

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LXIV. évfolyam, 2. szám · 2026. május

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:

Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Kerékfy Márton, Komlós Katalin, Mikusi Balázs,
Péteri Lóránt, Vikárus László

Tanácsadó testület / Advisory Board:

Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Madas Edit, Richter Pál, Rovátkay Lajos (Hannover),
Somfai László, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7. E-mail: magyarzene@hotmail.hu • A folyóirat online elérhető a <https://mzzt.hu/hu/magyar-zene> oldalon. Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 3200 forint. Egyes szám ára 800 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: Demeter Gitta • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta a Multiszolg Bt. Vácott. Felelős vezető Kajtor Bálint • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 127 DALOS ANNA
Szabad-ötletek jegyzéke
Kurtág György vázlatairól
- 146 A List of Free Ideas
On György Kurtág's Sketches (Abstract)
- 147 BALI JÁNOS
A talált és a konstruált
A szavak természetes zenéje és Kurtág általi megzenésítésük
- 174 The Given and the Constructed
The Natural Musicality of Words and Kurtág's Musical Interpretation of Them
(Abstract)
- 175 KÖNYVES-TÓTH ZSUZSANNA
„Péter, nem tudom, ezzel mit lehet csinálni, túl van hangszerelve”
Eötvös Péter Truszova-interpretációjáról
- 190 “Péter, I don’t know what can be done with this, it is over-orchestrated”
On Péter Eötvös's Interpretation of the Troussova (Abstract)
- 191 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
6+1 dal: Kurtág György Károlyi Amy-megzenésítései, Op. 22
- 205 6+1 Songs: György Kurtág's Settings of Poems by Amy Károlyi, Op. 22
(Abstract)
- 206 MOLNÁR SZABOLCS
„Álarca mélyén bús Halál rohan”
Kurtág György és egy József Attila- i szerepjáték
- 222 “Deep Within his Mask, a Sad Death Glides by”
György Kurtág and a Role-Playing Game in the Style of Attila József
(Abstract)

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTIONS

- 223 LAKI PÉTER
Tempo di Pimen
A zeneszerzés és a kamarazene-tanítás egysége Kurtág Györgynél
- 230 Tempo di Pimen
The Common Roots of Composition and the Teaching of Chamber Music in the Work of György Kurtág (Abstract)
- 231 KOVÁCS SÁNDOR
Idősíkok a zenében
- 238 Time Planes in Music (Abstract)
- 239 Szerzőink

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

Nemzeti
Kulturális
Alap**MTA** MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA

TANULMÁNY

Dalos Anna

SZABAD-ÖTLETEK JEGYZÉKE*

Kurtág György vázlatairól

ÖSSZEFOGLALÁS

E tanulmány Kurtág György kompozíciós vázlatainak egy különleges típusáról szól, mégpedig azokról a szöveges jegyzetokről, feljegyzésekről, memókról, amelyek igen nagy számban találhatók meg a bázeli Paul Sacher Alapítvány Kurtág György-gyűjteményének kéziratos vázlatanyagában. Célom az, hogy válogatott példák segítségével és ezek tipizálásával bemutassam, hogy egyrészt milyen mértékben készítik elő ezek a feljegyzések egy-egy mű keletkezését, másrészt milyen pszichológiai funkciót töltenek be a kompozíciós folyamatban. E jegyzetek Kurtágot olyan önkritikus zeneszerzőnek mutatják, aki folyamatosan küzd önmagával, a zenei anyaggal és a kreativitást veszélyeztető bénultsággal. Ugyanakkor e jegyzetek – amelyek Kurtág kivételes humorát is dokumentálják – egyben oldják is a zeneszerzés folyamata közben fellépő szorongást. Ezért amellet érvelek, hogy Kurtág feljegyzései – hasonlóan a József Attila-féle *Szabad-ötletek jegyzékéhez* – egyfajta alkotói naplóként funkcionálnak. Egyidejűleg tanúsítják azt is, milyen tudatosan használ Kurtág György idézeteket, önidézeteket és allúziókat alapvetően intertextuális művészetében.

Kulcsszavak: Kurtág György, filológia, vázlatok, kompozíciós módszer, Sigmund Freud

Somfai László emlékére

Amikor 1990-ben, az Atlantisz Kiadó *Veszedelmes viszonyok* elnevezésű sorozatában, Stoll Béla közreadásában először jelent meg teljes terjedelmében, kritikai jegyzetekkel ellátva József Attila asszociációkra épülő, autoterápiás naplója, a *Szabad-ötletek jegyzéke*,¹ a kiadás ténye – annak ellenére, hogy az irodalomtörténészek körében korábban sem volt ismeretlen e forrás² – meglehetősen nagy közéleti vitát váltott

* A Kurtág György 100. születésnapja alkalmából a Budapest Music Center könyvtárában 2026. február 21-én megrendezett *Kurtág-perspektívák* című konferencián tartott előadás írott változata. A tanulmány nem jöhetett volna létre az MMA-NKT 85015-ös számú pályázatának támogatása nélkül. Köszönettel tartozom a Paul Sacher Alapítványnak, különösképpen Heidy Zimmermann-nak, a Kurtág György-gyűjtemény kurátorának a kutatási lehetőségért és a tanulmányban közreadott faksimilék nyomtatott megjelentetéséhez adott engedélyért. A szerző az ELTE HTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 A *Szabad-ötletek jegyzéke* keletkezéstörténetéről ld. a kötet jegyzeteihez készített bevezetést: Stoll Béla: „Jegyzetek. Bevezetés”. In: József Attila: *Szabad-ötletek jegyzéke*. Közr. Stoll Béla. Budapest: Atlantisz Kiadó, 1990, 51–63.

2 Ld. pl. Szigeti Lajos: „A 'Szabad-ötletek jegyzéke' és a kései versek. (József Attila költészetének néhány motívumához)”, *Acta Historiae Litterarum Hungaricum* 16. (1978), 139–179.; Tverdota György: „A szürrealizmus és a Szabad-ötletek jegyzéke”, *Literatura* 14/3. (1987/1988), 329–338.

ki.³ A vita tárgyát az képezte, hogy tudományetikai szempontból korrekt-e a magán-életnek, egy mentális betegség alkotói áttételek nélküli dokumentumának efféle nyilvánossá tétele. Azok, akik a tudományetikai szempontokat másodlagosnak vagy éppen irrelevánsnak tekintették, úgy vélték: a *Szabad-ötletek jegyzékének* közlése József Attila költészetének és személyiségének részletekbe menő megközelítését teszi lehetővé, s maga a kötet ily módon – mint azt a jeles József Attila-kutató, Tverdota György írta – akár „szürrealista szabadversként” is értelmezhető, nem pedig elsősorban orvosi dokumentumként.⁴ Azonban a kiadvány, amely zavarba ejtő gazdagságban tárja elénk a költő agyának asszociációs működését – legyen szó szójátékokról, ábécérendbe sorolt szavak egymásutánjáról, trágárságról, barátokra és a családra történő utalásokról, idézetekről és önidézetekről –, csak az egyes sorokhoz fűzött filológiai jegyzetekkel együtt értelmezhető. Tehát alapvetően nem műalkotás, hanem tudományos közreadás keretei között használható életrajzi dokumentum, amely alkalmas arra, hogy az életmű poétikai vonatkozásaira vessen újszerű fényt.

Tanulmányomban a *Szabad-ötletek jegyzékéhez* hasonló forrásokkal foglalkozom, mégpedig Kurtág kompozíciós vázlatainak egy speciális rétegével, a komponálás folyamatát kísérő szöveges jegyzetekkel. A bázeli Paul Sacher Alapítvány Kurtág György-gyűjteményében található kompozíciós vázlatok és vázlatfüzetek nagyszámú ilyen szöveges jegyzetet tartalmaznak. Munkámban elsősorban arra keresem a választ, hogy ezek a jegyzetek milyen lélektani szerepet játszanak a kompozíciós folyamatban. Bár a Kurtág-életművet vizsgáló szakirodalom, többek között Rachel Beckles Willson, Tobias Bleek, Simone Hohmaier, William Kinderman, Michael Kunkel és Claudia Stahl már foglalkozott a zeneszerző vázlataival⁵ – elsősorban az egy-egy műhöz, műcsoporthoz kapcsolódó forrásokkal –, sőt Friedemann Sallis 2008-ban az akkor rendelkezésre álló dokumentumok alapján a vázlatok típusainak osztályozására is kísérletet tett,⁶ a szöveges jegyzeteket mindeddig senki nem

3 Néhány publikáció a vitáról: Agárdi Péter: „Tabudöntés szoros és szabad olvasatban – József Attila: *Szabad-ötletek jegyzéke*”, *Mozgó Világ* 17/3. (1991. március), 121–128.; Karádi Zsolt: „Fájdalmas versek forrásvidéke. József Attila: *Szabad ötletek jegyzéke*”, *Pedagógiai Műhely* 17/1. (1991. április), 51–56.; Lantos Gabriella: „Egy másik József Attila? Mélységes sértődöttségek”, *168 óra* 4/26. (1992. június 30.), 22–23.; Lassú Zsuzsa: „Rendelkezhetünk-e szabadon a Szabad-ötletekkel?”, *Élet és Irodalom* 35/7. (1991. február 15.), 10.; Lengyel András: „A 'Szabad-ötletek jegyzéké'-ről. Kísérlet József Attila szövegének értelmezésére”, *Jelenkor* 34/6. (1991. június), 549–557.

4 Ld. erről Tverdota György tanulmányát: „Orvosi dokumentum vagy szürrealista szabadvers?” In: *Miért fáj ma is? Az ismeretlen József Attila*. Szerk. Tverdota György–Horváth Iván. Budapest: Balassi Kiadó–Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1992, 191–219.

5 Rachel Beckles Willson: *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7. – A 'Concerto' for Soprano and Piano*. Aldershot: Ashgate, 2004; Tobias Bleek: *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett Officium Breve*. Saarbrücken: Pfau, 2010; Simone Hohmaier: „Meine Muttersprache is Bartók...” *Einfluss und Material in György Kurtágs „Quartetto per archi” op. 1 (1959)*. Saarbrücken: Pfau, 1997; William Kinderman: *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág*. Chicago: University of Illinois Press, 2017; Michael Kunkel: „–Dire cela, sans savoir quoi–”. *Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger*. Saarbrücken: Pfau, 2008; Claudia Stahl: *Bot-schaften in Fragmenten. Die großen Vokalzyklen von György Kurtág*. Saarbrücken: Pfau, 1998.

6 Friedemann Sallis: „La classification et le gestion des manuscrits musicaux de la Collection György Kurtág conservée à Fondation Paul Sacher”. In: *Gestes, fragments, timbres. La musique de György Kurtág en l'honneur de son 80e anniversaire*. Dir. Grabócz Márta–Jean-Paul Olive. Paris: L'Harmattan, 2008, 39–50.

tanulmányozta. Írásomban e jegyzetek különféle típusait – a formakoncepciót kibontó feljegyzéseket, az idézeteket-önidézeteket, azaz Kurtág intertextuális gondolkodását dokumentáló megjegyzéseket, a hangszereléssel kapcsolatos utalásokat, egyáltalán: Kurtág általános jegyzetelési gyakorlatát – tervezem bemutatni. Részletesebben szólok azokról a szövegszakaszokról, amelyek Kurtág vázlatait-vázlatfüzeteit naplószerűvé teszik, azaz a József Attila-féle *Szabad-ötletek jegyzéké*-hez hasonló autoterápiás funkcióval bírnak.

Kurtág Györggyel készített interjúi egyikében Varga Bálint András arról kérdezte a zeneszerzőt, hogy alkotói tevékenységében milyen szerepet játszanak a tudattalan és ösztönös impulzusok. Kurtág így válaszolt: „Az okosságommal soha nem megyek semmire. Ezt mondtam már egyszer Neked: ha *tudom*, hogy valamit hogy kell megcsinálni, ilyen forma lesz, ilyen variációk vagy ilyen szisztéma, akkor rendszerint nem írom meg.”⁷ Válaszában Kurtág tehát a spontaneitást hangsúlyozza: ha túl sokat tud a műről, az végül megakadályozza annak megalkotását. Hasonló gondolat jelenik meg az interjú egy korábbi szakaszában: „A darab csak másnap érdekes – ha másnap is érdekel még, akkor legalábbis nem rossz. Ha nagyon sokat kell kozmetikázni, akkor már gyanús.”⁸ Az efféle kijelentések akár arra a téves következtetésre is vezethetnek, hogy Kurtág a komponálás folyamata során alig-alig módosít a zenei anyagon. Mintha inkább – spontán módon követve az inspirációt – igyekezne mihamarabb lejegyezni azt. A bázeli Paul Sacher Alapítvány Kurtág-gyűjteményében őrzött nagyszámú vázlat, feljegyzés és vázlatfüzet azonban ellentmond ennek a feltételezésnek.

A Varga Bálint Andrással készült interjúkban Kurtág nem rejti véka alá a zeneszerzéssel kapcsolatos nehézségeit sem. Többször is utal olyan bénult alkotói periódusokra, mint például az 1957-ben Párizsban bekövetkezett összeomlása, amelyből a művészetterapeuta Marianne Stein segítségével tudott csak kilábalni, vagy a *Játékok* komponálását, azaz 1973-at megelőző alkotói elnémulása, amelyet két külföldi utazás élménye (Itália és Erdély) segített feloldani.⁹ A párizsi alkotói válság időszakában – ahogy a bénultsággal kapcsolatban emlékezett – csak rajzolni tudott, mint fogalmazott: „jeleket hagyott”.¹⁰ Az interjúk más pontjain Kurtág nem habozik a komponálás során fellépő „megszállottságról”, „űzöttségről”, „őrületről” vagy „kényszercselekvésekről” beszélni saját viselkedésével kapcsolatban, és hangsúlyozza, hogy „folyton önéletrajzot írok, akkor ezek az obszessziós, kényszeres dolgok is beletartoznak.”¹¹ Feleségét, Mártát saját „kivetített szuper-énemnek” nevezi,¹² ugyanekkor Márta „önostorozó vonásokat” észlel férje személyiségében.¹³

7 Varga Bálint András (közr.): *Kurtág György*. Budapest: Holnap Kiadó, 2009 (A magyar zeneszerzés mesterei), 29.

8 Uott, 39.

9 Uott, 14–15., 53–54.

10 Uott, 15., 99.

11 Uott, 88.

12 Uott, 32.

13 Uott, 38.

Az interjúban elhangzott kijelentések egy kivételesen önreflexív zeneszerzőt mutatnak be, aki tudatosan figyeli saját kreatív tevékenységét, és annak akár negatív tendenciáit is elfogadja. Nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tényt sem, hogy a jelenséggel kapcsolatban használt szókinccse, akárcsak Mártái, milyen mértékben támaszkodik a freudi pszichoanalízis szókészletére. Ennek fényében meglepő, hogy a Varga készítette interjúban Kurtág csupán egyszer hivatkozik Sigmund Freud nevére, mégpedig barátja, Ligeti György ifjúkori alapolvasmányai felsorolásakor említve a bécsi pszichoanalitikus 1913-as munkáját, a *Totem és tabu*.¹⁴ A beszélgetések során a zeneszerző két pszichoanalitikusának alakját idézi fel: Perl Liliét (1891–1965), akihez felesével együtt járt – az ő emlékének szentelte a *Bornemisza Péter mondásait* –, valamint Hermann Imrét (1889–1984), akit a grafikus Gerlóczy Sári (1931) társaságában látogatott.¹⁵

A jegyzetek típusai

A Paul Sacher Alapítvány Kurtág-gyűjteménye több mint száz vázlatfüzetet őriz. E füzeteket a zeneszerző mindennapi munkája során használta, tartalmuk meglehetősen vegyes. A füzeteken túlmenően nagyszámú különálló vázlatlap, feljegyzés, memo is fennmaradt. A gyűjtemény rendezése során ezek a dokumentumok az egyes opusszámmal ellátott kompozíciók anyagaihoz kerültek. Szükséges hangsúlyozni azonban, hogy ez utóbbiakban alkalmanként szintén találhatók vázlatfüzetek, amelyek azonban tematikailag szorosabban kötődnek egy-egy adott kompozícióhoz. Minden bizonnyal ezért nem emelték ki e füzeteket a művek dokumentációjából és helyezték át a sorszámmal rendelkező vázlatfüzetek közé. Tanulmányomhoz hetven vázlatfüzetet tekintettem át,¹⁶ amelyek a *Bornemisza Péter mondásai* (1968) és az 1999-ben Esterházy Péter szövegére írt, Op. 40-es *Fancsikó és Pinta* között keletkeztek, és ugyanennek az időszaknak a teljes vázlatanyagát is – legyen szó befejezett vagy félbehagyott-elvetett, de opusszámmal ellátott kompozíciókról – feldolgoztam.¹⁷ Nem vizsgáltam ugyanakkor a *Bornemisza Péter mondásai* keletkezése előtt és alatt keletkezett vázlatokat,¹⁸ mivel ez megkésztette volna a feldolgozandó források számát, és nem foglalkoztam a 2000 óta keletkezett vázlatokkal sem, mivel ezek egyelőre még nem hozzáférhetők mikrofilmen a gyűjteményben.

A Kurtág által használt vázlatfüzetek többsége könnyen beszerezhető volt az 1968 és 1999 közötti időszakban Magyarországon: olyan kis, fekvő formátumú vagy nagy, álló formátumú füzetekről van szó – ez utóbbiak spirálkötésűek –,

14 Uott, 143. Sigmund Freud: *Totem és tabu*. Ford. Ferenczi Sándor. Budapest: Dick Manó, 1918.

15 Uott, 103., 26.

16 MF 0318: 1–20. vázlatfüzet, MF 0319: 21–43. vázlatfüzet; MF 0320: 44–70. vázlatfüzet. Az MF mikrofilmet jelent, jelenleg ez a szám, és a mikrofilmfelvétel száma segíti a leginkább a Kurtág-gyűjteményben való tájékozódást.

17 MF 0314: a *Bornemisza Péter mondásai* mellett Op. 8, MF 0315: Op. 9–17, MF 0316: Op. 18–24, MF 0317: Op. 25–29, MF 0321: Op. 30a–40.

18 MF 0312, MF 0313, MF 0314.

amelyeket iskolákban-zeneiskolákban is használtak a zenetanuló gyermekek. Néhány kottás füzet különlegesebb. A gyűjteményben található például egy nagyon kis méretű füzet, amelyet az 1951-es *Első Zenei Hét* résztvevői kaptak ajándékba. Kurtág azonban nem vette azonnal használatba, a benne található, azonosíthatatlan kottás feljegyzések valószínűleg 1956 után – talán 1959–1960 táján – készültek.¹⁹ A Kurtág-gyűjteményben található egy Németországban nyomtatott kottás füzet is, amelybe Kurtág a *24 antifona* (Op. 10) című befejezetlen zenekari művének vázlatait jegyezte fel 1970–1971-ben.²⁰ A zeneszerző ceruzát és golyóstollat egyaránt használt.

Kurtág jegyzeteinek nagyobb hányada magyarul íródott. Érdeemes azonban megjegyezni, hogy a zeneszerző az előadási utasítások megadása során gyakran használja az olasz nyelvet már a komponálás legkorábbi szakaszában is, amikor még csak zenei ötleteket vázol fel. Ezek az utasítások mindig a zenei karakterekre vonatkoznak, és sokkal változatosabbak, mint azok az olasz és német előadói utasítások, amelyekről – „kulcsszavak” elnevezéssel – Varga Bálint András kérdezte a zeneszerzőt harmadik nagy interjújában.²¹ A német vagy francia nyelvű vokális művek vázлатаiban is előfordulnak ezeken a nyelveken írt előadási utasítások.²² Ami az általános nyelvhasználatot illeti: a magyar, olasz, német, francia és orosz szövegek-feljegyzések mellett latin, román és angol nyelvű jegyzetek is találhatók a füzetekben.²³

Az évek során Kurtág egységes gyakorlatot alakított ki a jegyzetelésben: feltűnő például, hogy többnyire kötőjeleket használ a vesszők helyett, ami teljesen idegen a magyar írásjelek szabályaitól. Mindig rövidíti a hangszerek nevét, valamint a zenei forma szakaszainak elnevezéseit is. Az „m.t.” rövidítés például mindig a szonátaforma melléktémájára utal, míg a „z.t.” vagy „zt.” a zárótema rövidítése.²⁴

Jegyzeteiben Kurtág gyakran hivatkozik más zeneszerzőkre vagy a zeneszerzők műveire. Ezek a hivatkozások a zene teljes történetét lefedik. Néhány utalás viszonylag könnyen értelmezhető. Például az *Op. 27 No. 2*, azaz a *Kettősverseny* (1989–1990) forrásanyagát tartalmazó vázlatfüzetben Kurtág többször is említi Vivaldi nevét, ami a versenymű-műfaj történetének kontextusában egyáltalán nem meglepő.²⁵ Hasonló utalás Corellire is megjelenik.²⁶ Más esetekben azonban ezeknek a hivatkozásoknak a jelentése sokkal nehezebben fejthető fel. Az 59. vázlatfüzetben, amely a tervezett, de befejezetlen zongoraverseny, a *Confessio* (Op. 21, 1982–1985) forrásanyagát tartalmazza, az egyik oldal alján magyar és német

19 MF 0318 (4. vázlatfüzet), 0145–0165.

20 MF 0315: 0194-től kezdődően.

21 Varga (közr.): *Kurtág György*, 59–79.

22 MF 0320 (46. vázlatfüzet), 0190; MF 0321: 0100, 0705, 0715. Angol nyelvű előadói utasítások találhatók: MF 0316: 0050, 0099, 0103.

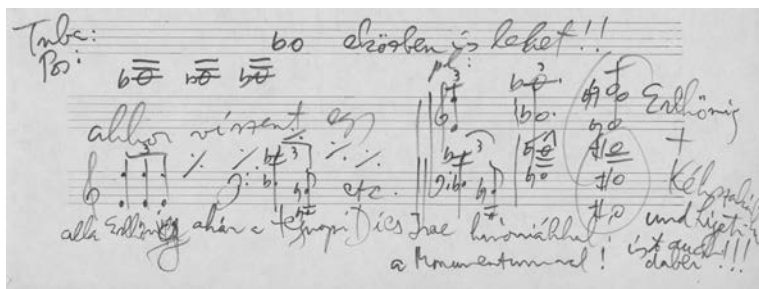
23 Román: MF 0315: 0285, MF 0317: 0701, latin: 0318 (13. vázlatfüzet), 0480–0485 (szakaszok az *Énekek énekéből*), 0769, angol: MF 0315: 0397.

24 Ld. pl. az *Op. 27 No. 2* (a *Kettősverseny*) vázlatait: MF 0317: 0416, 0420, 0448, 0707, 0711.

25 MF 0317: 0577, 0602, 0648.

26 MF 0318 (9. vázlatfüzet), 0360.

nyelvű műcímek találhatók (1. faksimile): „Erlkönig + Kékszakállú und Ligeti ist auch dabei!!!”. Lejebb hozzászólja: „alla Erlkönig akár a tegnapi Dies irae harmóniákkal! A Monumentummal!”²⁷ Kurtág ezekben a jegyzetekben Schubert balladáját (Op. 1) és Bartók egyetlen operáját, valamint Ligeti *Monument–Selbstportrait–Bewegung* (1976) című kompozícióját említi. A „Ligeti ist auch dabei” formula humorosan utal Ligeti *Selbstportrait* tételének alcímére: „Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)”. A „Dies irae harmóniákra” való hivatkozás is sokatmondó. Kurtág a *Confessio* komponálása során egy *Dies irae* is papírra vetett. Nem világos, hogy ezt különálló műnek szánta-e, vagy a *Confessio* részének, egyfajta tisztelgésként Liszt *Haláltánc*a előtt, amely szintén a *Dies irae* témát parafrázeálja. Mindazonáltal a tervezett *Dies irae* több utalás is megjelenik különböző vázlatfüzetekben és minden esetben a zongoraverseny vázlatai között. Az egyik, harmóniákkal ellátott változata egy oldallal korábban is fellelhető, egy nappal azelőtt került oda, hogy a fent idézett feljegyzést Kurtág beírta füzetébe.²⁸



1. faksimile. 59. vázlatfüzet, Paul Sacher Stiftung Kurtág György-gyűjtemény, MF 0320: 0877

Ligeti neve egyébként is igen sokszor megjelenik a vázlatokban. A *Kettősversenyben* például Kurtág Ligeti 1. vonósnégyeséből (*Metamorphoses nocturnes*, 1953–1954) tervezett idézni.²⁹ Máshol Stockhausen és Boulez neve is felbukkan.³⁰ Ezen kívül magyar zeneszerzők nevei is sűrűn szerepelnek a vázlatfüzetek lapjain. Amikor Kurtág egy mű nagyformájának kibontásáról gondolkodik, Durkó Zsolt nevét említi meg.³¹ Szokolay Sándor példáját akkor hozza fel, amikor ösztönözni kívánja magát minél több motívum felsorolására,³² Balassa Sándor *Tabulae* (Op. 25, 1975) című kamaradarabját pedig az ostinatohasználattal kapcsolatban említi példaként.³³ Ha ismerjük ezeknek a zeneszerzőknek a műveit – Durkó nagy formai

27 MF 0320 (59. vázlatfüzet), 0877.

28 MF 0320 (59. vázlatfüzet), 0876.

29 MF 0317: 0530. Ligeti nevét ld. még: MF 0318 (19. vázlatfüzet), 0939, MF 0320 (45. vázlatfüzet), 0094, (52. vázlatfüzet), 0484, (59. vázlatfüzet), 0890, MF 0321: 0588, 0896, MF 0315: 0271, 0873, 0875.

30 Stockhausen: MF 0319 (24. vázlatfüzet), 0192, Boulez: MF 0317: 0299, MF 0320 (55. vázlatfüzet), 0639, MF 0315: 0271.

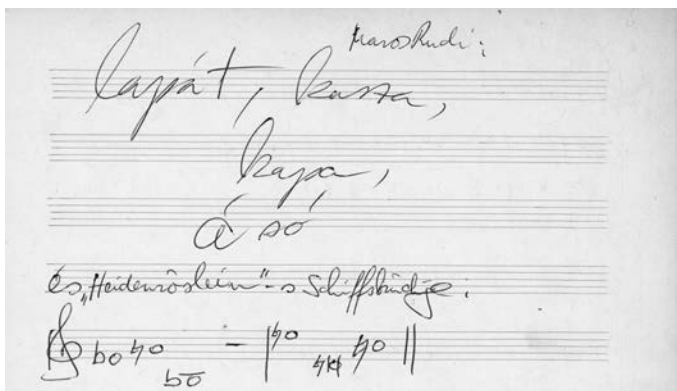
31 MF 0318 (15. vázlatfüzet), 0676, 0682.

32 MF 0315: 0352.

33 MF 0317: 0280.

konstrukcióit, Szokolay zavarba ejtő termékenységét és Balassának a Stravinsky zenéjét mintázó, szigorú ritmikai formulák iránti vonzalmát –, Kurtág utalásai tartalommal telnek meg.

A jegyzetek megértése éppen azért olyan nehéz, mert Kurtág más zeneszerzőkre utaló asszociációs láncolatának megfejtéséhez ismerni kell azt a hatalmas múltbeli és jelenkori zeneirodalmat, amelyben a zeneszerző járatos. Ez, tekintettel Kurtág kivételesen nagy zenei repertoárismeretére, egyáltalán nem könnyű feladat. Néha azonban még a teljes zenetörténet áttekintése sem elegendő egy-egy utalás felfejtéséhez, mégpedig azért nem, mert a hivatkozás rendkívül személyes, és ezért a kívülálló számára megérthetetlen. Jól illusztrálja ezt egy hivatkozás Maros Rudolfra (2. fakszimile): „Maros Rudi: lapát, kasza, kapa, ásó és ‘Heidenröslein’ – és Schiffsbrüchige”.³⁴ Ezeknek a szavaknak a sorrendje rejtélyes, különösen azért, mert bár az „ásó” és a „kapa” szavak, ha a „nagyharang” társul hozzájuk, egy jól ismert kifejezés részét képezik – „míg a halál (ásó, kapa, nagyharang) el nem választ minket” –, a Goethe (*Heidenröslein*) és Heine (*Der Schiffsbrüchige*) verseire történő utalás azonban ebben az összefüggésben igen nehezen értelmezhető, vagy legalábbis olyan magyarázatokhoz vezetne, amelyek túl spekulatívak ahhoz, hogy igazolhatók legyenek. Az sem világos, miként kerül a vázlat kontextusába Maros Rudolf neve.



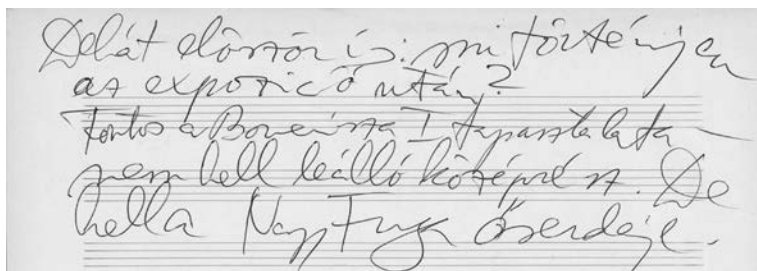
2. fakszimile. 14. vázlatfüzet, Paul Sacher Stiftung Kurtág György-gyűjtemény, MF 0318: 0544

A jegyzetekben Kurtág gyakran utal saját műveire is. Leggyakrabban a *Bornemisza Péter mondásaihoz* tér vissza, mintha az egyfajta gyűjtőtartályként szolgálna későbbi műveihöz, mind az alapvető zenei karakterek, mind pedig a technikai megoldások tekintetében.³⁵ Akár úgy is fogalmazhatunk, hogy a vokális concerto Kurtág intertextuális művészetének alapját képezi, amelyet – mint köztudott –

34 MF 0318 (14. vázlatfüzet), 0544.

35 Tobias Bleek a „reservoir” szót használja azzal a monstre zongoraművel kapcsolatban, amelyet Kurtág Párizsban írt, s amelynek nagy részét felhasználta számos későbbi, immár miniatűr formákban megfogalmazott kompozíciójához. Bleek: *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip*, 88.

önidézetek, önreferenciák és korábbi művek át- és feldolgozásai jellemeznék.³⁶ A füzetekben található vázlatok-feljegyzések egyértelműen dokumentálják, miként építi be korábban komponált műveit Kurtág a későbbi kompozíciókba, miként hasznosítja őket újra. Sokatmondó példája ennek a ...*Quasi una fantasia*... (Op. 27 no. 1, 1987–1988) egyik vázlata, amelyben Kurtág így fogalmaz: „Fontos a Bornemisza I tapasztalata nem kell leálló középrész” (3. fakszimile).³⁷ A *Bornemisza I.* részének „tapasztalatai” arra a folyamatos mozgásra vonatkoznak, amelyet a toll sercegéseként vagy morzejeleként is értelmezhető folyamatos löktetés teremt meg.³⁸ Ugyanitt a Beethoven *Nagy fúgájának* „őserdejére” történő utalás ugyanezt a zenei tapasztalatot – a megszakítás nélküli, sűrű zenei folyamatot – eleveníti fel.



3. fakszimile. 15. vázlatfüzet, Paul Sacher Stiftung Kurtág György-gyűjtemény, MF 0318: 0632

Ahogy növekedett Kurtág műveinek a száma, úgy jelent meg vázlataiban egyre több utalás a saját műveire. Az önidézetek és önutalások sűrű hálózatot alkotnak kompozícióiban. Ugyanez a tendencia a vázlatokban is egyértelműen megmutatkozik. A *Bornemisza* mellett számos hivatkozással találkozhatunk a *Játékok*-ra, amely minden más műnél fontosabb forrásként szolgált a későbbi művekhez, és nemcsak a *Jelek, játékok, üzenetek* címmel ellátott gyűjtemények különböző hangszerekre-hangszercsoportokra átírt sorozataihoz, amelyek valójában a *Játékok* és más korábbi művek átdolgozásai, hanem szinte az összes hangszeres és néhány vokális műhöz is, amelyeket Kurtág a *Játékok* után vagy azzal egy időben írt. Ráadásul a *Játékok* darabjai az áttekintett vázlatfüzetek és kompozíciós vázlatok mindegyikében – néha a legváratlanabb pontokon – felbukkannak, azaz az opuszszámmal ellátott kompozíciókkal párhuzamosan, folyamatosan keletkeztek és keletkeznek.

A jegyzetek, amelyek Kurtág saját műveire hivatkoznak, a kompozíciókba rejtett, a hallgató számára gyakran nehezen vagy egyáltalán nem revelálódó önidézeteket-önhivatkozásokat is segítenek feltárni. Látványos példája ennek az

36 Erről szól Tobias Bleek hivatkozott monográfiája. Ld. még: Farkas Zoltán: „Egy Hölderlin-toposz útja. Vándormotívumok Kurtág György műveiben”, *Magyar Zene* 40/2. (2002. május), 213–235.

37 MF 0318 (15. vázlatfüzet), 0632.

38 A morzejelek és a nagyforma értelmezéséről lásd: Beckles Willson: *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza*, 96–100.

önidézetekben egyébként is gazdag *Kettősverseny*.³⁹ Egyik vázlata a *Kafka-Fragmente* (Op. 24, 1985–1986) „Nichtsdergleichen” tételét idézi fel: „Tuttiban vagy csak Nichtsdergleichen Vc. szellőkések.”⁴⁰ Az ilyen önreferenciák komplexitását jól illusztrálja egy másik feljegyzés a ...*Quasi una fantasia*... egyik vázlatában is, amelyben Kurtág visszaüt arra a Bartók-idézetre, amely a *Bornemisza Péter mondásaiban* jelenik meg: „Bartók hgvers. idézet mint Bornemiszában”.⁴¹

Kurtág gyakran említi műveinek megszólaltatóit is jegyzeteiben, mégpedig azért, mert ezekben emlékezteti magát az előadók egyedi igényeire és hangszeres-vokális adottságaira. A *Kettősverseny* vázlatában így ír: „Kocsisnak egy mechanikus, egyszerű ossia a gyors tanuláshoz.”⁴² Egy másik jegyzetben, nyilvánvalóan a *Négy dal Pilinszky János verseire* (Op. 11, 1973–1977) egyik vázlatában azt a kérdést teszi fel, hogy a dalokat később bemutató Gáti Istvánnak melyik a legmélyebb hangja, amit el tud énekelni.⁴³ Ugyanitt szerepel egy kérdés arról is, hogy Szalai József cimbalmának van-e nagy Cisz hangja. Fábíán Márta cimbalma is szempontokat vet fel: „fontos részletkérdés: ha lehet, a koncerten Fábíán Márta a saját hangszerén játs[s]zon, sokszor azért kiábrándító számomra a hangszer színe, mert a rádióbeli hangszer olyan durva...”⁴⁴ A *Confessio* előkészítése során Kurtág konzultált Rácz Zoltánnal is az ütőhangszerek jellemzőiről, amelyek közül sokat ő maga választott ki az Amadinda Ütőegyüttes hangszerparkjából.⁴⁵ Még a konzultáció dátumát is feljegyezte füzetébe (1984. december 21.).⁴⁶ A hagyományos hangszerek mellett erőteljesen foglalkoztatták a speciális effektusok, mint például a papír zörgése, a selyem vagy az esőkabát suhogása. A száraz levelek hangja helyett, talán Rácz javaslatára, az afrikai (később dél-amerikai) hangszert, a cabasát választotta.⁴⁷

Az, hogy egy dátum szerepel a jegyzetben, egyáltalán nem egyedülálló jelenség. Kurtág vázlatai és vázlatfüzetei ugyanis tele vannak dátumokkal. E dátumok is naplókhoz teszik hasonlatossá a vázlatfüzeteket, mivel napról napra rögzítik a zeneszerző zenei ötleteit és különböző gondolatait. Ez a megfogalmazás azonban leegyszerűsíti a dátumok funkcióját. Néhány vázlatfüzet a borító belső oldalán feltünteti a füzet használatának időszakát,⁴⁸ ám a belső, kottás oldalakon másféle évszámok is feltűnnek, esetenként több dátum is egy lapon. Ezek a dátumok

39 Rachel Beckles Willson: „Kurtág’s Instrumental Music (1988–1989)”, *Tempo New Series* 207. (December 1998), 15–21. 17.

40 MF 0317: 0439.

41 MF 0317: 0283.

42 MF 0317: 0728.

43 MF 0319 (39. vázlatfüzet), 0947.

44 MF 0315: 0052–0053.

45 MF 0316: 0635–0636.

46 MF 0316: 0635.

47 Uott.

48 MF 0318 (12. vázlatfüzet), 0461, MF 0319 (40. vázlatfüzet), 0940, MF 0320 (50. vázlatfüzet), 0319, (53. vázlatfüzet), 0505, (54. vázlatfüzet), 0566, (55. vázlatfüzet), 0602, (60. vázlatfüzet), 0915.

egyfajta emlékeztetőként szolgálnak, egy-egy ötlet visszakeresését segítik.⁴⁹ Kurtág gyakorta nemcsak azt a dátumot rögzíti, amikor az ötlet felmerült, hanem sokszor egy eseményt is társít a dátum mellé, ami még inkább megerősíti az emléket. Az Op. 10-es 24 *antifonán* dolgozva például egy motívum mellé feljegyzí: „1 X Márta első telefon után”.⁵⁰ A ...*Quasi una fantasia*... egyik vázlatlapjának aljára a következőket írja fel: „26 VI és majd esetleg föl a grave sirató negyedeit”.⁵¹ Egy másik lap jobb alsó sarkában pedig ez olvasható: „régí jó kadencia! 88 IV 2-ről”.⁵² Mint azt ez az utóbbi jegyzet is sugallja: ezek a dátumok azután, a komponálás folyamatában újra és újra előkerülnek, amikor a zeneszerző épp az adott tematikus anyagon dolgozik.

Kurtág vázlatai bővelkednek az efféle visszautalásokban. A dátumok használata a zeneszerző kivételes memóriáját is dokumentálja: a dátumok vagy apró emlékek segítségével képes visszaidézni zenei ötleteit egy-egy mű komponálása során. Sőt egy konkrét dátummal ellátott ötlet akár más művekben is helyet kaphat, nemcsak abban, amelynek részeként eredetileg felmerült, ami ismét bizonyítja az életmű egyes kompozíciói közötti szoros kapcsolatot és az önreferenciák sűrű hálóját. Például amikor az 1970-es évek elején egyszerre két művön dolgozott, egy magyar nyelvű *De profundison* énekhangra és zongorára, valamint egy zongorás trión – végül egyik sem készült el –, a *De profundis* vázlatába ezt írta: „7 VIII és ez mindjárt a Trio II tétel anyaga is lehet”.⁵³

Szuperego

Az emlékeztető funkciót betöltő dátumokhoz néha tragikus események is társulhatnak: mintha a dátumok nemcsak a hozzájuk kapcsolódó zenei ötletek felidézésében, de egy-egy fájó tapasztalat feldolgozásában is segítenének. Amikor Pernye András öngyilkos lett (1980. április 4.), Kurtág épp a *Boldogult R. V. Truszoza üzenetei* (Op. 17, 1976–1980) első részének második tételén (*День упал*) dolgozott a határidő szorításában. Jegyzetében így írt:

6 IV húsvét vasárnap előre állított órák egy órával kevesebb... Gyerünk – most a partitúra – a legnehezebb lépés el lett indítva – most végig kell harmonizálni a darabot.

Meghalt Pernye – öngyilkos lett – tovább romlott a mozgása – ez így rosszul hat. Szép Pándi Marianne emlékezése. De kedd reggelre kész kellene legyen a *День упал*.⁵⁴

A vázlatfüzetek meglehetősen sok ilyen személyes jegyzetet tartalmaznak, és ebben a tekintetben is hasonlítanak a naplókra. Kurtág megnyílhat a vázlatfüzetekben,

49 Halász Péter szóbeli közlése szerint a dátumoknak még egy funkciójuk lehet: Kurtág számára – „a protestáns munkaetika” értelmében – azt igazolják, hogy minden nap dolgozott.

50 MF 0318 (18. vázlatfüzet), 0882.

51 MF 0317: 0316.

52 MF 0317: 0319.

53 MF 0318 (15. vázlatfüzet), 0629.

54 MF 0320 (50. vázlatfüzet), 0337.

hangot adhat félelmeinek, kétségeinek, hangulatváltozásainak. A füzetek gyakorta tartalmaznak versidézetekeket is, leggyakrabban József Attila költeményeiből.⁵⁵

A naplójelleget erősíti a tény, hogy a füzetekben Kurtág rendszeresen párbeszédet folytat önmagával, egyes szám második személyben megszólítva saját magát. A jegyzetek beszélője, a zeneszerzőhöz belülről szóló hang bár néha bátorít, többnyire mégis inkább élesen kritikus, sőt gyakran szidalmazó, verbálisan bántalmazó felettes énként viselkedik. A „szuperego” (azaz felettes én) kifejezés, amelyet Kurtág feleségére alkalmaz,⁵⁶ és amely a freudi teóriában megjelenő bűntudatkeltésre építő szülői gyakorlatra utal,⁵⁷ e jegyzetek legfontosabb szereplője. A gyengédebb hangvételű megszólítások esetében a bátorítás többnyire szelíd, professzionális hangnemben történik, bár a felkiáltójelek sűrű használata itt is egyfajta izgatott-emfatikus állapotot feltételez: „előbb írd egy zenei szöveget aztán a sztereo adta akcentus nagy meglepetés lehetőségeket ki lehet aplikálni!! de előbb egy szöveget azt lehet csak szétszakítani!”⁵⁸ Más vázlatokban viszont már utasítások jelennek meg: „Ha akarod[,] veszel egy C.F-t akár gregoriánból, akár Reihéből – és az már egy formai lefolyás. Az előbbi nyolcszólamú menet, akármilyen primitív, bontható – melodikusan”.⁵⁹ Hasonló utasítás szerepel egy másik vázlaton, kissé szelídebb hangnemben: „Próbáljuk újra: csak egyszerűen és pregnáns formulákkal”.⁶⁰

Az ilyen megszólítások általában ösztönző jellegűek. A „lehet”, „próbáljuk újra” és „ha akarod” kifejezések más jegyzetekben is megjelennek, az „újra az egészet”, „gyerünk”, „ez lesz a jó. vagy jobbat?”, „holnap találunk mást is”, „holnap döntök” vagy az akár burkolt József Attila-idézetként is értelmezhető „hát ezt akartad? Várjunk, várjunk!” mellett.⁶¹ Kurtág azonban hamar elveszti türelmét önmagával szemben. A szuperego szinte sértő módon szólítja meg: „sajnos itt fúrni-faragni kell. Ha szórakozni akarsz – menj moziba! Ez türelemjáték! De ha a Wahre Weg-végére jártál!?!?”⁶² Ez a hangnem egyáltalán nem idegen a jegyzetektől, és célja egyértelműen a bűntudatkeltés: nem lehet véletlen, hogy épp a *Kafka-töredékek* „Der wahre Weg”-tétele az, amelyre Kurtág utal, hiszen ez a művésszé – és általánosabban: az emberré – válás folyamatában felmerülő nehézségekkel való szembenézés, az „igaz út” megtalálásának szükségességét fogalmazza

55 Például: *A hangok ömlenek a zongorából, Íme, hát megeltem hazámat, „Fecseg a felszín” (A Dunánál)*, MF 0316: 0641, MF 0315: 0320, MF 0315: 0251.

56 Varga (közr.): *Kurtág György*, 32.

57 Ld. Sigmund Freud: *A halálöszön és az életösztönök*. Ford. Kovács Vilma, előszó: Ferenczi Sándor. Budapest: Múzsák, 1991.

58 MF 0317: 0288.

59 MF 0318 (15. vázlatfüzet), 0766.

60 MF 0317: 0303.

61 Lásd MF 0317: 0561, 0688, 1759, MF 0320 (44. vázlatfüzet), 0015, MF 0318 (10. vázlatfüzet), 0365. A „Hát ezt akartad” József Attila öngyilkossága előtt írt (*Karóval jöttél...*) című versének egy verssorát idézi: „híres vagy, hogyha ezt akartad.”

62 MF 0317: 0289.

meg. Egyébként a „Der wahre Weg” vázлатаiban is található hasonló büntudatot keltő megjegyzés: „ha lenne bátorságod ¼ hangokkal dolgozni...”.⁶³

Kurtág sűrűn jegyzi fel a „hová?”, „mikor?” és „hogyan?” kérdőszavakat is, amelyek egyértelművé teszik, milyen gyakran okoz számára nehézséget, hogy bizonyos zenei ötleteket hol és hogyan helyezzen el az éppen komponálás alatt álló zenei struktúrában.⁶⁴ Néha az efféle, a végleges helyüket illetően kérdéses részletek végül más kompozíciókban találnak helyet, ami megint csak egyértelműen megmutatja, miként formálódik Kurtág hálózatszerű életműve. Sokatmondó e tekintetben, hogy a zeneszerző előszeretettel jegyzi fel a „végleges” kifejezést is vázлатаiban, s még akkor is, ha a szó mellett többnyire felkiáltójelet is találunk, a jegyzet semmiképpen sem jelenti azt, hogy az adott zenei megoldás valóban a végleges lesz.⁶⁵ Kurtág bizonytalanságát látványosan érzékelteti, hogy a „quasi végleges”, „majdnem végleges”, „végleges lehet” és a „majdnem kész” kifejezéseket is igen gyakran használja.⁶⁶ A „vége” szó is többször előfordul, ami a „végleges”-hez hasonlóan nem jelenti egyben azt is, hogy az éppen feljegyzett zenei gondolat valóban a mű vagy tétel végét jelöli. A *Kafka-töredékek* egyik vázlatában megjelenő „végleges vége” megfogalmazás is jelzi, hogy egyáltalán nem könnyű feladat Kurtág számára a végső forma megtalálása, egy tétel-formaszakasz lezárása.⁶⁷

Kurtág egyik vázlatának jegyzete, amely a *Truszova* zárótételének, az *Epilógus*-nak (*3a ecē*) a végére vonatkozik, jól szemlélteti a zeneszerző írásos jegyzeteinek egy másik vonását: „és ez lehet az egész darab vége!!!!!! ezt a darabot vállalom. Kurtág György alkoholistá”.⁶⁸ A jegyzet távolságtartó ironiája, amely ezen a ponton a zeneszerző alkoholproblémáira utal, rendszeresen visszatérő stíuselem Kurtág önmagával folytatott párbeszédeiben. Erre az önróniára és humorra már csak azért is szükség van, mert a komponálás egyáltalán nem könnyű feladat Kurtág számára. Egyik vázlatában – amely feltehetően egy befejezetlen *Kyrie*-hez készült⁶⁹ – a következőket jegyzi fel: „azt szeretném, ha holnap [olvashatatlan] egy részt szent örületben írnék meg (frenzy)”.⁷⁰ A „szent örület”, angolul „frenzy” állapotát azonban igen nehéz elérni, másként fogalmazva: a könnyű komponálás kivételes, áldott állapot. Nagyszámú jegyzet tanúskodik arról, hogy az alkotói munka többnyire inkább leküzdhetetlenül nehéz. Az egyik vázlatban a „paralíz”

63 MF 0316: 0987.

64 Pl. „hová”: MF 0317: 0544, 0560, 0562, „mikor”: MF 0317: 0544, „hogyan”: MF 0544, MF 0318 (9. vázlatfüzet), 0321, MF 0320 (51. vázlatfüzet), 0404, MF 0315: 0088, 0375.

65 MF 0317: 0500, MF 0319 (35. vázlatfüzet), 0697, (40. vázlatfüzet), 0949, 0968, MF 0320 (46. vázlatfüzet), 0156, MF 0316: 1028.

66 MF 0317: 0510, MF 0317: 0757, MF 0320 (56. vázlatfüzet), 0654, MF 0320 (44. vázlatfüzet), 0065.

67 MF 0317: 0169.

68 MF 0320 (44. vázlatfüzet), 0034.

69 A *Kyrie* vázlatai: MF 0318 (16. vázlatfüzet), 0768, MF 0319: 0088, MF 0320 (52. vázlatfüzet), 0495, (58. vázlatfüzet), 0846.

70 MF 0318 (16. vázlatfüzet), 0768. Kurtág hibásan írja le az angol „frenzy” szót, valószínűleg kontaminációról van szó (az olasz „frenesia” szóval).

szót használja a zeneszerző e lelkiállapot leírására.⁷¹ Egy másik vázlatfüzet belső borítóján – a borítóról pontosan leolvasható, hogy a feljegyzés Szabadkán, 1966. szeptember 8-án készült – Kurtág ironikusan így fogalmaz: „Nem kell érzéstele-nítés a harakirihez!”⁷² ami leginkább az Op. 9-es *Négy capriccio*-ban (1969–1970) feldolgozott Bálint István-költemények szarkasztikus hangvételére hasonlít. Kurtág szerint tehát a komponálás fájdalmas folyamat, amely kegyetlen önfeláldozást, sőt önmegtartóztatást igényel, az alkotás olyan, mint egy *szeppuku*. A nehézségeket jól illusztrálja, hogy ha a vázlatokban összevetjük a kottafejek és a betűk számarányát, akkor megfigyelhetjük, hogy minél kevésbé tud előrehaladni Kurtág egy mű komponálásában, annál több szöveges jegyzetet ír a vázlatokba. A befejezetlenül maradt *Confessio*⁷³ és a 24 *antifona*⁷⁴ vázlatanyaga egyértelműen dokumentálja ezt.

Ugyanakkor a humor, amely igen gyakran nyelvi játékokban nyilvánul meg, segít ellazulni és oldani a kompozíciós munka során kialakuló görcsöket. Egy lap alján a 24 *antifona* vázlatai között például az alábbi kétsorossal találkozunk: „Kurtág Gyuri nagyon okos, szereti a Jeromos Bosch-t”.⁷⁵ Egy szöviccben, amely egy sófárhangokat megidéző szakasz komponálásához kapcsolódik, Kurtág a hasonló magyar és angol hangalakok jelentéskülönbségeivel játszik: „Sóvár Scho-var Showvar Key-Show-War”.⁷⁶ A Körmendi Klárának írt, csak jobb kézre komponált zongoradarab (*Aufschwung-Ligatura*) vázlataihoz Kurtág többször is feljegyzi alcímként: „avagy: Hogyan tegyünk szert könnyen, játszva tartós inhüvely-gyulladásra”.⁷⁷

A komponálás közben kialakuló feszültséget azonban nemcsak humoros, (ön-)ironikus megjegyzések oldják. Sok vázlatfüzetben még a vicces kommentároknál is gyakrabban jelennek meg rajzok. A rajzok többsége inkább firka: Kurtág mechanikusan köröket vet papírra. Sok esetben ezek a firkák egész vázlatfüzeteket töltenek meg.⁷⁸ E rajzok elsősorban azokat a rövidebb-hosszabb időszakokat dokumentálják, amikor valami gátolja a komponálási munkát. Ezt támasztja alá az a tény is, hogy ezek a körkörös rajzok sokszor jegyzetekből indulnak ki: az értelmes szavakat formáló betűk görbülete értelmetlen firkává alakul át (*4a és b fakszimile* a 140. oldalon).⁷⁹ Máshol Kurtág, szinte időpazarló, a munkát halogató módon, szótárszerűen rendez egymás után szavakat az ábécérendhez igazodva.⁸⁰

71 MF 0319 (29. vázlatfüzet), 0441.

72 MF 0318 (12. vázlatfüzet), 0461.

73 A *Confessio* anyagának legnagyobb része itt található: MF 0316: 0631–0842.

74 A 24 *antifona* anyagának legnagyobb része itt található: MF 0315: 0194–0468.

75 MF 0315: 0231.

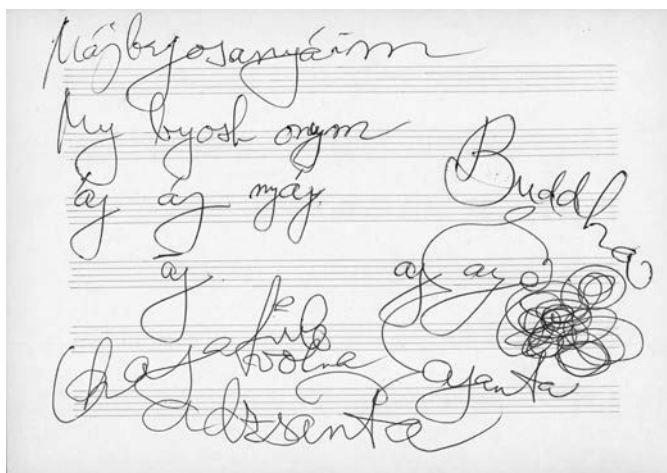
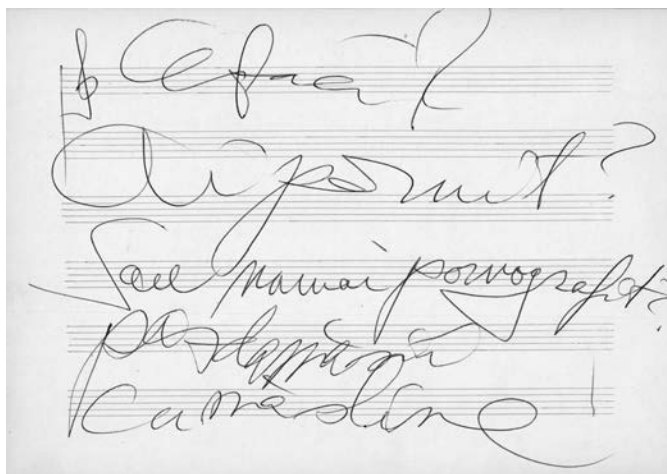
76 MF 0320 (61. vázlatfüzet), 0963.

77 MF 0320 (44. vázlatfüzet), 0075, (45. vázlatfüzet), 0161, 0162.

78 A Paul Sacher Alapítvány Kurtág-gyűjteménye nagyszámú rajzot őriz jelzetszám nélkül. Ld. még: MF 0317: 0253–0256, 0392–0401, 0516–0531.

79 MF 0318: 0739, 1756–1760.

80 MF 0318 (14. vázlatfüzet), 0600, (17. vázlatfüzet), 0790–0794.



4a–b faksimile. 16. vázlatfüzet, Paul Sacher Stiftung Kurtág György-gyűjtemény, MF 0318: 0739 és 0758

Formatervek

Bár a vázlatokban és a vázlatfüzetekben feltűnően sok olyan megjegyzést találunk, amely a hangszereléssel foglalkozik,⁸¹ és Kurtág sokat dolgozik a harmóniai megoldásokon is,⁸² a legtöbb időt mégiscsak a formai kérdéseknek szenteli. Amikor komponál, hagyományos formai fogalmakban gondolkodik. Vázlataiban – a már

81 MF 0317: 0244, 0245, 0247, 0765, 0773, 0954, MF 0319 (35. vázlatfüzet), 0725, (38. vázlatfüzet), 0856, (39. vázlatfüzet), 0888, MF 0315: 0007, 0052–0053, 0068, 0183, 0274–0275, 0278, 0345, 0401, 0633–0634, 0637, 0757.

82 MF 0317: 0351, 0421, 0572, MF 0318 (15. vázlatfüzet), 0630–0631, MF 0319 (37. vázlatfüzet), 0806, MF 0320 (50. vázlatfüzet), 0337, (51. vázlatfüzet), 0421, (53. vázlatfüzet), 0523–0525,

említett mellék- és zárótéma, illetve ezek rövidítései mellett – tradicionális, klaszszikus formatani terminusokat használ, olyanokat, mint az expozíció, a főtéma, a visszatérés, a trió vagy a közjáték, a variáció/variáns, a tematikus, a továbbbszövés, a kidolgozás, vagy éppen az exponál.⁸³

A komponálás során, úgy tűnik, meglehetősen fontos számára, hogy megértse az adott mű szerkezetét, különösen hosszabb, több tételes művek esetében. A már említett, befejezetlen hegedű-cselló-zongora trió egyik vázlata egyértelműen dokumentálja ezt, bár figyelemre méltó, hogy Kurtág, annak ellenére, hogy a nagyforma tervezésének elsődlegességét hangsúlyozza, mégis azonnal elmerül a részletekben:

(3) A formai lefolyás terve még sürgősebb mint a részletes kidolgozás. Sematikusan: expozíció 3 belépés nagytercekben – vagy 4 belépés – (zongora basszussal) kistercekben. talán a 3 belépés elég. (4) Mik legyenek a továbbmenés és a kontrasztálás módjai: Részben adva vannak a kezdés flageolett sóhajaiban – IV vonósnégyes con sordino scherzója lehet az egyik minta. (A sablón persze a Mendelssohn scherzók – de hát már az V Brandenburi III tétele ismeri – egyáltalán: ez volt az első minták között:

De hát először is: mi történjen az expozíció után?⁸⁴

Valójában a jegyzet csak az expozíció részleteit írja le, nyitva hagyva azt a kérdést, hogy mi történjék a következő formarészekben. Alig jegyzi le Kurtág az expozíció szerkezetével kapcsolatos ötleteit, figyelmét máris elvonja a darab egy másik tétele vagy szakasza, valószínűleg egy scherzo, amelynek három fontos mintája van: Bartók 4. vonósnégyese, Mendelssohn scherzói és Bach 5. brandenburi versenye. A „formai lefolyás terve” szinte azonnal háttérbe szorul a „részletes kidolgozás” ötletei mögött, és Kurtágnak egy ponton emlékeztetnie kell magát arra, hogy térjen vissza eredeti gondolatmenetéhez („De hát először is: mi történjen az expozíció után?”).

Egy sűrűn teleírt vázlatlap részletesen tárgyalja a ...*Quasi una fantasia*... formai felépítését (5. *faksimile* a 142. oldalon).⁸⁵ A mű tervezett utolsó tételeinek formai koncepciója a lap bal és jobb oldalán is olvasható. Itt láthatjuk, hogy a végül négytételes alakot öltő darab (I. Introduzione, II. Presto minaccioso e lamentoso,

(58. vázlatfüzet), 0845–0846, (59. vázlatfüzet), 0867, 0877, (61. vázlatfüzet), 0970, MF 0315: 0003, 0245, 0270, 0780, MF 0316: 0018.

83 „Expozíció”: MF 0318 (15. vázlatfüzet), 0631, 0662, 0676, „főtéma”: MF 0315: 0245, „visszatérés”: MF 0317: 0707, MF 0318 (18. vázlatfüzet), 0877, MF 0315: 0224, 0353, 0869, „trió”: MF 0318 (16. vázlatfüzet), 0767, MF 0320 (44. vázlatfüzet), 0010, „közjáték”: MF 0317: 0648, MF 0319: 0445, MF 0320 (48. vázlatfüzet), 0230, MF 0315: 0869, MF 0316: 0787, „variáció”/„variáns”: MF 0317: 0272, 0297, 0299, 0476, 0488, 0502, 0513, MF 0318 (7. vázlatfüzet), 0268, (8. vázlatfüzet), 0319, (16. vázlatfüzet), 0773, (18. vázlatfüzet), 0882, MF 0320 (48. vázlatfüzet), 0260, (51. vázlatfüzet), 0415, (57. vázlatfüzet), 0766, (61. vázlatfüzet), 0980, 0997, (62. vázlatfüzet), 1037, (68. vázlatfüzet), 1242, MF 0321: 0266, 0320, 0688, 0757, 0787, 0912, „tematikuss”: MF 0315: 0242, 0345, „továbbbszövés”: MF 0317: 0304, 0536, MF 0318: 0304, 0630, 0643, 0814, MF 0319 (40. vázlatfüzet), 0979, „kidolgozás”: MF 0317: 0249, 0491, 0631, „exponál”: MF 0317: 0299, 0597, 0719, MF 0315: 0353.

84 MF 0318 (15. vázlatfüzet), 0631–0632.

85 MF 0317: 0299.

III. Recitativo, IV. Aria – Adagio molto) eredetileg hat különálló tételből állt volna. A bal oldalon található formai leírás az eredeti terv utolsó négy tételével (3–6. tétel) foglalkozik: „III–IV egyetlen recitativ és gyászinduló V legyen rongyszőnyeg mindenféle összehordható quasi átvezetés a Concludióra (VI).” A III. és IV. tétel attacca-összekapcsolásának gondolata, ami a végső változatban valóban meg is jelenik, már itt szerepel, de Kurtág ekkor még a *recitativo* és a különálló *lamentoso* tételt fűzi össze. A „rongyszőnyegszerű” 5. tétel – a „rongyszőnyeg” kifejezés egyértelmű utalás Weöres Sándor azonos című, 160 versből álló ciklusára⁸⁶ és egyúttal a tétel potpourriszerű szerkezetére is – feladata az, hogy átvezessen a művet záró tételre.

A lap jobb oldalán található leírás további jellemzőket sorol, amelyek lényegesek a végleges, négytételes verzió zenei anyagai szempontjából. Kurtág az „adál az úrnak” szöveggel a *Három régi felíratra* (Op. 25, 1986) utal, mégpedig annak második dalára (*Székelymángorló* 1792). Az ugyanitt szereplő orosz nyelvű kifejezés – „В тюрьме” (börtönben) – a jelenet helyszínéül szolgáló börtön képét idézi fel. Kurtág említi a *Játékok* egyik darabját, a *Szőcskevalcert* is,⁸⁷ továbbá Bartók *Hegedűversenyét*. A forma leírása azt is sugallja, hogy a III., a IV. és az V. tétel egymás variációi, míg a VI. tétel egy „coda”. A vázlatlapon még egy megjegyzés található, amely a darabban szereplő önidézetek egyikét emeli ki:

8 IV Mi maradt ki ebből? Talán a Kafka-Boulez anyagok – használni lehet mindig – de hol exponálom? Persze: kell-e? A Codában van is helye – de ott diatonikusnak jó lenne az előző krom-ra utalni.

A „Kafka-Boulez anyagok” a *Kafka-Fragmente* korábban már említett „Der Wahre Weg” tételéhez kapcsolódnak, amelyet Kurtág „hommage-message”-ként Pierre Bouleznek ajánlott. Vázlataiban Kurtág többször is megidézi ezt a tételt, nemcsak „Der Wahre Weg” vagy „Wahre Weg” formában, de „Boulez-darabként” is.⁸⁸ Mindez egyértelműen mutatja, hogy Kurtág számára „a formai lefolyás” előzetes megfogalmazása csak részben érinti a tervezett kompozíció strukturális-formai jellemzőit, amelyek a szerző szándéka szerint általában hagyományos keretek között bontakoznak ki. A formatervben nemcsak a blokkyszerű, jól elkülöníthető szakaszok egymásutánjából kibontakozó formaszervezet koncepciója játszik döntő szerepet, hanem a különféle zenei ötletek és önidézetek párosítása is.

A jól elkülöníthető szakaszok egymásutánjából kibontakozó „formai lefolyás” mellett a zene jelenetszerű felépítése és a színházi gesztusok is nagy jelentőséggel bírnak a kompozíciós folyamatban – s ezt számos vázlat alátámasztja. Kurtág gyakran szinte irodalmi nyelven, költői képekkel fejezi ki, miként következnek egymás után a zenei események. Ez különösen igaz a *Kettősverseny* és az azt megelőző, befejezetlenül maradt zongoraverseny, a *Confessio* vázlataira, amelyek nagyon sok ilyen cselekményes leírást tartalmaznak. A *Kettősversenyben* például Kurtág így írja le a cselló egyik „jelenetét”: „alatta Vc. nyugtalanul [sic] hánykolódik a

86 Első kiadása: Weöres Sándor: *Medúza*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, [1943].

87 *Játékok* V. kötet 38. A darab címe: *Valcer (az áhítatos szőcske avagy a szelídített imádkozó sáska)*.

88 MF 0316: 0987, 1045, MF 0320 (55. vázlatfüzet), 0639, MF 0315: 0271.

C körüli ágyában. Aztán, ha lehet, lehangol”.⁸⁹ Egy másik vázlatban ez szerepel: „(Vc) Folterstück: agyomosás – megpróbálja megtanulni az előző diktált formulákat – dadogva – túl folyamatosan stb.”⁹⁰ És egy nagyon hasonló megfogalmazás található a *Confessio* egyik vázlatában: „végigénekelni a frázist, mintha folytatódna – a következő hang helyett – kimerevített szünet az utolsó hangot idő előtt nem elvágni; főleg nem hangsúlyozni!!!”⁹¹

Az ilyen leírások költői képeket, képzeletbeli szereplők jeleneteit és zenei jelenségeket vegyítenek össze. Azt is megmutatják, hogy Kurtág gondolkodásmódja gyakran nagyon színpadias, pontosabban pantomimszerű, még instrumentális műveiben is.⁹² És bár ezek a jegyzetek elsősorban azt dokumentálják, hogyan is képzelte el a zeneszerző egy tétel vagy darab egy bizonyos részletét, sokat elárulnak azokról a gesztusokról és jelenetszerű zenei megoldásokról is, amelyek a zenéjét általában véve jellemzik. Bár Kurtág a komponálás folyamatát, mint azt Varga Bálint Andrásnak hangsúlyozta: „szigorúan magányügynek” tekinti⁹³ – és ebből a szempontból jogos kérdésfelvetés, hogy helyénvaló-e ezeket az intim feljegyzéseket, a Kurtág-féle szabad-ötletek jegyzékét tanulmányozni és nyilvánosságra hozni –, a zeneszerző vázolatainak, és különösképpen a szöveges feljegyzéseknek a tanulmányozása mégiscsak Kurtág György művészetének és alkotói habitusának mélyebb megértéséhez vezethet el. Nemcsak azért, mert a komponálással folytatott küzdelem dokumentumai mélyen emberivé teszik viszonyunkat Kurtág művészetéhez, de azért is, mert a hálózatszerűen felépülő életműről is információkkal szolgálnak a kutatók számára, mint ahogy segítik a gesztikus-jelenetszerű Kurtág-zene poétikai értelmezését is.

IRODALOMJEGYZÉK

- Agárdi Péter: „Tabudöntés szoros és szabad olvasatban – József Attila: *Szabad-ötletek jegyzéke*”, *Mozgó Világ* 17/3. (1991. március), 121–128.
- Beckles Willson, Rachel: *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7. – A 'Concerto' for Soprano and Piano*. Aldershot: Ashgate, 2004.
- Beckles Willson, Rachel: „Kurtág's Instrumental Music (1988–1989)”, *Tempo New Series* 207. (December 1998), 15–21. <https://doi.org/10.1017/S0040298200006811>
- Bleek Tobias: *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett Officium Breve*. Saarbrücken: Pfau, 2010.
- Farkas Zoltán: „Egy Hölderlin-toposz útja. Vándormotívumok Kurtág György műveiben”, *Magyar Zene* 40/2. (2002. május), 213–235.

89 MF 0317: 0674.

90 MF 0317: 0393.

91 MF 0320 (58. vázlatfüzet), 0799.

92 Kurtág „színpadiasságának” kérdéséről lásd: Alan E. Williams: „Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág”, *Studia Musicologica* 43/3–4. (2002), 359–370.; Martin Zenck: „Toward a Theory of Theatricality of a Non-Theatrical Music”, *Studia Musicologica* 43/3–4. (2002), 411–420.

93 Varga (közr.): *Kurtág György*, 39.

- Freud, Sigmund: *A halálöszön és az életöszönök*. Ford. Kovács Vilma, előszó: Ferenczi Sándor. Budapest: Múzsák, 1991.
- Freud, Sigmund: *Totem és tabu*. Ford. Ferenczi Sándor. Budapest: Dick Manó, 1918.
- Gestes, fragments, timbres. *La musique de György Kurtág en l'honneur de son 80e anniversaire*. Dir. Grabócz Márta-Jean-Paul Olive. Paris: L'Harmattan, 2008.
- József Attila: *Szabad-ötletek jegyzéke*. Közr. Stoll Béla. Budapest: Atlantisz Kiadó, 1990.
- Hohmaier, Simone: „Meine Muttersprache is Bartók...” *Einfluss und Material in György Kurtágs „Quartetto per archi” op. 1 (1959)*. Saarbrücken: Pfau, 1997.
- Karádi Zsolt: „Fájdalmas versek forrásvidéke. József Attila: Szabad ötletek jegyzéke”, *Pedagógiai Műhely* 17/1. (1991. április), 51–56.
- Kinderman, William: *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág*. Chicago: University of Illinois Press, 2017.
- Kunkel, Michael: „–Dire cela, sans savoir quoi–”. *Samuel Beckett in der Musik von György Kurtág und Heinz Holliger*. Saarbrücken: Pfau, 2008.
- Miért fáj ma is? Az ismeretlen József Attila*. Szerk. Tverdota György–Horváth Iván. Budapest: Balassi Kiadó–Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1992.
- Lantos Gabriella: „Egy másik József Attila? Mélységes sértődöttségek”, *168 óra* 4/26. (1992. június 30.), 22–23.
- Lassú Zsuzsa: „Rendelkezhetünk-e szabadon a Szabad-ötletekkel?” *Élet és Irodalom* 35/7. (1991. február 15.), 10.
- Lengyel András: „A ‘Szabad-ötletek jegyzéké’-ről. Kísérlet József Attila szövegének értelmezésére”, *Jelenkor* 34/6. (1991. június), 549–557.
- Sallis, Friedemann: „La classification et le gestion des manuscrits musicaux de la Collection György Kurtág conservée à Fondation Paul Sacher”. In: *Gestes, fragments, timbres. La musique de György Kurtág en l'honneur de son 80e anniversaire*, 39–50.
- Stahl, Claudia: *Botschaften in Fragmenten. Die großen Vokalzyklen von György Kurtág*. Saarbrücken: Pfau, 1998.
- Szigeti Lajos: „A »Szabad-ötletek jegyzéke« és a kései versek. (József Attila költészetének néhány motívumához)”, *Acta Historiae Litterarum Hungaricum* 16. (1978), 139–179.
- Tverdota György: „Orvosi dokumentum vagy szürrealista szabadvers?” In: *Miért fáj ma is? Az ismeretlen József Attila*, 191–219.
- Tverdota György: „A szürrealizmus és a Szabad-ötletek jegyzéke”, *Literatura* 14/3. (1987/1988), 329–338.
- Varga Bálint András (közr.): *Kurtág György*. Budapest: Holnap Kiadó, 2009 (A magyar zene-szerzés mesterei).
- Weöres Sándor: *Medúza*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda [1943].
- Williams, Alan E.: „Music Theatre and Presence in Some Works of György Kurtág”, *Studia Musicologica* 43/3–4. (2002), 359–370. <https://doi.org/10.1556/SMus.43.2002.3-4.12>
- Zenck, Martin: Beckett after Kurtág: „Toward a Theory of Theatricality of a Non-Theatrical Music”, *Studia Musicologica* 43/3–4. (2002), 411–420. <https://doi.org/10.1556/SMus.43.2002.3-4.16>

ABSTRACT

ANNA DALOS

A LIST OF FREE IDEAS

On György Kurtág's Sketches

This article is focused on a specific feature of György Kurtág's sketches, namely the textual notes that accompany musical sketches, ideas and memos. I attempt to describe the types of these textual notes, and try to shed light on the psychological functions of the use of these notes during the compositional process. I also seek to explore the role of these notes in shaping the musical form in the planned works in particular. These notes portray Kurtág as a self-critical composer at odds with himself, but who resolves the difficulties he encounters while composing with humour. I argue that these notes function as a diary. The textual notes also document the conscious use of quotations, self-quotations and allusions so typical to the intertextual art of György Kurtág's music.

Anna Dalos is Head of the Archives for 20th-21st-Century Hungarian Music at the Institute for Musicology ELTE RCH. The Archives were founded on her initiative in 2012 as part of the 'Momentum' Programme of the Hungarian Academy of Sciences. Her research focuses on the history of 20th- and 21st-century composition, musicology and musical life in Hungary. Her most important publications are related to the oeuvres of Zoltán Kodály and György Kurtág, and their Hungarian contemporaries: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* (Form, Harmony, Counterpoint. Essays on Zoltán Kodály's Poetics), 2007, which gained her a PhD at the Liszt Academy of Music, Budapest, *Zoltán Kodály's World of Music* (University of California Press, 2020) and *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon* (With a Lock on the Door. Composition in Hungary in the Kádár Era), which gained her the degree of "Doctor of Sciences" (DSc) at the Hungarian Academy of Sciences in 2020, and which was published in English by Peter Lang Verlag in 2025. Since 2020, she has been head of the Musicological Committee of the Hungarian Academy of Sciences.

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 publikálatlan, 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-

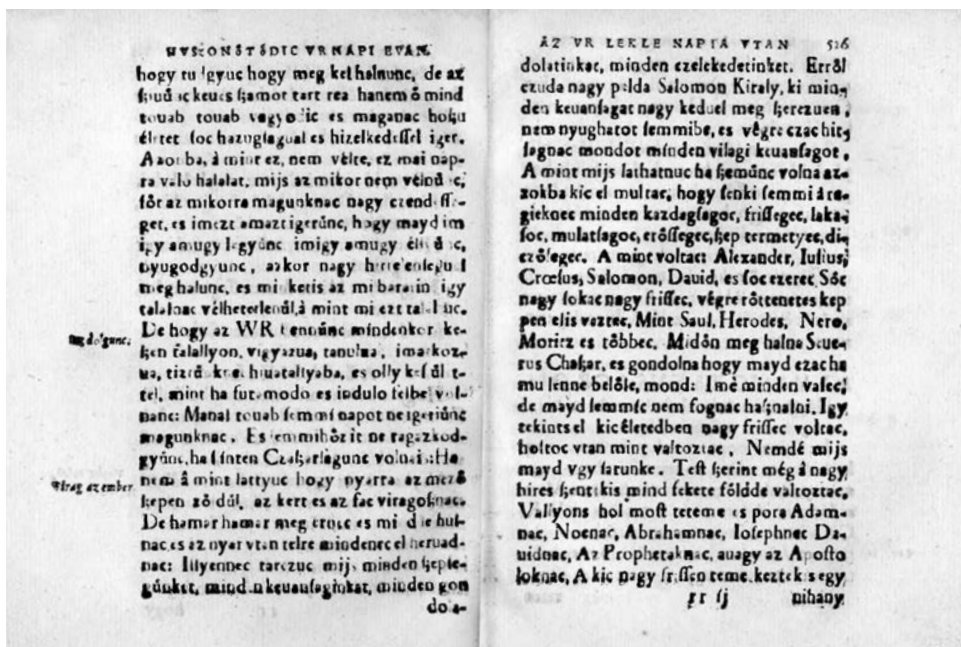
5 Varga Bálint András: *Kurtág György*. Budapest: Holnap Kiadó, 2009 (a továbbiakban VBA), 29.

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, hármasszütemek első és második ütésre is eső súlyai, az ütemek még hosszabbítójellel is hangsúlyozott szeparálása, a hemiolaszerű 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 kavardás, 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.



Le - het, hogy el - me - gyek. Még nem tu - dom.

76. kotta

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



Jaj, de bor - zal - mas! Ol - vasd majd el al - ka - lom - ad - tán!

77. kotta

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



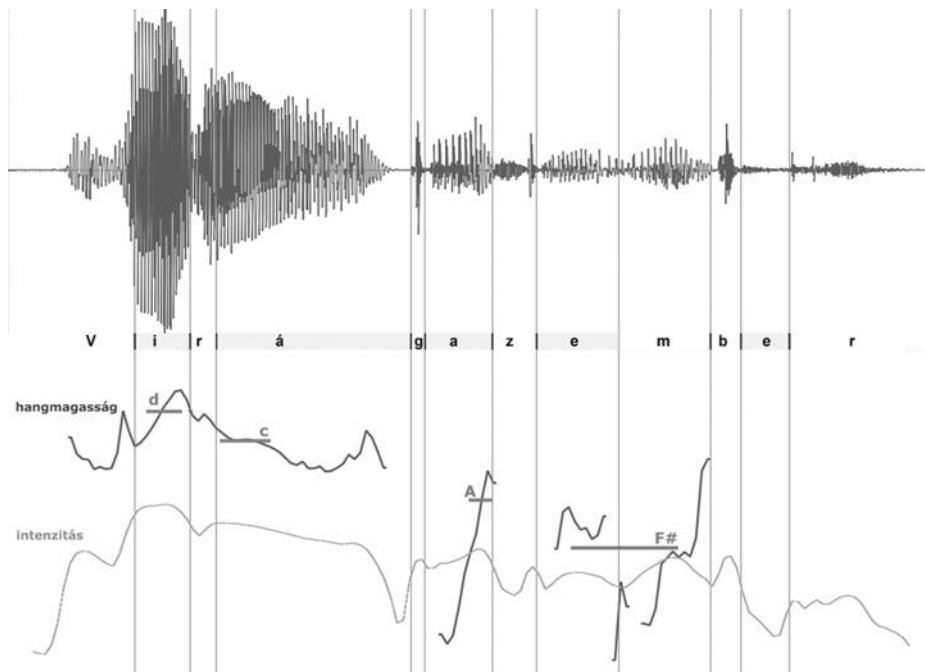
Jaj de é - des pa - !i!

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 ifj. 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.

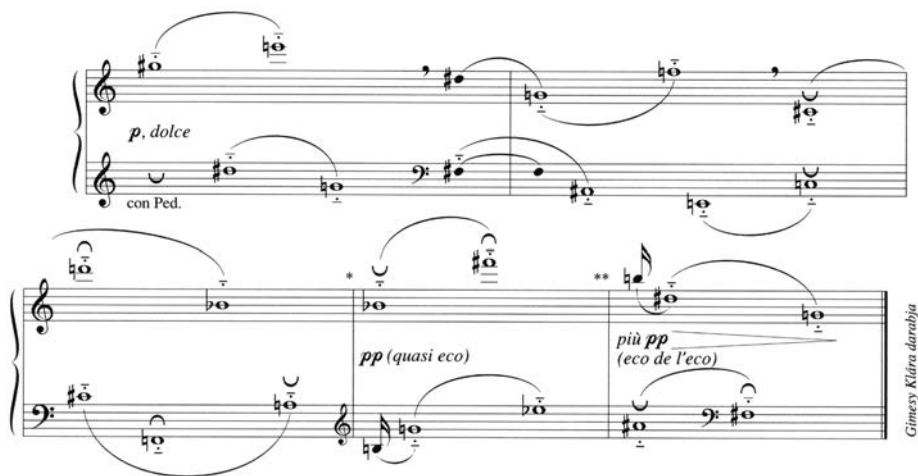
A „Virág az ember” átszövi Kurtág életművét: tanulságos elemezni, hogy a szavak kimondásának zenei jellegzetességei milyen viszonyban állnak a kis tételek más szempontokat is beépítő zenei konstrukcióival. Több vonulat is kirajzolódik e kis műcsoportban – áttekintésükhöz elég a *Játékok* köteteire szorítkozni. 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 végződéses „*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.

Vi - rág az em - ber... jaj!

a/

Ped. al fine 1 5 9 3b 8b 6b

b/

con Ped. Ped. al fine poco rinf.

c/

Ped. al fine rinf.

d/ [per coro]

Vi - rág az em - ber... jaj!

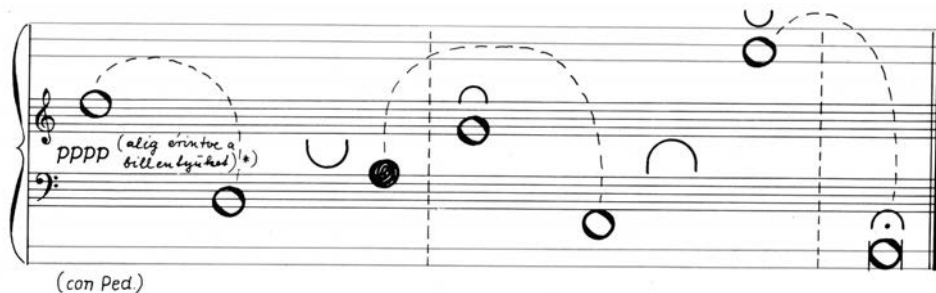
Vi - rág az em - ber... Ó, jaj!

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 tonikáig (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. Kevéssé 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 szembeállítására mellett egy skálák között kialakuló, tömörre kitömött tölcseért látunk. Az ütemvonalak által feldarabolt, előképek 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 csak sejteni lehet: mintha a „virág” kánonokban bomlana ki a nagy zongora kvartakkordjain, „az ember” pedig skálában, Kurtág kedvenc hangszerén, a sordinopédálos 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.

dolce

(Ped. al fine)

(W K darabja)

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

pp

una corda

Ped. al fine

T. T.

G. C.

Pianino con supersordino

pppp

ringf.

ringf.

piu ringf.

Ped.

Berlin, 1995. II. 3.

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

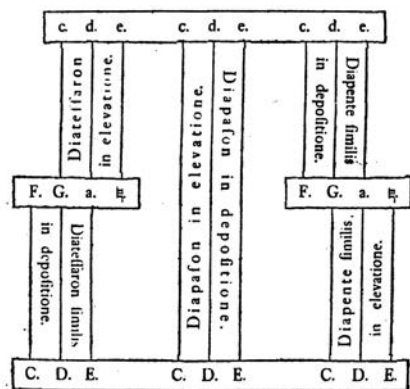
pochiss.

Paris,
2000,
IV. 14.

11. kotta. „Virág az ember... Mijakónak” Játékok VII, 41. – a 6. ütem osszája 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 tölcserék 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.i.b. *string. molto [non cresc!]*

a tempo
ancora più pp, legato

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

c.i.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*

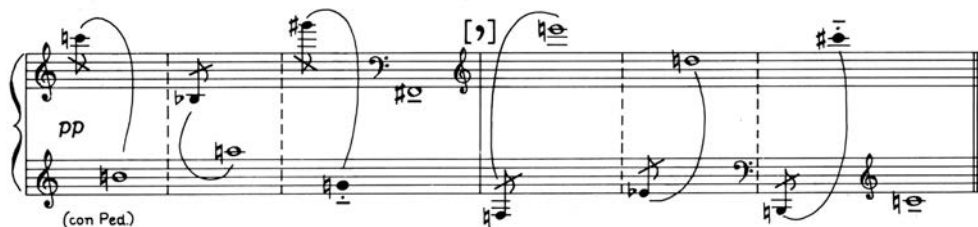
(con Ped)

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.



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 hangjegyzérete*, 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-
tessarō formā celebrabis. Hac. n. uel singulis
diatonicis generis iteruallis distinctis pcedit:
uel tonizō & semiditonizō incōposito uel se-
miditonizō incōposito & tonizō: uel incōpo-
sito diatessaronico: ut his percipitur figuris.

¶ Secunda diatessaron figura procedit ex graui in acutum semitonio ac duobus
contiguis tonis distincta & composita dispositis his. f. syllabis: *mi fa sol la: profe-*
quiturq; exordium primæ uidelicet in  *mi secundum diatonicam primi exacho-*
di dimensione. descēditq; ecōuerso ex graui in acu-
tum: duobus. f. tonis ac semitonio: atq; confimilis
interualloz ac syllabarum transitus ubiq; secun-
dum prestat diatessaron formam quæ & diuersis
ut prima disponitur interuallis hoc modo.

¶ Tertia diatessaron 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; semitonio. sed econuerso ex acuto in graue semitonio. f. &
duobus tonis. Atq; iccirco confimilis
& syllabarum & interuallorum cōside-
ratio tertiam semper affert diatessaron
formam: q̄ & diuersis interuallis protē-
di: subiectæ descriptiones declarant.

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



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

Valami hasonlót látni Kurtág tonális konstrukcióiban: úgy tűnik, hogy a befogható, kis hangközökön belül igyekszik azokat a specieseket, azaz belső intervallum-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 tárgyalják; 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 kettőszótagos („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 tölcsermozgásban, *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

pp

pizz.

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.

pp

pizz.

[pizz.] [molto sul tasto]

arco [sul pont.]

pizz sul pont.

arco [sul pont.]

gliss.

Temp.

mp

[ossia: Boo Bams]

leggiere

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 író 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-moll*ban lenne, és a domináns félzárlathoz érkeznénk. Közben az *f-e-d-cisz* a *d-moll*t 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/SOMLYO/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 bölintottam rá elnéző öntudatossággal, megjegyezve, hogy „ó, de micsoda dallama van...” Ő is bölintott, és rákezdett: „Vágom a fát hűvös halomba...”

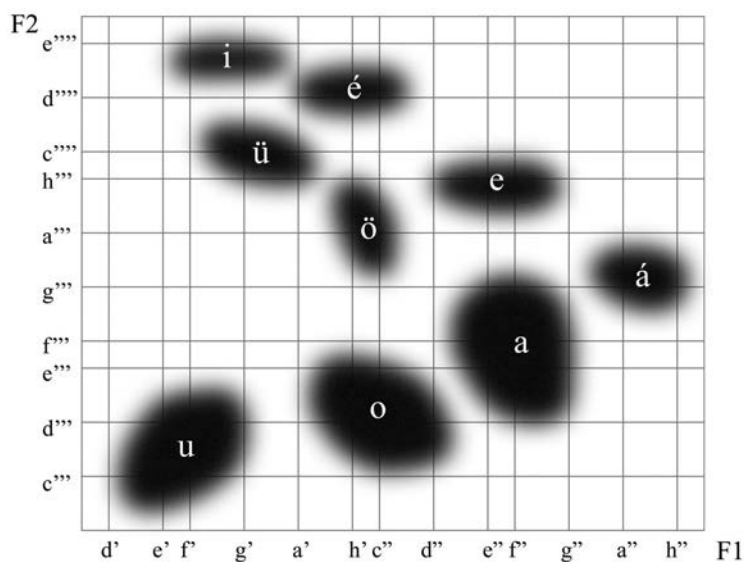
Canto (szájpadiáson)** (préselt hang)*** [vibrato molto]
 mf Eee Fee Eeeee
 Eee Eee Eee Eeee
 Ey Ey Ey Ey

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.

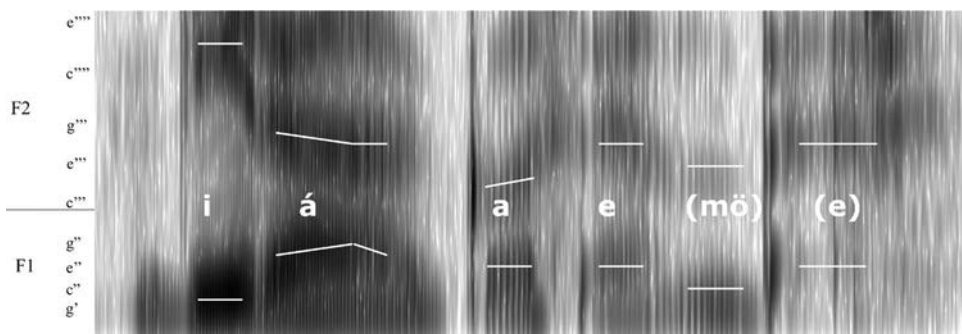
18. kotta. Kurtág: Négy dal Pilinszky János verseire /1 – két részlet (© Copyright 1979 for all other countries by Universal Edition A. G., Wien)



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–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 hitnec 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 bukkannánk; 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 tudományáról (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 timpani-glissandó 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 tractus* éneklí 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 része az evangeliomokból es az epistolakból 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.

Könyves-Tóth Zsuzsanna

„PÉTER, NEM TUDOM, EZZEL MIT LEHET CSINÁLNI, TÚL VAN HANGSZERELVE”*

Eötvös Péter Truszova-interpretációjáról

ÖSSZEFOGLALÁS

Kurtág György és Eötvös Péter 1960 körül ismerkedett meg a Zeneakadémián, mélyebb személyes kapcsolatuk pedig az Új Zenei Stúdió megalapításakor kezdődött. Eötvös az Ensemble InterContemporainnél töltött évei alatt kezdte el vezényelni Kurtág műveit, s hamarosan a zeneszerző életművének egyik leghitelesebb tolmácsolójaként tartották számon. A legelső Kurtág-mű, amellyel karmesterként komolyan foglalkozott, *A boldogult R. V. Truszova üzenetei* című dalciklus volt. A művet később számos alkalommal vezényelte, a darab két felvétele is elérhető az előadásában, 2017-ben pedig egy mesterkurzust tartott a Budapest Music Centerben karmesterek és énekesek számára, Kurtág György részvételével. A tanulmány Eötvös Kurtág-interpretációin, valamint egyéb írott és zenei forrásokon keresztül mutatja be a két zeneszerző bensőséges viszonyát.

Kulcsszavak: Eötvös Péter, Kurtág György, *A boldogult R. V. Truszova üzenetei*, dalciklus, interpretáció, előadás, Dalos Rimma, karmesterség, kortárs magyar zene, Ensemble InterContemporain, Pierre Boulez, Csengery Adrienne, Sylvain Cambreling

Ahogy az ember a műveken és a szakirodalmon keresztül elkezd megismerni Kurtág György és Eötvös Péter személyiségét, először az az érzése támadhat, hogy nem is lehetne két ember náluk különbözőbb. Eötvös szívesen komponált felkérésre, egy-egy határidős projekt kifejezetten motiválóan hatott a művészetére. Karmesterként és zeneszerzőként is gyakran kiállt a nyilvánosság elé, rengeteg interjút adott, nagyon közvetlen stílusban kommunikált. Komponistaként főleg operái révén vált ismertté, otthonosan mozgott a nagyformák világában. Kurtág művészetére a határidő „tökéletesen bénító” hatással van, kompozícióit apró lépésként építi fel. Ösztönzőleg legfeljebb a hozzá közel álló személyek hatnak, ennek megfelelően rengeteg művét ajánlotta valamilyen formában egy-egy pályatársának, így például Eötvösnek is. Interjút csak kivételes alkalmakkor ad, s műveiről is csak szűkszavúan nyilatkozik, hagyja, hogy azok beszéljenek magukért.

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

Mindezek ellenére egyáltalán nem állíthatjuk, hogy hosszú évtizedeken át tartó barátságuk azon alapult volna, hogy az ellentétek vonzzák egymást, hiszen számos közös pont is található életútjukban, gondolkodásmódjukban. Mindketten Erdélyben látták meg a napvilágot, igaz, egymástól csaknem ötórányi autótúra: Kurtág György 1926. február 19-én Lugoson, Eötvös Péter pedig 1944. január 2-án, Székelyudvarhelyen. De míg Kurtág húszévesen költözött Budapestre, addig Eötvös családja a zeneszerző egyéves korában menekült először Drezdába, majd egy évvel később Miskolcon telepedtek le. A magyar fővárosba Eötvös tizennégy évesen költözött, amikor Kodálynak köszönhetően felvették a Zeneakadémia különleges tehetségek osztályába. Mindketten töltöttek huzamosabb időt külföldön, de véglegesen egyikük sem hagyta el Magyarországot. Ezen túl a BMC (Budapest Music Center) épületének elkészülte óta mindkét zeneszerző számára fontos életteret jelent és jelentett az intézmény: Eötvös Péter Kortárs Zenei Alapítványa ma is itt működik, Kurtág pedig immár tíz éve él és alkot a BMC-ben.

Mindkét komponista számára Bartók jelenti az ősforrást,¹ egyazon zenei anyanyelvet beszélnek.² Ahogy Eötvös egy interjában fogalmazott, „[a] Ligeti-Kurtág-Eötvös vonalban rubato van a hangokban, az elmesélés igénye”,³ máshol pedig azt mondta: „[a] ’rejtett’ alaphangokat ugyanott hallom, ahol ő, harmóniáinak mozgása is mindig természetes számomra. Valószínűleg egy külföldi zenész, aki nem ezen a hagyományon nőtt fel, azonnal megérzi, hogy mi valahol egy közös – de nem nyugat-európai – zenei nyelvet beszélünk.”⁴ De nemcsak zenei és beszélt anyanyelvükben osztoztak, mindketten számos idegen nyelvet is magas színvonalon beszéltek: Eötvös németül és franciául anyanyelvi szinten beszélt, de tárgyalási szinten angolul és olaszul is tudott. Kurtág orosz, angol, német, francia, román, illetve ógörög és latin szövegeket zenésített meg, s e nyelveket magas szinten birtokolja is. De míg Eötvös praktikus indokból, elsősorban kommunikáció céljából tanult nyelveket, Kurtág motivációja olykor irodalmi, zenei is.

Jó példa *A boldogult R. V. Truszoza üzenetei* című dalciklus nyelve, az orosz. A zeneszerző saját maga úgy emlékezett egy interjában, hogy a 70-es évek közepén hirtelenjött hóbortból úgy döntött, hogy a *Bornemisza Péter mondásainak* szövegét provokatív módon oroszra fordítja.⁵ Tulajdonképpen ez hozta az ismeretséget Dalos Rimmával, a *Truszoza* orosz anyanyelvű költőnőjével, aki így emlékezett a történetekre:

A Hungarotonnak sok lemezborítót fordítottam a 70-es években, '75-ben Kurtág egész lemezét is, a *Bornemisza mondásai*-t. El voltam ragadtatva a szövegtől!! Kurtág Gyuri viszont nagyon kellemetlen alkotótárs volt: mindenbe belekötött! Végül elegend lett, és

1 Szitha Tünde: „'A »rejtett« alaphangokat ugyanott hallom, ahol ő’. Eötvös Péter Kurtág Györgyről”. *Muzsika* LIV/11. (2011. november), 36–37., ide: 37.

2 Renate Ulm: „Peter Eötvös: Ich sehe mich als 'Testpiloten' für Neue Musik”. In: uő: *Eine Sprache der Gegenwart, Musica viva 1945–95*. München: Piper, 1995, 332–339., ide: 336.

3 Fáy Miklós: „'Most jött el az ideje, hogy hazajöjjenek’. Eötvös Péterrel Fáy Miklós készített interjút”. *Élet és Irodalom* XLVIII/18. (2004. április 30.), 7–8., ide: 7.

4 Szitha: „A 'rejtett' alaphangokat ugyanott hallom, ahol ő'...”, 37.

5 Hans Heg: „Az ember sohasem érkezik túl későn”. Ford. Szegzárdy-Csengery Klára, *Muzsika* XXXIX/2. (1996. február), 12–15., ide: 13.

azt mondtam neki: te csak ne oktass ki engem a szavak hangzásáról, elvégre én is írok, pontosan érzem a súlyukat... Felcsillant erre a Gyuri szeme, és azonnal el akarta olvasni a verseimet. Odaadtam neki a kéziratot, de hát az egész oroszul volt, akkor még nem fordítottuk le a verseimet magyarra. Elvitte azért magával a paksamétát, és egyszer csak hallom, hogy Gyuri oroszul tanul... Meg is tanult.”⁶

Később Kurtág maga azt nyilatkozta, az orosz szöveg, hasonlóképpen, mint Stravinskynak a latin, szakrális nyelvvé vált számára.⁷ Eötvös Kurtág példájából kiindulva szintén Dalos Rimma segítségét kérte legelső egész estés operája, a *Három nővér* komponálásakor a helyes prozódiaival kapcsolatban, ő azonban sosem tanult meg oroszul. Ez viszont abból a szempontból előnyt jelentett neki, hogy sokkal könnyebben meg tudta hallani egy olyan nyelv zenéjét, amelynek a szavait nem érti.⁸

Szintén érdekes kérdés, hogy hogyan viszonyult a két szerző az opera műfajához. Eötvös életművében központi szerepet töltött be, viszont ő is viszonylag későn találta meg azt a hangot, amelyen hitelesen meg tudott szólalni egy ilyen nagy forma esetében is. Zeneszerzőként már a kezdetektől a drámai műfajokhoz vonzódott, legelső „megrendelése” filmzenék és színházi kísérezzenék voltak. Különből édesanyjának írt leveleiből kiderül, hogy már huszonevesen is foglalkoztatta az opera műfaja: „Most operával foglalkozunk, OPERÁVAL! Teljesen operabűvöletben vagyok” – olvashatjuk egy 1966-os levelében. Később, 1967–68-ban a kölni operaház korrepetitoraként dolgozott, ami az intézményben uralkodó áldatlan állapotoknak köszönhetően kiábrándítóan hatott rá, s utána évekig nem foglalkozott a műfajjal. És bár több alternatív művében is – többek közt a *Mesében*, két kamaraoperájában, a *Radamesben* és *Harakiriben*, vagy a *Chinése Operában* – foglalkozott a zene mögött húzódó történetmeséléssel, végül csak a *Három nővér* bemutatójával, 1998-ban, 54 évesen kezdte meg operaszerzői pályafutását. „A zeném színházi zene”⁹ – nyilatkozta számos interjújában, utalva arra, hogy hangszeres művei mögött is mindig felfedezhető egyfajta dramaturgia.

Kurtágnak ezzel szemben 92 éves korában mutatták be első operáját, a másodikat pedig nyolc évvel később, 2026. február 20-án, egy nappal a zeneszerző századik születésnapja után. Hangszeres vagy tisztán énekhangra írt művei mögött azonban kivétel nélkül mindig érezni a drámát. „Zenéje erősen artikulált, majdnem színpadias zene, amelyben minden gesztus nagyon fontos”¹⁰ – fogalmazta meg Eötvös Kurtág 90. születésnapja kapcsán. Különösen igaz ez a *Truszozára*-ra, amelyet

6 Pécsi Katalin: „Én mindig nőnemben gondolkodom és írok” [Beszélgetés Dalos Rimmával], *Szombat* XV/3. (2003. március), <https://www.szombat.org/archivum/en-mindig-nonemben-gondolkodom-es-irok> (utolsó megtekintés: 2026. február 4.).

7 Balázs István: „A magánélet börtönében. Kurtág György két művéről”, *Valóság* XXVII/5. (1984. május), 51–62., ide: 53.

8 Eötvös Péter–Pedro Amaral: *Parlando–rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford. Jancsó Júlia. Budapest: Rózsavölgyi, 2015, 82.

9 Pl. Martin Lorber: „'Meinte Musik ist Theatermusik'. Peter Eötvös im Gespräch mit Martin Lorber”. In: *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. Ed. Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2007, 43–56.

10 [Szerző nélkül:] Eötvös Péter: „Kurtág zenéje a klasszikusokban és Bartókban gyökerezik, de teljesen egyedi”, *Irodalmi Jelen* (MTI), <https://irodalmijelen.hu/hirek/eotvos-peter-kurtag-zeneje-klasszikusokban-es-bartokban-gyokerezik-de-teljesen-egyedi> (utolsó megtekintés: 2026. február 5.).

sokan neveznek monodrámának. Csengery Adrienne egy vele készült, Kurtágról szóló interjúbán azt mondta: „Én azt hiszem, Kurtág a lelke mélyén maga is elismeri, hogy ő folyton drámákat komponál. Ő még a zongoradarabjaiban is operát ír. Szóval neki ez a műfaja.”¹¹ A színpad azonban Kurtágnál egyértelműen nem kint, hanem bent van: a színpadi gesztust a *Truszo* esetében például a zeneszerző ideálja szerint csakis a hang hordozhatja, az arcjáték, az énekes mozdulatai nem.¹² Nem véletlen, hogy éppen ez volt az első Kurtág-mű, amelyet Eötvös vezényelt 1981. augusztus 1-jén.¹³

A két zeneszerző ekkor már évtizedek óta ismerte egymást. Eötvös visszaemlékezése szerint Kurtággal a 60-as évek elején ismerkedtek meg, mikor ő már a Zeneakadémia hallgatója volt, Kurtág pedig, bár még nem kezdett el ott tanítani, szellemileg az intézményhez tartozott. Ebből az ismeretségből aztán a 70-es évek legelején, az Új Zenei Stúdió megalapításakor lett kölcsönös szimpátián alapuló barátság.¹⁴ Kurtág eleinte főként fia, ifj. Kurtág György miatt érdeklődött a kortárs zenei együttes iránt,¹⁵ de hamar kiderült, hogy nagyon inspirálóan hatnak rá a fiatalabb generáció kísérletező alkotásai. Erről árulkodik a rengeteg hommage-tétel, amelyet az Új Zenei Stúdió tagjainak írt.¹⁶ Ezt később Eötvös, Jeney, Kocsis, Sárosi és Vidovszky egy közösen komponált művel, az *Hommage à Kurtág*gal viszonozta a komponista 50. születésnapján.

2016-ban Eötvös a Kurtág-születésnapjal kapcsolatban beszélt közeli baráti és szakmai viszonyukról. Kurtág hatását saját zenéjére – előadóként és komponistaként egyaránt – Stockhausenéhoz és Boulezéhoz hasonlóan meghatározónak nevezte. „Az utóbbi 50 évben töretlen a baráti és szakmai kapcsolat közöttünk, sokszor külföldön is kapcsolatban álltunk egymással. [...] Zeneszerzőként kölcsönösen jól ismerjük egymás műveit és ezek bizonyos hatással vannak egymásra”¹⁷ – nyilatkozta idősebb pályatársáról. Egy korábbi, 2011-es interjúbán azt mesélte Eötvös, hogy Kurtág zenéjének non-strukturáltsága hatott rá leginkább: „Én nem keresem benne a ’struktúrát’, mert az ellentmondana az alaptermészetének. Olyan lenne, mintha egy vadon élő állatot ketrecbe zárnánk”¹⁸ – magyarázta. Eötvös elmondása szerint mindig tudták, min dolgozik a másik éppen, s bár Kurtág ritkán mondott véleményt, azt is néha csak évekkel később, de az mindig találó volt.¹⁹

De nemcsak Kurtág hatott erősen Eötvösre, mindez fordítva is igaz. Kurtág ritkán adott interjúiban néha egy-egy elejtett megjegyzésből, anekdotából sejthet-

11 Balázs István: „Egy zeneszerző képmása – hogyan egy énekesnő látja. Beszélgetés Kurtág Györgyről Csengery Adrienne-nel”, *Mozgó Világ* XII/2. (1986. február), 119–125., ide: 124.

12 Uott, 122.

13 <https://eotvospeter.com/agenda/1981/conducted-concerts/> (utolsó megtekintés: 2026. február 5.).

14 Szitha: „A ’rejtett’ alaphangokat ugyanott hallom, ahol ő...”, 36.

15 „Dinyés Dániel interjúja Kurtág Györggyel”, *Hangok közt* #35. <https://www.youtube.com/watch?v=n-M-szeWJlM&t=2882s> (utolsó megtekintés: 2026. február 5.).

16 Szitha: „A ’rejtett’ alaphangokat ugyanott hallom, ahol ő...”, 36.

17 [Szerző nélkül:] Eötvös Péter: *Kurtág zenéje a klasszikusokban és Bartókban gyökerezik...*

18 Szitha: „A ’rejtett’ alaphangokat ugyanott hallom, ahol ő...”, 37.

19 Uott, 37.

jük, milyen fontosak voltak számára Eötvös észrevételei. Egy alkalommal például a kérdező Varga Bálint András emlékezteti a zeneszerzőt, hogy Eötvös megjegyzése, miszerint ideje volna valami hosszabb, egybefüggő darabot írnia, arra indította, hogy megpróbálkozzon vele.²⁰ Egy másik beszélgetés során Kurtág megemlíti, hogy az *Officium breve* bemutatóján Wittenben Eötvös „majdnem megrendelte” tőle, hogy ne húzza be a kettősvonalakat, amely történethez Kurtág Márta hozzátette: „Rosszul emlékszel. Arról van szó, hogy az összes kis tételből álló kompozíció valójában egy darab, írjon hát egyszer egy olyat, ahol nem húzza be a kettős vonalat.”²¹ Vajda Gergely az Eötvös Péter karmesteri életművéről szóló disszertációjában részletesen leír egy esetet, amikor Eötvös a neki és Kocsisnak dedikált ...*quasi una fantasia*... próbafolyamata közben egy olyan praktikus megoldással állt elő, amely később a javított Editio Musica-féle nyomtatott kiadásba is bekerült.²² Kurtág előszeretettel ajánlja műveit barátoknak, családtagoknak, hozzájuk közel álló pályatársaknak, s feltűnően sok művet írt az hommage-daraboktól kezdve a születésnapj köszöntéseken keresztül a klasszikus ajánlásokig Eötvösnek. Ezek az ajánlások egyszerre szólnak a nagyközönségnek, és töltik be a személyes kódolt üzenetek szerepét is. Ilyen például a *Kettősverseny*, a *Hipartita* „Honvág” tétele, az *Üzenetek* „Levél Eötvös Péternek” tétele, vagy a *Játékok* sorozat két tétele („Hommage à Péter Eötvös”, „...és még egy levél Eötvös Péternek...”). Egy 1986-os interjúban Kurtág elmesélt egy nagyon kedves történetet, amely talán a fentieknél is többet elárul kettejük bensőséges viszonyáról:

Berlinben, annak a háznak a tetején, ahol laktam, rendszeresen énekelt egy feketerigó – ő egészen nagy művész volt. A botanikus kert közelében laktam, s a környék állandóan tele volt madarakkal. Hajnalban, három óra felé felébredtek a rigók, kórusban felegettek egymásnak közelről meg távolról. Felejthetetlen volt, amikor egy hosszúra nyúlt beszélgetés után Eötvös Péterrel kimentünk a kertbe, hogy meghallgassuk ezt a koncertet. A madarak és a fák – ez a kettő maradt sokáig fontos.²³

Köztudott, hogy Kurtág *A boldogult R. V. Truszova üzenetei* című dalciklusával alapozta meg nemzetközi hírnevét zeneszerzőként, Eötvös pedig már a mű megrendelésénél és bemutatójánál is jelen volt, még ha csak a háttérben is. Az, hogy Kurtág Bouleznek írjon egy művet, már az 1957–58-as párizsi tanulmányútja során megfogalmazódott benne, ez azonban sokáig váratott magára. Aztán mikor húsz évvel később Boulez – aki immár megalapította kortárs zenére specializálódott együttesét, az Ensemble InterContemporaint, melynek legelső zeneigazgatója Eötvös Péter lett 1979-ben – Budapestre látogatott, Kurtág-kottákat kért áttanulmányozásra.²⁴ A legelső mű, amely a kották közt felkeltette az érdeklődését, a *Bornemisza Péter mondásai* volt, de mégsem erre esett a választása, inkább

20 Varga Bálint András: *Kurtág György*. Budapest: Holnap Kiadó, 2009 (A magyar zeneszerzés mesterei), 40.

21 Uott, 90.

22 Vajda Gergely: *A zeneszerző mint előadóművész. Eötvös Péter karmesteri életművéről*. PhD-disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019, 19–20.

23 Varga: *Kurtág György*, 17.

24 (–a): „Kurtág-bemutatók”, *Film Színház Muzsika* XXV/44. (1981. október 31.), 5.

felkérte Kurtágot egy új mű komponálására. Kurtág ekkor már évek óta dolgozott a *Truszován*, így megragadva az alkalmat ezt a művet tűzte ki műsorára Boulez együttese.²⁵ Az eredetileg 1980 júniusára tervezett bemutató azonban elmaradt, mivel sem a zenészek, sem az énekesnő nem tudták ilyen rövid idő alatt megtanulni a művet. Ekkor kereste fel Kurtág Csengery Adrienne-t – őt Mihály András ajánlotta neki –, aki vállalta a munkát, s ezzel kezdetét vette a sok-sok éven át tartó, egymást inspiráló együttműködésük.²⁶ A *Truszoját* 1981. január 14-én mutatták be Csengery Adrienne szólójával, Sylvain Cambreling vezényletével Párizsban.²⁷ A mű nemsokára elhangzott több országban is, többek közt Angliában, a velencei Biennálén, Svájcban és Németországban is. 1984-ben a Hungarotonnál megjelent az első felvétel a Boulez dirigálta Ensemble InterContemporain előadásában, Csengery szólójával.²⁸

1981 augusztusában már Eötvös vezényelte a London Sinfoniettát a BBC Proms fesztiválon,²⁹ s a következőképpen emlékezett vissza Kurtággal való professzionális együttműködésének kezdetére:

Ez volt az első Kurtág-mű, amellyel nagyon komolyan foglalkoztam. Később aztán majdnem az összes kamara- és zenekari darabját dirigáltam, mindenütt a világon. Emlékszem, milyen sokat dolgoztam a *Truszo* szólamanyagának korrekcióin, azon a jellegzetesen „kurtági” írásmódon, amely megmutatja Kurtág zenéjének belső szabadságát és emocionális szélsőségeit, s amely szokatlansága ellenére idővel mégis érthetővé válik a zenészek számára.³⁰

Tíz évvel ezelőtt pedig Kurtág 90. születésnapja kapcsán a következőket mondta a darabról egy videóinterjúban:

’81-ben, a bemutató idején hallatlanul nehéz volt a darab. Egyszerűen megérteni, hogy a lejegyzési formája annyira egyedi, [...] hogy az első pillanatban nagyon nehéz orientálódni. Egy hallatlanul gazdag, szövevényes, dzsungelszerű anyag van benne. A zenészeknek még most is el kell magyarázzam, ki mikor hogyan játsszon. Nagyon pontosan van lejegyezve, csak nem a szokásos módon.³¹

Hogy milyen mértékben vált a mű Eötvös állandó repertoárja részévé, az is mutatja, hogy két lemezfelvételt is készített belőle. Először 1993-ban vette fel a Sony-nál a *Truszoját* a neki és Kocsis Zoltánnak dedikált ...*quasi una fantasia*... és a szintén Dalos Rimma szövegére írt *Jelenetek egy regényből* című dalciklus társaságában; ezen a lemezen Eötvös az Ensemble Modern-t vezényli, az énekszólamot pedig Rosemary Hardy adja elő.³² A második album a BMC-nél jelent meg 2010-

25 Pierre Boulez: „Kurtág György születésnapjára”. Ford. Fenyves Katalin, *Muzsika* XLIX/2. (2006. február), 7.

26 Balázs: *Egy zeneszerző képmása...*, 119.

27 Grabócz Márta: „Kurtág-bemutató Párizsban”, *Muzsika* XXIV/3. (1981. március), 34–36, ide: 34.

28 (–a): *Kurtág-bemutatók*, 5.

29 <https://eotvospeter.com/agenda/1981/conducted-concerts/> (utolsó megtekintés: 2026. február 5.).

30 Szitha: „A ’rejtett’ alaphangokat ugyanott hallom, ahol ő...”, 36.

31 A szegénylős vulkán – Kurtág György 90 éves. VS.hu: https://www.youtube.com/watch?v=FTTrBg1o_Ix0 (utolsó megtekintés: 2026. február 18.), 3:08–4:00.

32 György Kurtág: *Song Cycles – Quasi Una Fantasia*. Ensemble Modern, Peter Eötvös. Sony Classical (SK 53290), 1993.

ben a 2009. január 31-én a New York-i Carnegie Hallban elhangzott koncert felvételeként.³³ Eötvös ezúttal az UMZE Kamaraegyüttest dirigálta, a szoprán szólista pedig Natalja Zagorinszkaja volt. A lemezen szerepel még Ligeti *Csellóversenye* és Kurtág Op. 41-es *Anna Ahmatova: Négy vers* című ciklusa is, amelyet ezen a koncerten mutattak be. A *boldogult R. V. Truszova üzeneteit* választotta ezenkívül Eötvös kilenc évvel ezelőtt megrendezett mesterkurzusának anyagául is, amely a BMC-ben zajlott Kurtág György jelenlétében.³⁴ „Azok a próbák, ahol Kurtág is ott van, számomra – de az ő számára is – a rendkívül intenzív munka, s közben a baráti és szeretetteljes együttműködés időszakai is”³⁵ – vallott egyszer a közös munka intenzitásáról. A mesterkurzuson résztvevő egyik énekes, Brassói-Jőrös Andrea pedig a következőképpen emlékezett a két zeneszerzővel együtt töltött napokra:

Eötvös munkáján érződött, hogy ő már számtalanszor vezényelte ezt a művet. Itt most nem zeneszerzőként volt jelen, teljesen azonosult azzal az elképzeléssel, amit Kurtágtól megtanult, ezt a több évtizednyi tapasztalatot próbálta átadni egy nagy csokorban a karmestereknek. Kurtág jelenlétében szinte teljesen visszavonult. Ha Kurtág akár csak egy szót kiejtett, rögtön őrá irányult a figyelme, nagyon harmonikus a kapcsolatuk.³⁶

A hangfelvételeken és a mesterkurzusokon kívül nagyon fontos forrás az Eötvös hagyatékában megtalálható két kotta a karmester bejegyzéseivel, amelyek sok mindent elárulnak a mű eötvösi olvasatáról, illetve vezényléstechnikájáról és jól bejáratott módszereiről is.

Jelen tanulmány keretei nem teszik lehetővé a teljes ciklus részletes elemzését, így néhány általános megállapítás után a III. rész három daláról esik majd szó bővebben. A címben szereplő név – R. V. Truszova – jelentését, eredetét sokáig csak találgatták az elemzők, míg egy interjúban Dalos Rimma fel nem fedte, hogy tulajdonképpen ez az ő leánykori neve: Rimma Vlagyimirovna Truszova. „Amikor először láttam meg a lemezborítón a nevemet, furcsa érzés volt, sőt egészen megijedtem. De aztán rájöttem, hogy Kurtágnak igaza volt; ez voltam valaha én” – mesélte a költőnő.³⁷ Kurtág a ciklusban 21 tömör álhaiku verset zenésített meg három nagyobb, növekedő egységre bontva: *I. Magány* (2 vers), *II. Egy kis erotika* (4 vers), *III. Keserű tapasztalás* – öröm és bánat (15 vers). Az egyes részek elején egy-egy rövid idézet áll Anna Ahmatovától, Alexandr Bloktól, valamint a *Faustból*; az előbbi két orosz költő a hivatalosan problematikusnak nyilvánított kategóriába tartozott.³⁸ A művet maga Kurtág a bemutatón Schumann *Frauenliebe und Leben*

33 *Ligeti and Kurtág at Carnegie Hall* – UMZE Ensemble conducted by Péter Eötvös. BMC Records (BMC CD 162), 2010.

34 A mesterkurzus budapesti zárókoncertjéről Szabó Ferenc János írt beszámolót: „Kurtág-kurzus Eötvös Péterrel – nem csak karmestereknek”, *Muzsika* LX/5. (2017. május), 32–35. A koncert felvétele megtekinthető a YouTube-on is: *Workshop concert with Kurtág and Eötvös / Messages of the late R. V. Trussova*, https://www.youtube.com/watch?v=Oe_ibuulF_c&t=1s (utolsó megtekintés: 2026. február 18.).

35 Szitha: „A 'rejtett' alaphangokat ugyanott hallom, ahol ő...”, 37.

36 Szabó: *Kurtág-kurzus Eötvös Péterrel...*, 34.

37 Pécsi: „Én mindig nőnemben gondolkodom és írok”

38 Balázs: *A magánélet börtönében...*, 54.

című ciklusához hasonlította,³⁹ de más elemzők párhuzamba állították Schönberg *Erwartung*jával vagy akár Weöres Sándor *Psychéjével* is, illetve sokan monodráma-ként hivatkoznak a *Truszo*vára. A dalok mögött rejlő színpad, dráma egyértelmű, Balázs István elemző esszéjében egyenesen azt állította: „Velejéig mai opera ez a dalciklus”.⁴⁰ Van valami sorsszerű abban, hogy a fiatalok óta a színpad és az opera világához vonzódó Eötvös éppen ezt a Kurtág művet vezényelte először, s talán az sem egészen véletlen, hogy csaknem másfél évtizeddel később első nagy-operájában ő is női sorsokkal foglalkozott orosz nyelven, ugyanazon költőnő közreműködésével.

Ahogy Eötvös *Truszo*va-kotta-példányait a kezünkbe vesszük, azonnal feltűnik, mennyire részletesen és színesen jegyzetelt. A színek következetes használatáról Vajda Gergely is írt disszertációjában – nyilvánvalóan Eötvös szavaira is alapozva megállapításait –, de akár enélkül is könnyen dekódolható, mikor mit használ a szerző. A zöld szín a dinamika kiemelésére szolgál, a piros a ritmust és az ütemeket jelzi, míg a kék a szakaszhatárokat, az egyes hangszerek belépését, valamint a tempójelzést és a tempó változásának kiemelését is mutatja.⁴¹ A piros, zöld és kék szín használatán kívül Eötvös szövegkiemelővel olykor megjelöli a fontos hangszereket, legtöbbször a kürt szólamát. Ez nem véletlen, hiszen ahogy Halász Péter is megjegyezte, „az énekeshez árnyékként társul a kürt szólama, mintegy beleszőve az elhagyott nő monológjába az elvesztett férfi alakját”.⁴² A legizgalmasabbak talán azok a ceruzás, írásos bejegyzések, amelyek Eötvös személyes gondolatait, értelmezését tükrözik. Ezek többnyelvűek, főként magyarul és németül íródtak, de Eötvös olykor az énekszólamot is kiemeli külön oroszul. A legtöbb ilyen beírás a stílusra vonatkozik, magának, valamint az előadónak is szól. Ilyen beírásokat olvashatunk például: „barokkosan”, „hisztérikus”, „polyfon”, „a kürt dalol”, „rikoltó” (a klarinét szólamánál), „Falsch”, „Bach”, „Weber”. Sok praktikus, technikai jellegű bejegyzést is olvashatunk, amelyek a zenészeknek szólnak, például: „olyan tisztán, hogy az ének beléphessen”, „a korona alatt is játszani”. Eötvös saját magát is gyakran figyelmezteti: „várj” vagy „warten”, „lassabban”, „lapozz”, „ne siess”, „ziemlich schnell”, „ne állj le”. Olvashatunk olyan zenei utasításokat is, amelyek az eredeti Kurtág-kottában nem szerepelnek, például: „calando”, „ruhig”, „poco rubato”, „ECHO”.

Feltűnően sokszor szerepelnek különböző táncokra, valamint zenei műfajokra vonatkozó beírások, amelyek nyilvánvalóan a hangok mögötti lüktetés felvételében, illetve az előadási stílusban segítik a karmestert és a zenészeket. Ilyenek a „duett”, a „Walzer”, a „keserves”, a „tánc”, a „sarabande” vagy az „angolvalzer” beírások. Kurtág maga mindössze egy alkalommal utal táncműfajra: a legelső dal, a *Magány* 12. ütemében írja: „quasi Walzer, lontano e misterioso”, ezt azonban Eötvös nem emeli ki külön beírással, csak a szakaszt karikázza be zölddel. A kü-

39 Grabócz: *Kurtág-bemutató Párizsban*, 35.

40 Balázs: *A magánélet történetében...*, 61.

41 Vajda: *A zeneszerző mint előadóművész*, 22–23.

42 Halász Péter: *Kurtág György*. Budapest: Mágus Kiadó, 1998 (Magyar Zeneszerzők 3.), 17.

lönböző zenei műfajokra, táncokra való utalások nemcsak a lüktetés megérzésében segítik a karmestert, de azt is jelzik, hogy Eötvös Kurtág zenéjét a nyugati zene hagyományának logikus folytatásaként értelmezi. Saját operáiban is gyakran olvashatunk egyébként hasonló beírásokat, a két Madách-operában⁴³ találunk például indulót, altatót és keringőt is. Nagyon izgalmasak a lap szélén saját magának feltett kérdések és válaszok, valamint egyéb megjegyzések más karmesterek előadására vonatkozóan. Kétszer is olvashatjuk például, hogy „anders als Boulez”, egyszer pedig felteszi a kérdést: „Sylvain tempója jó?”. Majd meg is válaszolja: „Gyors!” Végül Eötvös vizuális beállítottságáról árulkodik, hogy néhol kis rajzokkal is jelez magának: többször láthatunk zongorát, amivel azt jelzi, mennyire kell felnyitni a hangszeret, hárfát – jelezve, hogy készüljön a hárfás, vagy akár ollót, alatta az „abschneiden” szóval, ami azt jelenti, az egyik hangszer szólama úgy fejeződjön be, mintha elvágták volna.

Mindkét kottában szerepel egy-egy pohárrajz a III. rész 4., *Karcsú túlvé... című* dalának elején (1. *faksimile* a 184. oldalon). A kotta szerint egy üvegharang törésének hangjával indul a tétel, Eötvös pedig emellett részletesen le is írja a gyakorlati megvalósítást: „műanyag veder aljára fémet, esetleg üvegcserepet tenni”, az üvegharang mellé pedig azt írja: „összefogni, és ütés nélkül elereszteni”. A következő ütésnél szerepel egy plasztiktű-glissando a gong hátán – az első példányban a felirat alá írta Eötvös: „Kis Gyuri!”, ami nyilvánvalóan ifj. Kurtág Györgyre utal. A mesterkurzuson ennél a résznél Eötvös külön megállt, hogy a közönségnek is elmagyarázza ezt a két effektust. A következőket mondta ennek kapcsán: „Nem tudom, hallottak-e már olyat, mikor a konyhában egy tányér eltörik.” Majd bemutatnak egy kicsit másik megoldást, mint ami korábban a kottában szerepelt: egy tányért ejtenek egy másik tányérra. Ezen a ponton komoly arccal megkérdezi Kurtágot: „Szabad rezonálnia, vagy csak egy ütés legyen?” – mire Kurtág azt válaszolja: „Jó így”. Eötvös végül megjegyzi: „Csak nem tört el. Majd legközelebb.” Ezután megmutatja a plasztiktű-glissandót is, amelyet egy szappantartóval oldanak meg. „Ezen tegnap sokat dolgoztunk, hogy énekeljen, hogy legyen egy íve. Az elején lassan induljon el és felfelé induljon a hang”, mondja, végül összefoglalja a hangeffektusokat: „Tehát az első ütés a konyhában van, a második a fürdőszobában és utána megy tovább. Na jó, ezt megjegyeztük, nem játszunk el még egyszer.” A későbbi, Carnegie Hallban készült felvételen egészen hosszan és tisztán hallani az üvegtörést – amely nyilvánvalóan minden előadáson máshogy sikerül. Eötvös ezt a nagyon is gyakorlati tapasztalatot használhatta fel a *Három nővér*ben, amelynek mindegyik szekvenciájában szerepel zenekari üvegtörés, mikor a Doktor részegen összetöri a nővérek édesanyjuktól örökölt óráját. A Boulez-féle felvételhez képest jelentős különbség egyébként, hogy az énekszólam első hangját a kottához híven mindkét Eötvös-felvétel énekesnője kitartja, míg Csengery Adrienne staccato éneklí, megszakítja egy kis időre a hangot.

43 A visszavont *Die Tragödie des Teufels* és ennek újraírt változata, a *Paradise reloaded* (Lilith).

4

Тонкая игла...

87

ziemlich schnell

[canon a 2] *sfz* Тон - ка - я иг - ла стра -

sfz 1 2 3 4 5 1 2 3

Ob. *fpp* *f* *fpp*

Cimb. *CMB Hala* *bacch. di metallo* *[con la palma]* *f* *pp* *f*

Metal bl. *bacch. di met.* *f*

Gong. *bacch. di plast. molto pressato* *f*

Ptto *bacch. di met.* *pp*

Gr. C. *bacch. di legna* *pp*

Breaking of a glass and Glass chimes *sf* *szorongóddal aljára fektet, esélyes üveg-csörgő kettő*

öbörföngő az üveg nélkül eleve kémi

arco *arco*

VI. *f*

Vla *f*

plasztrú — glissando a gong hátán
Glissando auf der Rückseite des Gongs, mit einer Plastiknadel
glissando on gong's reverse side, with plastic needle

Z. 12 021

1. faksimile. Kurtág György: A boldogult R. V. Truszova üzenetei, Op. 17. III/4., Karcsú tűvel... kezdete.
 Eötvös Péter 2. példánya (© copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

A ciklusban korábban szerepel a III. rész első, *Odavetted...* című dala, amelyet a tétel eleji nyilvánvaló Bartók-allúzió (*Könnyek tava*) miatt is érdemes megvizsgálni (2. *faksimile* a 186. oldalon). A dal szövege így hangzik magyar fordításban: „Odavetted / tenyeredre a szívem, / s a földnek fordítottad lassan.” Eötvös mindkét partitúrapéldányában a dal első oldalán feltűnően sok beírás szerepel, amit persze az is indokol, hogy itt kezdődik az utolsó nagy formarész: „Warten! Pausen variable”, vagyis „Várj! Változó szünetek” – olvashatjuk a lap tetején. Az első utasítás az előző tétel utáni szünethez kapcsolódik, a második viszont a klarinét szólamához, amely a *Könnyek tava* allúziót játssza; ez a felfutó és lehajló gyors klarinétfutam a tétel elején variálva ötször, majd ABA formát létrehozva, a tétel végén négy alkalommal hangzik el. Az egyes futamok közt Kurtág eredeti kottájában is szerepel korona, amelyet Eötvös pirossal kiemel, de hozzáad egy, az eredeti kottában nem szereplő koronát az első és második ütem közé, fölé írva, hogy „kurz”, vagyis „rövid” legyen. A sorok közé még beírja: „története legyen”, s a dal végén még egyszer: „egy vonalban, története legyen”. Érdemes megfigyelni, hogy míg a vezényléstechnikai utasításokat németül írta a kottába, a zene mögöttes tartalmára vonatkozó sorokat magyarul jegyezte le. Az első esetben tehát a zenészekhez szól, a másodikban inkább saját magához. Felfedezhető persze emögött egy olyan gondolat is, hogy a *Könnyek tava* allúziót legjobban a magyar zenészek értik, érzik, egy külföldi muzsikusnak egy ilyen utalás talán nem jelent annyit. A 2017-es workshop zárókoncertjén ezen a ponton Kurtág maga is csatlakozott a diskurzushoz. Eötvös rögtön a kezdőfrázis után megállította a karmestert, és elmagyarázta: az első szünet hosszabb, a második rövidebb, de hagyja kicsengeni a hangot a végén. Kurtág közben szintén elkezd kibontani a klarinétfrázis jelentését: „Legyen egy összerendezés, legyen gyorsabb!” – kéri. „Ne éneklő legyen. *Könnyek tava*” – teszi hozzá. Eötvös a szünetekkel kapcsolatban folytatja a beszélgetést: „Gyuri egy kérdés: a szünetek azok szünetek, vagy lógjon bele a kicsengés?” Kurtág válasza a következő: „Nekem belelóghat. És több hangszínt bele, inkább halkabban még.” A karmesterhez fordulva pedig németül is összefoglalja a korábbiakat: „Ezek borzongások. Hagyjon több időt, legyenek a fermaták egy kicsit hosszabbak. És szabálytalanok. Improvizálva.”⁴⁴ A workshop-koncerten és mindkét Eötvös-lemezfelvételen megfigyelhető továbbá, hogy a kupolás motívum lefelé induló skálájába belelassít a klarinét – ez talán a legfeltűnőbb a Carnegie Hallban készült felvételen, ahol az egész futamot lassabban játssza a klarinétművész.

A „Karcú tűvel...”-t megelőzi a „Kavicsok” című tétel, amelynek szövege a következő: „Szerelmesem / kavicsokat hozott. / Megörültem, hogy ilyen tarkák.” A dal kíséretében az egész zenekar részt vesz, a cimbalom és az oboa pedig kitüntetett szerepet kap az énekszólam mellett. A vers első sora lassúbb, míg a második és harmadik sora gyorsabb tempójú, izgatottabb, végül újrakezdi az utolsó sort, de a mondat közepén elhal – „Megörültem, hogy...” –, mintha hirtelen rájönne, az ajándék mögött nincs mély érzelm a másik részéről. Eötvös mindkét

44 „Diese sind Schaudern. Lassen sie mehr Zeit, die Fermaten ein bisschen langer. Und unregelmäßig. Improvisiert.“

Warten! Pausen variieren! 73

III. ГОРЬКИЙ ОПЫТ — СЛАДОСТЬ И ГОРЕ

III. TEIL

...И была роковая отрада
В помирании завестиных святых,
И безумная сердцу улада —
Эта горькая страсть, как полымь!
(А. БЛОК)

1
Ты вынул...

Calmò, non strascinato poco calando [1] tempo poco calando

pp dolce 9 schnell + roll 10 KUPZ 9 10

Cimb. pp Ped. 1/2 Ped. 5 Ped. 1/2 Ped. 6

Arpa pp [loco] calando calando

Vibr. ppp Ped. Ped. Ped. Ped.

Camp. ppp 3 Glock

Gong. 2 Gong

Tam-t. pppp TAP

Vla pp

Handwritten notes: Klar, Pno closed, Pause kann lang sein, KUPZ, Vary, tartinete legen, VIB, 2 Gong, TAP.

Z. 12 021

2. faksimile. Kurtág György: A boldogult R. V. Truszova üzenetei, Op. 17. III/1., Odavetted... kezdete. Eötvös Péter 2. példánya. (© copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

kottájába a negyedik ütem előtti felütéshez – a középső sor kezdetéhez – beírta: „Tánc”. Kurtág előadási utasítása itt „vivo, leggiero”. Ez egy hullámzó, a triangelum csilingelésével kísért, fúvós dominanciájú szakasz – a megannyi színes kavics, kincs zenei megfelelője. A „megörültem” szövegénél egyre feljebb és feljebb ugrik az alsó, rövidebb hangról az énekes szólama a felfokozott érzelmeket illusztrálva, ám a „tarkaságuknak” szónál lehanyatlik a dallam. A klarinét ezt a lefelé hajló motívumot ismételteti egyre lassulva, mint egy lejáró verkli, majd egy ütemnyi csend következik. Az utolsó sor csonka ismétlése zeneileg is megjelenik: a zene hirtelen, váratlanul szakad félbe, egy gondolat közepén. A két Eötvös-felvétel majdnem másodpercre pontosan egyforma hosszúságú, Eötvös tehát húsz év különbséggel is tudta tartani a tempót. Ami megváltozott, az az érzelmek szélsőséesebb, hevesebb ábrázolása, amely főként az énekszólamban, de a klarinét- és oboaszólam kiemelésében is látszik. A későbbi felvételen a táncos karakter is jobban érződik – Eötvös interpretációja tehát alakult, finomodott, ugyanakkor az alapvető elképzeléseit megtartotta.

Felmerülhet a kérdés, hogy miért éppen ezt a tételt választottam részletes elemzésem tárgyául – hiszen még maga Eötvös is jelezte az első kottapéldányban, hogy esetleg kihagyható. A választ a kilenc évvel ezelőtti mesterkurzus adja, ugyanis ez volt az a pont, ahol Kurtág hallgatva az előadást egyszer csak megszólalt: „Péter, nem tudom, ezzel mit lehet csinálni, túl van hangszerelve. Valamit kell csinálni, hogy mindenki olyan halkan játsszon, hogy egész egyszerűen egymást is jobban halljátok. Az ének egy hangja se vesszen el.”⁴⁵ A zeneszerző Eötvöst szólította meg Kurtág, akiről tudta, rengeteg praktikus tudása van a zenekar működéséről. A *Truszova* túlhangszerelésével kapcsolatos aggályait azonban a zeneszerző már korábban is megfogalmazta. Hans Heg vele készült interjújában így nyilatkozott:

Valójában azonban első találkozásaim a zenekarral – még diákkoromban – igen kellemetlenek voltak. [...] el sem tudtam képzelni, hogy valaha újból zenekari művet írok. S valóban, harminc évig nem is komponáltam semmit zenekarra. [...] a *Truszova* kapcsán is szert tettem bizonyos tapasztalatokra. Ott nagyon sűrű szerkezeteket halmoztam egymásra, s ebből szinte semmi sem hallatszott. Próbá próbát követett, s én még mindig semmit sem hallottam a műből.⁴⁶

Egy másik, Kurtág Mártával közös interjúban pedig így magyarázta ezt a jelenséget:

Kurtág Márta: 1981-ben, a darab bemutatójakor, Gyuri a karmester, Sylvain Cambreling egy kérdésére válaszolva úgy fogalmazott, hogy szeretne egy tű hegyére százezer angyalt elhelyezni. [...]

Kurtág György: A középkorban vitatkoztak is erről: hány angyalt lehet egy tű hegyére tüzni. Komoly, vére menő skolasztikus vita volt. Írok valamit, és akkor még egy réteget rákomponálok, és aztán még egyet és még egyet. [...] Mint mondtam, azt hiszem, hogy ez a *Truszovában* kezdődött [...].⁴⁷

45 Workshop concert with Kurtág and Eötvös / Messages of the late R.V. Truszova. 1:08:35–1:09:05.

46 Heg: *Az ember sohasem érkezik túl későn*, 13.

47 Varga: Kurtág György, 60–64.

Eötvös viszont a mesterkurzuson azonnal lefordította Kurtág szavait az előadónak: „Tehát ne a játék legyen az elsődleges, hanem a hallgatás. A zenész hallgatja a zenét és csak éppen hozzátesz egy picit, vagy elvesz belőle inkább.” Tanácsa bár nem technikai jellegű, azonnal segít megérteni a zenészeknek, mit is szeretne hallani a komponista.

Végezetül úgy gondolom, Eötvös szavai foglalják össze legjobban, hogyan dolgoztak együtt, s hogyan látta ő Kurtágot:

Volt egyszer egy hasonlatom, amit nagyon szeretek, ez a szégyenlős vulkán. Egy olyan típus, aki nagyon hosszan nem szól egy szót sem, az ember érzi, hogy valami feszül, aztán egyszer csak kijön belőle. Ez vonatkozik a műveire is meg a reakcióira is. Tehát amikor egy próbát hallgat, és figyel, figyel, az ember nem tudja, hogy most ez jó volt, nem volt jó, és akkor egyszer csak elmondja, hogy mi van.⁴⁸

IRODALOMJEGYZÉK

- [Szerző nélkül]: „Eötvös Péter: Kurtág zenéje a klasszikusokban és Bartókban gyökerezik, de teljesen egyedi”. *Irodalmi Jelen* (MTI), 2016. február. <https://irodalmijelen.hu/hirek/eotvos-peter-kurtag-zeneje-klasszikusokban-es-bartokban-gyokerezik-de-teljesen-egyedi>.
(–a): „Kurtág-bemutatók”, *Film Színház Muzsika* XXV/44. (1981. október 31.), 5.
- Balázs István: „Egy zeneszerző képmása – ahogyan egy énekesnő látja. Beszélgetés Kurtág Györgyről Csengery Adrienne-nel”, *Mozgó Világ* XII/2. (1986. február), 119–125.
- Balázs István: „A magánélet börtönében. Kurtág György két művéről”, *Valóság* XXVII/5. (1984. május), 51–62.
- Boulez, Pierre: „Kurtág György születésnapjára”. Ford. Fenyves Katalin, *Muzsika* XLIX/2. (2006. február), 7.
- „Dinyés Dániel interjúja Kurtág Györggyel”, *Hangok közt* #35, <https://www.youtube.com/watch?v=n-M-szeWJlM&t=2882s>.
- Eötvös Péter–Pedro Amaral: *Parlando–rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford. Jancsó Júlia. Budapest: Rózsavölgyi, 2015.
- Fáy Miklós: „'Most jött el az ideje, hogy hazajöjjenek'. Eötvös Péterrel Fáy Miklós készített interjút”. *Élet és Irodalom* XLVIII/18. (2004. április 30.), 7–8.
- Grabócz Márta: „Kurtág-bemutató Párizsban”, *Muzsika* XXIV/3. (1981. március), 34–36.
- Halász Péter: *Kurtág György*. Budapest: Mágus Kiadó, 1998 (Magyar Zeneszerzők 3.).
- Heg, Hans: „Az ember sohasem érkezik túl későn”. Ford. Szegzárdy-Csengery Klára, *Muzsika* XXXIX/2. (1996. február), 12–15.
- Kosmoi. *Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik–Akademie der Stadt Basel. Schriften, Gespräche, Dokumente*. Ed. Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2007.
- Lorber, Martin: „'Meinte Musik ist Theatermusik'. Peter Eötvös im Gespräch mit Martin Lorber”. In: *Kosmoi. Peter Eötvös an der Hochschule für Musik der Musik–Akademie der Stadt Basel*, 43–56.

48 A szégyenlős vulkán – Kurtág György 90 éves. 5:19–5:49.

Pécsi Katalin: „Én mindig nőnemben gondolkodom és írok”, *Szombat* XV/3. (2003. március), <https://www.szombat.org/archivum/en-mindig-nonemben-gondolkodom-es-irok>.

Szabó Ferenc János: „Kurtág-kurzus Eötvös Péterrel — nem csak karmestereknek”, *Muzsika* LX/5. (2017. május), 32–35.

A szegénylős vulkán – Kurtág György 90 éves | VS.hu, https://www.youtube.com/watch?v=FTrB-glo_Ix0.

Szitha Tünde: „’A ’rejtett’ alaphangokat ugyanott hallom, ahol ő’. Eötvös Péter Kurtág Györgyről”, *Muzsika* LIV/11. (2011. november), 36–37.

Ulm, Renate: *Eine Sprache der Gegenwart, Musica viva 1945–95*. München: Piper, 1995.

Ulm, Renate: „Peter Eötvös: Ich sehe mich als ’Testpiloten’ für Neue Musik”. In: uő: *Eine Sprache der Gegenwart, Musica viva 1945–95*, 332–339.

Varga Bálint András: *Kurtág György*. Budapest: Holnap Kiadó, 2009 (A magyar zeneszerzés mesterei).

Workshop concert with Kurtág and Eötvös / Messages of the late R.V. Trussova https://www.youtube.com/watch?v=Oe_ibuulF_c&t=1s.

ABSTRACT

ZSUZSANNA KÖNYVES-TÓTH

“PÉTER, I DON’T KNOW WHAT CAN BE DONE WITH THIS,
IT IS OVER-ORCHESTRATED”

On Péter Eötvös’s Interpretation of the Troussova

György Kurtág and Péter Eötvös met around 1960 at the Liszt Ferenc Academy of Music, and their deeper personal relationship began with the founding of the New Music Studio. During his years as a conductor with the Ensemble InterContemporain, Eötvös began conducting Kurtág’s works and soon came to be regarded as one of the most authoritative interpreters of the composer’s oeuvre. The first Kurtág work he engaged with seriously as a conductor was the song cycle *Messages of the Late R. V. Troussova*. Eötvös went on to conduct the piece on numerous occasions; two recordings of it are available in his performance, and in 2017 he led a masterclass at the Budapest Music Center for conductors and singers, with György Kurtág in attendance. The paper presents the close relationship between the two composers through Eötvös’s interpretation, as well as through other written and musical sources.

Zsuzsanna Könyves-Tóth was born in Budapest in 1990. She was admitted to the musicology programme at the Liszt Ferenc Academy of Music in 2009, where she completed her master’s degrees in 2014. Already during her university years, she began publishing in various music journals and writing programme notes; continuing her work in music journalism, she was briefly on the staff of the *Fidelio* and *Gramofon* periodicals. She later served as a member of the Communication Department of the Liszt Academy. She received her doctoral degree in 2024; her dissertation is titled *Revision, recreation or continuation? Péter Eötvös’s operas Die Tragödie des Teufels and Paradise Reloaded (Lilith)*. During her doctoral studies she taught music history at the Szent István Király Music High School, the Department of Music of ELTE, and the Liszt Ferenc Academy of Music. Her scholarly work so far has been devoted primarily to the study of twentieth-century and contemporary music, though she also has an interest in jazz. She is currently a research fellow and lecturer at the Liszt Academy.

Vikárius László

6+1 DAL: KURTÁG GYÖRGY

KÁROLYI AMY-MEGZENÉSÍTÉSEI, OP. 22 *

ÖSSZEFOGLALÁS

A nagyrészt Károlyi Amy aforisztikus tömörségű verseire 1981/82-ben készült s Csengery Adrienne-nek dedikált cimbalomkíséretes dalciklusnak szentelt dolgozat a bázeli Sacher Stiftungban őrzött kéziratok tanulmányozásán alapul. A hozzáférhető források kronológiája valószínűsíti, hogy az Op. 22-es sorozat korai megzenésítései szorosan összefonódtak a szóló énekhangra írott s ugyancsak Csengery Adrienne-nek ajánlott Op. 20-as *József Attila-töredékek* több dalának keletkezésével. Fontos kérdés ugyanakkor, hogy megragadható-e, miként alakult ki az újabb ciklus gondolata – és fő mondandója –, amiben az „idegen” szerzőjű záródal („Ars poetica”, Kobajasi Issza versére Tandori Dezső fordításában) kiemelkedő szerepet játszhatott. A dolgozat azonosítja valamennyi dal valószínű szövegforrását, a Függelék pedig a kéziratokról közöl rövid jegyzéket.

Kulcsszavak: zenei forráskutatás, szövegforrások, keletkezéstörténet, komponálásmód, szerzői datálás, szövegfestés, madrigalizmus

Kerpel Julika emlékére – Im Andenken von Julia Pestalozzi (1934–2026)

Kurtág György Op. 22-es dalciklusának egyik darabját választotta Dalos Anna az 1957-től 1989-ig tartó korszakról szóló átfogó tanulmányorozatának címéül.¹ Károlyi Amy megzenésítésre kiválasztott verse, az „Ajtón lakattal”, úgy tűnhet, hogy egyedülálló pontossággal ragad meg egy életérzést, egy társadalmi és egzisztenciális helyzetet. De vajon miről szól a többi dal, s hogyan illeszkedik e korszakjelzőnek bizonyult szövegmezzenésítés a sorozatba?

Kurtág György énekhangra és cimbalomra írott dalciklusát, akárcsak az Op. 20-as szólóhangra írott *József Attila-töredékeket*, Csengery Adrienne-nek, művei egyik kiemelkedően fontos énekes előadójának ajánlotta. A szoros előadóművészi kapcsolat kiindulópontját a Dalos Rimma verseire írott Op. 17-es *A boldogult R. V. Truszoza üzenetei* 1981-es párizsi bemutatójának előkészülete jelentette.²

* A Kurtág György 100. születésnapja alkalmából a Budapest Music Center könyvtárában 2026. február 21-én megrendezett *Kurtág-perspektívák* című konferencián tartott előadás írott változata. A szerző az ELTE HTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Dalos Anna: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.

2 Vö. Balázs István: „Egy zeneszerző képmása – ahogy egy énekesnő látja. Beszélgetés Kurtág Györgyről Csengery Adrienne-nel”, *Mozgó Világ* XII/2. (1986. február), 119.

Az Op. 22-es ciklus verseinek meghökkentően tömör és frappáns jellegét jól jellemzi az 5. dal. Mindössze három egészen rövid verssor: „Labirintus. / Nincs Ariadne, / nincs fonál”. A megzenésítés ugyanakkor tehet valamit, amit a vers aligha, elvileg végtelen ismétlést ír elő a „D[a]. c[apo]. senza fine” utasítással. Persze az irodalomban sem ismeretlen az ilyen végtelenített forma; egészen más léptékben a *Finnegans Wake* is alkalmazza. Mégis gyakoribb a zenében. A József Attila-töredékek 14. darabjának, az ugyancsak „Perpetuum mobile” „Nincs közöm senkihez...” végén a következő utasítást találjuk: „korábban, később, bárhol abbahagyható”. Az elvileg végtelen ismétlés miatt a labirintus zenei megjelenítése – szemben a verssel – nem csak kimondja az alig hihetőt, hogy az, amiben bízunk (hogy igenis lesz Ariadne, hogy segítsen, s lesz fonál), egyszerűen nincs, hanem meg is jeleníti: a végtelenített forma következtében a labirintusból valóban nincs kiút.

A megzenésítés és irodalmi forrása azonban ennél is sajátosabb viszonyban van egymással. Károlyi Amy versét egyelőre egyetlen közlésből tudtam azonosítani. A *Kortársban* jelent meg 1973-ban.³ Ott így hangzik:

Labirintus

A vénség útvesztője
fortélyos szerkezet.
Ki bent rekedt
ki nem talál
nincs Ariadne
nincs fonál

Összevetve a feldolgozásban használt változatot ezzel a rafinált (a-b-b-c-a-c) rím-szerkezetű,⁴ valóban verses alakkal, nyilvánvalóvá válik az elvontság, a lényegre törekvés, a lecsupaszítás és az általánosítás.⁵ Károlyi Amy *Kortársban* közölt verse az öregségről szól. A *Hét dalban* megzenésített redukált forma, mely ugyanakkor a költői közlésben elkülönülő címet a versszövegbe bevonja, alapvető egzisztenciális kérdést fogalmaz meg. A kompozíció ugyanakkor zeneileg – ismét sajátos eszközeivel – valami zárt teljességet fejez ki, hiszen a 4+5+3 szótag éppen elegendő, hogy az énekszólam a kromatikus hangrendszer 12 fokát bejárja (1. kotta).

A sorozatnak bizonyos értelemben keretet ad a „lassan” szó, mely az első dal címében („Lassan, lassudan...”) s szövegében, illetve a záródal szövegének kezdetén („Csak lassan...”) bukkan fel. A két dal döntő különbsége, ellentétes iránya is figyelemre méltó, hiszen az első szó – „Sülyyedni” – a nyitódal kulcsszava, míg a záródal a Hokuszi metszeteiről ismert híres Fudzsi meghódítására biztatja a kitartóan fölfele kapaszkodó – csigát.

3 Károlyi Amy: „Labirintus”, *Kortárs* XVII/7. (1973. július), 1078.

4 A rím-szerkezet mellett a soronként szinte folyamatosan csökkenő szótagszám, illetve alkalmi szótag-számegegyezés is fontos szerepet játszik a vers hatásában: 7-6-4-4-5-3. Különösen a nem rímelő, ám azonos szótagszámú s különböző jelentésű, azonos hangalakú szóval induló „Ki bent rekedt / Ki nem talál” sorpár ér el különleges hatást.

5 Nakahara Yusuke alighanem joggal vetette fel a konferencián hozzászólásában, hogy Kurtág tulajdonképpen haikuvá formálta Károlyi Amy versét. A „Labirintus” háromsoros szerkezete, ha szótagszámban nem is követi a haiku szabályos formáját, valóban fölidézi a haikuk jellegét.



1. kotta. Kurtág: Hét dal, az 5. dal tizenkét hangú dallama (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

A mindössze kétsoros, valósággal robbanó második dal („Egyensúly”) indulatról és önuralomról szól. Az egyensúly ugyanis e kettő egymásnak feszüléséből jön létre. A csend és hang határát kereső 3. dal – „Hol végződik...?” – mintha a megszólalás (akár költői, akár zenei, énekesi megszólalás) önreflexiója lenne. A már emlegetett 4. dal, az „Ajtón lakattal...” ismét határt, a mozgás, a közlekedés mesterséges lehatároltságát állapítja meg. A tétován induló útját állja a lelakatolt ajtó. De a botladozás (a versben „botorkálás”) és a „félhomály” is jelzi a korlátokat. Akárcsak a túrés és tiltás szembeállítás. A verselőnél a „botladozásnak” a „félszavak” lesznek megfelelői. Ám a versszöveg zárása, a kékszakállú lakattal lezárt ajtóba ütközés végül egyértelműen a bezártságot érvényesíti. Még akkor is, ha megjelenik a világ szépségének élménye is: „rácsodálkozom a világra / még így is szép”. A vers eredeti múlt idejét – „rácsodálkoztam a világra” – a dal jelen ideje teszi közvetlenebbé. A *Vers és napló*ban közölt versforma összevetése a dalszöveggel itt is tanulságos.⁶

Vers

A túrt és tiltott határán botorkálva
rácsodálkoztam a világra.
Még így is szép, így félszavakkal
félhomályban, ajtón lakattal.

Dal

A túrt és tiltott határán botladozva
rácsodálkozom a világra.
Még így is szép, ily félszavakkal
félhomályban, ajtón lakattal.

Mintha folytatná a gondolatmenetet az ötödik dal, amikor az öregkorról szóló versből, mint láttuk, a labirintusmetaforát kiragadva, a bennrekedést, a bezártságot teszi témájává. Az emlékszerű hatodik dal, az „Ami megmaradt...” mintha valóban már mindenben túl hangzana el. (Eredetileg ez a Károlyi Amy *A nyúl feje* című kötetében megjelent „Egy lélek idézése” című versciklus negyedik darabja.) Ez az a-b-c-a-c rímszerkezetű ötsoros vers hangulatában lehetne a dalcikluson belül akár epilógus is. Ám ezt a búcsúzó, visszatekintő verset követi még a záródal, egy japán haiku megzenésítése: Kobajasi Issza (1763–1828) verse Tandori Dezső fordításában.

Mindenképp különösen hat az egyébként egységes dalciklust záró „idegen” költemény. Ugyanakkor Károlyi Amytól, a számtalan idézetből és reflexióból kialakított *Kulcslyuk-líra* összeállítójától cseppet sem idegen a más szavainak, gondolatainak, vesszorainak be- és elfogadása.⁷ A vers pedig, mint már a kezdődál

6 Kappanyos Andrásnak köszönöm a *Vers és napló* című Károlyi Amy-kötetben 1981-ben megjelent vers beazonosítását és ott közölt szövegét.

7 Károlyi Amy *Kulcslyuk-líra* c. kötete (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977) nagyjából az idézeteket gyűjt össze alkalmi sajtó szövegek beszúrával.

címénél is jeleztem, szervesen kapcsolódik a ciklushoz. A természeti kép – a Fudzsi hegy – ugyancsak rímel a nyitódal természeti képére, a közelebről meg nem határozott, vélhetően állóvízre: „virág a vízen”. Ugyanakkor a víz és hegy ellentétes képének a teljes passzivitás – „öntudatlanul” – és a teljes, ugyancsak önfeledt aktivitás és koncentráció ellentéte is megfelel. A záródal szövegválasztása egyúttal nem csak visszatalál a zártságból, a belső világból, illetve az ember alkotta környezetből a természetbe, hanem kulturálisan is váratlanul nyit. Weöres Sándor és Károlyi Amy intenzív távol-keleti érdeklődésével és élményeivel azonban nagyon is összhangban van a zeneszerző választása.

Az Op. 22-es ciklus címe: *Hét dal*. Bár Kurtág életműve telve van különböző mottókkal, szöveges idézetekkel, mégis sajátosnak hat, hogy a Károlyi Amy verseinek szentelt dalsorozatot egy japán haikufordítás zárja. Különösen olyan további ciklusokra gondolva, mint a közvetlen előtte és utána keletkezett *Truszova* (Op. 17, 1980), a *József Attila-töredékek* (Op. 20, 1982) vagy a *Kafka-Fragmente* (Op. 24, 1987), melyek mind egyaránt „homogén” – egyszerűjű – szövegforrásra épülnek.

De mit is jelent az idegen versfordításnak a szövegválasztás szempontjából egyébként homogénnek tetsző hat dalhoz kapcsolása? S honnan jön a vers? E tömörségében, frappáns jellegében a többi kiválasztott szöveghez különben nagyon is jól illeszkedő haiku magyarul – méghozzá Tandori Dezső fordításában – J. D. Salinger egyik kisregényében, a *Franny and Zooey* második darabjában jelent meg először.⁸ Kobajasi Issza verse azonban itt nem az eredeti japán formát, hanem metrikus lejtéssel Salinger szövegének megfelelően az angol fordítást követi.⁹ A megzenésítés a verset nem innen meríti. Tandori később új, a haiku 5+7+5-szótagos szerkezetét hűségesen követő fordítást készített az 1981-ben – épp a komponálás idején – az Európa Kiadónál megjelent *Haiku versnaptár* számára, s a dal ezt a fordítást használja.¹⁰

De vajon miért fordult Kurtág Károlyi Amy verseihez? A szövegválasztáshoz nem várt dokumentumot őriz a Sacher Stiftung gyűjteménye, ahol a mű keletkezésének forrásait tanulmányozhattam.¹¹ A dalok kézíratai mellett fennmaradt ugyanis – ismeretlen, illetve azonosítatlan kézírással – egy szemelvénygyűjtemény Károlyi Amy verseiből. Az összesen 17 vers között megtalálható az 1., a 2. és a 6. dal szövege is.¹² Hogy a szemelvények vélhetőleg megzenésítésre javasolt szöve-

8 J. D. Salinger: *Franny és Zooey*. Ford. Elbert János, Tandori Dezső. Budapest: Európa, 1970, 174.

9 A *Zooey* fordításában olvasható vers így hangzik: „Ó, csiga / Mászd meg a Fudzsiáját / De csak lassan, lassan”. Tandorinak ez a korábbi fordítása egyértelműen szorosan követi az angol elbeszélésben olvasható szövegformát: „O, snail, / Climb Mount Fuji / But slowly, slowly” (ford. Reginald Horace Blyth). Cf. J. D. Salinger, *Franny and Zooey* (New York, NY: Penguin Books, 1983), 138.

10 „Csak lassan, szépen; / gondosan mászd meg, csiga, / a Fuji hegyét.” *Japán haiku versnaptár*. Ford. Tandori Dezső, vál., japán eredetiből magyar prózára ford. és az utószót írta Halla István. Budapest: Magyar Helikon, 1981, 37.

11 Itt mondok köszönetet mind a kutatási lehetőségért, mind válogatott dokumentumok másolatainak rendelkezésre bocsátásért Heidy Zimmermann-nak a Sacher Stiftung munkatársának, valamint Kocsis Gézőnek, az Alapítvány könyvtárosának.

12 Minthogy a többi vers nem került be a dalciklusba, nyilvánvaló, hogy ez a szemelvénygyűjtemény a Károlyi Amy-verseknek csak részben lehetett közvetlen szövegforrása.

gek lehettek, valószínűvé teszi a gyűjtemény összeállítójának két versnél is felbukkanó, lehetséges kihagyásra vonatkozó jelölése. A ciklusban nem szereplő, de a szövegválogatással nagyon is rokon „Két csend közt” című versnél ezt olvashatjuk:

[A jel [ti. a szögletes zárójel] tőlem van, nekem ez
már fölösleges, de azért
leírtam, mert a vers így van!] [sic]

A négysoros vers második két sorát javasolta kihagyásra a szemelvény összeállítója:

Kérdez és válaszol a csend
Egymásba hatol a két hallgatás
[Szemed tükrére inni ment
Két csend közt kormányozva
egy darázs]

A szövegjavaslat, ha nem tévedek, Csengery Adrienne-től származhat, s a kézírás alighanem az övé.¹³ Feltűnő, hogy a dalok német fordítását a sorozat kiadása számára ugyancsak Csengery Adrienne készítette, ami nyilvánvalóvá teszi a versek iránti különleges vonzalmát, illetve otthonosságát azok világában. Károlyi Amyval való közvetlen személyes kapcsolata pedig nyilvánvaló a *Kortárs* folyóiratban 1977-ben megjelent képriport alapján, mely a Weöres–Károlyi és a Moldován–Csengery házaspár közös erdélyi útját dokumentálta.¹⁴

A kéziratgyűjteményben azonban mégiscsak a zenei kéziratok a legfontosabbak, melyek meglepően gazdag lenyomatát őrzik a zeneszerzői alkotásmódnak. Különösen fontosnak tűnik a datálások kérdése. A *Hét dal* kiadott kottája – az 1987-es copyright-adatot kivéve – egyetlen dátumot közöl, az ajánlásét: „*Adrienne-nek 1982 I. 3-ra*”. Ezzel szemben a kéziratok egészen pontos keletkezési dátumokat rögzítenek.¹⁵ Meghökkenítő a zeneszerző szinte szisztematikus datálásaival szembesülni. Alig akad olyan kéziratoldal, mely valahol – olykor a lap bal felső sarkában, de többnyire a kettősvonal után – ne tartalmazna datálást. A kompozícióval való foglalkozás időpontjának rögzítése olyan – szinte „megszállott” – jelleget is ölthet, hogy nemcsak kézitról kézitra ismétlődhet ugyanaz a dátum, hanem, amennyiben az új leírás egyúttal átdolgozás, a datálás új időponttal, a „-tól” mellett gyakran változó „-ig” időmeghatározással egészül ki. Ehhez adódhat még egy vagy több további szögletes zárójelbe tett dátum, mely az adott dal lezárása

13 Egyelőre Csengery Adrienne-nel magával sajnos nem sikerült találkoznom. A kézírás azonosítását előbb Páldy Ágnes, majd pedig – Halász Péter közvetítésével – az énekesnő húga, Csengery Kinga volt szíves valószínűsíteni. Ezzel kapcsolatban érdemes idéznünk az énekesnő nyilatkozatát az akkor még nagyon hiányzó opera lehetséges szövegével kapcsolatban: „Külföldi útjaink során, férjemmel, Moldován Domokossal együtt, mindig szállítjuk neki [ti. Kurtágnak] az operalehetőségeket, azokat a darabokat, amelyekről úgy gondoljuk, esetleg rezonál rájuk.” Ld. Balázs: *Egy zeneszerző képmása*, 124.

14 Moldován Domokos: „Weöres Sándor és Károlyi Amy Erdélyben (képriport)”, *Kortárs* XXI/6. (1977. június), 926–929.

15 A kéziratok szisztematikus, akár „kényszeresnek” is mondható datálása a BMC-ben rendezett konferencián Dalos Annától elhangzott előadásban is szóba került. Az előadást követő vitában, úgy vélem, találón utalt Halász Péter ebben egyfajta szigorú, „protestáns” munkaerkölcs vélhető megnyilvánulására.

utáni újabb átdolgozás megtörténtének tényét, illetve eseményét – és persze időpontját – rögzíti.

A kéziratok különféle típusokba rendezhetők. Első ötletek, vázlatok, fogalmazványok, teljes leírások, tisztázatok, majd változatok találhatók köztük. A kéziratokon megjelenő datálások és az egyes dalok teljes leírásainál olvasható címzések ugyancsak kéziratípusonként változók lehetnek. Éppen ezért bizonyos formai sajátosságok (például a címfelirat, a költő nevének megjelenése, majd elmaradása) a kézirat kronológiai és koncepcionális helyét is segít meghatározni. Amíg például szerző és cím szerepel a kéziratokon, még bizonyára nincs szó kialakult – egy költő neve alá rendezhető – ciklusról. A ciklus alakulását éppen a költő nevének elhagyása jelzi, hisz az már a sorozathoz s nem az egyes dalhoz tartozik. Ugyancsak jelzi a ciklus formálódását a fokozatosan megjelenő számozás.

Fontos számításba vennünk, hogy egészen biztosan nem minden kézirat található meg a bázeli gyűjteményben. Egy kiemelt jelentőségű kézirat – a dedikációs példány – eredetije, melyet Csengery Adrienne kapott, s melyet a tanuláshoz és a próbákra bizonyára használt, érthető módon hiányzik. Ám annál érdekesebb az erről készült s a későbbiekben a zeneszerző által a dalok további finomítására használt fénymásolat (xerox-másolat). Többek között azt is e fénymásolat alapján tudhatjuk, hogy a sorozat valóban 6+1 dalként jött létre. A címlapon ugyanis jól látható, hogy eredetileg, az összeállítás pillanatában „Öt” Károlyi Amy-dalt tartalmazott, s a cím utóbb lett „Hat dal”-ra javítva. Ezzel szemben a záró „Ars poetica” láthatólag azonnal része volt a ciklusnak. Tehát az egyik Károlyi Amy-feldolgozásnak kellett – utólag, kiegészítésképpen – a ciklusba kerülnie. De vajon melyik lehetett ez a dal?

A darabok kronológiája világosan kirajzolódik a forrásokban található datálásokból: a zeneszerző elsőként a 3. és 5. dalhoz („Hol végződik...” és „Labirintus”) fogott hozzá (kezdődatumuk egyaránt 1981. május 18.), majd a 7. dal következett több mint fél évvel később (1981. december 27.). Ezt követte szoros egymásutánban az 1., a 2. és a 6. dal (1981. december 29.). (Aligha véletlen, hogy épp e három dal szövege található meg a kézírásos szemelvények között.) Úgy tűnik, ekkor merült föl a ciklus lezárásának lehetősége, hiszen öt Károlyi Amy-dal és az „Ars poetica” már készen állt, s a dedikációs példány címlapja eredetileg ennyit ígért. A 4. dal komponálásának kezdete ugyan szorosan követte az azt megelőzőket (1981. december 30.), ám lezárása láthatólag elhúzódott. Tehát a hosszabb 4. dal készült el utoljára. Az „Ars poetica”, mely már előbb része volt a ciklusnak, így még inkább a műve előadójának szóló külön személyes szerzői üzenetnek értendő.

Jó példa a kéziratok sokféleségének és sorrendjének értelmezéséhez a 3. dal („Hol végződik...”) néhány forrása. A legkorábbi kéziratokon, mint említettem, az 1981. május 18-i dátum szerepel. (Ezek a kéziratok egyébként a *József Attila-töredékek* forrásai között vannak.) A 3. dal kéziratán május 25-i dátummal egy továbbkomponált változat is található. További kéziratok ennek megfelelően bővítik az eredeti dátumot: 1981. V. 18–25. Később június 3-áig folytatódik szakaszosan a komponálás. Ezt a dátumot közli az a kézirat is, melyen először jelenik meg az alcím: *Korál (1. fakszimile)*.

Károlyi Amy: Hol végződik...?
[Küül]

Lento
pp

Hol vég-zö-dik a hang,

hol kes-dő-dik,

cimbl. pp

Ped

hol kes-dő-dik a csend

1981. II. 18-19

Halljam-e a mót a álmodó,
de ma már vélesem

archát a hűbe
ket félre ömör

Hol végződik a hang

1. fakszimile Kurtág: Hét dal, a 3. dal egyik korai formája, Bázél, Paul Sacher Stiftung, Kurtág-gyűjtemény, [6a] (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

Ugyanez a kéziratlap más szempontból is figyelemre méltó. A lap egyébként üres alsó felén ceruzás szövegsorok jelennek meg, melyek segítségünkre lehetnek a szöveg konkrét forrásának azonosításában. A vers ugyanis, melynek mindössze záró sorpárja adja a dal szövegét, az itt idézett formában jelent meg az *Új Írás*ban „Transit” címmel:

Transit

Hallja még a szót az álmodó,
de már nem válaszol

arcát a hóba ejti
két fehér összeér

Hol végződik a hang,
hol kezdődik a csend?¹⁶

A versről és eltérő kötetbéli közléséről azonban tudnia kellett a zeneszerzőnek, máskülönben nem jelenne meg a dedikációs példányon a dal alcímeként a következő felirat: „[Sóhaj Toldalagi Pálért]”. Valójában ugyanis ezzel a címmel került be egy valamivel hosszabb vers részeként, s apró, de jelentős szövegeltéréssel – „Hol végződik a *száj* / hol kezdődik a csend?” – a megzenésített sorpár Károlyi Amy *A nyúl feje* című kötetébe.¹⁷

A ciklussá szervezés gondolatának állomásaira elsősorban a dalok címzésének tartalma és formája alapján következtethetünk. Habár a kiadásban a címlapon közölt alcím tisztázza a vegyes szerzőséget: „Dal Károlyi Amy verseire és Ars poetica (Kobayashi Issa – Tandori Dezső)”, az egyes daloknál a cím alatt mégis mindenütt megjelenik a költő neve. Ezzel szemben a dedikációs példányon az egyes daloknál csak cím szerepel. Az utolsó dal pedig sorszám nélküli, vagyis sajátos idegenségét – egyúttal különleges státuszát – ez is kiemeli, akárcsak a horatiusi cím. A kiadásban azonban, ahol logikus módon besorolódik a ciklusba, és 7-es számot kap, a záróvers e különleges státusza végül már jelentős mértékben elmosódik.

A ciklus végleges kialakításával egyértelműen 1981 decemberének végén foglalkozott a szerző. Ekkorról datálódik a 7. dal kezdetének önálló vázlata. A kézirat ajándékozására 1982. január 3-án, Csengery Adrienne 36. születésnapján került sor. Ám a daloknak ez a változata még mindig átmeneti stádiumot képvisel, nem teljesen felel meg a dalsorozat kiadott műalakjának. A 7. dal esetében például a kezdet énekszólámát a szerző tovább alakította. Miközben a világos szövegtagolás, a gesztus, a hangok megszólaltatásának rugalmasan lejegyzett ritmusa mindvégig azonos marad, a konkrét hangmagasságok meglepően változékonyak, szinte tapogatva keresik helyüket. A legelső ötletet alighanem a szöveg sugallta: d-ről induló, 1:2 modellskálát alkalmazó emelkedő menet. Ez szerepel még a dedikációs példányon is. Egy későbbi (talán próbákhoz kapcsolódó 1983. augusztus-

16 Károlyi Amy: „Transit”, *Új Írás*, XIX/8. (1979. augusztus), 64.

17 Uő: *A nyúl feje*, 123.

tusi) revízió során azonban egyre inkább az f-ről induló, kis szekundokban mozgó-toporgó kezdés jut érvényre (2. kotta).¹⁸

A kéziratokban található efféle változatok mellett a legmeglepőbb tapasztalat mégis a különbség a kiadott mű kottájában közölt egyetlen, az ajánlás címzettjének szóló, az ajánlás aktusát rögzítő dátum és a kéziratokban található, láthatólag minden kompozíciós esemény időpontját rögzítő számtalan bejegyzés között. E különbség élesen megvilágítja a szerzői kézirat eltérő funkcióját. A sokféle változat dátummal való azonosításának természetesen fontos gyakorlati szerepe is lehet. Mégis mintha ezek a kéziratok – szemben a mű véglegesnek szánt, előadás számára közreadott kottájával – valami mélyebb, folyamatos párbeszédet folytatnának az idővel. Ezáltal is többek, teljesebbek és hitelesebbek a közreadott műnél. Keletkezésükben, alakulásukban – lezáratlanul, nyitottan – ugyanakkor létezésüket időponthoz kötve mutatják az alkotó, teremtő, gyakran keresgélő, ám keresgélésében mégis tévedhetetlennek tetsző gondolatot.

2. kotta. Kurtág: Hét dal, változatok a kéziratokban a 7. dal kezdetére,
(© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

18 A sejtést, hogy próbákhoz kapcsolódhat a dal több lehetséges variáns formáját öltő revíziója, megerősíteni látszik Csengery Adrienne nyilatkozata Kurtág munkamódszeréről, vö. Balázs: Egy zeneszerző képmása, 121.

FÜGGELÉK

Kurtág György Op. 22-es dalciklusának kézirat forrásai a Paul Sacher Stiftung Kurtág György-gyűjteményében

A Sacher Stiftung Kurtág György-gyűjteményében őrzött kéziratok egyrészt mikrofilmen, másrészt – indokolt esetben – eredetiben tanulmányozhatók. A következő jegyzék mindkét módot figyelembe veszi, s igyekszik segíteni a kutatókat a források jövőbeli áttekintésében akár az eredeti, akár a mikrofilmek alapján. A számozás a feldolgozás menetét (eredetileg a mikrofilmkockák sorrendjét, egyúttal az eredeti kéziratok tárolási rendjét) tükrözi, ugyanakkor érvényesíti az eredeti kéziratok tanulmányozása során nyert kiegészítő ismereteket. Így a szögletes zárójelben megadott számozás egységenként halad. Egységnek tekintettem a fizikailag összetartozó elemeket, melyeket szögletes zárójelben [1]-től [22]-ig számoztam. Ezek lehetnek különálló lapok, kottaívek vagy kéziratmásolatokból ragasztgatással kialakított ívek vagy akár egy füzet. Az egységek egyes részeit a, b, c stb. betű hozzáadásával (pl. [1a]) azonosítom. A leírás a *papírtípust*, a *tartalmat*, az esetleges *címadást* és az adott kéziraton található akár többféle *datálást* adja meg. E legfontosabb információkat a leíráson belül kiskapitális vezeti be. A leírás a következő rövidítéseket és egyéb jelzéseket tartalmazza:

[1]–[22]: lényegében a kéziratokon belül elkülöníthető egységek mechanikus sorszámozása; ezekből [1]: kísérő dokumentum (feliratos boríték); [2]–[16]: autográf zenei kéziratok (vázlatok, fogalmazványok); [17]–[19]: fénymásolatok (autográf kottatisztázatokról készült fénymásolatok későbbi autográf ráírással); ebből [17a]–[17l]: füzetbe rendezett összeragasztott fénymásolatok; [20/0]–[20/9]: külön szabálytalan lapokon található válogatás Károlyi Amy verseiből; [21]–[22]: autográf zenei kéziratok a *József Attila-töredékek*, Op. 20, kéziratai között.

a, b, c, d: egy eredeti kottaív 1r, 1v, 2r, 2v oldala.

844 stb.: valamennyi háromjegyű szám a kéziratokat tartalmazó mikrofilm kockájának száma, eltekintve attól, hogy ott négyjegyű formában jelenik meg (0844 stb.), valamint kiegészítendő a mikrofilm számával (316), tehát: 316–0844 stb.

EMB-10, EMB-12, EMB-14: 10, 12 vagy 14 soros EMB (Editio Musica Budapest) márkajelzésű kottapapír ív vagy letépett/levágott lap (levél); a spirálozott kottafüzetből kitépett néhány lapot a leírásban külön nem rövidítettem; ezek 6 vagy 12 soros füzetekből valók.

r, v: recto, verso.

I. Vázlatok, fogalmazványok

- [1a] 844: PAPÍRTÍPUS: boríték, TARTALOM: címzés: kék golyóstoll
- [1b] 845: PAPÍRTÍPUS: boríték, TARTALOM: kézírás (autográf): fekete golyóstoll¹⁹
- [2a] 846: PAPÍRTÍPUS: EMB-14, 2v (a hátoldal üres), TARTALOM: 1. dal, 1. sziszt.: énekszólam, ossiákkal, cimbalomszólam üres, 2–3. sziszt.: a cimbalomszólam kezdete, új indítás (golyóstoll), 4. sziszt.: az énekszólam vége (ceruza)
- [3a] 847: PAPÍRTÍPUS: kitépelt lap egy 12-soros spirálfüzetből, r oldal (1 sziszt.) (hátoldal üres), TARTALOM: 1. dal
- [4a] 848: PAPÍRTÍPUS: EMB-12, 2r (vagy 1v), TARTALOM: 1. dal (valamint Op.20, 2. dal)
- [4b] 849: PAPÍRTÍPUS: EMB-12, 2v (vagy 1r), TARTALOM: 1. dal, DATÁLÁS: 1983 VI 1
- [5a] 850: PAPÍRTÍPUS: EMB-14, 1r (a hátoldal üres), összetartozó ív a következővel együtt, TARTALOM: 3. dal a)+b), DATÁLÁS: 1981 V 18 – VI 2
- [5d] 851: PAPÍRTÍPUS: EMB-14, 2v (a hátoldal üres), összetartozó ív az előző kéziratlappal, TARTALOM: 3. dal b)
- [6a] 852: PAPÍRTÍPUS: EMB-10, 2v (a kotta alatt ceruzás verssorok: Hallja még a szót[...]) (a hátoldalon csak egy G-kulcs), TARTALOM: 3. dal, DATÁLÁS: 1981 V 18 – VI 3, CÍM A FORRÁSBAN: Károlyi Amy: Hol végződik...?
- [7a] 853: PAPÍRTÍPUS: kitépelt lap 12-soros spirálfüzetből, r (hátoldal üres), TARTALOM: 4. dal, DATÁLÁS: I 4 1982, CÍM A FORRÁSBAN: Ajtón lakattal
- [8a] 854: PAPÍRTÍPUS: EMB-12 2v (hátoldal üres), TARTALOM: 4. dal, CÍM A FORRÁSBAN: 4 Ajtón lakattal...
- [9a] 855: PAPÍRTÍPUS: EMB-14 2v, ív része (a többi három oldal üres), TARTALOM: 4. dal, CÍM A FORRÁSBAN: 4 Ajtón lakattal...
- [10a] 856: PAPÍRTÍPUS: EMB-12 2v, ív része (a hátoldal üres, 1r a következő kép), TARTALOM: 5. dal, CÍM A FORRÁSBAN: Károlyi Amy: Labirintus
- [10d] 857: PAPÍRTÍPUS: EMB-12 1r, ív része (a hátoldal üres, 2v az előző kép), TARTALOM: Op.20, 2. dal, DATÁLÁS: 1981 V 18–25, CÍM A FORRÁSBAN: József Attila: Sokan voltak és körülvettek...
- [11a] 858: PAPÍRTÍPUS: EMB-12 2v, ív része (a hátoldal üres, 1r a következő kép), TARTALOM: 5. dal b)+a) (a)+b)-ről javítva), DATÁLÁS: 18–25 V 1981, CÍM A FORRÁSBAN: Károlyi Amy: Labirintus (Perpetuum mobile)
- [11d] 859: PAPÍRTÍPUS: EMB-12 1r, ív része (a hátoldal üres, 2v az előző kép), TARTALOM: Op.20, 2. dal
- [12a] 860: PAPÍRTÍPUS: EMB-12 2v, ív része (a hátoldal a következő kép, 1v a második kép), TARTALOM: 5. dal a)+b), DATÁLÁS: 1981 V 18–25, CÍM A FORRÁSBAN: Károlyi Amy: Labirintus (Perpetuum mobile)
- [12b] 861: PAPÍRTÍPUS: EMB-12, 2r, ív része (a megelőző kép folytatása), TARTALOM: 5. dal

19 A borítékon olvasható felirat Kurtág kézírásával: „levél Hamvas / Béláho[z] / Gyakran gondolok Rád, s többnyire / nem az értelemmel, hanem / a lényemmel, ahogy a kő emlék-/szik a vízre, mely időnként / hömpölygeti. Weor [=Weöres] 1946 I 14”.

- [12c] 862: PAPÍRTÍPUS: EMB-12, 1v, ív része (a hátoldal üres, az előző két képpel együtt), TARTALOM: 3. dal másolata (kék golyóstoll), későbbi változatok követik (fogalmazványyszerű írás, más kék golyóstoll), DATÁLÁS: 1981 V 18–25, később: V 18 – VI 2, CÍM A FORRÁSBAN: Károlyi Amy: Hol végződik...
- [13a] 863: PAPÍRTÍPUS: kitépelt lap 6 soros spirálfüzetből (a hátoldal üres), TARTALOM: 7. dal, DATÁLÁS: 27 XII [1981], CÍM A FORRÁSBAN: Kobayashi Issa: Csak lassan...
- [14b] 864: PAPÍRTÍPUS: EMB-12, 1v, ív része (a hátoldal üres, a következő két képpel együtt), TARTALOM: 7. dal, a+b, DATÁLÁS: 21 VIII [1981], CÍM A FORRÁSBAN: Ars poetica [Kobayashi Issa – Tandori Dezső]
- [14c] 865: PAPÍRTÍPUS: EMB-12, 2r, ív része (a hátoldal a következő kép), TARTALOM: 7. dal, c+d
- [14d] 866: PAPÍRTÍPUS: EMB-12, 1r, ív része (az előző két képpel, kottapapír fejjel lefelé), TARTALOM: 7. dal, f

II. Autográf tisztázat (hiányos)

- [15a] 867: PAPÍRTÍPUS: EMB-10 2v, ív része (a hátoldal a következő kép, a többi oldal üres), TARTALOM: 4. dal, CÍM A FORRÁSBAN: 4 Ajtón lakattal...
- [15b] 868: PAPÍRTÍPUS: EMB-10 2r, ív része (a hátoldal az előző kép), TARTALOM: 4. dal, befejezés, DATÁLÁS: 1981 XII 30 – 1982 I 9
- [16a] 869: PAPÍRTÍPUS: EMB-12 2r, ív része (a következő kép folytatása), TARTALOM: 4. dal, befejezés, DATÁLÁS: 1981 XII 30 – 1982 I 3 [1983 V 5 – VIII 23]
- [16d] 870: PAPÍRTÍPUS: EMB-12 1r, ív része (az előző kép előzménye!, fejjel lefelé használt kottalap), TARTALOM: 4. dal kezdete, CÍM A FORRÁSBAN: 4 Ajtón lakattal...

III. Autográf tisztázat fénymásolata (kézírásos kiegészítésekkel)

- [17a] 871: EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-14 (egyoldalas xerox másolat a következő másolattal összeragasztva), címlap, DATÁLÁS: 1982 I 3-ra., CÍM A FORRÁSBAN: 6 (eredetileg: 5) dal / Károlyi Amy versire / és / Ars poetica / [Kobayashi Issa – Tandori Dezső], énekhangra és cimbalomra op 22
- [17b] 872: EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-14 (egyoldalas xerox másolat az előző másolattal összeragasztva), TARTALOM: 1. dal kezdete, CÍM A FORRÁSBAN: 1 Lassan lassudan
- [17c] 873: EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-14, TARTALOM: 1. dal befejezése, DATÁLÁS: 1981 XII 29
- [17d] 874: EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-14, TARTALOM: 2. dal, DATÁLÁS: 29 XII 1981, CÍM A FORRÁSBAN: 2 Egyensúly
- [17e] 875: EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-14, TARTALOM: 3. dal, további változatokkal, DATÁLÁS: 1981 V 18 – VI 3; VÁLTOZATOK DATÁLÁSA: 83 VIII 21, 22 VIII, CÍM A FORRÁSBAN: 3 Hol végződik...? [Korál] / [Sóhaj Toldalagi Pálért]
- [17f] 876: EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-10, TARTALOM: a 4. dal kezdete, CÍM A FORRÁSBAN: 4 Ajtón lakattal... [Túrt és tiltott]

- [17g] 877: EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-10, TARTALOM: a 4. dal befejezése, DATÁLÁS: 1981 XII 30 – 1982 I 3
- [17h] 878: EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-14, TARTALOM: 5. dal a) +b) kezdete, DATÁLÁS: 1981 V 18–25, CÍM A FORRÁSBAN: 5 (eredetileg: 4) Labirintus (Perpetuum mobile)
- [17i] 879: EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-14, TARTALOM: az 5. dal b) befejezése
- [17j] 880: EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-14, TARTALOM: a 6. dal kezdete, CÍM A FORRÁSBAN: 6 (eredetileg: 5) Egy lélek idézése [4]
- [17k] 881: EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-14, TARTALOM: a 6. dal befejezése, DATÁLÁS: 1981 XII 29–30
- [17l] 882: EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-14, TARTALOM: 7. dal, DATÁLÁS: 1981 XII 27 / Adriennenek 1982 I 3-ra, CÍM A FORRÁSBAN: Ars poetica [Kobayashi Issa – Tandori Dezső]

IV. Autográf tisztázat másolati példánya (hiányos)

- [18a] 883: fénymásolat, xerox másolatokból összeragasztott ív része, a következő képhez tartozó hátlap, TARTALOM: utasítás a kottához
- [18b] 884: bejegyzéseket tartalmazó fénymásolat, EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-14, a következő képen látható lappal összeragasztva (a kinyitott ív belső fele, verso), TARTALOM: 1. dal kezdete, CÍM A FORRÁSBAN: Lassan, lassudan
- [18c] 885: bejegyzéseket tartalmazó fénymásolat, EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-14 (a kinyitott ív belső fele, recto, ráragasztott hátlap üres), TARTALOM: 1. dal vége, DATÁLÁS: 1981 XII 29 [1983 V 5]
- [19b] 886: EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-12, mely a következő lappal van összeragasztva, s együtt egy kottaívet alkotnak (hátlapja üres), TARTALOM: 4. dal kezdete, CÍM A FORRÁSBAN: 4 Ajtón lakattal...
- [19c] 887: EREDETI PAPÍRTÍPUS: EMB-12, mely a megelőző lappal van összeragasztva, s együtt egy kottaívet alkotnak (hátlapja üres), TARTALOM: 4. dal befejezése, DATÁLÁS: 1981 XII 30 – 1982 I 9 [1983 V 5]

V. Szemelvények Károlyi Amy verseiből (szövegkézirat, idegen kéz: Csengery Adrienne)

- [20] 888: fölragasztott cédulán TARTALOMra vonatkozó megjegyzés²⁰
- [20/1–9] 889–897: PAPÍRTÍPUS: különböző méretű, kivágott papírlapokon, írás mindig csak egy oldalon, kék golyóstoll²¹

20 Felirata: „op. 22 / Gedichten von Amy / Károlyi, darunter die / Texte von den / Lieder Nr. 1, 2, 6”.

21 A szemelvények a következő verseket tartalmazzák: „Lassan, lassudan” [=1. dal], „Stációk 6.”, „Egyensúly” [=2. dal], „Négy szó”, „Egy lélek idézése 4.” [= 6. dal], „Egy lélek idézése 6.”, „Motto a Kulcslyuk-líra 4. előtt”, „Két csend között”, „Prae és post”, „Hitelező”, „Domb”, „Védtelen”, „Szentencia”, „Viszonylatok”, „Tél”.

VI. A legkorábbi vázlatok és fogalmazványok a József Attila-töredékek forrásai közt

- [21d] 521(?): PAPÍRTÍPUS: EMB-12 (fejjel lefelé használva), a kottaív 1r oldala (az ív 2v oldalán op. 20, 2. dal, az 1v, 2r oldalak üresek), TARTALOM: 5. dal, töredék: az a) változat vége, a b) változat kezdete, vö. a szöveget: „fonál”, DATÁLÁS: 1981 V 18–25
- [22b] 534: PAPÍRTÍPUS: EMB-12 (fejjel lefelé használva), 2r, egy ív része (1v oldal a következő kép), TARTALOM: 3. dal első változata: fekete golyóstoll, második változat: kék golyóstoll, DATÁLÁS: 1981 V 18; változat: 25 V, CÍM A FORRÁSBAN: Károlyi Amy: Hol végződik...
- [22c] 535: PAPÍRTÍPUS: EMB-12, 1v, egy ív része (a 2r oldal az előző kép, az ív külső oldalain: op. 20, 5. és 6. dal), TARTALOM: 5. dal első változata: fekete golyóstoll, második változata: kék golyóstoll, DATÁLÁS: 1981 V 18, CÍM A FORRÁSBAN: Károlyi Amy: Labirintus

IRODALOMJEGYZÉK

- Balázs István: „Egy zeneszerző képmása – ahogy egy énekesnő látja. Beszélgetés Kurtág Györgyről Csengery Adrienne-nel”, *Mozgó Világ* 12/2. (1986. február), 119–125.
- Dalos Anna: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.
- Japán haiku versnaptár.* Ford. Tandori Dezső, vál., japán eredetiből magyar prózára ford. és utószót írta Halla István. Budapest: Magyar Helikon, 1981.
- Károlyi Amy: *-talan, -telen.* Budapest: Magvető Kiadó, 1972.
- Károlyi Amy: „Labirintus”, *Kortárs* XVII/7. (1973. július), 1078.
- Károlyi Amy: *Kulcslyuk-líra.* Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977.
- Károlyi Amy: *A nyúl feje.* Budapest: Magvető Kiadó, 1979.
- Károlyi Amy: „Transit”, *Új Írás* XIX/8. (1979. augusztus), 64.
- Károlyi Amy: *Vers és napló.* Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1981.
- Moldován Domokos: „Weöres Sándor és Károlyi Amy Erdélyben (képriport)”, *Kortárs* XXI/6. (1977. június), 926–929.
- Salinger, J. D.: *Franny and Zooey.* New York, NY: Penguin Books, 1983.
- Salinger, J. D.: *Franny és Zooey.* Ford. Elbert János, Tandori Dezső. Budapest: Európa, 1970.

ABSTRACT

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

6+1 SONGS: GYÖRGY KURTÁG'S SETTINGS OF POEMS BY AMY KÁROLYI, OP. 22

A Hungarian translation of a Japanese haiku by Kobayashi Issa concludes a series of settings of aphoristic poems by Amy Károlyi (wife of the poet Sándor Weöres) in Kurtág's op. 22 song cycle for soprano and cimbalom. This last song bears the title *Ars poetica* which suggests that it might be regarded as of central importance within the series. My initial enquiry was intended to focus on the genesis of such an unusually "mixed" set. The article, however, is based on a first attempt at philologically evaluating the manuscript sources of the songs kept at the Kurtág collection of the Paul Sacher Foundation (PSS) in Basel. One conspicuous characteristic of the manuscripts is the surprising detail in dating both individual compositions and occasional revisions. Thus, in contrast to the published score, which is provided with a single date, actually a dedication to Soprano Adrienne Csengery – "for Adrienne, on 3 January 1982" – the manuscripts reveal, through repeated dating, the occasionally many layers of compositional work on each individual song. The earliest settings (nos. 3 and 5) were started in May 1981 and were further refined until early June. The rest of the cycle was composed in late December. The sources reveal that one of the Károlyi-settings (no. 4) was added after the set was first completed, rather than the *Ars poetica*, which was part of the concept. In addition to the evolution of the set, the variability of certain compositional details appearing in the successive sources of songs, especially in the vocal part, can also be startling. While the article tries to identify all the text sources of the poems, an Appendix presents a list of all sources of op. 22 in PSS. The article is dedicated to the memory of Julia Pestalozzi Kerpel.

László Vikárius is head of the Budapest Bartók Archives and editor-in-chief of the Béla Bartók Complete Critical Edition (G. Henle, Munich and Editio Musica Budapest, since 2016). He is also professor and programme director for PhD in musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music. His PhD dissertation was published as *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* [Modell and Inspiration in Bartók's Musical Thinking] (1999). He edited with commentary the earliest autograph manuscript of Bartók's opera *Duke Bluebeard's Castle* (2006). Together with Vera Lampert, he was editor of the first published volume of the Bartók critical edition series, *For Children: Early Version and Revised Version* (2016). His monograph, *Cantata profana: Bartók's Sacred Bridge*, has been published in the "Studies in Musical Genesis, Structure, and Interpretation" series of Oxford University Press (2025).

Molnár Szabolcs

„ÁLARCA MÉLYÉN BÚS HALÁL ROHAN”*

Kurtág György és egy József Attila-i szerepjáték

ÖSSZEFOGLALÁS

József Attila korai, *Csend* című szonettjében (1922) olyan költői képek és egzisztenciális kérdések tűnnek fel, melyek nemcsak a költő kései verseit vetítik előre, de ismerősek lehetnek Kurtág György több kompozíciójából is. A gyávaság, a halál mindent átítató jelenléte, a bizonytalanság mint a létezés alapélménye, az önmegsemmisítésre vonatkozó fantáziaképek Kurtág műveiben is gyakran megjelennek. A költő és a zeneszerző lelki rokonságának gondolata különösen erőteljes a szopránhangra írt *József Attila – Töredékek*ben (1982). Túl azon, hogy lehetséges-e a ciklust szerepjátékként értelmezni, a tanulmány a kompozíció művelődéstörténeti, valamint a József Attila-i életmű recepciótörténeti kontextusának felvázolására is vállalkozik, megkülönböztetett tekintettel Kurtág ifjúkori eszmélésének időszakára, a költő dél-erdélyi fogadtatására az 1930–1940-es években.

Kulcsszavak: versadaptáció, József Attila, változatok, Kurtág György, korstílus, töredékesség

Címek, változatok

Kroó György megfogalmazását idézve Kurtág György szopránhangra írt szóló-darabja, a *József Attila – Töredékek* zeneszerző és költő „legbensőbb húrokat megpendítő találkozás[a]”.¹ A kompozíciót 1982. október 27-én a Zeneakadémián Csengery Adrienne mutatta be. A ciklust ezen az estén kétszer énekelte el, a két elhangzás között Kurtág Márta és Kurtág György a *Játékok* sorozatból játszott tételeket, a „szellemes és poétikus miniatűrök megnyugtató, feloldó középprésnek bizonyultak”.² Néhány évvel később az énekesnővel készült interjúban Balázs István ezt a sajátos koncertformát, illetve műsorszerkezetet *happening*ként határozta meg.³ A ciklus egyes darabjai másodjára hol kisebb módosításokkal, hol radikálisan megváltoztatva hangzottak el, erre a körülményre reflektálva vetette

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

1 Kroó György: „Egyetlen énekhangra”, *Élet és Irodalom* XXVI/49. (1982. december. 3.), 13.

2 Sz. Farkas Márta: „Budapest hangversenytermeiben”, *Magyar Nemzet* XXXVIII/236. (1982. október. 31.), i8.

3 Balázs István: „Egy zeneszerző képmása – ahogyan egy énekesnő látja. Beszélgetés Kurtág Györgyről Csengery Adrienne-nel”, *Mozgó Világ* 12/2. (1986. február), 119–125., ide: 122.

fel Kovács Sándor, hogy a kompozíciónak nincs kottában rögzített definitív műalakja, és szerint – „a struktúr-analízisek csúfjára” – teljesen mindegy, hogy melyik változat hangzik el éppen, a dalciklus egyként remekműnek tűnik. A kompozíciót „kétféleképp halljuk, másodjára néhány tétel szerzői és előadói változataival. Egyenértékű változatokkal. Mitől egyaránt jók ezek – talán ez az a kérdés, amely közelebb vihet az alkotás igazi, lényegi titkaihoz. Ha zeneszerző lennék, mindenestre erre a kérdésre keresném a feleletet”.⁴ Kroó György is a ciklus fontos tulajdonságának tartotta, hogy

[...] a legtöbb esetben művariánsokat nyújt művek helyett. Azaz vagylagosan, ossziaként, az alapváltozat alá írt variánslehetőségeket, de nem egyszer két különböző módon megkomponált versmegzenésítést (például a *Szólj hát* vagy a *Tizenöt éve* esetében) vagy díszített és sima, ékesített és egyszerű verziók alternatíváját kínálja, ami persze a hangulatra is kihat; sőt, olyan dal is van, amely négy alapelem négyféle kombinációjának lehetőségét adja az előadó kezébe. Ehhez járulnak még a kifejezésbeli változatok, amelyeknek szélsőséges lehetőségeit példázhatja a *Sokan voltak és körülvettek* töredék megzenésítése: a pointe jellegű „ami nincs” zárószavakat az egyik esetben „hápogva, kegyetlenül”, a másikban „dolce, ironico” karakterrel kell előadni.⁵

Az Országos Filharmónia rendezésében megvalósuló koncerten Kurtág József *Attila-ciklusának* címe eltért a mű 1984-ben megjelent kottájában rögzített változattól. Az ősbemutató műsorlapján a cím így jelent meg:

KURTÁG GYÖRGY: TÖREDÉKEK, op. 20. – József Attila verseire

Az egykori kritikusok sokféle módon igyekeztek e sajátos címalakot a recenzió mondatai közé illeszteni. Raics Istvánnál „József Attila-versekből összeállított Töredékek című, 20-as opusszámú dalciklus” szerepelt.⁶ Sz. Farkas Márta következetesen egy rövidebb címalakot használt: *Töredékek*.⁷ Kovács Sándor némileg átalakította a címben szereplő kifejezések sorrendjét: „op. 20-as jelzésű, József Attila sorokra írt *Töredékek*”.⁸ Kroó György a kompozíciót részben hasonló módon nevezte meg: „Kurtág György József Attila verseire komponált *Töredékek* című dalciklusa”, de használta a rövidebb – *Töredékek* – címalakot is.⁹

Amikor 1986 április 18-án Csengery Adrienne ismét előadta a darabot – az alternatív változatokat ekkor már nem énekelte –, az „Hommage a Cathy Berberian” című est műsorlapján (1. fakszimile) a cím a ma ismert formában jelent meg:

JÓZSEF ATTILA – Töredékek¹⁰

4 Kovács Sándor: „Korunk zenéje ’82”, *Muzsika* 26/1. (1983. január), 19–26., ide: 23.

5 Kroó: *Egyetlen énekhangra*

6 Raics István: „Korunk zenéje”, *Népszava* 110/260. (1982. november. 5.), 6.

7 Sz. Farkas: *Budapest hangversenytermeiben*,

8 Kovács: *Korunk zenéje* ’82, 22.

9 Kroó: *Egyetlen énekhangra*

10 Műsorfüzet – Országos Filharmónia, 1986. március 26. – április 6., 44. A kompozíció kottája 1984-ben jelent meg (Budapest: Editio Musica Budapest, Z. 12 304), a címlapon szereplő címalakot te- →

Az egykori műsorfüzet tipográfiája tulajdonképpen azt sugallja, hogy a mű címe azonos a költő nevével.¹¹ Ugyanakkor a *Műsorfüzet* következő, már műismertetéseket tartalmazó kiadványa a darab címeként még az 1982-es változatot is közli.¹²

ZENAKADÉMIA NAGYTEREM április 18 péntek este ½ 8 óra	CSENGERY ADRIENNE daleszte Évszázadok muzsikája 8. „HOMMAGE A CATHY BERBERIAN” Közreműködik: A KECSKÉS EGYÜTTES COLLEGIUM MUSICUM (Stadler Vilmos, Kakuk Balázs, Szilvássy Gyöngyvér) BUDAPESTI KAMARAEGYÜTTES Vezényel: MIHÁLY ANDRÁS KÁDÁR KATA BALLADÁJA ÓMAGYAR MÁRIA-SIRALOM CARMINA BURANA — részletek MONTEVERDI: SCHERZI MUSICALI — részletek PURCELL: THE BLESSED VIRGIN'S EXPOSTULATION — szólókantáta BERIO: NÉPDALOK KURTÁG GYÖRGY: JÓZSEF ATTILA — Törödékek
---	---

1. fakszimile. *Műsorfüzet* – Országos Filharmónia

József Attila verstörödékei és az új magyar zene

Kroó György úgy tudta, hogy a *József Attila – Törödékek* a zeneszerző „József Attilához való viszonyának első, alkotásban megnyilvánuló dokumentuma”, és mily „jellemző Kurtág műhelyére és műfajaira is, hogy éppen a *Törödékek* hídja feszült ki először a költő és a muzsikos világa között!”¹³ Kroó nem ismerhette még a zeneszerző 1949–1950-ben írt, Kurtág Mártának dedikált „szerelmi üzenetét”, a József Attila-szövegre írt *Klárások* című vegyeskari művet, mely 1986-os nyilvános előadása után 1995-ben jelent meg nyomtatásban. Persze a költő és a zeneszerző alkotói horizontjának összekapcsolódását Kroó nemcsak „jellemzőnek”, hanem bizonyos értelemben késeinek is minősíthette volna, hiszen József Attila költészete és személye hosszú évtizedekre visszanyúlóan inspirálta a modern magyar

kinthetjük a darab „hivatalos” címének: *József Attila – Törödékek*. Ugyanakkor a K. M. hangjegy *könyvtéskéje* (Z. 15 300, Budapest: Editio Musica Budapest, 2026.) előszavában nem ez a „hivatalos” címforma, hanem a tömörebb alak (*József Attila-törödékek*) olvasható. [

11 E sajátos, a megzenésítés tényét homályban tartó, a szöveg szerzőjét előtérbe, a zeneszerzőt háttérbe helyező címadás Kurtág gyakorlatában nem ritka, például: *Bornemisza Péter mondásai* (Op. 7), *Kafka-Fragmente* (Op. 24), *Négy Ahmatova-költemény* (Op. 41).

12 *Műsorfüzet* – Országos Filharmónia, 1986. április 7. – április 20., 48–49.

13 Kroó: *Egyetlen énekhangra*

zeneszerzést. Farkas Zoltán a költő születésének centenáriumi évében, 2005-ben igyekezett felmérni József Attila és a magyar zene kapcsolatát.¹⁴ A tanulmány függelékében – nem a teljességre törekedve – Veress Sándortól Ligeti Györgyig, Láng Istvántól Orbán Györgyig Farkas Zoltán több mint húsz zeneszerző 37 művét sorolta fel. Ebben a listában a legkorábbi Ottó Ferenc 1933–1936-ban írt zongorakíséretes *Három dala*, a legkésőbbi pedig Kurtág György kompozíciója 1982-ből. Figyelemre méltó, hogy a húsz zeneszerző közül négy – Eötvös Péter 1963-ban, Kadosa Pál 1964-ben, Kocsár Miklós 1969-ben, Szokolay Sándor 1977–1979-ben – József Attila töredékeiből is választott szöveget, Eötvös, Kadosa és Szokolay olyan töredékeket is, melyeket később Kurtág György is felvett a ciklusba, Szokolay Sándor művében például hat ilyen töredék is megtalálható.¹⁵

Kadosa Pál József Attila költeményeire komponált dalcsoférnekének egyes dalai önmagukban, illetve tetszés szerint párosítva is előadhatók, és természetesen a hét dalt ciklusként is meg lehet szólaltatni. A sorozatból 1965-ben stúdiófelvétel készült, és sugározta a Magyar Rádió. A koncerttermi bemutatóra 1966-ban egy szerzői est adott apropót, a művet Sziklay Erika és Szűcs Lóránt adta elő. „Instrumentális énekszólama nem sokat törődik az emberi hang fiziológiai sajátosságaival” – jegyezte meg ekkor Breuer János. „Meglehet persze, hogy szándékosan, hogy a megszólaltatás problematikájának feszültsége is emelje a zene belső feszültségét.”¹⁶ A darab felvétele ugyanebben az időben (1967-ben) hanglemezen is megjelent. 1980 tavaszán – a Kurtág-kompozíció ősbemutatója előtt két és fél évvel – a Magyar Rádió József Attila verseinek megzenésítéseiből állított össze egy hosszabb ciklust, a sorozatot Kadosa Pál művével indították. Breuer János erről az előadásról is írt:

Kadosa ama kevés muzsikusaink egyike, akiket még baráti szálak fűztek József Attilához. A dalciklus persze nem új, de oly ritkán hallható, hogy felfedezésszámba ment. Megrendítőek e dalok kifejezésük végtelen árnyaltságában, drámai erejükben, pokoljáró energiáikban. Sziklay Erika és Szűcs Lóránt végtelenül árnyalt előadásában vers és dallam együttes hatása valósággal megsokszorozódott.¹⁷

Kadosa zongorakíséretes József Attila-ciklusa felfedezésre érdemes mű, hangszeres közjátékai, dalzáró epilógusai és az énekszólámat uraló expresszív-izgatott hangvétel a *Bornemisza Péter mondásai* felé mutatnak.

Szokolay Sándor a Kórusok Országos Tanácsának Lapja, a KÓTA szerkesztőségének felkérésre elemezte Petőfi verssoraira írt két kórusát:

Az elmúlt években költőink töredékeire, rövid verseire megkülönböztetett módon figyelttem. Talán a rövid versek jobban engedik a zenei öntörvényességet, nem szabnak

14 Farkas Zoltán: „A töredék mint egész. József Attila és a magyar zene Bartók Bélától Kurtág Györgyig”, *Literatúra* XXXI. 2005/4., 425–446.

15 Eötvös Péter: *József Attila-dalok* (Az idő futva terem, mint a bab). Kadosa Pál: *Hét dal József Attila verseire*, Op. 60 (Irgalom, édesanyám). A mű kottája 1965-ben jelent meg (Zeneműkiadó vállalat, Z 4677). Szokolay Sándor: *Tíz József Attila-töredék vegyeskarra* (Költő szerelme szalmaláng; Nincs közöm senkihez; Sokan voltak és körülvettek; Kásásodik a víz; Nem! Nem! kellene kiáltoznom; Én ámulok, hogy elmúlok). A mű kottája 1981-ben jelent meg (Budapest: Editio Musica, Budapest).

16 Breuer János: „Kadosa Pál szerzői estje”, *Muzsika* 9/8. (1966. augusztus), 27.

17 Uő: „Zenei krónika”, *Népszabadság*, 38/77. (1980. április 1.), 7.

29

Sz I:
Sz II:

30 *mf* he- he- he- he he- he he! *f* He- he he- he- he- he- he

Ms *mf* he- he- he- he he- he he! *f* He- he he- he- he- he- he

A *mf* he- he- he- he he- he he! *f* He- he he- he- he- he- he

T *mf* he- he he- he he- he he! *f* He- he he- he- he- he- he

Br *mf* he- he he- he he- he he! *f* He- he he- he- he- he- he

B *mf* he- he- he- he he- he he! *f* He- he he- he- he- he- he

32 *ff* he- he- he he! *sub. mp* A- mi nines! *p* Nincs!

Ms *ff* he- he- he he! *sub. mp* A- mi nines! *p* Nincs!

A *ff* he- he- he he! *sub. mp* A- mi nines! *p* Nincs!

T *ff* he- he- he he! *sub. mp* A- mi nines! *p* Nincs!

Br *ff* he- he- he he! *sub. mp* A- mi nines! *p* Nincs!

B *ff* he- he- he he! *sub. mp* A- mi nines! *p* Nincs!

* hangmagasság nélkül, suttogva Z. 8897 *attacca*

Bp. 1978. febr. 5.

1. kotta. Szokolay Sándor: Tíz József Attila töredék, No. 5 – Sokan voltak és körülvettek...

(© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

szigorúbb határt, nincs a „végigszavalás kényszere”, terjedelmük is módot ad az érzések és gondolatok oldottabb, teljesebb kibontására. Épp e két Petőfi-kórus nyomán írtam Weöres Sándor egysoros verseire *Aforizmák* című ciklusomat, melyet a *Tíz József Attila töredék* követett.¹⁸

A *Tíz József Attila töredék* 1977 és 1979 között keletkezett, a szerző addigi leghosszabb a cappella kórusciklusa volt, melyet Baross Gábornak és az ELTE Bartók-kórusának dedikált. A kompozíció hanglemmezfelvétele 1982-ben jelent meg, de már előbb elhangzott a Magyar Rádióban, és koncerten 1981 márciusában, Szokolay Sándor 50. születésnapjához közeledve mutatták be. Bár a megzenésítés módja nagyon eltérő – Szokolay dús, polifonikusan gazdag kórusanyagokat társít a verssorokhoz, Kurtág egyetlen szólamban gondolkodik –, az expresszivitás eszközei, a kimondott-kiénekelte szavakban rejlő hangzásenergia kiaknázása, a versmondat tagolására alapozott zenei formálás (például a *Kásásodik a víz – ki-alakul a jég – és bűneim – halállá állnak össze négyrészességében*) vagy a *madrigalesque*-illusztrativitás tekintetében a két szerző hasonló utakon jár, igazolva egyfajta modern zenei köznyelv jelenlétét.¹⁹ Az azonos szövegre írt tételek összehasonlító elemzése további strukturális hasonlóságokra is rámutathatna, ezúttal azonban csak egyetlen példa illusztrálja a két zeneszerző szemléletbeli rokonságát. A *Sokan voltak és körülvettek* „nevetése” Szokolayból (1. kotta) és Kurtágból is hasonló zenei gesztust hív elő (2. kotta a 213. oldalon).

A töredék hatásenergiája

Jelen tanulmány nem térhet ki arra, hogy az 1980-as évek elejére József Attila költészetének recepciója mennyiben módosult az 1950-es évek, majd az 1960-as és 1970-es évekhez képest, hogy miként halványult el például a proletárköltő toposza. Zenei vonatkozásai miatt ugyanakkor érdemes feleleveníteni, hogy a József Attila-recepció módosulásában fontos szerepet játszott Hankiss Elemér korszakos tanulmánya, melyben Hankiss a költői személyiségtől és a korszakjellemzőktől leváló, kizárólag a szövegre koncentrálni elemzői szemléletét éppen József Attila költészetén demonstrálta.

Vannak kutatók, akik szerint nemcsak egy-egy versrészletnek, de a vers egészének az értéke is attól függ, hogy benne egy szóra átlagosan hány hatás-impulzus esik. A vers „hatás-energiájának” képlete ezek szerint így fest: Hatás = a hatás-impulzusok száma osztva a vers szavainak a számával.²⁰

18 Szokolay Sándor: „Két Petőfi-kórus”, *KÓTA* IX. 1979/1., 4-6., ide: 4.

19 Az 1970–1980-as évek kortárs magyar zenéjének közös „nyelvét” Dargay Marcell hárfára, cimbalomra, klarinétára és csellóra készített átíratra a gyakorlatban is igazolta. A Kurtág György (*Játékok*), Soproni József (*Jegyzetlapok*) és Durkó Zsolt (*A gömb története*) 23 rövid zongoradarabjából szőtt szvitszerű átíratban az egyes tételek a stílári törés érzete nélkül követik egymást. A 2021. március 24-én elhangzott bemutató tételsorrendje: <https://info.bmc.hu/programok/bach-durko-kurtag-soproni-dargay-marcell-atirataiban> (utolsó megtekintés 2026. április 4.).

20 Hankiss Elemér: „József Attila komplex képei. (Mérhető-e a vers hatásának intenzitása?). Kísérletek az irodalmi hatás intenzitásának mérésére”, *Kritika* 4/10., (1966. október), 11–22., ide: 11.

A lehetséges hatásimpulzusokkal kapcsolatban Hankiss úgy fogalmazott, hogy az erre vonatkozó „hipotézisek természetesen igen vitatható értékűek. Elsősorban azért, mert csaknem kizárólag a formai elemeket, a rímet, az alliterációt, a fonetikai effektusokat, a metaforákat, ritmikai elemeket veszik számba, s a vers tartalmi, gondolati, érzelmi hatáselemeit figyelmen kívül hagyják”.²¹ A hatásimpulzusok között tehát számos, a vers zeneiségére vonatkozó elemet vehetünk számba, mint amilyen a ritmika, az alliteráció vagy a fonetikai effektusok. Az ilyen elemeket a megzenésítés értelemszerűen felerősítheti, illetve igen sokféle módon társíthat további hatásimpulzusokat az impulzusokban szegényesebb szövegelemekhez. Szokolay éppen erre utalt, amikor a rövid szövegben, illetve a töredékes szövegben rejlő zenei lehetőségekről beszélt, hiszen miközben a hatásimpulzusok számát a zeneszerző tetszése szerint növelheti, a versben lévő szavak száma kevés marad. Mindezt tökéletesen reprezentálja a Szokolay-kórusok már-már burjánzóan gazdag és komplex letétje. Mivel Kurtág egyetlen szólamban gondolkodott, a „hatás-energiát” azzal növelte, hogy ugyanahhoz a verselemhez az egyes variánsokban különböző fonetikai értékű elemeket társított. Kroó is kiemelte, hogy „a Soka voltak és körülvettek...” kezdetű töredék megzenésítésének két változatában minden egyes szóra másféle fonetikai effektus került, az utolsó három szótagot pedig – „ami nincs” – Kurtág elképzelhetőnek tartotta „hápogva és kegyetlenül”, illetve „dolce és ironico” is (2. kotta) előadni.

A 8. („Nyárfák közt...”) és a 10. („Tizenöt éve...”) dal két változatban jelent meg a kottában. A „Nyárfák közt...” szövegre egy kvázi díszített és egy törzshangokra redukált verzió készült, és ugyanígy a „Tizenöt éve...” kezdetű szövegre is Kurtág két változatot („a” és „b”) dolgozott ki, illetve a második változat (b) zárlatához még egy további *ossia* is tartozik, így a vers szó szerinti tárgyához vagy témájához, azaz a „holdvilágos égre” a zeneszerző összesen három zárlatot komponált. A dal teljes szövege így hangzik: „Tizenöt éve írok költeményt / és most, amikor költő lennék végre, / csak állok itt a vasgyár szegletén / s nincsen szavam a holdvilágos égre.” Kurtágnak viszont három motívuma (szava) is van az „ég” zenei megjelenítésére, a három motívum (h-aisz, c-h és aisz-a) enharmonikus átírásban a B-A-C-H kromatikus forgómotívum kivágatai. (3. kotta a 214. oldalon)

Bár Hankiss Elemér tanulmánya óriási visszhangot keltett, ám az általa javasolt verselemzési módszer, illetve stratégia mégsem szorította háttérbe a József Attila személyiségére, sorsára fókuszáló értelmezéseket. Továbbra is érdekes maradt minden, ami a költő lelki küzdelmeit tartotta a figyelem fókuszában. Igen beszédes, hogy a „Szabad-ötletek jegyzéke” már régóta hozzáférhető szakaszai az 1960–1970-es években a versekkel egyenértékű szöveggé váltak, olyan szöveggé, mely akár az amatőr versmondók repertoárján, például 1972-ben, a korban igen népszerű *Ki mit tud* programjában is megjelenhetett, muníciót szolgáltatva egy rövid sajtópolémiahoz.²² Gyertyán Ervin például így írt:

²¹ Uott.

²² A *Szabad-ötletek jegyzéke két ülésben* egyfajta pszichoanalitikus napló, melyet József Attila 1936 májusában – feltehetőleg öngyógyító szándékkal – a szürrealisták által is használt, nem kontrollált, auto-

Prestissimo, parlato, soffocato
 [kifulladás, izgatott suttogás]

So-kan vol-tak és kö-rül-vet-tek, ál-mom-ban én-gem ki-me- vet-tek:

» He-he, he-he-he, he-he, he-he-he-he, he, he-he, *piu mosso*
 hát *ossz: x x!*
 hát

en-nél vá-na kíncs, *[fontoskodva]*
 vá-na

e[hé]m-mé[hé]l vá-na kí[hí]hí[hí]mes, vá-na

[.....] *[hápopgya- tás nélkül]*
 kíncs, a-mi *metto*
 mincs!"

dolce, ironico
 kí[hí]hí[hí]hí[hí]mes, *lento*
 a-mi mincs?" *molto*

2. kotta. Kurtág György: József Attila – Töredékek, No. 2 – Sokan voltak és körülvettek...
 (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

„Következik Kiss Katalin. A Szabad ötletek jegyzéke két ülésben című József Attila-verset mondja el” – így konferálta be Megyeri Károly műsorvezető, a Ki mit tud vasárnap esti középdyöntőjében az egyik versenyzőt. A szavaló kislány (aki egyébként valóban átélten tolmácsolta a szöveget) szintén a hagyományos verskezdéssel (Szabad ötletek... írta József Attila) indította produkcióját, amit a zsűri is versnek fogott fel, olyannyira, hogy egyik elemzője József Attila ironiájáról is szót ejtett.

Sajnálatos módon nem akadt senki, aki felvilágosította volna a közönséget, hogy ilyen József Attila-vers – nincs.²³

matikus írással rögzített. Néhány részletét Németh Andor már 1938-ban publikálta, illetve a napló részletei megjelentek a költő összegyűjtött írásait közreadó kötetekben. A teljes szöveg Stoll Béla jegyzeteivel és tanulmányával az Atlantisz Kiadónál jelent meg 2000-ben.

23 Gyertyán Ervin: „Egy új József Attila-vers?”, *Élet és Irodalom* XVI/27., (1972. július 1.), 9.

Freddo, parlato, sonoro

a) *mf*

Tizenöt éve írok költeményt – és most, amikor költő lennék végre, csak

poco inf. *sub. p* *sub. S. dolce* *sub. PPP*

állok itt a vasgyár meglelőn s mincsen szavam a holdvilágos ég-re.

Freddo, parlato, sonoro

b) *mf*

Tizenöt éve írok költeményt – és most, amikor költő lennék vég-re, csak

poco inf. *sub. p* *sub. S. dolce* *sub. PPP*

állok itt a vasgyár meglelőn s mincsen szavam a holdvilágos ég-re.

ossia:

3. kotta. Kurtág György: József Attila – Töredékek, No. 10 – Tizenöt éve...

(© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

A „Szabad-ötletek jegyzéke” körüli megélénkülő figyelem miatt szólalt meg a Londonban élő pszichiáter, Gyömrői Edit, hogy világossá tegye: nem igaz, hogy József Attila az ő javaslatára kezdte el írni.²⁴

A töredék mint üzenet

Miként fentebb láthattuk, a József Attila – Töredékek jellegzetes címadása homályban tartja a megzenésítés tényét, illetve zárójelbe teszi a zeneszerző személyét. A kiadott kotta is ezt az érzetet erősíti: a kiadvány legelején – néhány kivételtől

²⁴ Vezér Erzsébet: „Gyermekké tettél. Londoni beszélgetés József Attila analitikus orvosával”, *Élet és Irodalom* XV/29. (1971. július 17.), 7.

eltekintve – a szövegeket József Attila kézírásában vagy eredeti gépiratában olvashatjuk, ami úgyszintén a költőre és nem a zeneszerzőre irányítja a kottát tanulmányozó figyelmét. Rainer Nonnenmann Kurtág György Ahmatova-versekre írt ciklusáról írt tanulmányában hivatkozott egy, a szerzővel lefolytatott telefonbeszélgetésre. Az itt elmondottakat néhány későbbi elemző is átvette. „Én magam vagyok Bovaryné, Bornemisza, Truszova vagy Kafka, vagy, vagy... Ez egy sokszoros skizofrénia”.²⁵

Wilhelm András idézi Kurtágot ekként: „a TÖREDÉKEK-kel valahogy olyasmit akartam, hogy létezzen valami, amit odateszek, mint egy röpiratot: ha akarom, szét tudom osztani.”²⁶ Ha Kurtág kézzel sokszorosított, szétosztható röpiratra gondolt (talán a fakszimilét közlő kottalapok is erre utalnak), vajon ez nem azt jelenti-e, hogy mindegyik lapjának ugyanaz a tartalma? József Attila? Vagy a József Attila maszkja alatt rejtőzködő személy – miként Schumann *Karneváljában* Pierrot, Arlequin, Eusebius, Florestan, Chopin vagy Paganini portréja mögött a komponista –, maga a zeneszerző, Kurtág György?

Egy erdélyi fiatalember találkozása József Attilával

Kurtág György 11 éves volt József Attila halálakor, 1937-ben, a tragikus eseményről a dél-erdélyi magyar nyelvű sajtó bőséggel beszámolt. Az *Aradi Közlöny* vasárnapi száma hangzatos szalagcímmel közölte a hírt: „A vonat elé vetette magát József Attila, a neves magyar költő. Lelki betegsége kergette öngyilkosságba a fiatal író”.²⁷ Nem kevésbé figyelemfelkeltő a *Brassói Lapok* másnapi híradásának a címe: „József Attila a vonat elé vetette magát, amely testét darabokra tépte. A 33 éves nagy magyar költő idegei felmondták a szolgálatot”.²⁸ A *Brassói Lapok* a hír mellett személyes hangvételi nekrológot is közölt, az „Egy mai magyar a vonat kerekei között” című írás szerzője Gábor István.²⁹ A halálhírt december 7-én a következő cím alatt közölte a *Temesvári Hírlap*: „Vonat elé vetette magát József Attila, az új magyar költőnemzedék legnagyobb tehetsége”.³⁰ Maga Temesvár „érdemleges szerepet töltött be József Attila romániai népszerűsítésében” – írta a romániai magyar újságírás jelentős alakja, az irodalomkritikus és szerkesztő, Kovács János.³¹

25 „Hier steigert sich seine Anverwandlung einer Sprache bis zur Selbstidentifikation mit Autoren und literarischen Figuren: [A nyelvvel való fokozott azonosulás Kurtág esetében az írókkal és az irodalmi hősökkel való azonosulássá válik.] Ich selbst bin Bovary, Bornemisza, Troussowa oder Kafka, oder, oder ... Es ist eine vielfache Schizophrenie.“ Rainer Nonnenmann: „Musicus Poeticus. György Kurtags Liederzyklus auf Gedichte von Anna Achmatova”, *Neue Zeitschrift für Musik*, 172/2. (March 2011), 30–35, ide: 31.

26 Wilhelm András: „Mindennapi”, *Holmi* 18/6. (2006. június), 726–731., ide: 730–731.

27 *Aradi Közlöny*, 52/274. (1937. december 5.), 20.

28 *Brassói Lapok*, 43/267. (1937. december 6.), 2.

29 g. i. [Gábor István]: „Egy 'mai magyar' a mozdony kerekei alatt”, uott.

30 *Temesvári Hírlap*, 35/277. (1937. december 7.), 4.

31 Kovács János: „József Attila nyomában. Temesvári adalékok”, *Élet és Irodalom* 30/18. (1986. május 2.), 6.; uő: „A legendák kapujában. A romániai magyar sajtó József Attila haláláról”, *Igaz Szó* (Marosvásárhely) 35/10. (1987. október), 337–351.

Számos mozzanat fűződik ehhez a városhoz, melynek irodalmi élete mindig külön szint jelentett, szellemi világa rendszerint gazdagabb volt, mint ahogyan az elképzelhető a vidékiséggel küszködő erdélyi irodalom „vidékéről”.

[...] A költő versköteteivel a Korunk, a Független Újság és a Brassói Lapok foglalkoztak, és ugyanezek a kiadványok méltatták József Attila szerkesztői munkásságát, az Ignotus Pállal közösen alapított Szép Szót.

[...] nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a romániai sajtóban Temesváron írták le első ízben a fiatal költő nevét, amikor a Franyó Zoltán szerkesztette Esti Lloyd 1924-ben, rokonszenvét nyíltan kimutatva, beszámolt a költő sajtópöréről.³²

Az első híradások után egy héttel, december 12-én Molnár Tibor írt személyes hangvétellű nekrológot a *Brassói Lapok* számára.³³ Ebben az írásában Molnár felidézte egy másfél évvel korábbi, budapesti találkozását a költővel, az erről szóló cikke pedig profetikusnak bizonyult: Molnár a tragikus sorsú román íróhoz, Panait Istratihoz hasonlította József Attilát.³⁴ A búcsúztatók legkülönösebbike ugyanakkor Markovits Rodion szarkasztikus-keserű írása.

Egyszer [...] adtak József Attilának ezer pengőt [*Baumgarten jutalom*]. Ezt is kár volt adni. Nincs kizárva, hogy ezidén megint kapott volna. Talán már készültek is rá. Szerencsére, ezt a csapást nem érte meg az irodalom. Ezer pengő ugyan sok pénz, egy éhező költőnek egészen csinos gyorssegély, de a költő kiheverte. [...] Senki nem vonta meg tőle a termő szegénységet.

Csakis így kaphattuk meg azt a szabályos költőt, aki, mint a sorsharag tételes törvényei előírják, tökéletes maradhatott a maga nemében, a maga költői nemében, így kaphattunk ismét egy „vonat kerekei által összezúzott nagy dalnok”-ot és benne azt a zárt vonalú fogalmat, amit tehetséges magyar költő, költőzszeni néven ismerünk, szeretünk és tisztelünk.³⁵

Nem biztos, hogy a kiskamasz Kurtág olvasta Markovits cikkét, néhány évvel később viszont, ifjú zongoristaként – immár Temesváron – több ízben is találkozott a népszerű íróval, különleges személyisége, valamint irodalom- és életszemlélete hathatott művészi kibontakozására. 1945 szeptemberében egy vegyes összeállítású műsorban Kurtág Bartók Béla *Román táncait*, valamint Liszt Ferenc *Erdősongás* című zongoraművét játszotta, az esemény házigazdája Markovits Rodion volt.³⁶ 1946 februárjában ugyancsak Temesváron a *Szabad Szó* kultúrestjén – a korabeli beszámoló szerint – „Kurtág György, a nagytehetségű fiatal zongoraművész Liszt: ‘Szent Ferenc a vizek fölött’ című művét játszotta el misztikus szépségében, az igaz liszti tolmácsolás minden káprázatával”.³⁷ Ezen az esten is Markovits

32 Uő: József Attila nyomában. *Temesvári adalékok*.

33 Molnár Tibor: „Hogyan élt és hogyan halt meg az Ady Endre óta legnagyobb magyar költő: József Attila”, *Brassói Lapok* 43/266. (1937. december 12.), 15.

34 Uő: „Beszélgetés a magyar Panait Istratival. József Attila három pohár sör mellett egy különös életről, különös lélekről beszél. A perifériák költője a nagyváros szikrázó fényei között”, *Brassói Lapok* 42/153. (1936. július. 5.), 4.

35 Markovits Rodion: „A szabályos költő”, *Temesvári Hírlap* 35/287., (1937. december 19.), 13.

36 [Szerző nélk.]: „Nagyszabású kulturdélutánt rendez szombaton a M. N. Sz. a temesvári közművelődési palotában”, *Szabad Szó* (Temesvár) 2/213. (1945. szeptember 27.) 4.

37 [Szerző nélk.]: „A Szabad Szó műsoros estje a MNSz székház-alapja javára”, *Szabad Szó* (Temesvár) 3/34. 32. (1946. február 11.), 2.

Rodion konferált. Még ebben az évben, 1946-ban a Bánsági Magyar Írók szervezete *A szabadság magyar költői* címmel szervezett emlékműsort, melyen Markovits Rodion, Anavi Ádám, Kulcsár Sándor és Szimonisz Henrik Batsányi János, Petőfi Sándor, Ady Endre és József Attila emlékét elevenítették fel. A műsorban zongorakísérőként fellépett Kurtág György is.³⁸ Egy hosszabb beszámolóból kiderül:

Az írói délután kitűnő vendége *Bojinca-Kulcsár Juliska* Petőfi Sándornak Antalffy [Antalffy Zsiross Dezső] által megzenésített „Reszket a bokor” című költeményét énekelte elragadó bájjal, ragyogással, majd később Petőfi-Káldy Gyula: „Hull a levél a virágról” című költeményét hallhattuk teljes szépségében. A közönség szűnni nem akaró tapsviharral ünnepelte a nagyszerű művésznőt, akit Kurtág György kísért zongorán, finomsággal.³⁹

A Diurnus néven ismert és népszerű publicista, Bodor Pál a Temesváron magyar irodalmat és filozófiát tanító százéves Anavi Ádámot köszöntve így írt:

Járt nálunk, a Stefánia út (Domnița Balașa, Grivita Roșie stb.) 4 alatt, majd a Hattyú (Romulus) utcai, szerényebb, olcsóbb lakásban. Miként járt Markovits Rodion, aki a szomszéd házban lakó, jómódú Munkéknak világirodalom-előadásokat tartott, jobbra vasárnapi ebédért, az azokkal járó „valódi babkavért”, prima szivarért. A Hattyú utcai lakástól egy ugrásnyira, a Holló utcában lakott barátom, Kurtág György, iskolatársam a Piariban (ahol Anavi Ádám is tanított 1938–40-ben).⁴⁰

Joggal feltételezhető, hogy a fiatal Kurtág György irodalomszemlélete, József Attila-képe Temesvár pezsgő kulturális közegében alapvető benyomásokkal gazdagodott, s hogy ebben Markovits Rodion figurája meghatározó lehetett. Alkotóművészi pályára készülve József Attila „szabályos költői” sorsa magától értődő lehetőségek tűnhetett számára. Felvethető még, hogy vajon olvasta-e Kurtág Markovits Rodion főművét, az 1928-ban megjelent *Szibériai garnizont*, és ha igen, hatott-e alkotói szemléletére a regény egészen különleges szerkezete, elbeszélésmódja.

A karnevál utolsó tánca

Az elmúlt bő négy évtizedben a *József Attila – Töredékekre* egy húsztételes dalsorozatként tekintettünk. E sorok írójában már korábban felmerült, hogy a ciklus – szerepjáték-jellegéből adódóan – Schumann *Karneváljának* a rokona, illetve a zongoraciklus valamiféleképpen modellként is szolgálhatott Kurtág számára. Hogy Schumann zenéje milyen nagy hatást gyakorolt Kurtágra, közsímt. Batta András már 1976-ban felvetette, hogy a zenetörténeti múlt Kurtág számára eleven valóság, „amelyre építeni lehet, s amelyet felidézve a szókinsz gazdagodhat, a mondanivaló kristályosodhat. Nem áll messze ez a felfogás Robert Schumann esztétikájától, s nem nehéz Schumann és Kurtág alapállását párhuzamba állítani, nemcsak a

38 [Szerző nélkül.]: „A szabadság magyar költői”, *Szabad Szó* (Temesvár) 3/122. (1946. június 3.), 2.

39 Flaneur (?) [Bechnitz Sándor]: „A szabadság magyar költői emlékének áldozott a Bánsági Magyar Írók Szervezete lelkes irodalmi műsor keretében”, *Szabad Szó* (Temesvár) 3/124. (1946. június 6.), 3.

40 Bodor Pál (Diurnus): „Anavi Ádám 100”, *Irodalmi Jelen* 8[9.]/88., (2009. február), 3. <https://www.irodalmijelen.hu/sites/default/files/archivum/88-ij-2009-02-februar.pdf> (utolsó megtekintés: 2026. február 19.).

zenei nyelv kérdéseivel kapcsolatban, hanem abban is, hogy egyikük sem forradalmi újító. Schumann nem Liszt Ferenc, Kurtág nem John Cage.”⁴¹

Földes Imre a *Játékok*ról írva szintén Schumannra asszociált, a zenei portrék között számára kiemelkedő szépségű Kurtág Márta-portréja: „[m]int Schumann *Carnaval*-jában a *Chiarinát*, ezt is – azt is a zongorista-hitvesnek szánta szerzője. A kemény fortissimo C–G kvintek között megjelenő dolce karakterű piano felületek, a hangok tiszta kvintekből szőtt lánc, a két puha dallamív magáért beszél. És hogy a portrét még jelkép is erősítse, Kurtág az utolsó dallamív hangjaival arra a motívumra rímel, amelyet Bartók, egyik levelében a szeretett nő, Geyer Stefi Leitmotívjának (vezérmotívumának) nevez.”⁴²

Clara és Robert Schumann jutott eszébe Csalog Gábornak is, amikor a 90 éves Kurtág Mártát így köszöntötte:

„Úgy gondolom, te igen ösztönző hatással leszel rám, és már az is serkenteni fog, hogy többször hallhatom általad szerzeményeimet... az utókor tekintsen minket teljesen egy szív, egy léleknek, és sohase tudja meg, mi származott Tőled vagy tőlem...”

Nem Kurtág György szavai ezek Kurtág Mártához, hanem Robert Schumanné Clara Schumannhoz, későbbi feleségéhez. De tökéletesen illenek e sorok ünnepeltünk nem nélkülözhető szerepére férje életművének létrehozása körül.

Amikor Kurtág György műveit halljuk, sohasem tudhatjuk, mely téma mely pillanatának mely szerzői eszköze, részlete, vagy épp a motívumok mely rendje, a dramaturgia mely aspektusa, ahol olykor egészen kézzelfogható volt Kurtág Márta szerepe. És korántsem csupán abban a szimbolikus értelemben, ahogyan azt Schumann érthette daláról az előbbi idézetben. Gyuri bácsi vagy Márta néni számtalanszor mesélte nekem, ahogyan ez vagy az a mű végül más irányba fordult a kezdetekhez képest az alkotótárs jelenléte, segítsége vagy éppen kritikus beavatkozása nyomán.⁴³

Kurtág György századik születésnapjára időzítve hasonló kiadásban jelent meg a *K. M. hangjegy könyvetskéje*, benne egy József Attila-töredék (*Drága barátaim...*) megzenésítésével, melyet Kurtág a ciklus záródarabjának szánt. E tétellel a sorozat ugyanúgy 21 részből állna, mint Schumann *Karneválja*.⁴⁴ A hasonló kiadványhoz az Előszót Kurtág György írta, amiből mások mellett az is kiderül, hogy a kompozíció dramaturgiájának kialakításában – Csalog Gábort idézve – „egészen kézzelfogható volt Kurtág Márta szerepe”.

(A *Drága barátaim...* kezdetű dalt) 1981-ben a *József Attila-töredékek*⁴⁵ részeként írtam, de Márta határozott kérésére kihagytam a ciklusból. A dal vázlatai és tisztázata, a hozzátett „Végrendelet” feliratú címlappal együtt 1981-es döntésem alapján Márta tulajdona lett, de csak később, koncertező éveink lezárulta után került a füzetbe, mert ő ezt tartotta a megőrzés legjobb helyének. Ezt a dalt, mely József Attila egyik utolsó versére készült, még azelőtt kivettem a sorozatból, mielőtt a ciklus sorrendjét véglegesítettem, ezért ma sem tekintem a *József Attila-töredékek* részének. Annak idején Mártára bíztam a dal sorsát, most viszont már nem neki, hanem nekem kellett róla döntenem. Mivel a „könyvetske”

41 Batta András: „Jegyzetek Kurtág Györgyről”, *Kritika*, 76/12. (1976. december), 5.

42 Földes Imre: „Kurtág György: Játékok”, *Parlando* 24/12. (1982. december), 1–25., ide: 20.

43 Csalog Gábor: „Tünetény – Kurtág Márta születésnapjára”, *Muzsika*, 60/8. (2017. október), 2–3. ide: 2.

44 Kurtág: *K. M. hangjegy könyvetskéje*.

45 Az előszóban Kurtág György ebben a formában írja a mű címét.

részeként most nyilvánosságra kerül, ez év májusában úgy éreztem, fel kell tárnom a dal történetét. Emiatt kiegészítettem az 1981-es címdalt egy olyan magyarázattal, amelynek első mondatában döntésem egykori okát, Márta érvelését idéztem fel. A második mondat viszont már a jelenre vonatkozik: „Márta döntse el később, hogy ezt a szöveget publikáljuk-e leválasztva a József Attila-töredékekről, ahová eredetileg szántam, vagy érvényesnek tartja-e azt a véleményét, hogy ez József Attilának egy olyan meztelenül személyes vallomása, hogy nem tartozik a nyilvánosságra. Annak idején kihagytam, de most sem vagyok biztos abban, hogy valami nyoma ne maradjon-e?” – Századik születésnapom felé közeledve úgy sejtem, talán nem is az én feladatom megítélni, hogy helyesen döntök-e, amikor itt mégis megengedem a dal közlését.⁴⁶

Az Előszó szövege pasztikusán érzékelteti, hogy Kurtág még negyvenöt évvel a darab megírása után is hezitál, hogy a „Drága barátaim...” része-e a ciklusnak. „1981-ben a *József Attila-töredékek* részeként írtam”; „ma sem tekintem a *József Attila-töredékek* részének”; „annak idején kihagytam, de most sem vagyok biztos abban, hogy valami nyoma ne maradjon-e”. Ugyanakkor Kurtág Márta érvelése, hogy a vers „olyan meztelenül személyes vallomás, hogy nem tartozik a nyilvánosságra”, kiegészítésre szorul, hiszen a megzenésített szövegek majd’ mindegyikéről elmondható ugyanez. Ráadásul a hátrahagyott töredékek már igen korán a József Attila-szövegösszkiadások részévé váltak, így a *Drága barátaim...* kezdetű is, tehát a nyilvánosság nem a dal révén értesült volna róla.⁴⁷ Inkább a szöveg tartalma lehetett Kurtág Márta számára kérdéses, hiszen a szöveg egy halálra készülő ember búcsúlevele (mely a „könyvetské”-ben *Végrendeletté* lett...), a ciklusban pedig egy sajátos Dávid-szövetségi tánccá (haláltánccá egy népi sirató hangján) válhatott volna. A *K. M. hangjegy könyvetskéje* függelékében a tisztázati oldalon kívül (1981. szeptember 14–26.) tíz vázlat (változat) található, jelezve, hogy a szöveg mennyire intenzíven foglalkoztatta Kurtág Györgyöt. Maga az öngyilkosság kérdése az ugyanekkor megkezdett kórusciklusban, *A csüggedés és keserűség dalaiban* is megjelenik, a komponálás „1980-ban kezdődött, és nagy megsekkintásokkal tizennégy éven át, 1994-ig tartott” – írta Papp Márta.⁴⁸ Kurtág „hat nagy orosz költő – Mihail Lermontov, Alekszandr Blok, Szergej Jeszenyin, Oszip Mandelstam, Anna Ahmatova és Marina Cvetajeva – egy-egy nagy versét választotta” ki megzenésítésre, a hat tragikus sorsú költő közül Mandelstam „öngyilkosságot kísérelt meg”, Jeszenyin „vad mulatozásba, alkoholizmusba menekült, és fiatalon öngyilkos lett”, Cvetajeva kízóan hosszú, tizenhét éves emigráció után „1939-ben települt vissza a Szovjetunióba, ahol lányát meghurcolták, kötetét nem adták ki, és őt magát a háború kitörésekor egy kis tatár városba, Jelabugába evakuálták, itt vetett véget életének”.⁴⁹ A 2026-ban bemutatott Kurtág-operában, a *Die Stechardin*-ban megidézett tudós férfiú, Georg Christoph Lichtenberg

46 Kurtág: *K. M. hangjegy könyvetskéje*, III.

47 A Bálint György által sajtó alá rendezett 1947-es kötetben a „Drága barátaim...” kezdetű szöveghez az alábbi megjegyzés tartozik: „József Attila közvetlenül halála előtt kezdte ezt a befejezetlenül maradt verses levelet”. Ld. *József Attila összes versei és műfordításai*. Budapest: Cserépfalvi, 1947, 474.

48 Papp Márta: „Kurtág György ’orosz kórusai’”, *Holmi* 18/6. (2006. június), 732–741. ide: 732.

49 Uott, 733.

egy korai aforizmájában egy emlékérről írt: „Már iskolás éveimben sok olyan gondolatom volt az öngyilkosságról, amelyek homlokegyenest ellenkeztek a világ által közönségesen elfogadottakkal, s emlékszem, hogy egyszer egy vitában latin nyelven igyekeztem az öngyilkosság pártját fogni.”⁵⁰

„Némaság a hang helyett. / De a csend mi helyett?” – így parafrázeálja Kurtág Tandori Dezső *Koanját* a *Nyolc kórus Tandori Dezső verseire* (1981–1982, rev. 1984) nyitótételében.⁵¹ A csend riasztó – írta a 17 éves József Attila 1922 elején, „Álarca mélyén bús Halál rohan”, ellenállni neki nehéz, az ember inkább fejét lehajtva megadja magát.⁵²

50 „Ich habe schon auf Schulen Gedanken vom Selbstmord gehegt, die den gemein angenommenen in der Welt schnurstracks entgegen liefen, und erinnere mich, dass ich einmal lateinisch für den Selbstmord disputierte und ihn zu verteidigen suchte.“ *Georg Christoph Lichtenbergs Aphorismen*. Erstes Heft: 1764–1771. Hrsg. Albert Leitzmann. [Berlin, 1902] 34.

51 Tandori Dezső 3. *Koanjának* szövege:

Némaság a hang helyett.

De a némaság mi helyett?

(Tandori Dezső: *Töredék Hamletnek*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1968 [oldalszám].)

52 *Csend*

Riasztó, mint a fölmarajló tenger

És mint a végtelen hó épp olyan.

Álarca mélyén bús Halál rohan –

Jaj, üstökömbé kap s én gyáva Ember

Remegve ejtem lelkemet elébe.

A szívem hallgatom – kopog-e még?

És megunom ez egyhangú zenét,

Pedig de jó, ha ver és nincsen vége.

Úgy érzem, mintha ingoványon járnék

És jaj süpped alattam a talaj,

De bennem még ellentállás szaval,

De fületem betömté. – Ó, mi vár még

Reám, ki immár néma, hangtalan.

– Fejem lehajtva megadom magam.

IRODALOMJEGYZÉK

- Balázs István: „Egy zeneszerző képmása – ahogyan egy énekesnő látja. Beszélgetés Kurtág Györgyről Csengery Adrienne-nel”, *Mozgó Világ* 12/2. (1986. február), 119–125.
- Batta András: „Jegyzetek Kurtág Györgyről”, *Kritika*, 76/12. (1976. december), 5.
- Bodor Pál (Diurnus): „Anavi Ádám 100”, *Irodalmi Jelen* 8[9]/88., (2009. február), 3.
- Breuer János: „Kadosa Pál szerzői estje”, *Muzsika* 9/8. (1966. augusztus), 27.
- Breuer János: „Zenei krónika”, *Népszabadság* 38/77., (1980. április 1.), 7.
- Csalog Gábor: „Tünemény – Kurtág Márta születésnapjára”, *Muzsika*, 60/8. (2017. október), 2–3.
- Farkas Zoltán: „A töredék mint egész. József Attila és a magyar zene Bartók Bélától Kurtág Györgyig”, *Literatúra*, XXXI. 2005/4., 425–446.
- Földes Imre: „Kurtág György: Játékok”, *Parlando* 24/12. (1982. december), 1–25.
- g. i. [Gábor István]: „Egy ’mai magyar’ a mozdony kerekei alatt”, *Brassói Lapok* 43/267. (1937. december 6.), 2.
- Hankiss Elemér: „József Attila komplex képei. (Mérhető-e a vers hatásának intenzitása?). Kísérletek az irodalmi hatás intenzitásának mérésére”, *Kritika* 4/10., (1966. október), 11–22.
- Hankiss Elemér: *A népdaltól az abszurd drámáig*. Budapest: Magvető, 1969.
- Kovács Sándor: „Korunk zenéje ’82”, *Muzsika* 26/1. (1983. január), 19–26.
- Kovács János: „József Attila nyomában. Temesvári adalékok”, *Élet és Irodalom* 30/18., (1986. május 2.), 6.
- Kovács János: „A legendák kapujában – A romániai magyar sajtó József Attila haláláról”, *Igaz Szó* (Marosvásárhely) 35/10. (1987. október), 337–351.
- Kroó György: „Egyetlen énekhangra”, *Élet és Irodalom* XXVI/49., (1982. december 3.), 13.
- Markovits Rodion: „A szabályos költő”, *Temesvári Hírlap* 35/287., (1937. december 19.), 13.
- Molnár Tibor: „Beszélgetés a magyar Panait Istratival. József Attila három pohár sör mellett egy különös életéről, különös lélekről beszél. A perifériák költője a nagyváros szikrázó fényei között”, *Brassói Lapok* 42/153., (1936. július. 5.), 4.
- Molnár Tibor: „Hogyan élt és hogyan halt meg az Ady Endre óta legnagyobb magyar költő: József Attila”, *Brassói Lapok* 43/266., (1937. december 12.), 15.
- Nonnenmann, Rainer: „Musicus Poeticus. György Kurtags Liederzyklus auf Gedichte von Anna Achmatova”, *Neue Zeitschrift für Musik* 172/2. (March 2011), 30–35.
- Papp Márta: „Kurtág György ’orosz kórusai””, *Holmi* 18/6. (2006. június), 732–741.
- Raics István: „Korunk zenéje”, *Népszava* 110/260., (1982. november 5.), 6.
- Sz. Farkas Márta: „Budapest hangversenytermeiben”, *Magyar Nemzet* 38/236., (1982. október 31.), 8.
- Szokolay Sándor: „Két Petőfi-kórus”, *KÓTA* 1979/1, 4–6.
- Vezér Erzsébet: „Gyermekké tettél. Londoni beszélgetés József Attila analitikus orvosával”, *Élet és Irodalom* 15/29. (1971. július 17.), 7.
- Wilheim András: „Mindennapi”, *Holmi* 18/6. (2006. június), 726–231.

ABSTRACT

SZABOLCS MOLNÁR

“DEEP WITHIN HIS MASK, A SAD DEATH GLIDES BY”

György Kurtág and a Role-Playing Game in the Style of Attila József

In Attila József's early sonnet *Silence* (1922), there is an emergence of poetic images and existential questions that foreshadow the poet's subsequent works and may also be familiar from several compositions by György Kurtág. The presence of death, which can be seen to dominate every moment, as well as the concepts of cowardice and uncertainty, which are fundamental experiences of existence, and the notions of self-destruction, frequently appear in Kurtág's compositions. The notion of a spiritual kinship between the poet and the composer is particularly salient in the *József Attila – Fragments* (1982), composed for soprano. Beyond the question of whether the cycle can be interpreted as a role-playing exercise, this study also attempts to outline the cultural-historical context of the composition as well as the reception history of Attila József's oeuvre, with particular attention to the period of Kurtág's youthful awakening and the reception of the poet in Southern Transylvania during the 1930s and 1940s.

Szabolcs Molnár (1969) graduated in musicology in 1998 from the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. As a music critic, he is primarily interested in the music of the 20th-21st centuries. He currently teaches music history at the Academy of Music in Budapest and at the Eszterházy Károly Catholic University (Eger). He has contributed to several films as a composer and music editor. His PhD research focuses on the relationship between musical literacy and language, and the subject of his doctoral thesis is „Language and musical culture in Hungary in the 1830s” (2024).

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

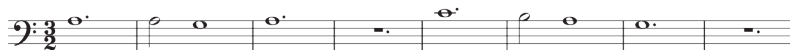
Amikor 1974-ben, elsőéves zeneakadémistaként beléptem a Zeneakadémia XXIII. tantermébe, hogy részt vegyek Kurtág tanár úr kamarazene-óráján, az első darabok egyike, amelyet az órán énekeltünk, Machaut miséje volt.¹ Történetesen ugyanabban a félévben Kroó György zenetörténet-kurzusán is előkerült ugyanez 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?

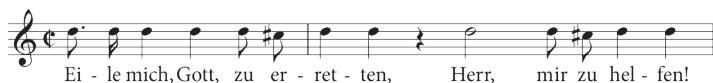


4. kotta. Kurtág: „Inventaire”. ...*pas à pas*–*nulle part...*, poèmes de Samuel Beckett et maximes de Sébastien Chamfort, Op. 36
(© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest)

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.

Kovács Sándor

IDŐSÍKOK A ZENÉBEN

ÖSSZEFOGLALÁS

Az idősík fogalma általában irodalmi művek elemzésében fordul elő. A tanulmány három példával (Liszt: *Tell Vilmos kápolnája*, Haydn: 104. szimfónia II. tétel, illetve Sosztakovics: 5. szimfónia I. tétel) igyekszik igazolni, hogy a jelenség zeneművek elemzésénél is kimutatható.

Kulcsszavak: idősík, Joseph Haydn, Liszt, Sosztakovics, szimfónia, Zarándokévek, *Tell Vilmos kápolnája*, Nagy Októberi Forradalom, Borisz Paszternák, Szolomon Volkov

Az idősíkok fogalmával már a gimnazisták is találkozhatnak irodalomórákon. Zene-művek analízisének azonban ezt a kifejezést, illetve valamely angol, német stb. megfelelőjét alighanem hiába keresnénk. A muzsika ugyan időbeli művészet, de idejét nem síkokkal szokás mérni, elegendők ehhez formatani fogalmak, taktus-számarányok és hasonlók. Akadhatnak azonban kompozíciók, amelyek alaposabb megismerésekor olyan jelenséggel is találkozhatunk, amely rokona annak, amit a regények, novellák, esetleg filmek idősíkjaiknak neveznek az elemzők.

Álljon itt három (vagy inkább kettő plusz egy, a magyarázatot hozzá majd később) ilyen példa, különböző korokból. Az első Lisztől a *Zarándokévek* svájci kötetének nyitódarabja, a *Tell Vilmos kápolnája*. Keletkezéstörténetét 1835 nyarával kell kezdenünk. Liszt és Marie d'Agoult, elkerülendő a kapcsolatuk miatt Párizsban várhatóan kialakuló botrányt, elhatározták, hogy Svájcba szöknék. Bázelen volt a találkozó. Itt egy hetet töltöttek együtt, június 14-én indultak tovább. Vég-ső céljuk Genf volt, de előbb igen nagy kerülőt téve Svájc elég nagy részét bejárták. Az utat Eckhardt Mária rekonstruálta Liszt naplójegyzetei nyomán.¹ Egészen Liechtensteinig eljutottak, voltak a Boden-tónál, Sankt Gallenben, a Walenstadti-tónál (az ismert zongoramű címével ellentétben nevét csak egy „l”-lel írják), aztán Luzern következett, vagyis a Vierwaldstätter-tó. Június 23-án már Weggisből hajóztak Brunnenbe.² Itt szálltak meg, és másnap innen mentek tovább a parti úton Flüelen felé. 7-kor indultak, 9-re érkeztek. Útközben (már Flüelenhez közelébb) van Sissikon, és itt található a tóparton Tell Vilmos kápolnája. Állítólag itt történt a híres Tellsprung, vagyis itt ugrott ki egy vihart kihasználva a svájci szabadsághős az őt éppen tömlöcbe szállító hajóból. Számunkra most mellékes, hogy megtör-

1 Eckhardt Mária: „Egy utazó naplója (Liszt Ferenc és Marie d'Agoult svájci vándorlása 1835 június-júliusában)”. In: *Zenatudományi dolgozatok*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1984, 58.

2 Brunnen ma Ingedahl városka része.

tént-e az esemény, vagy Tell (ahogy a történészek sejtik) egyáltalán nem is létezett.³ A svájciak minden esetre máig az ő alakjához társítják szabadságharcukat, végső soron államuk megalakulását. Mellesleg Flüelentől mindössze 3 kilométerre van Altdorf, egyike a Tell-történetben fontos városkáknak⁴. Lisztet megihlette a Tell-sprung emlékére állított kápolna képe (nem azt látta, amit ma a turistáknak mutatnak, azt csak 1880-ban szentelték fel)⁵ és persze a hozzá tartozó legenda. Hamarosan komponált egy darabot, amelyet *La Chapelle de Guillaume Tell* (Tell Vilmos kápolnája) címmel jelentetett meg az *Album d'un Voyageur* (Egy utazó naplója) című kötetben.⁶ A technikailag roppant nehéz, kellemetlenül kényes, és Kenneth Hamilton kifejezésével „slightly inchoate” (kissé kezdetleges)⁷ mű fő zenei motívuma (amelyet egyesek folklóreredetűnek vélnek) egyébként érdekes módon jóval a svájci út előtt papírra vetett művekben-vázlatokban már megjelenik (ha tehát valóban folklór, akkor semmi esetre sem svájci eredetű).⁸ Amikor közel másfél évtizeddel az *Album* publikálásánál később Liszt a darabokat újra elővette, és egyeseket elhagyva kialakította a *Zarándokévek* első kötetét (az alkotói folyamatot részletesen bemutatja Kroó György írása),⁹ az immár nyitódarabnak szánt új *Tell Vilmos kápolnájához* jószerivel csak ezt az alapgallamot vette át (más apróbb átvett ötletekről majd alább). Különösen feltűnő az eltérés a régi és új Tell kezdeténél. A régiben pár taktusnyi eléggé semmitmondó bevezetés után azonnal a harcra hívó alpesi kürtök szólalnak meg, míg az új a helyszínnel, a kápolna látványával kezdődik – már amennyire ezt a zene érzékeltetni tudja. De végül is tudja. A „g” hangból tölcseábról nyílik ki a zene, mintha kezdetben csak egy távolabbi pontot látnánk, amelyhez közelítünk (vagy amelyre mintegy rányitjuk a messzelátó lencsét). A dologban az az érdekes, hogy Liszt alighanem csak elképzelte ezt a látványt, hiszen a kápolnát nem a tóról, messziről pillanthatta meg, mert a parti úton haladtak Flüelen felé, és onnan térhettek le a kápolnához, vagyis először azt éppenséggel hátulról vagy oldalról láthatták. A harmóniák

3 A híres történet a fia fejére tett és lenyilazott almával a Kékfogú Harald dán királlyal kapcsolatos mondákban is szerepel, Harald nagyjából Szent István királlyal egy időben uralkodott.

4 Eckhardt Mária leírásában itt apró tévedés van: ugyanis Altdorf Flüelentől nem Sissikon felé, hanem ellenkező irányban található.

5 Amit Liszt láthatott, az az épület 1589 óta állt ott. De nem ez volt az első. Már az 14. század végén épült egy kis emlékhely, kb. nyolc évtizeddel a nevezetes események után. Ez aztán tönkrement, és lebontották.

6 Franz Liszt: *Album d'un voyageur*. Paris: Richault, 1841; illetve Vienne: Haslinger, 1842. A sorozatban a *La Chapelle de Guillaume Tell* Richault-nál a hatodik, Haslingernél az ötödikként számozott darab. A különbség abból adódik, hogy Haslinger 2-es számon két művet adott közre, a két „vizes” darabot (*Le Lac de Wallenstadt*, illetve *Au bord d'une source*).

7 *The Cambridge Liszt Companion*. Ed. Kenneth Hamilton. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 68. A *Zarándokévek* keletkezése körüli zongoraművekről szóló fejezetet a kötetben Hamilton maga írta.

8 Ld. erről Kaczmarczyk Adrienne előszavát in: *Liszt Ferenc Összes Zeneművének Új Kiadása. Pótkötetek a szólószingora-művekhez*, 5. Közr. Kaczmarczyk Adrienne–Mező Imre. Budapest: Editio Musica Zeneműkiadó, XXXIX.

9 Kroó György: *Az első zarándokév. Az albumtól a suite-ig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986. Ebben a könyvben az *Egy utazó albumának*, ill. a *Zarándokévek* első kötetének kialakulásáról minden fontos információ megtalálható.

tiszta hármashangzatok, és a klasszikus összhangzattantól idegen plagális¹⁰ fordulatokkal követik egymást: a „g” hang (azaz V. fok) után IV, III, II, I – itt kezdődik az alapdallam.¹¹ Mindez együtt egyrészt régies, másrészt vallásos érzetet kelt, mert a klasszikus, sőt barokk kor előtti reneszánsz egyházi kórusművek hangvétele idézi. A dallam második felével mintegy képzeletben belépünk a templomba, ahol, ahogy ilyen helyen illik, orgona szól, a dinamikai előírás *ff*-ről hirtelen *mf*-ra vált, s akad egy tipikusnak mondható késleltetésfigura is, ami ezt a világot juttathatja a hallgató eszébe. (Talán mondanom sem kell: a Liszt által látott kápolnában nem volt beépített orgona, a maiban sincs). Ezután a zene kissé érzelmesebbé válik, C-dúrból e-moll felé kanyarodik, a basszus is szenvedélyesebb lesz. Mindez mintha azt sugallná: „hej, ha ezek a kövek mesélni tudnának”. És mesélnek. Vagyis színre lép egy képzeletbeli dalnok (illetve szerepében a komponista), aki pengetős hangszeren kíséri elbeszélését, mint a hajdani énekmondók (lásd C–G–c–g-nyolcadok, stb.). Hősi tettekről lesz szó, adja tudtunkra a 16. ütemben egy ritmikus motívum („g” oktáv háromszor jellegzetes harcias ritmussal). Következik egy moduláció, illetve modulációkezdemény, inkább kizökkenés a hangnemből, amely végül is visszazökken a C-dúr dominánsához. De jelzi, hogy most átlépünk egy határvonalat.¹²

Jön a második idősík. A régmúlt. Harcra hívás, gyülekezés, győzelem. Alpesi kürtök jeleznek a hegycsúcsokról. A csúcsok távolságát a hangnemi távolság (például E-dúr után Cisz-dúr – úgynevezett valódi tercrokonság)¹³ érzékelteti, a tágas hegyes-völgyes teret a visszhangeffektus. Izgatott kromatika festi a mélyebb regiszterben a gyülekezést. És alapdallamunk hamarosan szinte megdicsőül, a szabadság himnuszává válik. Aztán elhomályosul a kép, kezdünk visszatérni az első idősíkba. De még hátra van a kóda. Egy új fejezet, amelyet a kottában vékony kettősvonal választ el az előzőtől. És ez olyan, mint egy harmadik idősík. Amikor a *Zarándokéveket* s benne a *Tell* új változatát (talán helyesebb azt mondani: a második *Tellt*) készíti, már az is régebbi múlt Liszt Ferenc számára, hogy látta a kápolnát és hallotta a legendát. Most évtizedek múlva gondol erre vissza. Ezt az időbeli távolságot is beleérezhetjük a zárótaktusokba.

A második példa Haydn 104-es D-dúr szimfóniájának lassú tétele.¹⁴ 1795. április 13-án, az Opera Concerts hatodik hangversenyén hangzott el először, a következő napon ismét, majd május 4-én Haydn úgymond nagy jutalomkoncertjén újból előadták. A kéziratra Haydn ráírta (angolul!), hogy ez az utolsó szimfónia, amit az angolok számára írt (jegyezzük meg gyorsan: egyáltalán az utolsó az életműben). A finale olyan dallamra épül, amely a londoniak előtt némiképp egzotikus

10 A klasszikus (vagy ún. funkciós) összhangzattanban is akad plagális fordulat: I–V például, ami igen gyakori. A III–II–I menet azonban teljesen szokatlan Haydn–Mozart korában, de már a barokk zenében (Bachnál) is.

11 Ez a korábbi verziónak is az alapdallama.

12 Ez az E-dúr akkord felé tartó fordulat az *Egy utazó albumának Telljében* is megtalálható.

13 Bárdos Lajos kifejezése.

14 Erről a szimfóniáról korábban tartottam előadást: Kovács Sándor: „A másik *Búcsúszimfónia*”, *Magyar Zene* LIV/3. (2016. augusztus), 305–309.

The image displays a musical score for the first 20 measures of Liszt's piece 'Tell Vilmos kápolnája'. The score is written for piano and features a variety of musical notations and dynamics. It begins with a 'Lento' tempo marking and a forte (f) dynamic. The first system (measures 1-5) includes a 'Più lento' marking and a fortissimo (ff) dynamic. The second system (measures 6-10) features a 'ff' dynamic and an 'espressivo' marking. The third system (measures 11-15) includes a 'dim.' (diminuendo) marking, a 'dolce' (sweet) marking, and a 'rinforz.' (rinforzando) marking. The fourth system (measures 16-20) features a 'sf' (sforzando) dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

1. kotta. Liszt Ferenc: Tell Vilmos kápolnája, 1–20. ütem

zamatúnak tűnhetett, Haydnnak viszont a távoli otthont jelentette. Franjo Ksaver Kuhač, 19. századvégi horvát zenetanár szerint a melódia horvát eredetű.¹⁵ Tegyük hozzá, Kuhač egyszersmind magát Josip Haydnt is a horvát nemzet nagy fiai közé sorolta. Szánalmas és mulatságos ez a jellegzetesen kelet-európai túlbuzgó nacio-

15 Franjo Ksaver Kuhač: *Josip Haydn i Hrvatske Narodne Popievke*. Zagreb: Tisak Dioničke Tiskare, 1880. Kuhač egyébként a 103-as szimfónia lassú tételének fő témáját és Beethoven 6. szimfóniájából a kezdőtétel alaptémáját is horvátnak nyilvánította.

nalizmus, de ami a dallam horvátságát illeti, abban kivételesen lehet némi igazság. Haydn szülőhelyének környékén, az osztrák–szlovén–magyar–horvát határvidéken keveredett a népesség, a mai Magyarországon is akadnak részben horvát nyelvű községek. A Haydn-szimfónia fináléjához témájához leginkább hasonló horvát nyelvű népdalt („Oj Jelena, Jelena”) Kópházán gyűjtötték, ez a község ma Magyarországhoz tartozik, határátkelő Ausztria felé, de lakosságának 31 százaléka egy felmérés szerint ma is horvátnak vallja magát.¹⁶ A dudazenét utánzó fináléban akad egy félrehallhatatlanul búcsúzó, szinte integető dallamgesztus is.¹⁷ Nyilvánvaló tehát, hogy a tételnek van szavakban is többé-kevésbé megragadható, körülírható üzenete. Számunkra azonban ezúttal a lassú tételé a fontosabb. Somfai László hívta fel rá a figyelmet,¹⁸ hogy ez egészen gyermekded, játékos ötlettel kezdődik. A „h” hangról mint középponttól lépeget a dallam fel-le egyre tágabb hangközökkel: *h–c–a–d–g–e–fis*.z. A forma is eleinte egyszerűnek látszik: periódusok követik egymást, 8 ütem, ismétlés, megint 8, és úgy tűnik, mintha úgynevezett három részes dalforma alakulna ki. Csakhogy kissé megzavarja ezt az egyszerűséget a 6. ütemben egy váratlan, a dúr környezetben idegen, szinte disszonáló „b” dallamhang (amely egy szűkített szeptimakkord szopránja). S mikor azt hinnenk, szabályos háromszakaszos dalforma alakul ki, a visszatérő első periódussal, a 21. ütemtől letér a várt útról a zene, és túlfut a nyolctaktusos mértéken, szokatlan módon jön egy „kilencedik” taktus (25. ütem), amelyet még egy korona is meghosszabbít. Szubdomináns C-dúr harmónián áll vagy inkább torpan meg a folyamat, s ezután még 12 ütem alatt modulál vissza, és erősíti meg az alaphangnemet, a G-dúrt a zene (természetesen itt is következik az ismétlés). A folytatás a 38. ütemben az alaptéma g-mollban. Ez nem tűnik szokatlannak. Semmi esetre sem nagy meglepetés. Annál meglepőbb viszont, hogy pár taktusnyi piano után szinte berobban egy egészen másfajta muzsika. A kontraszt drámainak mondható. A hangnem d-moll (az a bizonyos furcsa „b” a 6. ütemben mintha ezt a g-moll–d-moll világot jósolta volna meg). Erőtéljes, dinamikus, picit komor taktusok következnek. Aztán ezt a fortissimót hirtelen megszakítja egy halk és távoli idézet: a kezdőtéma tér vissza B-dúrban (ne feledjük a 6. ütem „b”-jét). És itt válnak világossá az idősíkok. A kezdet a gyermekkor, az ifjúság, az ausztriai vidék hangja. A d-moll rész a szimfóniát komponáló Haydn számára a jelen. A világ akkoriban legnagyobb városának nyüzsgése. Dicsőség, ám mégis idegen környezetben. És akkor, amikor az idegen városbéli ünneplésnek hamarosan vége, az öreg ember felidézi, honnan indult. Csak egy pillanat az egész. A fortissimo (s vele a második idősík) folytatódik. De ezúttal is van még egy harmadik. A visszatérő G-dúr szakaszban elérünk a koronás ütemig. És itt kinyílik egy titkos ajtó. A korona mintegy felfakad. Egyfajta cadenza következik. A 63 éves művész dicsősége teljében talán arra az időtlenségre gondol, amely az élet lezárulásával veszi kezdetét. Még egyszer eljutunk a koronához (ahogy az első formaszakaszban, itt is

16 A község horvát neve Koljnof, német neve Kohlenhof.

17 Ld. 84. ütem.

18 Somfai László: „Joseph Haydn: 104., D-dúr szimfónia”. In: *A hét zeneműve* 1973/4., 78.

van ismétlés, ezúttal nem csupán ismétlőjellel jelezve, hanem kiírva). Másodjára a cadenza még hosszabb. A harmadik idősíkból, ezúttal a túlvilági időtlenségből aztán visszazökkenünk a rendes földi időbe. Ismét ketyegni kezd a földi óra.

A harmadik vagy a kettő utáni plusz egyedik példa határeset. Idősíkokról egy regényben ugyanis akkor érdemes beszélni, ha felborul a kronológia. A történet nem előre halad, hanem hirtelen visszaugrik a múltba vagy ellenkezőleg, a távoli jövőbe ugrik, esetleg egy látomás vagy emlékezés szakítja meg. A most következő példában ez legalábbis vitatható. Sosztakovics ötödik szimfóniájának nyitótételéről van szó. Amiért úgy gondolom, hogy érdemes róla itt is szólni, az az, hogy különösen nagy szerepe van a részek (síkok?) elkülönítésében egy-egy hangszeres ötletnek. Pár mondatban talán nem felesleges emlékeztetni magunkat a mű keletkezésének és fogadtatásának történetére. 1936. január 28-án jelent meg a *Pravda* Sosztakovics *A Mcenszki járás Lady Macbethje* (nálunk *Kisvárosi Lady Macbeth*) című operáját elképesztő modorban támadó-ledorongoló kritikája. A darabot 1934 óta nagy sikerrel játszották szovjet operaházak, külföldre is hamar eljutott. A New York-i előadás után az ottani kritikus elég negatív recenziót írt róla. Ezt alighanem jelentették Sztálinnak, aki, miután a szovjet zenét gyalázó mondatokról volt szó, elhatározta, hogy megnézi. Bizonyos jeleneteken (elsősorban a hírhedt szexjeleneten) felháborodott, az utolsó felvonást már meg sem várta. Utasítására keletkezett a szignálatlan írás („Zűrzavar zene helyett” – így honosodott meg nálunk a magyar címfordítás). A korabeli viszonyokat ismerve nem túlzás azt állítani, hogy Sosztakovics ezután szinte az életéért küzdött. Szolomon Volkov azt állítja könyvében, hogy az idős Gorkij még közvetlenül halála előtt írt volna a fiatal komponista érdekében Sztálinnak, és talán ez mentette meg Sosztakovicsot.¹⁹ Nem hangzik valótlannak, bár Volkov szavahihiőségével kapcsolatban joggal merülnek fel kételyek.²⁰ Mindenesetre a már kész negyedik szimfóniát az ijedt zeneszerző azonnal visszavonta. Az ötödik bemutatójára pedig 1937 novemberében (tehát majdnem két esztendő múlva) került sor. Igen nagy siker volt (35 percig tartott a taps), ami után a hatalom, úgy tűnik, egy ideig nem tudta eldönteni, mit tegyen. Végül hosszas halogatás után Alekszej Tolsztoj pozitív hangú cikket jelentetett meg, és ezzel egy időre a komponista megmenekült. A darab tipikus példája Sosztakovics „dupla vagy tripla fenekű” alkotásainak (a kifejezés ugyancsak Volkovnál olvasható).²¹ A finálét lehetett értelmezni a nagyszerű vezért követő néptömeg lelkes indulójának vagy az olyan zenének, amely akaratuk ellenére menetelésre kényszerített emberek felvonulását ábrázolja,²² vagy épp horribile dictu vesztőhelyre vezető menetnek (Volkov szerint az utolsó tétel Berlioz *Fantasztikus szimfóniájának* negyedik tételére is tartalmaz titkos utalást, sajnos nem

19 Szolomon Volkov: *Sosztakovics és Sztálin*. Ford. Kállai Tibor. Budapest: Napvilág Kiadó, 2006, 116–117.

20 Mikusi Balázs: „Ki volt Sosztakovics?”, *Muzsika* 50/2. (2007. február), 21–25.

21 Volkov: *Sosztakovics és Sztálin*, 150.

22 Ezt Volkov szerint maga Sosztakovics mondta volna. *Testamentum. Dmitrij Sosztakovics emlékei Szolomon Volkov szerkesztésében*. Ford. Pándi Marianne. Budapest: Európa könyvkiadó, 1997, 269–270.

pontosítja, hol, illetve, hogy mit gondol annak).²³ De mi most maradjunk csak az első tételnél. Zaklatott, tépett és azonnal imitált témával kezdődik, de pár taktus múlva már egy szelidebb, szinte álmodozó dallamot hallunk, amely azonban hamar kifacsarodik (a d-moll, sőt a dallam esetében d-fríg pillantok múlva desz hangnál tart). Ezután újabb témák követik egymást, s a különféle motívumok sokféleképp kombinálódnak. Akad egy feltűnően tág hangközökben mozgó és viszonylag egyszerű kísérettel ellátott dallam is, amelyet talán melléktémának lehetne nevezni, s amely hamarosan másodszor is elhangzik. Álmok, szenvedélyek, mondhatnánk a *Fantasztikus szimfónia* berliozi programjának szavait kölcsön véve – csak hogy ezúttal nyomorúságos környezetben. Viszonylag hosszú idő telik el, és a zene alapvetően céltalannak, kicsit formátlannak tűnik. Annál megdöbbenőbb a fordulat, amelyet a zongorahang idéz elő. A zongora egyébként semmit sem csinál a műben, itt is csak a basszus regiszterben ismételtet egy rövid motívumot. Ez azonban úgy hat, mint egy szikra, amely lángba borítja a környezetét. Ettől kezdve egyenes vonalú folyamat indul, ami sodró indulóhoz vezet és tovább, egy hosszas unisonóhoz, majd egy hatalmas d-moll zárathoz. Aligha vitatható: ez a forradalom zenei képe. Második idősík? A kronológia végül is nem sérül, a tehetetlen, céltalan idők lappangó indulatai és elfojtott vágyai után következett az ún. Nagy Októberi, amelyet annak idején nyilván sokan üdvözöltek az értelmiségiek, művészek közül. Sosztakovics 11 éves volt, de abban a hitben nőtt fel, hogy a forradalom alapvetően jót hozott Oroszország népeinek. Lenin elvtárs pozitív hős – ebben a hitben sokan osztozhattak. Az unisono mintha a nagy tömeg egyértését érzékeltetné. Aztán jön egy rövid visszatérés. Nem visszarendeződés, inkább csak a zenei hagyomány megkövetelte visszautalás az álom vagy vágy témákra. Majd elérkezik a befejezés, amely az egészet forradalmastul eltolja a messzeségbe. Ugyanis az utolsó ütemekben megszólal a cseleszta ezüstös színe, és ez irreálissá, lebegővé teszi a hangzást. Szép volt, de mese volt. Eltűnt, távoli emlék. Talán nem is volt igaz. 1937-ben, 20 évvel az események után Sosztakovics leszámol az egykori illúziókkal. Harmadik idősík? Az utolsó pillanatban? És aztán jön egy tételnyi bizarr, kiábrándult kocsmazene, egy fegyelmezetten kezdődő, de felfokozottan érzelmes siratóvá váló harmadik és végül a már emlegetett menet. Amit kétféleképp lehetett érteni. A lényegét, azt, hogy a kétféléből melyik az igazi, sokan értették már a bemutatón is. Volt, aki utána feljelentette a komponistát a hatóságoknál. És csalódnia kellett, amikor elmaradt a várt intézkedés. Borisz Paszternak, az író pedig csodálkozva, s leplezetlen irigységgel jelentette ki Sosztakovics esetéről: „fogta magát és mindent elmondott, és semmi baja nem lett belőle”. Szép idők lehettek. Istennek hála, elmúltak. Cselesztát rá.

23 Uott, 148. Berlioz mellett Volkov Richard Strauss *Tilljének* akasztászenéjére is hivatkozik.

IRODALOMJEGYZÉK

- Fay, Laurel E.: *Shostakovich. A Life*. Oxford etc.: Oxford Univ. Press, 2000. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195134384.001.0001>
- Hamburger Klára: *Liszt kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.
- Landon, H. C. Robbins: *Haydn. Chronicle and Works, 3.: Haydn in England 1791–1795*. London: Thames and Hudson, 1976
- Landon, H. C. Robbins: *Haydn Symphonies*. London: BBC, 1966.
- Taruskin, Richard: *The Oxford History of Western Music, 2.: The seventeenth and eighteenth centuries*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2005.
- Testamentum*. Dmitrij Sosztakovics emlékei Szolomon Volkov szerkesztésében. Ford. Pándi Marianne. Budapest: Európa könyvkiadó, 1997.
- Volkov, Szolomon: *Sosztakovics és Sztálin*. Ford. Kállai Tibor. Budapest: Napvilág Kiadó, 2006.
- Walker, Alan: *Liszt Ferenc, 1.: A virtuóz évek 1811-1847*. Ford. Rácz Judit. Budapest: EMB, 1986.
- Walker, Alan: *Liszt Ferenc, 2.: A weimari évek. 1848-1861*. Ford. Rácz Judit. Budapest: EMB, 1994.

A B S T R A C T

SÁNDOR KOVÁCS

TIME PLANES IN MUSIC

The concept of time planes is usually encountered in the analysis of literary works. This study aims to show, by means of three examples (Liszt: *Chapelle de Guillaume Tell*, Haydn: second movement of Symphony No. 104, and Shostakovich: first movement of Symphony No. 5) that the phenomenon can also be demonstrated in the analysis of musical works.

Sándor Kovács (b.1949, Budapest) is a professor emeritus of the Liszt Academy of Music. He studied piano and musicology at the Liszt Academy of Music. He taught at the Pécs department of the Music Academy (1976–80), and later from 1977 at the Budapest Academy, as well as at the Béla Bartók Music Institute at the University of Miskolc (1991–2013), where from 2001 he was the director for four years. Since 1997 he has been the producer of the magazine programme *Új Zenei Újság* (New Journal for Music) at Hungarian Radio.

SZERZŐINK

Bali János prof. dr., a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia címzetes tagja, Liszt-díjas furulyaművész és karnagy. Tanít több hazai egyetemen (Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Széchenyi István Egyetem, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Moholy Nagy Művészeti Egyetem, Pécsi Tudományegyetem), zenéket hoz létre, mások darabjait adja elő, tudományos szövegeket ír, előadásokat és kurzusokat tart. Kurtág György műveivel sokat foglalkozott; további szakterületei a reneszánsz polifónia, a furulya világa, a matematikai akusztika és a térbeli hang.

Dalos Anna (1973) zenetörténész, az MTA doktora, az ELTE HTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának vezetője, tudományos tanácsadó. Kutatásai középpontjában a 20. századi magyar zenetörténet – elsősorban a zeneszerzés-, zenetudomány- és zeneélet-történet – áll. Könyvei, tanulmányai jelentek meg magyar, angol és német nyelven Kodály Zoltán, Kurtág György és magyar kortársaik művészetéről. Legjelentősebb munkái: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007); *Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015); *Zoltán Kodály's World of Music* (Oakland CA: University of California Press, 2020); *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020); *With a Lock on the Door. New Music in Hungary (1956–1989)* (Berlin: Peter Lang, 2025).

Kovács Sándor (1949, Budapest) a Liszt Ferenc Zeneakadémia professzor emeritusa. Tanulmányait zongora és zenetudományi szakon a Liszt Ferenc Zeneakadémián (akkori néven Zeneművészeti Főiskolán) folytatta. Tanított a Főiskola Pécsi tagozatán (1976–80), majd 1977-től Budapesten, illetve a Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézetében (1991–2013), amelynek 2001-től négy évig igazgatója is volt. A Magyar Rádió *Új Zenei Újság* című magazinműsorának 1997 óta szerkesztője.

Könyves-Tóth Zsuzsanna 1990-ben született Budapesten. 2009-ben nyert felvételt a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudomány szakára, ahol 2014-ben szerezte meg mesterdiplomáit. Már egyetemi évei alatt elkezdett különböző zenei lapokban publikálni s műísmertetőket írni, így zenei újságírói munkáját folytatva rövid ideig dolgozott a *Fidelio* és a *Gramofon* folyóiratoknál. Később a Zeneakadémia Koncertközpont Kommunikációs Igazgatóságának munkatársa volt. 2024-ben szerezte meg a doktori fokozatot, disszertációjának címe *Atdolgozás, újraalkotás vagy folytatás? Eötvös Péter Die Tragödie des Teufels és Paradise Reloaded (Lilith)*. Doktori iskolás évei alatt zenetörténetet tanított a Szent István Király Zeneművészeti Szakgimnáziumban, az ELTE BTK Zenei Tanszékén és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen is. Tudományos munkásságát ez idáig elsősorban a 20. századi és kortárs zene kutatásának szentelte, de érdeklődik a jazz iránt is. Jelenleg a Zeneakadémia tudományos munkatársa és oktatója.

Laki Péter Budapesten született 1954-ben. A Zeneakadémia zenetudományi tanszakának elvégzése után két évig Párizsban tanult tovább, majd az Egyesült Államokban, a Pennsylvanai Egyetemen szerezte meg doktorátusát. 1990 és 2005 között a Clevelandi Zenekarnál dolgozott, mint műsorismertető írója, miközben több, a városhoz közeli egyetemen is tanított zenetörténetet. 2007 és 2024 között a New York állambeli Bard College tanári karának volt tagja. Szerkesztésében jelent meg a Princeton University Pressnél a *Bartók and his World* című tanulmánykötet. Számos cikke jelent meg szakfolyóiratokban, emellett rendszeresen vesz részt nemzetközi zenetudományi konferenciákon, és továbbra is folytatja ismeretterjesztő tevékenységét zenekarok és hangversenyrendező szervezetek számára.

Molnár Szabolcs (1969) a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem és az egri Eszterházy Károly Katolikus Egyetem oktatója. 1998-ban diplomázott a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola muzikológia szakán. Zeneszerzőként, szerkesztőként számos magyar film társalkotója, zenekritikusként elsősorban a 20–21. század zenéje iránt érdeklődik. Doktori tanulmányait 2024-ben fejezte be, *Nyelv és zenei műveltség az 1830-as évek Magyarországon* című disszertációját summa cum laude minősítéssel védte meg.

Vikárius László zenetörténész, a Bartók Archívum vezetője, a Bartók Béla zeneműveinek kritikai összkiadása sorozat (G. Henle Verlag, München és Editio Musica Budapest Zeneműkiadó, 2016 óta) főszerkesztője, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tanára és a zenetudományi PhD doktori program vezetője. *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* címmel jelent meg doktori értekezése (1999). Kommentárral látta el Bartók operája, *A kékszakállú herceg vára* legkorábbi kéziratának hasonmás kiadását (2006), Lampert Verával közösen adta közre a zongorára írt *Gyermekeknek* sorozat korai és átdolgozott változatának összehasonlító kiadását (2016). Legújabb munkája az Oxford University Pressnél *Cantata profana. Bartók's Sacred Bridge* (2025) címmel jelent meg.