

Bali János

A TALÁLT ÉS A KONSTRUÁLT*

A szavak természetes zenéje és Kurtág általi megzenésítésük

ÖSSZEFOGLALÁS

Bornemisza Péter, József Attila, Samuel Beckett, Franz Kafka szavai dallamokat és ritmusokat kapnak Kurtág zenéjében. A zenei hang: konstrukció. Zenét írni egy szövegből akkor is konstruálás, ha a tudatos értelmi reflexió csak követi a teremtő gesztust. A játék is konstrukció: nyelvet épít és anyagot teremt. E cikk Kurtág nyelvhez való viszonyának és zenei anyagképzésének egyes pontjait vizsgálja műveinek néhány rövid részletén keresztül.

Kulcsszavak: Kurtág György, „Virág az ember...”, Bornemisza Péter, beszéd és ének, Kurtág tonális konstrukciói, ösztönösség és tudatosság a művészetben

„Talál” – ez az ige, önmagában és igekötőkkel is, különösen sokféle kapcsolatban van a kreativitással: kitalál. Feltalál. Megtalál, rátalál. Beletalál, betalál, kitalál (valahonnan), odatalál.¹ Talán nem véletlen, hogy az „objet trouvé” – például Duchamp piszoárja, palackszáritója és biciklikereke – épp a fényképezés korában jelent meg művészeti műfajként: a fényképész is *talál* valamit, amit műtárggyá rögzít; s különféle „talált” hangok beillesztésében a zeneszerzés sem késlekedett sokat.² A modern képzőművészet és irodalom is tele van talált tárgyakkal; az e művészetek iránt is különösen nyitott Kurtág szellemi köreiben a festő Bálint Endre³ volt például nagy találóművész; Tandori Dezsőnek pedig egyik leghíresebb verseskötete viseli a címlapján a kifejezést.⁴ És Kurtág életműve is tele van talált dolgokkal.

* A Kurtág György 100. születésnapja alkalmából a Budapest Music Center könyvtárában megrendezett *Kurtág-perspektívák* című konferencián 2026. február 22-én tartott előadás bővített változata.

1 És nem csak a magyar nyelvben, hanem szinte mindenütt: ld. pl. „trouvère”.

2 A hangfestő madrigálok, barokk és romantikus természetábrázolás után lassan mindenféle talált „zajok” beszivárognak – Luigi Russolo: *Il risveglio di una città* (benne speciális zajhangszerekkel, „intonarumori”, 1913), Ottorino Respighi: *Pini di Roma* (benne egy madárhanglemezzel, 1923), George Antheil: *Ballet mécanique* (benne repülőgépmotorokkal és gépzongorákkal, 1923–25), John Cage: *Imaginary Landscape* (benne mérőlemez szinuszhangjával, 1939), Pierre Schaeffer: *Etude aux chemins de fer* (vasúti hangokból montírozva, 1948). Később a *soundscape*, „hangtáj” műfaja is megjelenik (Murray Schafer a ’60-as évek végétől).

3 Kurtág kapcsán gyakran emlegetik, hogy zenei nyelve Bartókét folytatja. Bálint Endre esetében is van egy természetes nyelvi szülő: Vajda Lajos. Érdekes interdiszciplináris munka lenne e két leszármazási kapcsolatot párhuzamosan vizsgálni.

4 Tandori Dezső: *Egy talált tárgy megtisztítása*. Budapest: Magvető, 1973.

Varga Bálint András egyik interjújában rákérdezett,⁵ hogy mennyire játszik Kurtágnál fontos szerepet az alkotás során a tudatalatti, az ösztönös. Kurtág erre azt felelte: „Más se játszik. Az okosságommal soha nem megyek semmire.” Ebből sokan azt a következtetést vonják le, hogy Kurtág munkáiban a strukturálás nyomait nem érdemes keresnie az elemzésnek. Hogy ez nem biztos, hogy így van, arra első példának jó a *Verés* illetve a *Verés – veszekedés*⁶ tiszta kombinatorikája; de írásomban ezt az agnosztikus álláspontot mélyebben igyekszem megbontani – hivatkozva a leibnizi-baumgarteni „alsóbb megismerés” világára. A vizsgálódás fő fonalát Kurtágnak a beszédhez fűződő zenei viszonya adja – olyan területre lépünk ezzel, amely talán önmagában is érdekes.⁷

Kurtág zongoraművész – világos, hogy a zongorajáték technikai részleteiben nagyon elmélyült. Hangszerelése ugyanakkor a ritkán használt hangszerek esetében is nagy odafigyelésről tanúskodnak. A vonósok technikája különösen foglalkoztatja: kamarazene-tanítása során állandóan tapasztalatot gyűjt, vonóstanárkollégáit is állandóan faggatja, s kompozícióban a hagyományos technikai lehetőségek végsői határáig hatolnak kísérletei. Az is jól ismert, hogy műveiben az énekhang teljes dinamikai és hangmagasság-tartományát szereti kihasználni, s belső dialektikától feszülő tonális világa keményen próbára teszi az énekesek fülét – miközben a kifejezés legkisebb rezzenéseit is személyesen megélt tartalommal kell *jelen-létbe* hozniuk. Kevés szó esik viszont Kurtágnak a *beszédhez* fűződő bensőséges viszonyáról: talán azért, mert régebben nem szívesen adott interjút, arra hivatkozva, hogy ha egyszer két hang viszonyán annyit töpreng, akkor hogyan is vállalhatná a kötetlen szóbeli megjelenés felelősségét. Ám Kurtág Judit több publikátlan, a 2010-es évek közepén készült videóján⁸ látható, amint nagyapja tüzes lelkesedéssel, gyengéd humorral és nagy kifejezőerővel olvas fel. Látszik, hogy az akkoriban készülő *Fin de partie* librettórészleteinek hangos olvasása tulajdonképp a kompozíció előkészülete: a mondatoknak és szavaknak, a hangsúlyoknak, a formaegységek viszonyának áttekintő végigtapogatása.

1. Ritmus, hangsúly, dallam

Bornemisza Péternek nem csupán csodálatos jelleme, a megpróbáltatások között is töretlen életszenvedélye, megállíthatatlan aktivitása, humorral is bőven átitatott dörgedelmes prédikátorsága foghatta meg a kádári Magyarországon élő Kurtágot, hanem a nyelvhez való alkotó viszonya is. Bornemisza készítette el az első magyar tragédiafordítást (*Tragoedia magyar nyelvű az Sophocles Electra-jából*), és sok ezer oldalnyi prédikáció mellett még verseket is írt. Fogalmazásának színessége és mondatainak változatos dallama is magával ragadó. Kurtág kezében egy Nemes-

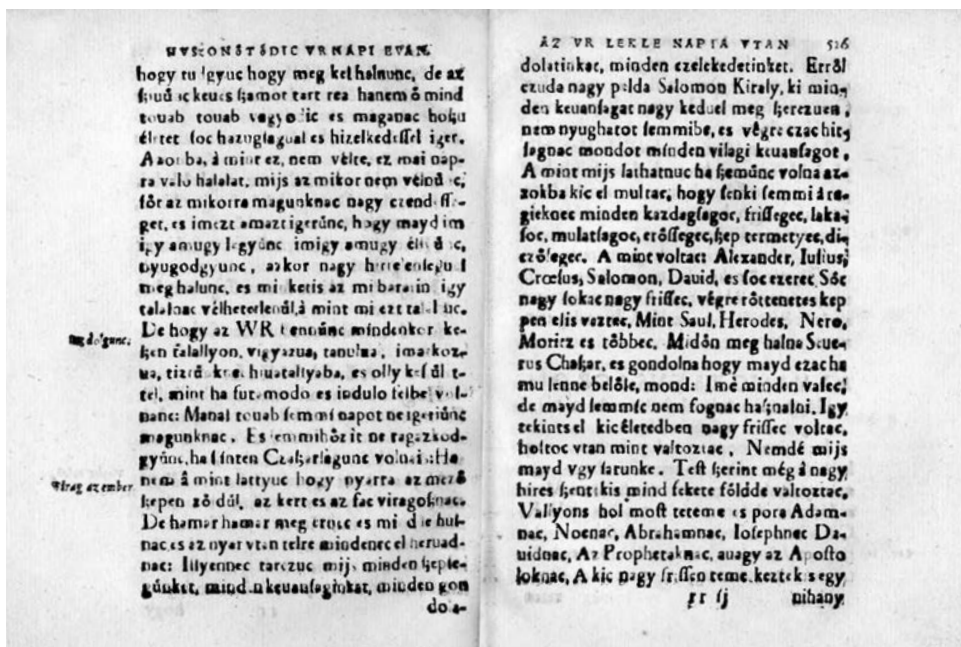
5 Varga Bálint András: *Kurtág György*. Budapest: Holnap Kiadó, 2009 (a továbbiakban VBA), 29.

6 Kurtág György: *Játékok* I. 20B, illetve úő: *Játékok* VIII. 10. A *Játékok* I-beli alcím: „3x3 – 3 hang, 3 ritmusképlet” is utal rá.

7 A fent hivatkozott konferencián pl. Zétényi Tamás beszélt Kurtág egyes csellódarabjaiba írott szövegek rétegeiről.

8 Köszönöm Kurtág Juditnak, hogy végignézhettem ezeket.

kürtty István által 1955-ben kiadott válogatás volt, Bornemisza első újkori kiadása.⁹ Ebben a szerkesztő „Hasonlatok és leírások” címen szabad válogatást közölt a prédikációk mondataiból és bekezdéseiből; a kurtági életművet átszövő fonal, a „Virág az ember” kompozíciók sorozata innen indul: egy, az emberi élet törekénységéről szóló prédikációnak a tematikus keresését könnyítő margináliája e három szó.¹⁰ Első két megzenésítése a *Bornemisza Péter mondásainak* (Op. 7, 1963–68) „Halál” című tételében található.



1. fakszimile. Bornemisza Péter: *Oetoeidic* és *vtolso resze* az evangeliomokból és az epistolakból való tanusagoknak [...] (1579), fol. 525V–526

Rachel Beckles Willsonnal beszélgetve Kurtág „sarabande”-ként jellemezte a mozgásformát:¹¹ és valóban, a rövid és hosszú szótagokból kirajzolódó, hármas lüktetésű ütemek első és második ütésre is eső súlyai, az ütemek még hosszabítójellel is hangsúlyozott szeparálása, a hemiolaszzerű záródás ennek a táncnak a jellemvonásai. Az első szó megismétlése periódusképző. A magyar nyelv meg-

9 Bornemisza Péter: *Válogatott írások*. Szerk. Nemeskürty István. Budapest: Magvető, 1955. Benne van az *Elektra* is, 29–100.; „Virág az ember”: 148. Kurtág és Bornemisza viszonyáról ld. még Dalos Anna: „Kurtág magyar identitása és a Bornemisza Péter mondásai (1963–1968)”, *Magyar Zene* 50/2. (2013. május), 142–153.

10 A *Kurtág-perspektívák* konferenciára készülve Halász Péterrel egyszerre, egymástól függetlenül kerestük ki a szöveget a vaskos kötetből. A hasonlat sok helyütt felbukkan a Bibliában: 102. és 103. zsoltár, Izajás 40:6, Jób 14:2, Bölcsesség könyve 2:1–8, 4:4, Jakab-levél 1:10, Péter-levél 1:24.

11 Rachel Beckles Willson: *Kurtág György: The Sayings of Péter Bornemisza*, Op. 7. Aldershot: Ashgate, 2003,

Kurtág sok kompozíciójára jellemző, hogy a végén megjelenik valamilyen váratlan fordulattal egy, a korábbiakkal mélyen ellentétes mozzanat – valamilyen dualitásra utalva, a lét sötét oldalába tekintve, szétrúgva az addig érvényes konstrukciót.¹² A tercek sorozatát bemutató kottapéldában lyukas fejjel ábrázoltam a *fiszt* – ez a hang, mely az alatta lévő nagytercet bővített hármashangzattá egészíti ki, a konstrukciókban kétarcú: a Halál/3-ban a *b–d* nagyterc felső hangjának felső terce, a Halál/5-ben pedig a megfelelő nagyterc (a transzpozíció miatt *f–a*) alsó hangjának alsó terce. A két kis tétel végén különböző módon, de megvalósul egy csodálatos tonális kavarodás, nehezen kibontható „ördöglakat”: a Halál/3-ban a *g–h* terc előbb érkezik, mint hogy a *d* alsó terce, a *b* megszólalna; a *fisz* a *d*-vel együtt így hagyományos dominánsként viselkedik egy *G*-dúr előtt; a záró *b* ezt írja át, „javítja” *g*-mollra. A Halál/5-ben az énekes első két hangja a zongora tartott *a*-jával együtt *D*-dúrt ad ki, amelyet ezúttal a zongora korrigál mollra, az énekes pedig az ehhez képest domináns funkciójú *cisz*-szel a befejezetlenség érzetét adja: de hiszen még egy szó hátra van: „ember” – ám az már csak suttogva szólal meg.

Meghallgatva a tételt a hatalmas ugrások, extrém hangfekvések miatt a tercek vázlata és az imént leírt összhangzattani kötések csak nehezen észrevehetők: az expresszív térbirtoklás mögött rejtett háttérkonstrukciót adnak. Konstitutív elemként van itt a szövegen és a sarabande-on túl két további talált dolog is: az egyik a 20. század eleji atonalitásnak az a tapasztalata, hogy az egyes hangok oktav-transzpozíciói milyen feszültséget teremtenek a dallamképzésben, és milyen különös hangszíneket hoznak létre; a másik pedig az összhangzattannak a zenészek fülébe mélyen, a hallást meghatározóként beépült rendszere – amely kulturális rétegződésében többek között a klasszikus tonális funkciókat és a kvintpárhuzam különös megítélését éppúgy tartalmazza, mint a minden egyes népzenei dallamhangot dúr akkorddal harmonizáló Bartók¹³ zenéjét. Természetesen ezek elemei Kurtág „zenei anyanyelvének”: de alkalmazásukat akkor is *választotta*, a megfelelő helyen „rájuk talált”, akárcsak a sarabande mozgásformájára.

Nagyjából ugyanakkor, amikor Kurtág a *Bornemisztát* komponálta, a nyelvpszichológia terén is neves nyelvész, Fónagy Iván és a fonetikus Magdics Klára egy, a magyar mondatok dallamát leíró könyvön dolgoztak.¹⁴ Sok száz kottapéldájuk a népzenei lejegyzések mintájára egységesen a *g–g'* oktavba, *g*-tengelyre transzponálva ábrázolja a dallamokat, finom különbségeket állapítva meg a beszélők között tájegységek, életkor, nem vagy aszerint, hogy hivatásos előadóról vagy magánbeszélgetésről van szó. Csak ott ábrázolnak csúszásokat a hangmagasságban, ahol

12 Úgy gondolom, hogy Kurtág nagyságának amúgy is az ellentmondások vállalása és felmutatása az egyik legfontosabb tényezője. Talán a „görcs” is azért lényeges a számára, mert az ösztönös ellentmondás-ellenkezés feloldhatatlansága mutatkozik meg benne.

13 Egyszer egy Schola Hungarica-próbán hívta fel a figyelmünket Dobszay László arra, hogy a *Kékszakállú* ötödik ajtajánál a nagy orgonálásban lehet jól megérezni, hogy egy diatonikus dallam minden egyes fokára emelt dúr akkord milyen jó eszköz a dallamnak az obligát klasszikus tonalitás értelmezési köréből való kiszakítására; s Bartók számára a népzene többszólamúságba ágyazásakor is lényeges ez a módszer.

14 Fónagy Iván–Magdics Klára: *A magyar beszéd dallama*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967.

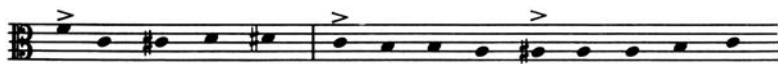
ennek karaktermeghatározó szerepét látják. Ám a beszédben – szemben az ének-léssel – valójában folytonosan változik a hangmagasság: külön absztrakciós mű-velet kell ahhoz, hogy zenei hangmagasságokat hallhassunk bele. S ez az abszt-rakciós művelet a beszéd összes akusztikai elemét figyelembe veszi: az intenzitás finom változásait, az időbeli lefolyást; a hangmagasság megítélése pedig olyan szubjektív, kulturálisan meghatározott, rendkívül összetett jelenségek mentén születik, mint például a „hangsúly”.

Hadd bátorítsam az olvasót: próbálkozzon a „virág az ember” kiejtésekor különféle dallamokkal! Hogy kellően gazdag térből indíthassunk,¹⁵ először pró-bálkozzunk nyilvánvaló képtelenségekkel. Képzeljük például megszólítás és kérdőmondat párosának, egy vadászesen ülve, puskával a kézben: „Virág! Az [ott] – ember!?” Vagy veszekedés részletének, egymás szavába vágva: „Virá...Gazember!” De ha Bornemisza és Kurtág olvasatának megfelelően az emberi lét mulandósága feletti elmélkedésnek vesszük, akkor is számtalan lehetőség adódik, mindegyik más életérzésről tanúskodik. Ízlelgessük, forgassuk a szavakat ajkaink között, mintha nekünk kellene megírunk: ezzel is közelebb kerülünk a mű értő befoga-dásához.



76. kotta

Nőiesnek bizonyult a magas szinten hullámzó, ereszkedő-emelkedő felkiáltó mondat is (77. kotta), és néhány élénk tempójú, szökdelő dallamú mondat



77. kotta

(78., 79. kotta). Férfiasnak nyilvánultak az erős összefogó nyomatékkal

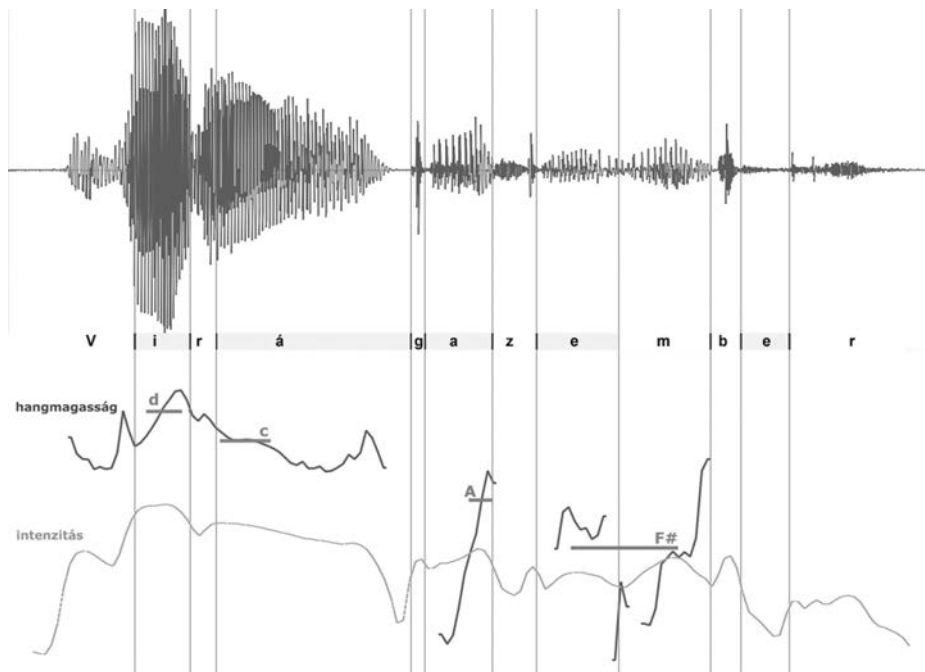


78. kotta

2. faksimile. Egy oldal részlete a Fónagy–Magdicsból

15 Ezzel Kurtág pedagógiájának egy nagyon fontos elemét idézzük meg. A *Játékok* a zongora klaviatúrájának a teljes birtokbavételével és tenyérrel, karral játszandó fortissimókkal indít. Állítólag Kurtág a gregorián ének tanításakor először ordításra kérte a tanítványait: hogy érezzék a hangjuk és jelen-létük valódi súlyát; egy beszélgetésünkben ífj. Kurtág György megerősítette ezt a városi legendát, és hozzátette, hogy apjának a hangokhoz való „őseMBERI” viszonya az elektronikus hangszerekkel való próbálkozásaiban is látszott, és különösen szembetűnő Kurtág Judit videójában, ahol Kurtág Nell halálát énekli el Mártának, a *Fin de partie*-ből.

A mesterséges intelligencia és a beszédszintézis igényei a fonológia és a fonetika óriási növekedését eredményezték: a hatalmas szakirodalom mellett jól használható ingyenes szoftverek állnak már bárki rendelkezésére. Magam a *Praatot*¹⁶ használtam Kurtág beszédében az intenzitás, a hangmagasság és a spektrum elemzéséhez: egy hanglemezen¹⁷ hallható, amint felolvassa a Bornemisza teljes szövegét, benne a „virág az embert” is, kétszer. Itt az első felolvasást elemzem részletesen, hossza 2 másodperc.¹⁸



1. kép. Kurtág beszédének elemzése: „Virág az ember” (szotver: Praat)

A hang oscillogramján jól látható, hogy az akusztikai jelek nem a szavaknak megfelelően rendeződnek csoportokba: a „virág” „g”-je már akkor szólal meg, amikor az „á” már elhallgatott, akusztikailag az „az” szótaghoz kapcsolódik. Az is érdekes, hogy az „ember” szó elejére eső hangsúly már a „z” végének a megnyomásában megjelenik. Érdeemes utalni arra, hogy itt olyan finomszerkezet bontakozik ki előttünk, amelyet a zenei hangok világában a legjobb zenészek tudatosítanak magukban: aki bejárt Kurtág híres zeneakadémiai kamaraóráira a ’60-as–’80-as években, az megtapasztalhatta, hogy két hang kapcsolásának a legfinomabb részletei mennyire fontosak a számára: egészen a lehetetlenség határáig, sőt azon is túl.

16 <https://www.fon.hum.uva.nl/praat/> (utolsó megtekintés: 2026. március 26.).

17 Kurtág György–Tony Arnold–Csalog Gábor: *Bornemisza Péter mondásai*. BMCCD279. Budapest: BMC, 2021, 1. track.

18 Praat-beállítások: pitch – filtered autocorrelation; intensity – mean energy, 30–100 dB, subtract mean pressure.

Legalább ennyire érdekes a hangmagasságok görbéje. Látszik persze, hogy Kurtág mély hangon beszél, főleg a nagy oktávot használja, felfelé egy kistercccel megtoldva. A „virág” szó dallama egy kvartot jár be, a másik két szó egy oktávot. Ha az egyes magánhangzók csúszó dallamaiból¹⁹ kiválasztjuk a maximális intenzitású részleteket, akkor azt látjuk, hogy a magánhangzók dallamainak a gerince a *d–c–a–fis* hangok köré rendeződik: s meglepő módon, ha az első „virág” szót (*e–gis*) nem nézzük, ez a dallam azonos a Halál/3 tercei alaphangjainak sorával (*esz–desz–b–g*), épp csak egy kis szekunddal letranszponálva. A Halál/5 tercsora magasabban fekszik, és a felolvasásban Kurtág is valamivel magasabban mondja a szavakat, ám hasonló kontúrral. Talán a megkomponált és a beszélt dallam hasonlósága több pusztá véletlennél a szavakat ízlelgető Kurtág műhelyében.

Az is figyelemre méltó hasonlóság, hogy Kurtág felolvasásában az „ember” szó utolsó szótagjánál az elemző szoftver már nem talál dallamot: Kurtág azt már csak suttozja – hasonlóan ahhoz, ahogy az egész „ember” szónál a Halál/5 kottájában látható. Érdekes a kiejtés apró, nem-nyelvi hangeffektusaira is figyelni: valamiféle „átérzés” alig észrevehető, szuszogásszerű nevetéstöredéke is expresz-szív erővel bír, bizalmas-együttérző közeget teremt. Zenetanításában Kurtág a hangok legkisebb részleteire is figyel: a magyar zenei anekdotakincs stabil részét képezik azok a beszámolók, amelyek szerint Kurtágnál egy-egy kamarazene-óra gyakran nem jutott tovább a Beethoven-tétel első két hangjegyénel. Kurtág kottáiban alig található olyan hangjegy, amelyhez ne tartozna valamilyen kifejezési jel: artikuláció, dinamika, nyújtás-rövidítés, gyakran három rendőrt is állít egy-egy hangjegy mellé: mindig sokrétű figyelemre kényszeríti az előadót, elvárja, hogy „belehaljon” a koncentrációba.²⁰ Amikor tehát aprólékos figyelemmel hallgatjuk beszédét, akkor az ő zenei felfogását és tanítását követjük.

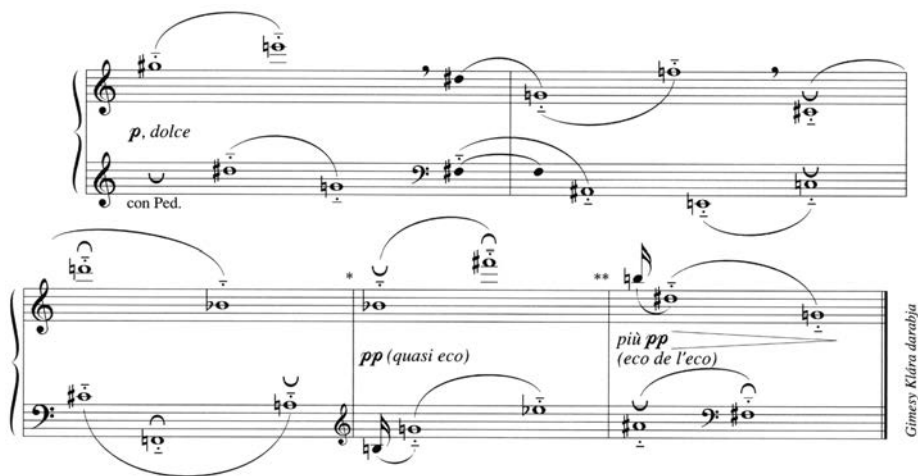
A „Virág az ember” átszövi Kurtág életművét: tanulságos elemezni, hogy a szavak kimondásának zenei jellegzetességei milyen viszonyban állnak a kis tételek más szempontokat is beépítő zenei konstrukcióival. Több vonulat is kirajzolódik e kis műcsoportban – áttekintésükhöz elég a *Játékok* köteteire szorítkozni. Még az eredeti verzió, a Halál/3 énekszólama is megtalálható itt: mottóként ez az I. kötet legesleges első kottája, rendkívül apró szedéssel: nagyító kell hozzá. Az Editio Musica Budapest üzletpolitikájának megfelelően a kötet háromnyelvű, s e kis mottó hangjegyei alatt is három nyelven, magyarul, németül és angolul is ott áll a szöveg, pontosan ugyanúgy, mint a *Bornemiszában*, melynek 1968-ban megjelent kottája a darabban végig hozza a szöveg énekelhető műfordításait is. Összehasonlításukból jól látható, hogy nem arról van szó, hogy a kompozíció egy dallam és szövegek sikeres házassága lenne: a dallam oly szervesen kapcsolódik a magyar szöveghez, hogy nyilvánvalónak tűnik: *belőle* származik, nem pedig tőle független, absztrakt zenei tárgy.

19 Itt a zöngés *m* betű is lényegében magánhangzóként viselkedik: később, a spektrum elemzése során látni fogjuk, hogy mintha *ö* betűt hallanánk a helyén.

20 VBA 37.

Alább nem kronologikus sorrendben,²¹ hanem kompozíciós és nyelvi szempontból csoportosítva nézzük a „Virág az ember”-eket, először a ritmikára és a hangsúlyozásra összpontosítva.

Az V. kötet 22. oldalán lévő darab az alcímével is utal rá, hogy a *Bornemiszából* vétetett: s valóban, a felső szólam a híres tercsort idézi, bár az enharmonikus átírás nehezíti a felismerését. A darab különféle ad libitum toldalékütemeket is tartalmaz (a csillagozott ütemvonalaknál is be lehet fejezni) – megidézve azt a gesztust, ahogy a Halál/3 sarabande-jának a vége a hemiolaszerű utolsó előtti ütem révén kibővíti a tánc eredendő négyütemességét, s a Halál/5 végén a suttogás ezt még tovább bővíti. Tonális szempontból a darab vége a *Bornemiszához* hasonlóan „ördöglakat”-szerű. A mozgásforma széles, hármas ütemekkel emlékeztet a sarabande lüktetésére; az első két hang (amely a „virág” szónak felelne meg) az ütem első hangján hangsúlyozódik. A második, hajlítást tartalmazó „virág” hangsúlya viszont nyelvileg rossz helyre esik: úgy tűnik, a tánc lejtéséből fakadó formai konstrukció lényegesebbé vált a nyelvi hangsúlyozásnál. A végzördések „*quasi eco*”, „*eco de l’eco*” rubrikái azt sugallják, mintha az „ember” szó visszhangozna bennük. Az énekszólamból vett szopránhoz társul egy szintén nagytercekből építkező, a *Bornemisza* dallami csontvázához hasonlóan bővített hármashangzatra kifutó mélyebb szólam, mely tükörmozgásos imitációkkal, szinkópákkal ellenpontoz. Nem tudjuk, Kurtág elképzelte-e alá a szavakat a komponáláskor: ám e második szólam szöveg nélkül is hemiolává formálja az első két ütemet („virág... virág... virág...”). A kétszólamú ellenpont révén a ritmikai kontúrok oldottabbak lesznek, ami kedvez a beszédszerűségnek; de közben a sarabande-jelleg is megmarad.



4. kotta. Virág az ember... (Bornemisza Péter mondásaiból, III. 3.), Játékok V, 22. (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

21 A *Játékok* első köteteiben található egyes darabok pontos keletkezési idejét nem ismerjük; s a Kurtág 100 zenetudományi konferencián Szitha Tündének egy hozzászólásából tudhatjuk, hogy a '70-es évekbeli Kurtág-vázlatok és piszkozatok sajnos nem annyira rendszerezettek és precízen dokumentáltak a szerző által, mint a későbbiek.

A *Játékok* első kötetében a „Virág az ember” (4a) és (4b) az első, kéthangos gesztusában tonális értelemben a Halál/5 két „virágját” egyesíti (*h-disz*, *b-d*), a második gesztus alsó szólamában látni „az ember” Halál/5-beli hangjait (*gisz-a-f*); mozgásformájuk és súlyviszonyaik a szöveg természetes sarabande-ját adják ki. Ám a tétel végére kerültek új anyagok: hogy rejtenek-e valamilyen szót, nem tudjuk, mindenesetre mindkét változatban a *g* a legfontosabb pontjuk, az a hang, amelyik a tétel első felében a 12 hangból egyedülként hiányzik. Ez a *g* hang a (4a)-ban súlyra, a (4b)-ben felütésre jön, a szaggatottak között folytonos voltával hangsúlyozott, egyetlen „igazi” ütemvonal elé.



5. kotta. Virág az ember... (4a–4b), *Játékok* I, 17. (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

A Garzó Gabi halálára írott „Virág” darabsorozata a szavakon kívül egy más-fajta talált tárgyat is tartalmaz: egy telefonszámot,²² mely a hangok alatt olvasható. Számokat dallamba kódolva memorizálni: ezt zenészek gyakran alkalmazzák. Kurtág itt talán meghallgatva a zenei hangokra fordított számot a második hármas csoportját fél hanggal leszállította: így egy *C-dúr-asz-moll* jellegű váltás jön létre – a halál letaglózó romantikus megjelenítését adva. A három szó, „virág az ember” a „jaj”, sőt, „ó-jaj!” szavakkal bővül: talán ez rejtőzik az előbb tárgyalt tételben is. A (b) változat első felében a telefonszám dallama tükörfordításban szerepel – a hatodik számjegynek *asz*-nak kellene lennie, de ez csak később, a tétel végén, az eredeti telefonszám megismételt *asz*-ában jelenik meg. A (c) darabban a dallam és tükörfordítása ellenpontot képez. A két kórusműváltozatnak (d, és az alább nem reprodukált e) több köze van a *Játékok* V/22-höz, mint a telefonszám Garzó Gabi-anyaghoz, ám a „virág” súlyviszonyainak fellazítása és az „ember” hangsúlyának a megerősítése miatt a nyelv és zene viszonyát tekintve érdekesek.

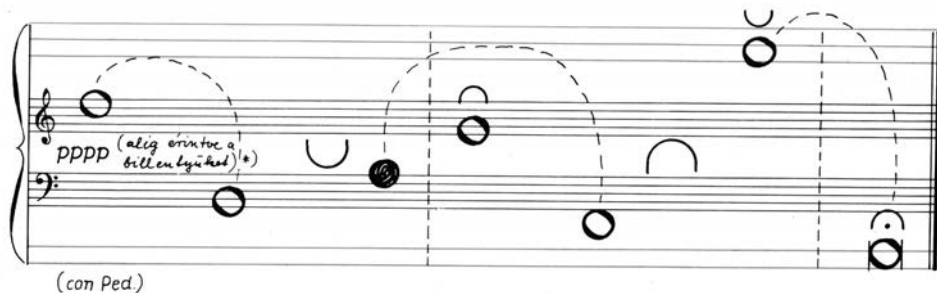
22 Annak idején a budapesti telefonszámok hatjegyűek voltak.

6. kotta. „Virág – Garzó Gabinak” (részlet), Játékok V, 18. (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

A *Játékok* I. 3A oldalán található „Virág az ember... (1a)” tenyérrel játszandó; relatív ritmusnotációja kétféle szünetjelet és három különféle kottafejet tartalmaz, időtartamukat három különböző jel rövidíti vagy hosszabbítja. Két – bár csak szaggatott – ütemvonalat is találunk a kottában. A sarabande-jelleg jól felismerhető, a „virág” és az „ember” súlyai ütem-egyre jönnek, az „ember” első szótagja kissé nyújtandó; a végén a talán „ó, jaj”-nak megfejtethető kéthangos motívum világosan lefelé gravitál, a zongora legmélyebb, notációjában is „föld alatti” részében zár le. A kötet szemközti, 3B oldalán ugyanennek a darabnak konkrét hangmagasságokkal lejegyzett, filigrán változata áll. Bár a fekvések közti ugrások nagyobbak lettek, a dallamirányok megmaradtak; a szünetek, nyújtások és az ütemvonalak viszont teljesen átalakultak: sarabande helyett keringő lett a tánc lejtése – eszünkbe juthat, hogy Kurtág gyakran említi, mekkora öröm volt kisgyerekként szépséges édesanyjával táncolnia.²³ Amúgy a *Játékok* egyik első darabja is valcer.²⁴

23 VBA 11.

24 „Prelúdium és valcer C-ben”, *Játékok* I. 1B.



7. kotta. „Virág az ember... (1a)”, Játékok I, 3A (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)



8. kotta. „Virág az ember...” (1b), Játékok I, 3B (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

2. Konstruktív elemek: skála, belső ellenpont és „affinitás”

Ha a „Virág” (1b)-ben kiválasztjuk az ütemek első, súlyra eső hosszú hangjait, és egymáshoz közel transzponáljuk őket, akkor egy emelkedő skálát látunk: $a-h-c$; még a g felütés is odaillik elé: $(g)-a-h-c$. A felütések sorozata pedig ennek tükörképét, ereszkedő skálát rajzol ki: $g-f-e-d$. A kettő összefésülése egy tölcser konstrukcióját mutatja: és hogy az olvasó nem képzeleg, azt az is alátámasztja, hogy a lap alján az utolsó darab a *Tölcserjáték*. Skála és tölcser: ha akarom, talált tárgy, ha akarom, konstrukció mindkettő. A hét hang együtt kiadja a fehér billentyűk diatonikus skálájának egy oktávját; felsorolásuk pedig a klasszikus dominánstól (g) a tonikaig (c) vezet: ám ebben ismét itt a kétség: tudatos konstrukciót látunk, vagy egy elhasznált, régi, zenei tárgy fellelését?

Talán hibázunk, amikor a művészetben túlságosan szét akarjuk választani az értelem és az ösztön kutató és konstruáló működését. Leibniz egy Christian Goldbachnak küldött levelében veti papírra, hogy „A zene a számolásáról nem is tudó lélek rejtett aritmetikai gyakorlata.”²⁵ Baumgarten 1750-ben megjelent,

25 „Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.” (1712. április 17.) Első nyomtatott kiadása a Leibniz-összkiadás III. kötetében található: Genf: Fratres de Tournes, 1768, 437.

diszciplína-teremtő *Aestheticája*²⁶ az esztétikát nem mint műalkotások értékéről szóló diszkusziót, hanem mint megismerő szellemi aktivitást határozza meg már első mondatában: „Az esztétika (a szabad művészetek elmélete, az alsóbb megismerés elmélete, a szépen gondolkodás művészete, az ésszel analóg gondolkodás művészete) az érzéki megismerés tudománya.”²⁷ Az ésszel analóg érzéki gondolkodás és a tudat reflexiójának viszonya rendkívül izgalmas terület: Kurtágnál is megfigyelhető, hogy tudatosan kigondolt elemek süllyednek bele az érzéki-ösztönös alkotási folyamatba, s a bármi módon létrejött alkotások, töredékek, panelek értékelése is egy részében tudatos, más részében ösztönös. Az amúgy sokat olvasó Kurtág azt mondta: „Ha nekem időm van, soha nem gondolkodom. Tanulok vagy ilyesmi, de nem tudok gondolkozni. Tanításakor tudok, és akkor, ha jól megy a komponálás. Olyankor valami mechanizmus kombinál.”²⁸ Az idézet vége mintha Leibnizet és Baumgartent igazolná. Az alábbiakban szabályos alakzatokat mutatunk fel Kurtág darabjaiban. Kevésbé valószínű, hogy ezek – több műben is ismétlődve – „véletlenül” jöttek volna létre: inkább arra kell gondolnunk, hogy vagy a baumgarteni-leibnizi alsóbb gondolkodás talált rájuk, vagy tudatos konstrukció eredményei. Nehéz megkülönböztetni e kettőt, de nem is kell: Kurtág egyszerre érzéki és intellektuális művészetének éppen erejét, sajátos értékét adja ez a dialektikus ellentét.

A „Virág az ember (1a)”-ban a tölcseért két skála adja; Kurtág feltűnően vonzódik a skálákhoz, nem meglepő, hogy további „Virágokban” is találkozunk velük. A *Játékok* I „Virág az ember (3)”-ban a fekete és fehér billentyűk hangzsvilágának szembeállításával mellett egy skálák között kialakuló, tömörre kitömött tölcseért látunk. Az ütemvonalak által feldarabolt, előkéek által is kontúrozott anyagból szaggatott kötőívek alakítanak ki szavakat: talán három „virág” után egy semmibe vesző „az ember” hallható bele. A Kocsis Zoltán édesapja halálára írt „Virág” anyaga valamelyest rokon ezzel, de drámai dimenziója túlnőtte a zongorát: zene-kari darab is lett belőle,²⁹ a *Játékok VIII.* négykezesei között is már ütőkkel kiegészült zongora-pianínó duettként szerepel. A prozódia-t csak sejteni lehet: mintha a „virág” kánonokban bomlana ki a nagy zongora kvartakkordjain, „az ember” pedig skálában, Kurtág kedvenc hangszerén, a sordinopedálos zongorán. A második „ember” esik szét drámaian az ütők hangolatlan hangjain – s nem sutto-gásban elenyészve, mint a Halál/5-ben, hanem épp ellenkezőleg, dinamikában előretörve („*rinforzando*”).

26 Válogatott részei Bolonyai Gábor fordításában: Alexander Gottlieb Baumgarten: *Esztétika*. Budapest: Atlantisz, 1999.

27 „§. 1. Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis,) est scientia cogitationis sensitivae.”

28 VBA 37.

29 *Üzenetek*, Op. 34 No. 6.

9. kotta. „Virág az ember...” (3), Játékok I, 14. (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

The score is for a piano piece in G major, 3/4 time. It features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'dolce'. The system ends with a 'Ped. al fine' instruction.

9. kotta. „Virág az ember...” (3), Játékok I, 14. (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

10. kotta. „Virág az ember...” – zongorára, pianínóra és ütőökre. In memoriam Kocsis Ottó. Játékok VIII, 22. (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

The score is for a piano piece in G major, 3/4 time. It features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'dolce'. The system ends with a 'Ped. al fine' instruction.

10. kotta. „Virág az ember...” – zongorára, pianínóra és ütőökre. In memoriam Kocsis Ottó. Játékok VIII, 22. (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

A több változatban is létező „Virág az ember Mijakónak” ütemvonalak által rendezett anyagában ismét a kötőívek és szünetek sejtetik a „virág”, „virág”, „az ember” szavaknak megfelelő tagolást: a két virág ereszkedő skálát rajzol, kissekondról nagyszekundra növekvő hangközökkel (f–e–d–c); hozzá felfelé skálázó ellenmotívumok társulnak, melyek végül mindig idegen hangokba futnak. Az „az” szó már *fisz*ről indul, s a kvintkör túlvilágán skáláz. Az „ember” pedig végül kvintpárhuzamban szólal meg, kromatikus, „háztető” alakú dallammá egészítve ki a *fiszt* (*fisz–asz–g*). A skála és ellenmozgás konstrukciós elemei mellett a kvintpárhuzam egy újabb jelenség. Kulturális háttere a középkori organumoktól Bartókig rendkívül gazdag: egyes korszakokban és stílusokban mindennapos, de a reneszánszban kibontakozó ellenponttan és rá alapozva a klasszikus összhangzattan tiltja.³⁰ Arezzói Guido a diatonikus skálák belső szerkezeti hasonlóságai miatt nem csupán az oktávok, de a kvintek és kvartok „affinitásait” is tárgyalja. És valóban, kvitpárhuzamban skálázva mintha egybeolvadna a két hang, új hangszínt hozva létre.³¹

Lassan, tétován, szabadon

Pianino
con
supersordino

m.d.

pppp
con ped. al fine

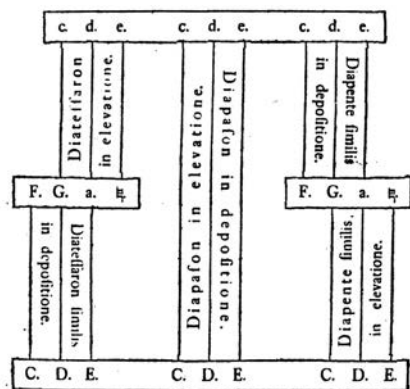
pochiss.

Paris,
2000,
IV. 14.

11. kotta. „Virág az ember... Mijakónak” Játékok VII, 41. – a 6. ütem ossiája nélkül (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

30 A hangsúlyosan megjelenő kvint hangközökben Kurtág elemzői amúgy gyakran látnak „tisztaság-szimbólumot”, ahogy ezt a Kurtág 100 konferencia egyes előadásában is hallhattuk.

31 Kurtág Bach-átirataiban néhol duodecima-párhuzammal utánozza az orgona hangszínét.



3. fakszimile. Guido affinitásai – Martin Gerbert: *Scriptores ecclesiastici de musica* [...], Tomus II (1784), 9.

A Kafka-töredékek 3. darabjában is egyszerre figyelhetjük meg e konstrukciós elemeket. A szöveg – „Verstecke sind unzählige, Rettung nur eine, aber Möglichkeiten der Rettung wieder so viele wie Verstecke”³² – gyorsan zakatol, csak a „Rettung” emelkedik ki belőle. Ennek pontosan megfelel Kurtág megzenésítése. A tempó is igen gyors. A zenei anyag gerincét végig oktáv-transzpozíciókkal többé-kevésbé szétdobott kromatikus skálák adják: a hegedű az első három ütemben a *c–h–b–a–gisz–g–fisz–f–e–disz* hangokon száguld végig. Az énekes az elején az ezzel affin *f–e–esz* hangsort indítja, de elindít közben egy emelkedő ellenmozgást is: *f–fisz–g–gisz*. A második sorban a hegedű egy szintén nagy szext terjedelmű kromatikus skála hangjait játssza, ezúttal felfelé: *h–c–cisz–d–disz–e–f–fisz–g–gisz*. Az énekes vele indul, de csak *e*-ig jut; hangjai közé egy ereszkedő skála ékelődik, *gisz–g–f–e*. Ahol az énekes abbahagyja, ott a hegedűn egy alsó kvinteken haladó párhuzamos mozgás indul, mely az utolsó sor végéig folytatódik, egy egész *a–a* oktávot jár be. Az énekes a *d*-től követi, de ismét egy tölcserkonstrukcióban a *d–cisz–c–h–b–gisz* ereszkedő skála fésülődik közbe. Ahol a tölcserök záródnak, ott mindig keletkezik valamilyen gubanc, harmóniai-melodikus „ördöglatat”.

Ehhez hasonló aszimmetrikus kromatikus tölcser a „Virágok” közt is akad: a *Játékok I/10B* oldalán található kis darab a 12 hang mindegyikét egyszer szólaltatja meg. Az alá képzelhető szöveg súlyozása a természetes lejtést követi („virág az ember” = két versláb egymásutánja: amphibrachus, azaz „szinkópa”, és spondeus). Az utolsó, két hangos toldalék („ó jaj” ?) hangjai – alulról felfelé olvasva a két egymás utáni akkordot – épp a híres *b–a–c–h* motívumot adják ki;³³ az „ember” utolsó szótagjának hangjai ezt a kromatikus hangkészletet két-két kisszekunddal övezik (*g–gisz* és *cisz–d*), az ezt megelőző négy szótag is négy kromatikus szomszédos hangon szólal meg (*disz–e–f–fisz*). Ha az előkét elhagyjuk az „ember” szó közepén, akkor jól láthatók az ellentétes irányú *e–fisz–g–a–h* és az *f–disz–d–c(–b)* vonalak, a végén természetesen gubanccal. Annyira szimmetrikus a szerkezet, hogy nehéz nem tudatos konstrukciót (játékot?) látni benne.

32 „A rejtekhelyek megszámlálhatatlanok, menekvés csak egy van, ám a menekvésnek ismét oly sok lehetősége van, mint ahány rejtekhely.”

33 Valószínűleg véletlenül, a nagy barokk zeneszerzőre való utalás szándéka nélkül.

Presto *ppp* *sub. f [non troppo!] sub. pp*

Ver - stek-ke sind un - zäh - li - ge, Ret - tung nur ei - ne,

col legno, battuto ppp, staccatissimo *ord. sub. f* *pp col legno, tratto*

più presto *ppp, quasi legato*

a - ber Mög - lich - kei - ten der Ret - tung

c.l.b. *string. molto [non cresc!]*

a tempo
ancora più pp, legato

wie - der so vie - le wie Ver - stek - ke.

c.l.t. Szombathely, 1985. IX. 2-4. írev. Verőce, 1987. XI. 2.)

12. kotta. Kurtág: Kafka-törödékek/3: Verstecke (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

p dolce *pp*

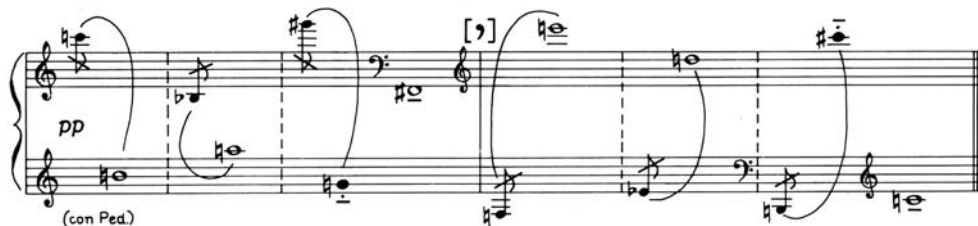
(con Ped)

ossia

P.Zs. darabja

13. kotta. Virág az ember... (2) Játékok I, 10B. (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

„A csillag is virág” szövege 3+3 szótagra bomlik, ennek megfelelően – követve a szöveg természetes lejtését – a zongoradarab hat üteme is így tagolódik. A hat lyukas fejú hosszú hang a szokásos magyar beszéddallamoknak megfelelően ereszkedő skálát ad: *h–a–fisz–e–d–c*. A mindkét rész utolsó hangja elékelődő tömör fejú hangjegyek ezt a skálát finomítják két újabb skálafokkal; az előkéekkel pedig teljes ereszkedő kromatika áll már előttünk – a végén természetesen valami rendetlenséggel. Mi volt előbb, a kromatika, vagy a diatónia?



14. kotta. ... a csillag is virág ... Játékok I, 3B. (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

Az Illés Árpád emlékére írt „Virág” esetében ez a kérdés nem merül fel: a szöveg innen mintha már teljesen eltűnt volna. A barokk születése óta gyászszenbó-lum, az ereszkedő kromatika néhány szomszédos hangja itt-ott egyszerre szólal meg; így itt is létrejön valami diatóniaérzet – ám az összhatás ezúttal kifejezetten absztrakt. A 12 hang egy hang híján két és félszer fut le. Az ütemvonalak a 12 hang-ból mindkétszer az utolsó négyet (*fisz, f, e, disz*) választják le, illetve van még egy extra ütemvonal a nagy értékekkel írt hármashangzat előtt: innentől a darab végéig elszámolva is épp 12 hangot találunk.³⁴ Nehéz itt tiszta ösztönösséget feltételezni; sőt, mintha a fókusz itt a megtalált bornemiszai szavakról egyenesen a tiszta ma-tézisra fordult volna át, kozmikus-sá emelve a gyász ridegségét.

Nagyon lassan, alig hallhatóan

15. kotta: „Virág az ember... Illés Árpád emlékére”, Játékok V, 13. (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

34 A darabnak van egy kibővített változata is (*Kocsis Zoli hangjegyzéje*, EMB Z. 15000, 41a; *K.M. hang-jegy koenyvetskéje*, EMB Z. 15300, 63.) melyben az eddig látott formálási elvek pörögnek-sűrűsödnek tovább.

3. A kvart speciesei – kitérő: Kurtág tonális konstrukciói

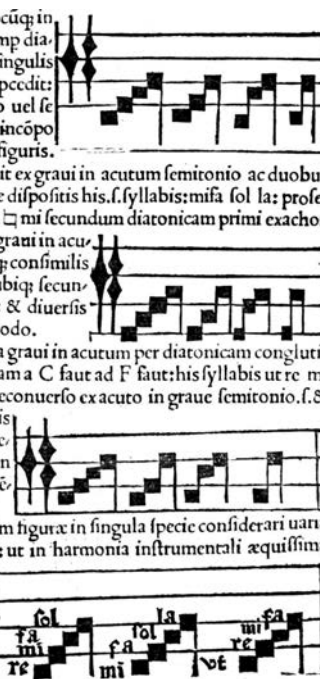
Ha ma egy szolfézstanulót megkérdeznék, hogy hány fajtája van a kvartnak, akkor valószínűleg azt fogja mondani, hogy „kettő: tiszta és bővített. Illetve három, mert van még a szűkített is.” Ha középkori vagy reneszánsz zeneelmélet-könyveket ütünk fel, akkor azt találjuk, hogy a kvartnak (amelyen ők csak a tiszta kvartot, a *diatessaront* értették) három speciese van, aszerint hogy a belsejében fekvő skála-hangok hogyan osztják fel. Az első speciesben a félhang (semitonus) van középen, pl. *a–h–c–d*. A másodikban a félhang van alul, például *h–c–d–e*, a harmadikban pedig felül, mint *c–d–e–f*. Sok korabeli könyvben a kvartok skálával való kitöltései mellett még terccel és szekunddal való kitöltés lehetőségeit is ábrázolják, amint például Gaffuriusnál is látható.³⁵ Az egyes tónusok – modális hangnemek – fő hangjai mindegyikben más viszonyban vannak egymással, és mindegyik hangnem esetében másképp helyezkednek el a karakterisztikus kvartokban.

chorda & terminat in D sol re: Quocirque in
sup similis pterierit pcessus primā semp dia-
teffarō formā celebrabis. Hac. n. uel singulis
diatonicis generis iteruallis distinctis pcedit:
uel tonixo & semiditonixo incōposito uel se-
miditonixo incōposito & tonixo: uel incōpo-
sito diatellaronico: ut his percipitur figuris.

¶ Secunda diatellaron figura procedit ex graui in acutum semitono ac duobus
contiguis tonis distincta & composite dispositis his. f. syllabis: mifa sol la: profe-
quitur: exordium primæ uidelicet in  mi secundum diatonicam primi exachor-
di dimēfione. descēditq; ecōuerso ex graui in acu-
tum: duobus. f. tonis ac semitono: atq; confimilis
interuallo: ac syllabarum transitus ubiq; secun-
dam prestat diatellaron formam quæ & diuersis
ut prima disponitur interuallis hoc modo.

¶ Tertia diatellaron forma tenditur a graui in acutum per diatonicam congluti-
natorum exachordorum consequentiam a C faut ad F faut: his syllabis ut re mi
fa. tono. f. ac tono atq; semitono. sed econuerso ex acuto in graue semitono. f. &
duobus tonis. Atq; iccirco confimilis
& syllabarum & interuallorum cōfide-
ratio tertiam semper affert diatellaron
formam: q̄ & diuersis interuallis protē-
di: subiectæ descriptiones declarant.

¶ Possunt tamen tres ipsæ diatellaron figuræ in singula specie considerari uaria
ta mediārum chordarum dimēfione: ut in harmonia instrumentali æquissima
partitione & numerorum an-
notatione notissime demonstra-
bo. Verum hic ipfius tantum syl-
labis ut comprahēdi possit quod
dicimus demonstremus hoc mo-
do.



4. faksimile. A kvartok speciesei, Gaffurius: *Practica musicae* (1512), fol. 10v.

Valami hasonlót látni Kurtág tonális konstrukcióiban: úgy tűnik, hogy a be-fogható, kis hangközökön belül igyekszik azokat a specieseket, azaz belső inter-vallum-struktúrákat kialakítani, amelyek a lehető legnagyobb feszítőerőket, a le-

35 E „zeneelméleti” könyvek (helyesebb lenne gyakorlatit mondani, hiszen a korabeli terminológia szerint mindez csak gyakorlat, „*Practica musicae*”) a kvintek és oktavok specieseit is ugyanígy tár-gyalják; itt, Kurtággal kapcsolatban a kvartok vizsgálata is már elegendőnek tűnik.

hető legtávolabbi tonális kapcsolatok létrehozását teszik lehetővé – s ezek a belső struktúrák nagyon változatosak.³⁶ Alább ezek elemzésében a szavak nyelvi zenéjéhez is kapcsolódunk.

Az első József Attila-töredékben a sorok többsége hatszótagos, és a sorok utolsó szavai annyira hangsúlyosak, hogy a megelőző szótagokat mintha nem is a sor kezdő hangsúlya, hanem a zárlat felé igyekvés tartaná össze; az irányképzés a francia nyelvre hajaz. A záró szó az első két sorban egyszótagos („víz”, „jég”), az utolsóban kétszótagos („össze”) – mintha itt feminin zárlat lenne. Az utolsó előtti sor másképp működik: az „és” felütés után a „bűneim” hatalmas űje uralja az egész sort. Kurtág zenéje hűen leképezi ezt a ritmikát és hangsúlyrendet. Az első szó a *fisz-cisz* kvartot járja be, kromatikusan lefelé. A második az *f-c* kvartot, szintén felülről kezdve, de tölcsermozsásban, *d-n* befejezve. E második kvart hallgatása során az első két hang világosan kijelöli a kereteket; a harmadik, az *e*, ebben izgalmas lehetőségeket nyit, de utána, a negyedik hangtól kezdve már felsejlik a tölcser logikája. Szép, hogy a *fisz* és *cisz* közrefogja az *f*-et és a *d*-t: így a második kvart súlypontjai is az elsőkön belül maradnak. Bár nem a kvartok belső világához tartozik, de az előzőkben elmondottakhoz kapcsolódva érdemes leírni, hogy a „bűneim” felütése a vers közepén ismét *fisz*, és utána közvetlenül *cisz* következik – hozzá a felső kvint, *gisz*, és innen a *c-g*, *h-fisz* kvinteken át elérünk az utolsó, *b-f* kvinthez: ahol a feminin zárlatban az *e* késlelteti a záró *b-t*. Beillesztése nem csupán a szó hangsúlyával lehet kapcsolatban, hanem azzal is, hogy a kvintek és tritónuszok szabályos, gyorsan süllyedő sorozata az énekes hangterjedelmén belül már nem folytatható tovább.



16. kotta. Kurtág: József Attila – Töredékek/1.

(© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

36 Bali János: „Kurtág György és az egyszólamúság belső dialektikája”. In: Czilli Máté–Hársy-Harding Noémi Anett (szerk.) *Műfajok sokféleségében a közös cél felé. A Pázmány Péter Katolikus Egyetem IV. Dies Academicus konferenciájának tanulmányai*. Budapest: Szent István Társulat, 2026, 11–26. Előadásként elmondva: <https://ppke.hu/kiemelt/kurtag-gyorgy-es-az-egyszolamusag-belo-dialektikaja-interju-dr-bali-janos-egyetemi-tanarral> (utolsó megtekintés: 2026. március 26.).

Sostenuto [♩ = 60]

pesante, strascinato

pas à pas nul-le part nul seul ne sait com - ment

Vla

Vlc

Marimba

Afr. 1
Rassel 2

O Daiko 2
1 3

pizz. pp arco sul pont pp

7

leggiere

pesante

grave, strascinato

pe - tits pas nul - le part ob - sti - né - ment

VI

Vla

Vlc

Mar.

Afr. 1
Rassel 2

Meas. 1
Rand 1
Tr. 2
G. C.

pizz. [pizz.] [molto sul tasto] arco [sul pont.] pizz. sul pont. arco [sul pont.] gliss. mp

17. kotta. Kurtág:
...pas à pas – nulle part...
/ 1. (© Copyright by
Universal Music Publishing
Editio Musica Budapest)

Az első Beckett-dal (...pas à pas – nulle part...)³⁷ sok más Kurtág-műhöz hasonlóan lényegében egyszerű: a hangszerek szinte csak az énekszólam hangjait kettőzik. A francia nyelven is gyakran az angolt idéző módon, egyszerűtagú szavakban ír és a szabatos nyelvtant redukáló, elhagyó Beckett szövege a zenében gazdag belső tartalommal rendelkező pontok soraként jelenik meg. Az egyes hangzók ezzel felértékelődnek: azonnal feltűnik például, hogy az első sorban a *p*-vel kezdődő szótagok *e*, az *n*-nel kezdődők *f* hangot kapnak a zenében. A dallam a *c*-*f* kvarton belül mozog. Az első fele a *c*-vel enharmonikus *hisz*-en zárul: mintha a dallam *cisz*-mollban lenne, és a domináns félzárlathoz érkeznénk. Közben az *f*-*e*-*d*-*cisz* a *d*-mollt állítja vele szembe. A dallam második fele már csak a *cisz*-*f* szűkített kvartra szorítkozik, s a már többször látott tölcserkonstrukcióval ennek közepén, a *disz*-en végződik: *cisz*-moll érzettel ismét domináns félzárlat, „ouvert”.

E dal vizsgálatával elérkeztünk a beszéd dallam, ritmus és hangsúly utáni negyedik aspektusának vizsgálatához.

4. Magánhangzók és felhangok

József Attila magánhangzó-dallamainak kiválósága messzire világít.³⁸ Hogy Kurtág a magánhangzók színe iránt is érdeklődik, azt az is bizonyítja, hogy több művében is játszik velük, itt most csak a Pilinszky-dalok két részletét mutatom. Az elsőben ugyan mindhárom hang alatt ugyanaz a magánhangzó adja a szöveget, de az előadási utasítások egy része („szájpadról”, „préselt hang”) a hangszín megváltoztatását célozza. A második részletben a hangszín változásait a magánhangzók folyamata adja: érdekes, hogy különböző nyelveken másképp és másképp – nyilván a fordítás révén adott szavak természetes magánhangzó-dallamát kellett megfelelő művészi konstrukcióval kiegészíteni, a hangszíndallamot kiegyensúlyozni.

A magánhangzók megkülönböztetése a hallásban hangszín alapján történik: a hang spektrumában kimutatható hangosabb szakaszok, azaz a spektrumot kirajzoló görbe kidudorodásai, az úgynevezett *formánsok* meghatározók. A beszéd során a szájüregben, főként a nyelv különféle állásai révén az egyes hangzóknál más-más helyen jönnek létre szűkületek között tágulatok, melyek rezonátor szűrőkként működnek. Három-négy formánst is meg tudunk különböztetni; a magánhangzókat a fül már az első kettő alapján szét tudja választani. Az egyes beszélők hangzói és a különböző beszélők kiejtése természetesen jelentősen szórnak az adott nyelvre jellemző középértékek körül; az ábra az átlagos magyar

37 Szövege Somlyó György fordításában: „lépésről lépésre / sehova / senki-egymaga / nem tudja hogyan / kis léptekkel / sehova / konokan”. In: Somlyó György: *Ahol van. Versek 1997–2002*. Pécs: Jelenkor, 2002. Elérhető a Digitális Irodalmi Akadémia oldalán, <https://konyvtar.dia.hu/html/muvek/SOM-LYO/somlyo01227/somlyo01270/somlyo01270.html> (utolsó megtekintés: 2026. március 23.).

38 Prof. dr. Domokos György mutatta nekem még nagyon régen egy kamaszkori, a sikondai turistaszálláshoz kötődő versét: „Károg a fán füstölt szalonna / régen ül az ágon, Sikonda”. Valamit bölintot-tam rá elnéző öntudatossággal, megjegyezve, hogy „ó, de micsoda dallama van...” Ő is bölintott, és rákezdett: „Vágom a fát hűvös halomba...”

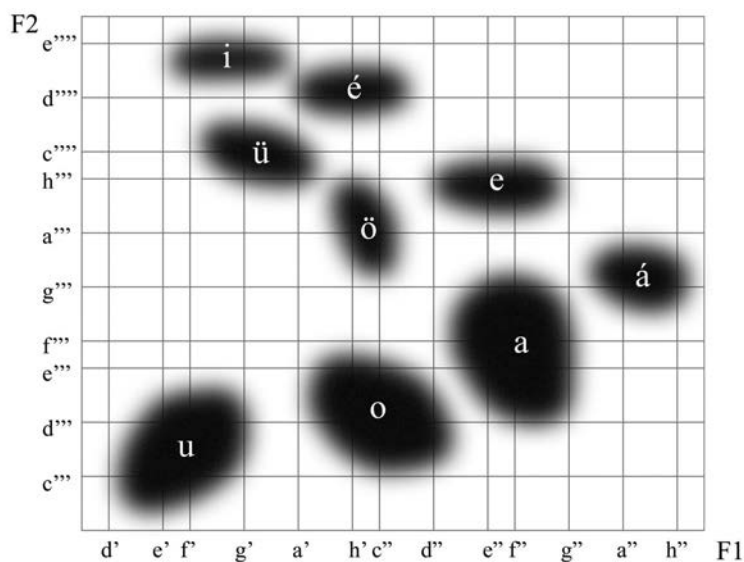
Canto (szájpadiáson)** (préselt hang)*** [vibrato molto]
 mf Eee Fee Eeeee
 Eee Eee Eee Eeee
 Ey Ey Ey Ey

arco Basso ad lib.*) ppp

f C. Eace u - o - a - eee s egy bo - kor,
 Eace H - o - a - eee steht ein Busch,
 Eh a - i - o - u - eh and a bush,

B. ad lib.

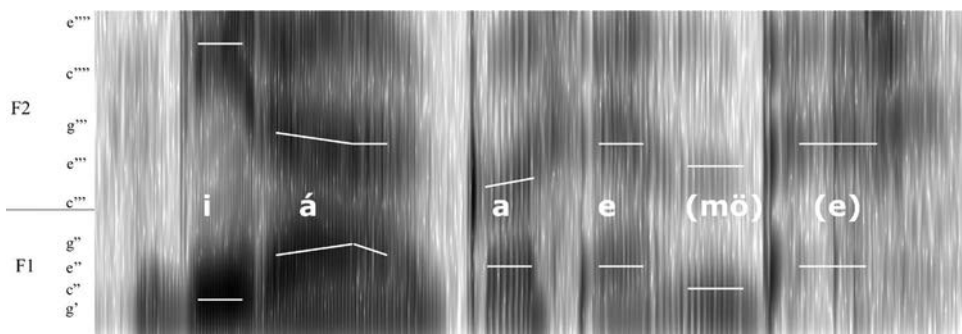
18. kotta. Kurtág: Négy dal Pilinszky János verseire /1 – két részlet (© Copyright 1979 for all other countries by Universal Edition A. G., Wien)



3. kép. A magyar nyelv magánhangzóinak átlagos formánsai

hangzók helyét mutatja. Az első formáns az egy- és kétvonalas oktávba esik, a második pedig a három- és négyvonalasba. Mint látható, az u–o–a–á–e–é–i vonalon végighaladva az első formáns az á-ig emelkedik két oktávot, majd visszasüllyed, szinte a kiindulási pontra; a második formáns pedig végig emelkedik. Az „u” és „a” között van egy másik út is, melynél a második formáns ugyanúgy végig emelkedik, de az első végig az egyvonalas oktávban marad: ezen az úton található az „ö” és „ü”, a magyar nyelv innen más hangzót nem használ (ellentétben például a skandináv nyelvekkel).

Kurtág felolvasását elemezve³⁹ („Virág az ember”) jól kirajzolódnak a fenti táblázatból megismert formánshelyek: az „i” magas második és mély első formánsa – mely utóbbi már a „v” zöngéjében is megszólal. Látható, hogy az egyes magánhangzók nem csupán magasságban, hanem hangszínben is folyamatosan mozognak. Az „ember” „m”-je spektrumát tekintve lényegében „ö”, és az „e” formánsai a sutogásban is felismerhetők, még ha az első formáns szinte teljesen el is tűnik.



4. kép. Kurtág beszédének spektrogramja: „Virág az ember”

Bornemisza Péter egyik prédikációkötetében, a *Negy könyvetske a keresztyeni hitnek tudományarolban* (1577) a tartalomjegyzék után találunk néhány oldalt, melyek a magyar hangzók kiejtését tanítják – annak idején a latin volt az írástudás fő nyelve: össze kellett kötni valahogy a *beszélt* tapasztalatot a *nyomtatott* jelekkel. A betűket „szolo” vagy „szó tevő” betűkre – azaz magánhangzókra – és „massal zengő bötücre” osztja fel. Érdekes, hogy a magánhangzók közt szerepel az y; ékezetes betűk még nincsenek, az ö és ü viszont „kettős” magánhangzóként szerepel, jelölésükben a kettős pont helyett kis „e” betű áll. Hogy itt a „kettősség” diftongusra utalna, az nem igazán hihető; talán inkább arra az érzetre, ami a formánsok táblázatában is jól látható, hogy míg e hangzók (ö és ü) első formánsa ékezet nélküli variánsukéval (o és u) közös, második formánsuk az „e” betűével. A betűk után Bornemisza a két betűből, majd a háromból álló szótagok sorozatait írja le: végigolvasva itt-ott mintha némi humorra is bukkanánk; feltűnő a kombinatorikus játék – „elő-játék”, „alapelemek”, mint a Kurtág-féle *Játékok* elején.

39 Itt is a Praat szoftvert használtam; spektrogram beállításai: 0–2500 Hz, window 5 ms, dynamic range 80 dB.



4. fakszimile. Bornemisza Péter: Negy könyvetske a keresztyeni hitnek tudományarol (1577), fol. 4v–5, 6v–5a (sic!)⁴⁰

⁴⁰ E kötet egyetlen hazai példánya (MTA KIK Kézirattár és Régi Könyvek Gyűjteménye, RM I 8r 19) töredékes, az első fascikulájában is hiányos; a nyomtatott lapszámokat megelőző rész (előszó, tartalom, és az itt reprodukált magyar kiejtési útmutató) nem egységes számozása szemlátomást 20. századi kezek műve. Egyetlen további példány nyomára bukkantam, mely a svéd kisváros, Väs-terås könyvtárában van – de kópiához ebből sajnos nem fértem hozzá.

A magánhangzók világa még egy érdekes asszociációs kört nyit meg. A *gregorián ének* fontos szerepet játszott Kurtág életében: még énekelt is a Dobszay László vezette Schola Hungaricában.⁴¹ Alapvető tapasztalata lett az itt töltött évek során az a rugalmasság, ahogy a gregorián ének ritmus nélküli notációjában a hangok – tonális kapcsolataikon túl a szöveghez való viszonyuk révén – képesek gazdagon tagolt, hierarchikus formákba szerveződni. Ez is fontos adalék Kurtág és a nyelv sokrétű viszonyához.⁴²

A gregorián ének notációjának legkorábbi fázisát a vonalrendszer nélküli neumás kottairás jelentette: a betűk fölé tett ékezetjellegű jelek segítették ki az éneklők memóriáját elemi dallamfordulatok és hangsúlyok rögzítésével. A neumák némelyike feltűnő hasonlóságot mutat mai ékezetekkel: például a francia „accent aigu”, „grave”, „circonflexe” formája nagyjából megfelel az alapvető neumák, a *pes*, *clivis*, *torculus* alakjának – ám a neumák rögzítette dallamnak már nem nagyon van köze az ékezetekkel jelölt hangszínváltozatokhoz.

Nagyjából Kurtág *Bornemiszájával* egy időben komponálta Stockhausen a *Stimmungot*, melyben az énekesek a konkrét magánhangzók révén folyamatosan játszanak a felhangokkal, karakterisztikus hangokat emelnek ki az énekelt hangok spektrumából. A partitúra magyarázatában Stockhausen közöl egy ábrát, ahol az u-tól i-ig húzódó két magánhangzóutat körkörösén, egy négyszöget kiadó vonal mentén ábrázolva tudatosítja az előadókban; rendszerének kidolgozottsága és a felhangrendszerre való rávetítése mutatja, hogy mennyire elmélyült ebben a világban.⁴³

Kurtág nem ilyen tudományosan tudatos, de lépten-nyomon látszik, hogy a felhangok nagyon is foglalkoztatják. A vonós hangszerekre rendkívül differenciáltan ír üveghangokat, s nagyon fontos a számára, hogy melyik húron hányadik felhangként (oktáv- kvint- kvart-üveghangok) kell azokat megszólaltatni. A *Játékok* több darabjában is alkalmaz „felhangszűrést”: azaz némán lenyomott zongorabillentyűk nyitják meg a hozzájuk tartozó húrok rezonanciáit, szűrőként a nyelvtől különböző formánsrendszereket képezve.

Az imént elemzett Beckett-dalban Kurtág a hangszereléssel finoman színezi az énekszólamot: a cselló és a brácsa *arco*, *pizzicato*, *sul ponticello*, *sul tasto* hangjai más-más árnyalatot adnak a férfihangnak; a mássalhangzókat pedig ütősök kontúrozzák. A csak vonósok által kísért sorvégeken („ne sait comment”, „obstinément”) kívül minden motívumhoz tartozik valamilyen színes, gyors visszhang; ezeken túl csak egy hegedű által játszott üveghang a magasban és egy timpaniglissandó a mélyben (mindkét hangszer egyetlen megszólalása a tételben) szerepel a kottában. A cselló, a brácsa és a marimba között úgy oszlanak szét az énekszólam hangjai, hogy három, önmagában is szép rajzú, hoquetálva egymásba fonódó szólam adódott számukra. Vajon ez a belső polifónia tudatos konstruálás

41 Van amatőr hangfelvétel arról, ahogy a *Vinea facta est tractust* éneкли egy koncerten az 1970-es évek közepén.

42 Bali Jnos: „Spiele? Über die Serien 'Spiele' sowie 'Zeichen, Spiele und Botschaften' von György Kurtág”, *Musik-Konzepte, Sonderband György Kurtág*, XI/2020, 91–116.

43 Ld. pl. <https://www.edmu.fr/2014/10/stimmung-de-karlheinz-stockhausen.html> (utolsó megtekintés: 2026. április 10.).

által jött létre, és a hangszínjáték a következmény, vagy fordítva, a hangszínekkel való játékból csapódtak ki logikus szövegek? Vagy egyik sem: lehetetlen szétválasztani e két irányt?

Mint láttuk Kurtág dalszövegei kapcsán, a talált és konstruált, az ösztönös és tudatos kategóriáinak interferenciája nem ad egyszerűen visszafejthető értéksortrendet, logikai vagy tevékenységi láncot. Konstrukcióval találkozunk még a leg-ösztönösebbnek tűnő momentumokban is.

A 20. század elejének egy fontos, de ma kevésbé ismert filozófusa, Zalai Béla sok helyütt ír arról, hogy az ember – és az emberiség – születésétől fogva ösztönösen rendszerben látja a világot, és legegyszerűbb, legelemibb cselekedetét is csak az egész világának áttekintésére alapozva tudja megtenni. S a rendszeralkotás nincs konstrukció nélkül, és a konstrukcióban nem lehet szétválasztani a logikai, akarati és érzelmi mozzanatokot: „Az embernek nem lehet nem konstruálni; akár milyen szűk körű legyen reális világa, *abban* a körben *egy* rendszer tagja minden tapasztalata: *a* reális világé, *ezé* a világé. A rendszerezésnek ez a szükségszerűsége nem ismereti, nem akarati, nem érzelmi. E három motívum mögött teljes intuitív világosságban áll az életnek vagy – ha a pszicho-fizikai lényből csak a szellemi akarjuk tekinteni – a tudatnak tényében gyökerező egységesítő funkciója.”⁴⁴

IRODALOMJEGYZÉK

- Bali János: „Spiele? Über die Serien 'Spiele' sowie 'Zeichen, Spiele und Botschaften' von György Kurtág”, *Musik-Konzepte, Sonderband György Kurtág*, XI (2020), 91–116. <https://doi.org/10.5771/9783869168791-91>
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Esztétika*. Ford. Bolonyai Gábor. Budapest: Atlantisz, 1999.
- Beckles Willson, Rachel: *Kurtág György. The Sayings of Péter Bornemisza*, Op. 7. Ashgate, 2003.
- Bornemisza Péter: *Negy könyvetske a keresztyeni hitnek tudományáról*. Sempte: Bornemisza, 1577.
- Bornemisza Péter: *Oetoedic es vtolso resze az evangeliomokbol es az epistolakbol valo tanusagoknak* [...]. Detrekő: Bornemisza, 1579.
- Bornemisza Péter: *Válogatott írások*. Szerk. Nemeskürty István. Budapest: Magvető, 1955.
- Fónagy Iván–Magdics Klára: *A magyar beszéd dallama*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967.
- Gafurius, Franchinus: *Practica musicae*. Venetiae: Agostino Zani, 1512.
- Gerbert, Martin: *Scriptores ecclesiastici de musica* [...], Tomus II. Typis San-Blasianis, 1784.
- Kurtág György–Tony Arnold–Csalog Gábor: *Bornemisza Péter mondásai*. BMCCD279. Budapest: BMC, 2021.
- Tandori Dezső: *Egy talált tárgy megtisztítása*. Budapest: Magvető, 1973.
- Varga Bálint András: *Kurtág György*. Budapest: Holnap Kiadó, 2009.
- Somlyó György: *Ahol van*. Pécs: Jelenkor, 2002.
- Zalai Béla: *A rendszerek általános elmélete*. Budapest, Gondolat, 1984.

⁴⁴ Zalai Béla: „Etikai rendszerezés” (In: *Alexander-emlékkönyv. Dolgozatok a modern filozófia köréből*. Budapest: Franklin-társulat, 1910, 115–124.). Újabb kiadása in: *A rendszerek általános elmélete*. Budapest: Gondolat, 1984, 115–127.; ide: 115.

ABSTRACT

JÁNOS BALI

THE GIVEN AND THE CONSTRUCTED

The Natural Musicality of Words and Kurtág's Musical Interpretation of Them

The words of Péter Bornemisza, Attila József, Samuel Beckett, and Franz Kafka acquire melodies and rhythms in Kurtág's music. The musical sound is a construction. Writing music to a text is a form of construction even when conscious intellectual reflection merely follows the creative gesture. Games are also construction: they build language and create material. This article examines certain aspects of Kurtág's relationship to language and his musical materialization through a few very brief excerpts from his works.

János Bali honorary member of the Széchenyi Academy of Literature and Arts and recipient of the Liszt Prize. He teaches at several Hungarian universities (including the Liszt Academy of Music, Budapest), composes music, performs the works of other composers, writes scholarly texts, and gives lectures and courses. He has devoted much attention to the works of Kurtág; his other areas of specialisation include Renaissance polyphony, the world of playing the recorder, mathematical acoustics, and spatial sound.