-értelmezés forrásait, eredetét vizsgálja Rachel Beckles Willson: *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7. A 'Concerto' for Soprano and Piano*. Aldershot: Ashgate, 2004, 141–144.; illetve uő: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 122–126.

Kroó György a magyar zeneszerzés 20. századi történetéről szóló összefoglaló munkájának megjelenése, azaz 1971 óta⁵ számos zenetörténész tett kísérletet arra, hogy Kurtág művészetének jellegzetességeit zenei tulajdonságokból kiindulva meghatározza. Vizsgálat tárgyává tették Kurtág első, az Op. 1-es vonósnyeggel kezdődő avantgárd periódusát is, és négy, jól körülhatárolható, bár egymással részben összefüggő kérdéskört jártak körül: Kurtág viszonyát a tradícióhoz, Kurtág dodekafónia-használatát, zenéjének gesztikus, nyelvi, illetve programatikus természetét, valamint a kisformák dominanciáját.

Az elemzők az első korszak kompozícióit – elsősorban az 1. vonósnyegyest – Webern és Bartók polaritásában látatják: eszerint Kurtág Weberntől vette át zenéjének tömörségét, gesztikus jellegét, míg Bartóktól a dallamformálást, a glissandók, pizzicatók, ostinatók alkalmazását, valamint a hídszerű formák iránti vonzalmát örökölte.⁶ Az elemzők többsége azonban utal arra is, hogy a Webern-befogadás Kurtág művészetében csak nagyon elvont formában ragadható meg.⁷ Tudjuk, hogy Ligeti György révén még párizsi útja előtt, 1957 elején Kurtág kezébe került a *die Reihe* Webern-émlékszáma,⁸ és hogy Párizsban számos Webern-kompozíciót másolt.⁹ A Boulez rendezte Domain Musical estjein hallhatta is az Op. 6-os *Hat darabot* nagyzenekarra, illetve a *Négy darabot* hegedűre és zongorára.¹⁰ A vonósnyegyes komponálásakor pedig saját maga számára elkészítette az Op. 21-es *Szimfónia Reihe*-táblázatát.¹¹ Ugyanakkor már Tobias Bleek felhívta a figyelmet arra, hogy – összevetve például Ligeti György Webern-recepciójának gazdag dokumentációjával – milyen csekély számúak a Kurtág Webern-befogadására vonatkozó konkrétumok.¹² Nem beszélve arról, milyen kevés hangzó élménye lehetett Kurtágnak 1957–1958 táján Webern műveiről – Tobias Bleek épp a hangzó élmények hiányával magyarázza a zeneszerző nyilatkozatait azzal kapcsolatban, hogy nem értette Webern kompozícióit.¹³ A két életmű között látványosan megmutatkozó különbségek vezethették az óvatosabb elemzőket arra, hogy elsősorban a két zeneszerző habitusának rokonságára hivatkozzanak. Már Kroó úgy fogalmaz, hogy a kettejük közötti nyilvánvaló lelki rokonság ellenére is elmondható: Kurtág világa sokkal tágasabb, mint Weberné,¹⁴ Jürg Stenzl pedig arra utal, hogy míg Webern-nél az alakzatok folyamatos transzformációja érdekében a hang, a hangzás mindig

5 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

6 Beckles Willson: *...Bornemisza...*, 49.

7 Stephen Walsh: „György Kurtág. An Outline Study I”. *Tempo*, 140. (1982. március), 11–21.

8 Tobias Bleek: *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett Officium breve op. 28*. Saarbrücken: Pfau, 2010, 74.

9 A baseli Paul Sacher Stiftung gyűjteményében a következő másolatok találhatóak: Fünf Sätze for Streichquartett, Op. 5; Sechs Stücke für Orchester, Op. 6; Fünf Stücke für Orchester, Op. 10; Symphonie, Op. 21; Quartett, Op. 22; Streichquartett, Op. 28; Variationen für Orchester, Op. 30 – Bleek: i. m. 77.

10 Beckles Willson: *...Bornemisza...*, 33.

11 Bleek: i. m. 79–84.

12 Uott, 62.

13 Uott, 78.

14 Kroó: i. m. 133.

a zenei tervet szolgálja, addig Kurtágnál nincs folyamatos transzformáció, viszont a hang, a hangzás domináns szerepre tesz szert.¹⁵

Kurtág dodekafónia-használatáról részletes elemzést írt Simone Hohmaier,¹⁶ illetve Halász Péter.¹⁷ Mindketten az 1. vonósnégyes tizenkétfokúságát vizsgálták – bár sokáig úgy tűnt, hogy a *Bornemisza Péter mondásainak* I. tétele az első szigorúan dodekafon Kurtág-kompozíció¹⁸ –, és mindketten egyértelművé tették, hogy Kurtágnál a dodekafónia nem következetesen alkalmazott technika, azaz a sor nem válik egy-egy mű kizárólagos alapjává, inkább csak egy a sokféle felhasznált zeneszerzői eszköz közt.¹⁹ Tobias Bleek egyenesen azt állítja, hogy Kurtág ortodoxnak éppenséggel nem nevezhető dodekafónia-használatának nem is Webern a forrása. Végül arra a következtetésre jut, hogy Kurtág dodekafónia-értelmezésének kiindulópontja Hanns Jelinek 1952-ben megjelent tankönyve lehetett.²⁰

Az értelmezők általános megfigyelése, hogy Kurtág zenéje gesztikus zene, s benne a nyelv, a beszéd kerül előtérbe. Kroó úgy látja, a kompozíciókban nemcsak szótagok, szavak, kiáltások jelennek meg, de e szókincsből létrejön egy igazi szintaxis is.²¹ Rachel Beckles Willson Kurtág művészetének beszédszerű vonásait Ligeti hasonlóképpen nyelvi elemekre építő kompozícióival állítja párhuzamba – közülük az 1958-as *Artikulation* köztudomásúan nagy hatást gyakorolt Kurtágra és az 1. vonósnégyes keletkezésére –, s e párhuzam révén feltételezi egy jellegzetesen magyar új zenei idióma létezését, ugyanakkor e zenei nyelv alapvető tulajdonságaként épp a szintaxis nélküliséget határozza meg.²² Kurtág műveinek programatikus vonásai szintén e zene beszédszerűségével és gesztikus tartalmával függnek össze. Peter Hoffmann – Kurtág nyilatkozatai, illetve emlékezései alapján – az 1. vonósnégyes két szélső tételét Franz Kafka *Átváltozásának* egyes jeleneteivel kapcsolja össze, míg a középső tételeket Kurtág párizsi mindennapjainak visszhangjaként értelmezi.²³

15 Jürg Stenzl: „Aushorchen und Schweigen. György Kurtágs Anreicherung der Gewöhnlichen”. *Du*, 55/5. (1996. május), 32–34, ide: 33.

16 Simone Hohmaier: „Meine Muttersprache ist Bartók...” *Einfluß und Material in György Kurtágs „Quartetto per archi” op. 1 (1959)*. Saarbrücken: Pfau, 1997.

17 Péter Halász: „On Kurtág’s Dodecaphony”. *Studia Musicologica*, 43/3–4. (2002), 235–252.

18 Peter Hoffmann: „Post-Webernsche Musik? György Kurtágs Webern-Rezeption am Beispiel seines Streichquartetts Op. 28”. *Musiktheorie*, 7/2. (1992), 129–148, ide: 131.

19 Hohmaier: i. m. 79.; Halász: i. m. 237.

20 Bleek: i. m. 77., 116–117.; lásd ehhez még: Halász: i. m. 250.; Hanns Jelinek: *Anleitung zur Zwölftonkomposition. Erster Teil*. Wien: Universal Edition, 1952. Kurtág a második kötethez (*Anleitung zur Zwölftonkomposition. Zweiter Teil*. Wien: Universal Edition, 1958) csak annak megjelenése, azaz párizsi útja után juthatott hozzá.

21 Kroó: i. m. 135.

22 Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág*, 92–115. Maga Kurtág is többször hivatkozott az *Artikulation* jelentőségére zeneszerzői stílusváltásával kapcsolatban: „Miután visszatértem Magyarországra [...], én az op. 1-gyel elkezdtem új életemet, de eszményem, törekvésem ugyanaz maradt: valami hasonlót megfogalmazni az én nyelvemen, mint amit az *Artikulation* hallgatásakor Kölnben átéltem.” Kurtág György: „Laudáció a Siemens Alapítvány Díjátadó ünnepségén”. In: Varga Bálint András (közr.): *Kurtág György*. Ford. Petri György, Budapest: Holnap Kiadó, 2009 /A Magyar Zeneszerzés Mesterei/, 137.

23 Peter Hoffmann: „’Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht’. Zum Streichquartett op. 1 von György Kurtág”. *Die Musikforschung*, 44/1. (1991. január–március), 32–48.

Stephen Walsh szerint a Kurtág-formák rövidege is a gesztikus nyelvből ered,²⁴ mások viszont – például Stenzl²⁵ – Webernre vezetik vissza az aforisztikus formákat. Talán egy félreértett Kurtág-nyilatkozat következtében, de makacsul tartja magát az a nézet is, miszerint a zeneszerző ciklusai – de elsősorban az 1. vonósnégyes – a bartóki hídforból eredeztethetők, annak ellenére, hogy minden esetben páros számú tételekből épülnek fel.²⁶ Fontos elvként mutatják be az elemzők Kurtág periodikus gondolkodásának alaptípusát, a kérdés-felelet párt, amely több kompozíciót is jellemez. Paradigmatikus példája az elsőként a *Bornemisza Péter mondásaiban* megfogalmazott *Virág az ember* (1. kotta), amelyre maga Kurtág is hivatkozik: az énekszólam első öt hangja kérdés-feleletszerűen periódussá formálódik (2+3 hang), s ezt egy háromhangos kóda zárja le.²⁷ Peter Hoffmann ebben a radikális zenei gondolkodás és a hagyomány megőrzése egyidejű szándékát véli felismerni.²⁸ Simone Hohmaier viszont a periodikus gondolkodás hátterében a Kurtág számára oly fontos kései Beethoven-vonósnégyesek és az utolsó zongoraszonáták hatására mutat rá.²⁹

Vi - rág, vi - rág az em - ber.
 Blu - men die Men - schen, nur Blu - men.
 Flow - ers we are, frail flow - ers.

ppp

1. kotta. „Virág az ember”, Bornemisza Péter mondásai, III/3

Az előbb hivatkozott, egymásnak sokszor ellentmondó értelmezések mind abból indulnak ki, hogy Kurtág ez időszakban született alkotásai zeneszerzés-technikai szempontból rendkívüliek – a magyar és az európai zenetörténetben egyaránt. Míg a magyar zenetörténetben a nyugati új zene térfoglalásának páratlan dokumen-

24 Walsh: i. m. 15.

25 Stenzl: i. m. 33.

26 Hoffmann: *Die Kakerlake...*, 33.; Hohmaier: i. m. 37., 54., 78.; Kroó: i. m. 134. – A félreértés forrása: György Kurtág: „Werkeinführungen”. In: Ulrich Dibelius (hrsg.): *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmabuch der Salzburger Festspiele*, Zürich: Palladion, 1993, 72–86., ide: 72. Kurtág itt az 1. vonósnégyesről írván úgy fogalmaz, hogy a darabban egy hídforma jön létre szimmetrikus megfelelésekkel, de Bartók 4. és 5. vonósnégyesének konzekvenciái nélkül. Az Ulrich Dibelius közreadta önelemzéstől Kurtág utóbb elhatárolódott. Lásd ehhez Dibelius kiegészítését a kötetben: „Eine notwendige Zwischenbemerkung”, uott, 88.

27 Friedrich Spangemacher: „György Kurtág”. *Neue Zeitschrift für Musik*, 143/9. (1982. szeptember 15.–október 15.), 28–33., ide: 29.

28 Hoffmann arra hívja fel a figyelmet, hogy a *Vonósnégyes* első hét üteme ugyanerre a periodikus elvre épül, sőt az egész kompozíció ezt az elvet követi. Hoffmann: *Die Kakerlake*, 35., 43.

29 Hohmaier: i. m. 21.

tumai,³⁰ európai szinten a radikális modernizmus ellenében létrejövő posztmodern zene születését reprezentálják.³¹ Abban azonban egyetértenek az elemzők, hogy technikai értelemben e darabok magas nívóról tanúskodnak: Kroó úgy fogalmaz, hogy ezekben a művekben Kurtág az új stílus és technika mestereként mutatkozik be,³² míg Tobias Bleek egyenesen Kurtágra vetíti ki a *die Reihe* Webern-émlékszámban megjelent, s Kurtág által minden bizonnyal olvasott Stockhausen-írás (*Zum 15. September 1955*) gondolatmenetét, miszerint Webernt nem lehet utánozni, de zenéjének nyelvi színvonala alá egyetlen kortárs zeneszerző sem mehet.³³

Vajon Kurtág első korszakának kompozíciói valóban elérik-e a Webern művészetében felismerni vélt nyelvi színvonalat? S ha igen, mit kell kezdenünk Kurtág azon nyilatkozataival, amelyekben rendre saját zeneszerzés-technikai tudásának korlátairól vall? „A zeneszerzés technikáját tulajdonképpen soha nem tudtam rendszeresen elsajátítani” – mondja.³⁴ Különösképpen figyelemreméltó, amit épp az első, avantgárd korszak nyitánya idején tanulmányozott Webern- és Stockhausen-partitúrákról, illetve az új zenéhez kapcsolódó olvasmányairól említ: az Ulrich Dibeliusnak adott interjúban arról beszél, hogy Webern műveinek analízise nagyon „megzavarta”,³⁵ Friedrich Spangemacher kérdésére válaszolva pedig arra utal, hogy a *Gruppen* partitúráját már az első oldal után nem tudta követni,³⁶ s hogy azokban a Boulez- és Stockhausen-tanulmányokban – köztük Stockhausen *...wie die Zeit vergeht...* című dolgozatában³⁷ –, amelyekre Ligeti hívta fel figyelmét, „pillanatok alatt” elveszett: „Nem értettem, hogy hogyan gondolják” – emlékezett.³⁸

Megszoktuk, hogy kétkedve fogadjuk az efféle szerzői megnyilvánulásokat: jobb esetben a komponista önbecsülésének hiányát dokumentálják, rosszabb esetben álszerénységét. Mégis felmerül a kérdés: vajon ha úgy nézünk az új Kurtág-életművet megnyitó első opuszokra, mint technikailag magas színvonalú alkotásokra, amelyek semmiféle zeneszerzés-technikai diszkrpanciától nem szenvednek, meg fogjuk-e érteni őket egyáltalán? Nem lehetséges-e, hogy Kurtág egyéni, minden mozzanatában az intertextualitásra épülő zenei nyelve éppen abból született meg, hogy elemzőivel ellentétben a zeneszerző felismerte: nem képes az ötvenes évek zenéjének Webern – pontosabban Stockhausen és Boulez – kijelölte nyelvi színvonalát elérni? S nem lehetséges-e, hogy az első opusszámmal ellátott Kurtág kompozíciók valójában inkább annak lenyomatai, amit a komponista 1957–58-ban

30 Kroó: i. m. 133.

31 Stenzl: i. m. 34.; Hoffmann: *Post-Webernsche Musik*, 130.; Bleek: i. m. 9–10.

32 Kroó: i. m. 132.

33 Bleek: i. m. 75.; Karlheinz Stockhausen: „Zum 15. September 1955”. In: Herbert Eimert (hrsg.): *Anton Webern. die Reihe 2*. Wien: Universal Edition, 1955, 42–44., ide: 43.

34 Varga Bálint András: „Három kérdés Kurtág Györgynek. 1982–1985”. In: Varga (közr.): i. m. 13.

35 Ulrich Dibelius: „Komponisten Portrait György Kurtág” In: uő (hrsg.): i. m. 88–94., ide: 90.

36 Friedrich Spangemacher: „Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel sagen. Ein Gespräch mit dem Komponisten György Kurtág”. *Neue Zürcher Zeitung*, 124. (13. Juni 1998), 65.

37 Karlheinz Stockhausen: „...wie die Zeit vergeht...”. In: Herbert Eimert (hrsg.): *Musikalisches Handwerk. die Reihe III.*, Wien: Universal Edition, 1957, 13–42.

38 Varga Bálint András: „Kulcsszavak. Beszélgetés Kurtág Györggyel és Kurtág Mártával. Budapest, 2007. november 15–16., 2008. április 4–5.”. In: Varga (közr.): i. m. 79.

szerzett tapasztalataiból egyáltalán fel tudott dolgozni, másképp kifejezve: amit abból a saját, meglehetősen zárt tradíciója talaján állva meg tudott érteni?

Az első hat opusz negyven kompozíciója különböző apparátusokra készült.³⁹

- | |
|---|
| Op. 1 Vonósnégyes (1959) |
| Op. 2 Fúvósötös (1959) |
| Op. 3 Nyolc zongoradarab (1960) |
| Op. 4 Nyolc duó hegedűre és cimbalomra (1961) |
| Op. 5 Jelek brácsára (1961, rev. 1992) |
| Op. 6/c Szálkák cimbalomra (1962–1973) |
| Op. 7 Bornemisza Péter mondásai (1963–1968) |

1. táblázat

Feltűnő azonban, hogy a választott apparátusok többségénél milyen erőteljesen nyilvánul meg a műfaji tradicionalizmus: az első opusz egy vonósnégyes, vagyis Kurtág új korszakának nyitánya a zeneszerzés technikájának hagyományosan legnagyobb kihívást jelentő műfajához kapcsolódik. Az Op. 2 egy, az ötvenes évek magyar zenei praxisában fontos műfajt, a fúvósötöst reprezentálja, az Op. 3-as *Nyolc zongoradarab* viszont – miközben az új zene jellegzetes, semleges elnevezésű műfaját idézi meg – talán Kodály Op. 3-as *Tíz zongoradarab*jára is utal: Kurtágnál később sem ritkák az ilyen opusszám-allúziók.⁴⁰ Az első három ciklus tehát arra hívja fel a figyelmet, hogy a zeneszerző új életpályaszakaszának kezdetén nagy hagyományú műfajokban kívánja megmutatni művészetének újdonságait. A *Nyolc duó* és a *Szálkák* hangszerválasztásában (cimbalom) ugyanakkor a specifikusan nemzeti tradicionalizmus mutatkozik meg, bár a magyar zenei hagyományra való hivatkozás az Op. 2-ben és az Op. 3-ban is egyértelmű. Talán a brácsára írott *Jelek* hordozza a legkevesebb tradicionális elemet. Címadása elsősorban ön-életrajzi jellegű, hiszen Kurtág a párizsi hónapokban Marianne Stein hatására létrehozott műalkotásaival kapcsolatban fogalmazott úgy, hogy segítségükkel valójában „jeleket adott le” a külvilág számára.⁴¹ Ezzel magyarázható talán az is, hogy a *Jelek* – a *Szálkák*hoz hasonlóan – továbbélik saját életüket a későbbi Kurtág-oeuvre-ben, mi több: az életmű egyik alapképletét reprezentálják.⁴²

39 Tanulmányomban Kurtág első hat opuszának tételeit elemzem. Közülük az Op. 6-os *Szálkák* keletkezése 1962 és 1973 közé esik – Kurtág 1973-ban zárta le a ciklus cimbalomverzióját (Op. 6c), a zongoraváltozat 1978-ban készült (Op. 6d). Op. 6-ként Kurtág eredetileg egy *Cinque Merrycate* című gitár-ciklust kívánt közreadni (1962), e művét azonban visszavonta.

40 Például a *...quasi una fantasia...* és a *Kettősverseny* opusszáma – Op. 27/1 és 2 – közvetlenül utal Beethoven Op. 27-es zongoraszonáta-sorozatára: Op. 27 No. 1: *Quasi una fantasia*, Op. 27. No 2. *Holdfénysonáta* (Friedrich Spangemacher: „What is the Music?”. *Kompositionswerkstatt* György Kurtág. *Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik*. Saarbrücken: Pfau, 1996 /fragmen 14./, 19.), az Op. 28-as *Officium breve in memoriam Andrae Szervánszky* pedig Webern Op. 28-as Vonósnégyesére utal. Bleek: i. m. 156.

41 Varga: *Három kérdés...*, 15.

42 A *Jelek* a későbbi *Jelek, játékok, üzenetek* ciklusok kiindulópontjaként szolgált. Lásd ehhez Varga Bálint András műjegyzékét: Varga (közr.): i. m. 206–208.

A korábban megkomponált zenei alapanyagok újrafelhasználása azonban nemcsak a *Bornemisza Péter mondásait* követő időszak jellegzetes vonása. Tobias Bleek hívja fel a figyelmet arra, hogy Kurtág a Marianne Stein utasítására Párizsban komponált monstre zongoradarabját a későbbiekben – így már az első avantgárd periódusban is – rezervoárként használta.⁴³ A *Nyolc zongoradarab* utolsó három tétele például – amely egy variációsorozat részeként fogant meg – szintén a párizsi zongoradarab vázlatanyagából került át a későbbi ciklusba.⁴⁴ A három tétel érezhetően el is különül a *Nyolc zongoradarabon* belül, és különösképpen a VI. és VII. tétel szoros összetartozása egyértelmű. A VII. nemcsak variálja a VI.-at, de a két tétel attacca is kapcsolódik egymáshoz. Ráadásul Kurtág a VII. tételben nem adja meg az ütemmutatót, hanem a 3/4-es VI. tétel folytatásaként fogja fel a nyolcütemes kompozíciót. A variációs elvet erősíti a tematikus kapcsolat is: a VI. darab kis éles ritmusai a VII. tétel előkéiben köszönnek vissza. A VI. tételben a bal kéz utolsó ütembeli harminckettedei pedig a VII. tétel felütéseként funkcionálnak.⁴⁵ A VII. és VIII. tételt a könnyöklős effektus kapcsolja össze: a VII. tétel könnyöklős záróakkordja – akárcsak a VI. tétel éles ritmusa – úgy viselkedik, mint a schoenbergi „variáció motívuma,”⁴⁶ azaz az újabb variáció a korábbi variáció egyik motívikai eleméből bontakozik ki. A VIII. tétel befejezése ugyanakkor – különösképpen az előzmények ismeretében – rendkívüli mértékben meglepő: a Lisztre utaló, heroikus-banális lezárás stílárisan idegenül hat nemcsak az utolsó három tételre, de az egész cikluson belül is.

A VI. és a VII. tétel nem illeszkedik az első opuszok jellegzetes tételtípusai közé sem. A közel negyven tétel ugyanis öt alaptípusba sorolható.

GYORS			LASSÚ	
Agitato	Vivo	Risoluto	Éjszaka zenéje	Periodikus
Op. 1/1	Op. 1/3	Op. 1/2	Op. 1/4	Op. 2/1
Op. 2/2	Op. 2/3	Op. 1/5	Op. 2/4	Op. 2/6
Op. 2/8	Op. 3/5	Op. 3/1	Op. 2/5	Op. 2/7
Op. 3/8	Op. 4/6	Op. 4/3	Op. 3/2	Op. 3/3
Op. 4/2	Op. 4/8	Op. 5/2	Op. 4/4	Op. 3/4
Op. 5/1	Op. 5/4	Op. 5/6	Op. 5/3	Op. 4/2
Op. 6/1	Op. 6/3		Op. 6/4	Op. 4/5
				Op. 4/7
				Op. 5/5
				Op. 6/2

2. táblázat

43 Bleek: i. m. 88. Bleek a monstre zongoradarab, illetve a *Nyolc zongoradarab* és a *Fúvósötös* között közvetlen tematikus kapcsolatokat is ki tud mutatni.

44 Bleek: i. m. 95.

45 Rachel Beckles Willson utal arra, hogy a *Fúvósötös* VII. tételének utolsó kúrthangjai a VIII. tétel felütéseként hatnak (Beckles Willson: ...*Bornemisza*..., 50.) Annak ellenére azonban, hogy a két tétel attacca kapcsolódik össze, a két kúrthanghoz egy nyolcadnyi szünet is társul, így mégsem egyértelmű, hogy funkciójuk a felütés.

46 Arnold Schoenberg: *A zeneszerzés alapjai*. Ford. Tallián Tibor, Budapest: Zeneműkiadó, 1971, 179–180.

A három gyors típus – ezeket a feltűnően gyakran visszatérő előadói utasítások alapján *Agitato*, *Vivo* és *Risoluto* típusként határoztam meg – sokszor átfedi egymást: az *Agitato* és a *Vivo* kétféle befejezéssel is véget érhet, egyrészt határozott lezárással, másrészt elerőtlenedéssel. De míg az *Agitato*-ban igen gyakran változnak a karakterek, a rendkívüli gyorsaságú *Vivó*-kban inkább az ostinatók és ismétlések kapnak teret.⁴⁷ A gyors zenei folyamatot gyakran aleatorikusan alakítja ki a zeneszerző.

A *Risoluto* tételekben viszont a ritmikus elem játszik kulcsfontosságú szerepet, s ezek a tételek mindig határozott lezárással rendelkeznek. A gyors tempó azonban egyik típusban sem állandó: feltűnő, hogy mindegyik tételt egyfajta tempóbeli lebegés jellemzi; olyan sok minden történik bennük, hogy a metrikus gondolkodás az ostinatók, az egyenletes mozgásformulák ellenére sem képes átvenni az irányítást. S habár Kurtág nagyrészt mindenhol használ ütemvonalakat – a negyvenből csak 11 tételben hagyja el ezeket, s kettőben keveri a kétféle írásmódot⁴⁸ –, hagyományos ütemmutatókkal alig találkozunk: Kurtág mindössze az alapegységet közli.

Az Op. 5-ös *Jelek* VI. tétele (*Risoluto*) igen egyszerű példája annak, miként épül fel egy ilyen gyors-feszés, ám metrikai értelemben mégis lebegő tétel (*2. kotta*).⁴⁹ Szünet és zenei történés váltja egymást benne. A zenei történés maga is mindig konstans, illetve változó elemeket használ: a mozgás mindig tizenhatodos, a megszólaló tizenhatodosok száma azonban mindig változik. Miközben a hol két-, hol háromszólamú struktúrában egy hang mindig orgonapontként viselkedik, ennek magassága és fekvése – még a hangzaton-akkordon belüli helye is – állandón változik. Változik a vonásnem, részben a dinamika, illetve a brácsa által felöltet hangterjedelem, mint ahogy a szünetek hossza is mindig más-más. A felhasznált zenei paraméterek igen egyszerűek, a hallgató legkésőbb a harmadik tizenhatodcsoport után rájön, mire megy ki a játék, azt azonban sohasem tudja előre, hogy a következőkben pontosan mi fog történni.

Kurtág formáinak nagy többsége egyébként éppen erre a kiszámíthatatlanságra – másképpen fogalmazva a hallgató elvárásaira és azok be nem teljesítésére – épít. A *Vonósnégyes* V. tétele például ostinatókat használ. A letétben mégsem szól mindig ugyanaz, hiszen a zenei folyamat állandó apró változásokon megy keresztül, miközben tehát mindig ugyanaz történik, valami mégis mindig módosul is. Ráadásul a szétírás folyamata is egyértelműen érzékelhető: a kezdet határozottságát a tétel végére töredezettség váltja fel. A tétel befejezése – e megkomponált töredezettség – hangsúlyos szerepre tesz szert: az alakzatot a kvartett nagy szünetekkel elválasztva ismételteti. A hallgató nem tudja megmondani, mikor ér véget a tétel, illetve meddig ismétlődik még a motívum. Így hozza létre Kurtág a végtele-

47 Előadási utasítása alapján a *Nyolc zongoradarab* utolsó tétele is a *Vivo*-típusba tartozik, mégpedig a határozott lezárású altípusba.

48 Ütemvonal nélküli tételek: Op. 2/II., V., Op. 3/V., Op. 4/I., II., III., IV., Op. 5/II., VI., Op. 6/II., IV. Kevert írásmódú tételek: Op. 2/VIII., Op. 3/I., II., IV., Op. 4/V., VI.

49 Kurtág 1992-ben revidálta a *Jelek* ciklusát; elemzésemhez az 1. kiadásban (1965) található eredeti verziót használtam.

Risoluta

f

pp cresc.

f *piu f* *ff*

Budapest: Bih. II-V.

2. kotta. Jelek, Op. 5/VI. – részlet

nített befejezés egyik alaptípusát, amely későbbi kompozíciónak is visszatérő eleme lesz: a Truszova-ciklus Gavarila-tételének befejezése például még tematikai rokonságban is áll az 5. tétel nyitva hagyott lezárásával. E párhuzam jelzi, hogy Kurtág az első, avantgárd korszak alkotásaiban olyan megoldásokkal kísérletezik, amelyek később alapvetők lesznek életművében. Ennél azonban sokkal meghatározóbb a végtelenített befejezéstípus lényegi mozzanata, mégpedig az, hogy hallgatásakor a befogadó moccanni sem mer. Kurtág tehát műve megírásakor eleve számol a hallgatói reakcióval, mi több, eleve bele is komponálja darabjába azt.

A lassú tételek két típusa közül az egyik a magyar zeneszerzésben nagy hagyománnyal rendelkező „éjszaka zenéje” típus, amelyben Kurtág elsősorban a zajelemekre koncentrál, de népzeneire utaló dallamok is megjelennek benne. A *Vonósnygyes* IV. tételéről már eddig is köztudomású volt, hogy madárhangokat tartalmaz, s hogy Kurtág párizsi mindennapjaihoz, az általa megfigyelt tavaszi madáracsicsérgéshez kapcsolódik.⁵⁰ A madárhangok talán Messiaen-hommage-ként értékelhető felhasználása, illetve a zajelemek feldolgozása egyértelművé teszi, hogy Kurtág számára e típus egyfelől a hangszerelés megújításában játszik meghatározó szerepet, másfelől viszont improvizatív elemeknek is helyet ad, amennyiben az aleatoria lehetőségeit bontja ki. Közben a *Jelek* III. tétele – amelyben Kurtág, akárcsak Bartók *Az éjszaka zenéjében*, három szólamban írta le a brácsa játszánivalóját – kizárólag a zajelemekre koncentrál, a *Fúvósötös* és a *Nyolc duó* IV., illetve a *Szálkák* zárótétele a zajelemek és a dallam kombinációjára épít. A dallamok részben a ma-

50 Maga Kurtág utal erre a Varga Bálint Andrásnak adott interjújában: Varga: *Három kérdés...*, 14.

gyar népdalok négysoroságára alludálnak, részben viszont hangszeres népzenei fordulatokra hivatkoznak.

Aleatóriát Kurtág csak az első három opuszban alkalmazott,⁵¹ ezek közül az „éjszaka zenéje” típusba csupán egy mű tartozik. A *Fúvósötös* V. tételében mind az öt hangszer az előadó tempóválasztásának megfelelően, egymástól teljesen függetlenül szólaltatja meg a számára Kurtág által felajánlott dallamot. Eközben minden szólamnak megvan a maga fő jellegzetessége: a fuvola szólama kvartokból, kvintekből, a klarinét és a kürt az 1:3-as modellből, a fagott a kromatikus skálából építkezik, ám ezeket a kontrollált, formás dallammá összeálló elemeket a hallgató csupán zajként appercipálja, az oboa szólama itt is népzenei emlékeket ébreszt, régi stílusú, díszített magyar népdalok négysoros szerkezetére alludál.

A másik lassútétel-típus jellemzője, hogy benne az egyes zenei sorok periodikusan rendeződnek el, azaz klasszikus értelemben vett periódust, zenei mondatot vagy ezek bővített alakját adják ki. Legegyszerűbb példája a *Nyolc zongoradarab* III. tétele (3. kotta), amely kérdés–válasz–kérdés–válasz szerkezetként írható le.

3. kotta. *Nyolc zongoradarab*, Op. 3/III.

Ezek a szerkezetek additív formaként is meghatározhatók, ugyanis bővülésük egyik lehetséges formája épp az, hogy a periódusjellegű alapképletek az ismétlődések során mindig újra és újra bővülnek. Így például a *Nyolc duó* VII. tétele épp a forma folyamatos bővülése révén képes a monotónia, azaz az ismétlések, illetve az apró módosulások váltakozását bemutatni (4. kotta). A tétel ily módon miközben mindig ugyanazt mondja, mindig kicsit mást – többet – is mond: a befogadó minden meghallgatáskor egyre több információhoz jut. A VII. tétel tehát lassú tempója ellenére is ugyanazt a zeneszerzői koncepciót valósítja meg, mint a *Vonósnégyes* V. tétele: a kompozíció a hallgatói reakciók természetéből indul ki.

A periodikus formák jelentőségét egyébként interjúiban maga Kurtág is hangsúlyozza. A Friedrich Spangemachernek adott nyilatkozatából egyértelműen su-

51 Aleatorikus tételek: Op. 1/III., Op. 2/V., Op. 3/II., V.

The image shows two systems of musical notation for a piano and violin duo. The first system is marked 'Adagio' and 'ppp'. The piano part has a 5-fingered scale-like pattern in the bass clef, and the violin part has a melodic line with triplets and slurs. The second system is marked 'poco' and 'rinf.'. The piano part continues with similar patterns, and the violin part has more complex rhythmic figures. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

4. kotta. Nyolc duó, Op. 4/III. – részlet

gáznak, mennyire elégedett volt a *Virág az ember* felépítésével: „Erre a darabra meglehetősen büszke vagyok, mert úgy tudtam kialakítani, hogy az első öt hang valami periódusszerűt, azaz egy kérdést és választ ad ki.”⁵² A kérdés és válasz szerkezeteket Varga Bálint András kérdésre válaszolva is így jellemezte: „Ez maga a periódus. A lehető leghagyományosabb gondolkodás.”⁵³ Kurtág megfogalmazásának legfeltűnőbb eleme, mennyire fontos számára, hogy művével egy hagyományos formai képlethez kapcsolódjon, még akkor is, ha a kérdés-felelet pár periódusként való meghatározása meglehetősen önkényesnek tűnik. Kurtág nyilvánvalóan elsősorban egyfajta periodikus gondolkodásra utal megfogalmazásával, ami zenéjének valóban alapvető eleme. A *Vonósnégyest* elemezve Péter Hoffmann figyelmeztet arra, hogy a nagyobb formák is ilyen kérdés-felelet párok láncolatából állnak össze, vagyis hogy az 1. tételben megmutatkozó periodikus rend a teljes kompozícióra kivetül.⁵⁴

E példák és idézetek egyértelművé teszik, hogy Kurtág meglehetősen hagyományos zenei elemekkel dolgozik: gondolkodása a kérdés-válasz, az ismétlés-variálás, a nyitottság-zártság, a dallam-kíséret és a szimmetria-aszimmetria párokra épül. Ezek az alapképletek azonban nagyfokú változatosságot mutatnak, és minden esetben oly módon kapcsolódnak egymáshoz, hogy egy tisztán követhető zenei eseménysort adjanak ki. Kurtág számára tehát a forma követhetősége elsődle-

52 „Ich bin ein bißchen stolz auf dieses Stück, denn ich habe es so gestalten können, daß die ersten fünf Töne schon etwas Periodenartiges, also eine Frage und eine Antwort ergeben.” Spangemacher: i. m. 12.

53 Varga: *Kulcsszavak*, 57.

54 Hoffmann: *Die Kakerlake*, 43. Különös egybeesés, hogy a *die Reihe* Webern-számában Leopold Spinner adott közre egy elemzést Webern Op. 24-es *Konzertje* II. tételének nyitó periódusáról. Lehetséges, hogy Kurtág periódusok iránti vonzalmának is ez lehetett egyik forrása. Leopold Spinner: „Analyse einer Periode. Konzert für 9 Instrumente, Op. 24, 2. Satz”. In: Eimert (hrsg.): i. m. 51–55.

ges szerepre tesz szert, sőt a zeneszerző mintha eleve úgy alakítaná ki a tételek szerkezetét, hogy kalkulál a hallgatói befogadás természetével. Mintha Kurtág a befogadó pozíciójából komponálná meg művét, arra törekszik, hogy darabját a hallgató feltételezett befogadói reakciójával számolva formálja meg. A zene időbeli lefolyását ily módon alapvetően meghatározza a befogadói tapasztalat. Kurtág alkotói pozíciója egybeolvad a befogadó pozíciójával.

Az a fajta zeneszerzői gondolkodásmód, amely a komponálásba bevonja a zenehallgatás praxisát, tehát amely már az írás pillanatában is számol a zenei eseményekre adott hallgatói reakciókkal, teljesen ismeretlen volt a magyar zeneszerzés történetében. Ugyanakkor a darmstadti kör komponistái, elsősorban Karlheinz Stockhausen érdeklődését már 1956 körül felkeltette. Kurtág minden bizonnyal olvasta a *die Reihe* Webern-émlékszámban megjelent *Struktur und Erlebniszeit* című Stockhausen-írást, amely Webern Op. 28-as *Vonósnégyesének* II. tétele alapján épp azt elemzi, hogy egy zeneszerző miként építheti be művébe a zenehallgatási konvenciókat, mint elvárás horizonatot, és miként használhatja fel a hallás eltérésekre, változásokra, meglepetésekre adott reakcióiról szóló tudását a komponálásban. Interjúiban Kurtág igen sokszor hivatkozik a hallás kontrolljára,⁵⁵ sőt használja is a „Hörerlebnis” kifejezést.⁵⁶ Még a Kurtág számára oly központi jelentőségű kérdés-válasz típusú periódusok forrása is Stockhausen írása lehetett, aki a zenei események lefolyását a „történik valami – nem történik semmi – megint történik valami” cselekménysorával írja le,⁵⁷ mint ahogy feltehetően azt az ötletet is Stockhausen Webern-elemzése adhatta Kurtágnak, hogy az 1. vonósnégyes első nyolc ütemét oly módon alakítsa ki, hogy minden zenei mozzanat más-más hangközt, hangmagasságot, effektust képviseljen.⁵⁸ Írásában Stockhausen természetesen a szeriális zeneszerzői gondolkodás apológiáját fogalmazza meg, hiszen benne Webernt különböző zenei paraméterekkel tudatosan dolgozó komponistaként mutatja be. Kurtág számára azonban – lévén 1957–58-ban még igen kevés hangzó tapasztalata lehetett Webern zenéjéről – Stockhausen dolgozatának nem ez a mozzanata vált kulcsfontosságúvá. Stockhausen elemzése egy olyan zeneszerzői gondolkodásmódra mutatott példát neki, amelyre támaszkodva el tudott szakadni korábbi, tradicionális alkotói praxisától. A formai folyamatok újszerű, a befogadó reakcióira épülő kialakítását Kurtág a modern zenei írásmód legjellegzetesebb elemeként értelmezte. Kurtág első, avantgárd periódusának alkotásai tehát valószínűleg sokkal kevésbé Webern-recepcióját dokumentálják, mint inkább azt a belteljesületlen vágyát, hogy a darmstadti új zene irányzataihoz kapcsolódjon.⁵⁹

55 Lásd ehhez Jürg Stenzl már hivatkozott tanulmányát: *Aushorchen und Schweigen*, 33. – Stenzl a „kisebb zenei részletek kifütleléséről” beszél; valamint Kurtág Varga Bálint Andrásnak, illetve Friedrich Spangemachernek adott nyilatkozatait: Varga: *Kulcsszavak*, 98.; Spangemacher: *Mit möglichst*, 50.

56 Spangemacher: i. h.

57 Karlheinz Stockhausen: „Struktur und Erlebniszeit”. In: Eimert (hrsg.): i. m. 69–79., ide: 69.

58 Uott, 70–72.

59 Maga Kurtág is megfogalmazta ezt: „nem éreztem, hogy ki vagyok zárva, de szívesen lettem volna jelen én is Darmstadtban”. Varga: *Kulcsszavak*, 80–81.

A párizsi tanulmányútján szerzett tapasztalatai vezették el egy második pályakezdéshez. Ezzel magyarázható, hogy addig írt legjelentősebb alkotását, a *Brácsaversenyt*, saját bevallása szerint nem merete megmutatni Pierre Bouleznek, akihez – muzsikusi barátai révén – eljuthatott volna.⁶⁰ Kurtág úgy hagyta el Párizst 1958-ban, hogy személyesen nem is találkozott a francia komponistával.⁶¹ Minden bizonnyal Ligeti közvetítő szerepe volt meghatározó abban, hogy Kurtág figyelme a darmstadti új zene – azaz kortársai-nemzedéktársai zenéje – felé fordult: maga a zeneszerző is úgy emlékezett, nagy hatást gyakorolt rá Ligeti kijelentése 1957-ben, miszerint nem lehet többé tonális zenét írni.⁶² A párizsi út és a hozzá kapcsolt kétnapos kölni vendégeskedés a rádió elektronikus stúdiójában Stockhausen és Ligeti társaságában ily módon a korábbi zeneszerzői írásmóddal való teljes szakítás és az új – *up-to-date* – zeneszerzői nyelv kialakításának lehetőségét teremtette meg Kurtág számára.

Darmstadti kortársaival kapcsolatos recepciójának forrásai mégsem tekinthetők gazdagnak. Nyilatkozataiban Kurtág általában ugyanazokra a mozzanatokra tér ki: utal arra, milyen fontos volt számára a Kölnben megismert *Gruppen*. A három zenekarra írott mű kapcsán 1993-as Ligeti-laudációjában külön megemlékezett „az Alban Berg-szerű hegedűkadenciákról, meg arról a részről, ahol drámai vad-sággal ütköznek és küzdenek egymással a rezek”.⁶³ És szenvedélyesen írt ugyanitt Ligeti kompozíciójának, az *Artikulation*nak értékeiről: „A történet sűrűsége, szókimondó közvetlensége, a finom egyensúly tragikum és humor között még későbbi fejlődéséhez mérve is túlszárnyalhatatlannak látszik.”⁶⁴ Egyik, Varga Bálint Andrásnak adott nyilatkozatában Boulez *II. Mallarmé-improvizációja* iránti vonzalmát is hangsúlyozza: „Megtanultam a 2. *Mallarmé-improvizációt* – különösen az eleje nagyon tetszett (az egy kérdés-feleletes játék) és felfedeztem, hogy ez a zene nem teljesen idegen számomra.”⁶⁵

Ezek a nyilatkozatok látványosan illusztrálják, milyen kevéssé csatlakozott Kurtág a darmstadti kör új zenei diskurzusához. A számára modellértékű kompozícióknak mindig olyan elemeit emeli ki – az Alban Bergre emlékeztető hegedűkadenciák,⁶⁶ az egymással küzdő rezek,⁶⁷ a zenei történet sűrűsége, kérdés-felelet⁶⁸ –, amelyek valójában az ő művészetének alapelemei, míg a zeneművek háttérben

60 Spangemacher: *Mit möglichst...*, 65.

61 Uott.

62 Helena Winckelmann: „György Kurtág: 'Ich schreibe immer meine Autobiographie'”. *Schweizer Musikzeitung*, 4/6. (Juni 2001), 11–16., ide: 12. – Ligeti érzékelhetően erősen kívánta irányítani Kurtág új zenei orientációját: Kurtág emlékezése szerint Alfred Schleevel küldetett barátjának anyagokat. Varga: *Kulcsszavak*, 81.

63 Kurtág: *Laudáció...*, 137.

64 Uott.

65 Varga: *Kulcsszavak*, 78–79.

66 22. próbajel.

67 7. próbajel.

68 Minden bizonnyal az *Un dentelle s'abolit* hangszeres bevezetőjének (1–10. ütem) a vibrafon és zongora közti párbeszédéről van szó.

megbúvó zeneszerzés-technikai döntésekről, legyen szó szeriális, hangszerelés-technikai vagy éppen elektronikus zenei megfontolásokról,⁶⁹ amelyek a kortárs zene „nyelvi színvonalának” alapkritériumai, tudomást sem vett. Feltűnő, mennyire nem a beavatott szerialista, hanem a hétköznapi befogadó pozíciójából beszél e kompozíciókról, és megfogalmazásaiban e zenék gesztikus, beszédszerű tulajdonságait, illetve – Ligeti esetében – a történések sűrűségét, azaz a zenei töltelék- vagy kötőanyagok használatát elutasító attitűdöt emeli ki. Mindez azt is jelenti, hogy Kurtág újzene-recepciója az e zenéből számára appercipiálható elemekre épült.

A Kurtág által appercipiált elemek ugyanakkor gyakorta semmiféle kapcsolatban nem állnak a befogadott zenemű alkotójának szerzői intenciójával. Ezt támasztja alá Kurtág azon nyilatkozata is, amelyben a *Játékok* hommage-kompozícióinak jellegzetességeire utalva úgy fogalmazott, hogy „ha egy darab például Szabó Ferenc stílusára hasonlít, semmi sem akadályoz meg abban, hogy továbbírjam művem az ő stílusában”.⁷⁰ Az azonban, hogy miben is hasonlít egy adott Kurtág-darab a másik zeneszerző stílusára, itt nem válik egyértelművé: többnyire olyan zenei mozzanatokról van szó, amelyeket Kurtág az adott stílus jellemzőinek érez, miközben – mint azt Stockhausen, Boulez és Ligeti esetében láthattuk – az eredeti kompozícióban akár a teljesen mellékes mozzanat szerepét is játszhatja. Másutt maga Kurtág utal erre a jelenségre, amikor arra hivatkozik, hogy Webern hatása nem „a halláson keresztül, hanem a tanuláson, a kis részletek 'kihallgatásán' keresztül hatott”.⁷¹

Tobias Bleek hívja fel a figyelmet arra, hogy a Párizsban komponált *monstre zongoradarab* egyik, 1958. február 25-ére datált vázlatában a zeneszerző az „acciacatura a la Pousseur” szavakat jegyezte fel.⁷² Kurtág a *Domaine Musicale* négy héttel korábbi hangversenyén hallotta Pousseur 1955-ben komponált, *Quintette a la mémoire d'Anton Webern* című darabját, amely Webern Op. 22-es kvartettjének tizenkét hangú sorára, illetve az Op. 9-es bagatellekre hivatkozik⁷³ – a bagatellek I. tételéről írt részletes elemzést Pousseur a *die Reihe* Kurtág által is olvasott Webern-émlékszámban. Pousseur mindvégig 2/4-ben jegyzi le művét, ám e köztöltött írásmód ellenére is egyértelmű, hogy egyik kompozíciós célja épp az, hogy eltávolodjon a hagyományos metrikus gondolkodástól. A zene lefolyása meglehető-

69 Stockhausen *Gruppen* című kompozíciójához lásd a szerző önelemzését: Karl H. Wörner: *Karlheinz Stockhausen. Werk + Wollen (1950–1962)*. Rodenkirchen/Rhein: P. J. Tonger, 1962, 15–16.; illetve Robin Maconie elemzését: *The Work of Karlheinz Stockhausen*. London: Oxford University Press, 1976, 106–114. – Boulez *Improvizációinak* hangszerelési tulajdonságaihoz lásd a komponista tanulmányát: „Wie arbeitet die Avantgarde?”. *Melos. Zeitschrift für neue Musik*, 27/10. (1961. október), 303. – Ligeti az *Artikulation* komponálását követően, 1958 és 1960 között három, ismertető funkciójú önelemzést is írt a műről: „Artikulation”, „Bemerkungen zu Artikulation” és „Über Artikulation”. In: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*. Bd. 2. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007, 165–169. Az „Artikulation” című műismertetés magyar fordítása: Kerékfy Márton (közr., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi, 2010. 372–373.

70 Stenzl: i. m. 33.

71 Varga: *Három kérdés...*, 12.

72 Bleek: i. m. 87.

73 Uott, 88.

sen szabad: a zeneszerző a 2/4-es ütemeket hármas és ötös felosztással kombinálja, illetve 7:8-as, 5:4-es és triolás osztásokkal is él, miközben minden lehetséges ritmusképletet is felhasznál. Ráadásul az öt hangszer (B-klarinét, basszusklarinét, zongora, hegedű, cselló) sűrű kontrapunktikus szövetet hoz létre. Mindebből egy olyan töredezett zenei folyamat jön létre, amelyben a hangok szinte sohasem szólalnak meg egyszerre, inkább arpeggiószerűen követik egymást. Ezt az effektust nevezi Kurtág acciaccatúrának.

Kurtág feltehetően nem látta a Pousseur-kvintett partitúráját. E kompozícióról minden bizonnyal csak hangzó élménye lehetett – épp ellentétben a Webern-partitúrákkal. A *Fúvósötös* II. tétele (5. kotta) azonban egyértelművé teszi, hogy ő is kísérletet tett egy hasonló, töredezett-acciaccatúrás szerkezet létrehozására. Kurtág ütemvonalak nélkül írja le a zenei folyamatot, amelynek töredezettségét előkékekkel, illetve különféle ritmusképletek alkalmazásával teremti meg. Az egyszerre megszólaltatandó akkordokat szaggatott segédvonalakkal köti össze. Tehát míg kvintettjében Henri Pousseur abból indult ki, hogy Webern két kompozíciójának továbbgondolásával a kötött ütemmutató és a kötetlen metrumérzet technikáját dolgozza ki, tehát a rigorózus 2/4 és az ütemvonalak közé illesztve egy szabad struktúrát hozzon létre, Kurtág elsősorban a pousseuri végeredmény hangzási élményét akarta a maga módján újrafogalmazni. E hangzási élmény notációs megvalósítását azonban csak ütemvonal nélküli struktúrában tudta elképzelni.

5. kotta. Fúvósötös, Op. 2/II. – részlet

Varga Bálint András kérdésére, tudniillik hogy miként került az 1. vonósnégyes partitúrájába az „erstarren” utasítás, Kurtág kendőzetlenül így válaszolt: „Az a darmstadtiaktól loptam.”⁷⁴ E megfogalmazás nagyon árulkodó: egyértelművé vá-

74 Varga: *Kulcsszavak*, 56.

lik belőle, milyen erősen élt az új alkotói korszakát megnyitó Kurtágban a nyugati új zene utánzásának igénye. Másképpen fogalmazva Kurtág a darmstadti kör műveiben referenciapontokat keresett új stílusához, olyan jellegzetességeket, amelyek zenéjét eltávolítják a korábbi magyar zeneszerzői gyakorlattól, és közben újszerűvé teszik saját zenei nyelvét. Zenéjének alapelemei – mint például a kérdés-felelet párból épülő periódus vagy a hallgató reakcióinak beépítése a formai folyamat kialakításába – tehát egy tudatosan vállalt s ezért termékenynek bizonyuló félreértésből-félreértelmezésből születtek meg. A „lopás” gesztusa ily módon Kurtág poétikájának alapelvévé vált. Az életmű későbbi intertextualitásának is épp az a forrása, hogy a darmstadti új zene alkotói befogadásakor Kurtág György felismerte: korábbi szavaival immár nem lehetséges, hogy elmondja saját gondolatait. Életműve a megszólalás, a komponálás lehetetlenségének dokumentuma, művészete pedig épp azért vált intertextuálissá, mert azt a felismerést sugározza, hogy csak mások, akár félreértett szavaival-zenéjével lehetséges bármit is elmondani.

ABSTRACT

ANNA DALOS

KURTÁG – THE COMPOSER WHOSE MUSIC CANNOT BE ANALYSED

*Analytical Ways towards the Interpretation of the First, Avantgarde Period
(1957–1962)*

In 1986 István Balázs put forward his thesis, which has become a recurring element of the discourse surrounding György Kurtág's oeuvre, that his compositions resist every kind of analytical interpretation. My paper however attempts to present different ways which can lead to an understanding of Kurtág's music. The pieces written in Kurtág's first, avantgarde period beginning from his first String quartet (Op. 1, 1959) to the *Sayings of Péter Bornemisza* (Op. 7, 1963-68) function as a starting point for my investigation. While these two compositions have been analysed thoroughly, the pieces written between them – Wind Quintet (Op. 2, 1959), Eight Piano Pieces (Op. 3, 1960), Eight Duos (Op. 4, 1961), *Signs* (Op. 5, 1961), *Splinters* (Op. 6/c, d, 1962) – are almost neglected by analysts.

These early compositions however can be interpreted as preliminary studies for the whole of the composer's oeuvre. Eight piano pieces can be connected to the *Sayings of Péter Bornemisza*, while the tones of voice, characters and compositional devices of the other pieces return later, in the compositions of the 70s. Kurtág himself claimed connections between the pieces: he reworked *Splinters* in 1973 and *Signs* in 1992. This retrospective analytical method interprets Kurtág's oeuvre as a unit, in which the poetic principles are constant, and every new composition represents a new elaboration of these same principles. On the other hand these compositions can also be interpreted as documents of Kurtág's self-redefinition, as well as documents concealing traces of his study of up-to-date compositional techniques.

Anna Dalos (Budapest, 1973) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, from 1993 to 1998; between 1998 and 2002 she attended the Doctoral Programme in Musicology at the same institution. She spent a year on a German exchange (DAAD) scholarship at the Humboldt University, Berlin (1999-2000). She is currently working at the Musicological Institute of the Hungarian Academy of Sciences. She has been a lecturer on the DLA Program of the Franz Liszt Academy of Music since 2007, and a visiting lecturer at the International Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, Kecskemét since 2010. Her research is focused on 20th century Hungarian music, and the history of composition and musicology in Hungary. She has published journal articles on these subjects, as well as short monographs on several Hungarian composers (Pál, Kadosa, György Kósa, Rudolf Maros). Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007 in Budapest.