

KÖZLEMÉNY

Laki Péter

TEMPO DI PIMEN*

A zeneszerzés és a kamarazene-tanítás egysége Kurtág Györgynél

ÖSSZEFOGLALÁS

Kurtág György zenéjének számos elemzője mutatott rá az egyes hang formaalkotó szerepére a zeneszerző munkásságában. Maga Kurtág is – részben Marianne Stein 50-es évekbeli tanácsát követve – tudatosan építette fel zenei stílusát az egyes hangból kiindulva. Másfelől mindenki, aki valaha is hallott egyetlen Kurtág-kamarazene-órát vagy mesterkurzust, tudja, mekkora figyelmet fordít a mester minden egyes hang megformálására és más hangokkal való összekapcsolására. Meglehet azonban, hogy mindeddig nem kaptak elég hangsúlyt a két tevékenység – a komponálás és a tanítás – közös gyökerei és kölcsönhatásai. Mint volt Kurtág-tanítvány, aki 1974 és 1979 között hetente jártam hozzá a Zeneakadémia XXIII. termébe, részben saját emlékeimre, részint mások visszaemlékezéseire támaszkodva próbálom megvilágítani a két terület összefüggéseit, attól a meggyőződéstől vezettetve, hogy egy teljes Kurtág-kép kialakításához elengedhetetlenül szükséges a két tevékenységet együtt szemlélni.

Kulcsszavak: Kurtág György, kamarazene-tanítás, Machaut, Schütz, Muszorgszkij

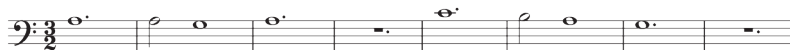
Amikor 1974-ben, elsőéves zeneakadémistaként beléptem a Zeneakadémia XXIII. tantermébe, hogy részt vegyek Kurtág tanár úr kamarazene-óráján, az első darabok egyike, amelyet az órán énekeltünk, Machaut miséje volt.¹ Történetesen ugyanabban a félévben Kroó György zenetörténet-kurzusán is előkerült ugyanez a darab – és illő ezen a helyen ezt is megemlíteni, hiszen Kroó, aki Kurtággal egy évben született, szintén az idén lenne százéves, és jelenlegi írásommal az ő emléke előtt is fejet szeretnék hajtani.² Annál is inkább, mivel Kroó mint zenekritikus az elsők között ismerte fel Kurtág jelentőségét, és már a hatvanas években is mint az egyik legnagyobb kortárs magyar zeneszerzőt méltatta. Kurtág pedig egy megrázó szóló-brácsadarabbal gyászolta kollégáját 1997-ben. Részben Kroó írásainak is köszönhettem (no meg annak, amit személyesen mondott el nekünk egy emelettel lejjebb, a XV. teremben), hogy mire átléptem a XXIII. terem küszöbét, már lehetett némi fogalmam arról, hogy kivel állok szemben.

* A Kurtág György 100. születésnapja alkalmából a Budapest Music Center könyvtárában 2026. február 21-én megrendezett *Kurtág-perspektívák* című konferencián tartott előadás írott változata.

1 Ugyanebben az évben jelent meg a Zeneműkiadónál a Machaut-mise Wilhelm András közreadásában.

2 Ld. Laki Péter: „A humanista zenekritikus. Száz éve született Kroó György”, *Magyar Zene*, LXIV/1. (2026. február), 5–15.

Az 1970-es években természetesen már több lemezfelvétele létezett a Machaut-misének, de mi Kroónál éppúgy, mint Kurtágnál, nem passzív zenehallgatóként, hanem aktív résztvevőként közelítettünk a darabhoz. Amott az izoritmikus szerkesztés rejtelseit próbáltuk megérteni, emitt pedig – bár ezt csak jóval később tudtuk így megfogalmazni – Kurtág saját zenei gondolkodásmódjához igyekeztünk közelebb kerülni. Mert mivel is szembesültünk, amikor az első oldalon kinyitottuk a kottát? (1. kotta)



1. kotta. Guillaume Machaut: La Messe de Nostre-Dame

A lehető legegyszerűbb zenei mozdulatokkal. Kezdjük a tenor szólammal. A–A–G–A! Mi lehet ennél alapvetőbb? Négy hang, amelyből három azonos, a negyedik egy nagyszekunddall mélyebb. De aki azt hiszi, hogy ez a négyhangos motívum egyszerű, az nem ismeri Kurtágot. Mert az egyes hangok súlyviszonyait, az *a* és a *g* összekapcsolásának és szétválasztásának pontos mértékét nagyon is át kell gondolni, sőt ami még fontosabb, át kell érezni, és semmiképpen sem szabad a véletlenre bízni. És akkor még csak egyetlen szólamnak a legelejéről beszéltünk!

Aki Kurtágot ismeri, az jól tudja, hogy két hang egymás mellé tétele, ahogy a Machaut-tenor első frázisában látjuk, pontosan ugyanaz a módszer, mint amilyen-nel Kurtág annak idején Marianne Stein párizsi tanácsa alapján saját zenei nyelvét felépítette, egyetlen hangból kiindulva, majd az első mellé egy második hangot állítva. Ezen a szemüvegen keresztül nézve a Machaut-mise tökéletes megvalósítása ennek az eljárásnak, amely a zenei anyagot szó szerint hangról hangra alakítja ki. Mind a négy szólam, ha úgy vesszük, ilyesfajta elemi gesztusok sorozatából áll össze.

Kurtág ugyanebből a Kyriéből négykezes átiratot is készített, amelyet a Sanctus egy Wilhelm Andrásnak ajánlott részletével is kiegészített. Ez az átirat számomra mindenképpen a hajdani kamarazene-órák emlékét őrzi.³ Az átirat, bár természetesen hangól hangra egyezik az eredetivel, Kurtág-kompozícióként is értelmezhető, éppen azért, mert ahhoz, hogy ezt a megtévesztően egyszerű letétet megszólaltassuk, feltétlenül szükséges annak az ismerete, ahogy Kurtág a frázisalkotást tanítja. A négyszólamú letét – a kulcshasználatától eltekintve – mindössze abban különbözik a kritikai összkiadás szövegétől, hogy Kurtág *elhagyott* belőle (hozzá, az egyetlen *forte* dinamikai jelzésen kívül, nem tett semmit): elhagyta a ligatúra-jelzéseket és az izoritmikus ciklusok határainak megjelölését, vagyis a Machaut saját kora strukturális elveinek hangsúlyozása helyett inkább a saját szemszögéből nézte a kottát – éppenséggel hangról hangra.

Úgyisintén a régi kamaraórák jutottak az eszembe, amikor először hallottam az *Hommage à R. Sch.*-t (Op. 15/d), amelyen Kurtág 1975-ben, vagyis az én első éves koromban kezdett dolgozni, bár a mű végső formáját csak 1990-ben érte el. Mint

3 Kurtág György: Transcriptions from Machaut to J. S. Bach. Budapest: Zeneműkiadó, 1991.

köztudott, ennek a darabnak a zárótételében, amely a szerző datálása szerint 1978-79-ben íródott, „Meister Raro felfedezi Guillaume de Machaut-t”. Itt Kurtág valódi izoritmikus zenét írt, legalábbis egy bizonyos pontig. A zongoraszólam sokáig hajszálpontosan tartja magát ugyanahhoz a ritmusciklushoz a 10/4-es ütemen belül, és eleinte ugyanezt teszi a klarinét- és a brácsaszólam is. Később ez a szabályszerűség felborul: az ütemjelzések módosulnak (9/4, 8/4, 11/4 is előfordul), és ennek megfelelően a zongoraszólam „taleája” is megváltozik, miközben a másik két hangszer, úgy tűnik, teljesen lemond az izoritmiairól. Közben pedig a tempó izgatottabbá válik, olyan előadói utasítások jelennek meg, mint *disperato* meg *appassionato*, és a dinamika is a többszörös pianissimóból kiindulva eléri a *forte* szintet. Mígnem a Tempo I-gyel és a halk dinamika visszatéréssel valóságos repríz kapunk, majd pedig a zárótaktusok a nevezetes nagydobütéssel a darab végén, teljes csendben mondanak búcsút (emlékszünk, a tétel elsődleges címe „Abschied”).

Ilyesfajta hullámhegyeknek és -völgyeknek Machaut zenéjében természetesen nincsen nyoma. Ezért kell a középkori mesternek egy 19. századi kollégájával, Raro mesterrel, a schumanni Davidsbund bölcs apafigurájával találkoznia (aki mögött tulajdonképpen Friedrich Wieck, Schumann későbbi apósa rejtőzik). Távoli évszázadok egyesülnek hát ebben a tételben, ahol a machaut-i inspiráció a sokáig érvényben maradó taleák miatt félreismerhetetlen. Ezen az sem változtat, hogy ez a bizonyos *talea* megtalálható olyan vázlatokban, amelyek nem tartalmaznak Machaut-ra való utalást, amint Friedemann Sallis a 2001-es Földvári napokon tartott előadásában kimutatta.⁴ Sallis itt a befejezetlen, harsonára és zongorára tervezett *Nagy siratóra* hivatkozott, valamint a *Grabstein für Stephan* egy korai, később elvetett fogalmazványára. Abból azonban, hogy ezek a vázlatok nem említik Machaut nevét, még nem következik, hogy ne lehetne közük a reimsi kanonokhoz, hiszen ezek a vázlatok a hetvenes évekből származnak, éppen azokból az évekből, amikor Kurtág – és erre éppen a mi zenetudományi évfolyamunk az egyik tanú – ugyancsak intenzíven foglalkozott Machaut-val.

Az olyan, évszázadokon átívelő találkozások, mint amilyen Machaut és Raro mester között esett meg, mindennaposak voltak Kurtág óráin. Machaut mellett a másik zeneszerző, akivel sokat foglalkoztunk az első évben, Heinrich Schütz volt, akitől a *Kleine geistliche Konzerte* több darabját, valamint a *Máté-passió* egyes részleteit tanultuk. Máig felejthetetlen élményem a *Máté-passió* bevezető kórusa, amelyen igen sokat dolgoztunk:



2. kotta. Schütz: Máté-passió, SWV 479

⁴ Friedemann Sallis: „The Genealogy of György Kurtág’s ‘Hommage à R. Sch.’, Op. 15d”, *Studia Musicologica* 43/3–4. (2002), 311–322.

„Wie es beschreibet der heilige Evangeliste Matthäus” – ahogy Máté, a szent evangelista megírta. Amikor a „beschreibet” szóhoz tartozó melizmához érkeztünk, Kurtág hirtelen Pimen nevét mondta ki. Pimenét, a *Borisz Godunov* szerzetes történetíróját, akinek a jelenete Muszorgszkij operájában így kezdődik:



3. kotta. Muszorgszkij: *Borisz Godunov*, I. felvonás, 1. jelenet

Mindkét részlet az írás folyamatáról szól, amelyet Schütz és Muszorgszkij pontosan ugyanazzal a dallamgesztussal fejezett ki. Kurtág a Schütz-passió introitusát is átírta négy kézre, ez ugyanabban a kötetben jelent meg, amelyben a Machaut-átirat. Itt már többet tett hozzá a kottaképhez: folyamatos és szaggatott kötőívek és különböző olasz nyelvű utasítások jelennek meg: *legatissimo*, *espressivo*, sőt *scorrevole*, amely egyfajta folyamatos mozgást sugall, és így különleges erővel hívja fel a figyelmet erre az írás aktusát megjelenítő fordulatra, amely oly fontos volt Kurtág számára.

Természetesen nem egyszerűen „írásról” van itt szó, mint ahogy Muszorgszkij-nál sem, hanem világra szóló események rögzítéséről. Ebben a szellemben fogott egymással kezét a XXIII-as teremben azon a napon egy 17. és egy 19. századi zeneszerző, és én attól kezdve mindkettőt egy kicsit másképp hallgattam: nemcsak saját történelmi kontextusában, hanem a két remekművet egymásra vonatkoztatva, mindkettőt a maga időtlenségében.

Teltek-múltak az évek, és Kurtág a kilencvenes években megírta 36-os opusszám-mal jelzett művét, Samuel Beckett és Nicolas Chamfort szövegeire, *...pas à pas... nulle part...* címmel. Ennek a 34 miniatűr tételből álló, bariton hangra, vonóstrióra és ütőhangszerekre írott kompozíciónak a 16. tétele az *inventaire* (leltár) címet viseli, a tempómegjelölése pedig nem más, mint: *Tempo di Pimen*. A kotta egy szűkszavú lábjegyzettel utal a Muszorgszkij-operára, és az utalás nem biztos, hogy mindenki számára érthető. Mindenesetre olvastam olyan Facebook-bejegyzést, amelynek írója teljesen tanácstalanul állt az utalás előtt. Pedig teljesen világos, ugye?

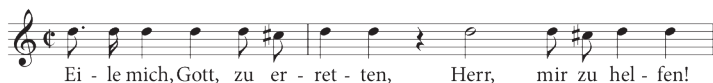


4. kotta. Kurtág: „Inventaire”. *...pas à pas–nulle part...*, poèmes de Samuel Beckett et maximes de Sébastien Chamfort, Op. 36
(© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

Ebben a „Leltár” című darabban Beckett, mint József Attila a *Kész a leltárban* (sokkal szűkszavúbban és absztraktabban, de végső soron hasonló pesszimizmus-sal), leltárba veszi az eltelt időt, ami, mint minden leltározás, természetesen csak

írásban képzelhető el. Lehetséges volna, hogy a sok évvel korábbi felismerés (nevezetesen hogy az írás fizikai aktusát, a kéz mozgását lehet zenében ábrázolni) él tovább egy sok évvel később keletkezett kompozícióban?

A *Máté-passió* mellett sokat foglalkoztunk a *Kleine geistliche Konzerte* darabjaival is. Ez utóbbiak, a Machaut-darabokhoz hasonlóan, tökéletesen alkalmasak voltak arra, hogy általuk megtanuljuk a zenei frázisok egyes hangból kiinduló felépítését, amely, mint már láttuk, Kurtág pedagógiájának és zeneszerzői munkásságának egyaránt az alapját képezi. Kezdve mindjárt a legelső darabbal: „Eile mich, Gott, zu erretten” (Uram, siess a segítségemre):



5. kotta. Schütz: Eile mich, Gott, zu erretten, SWV 282

Aki azt hiszi, hogy ez az egy hangon való recitálás egyszerű, az még sohasem volt Kurtág-órán. De aki dolgozott ezen a darabon, annak számára a *Bornemisza Péter mondásai* nem csak úgy általánosságban utalnak a Schütz-koncertekre. Konkrétan azt hiszem, hogy az „Eile mich, Gott, zu erretten” él tovább a „Midőn az negyedik részhez kezdettem volna” szavakban:



6. kotta. Kurtág: Bornemisza Péter mondásai, Op. 7 (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

Sok más részlet a Schütz-koncertekből meg az azokkal faktúrájukban rokon Monteverdi-darabokból a VII. madrigálkötetből hasonlóképpen alapvető zenei gesztusokra tanított meg. Ilyenek voltak pl. Schütznél: „Fürchte dich nicht, ich bin mit dir” („Ne félj, veled vagyok”, 7. kotta) vagy Monteverdinél: „Vorrei, vorrei baciarti” („Meg szeretnék csókolni”, 8. kotta). A Schütz-darab jellegzetes szűkített kvartja (ráadásul mély basszus regiszterben, amely Kurtág saját regisztere) vagy Monteverdi egyszerű (de valójában nem is olyan egyszerű) ereszkedő dúr-pentachordja rendkívül mély zenei tanulságokkal szolgált – gondolom, nemcsak a mi számunkra, hanem talán még Kurtág számára is, aki innen (is) megtanulhatta, hogyan lehet kevés hanggal sokat, szinte mindent elmondani.



7. kotta. Schütz: Fürchte dich nicht, SWV 296



8. kotta. Monteverdi: Vorrei baciarti

Egykori osztálytársam, Malina János emlékeztetett nemrégiben egy további kapcsolatra a kamarazeneóráink és Kurtág művei között. Az órákra időnként bejárt vendégként Malina barátja, Baranyai Zsolt matematikus és furulyaművész, aki 1978-ban egy tragikus autóbalesetben vesztette életét. Nem sokkal később Kurtág átadott Malinának egy rövid kompozíciót – ebből lett évek elteltével az op. 28-as *Officium breve II.* tétele – *in memoriam Baranyai Zsolt* (9–10. kotta).



9. kotta. Kurtág: *In memoriam Baranyai Zsolt* (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

10. kotta. Kurtág: *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky, Op. 28* (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

1996-ban írta Kurtág a *Даниил Хармс: Встреча* (Danyil Harmsz: Találkozás) című darabot, az abszurd irodalom orosz előfutárának szövegére, kíséret nélküli énekhangra. A rövid kompozíció tempójelzése még azt is meglepheti, aki már hozzászokott Kurtág szokatlan gondolatátársításaihoz. A románul írott utasítás ugyanis így hangzik: „Foarte măsurat, țeapan, în maniera lui Buster Keaton”, azaz „ritmikus, feszesen, Buster Keaton modorában”. A darab kulcsfontosságú mozzanata az, amelyik Gogol *Revizorának* néma jelenetét idézi fel, és egy 2020-ban megjelent tanulmányában Grégoire Tosser, igen meggyőzően, a Kurtág műveiben gyakran előforduló hirtelen megmerevedések, „kővé vált elhallgatások” (*silence pétrifié*) kontextusában elemzi a darabot.⁵ Buster Keaton, aki köztudottan a némafilmkorszak nagy sztárja volt, szintén egy „néma” utalás a darabban. De úgy érzem, hogy a legendás komikus színész említése mögött több is van ennél. Keaton egyik legjellemzőbb vonása ugyanis éppen a rendkívüli mozgékonyság és a mindig rezzenéstelen arc kontrasztjában ragadható meg. Nem hiába hívták őt „Great Stone Face”-nek. Erről pedig Kurtág kamarazene-tanításának az a tanulsága jut eszembe, hogy bármennyi minden történjék is egy adott darabban, az előadónak mindig meg kell őriznie egyfajta állandó, rendíthetetlen belső tartást, egyfajta koncentrált jelenlétet. Ezen nagyon sokat dolgoztunk annak idején.

Befejezésül azt szeretném hangsúlyozni, amivel kezdenem kellett volna: a mi Kurtág-óráinkra sokszor két olyan óra között került sor, ahol hivatásos előadóknak készülő társaink nyilvános koncertjeikre készültek. Osztálytársaim és én zenetudományisok voltunk, és technikai szintünk nagyon távol állt a profikétól. De ezt Kurtág sohasem érezte velünk, ellenkezőleg, ugyanolyan intenzitással, és ugyanolyan igényekkel foglalkozott velünk, mint mindenki mással. Ez óriási megtiszteltetés volt, és igazán sosem értettük, hogyan tudja ilyen könnyen túltenni magát a mi technikai korlátainkon. Ma, ötven év után, talán már értek valamit ebből: odaadásunkra, szorgalmunkra biztosan nem lehetett panasz, de ezen túlmenően az órák olyan laboratóriumok lehettek Kurtág számára, ahol kipróbálhatott sok mindent, ami őt akkoriban foglalkoztatta. Sok olyan gondolat fogalmazódhatott meg benne ezeken az órákon, amely később korszakos jelentőségű kompozíciókban csapódott le.

IRODALOMJEGYZÉK

Laki Péter: „A humanista zenekritikus. Száz éve született Kroó György”, *Magyar Zene* LXIV/1. (2026. február), 5–15.

Sallis, Friedemann: „The Genealogy of György Kurtág’s ‘Hommage à R. Sch.’, Op. 15d”, *Studia Musicologica* 43/3–4., (2002), 311–322. <https://doi.org/10.1556/SMus.43.2002.3-4.8>

Tosser, Grégoire: „L’interprétation du silence pétrifié chez György Kurtág”. In: *György Kurtág. Les œuvres et leurs interprétations*. Ed. Álvaro Oviedo–Jean-Paul Olive–Márta Grabócz. Paris: Hermann Éditeurs, 2020, 61–82.

5 Grégoire Tosser: „L’interprétation du silence pétrifié chez György Kurtág”. In: *György Kurtág. Les œuvres et leurs interprétations*. Ed. Álvaro Oviedo–Jean-Paul Olive–Márta Grabócz. Paris: Hermann Éditeurs, 2020, 61–82., ide: 77–80.

ABSTRACT

PÉTER LAKI

TEMPO DI PIMEN

The Common Roots of Composition and the Teaching of Chamber-Music in the Work of György Kurtág

Many analysts of György Kurtág's music have written about the structural role of the single note in his compositions. Kurtág himself has consciously built his personal style "from the bottom up," starting from the single note, inspired in part by the advice received from psychologist Marianne Stein in the 1950s. On the other hand, anyone who has ever heard a single one of Kurtág's chamber-music lessons or masterclasses knows about the importance he attaches to the articulation of the smallest musical detail. However, the common roots and interactions between these two areas of Kurtág's activity may not have received all the attention they deserve. As a former student of Kurtág who attended his weekly chamber-music classes in Room XXIII at the Budapest Music Academy from 1974 to 1979, I will attempt to highlight the intrinsic connections between the two activities, based on my own memories and those of others. It is my conviction that we cannot gain a comprehensive understanding of Kurtág as a musician unless we consider composition and teaching jointly, as two sides of the same unique artistic phenomenon.

Péter Laki graduated from the Franz Liszt Academy (now University) of Music, Budapest, in 1979. After further studies in Paris in 1981–82, he received his Ph. D. from the University of Pennsylvania in 1989. He served as Programme Annotator of the Cleveland Orchestra from 1990 to 2005 and, during that time, also taught courses at Case Western Reserve University, Kent State University, and Oberlin College. From 2007 to 2024, he was on the faculty of Bard College as Visiting Associate Professor of Music. Dr. Laki has published numerous musicological articles in Hungarian, German, English and French. He served as the editor of *Bartók and His World*, a collection of essays and documents published for the Bard Music Festival by Princeton University Press in 1995. He writes programme notes for many orchestras and performing arts organizations and has lectured at numerous international conferences.