

KISS PÉTER

KURTÁG NOTÁCIÓJÁNAK
ÉRTELMEZÉSE A JÁTÉKOK
PÉLDÁJÁN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Liszt Ferenc Zeneművészei Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti

tudományok besorolású

doktori iskola

KURTÁG NOTÁCIÓJÁNAK
ÉRTELMEZÉSE A JÁTÉKOK PÉLDÁJÁN

KISS PÉTER

TÉMAVEZETŐ: WILHEIM ANDRÁS

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

TARTALOMJEGYZÉK

KÖSZÖNETNYÍLVÁNÍTÁS	II
BEVEZETÉS	III
1. A MESTERKURZUSOK FELVÉTELEI	1
2. KURTÁG – JÁTÉKOK	3
2.1 A JÁTÉKOK HELYE KURTÁG ÉLETMŰVÉBEN, ELŐZMÉNYEK	3
2.2 PEDAGÓGIAI KIINDULÁS	8
2.3 TEŐKE MARIANN: TARKA-BARKA	10
2.4 ZENESZERZŐI MŰHELY - NAPLÓJEGYZETEK, SZEMÉLYES ÜZENETEK	13
3. A JÁTÉKOK NOTÁCIÓJÁRÓL ÁLTALÁBAN	16
3.1 ÚJSZERŰ JÁTÉKMÓDOK, JELÖLÉSEK ÉS TECHNIKAI MEGVALÓSÍTÁS	16
3.1.1 CLUSTEREK	16
3.1.2 NÉMÁN JÁTSZANDÓ HANGOK	19
3.1.3 SZÖVEGES INSTRUKCIÓK	21
3.1.4 HOMMAGE À BÁLINT ENDRE	22
3.2 ÜTEMMUTATÓ	24
3.3 HANG ÉS SZÜNET ÉRTÉKEK NOTÁCIÓJA	26
3.3.1 RELATÍV HANGÉRTÉKEK	26
3.3.1 ELŐKÉK	28
3.3.3 RELATÍV ÉRTÉKŰ SZÜNETEK, CEZÚRA	30
4. MINTAELEMZÉSEK – A NOTÁCIÓ MŰKÖDÉSE KÉRDÉSKÉNT ÉS MEGOLDÁSKÉNT KÜLÖNBÖZŐ MŰVEKBEN	32
4.1 VIRÁG AZ EMBER	32
4.2 A HANG ÉS GOMBÓC NOTÁCIÓS KÜLÖNBSÉGEI	38
4.3 A HARANG-FANFÁR VERESS SÁNDORNAK IDŐKEZELÉSE	42
4.4 AZ HOMMAGE A SOPRONI VISZONYRENDSZERE	48
4.5 CRESCENDO-DECRESCENDO A MÁNDY MARGIT HARANGJAIBAN	51
4.6 TELEFONSZÁM, MINT FORMAI ELV	53
5. ÖSSZEGZÉS	57
FÜGGELÉK: A MESTERKURZUSOK FELVÉTELEINEK KATALÓGUSA	58
BIBLIOGRÁFIA	71

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Ezúton szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik disszertációm megírásában segítséget nyújtottak.

Köszönettel tartozom elsősorban témavezetőmnek, Wilhelm Andrásnak, aki rendkívüli tudásával, szakmai hozzáértésével immár tizenhárom éve segíti művészi pályámat, valamint a téma legkiválóbb szaktekintélyeként számos, felbecsülhetetlen információval hozzájárult a dolgozat megszületéséhez. Köszönöm Csalog Gábornak, aki bevezetett Kurtág zenéjének világába, majd a disszertációm egyik fő forrását képező huszonöt órányi videófelvételt rendelkezésemre bocsájtotta. Az értekezésben szereplő kottapéldák közlésének hozzájárulásáért köszönettel tartozom a Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadónak.

Nem utolsó sorban köszönettel tartozom szeretteimnek, barátaimnak, akik mérhetetlen türelemmel viseltettek irántam a dolgozat megírásának időszakában. Külön szeretném megköszönni édesapámnak, Kiss Lászlónak, aki fáradtságos munkájának köszönhetően olyan körülményeket teremtett munkámhoz, melynél ideálisabbat nem tudok elképzelni.

Kiss Péter

2018. június 15. Szécsényfelfalu

BEVEZETÉS

Kurtág zenéjével először zeneakadémiai éveim elején, Csalog Gábor egyik nyári mesterkurzusán találkoztam. Előtte, bevallom, szkeptikus voltam a zenéjével kapcsolatban. Hagyományos alapfokú oktatást kaptam, melyben az új zenének egyáltalán nem volt helye. Később a szakiskolában hallottam először egyáltalán a szerző létezéséről. Majd, bár a *Nyolc zongoradarab* felvételét megismertem, illetve különböző hangversenyeken, kurzusokon hallottam pár csokrot a *Játékokból* összeállítva, azonban sosem láttam Kurtág egyetlen művének kottáját sem, így előadóként fel sem merült bennem zenéjének mélyrehatóbb megismerése. A Zeneakadémián aztán egyre több új zenét játszottam, olyan kiváló, nálam idősebb kollégák társaságában, mint Klenyán Csaba, Wilhelm András, Tihanyi László, Horváth Balázs, Eötvös Péter vagy Rácz Zoltán, és még hosszan sorolhatnám a sort. Közben Csalog Gábor kamarazene-óráin, valamint a kialakult, tanórákon kívüli jó viszony kapcsán merült fel, hogy csatlakozzam egy pár diákjához, akikkel nyaranta, egy kurzus keretén belül Kurtág zenéjével foglalkoznak. Már az első ilyen nyári pár nap elképesztő hatással volt rám. Kinyílt egy kapu, melyről azt sem tudtam, hogy létezik, és sosem gondoltam volna, hogy be fogok lépni rajta. Azt hiszem, hogy a nyári élmény nemcsak rám gyakorolt mély benyomást, hiszen a közös munka év közben is folytatódott. Az összejöveteleket aztán koncertek követték, Csalog Gáborhoz csatlakozott Kemenes András, és a növendékek névsora is bővült: többek között Zétényi Tamás, Fejérvári Zoltán, Palojtay János, Szalai András, Tornyai Péter, Németh András, Bán Máté, Szűcs Péter, akik valamennyien elhivatottan dolgoztak Kurtág művein. Majd felmerült a gondolat, hogy valamilyen módon fogalmazzuk meg, tudatosítsuk tevékenységünket. Így született meg a *Ludium Együttes*. Az együttes működésének egyik eddigi csúcspontja egy koncert volt, melyet a szerző is megtisztelt jelenlétével, majd a végén beszédében megható módon értékelt a hallottakat. Mindenkit megerősített abban, hogy az út, melyen elindultunk, és zenéje igazságainak, törvényeinek keresése mintegy folytatása, meghosszabbítása önmagának.¹ Életemnek ebben a periódusában fogalmazódott meg bennem a gondolat, hogy disszertációmban műveinek, lejegyzésmódjának elemzésével, értelmezésével szeretnék majd foglalkozni.

Mióta először találkoztam Kurtág művészetével, állandóan nekem szegezik a kérdést: Benne van-e a kottában az a mérhetetlen mennyiségű információ, melyet a szerző tanításai során növendékeivel közöl? Létezhet-e hiteles interpretáció a szerző személyes instruálása nélkül, az előzetes közös munka hiányában? Egyáltalán, van-e létjogosultsága Kurtág zenéjének, pedagógusként gondolkodó, szenvedő, önmagát újra és újra megkérdőjelező karizmatikus énje nélkül? Miért van az, hogy számos más zeneszerzőnél a zenészek számára sokkal egyértelműbb, mit akar a szerző az

¹ A koncert 2010. február 7-én a FUGA Budapest Építészeti központban volt, melyen Kurtág a beszédében a következőt mondta: „Megsokszorozódtam”

előadójától? A folyton felmerülő kérdések, bevallom, gyakran elbizonytalanítottak abban, hogy mindez egyértelműen megválaszolható volna.

Amikor elkezdtem a dolgozat forrásanyaga után kutatni, először nagyon megrémültem. Bár a Kurtágról szóló magyar és nemzetközi írások száma egyre növekszik, a művek lejegyzésével és azok értelmezésével viszonylag csekély számú tanulmány foglalkozik. Az általános zenei notációkat tárgyaló könyvek, illetve a huszadik századi új jelek használatát taglaló írások segítettek ugyan eligazodni a notáció fejlődésének történetében, valamint a különböző új technikák lejegyzésének megismerésében, ám kifejezetten a kurtági világ, és annak lenyomatai a művekben még említés szintjén sem képzik tárgyukat. Általános ismereteimet nagymértékben bővítette Kurt Stone: *Music Notation in the Twentieth Century*,² valamint Erhard Karkoschka: *Das Schriftbild der Neuen Musik*³ című könyve, az utóbbiban különös tekintettel az összefoglaló táblázatokra. Különösen érdekes volt számomra a *Ligeti György válogatott írásai* című könyvben a notáció és zenei grafika különbségéről és átjárhatóságáról szóló *Új notáció – kommunikációs eszköz vagy öncél?*⁴ című fejezete.

A szakirodalom után tovább kutatva, egy lehetséges forrásként felbukkant egy cikk a *Holmi* című folyóiratban, melyben Csalog Gábor Dolinszky Miklóssal beszélget a *Játékok*-sorozat összkiadás-felvételének befejezése kapcsán.⁵ Csalog itt megemlíti, hogy létezik egy videó-anyag, amelyen egy mesterkurzus keretén belül Kurtág tanítja a műveket. Amint tudomásomra jutott a felvételek létezése, lázas keresésbe kezdtem. Éreztem, hogy ez olyan kincs, mely kiapadhatatlan információkat tartalmaz a művek tanulmányozásához. A *Játékok* pedig, mint Kurtág művészetének máig bővülő gyűjtőtégelye, szinte teljes mértékben lefedi újszerű notációs jeleinek használatát. A több mint huszonöt órányi videó-anyagot végignézve érett meg bennem a döntés, hogy az ott elhangzottak dolgozatom egyik legfőbb forrásanyagaként fognak szolgálni.

Felmerülhet a kérdés, hogy a videófelvetelek használhatóak-e egy disszertáció fő pilléréként. Véleményem szerint egy élő szerző tanításának, gesztusainak, zongorázásának modern kori rögzítése a legpontosabb és felbecsülhetetlen értékű dokumentumai lehetnek akár egy tudományos értekezésnek is. Gondoljunk csak Bartók felvételeinek tanulmányozására, vagy akár az ő általa készített fonográf-hengerek általa feldolgozott kincseire. És továbbgondolva: ki ne szeretné látni akár csak percekre is, ahogyan Liszt, Beethoven és Mozart zongorázott, vagy miként orgonált Bach a Tamás-templomban. Úgy gondolom, ha léteznének ilyen jellegű dokumentumok a XX. század előtti zenetörténetből, számos kérdés – legyen szó akár lejegyzés-értelmezésről, akár előadói praxisoról – azonnal megválaszolható lenne.

² Kurt Stone: *Music Notation in the Twentieth Century. A practical guidebook*. (New York: W. W. Norton & Company, 1980).

³ Erhard Karkoschka: *Das Schriftbild der Neuen Musik* (Celle: Hermann Moeck, 1966).

⁴ Ligeti György: „Új notáció – kommunikációs eszköz vagy öncél?” In: Kerékfy Márton (szerk): *Ligeti György válogatott írásai* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010). 197-209.

⁵ Dolinszky Miklós: „Kurtág arra kényszeríti előadóit, hogy kezdjenek új életet. Csalog Gábor és Dolinszky Miklós beszélgetése” *Holmi* XVIII/6 (2006. június) 742-749. 748.

Ugyanakkor, megfordítva a gondolatot, pusztán azért, mert nem állnak rendelkezésünkre a régmúlt korok zenéinek újszerű, rögzített előadásai, tanításai, magyarázatai, még nem jelenthetjük ki, hogy nem létezhet régi zenéből hiteles interpretáció.

Egy ilyen jellegű hang- és képanyag feldolgozásának módja azonban problematikus is lehet. Hiszen a megválaszolatlan kérdést, miszerint szükség van-e Kurtág személyére a hiteles interpretációhoz, éppen a szerző rögzített szavai, megoldási javaslatai, instrukciói az elengedhetetlenség irányába merevíthetnék a választ. A felvételekből azonban kiderül, hogy Kurtág kérlelhetetlen szigora, a helyes előadás nyughatatlan, végletekig tartó kutatása, egy-egy zenei pillanat tökéletessé csiszolása a tanításában nem a művek előadói szabadságának elvesztéséről és megmerevítéséről szólnak; éppen ellenkezőleg, az állandó, megalkuvást nem tűrő szépségről, melyet nemcsak a növendéktől, de saját magától is elvár, és művei felé támaszt.

Dolgozatom első felében, általánosan a *Játékok* keletkezésével, Kurtág azt megelőző alkotói korszakaival, valamint az első hét füzetben felmerülő újszerű jelek számbavételével és azok lehetséges megvalósításaival foglalkozom. A második részben pedig különböző zenei példákon, saját elemzéseken és ahhoz kapcsolódóan Kurtág tanításai mentén igyekszem közelebb hozni az olvasó számára azokat az irányokat, melyek mentén talán könnyebb megfejtetni azt a hihetetlenül gazdag világot, mely olykor pár hangba összesűrűsödve rejtőzik a látszólag egyszerű kottakép mögött.

1. A MESTERKURZUSOK FELVÉTELEI

Ahogy azt a bevezetőben említettem, értekezésem egyik fő forrása az a tizennyolc DVD-lemez, mely Kurtág mesterkurzusainak kép- és hanganyagát tartalmazza. Fontosnak tartom röviden ismertetni, pontosan mit is jelentenek ezek a felvételek, mi zajlik egy ilyen mesterkurzuson, és miért ilyen fontosak a dolgozat szempontjából. A bevezetőben említett *Holmi* folyóiratban közölt beszélgetésben Csalog Gábor így ír a mesterkurzusról:

Az első lépcsőfok a már említett kurzus volt 2003 őszén, amikor Kemenes Andrással és velem dolgozott. A felvétel a rá következő télen kezdődött. Nekem korábban a második füzet maradt ki leginkább, ezért a kurzuson ezzel kezdtük.⁶

Egy másik interjúban, a *Magyar narancs* című folyóiratban már a tanítások felvételéről is említést tesz:

Létezik egy nagyjából harmincórás felvétel, amelyen tanítja a darabokat; ez majd egyszer része lehet egy összkiadásnak, mintegy annak mellékleteként. És nagy ajándék, hogy néhány darabbal ő és felesége, Márta néni is közreműködik a lemezen. Ezek meghallgatását nagyon ajánlom mindenkinek.⁷

Amint rátaláltam ezekre az interjúkra, felhívtam Csalog Gábort, aki elmondta, hogy a lemezek, melyek tartalmazzák az anyagot, a Budapest Music Center felkérésére készültek és ott is lehetnek elraktározva. Ezután a BMC könyvtárának segítségét kértem a felkutatásban. Kiderült, hogy a teljes kép- és hanganyagból mindössze két DVD-lemez van a birtokukban. Úgy tűnt, hogy a felvételek nagy része, melyek rögzítik azt a tudást, hozzáállást, zenei-erkölcsi nagyságot, mely Kurtágot jellemzi, örökre elvesztek. Pár hét múlva azonban Csalog egy újabb beszélgetés alkalmával közölte, hogy közben talált egy pár lemezt a szóbanforgó anyagból. Így került a birtokomba tizennyolc DVD, mely több mint huszonöt órányi felvételt tartalmaz.

Az első mesterkurzust az Ádám Jenő Zeneiskola Nagytermében rendezték meg 2003. október 13-a és 17-e között. Az esemény nyilvános volt, így bárki, akinek tudomására jutott, részt vehetett rajtuk passzív hallgatóként. A megrendezés indítéka a Csalog által elképzelt összkiadás-felvétel volt, így az órák nagy részében Csalog Gábort tanítja a szerző, néhány alkalommal azonban aktívan részt vesznek más művészek is. Október 16-án, a *Játékok* első és negyedik füzetében szereplő négykezes művek előjátszásához Kemenes András csatlakozik Csaloghoz, illetve egy alkalommal, egy nagyon rövid ideig Kurtág és Kemenes dolgoznak az első füzet *Örökmozgóján*.⁸ Október 15-én, egy óra erejéig Kaczander Orsolya játssza Kurtág fuvolára írt műveit. Az öt napig tartó kurzuson Kurtág nagyrészt a *Játékokat* tanítja.

⁶ Dolinszky Miklós: „Kurtág arra kényszeríti előadóit, hogy kezdjenek új életet. Csalog Gábor és Dolinszky Miklós beszélgetése.” *Holmi* XVIII/6 (2006. június) 742-749. 748.

⁷ Csont András: „Sokan kidőltek már mellőle.” *Magyar Narancs online* 2007. február 16. (utolsó megtekintés dátuma: 2018. június 5.)

⁸ A BMC által kiadott mindkét lemezen az *Örökmozgót* Kemenes András játssza.

Ám van három alkalom, amikor más komponisták műveivel is foglalkozik: október 14-én, egy órában Schubert-négykezeset, 17-én pedig a Beethoven: Op. 110-es Asz-dúr szonáta I. tételét tanítja. Ugyanezen a napon Schubert: Op. 168-as B-dúr Vonósnégyesének I. tételét a Keller kvartett játssza neki. Az októberi mesterkurzust aztán 2004 februárjában és júniusában több másik, ilyen jellegű munka követte, mely szintén rögzítésre került. Ezek azonban már nem meghirdetett, nyilvános események, így nincs közönség a tanítások alatt. Helyszínei a Zeneakadémia, a Bartók Konzervatórium, valamint Csalog Gábor akkori lakhelye. A munka során a párbeszédéből kiderül, hogy további alkalmak is voltak, melyeken Kurtág és Csalog hasonlóképpen dolgozik a műveken, ám ezeket vagy nem rögzítették, vagy eltűntek a felvételeik.⁹ Külön ki kell emelni Kurtág Márta nevét, aki a felvételek mindegyikén jelen volt, mi több, számos esetben a szerzővel egyenrangú tanárként vett részt a művek instruálásában. Az egy-egy kompozíció tanítására szánt idő meglehetősen eltérő; olykor nagyon gyorsan, akár pár perc alatt végeznek egy művel, számos alkalommal azonban – különösen az októberi kurzus elején¹⁰ – több mint 25-30 percet is dolgoznak pár taktusból álló darabokkal.

Az értekezésben felhasznált anyagok, melyek e felvételekből származnak, a különböző értelmezési kérdések, lehetséges megoldások alátámasztására szolgálnak. Elemzéseim során eddigi tapasztalataimat felhasználva dolgoztam, ezután vettem össze egy-egy adott pontot Kurtág tanításaival. A rendkívül terjedelmes videóanyag ezidáig nem volt rendszerezve, eredeti formájában a dolgozat szempontjából használhatatlan, egy-egy mű tanításának visszakeresése rendkívül hosszadalmas lenne. Ezért értekezésem elkészítése előtt a teljes anyagot katalogizáltam, mely részletesen rögzíti, melyik mű melyik lemezen, másodpercre pontosan hol található. A katalógust disszertációm függelékeként csatolom, így minden hivatkozás pontosan visszakereshető. A lemezek, melyek egyetlen példányát ezen dolgozathoz használtam, elkészülte után mindenki számára elérhetővé válik a Budapest Music Center könyvtárában, az általam készített katalógussal együtt.

A dolgozatban használt idézetek egy részét némileg meg kellett változtatni, de mindig úgy, hogy a jelentéstartalom a legcsekélyebb mértékben sem változzon. Pusztán a folyóbeszédéből fakadó fogalmazási hibák, szóismétlések, mondatok félbehagyását korrigáltam, a beszéd szövegbe emelése, olvashatósága és érthetősége miatt. Számos ponton azonban szándékosan nem végeztem kiigazítást, amennyiben úgy ítéltem meg, hogy a tartalom szempontjából fontos az idézet szó szerinti leírása. Sajnos a gesztikuláció, az adott dallamok, ritmusok, lüktetések, melyeket mozdulataival, hangjával, kifejezőerejével egy-egy alkalommal megjelenít, a legtöbb esetben nem leírható és visszaadhatatlan.

⁹ Csalog Gábor személyes közlése, 2018. május

¹⁰ Kurtág ennek okára ki is tér a *Mándy Margit harangjai* című mű tanítása közben: „Azért kell ebben a tempóban haladnunk, hogy valahol évtizedek után és közbeni munkával újból és újból ki kell alakítani azt a közös nyelvet. Közben én is változtam. Még az is előfordulhat, hogy fejlődök is, vagy jobban tudok megfogalmazni dolgokat.” In: *Mándy Margit harangjai* DVD I/1/43:54-I/2/14:08 A felvételek hivatkozásainak leírását lásd: Mesterkurzusok felvételeinek katalógusa című Függelék

2. KURTÁG – JÁTÉKOK

2.1 A JÁTÉKOK HELYE KURTÁG ÉLETMŰVÉBEN, KAPCSOLÓDÁSOK, ELŐZMÉNYEK

Ahhoz, hogy a *Játékok* alapgondolatát, időközben lezajlott metamorfózisát, mélyebb összefüggéseit, keletkezésének és működésének mai napig szüntelenül munkálkodó belső motorját mélyebben megértsük, elengedhetetlen hogy megvizsgáljuk a ciklus megszületése előtti időszakot, a keletkezett műveket, melyek táptalajt nyújtottak és nyújtanak ma is a végtelen sorozatnak.

Az életutat vizsgálva az egyik első fontosabb időpont 1957 tavasza: Kurtág feltett szándéka volt, hogy emigráljon, ezért Párizsba utazott, ám végül egy év után hazatért. Ezt követően született a Vonósnégyes, mely az Op. 1-es számot kapta, mérföldkőként állva és elválasztva azt addig történeteket. A harmincegy éves szerző, ekkor már befejezte zeneakadémiai tanulmányait; Kadosa Pál növendékeként 1951-ben zongoraművész-diplomát szerzett, Veress Sándornál és Farkas Ferencnél zeneszerzést, Weiner Leónál pedig kamarazenét tanult.¹¹ A zeneakadémia pezsgő kulturális környezetet teremtett; megismerkedhetett Kodálllyal, Szabolcsi Bencével, a zenei gondolkodásában fontos szerepet játszó Lendvai Ernő Bartók-elemzéseivel. Azonban talán még fontosabb megemlíteni két diáktársával való találkozást, mely egész életére meghatározóvá vált: Ligeti György, akivel élete végéig szoros kapcsolatban állt, valamint Kinszker Mártát, akit 1947-ben feleségül vett és több mint hetven éve élnek házastársakként, előadótársakként egymással. A párizsi út előtti kompozíciókra legnagyobb hatással Bartók művei voltak. Zeneszerzői kvalitásai már ekkor megmutatkoztak: ebből az időszakból kiemelkedik a nagy előd stílusjegyeit leginkább magában hordozó Brácsaverseny, mellyel Kurtág 1955-ben elnyerte zeneszerző-diplomáját és az Erkel-díjat is.¹²

A [Bartók] Hegedűverseny életem egyik legdöntőbb élményévé vált később, Pestre kerülésem második vagy harmadik hónapjában. Végigültem Doráti és Menuhin összes próbáit, majd megtanultam a zongorakíséretet – éveken át talán én tudtam egyedül – és Zathureczkyvel éveken keresztül játszhattam. Bárki más tanulta, azokkal mind átvehettem a darabot. Ennek már közvetlen hatása volt a Brácsaverseny komponálására is. Még zenei anyagokat is átvettem, bár nyilvánvalóbb a Concerto és más kompozíciók hatása.¹³

A következő évben azonban a zeneszerző alkotói álságba került: „1956-ban tényleg összeomlott számomra a világ. Nemcsak a külső, de a belső világom is.”¹⁴ A

¹¹Halász Péter: *Kurtág György*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 3. (Budapest: Mágus Kiadó, 1998). 4.

¹²I.h.

¹³Varga Bálint András: *Kurtág György*. Várbiro Judit (szerk.): A magyar zeneszerzés mesterei (Budapest: Holnap Kiadó, 2009). 12.

¹⁴I.m. 13.

2.1 A JÁTÉKOK HELYE KURTÁG ÉLETMŰVÉBEN, KAPCSOLÓDÁSOK, ELŐZMÉNYEK

párizsi tartózkodás alatt a Conservatoire vendéghallgatójaként Darius Milhaud és Oliver Messiaen órái a budapesti konzervatív iskola után teljesen új hatást gyakoroltak rá. A nyitott nyugati szellemiség jóvoltából lehetősége nyílt a második bécsi iskola, köztük Anton Webern műveivel közelebbről megismerkedni, melyek Magyarországon kevésbé voltak hozzáférhetők.¹⁵ Számos művét lemásolta, valamint jelen volt a Pierre Boulez rendezte *Domain Musical* estjein, melyeken hallotta az Op. 6-os *Hat darabot* nagyzenekarra, illetve a *Négy darabot* hegedűre és zongorára.¹⁶ A válságos időszakban azonban egy művészetpszichológussal, Marianne Steinnel való találkozás bizonyult a legmeghatározóbbnak. A vele való közös munka irányította vissza a produktív alkotói tevékenység irányába, ám az út, melyet abban az időben végigjárt a szerző, megváltoztatott mindent, beleértve a zeneszerzést is. Megfogalmazódott a Kurtág művészetére egyik legjellemzőbb tulajdonság: a zenei kifejezésmód lehető legkoncentráltabb, legtömörebb módjának keresése. Kurtág így ír erről az időszakról:

Rettenetesen mélyre kerültem. Korábban másokra hárítottam sok felelősséget, és most egyszerre rá kellett jönnöm, hogy saját magamban, a jellememben csalódtam. Komponálni mindig csak akkor tudtam, ha elég jóban tudtam lenni önmagammal, ha el tudtam fogadni azt, amilyen vagyok – ha valamiféle világnézeti egységet találtam. Párizsban a kétségbeesésig úgy éreztem, hogy semmi nem igaz a világból, nincs fogódzóm a valóságban. [...] A párizsi év, a munka Stein Marianne-nal szinte megfelezte az életemet. Húsz kilót fogytam.[...] Szögletes gesztusokkal mozogtam, majdhogynem pantomimot játszottam. Még az írásomat is próbáltam megváltoztatni szögletesre, görcsösre.¹⁷

A terápia során Kurtág életének minden szegmensében kereste önmagát, melynek fontos része volt a kifejezés. A gyufaszálakból kirakott szögletes formák, majd később papírra rajzolt különböző ábrák mind az önkifejezés origóját képezték, egyfajta jeladást, mely az alkotói felszabadulás és visszatalálás rögzös útjának kezdeti lépései voltak. Ezek a módszerek a későbbi nehéz időszakokban is segítettek a szerzőt, melyre a legjobb példa éppen a *Játékok* komponálásának kezdete előtti, nagy alkotói megtorpanás periódusa.

A párizsi év során (és a *Játékokat* megelőző bénultsági korszak végén is, tehát körülbelül egy évvel a *Játékok* előtt) hónapokon keresztül rajzoltam, azaz jeleket adtam le. [...] Rajzoltam valamit – csillagok voltak a szélein. Középen meg valami, ami megcsavarodik. A mai napig megvan; ezt próbáltam megzenésíteni a hetedik zongoradarabban. Az 1973-as korszakban noteszeket használtam – minden oldalra csak jelet tettem, úgy, hogy odapréseltem a papírhoz a ceruzát vagy tollat és megráztam a kezem. A jelek között kevés különbség volt, de mintha átment volna belőlük valami a *Játékokba*...¹⁸

¹⁵1957 elején azonban, Kurtág párizsi útja előtt, Ligeti György által már hozzájutott a die Reihe Webern- emlékszámahoz. in: Tobias Bleek: *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett Officium breve op. 28.* (Saarbrücken: Pfau, 2010.) 74.

¹⁶Dalos Anna: „Kurtág az elemezhetetlen. Analitikus utak az első, avantgárd korszak értelmezéséhez (1957-1962).” *Magyar Zene* L/1 (2012. február) 91-106. 92.

¹⁷Varga: *Kurtág György*, i.m., 14.

¹⁸I.m. 15.

A Párizsban töltött év után, hazatérése közben néhány napot Kölnben töltött, ahol a szerző jelenlétében hallgathatta meg Stockhausen: *Gruppen für 3 Orchester* felvételét, valamint az időközben nyugatra emigrált szellemi társ, Ligeti új művét, az *Articulationst*. E két mű – különösen Ligetié – mély benyomást tett rá. Ligetiről szóló ünnepi beszédében így jellemzi ezt a darabot: „A történet sűrűsége, szókimondó közvetlensége, a finom egyensúly tragikum és humor között még későbbi fejlődéséhez mérve is túlszárnyalhatatlannak látszik”¹⁹ Bár Kurtág sosem tartozott igazán a darmstadti zeneszerzők köréhez, a komponisták, Stockhausen, Boulez, Nono művei nagy hatással voltak rá, valamint Ligeti állandó kapcsolatot jelentett a nyugati új zene központjával.

Visszatérve Magyarországra megszületett az Op. 1-es Vonósnégyes, melynek kezdetét Kurtág egész életműve expozíciójának tekinti. A keserves párizsi újjászületéshez kapcsolódóan az első tételről Kurtág így fogalmaz:

A gyufakompozíciónak azt a címet adtam, hogy *A svábbogár keresi az utat a fényhez* (sztaniolból valami világító formát raktam a gyufakompozíció végére). Ez lett volna a programja a vonósnégyes első tételének is. A fényt a flageolett akkord jelképezte, és közte a káosz...Tudor Arghezinek ezt a két sorát: (*Penészből, gennyesedő sebekből és sárból új szépségeket és értékeket keletkeztettem*) majdnem beírtam mottónak a tétel elé. De ez szólt már bennem a gyufakompozíciók készítésekor is.²⁰

A mű jelentőségét bizonyítja az első „fényt” jelképező *b-d-h-disz*, melynek hangjaiból születik a *Bornemisza Péter mondásaiban* először megkonstruált *Virág az ember*, majd később, mottóként, átszövi a *Játékokat* és az egész életművet is.

A vonósnégyest egy sor hangszeres kompozíció követte. Az első hat opusz összesen negyven tételt tartalmaz, melyek egyenként alig pár perces, weberni tömörségű egységek. A *Fúvósötös* (Op. 2), *Nyolc zongoradarab* (Op.3), *Nyolc duó* (Op. 4), *Jelek* (Op. 5), valamint a *Szálkák* (Op. 6c)²¹ öt év alatt íródtak. Dalos Anna szerint ezen alkotói periódusban erőteljesen megnyilvánul a zeneszerzői hagyomány a műfajok, valamint nemzeti tradicionalizmus a hangszerválasztás tekintetében.²² A *Szálkák* keletkezéstörténete igen érdekes. A mű egy öt tételből álló gitárdarab, a *Cinque Merrycate* I. és III. tételének kiegészítéséből született. A szerző ezt a két tételt tartotta a legjobbnak, ám egészen 1973-ig nem tudta eldönteni, hogy mi legyen a

¹⁹ Kurtág György: „Ligeti Györgyről. Ünnepi beszéd München 1993. június 16.” In Moldován Domonkos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006). 221-236. 223.

²⁰ Varga Bálint András: „Kurtág György.” In Varga Bálint András (szerk.): *3 kérdés 82 zeneszerző* (Budapest: Zeneműkiadó, 1986). 202-213. 207.

²¹ Az első verzió a *Cinque Merrycate*, melyet 1962. X. 2-től XII. 20-ig készített a szerző. Amint elkészült a darabbal, odaadta egy gitárművésznek, aki lejátszhatatlannak minősítette és visszaadta a kottát. Kurtág ezután letiltotta a művet, azóta nem lehet eljátszani, valamint a kotta kiadására sem került sor, így csak kéziratban létezik. Wilhelm András személyes közlése, valamint Kurtág György: *Cinque Merrycate*. 1962. kézirat.

²² Dalos: *Kurtág, az elemezhetetlen*, i.m. 96.

2.1 A JÁTÉKOK HELYE KURTÁG ÉLETMŰVÉBEN, KAPCSOLÓDÁSOK, ELŐZMÉNYEK

sorsuk. Ekkor készült el az Op. 6c jegyzékszámú cimbalomverzió, egy időben a *Játékok* ciklus első zongoradarabjaival, egy újabb, öt évig tartó meddő periódus után. A zongoraverzió ezt követően, 1978-ban készült el. Ennek Op. 6d lett a jegyzékszámja.²³ A mű ezen felül több szálon is kapcsolódik a *Játékokkal*: az I. tétel megjelenik az ötödik füzetben, a *Preludium és Korál* első részében, valamint a IV. tétel második szakasza szintén rendelkezik rokon darabbal: III. füzetben: az ...*így történt...*, valamint a *(csendes beszélgetés az ördöggel)* orgonapontja és dallamszerkezete kísértetiesen emlékeztet a *Szálkák* utolsó szakaszára.²⁴

1963 és 1968 között született a *Bornemisza Péter mondásai Op. 7*. A szoprán hangra és zongorára íródott kompozíció az első énekhangot is használó érett alkotása. Az eredeti terv szerint opera készült volna Bornemisza *Magyar Elektrájából*, ám az elvetélt ötlet helyett a *Prédikációk* anyagát használta a mű szövegeihez. A kompozíció huszonnégy tétele négy, címmel ellátott résszé áll össze: *Vallomás, Bűn, Halál és Tavasz*. A rövid tételekből összefűzött, kialakuló nagyforma Kurtág formaalkotó szerkesztésének jellegzetes példája. A négy főrész erőteljes szövegei mintha Kurtág ars poeticáját tükröznék: átvitt értelemben a leereszkedés, önmarcangolás, kín és szenvedés árán lehetséges alkotás folyamatának megnyilvánulásai. Halász Péter így ír erről:

Bornemisza Péter megdöbbenően modern, szinte pszichoanalitikus világgal fogalmazza meg „alkotáspszichológiáját”: »De hova inkább igyekeztem lenyomnom, annyival inkább nőttön nőtt és öregbedett rajtam az a sok kísértet. Kik miatt nem lőn mit tennem, hanem akaratom ellenére is nagy pironkodva ki kellett ez világ láttára bocsátanom.« A belső kényszer, az ellenkezés és a szégyen együttes érzései hozzák létre a műveket, nemcsak Bornemisza prédikációit, de Kurtág kompozícióit is²⁵

A művet 1968. szeptember 5-én Sziklay Erika és Szűcs Lóránt mutatta be Darmstadtban. A szakmailag meghatározó fesztiválon azonban a fogadtatás elmaradt a várttól, így a nemzetközi elismerés lehetősége beteljesületlen maradt. Roland Moser így ír az eseményről:

Emlékezetem élénken megőrizte, milyen tanácstalanul állt a jelenlevő zeneszerzővel és e negyvenpercnyi, csupán szopránhangot és hagyományosan kezelt zongorát alkalmazó, tömény zene előadóival szemben a Darmstadti Nyári Kurzus felkészítetlen hallgatóságának java, sőt még az úgynevezett szakma is. Ez a zene akkor még nem hatott reprezentatíván. Olyan benyomást keltett, mintha egy másik bolygóról származna.²⁶

²³ Az Op. 6b egy kiadatlan és visszavont, két tételes zongoradarab, cím szerint: [korál], Molto agitato. Az I. tétel a *Korál Rajeczky Benjaminsnak* első változata, a 2. tétel az op. 6/1 átirata; a két tétel – fordított sorrendben és végleges változatban – a *Játékok* V. füzetében *Preludium és korál* címmel szerepel (V/11)

²⁴ A *csendes beszélgetés az ördöggel* tanítása során Kurtág hivatkozik a *Szálkák* végére: „Bevezetés a saját zenembe. Ebben az esetben a *Szálkák* utolsó tételéhez.” In DVD X/2/17:00-X/2/31:28

²⁵ Halász Péter: „Kurtág-törédek.” *Holmi* VII/2 (1995. február): 154-183. 174.

²⁶ Roland Moser: „Ernst von Siemens Zenei díj Kurtág Györgynek.” *Muzsika* 41/7 (1998. július.) 12-14. 12.

A *Bornemisza*ban megkomponált zenei anyag mind motívumaiban, mind különböző zongoratechnikai eszközök szempontjából a legfontosabb táptalajjá vált a *Játékok* mai napig bővülő ciklusához.

A *Bornemisz*a után újabb alkotói válság időszaka következett. Az öt évig tartó bénultsági időszakban mindössze két befejezett vokális mű született: *Egy téli alkony emlékére* Gyulai Pál verseire, valamint *Négy capriccio* Bálint István költeményei nyomán. Kurtág gyakran beszél különböző interjúiban ezekről a periódusokról:

Életem során többször előfordult, hogy voltak hosszú hónapokig, esetleg évekig is eltartó bénult időszakaim – legalábbis ami a zeneszerzést illeti. Közben persze nagyon jól tudtam tanítani s mindenféle egyebet csinálni, de a komponálás egyszerűen nem ment. Ezekben az időszakokban egyáltalán nem is tudtam, hogyan kell komponálni! Most sem tudom, hogy kell. Tényleg nem tudom.²⁷

Egy másik alkalommal a következőképpen fogalmaz:

Amikor hozzászoktam, hogy hónapokon vagy éveken keresztül megbénulok – az, hogy egyáltalán írhatok valamit, már önmagában is nagy boldogság. Már az is ajándék. Tisztában vagyok azzal is, hogy az első pár darab általában csak bemelegítés, és áldozatul esik. Néha véletlenül sikerül valami jót csinálni a semmiből. De nagyon sokszor nem.²⁸

1970-71-ben Nyugat-Berlinben töltött egy évet a DAAD Művészprogramjának keretein belül, ahol a *24 Antiphone* című zenekari ciklusán dolgozott, ám a kompozíció befejezetlen maradt. Pedig ebben az esetben Kurtágnak nagyon határozott elképzelései voltak a műről, saját bevallása szerint azonban éppen ez gátolhatta őt a megvalósításban.²⁹ Wilhelm András szerint, ha az eme válságos időszakokban készült kéziratokat vizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy az alkotásra irányuló szándék folyamatos; számtalan vázlat, töredék, a már említett rajzok, grafikai jelek állandóan készülnek, naplószerűen végigkísérik az időszakot, de legtöbbször nem válnak kész kompozíciókká.³⁰ Az 1973 tavaszán kapott Kossuth-díj egy ilyen küzdelmes időszakban csak még tovább rontott a helyzeten.

Ugyanebben az évben aztán fordulat következett: Teőke Marianne zongoratanárnő egy pedagógiai célú antológia létrehozásának terve kapcsán, többekkel felkérte a szerzőt, hogy komponáljon új, gyermekeknek szóló zongoraműveket. Így született a *Tarka-barka* gyűjtemény, és ezzel egy időben elindult a *Játékok* darabjainak végtelen, máig tartó sorozata.

²⁷ Wilhelm András: „Mindennapi.” *Holmi* XVIII/6 (2006. június) 726-731. 729.

²⁸ I.h.

²⁹ Hans Heg: „Az ember sohasem érkezik túl későn. Hans Heg beszélgetése Kurtág Györggyel.” *Muzsika* 37/2 (1996, február) 12-15. 12.

³⁰ Wilhelm: *Mindennapi*, I.h.

2.2 PEDAGÓGIAI ÚJÍTÁS

2.2 PEDAGÓGIAI ÚJÍTÁS

Bár a *Játékok* első füzeté közel negyvenöt éve elkészült és negyven éve kiadásra is került, a Magyarországon tanuló ifjú zongoristák és az őket tanító zenetanárok többsége még sosem hallott Kurtág zenéjéről. A pedagógiai módszerek tradíciója mélyen és mozdíthatatlanul beivódott a zenepedagógiai közgondolkodásba. A rendszer annyira merev, hogy nem visel el semmilyen új, változást provokáló gondolkodást, és a legtöbb esetben nemhogy kizárja, de még le is nézi azt. Kurtág sorozatának alapvetése a gyermeki tudatlanság, ugyanakkor az eleve birtokolt tudás kettőssége felől közelít, mely kutatástól és valódi szándéktól vezérelve építkezik egészen a kezdetektől. A kíváncsiság és hajlandóság mögött rendkívüli bátorság rejlik, mely képes a rossz értelemben vett hagyományok és zárt rendszerek megkövült béklyóit lerázva új utakat keresni, ugyanakkor gyökere éppen a zene valós alapjaiból táplálkozik. Olyan alapokból, melyek valahol a tényleges zenei hang előtt kezdődnek. A kifejezés, melynek legmagasabb szintjét művészetnek nevezzük, ugyanott gyökerezik a festészetben, irodalomban, vagy akár a mozgásművészetben. A mozdulat vagy mozdulatlanság, a gesztus, a kifejezés szándéka minden megszólaltatott hang előtt születik és e nélkül minden zenei megnyilvánulás – legyen az bármilyen egyszerű, illetve sok esetben kápráztatóan bonyolult – valódi művészi célját tekintve hamis és céltalan. Ahogyan Kurtág veszi a bátorságot és a járt utakat elhagyva keresi szüntelenül az igazságot, úgy a hagyományos, megmerevedett zeneoktatás hibája maga a félelem. Félelem az ismeretlentől, a megszokottból való kilépéstől, az akadémikus pedagógiai komfortzóna elhagyásától. Új utakhoz viszont új hozzáállás, és új kifejezés kell, ebből fakadóan akár újfajta lejegyzés szükséges. Azonban a látszólag új jelrendszer és zenei lejegyzésmód magában hordozza, kibővíti az eddig ismert, bizonyos szempontból szűk és merev hagyományos notációt. Aki kottával, szigorú zenei szabályokkal, különböző metodikai módszerekkel vagy éppen zongorával még sosem találkozott, annak számára hagyomány és újszerűség, esztétikai prekonceptió, jó és rossz zenei megfogalmazás nem létezik. Csak az érintetlen tudatlanság, tudásvágy, melyet nagyon könnyű kioltani a tanulás elején. A hagyományos pedagógiai célú darabok többségének szigorú szabályai, előírásai és elvárásai könnyen kedvét szegheti a zenét tanulni vágyónak. A *Játékok* sorozat születése ennek ellenkezőjét hivatott szolgálni; szabadságot kínál szellemi és fizikai értelemben is.

Gyermekként a zenét létrehozó eszköz – nevezzük ezt gépnek, rádiónak, zeneszerszámnak, hegedűnek vagy éppen zongorának – kezdetben egyvalamihez hasonlítható leginkább: az ifjúkorunkban mindenkit körülvevő játékokhoz. Életem egyik legfontosabb élménye volt az első találkozásom a zongorával, mely pontosan igazolja ezt az állítást. Szerencsésnek tartom magam, hogy egy véletlen folytán, külső kényszer nélkül, egyedül ismerkedhettem meg a hangszerrel, mely egész további életemet meghatározta. A gép, melynek működését nem ismertem, ugyanúgy hatott rám, mint egy számomra új és izgalmas játékszer. Mivel egyedül voltam, így korlátok

nélkül, felszabadultan próbálhattam ki a zongora fedelét, a billentyűket és pedálokat. Az új játékokkal való ismerkedés minden esetben hatalmas örömet okoz. A *Játékok* jelmagyarázatának első soraiban így olvashatjuk:

Játékörom, a mozgás öröme – bátor, ha kell, gyors közlekedés az egész billentyűzeten, mindjárt a tanulás kezdetén, hangok körülményes kikeresése, ritmusok kiszámogatása helyett – ez a kezdetben még ködös elképzelés hozta létre végül is ezt a gyűjteményt.³¹

Első instrukciója a bátorság, mely már kezdetben kizárja a korlátokat és elűzi a félelmeket. A felszabadultság mellett, egy másik gyermeki tulajdonságunkat veszi célba: a fantáziánkat. A gyűjtemény minden egyes darabja egyenesen kényszerít minket, hogy használjuk a képzelőerőnket és soha ne engedjük meg magunknak a megszokottság kényelmes, ám fejlődés nélküli állapotában maradni. Farkas Zoltán így ír az első füzet egyes műveiről:

A *Játékok* első füzeteinek jó néhány darabja (Butáskodjunk együtt, Totyogós, Melléütni szabad, Majomkodás) arra biztat, hogy a játékos bátran, korlátok nélkül mozgósítsa fantáziáját. A kottakép a képzelőerő segítségére siet, s lassan kiderül: minél gondosabban olvassuk, annál több jut róla eszünkbe. A hagyományos billentéstől eltérő játékmódok megőrzik a mozgás örömét, és már a tanulás kezdetén megadják a fölényes virtuozitás sikerélményét a játékosnak – például az *Homage à Paganini* vagy az *Örökmozgó* (talált tárgy) előadójának. Kurtág megtanít, hogy konkrét hangmagasságok és pontos ritmusok nélkül is van zene, de gesztusok nélkül, a közlés elementáris szándéka nélkül nincs. A hangok segítségével azonban egy teljes történet is elmesélhető (A nyuszi és a róka), sőt egyetlen hang is elegendő egy tánc megformálásához (Prelúdium és valcer C-ben), három hang pedig akár egy „véres” küzdelem megvívásához is (Verés-veszekedés). Kedvelt ügyességi játékaikat sem kell nélkülöznünk a billentyűkön (Vöröspecsenye, vagy a Verés-veszekedés utolsó akkordja, amelyben a négy kéz „csipcsipcsóka” módra kapaszkodik össze).³²

A gondtalan játékoság és szabadság ugyanakkor nem zárja ki a felelősséget. Ahogyan Kurtág pedagógusként, úgy előadóként és zeneszerzőként is egyaránt folytonosan keresi az igaz zenei törvényeket, és ugyanezt az alázatos magatartást várja el kollégáitól, növendékeitől, mindenkitől, aki műveivel kapcsolatba kerül, legyen az világhírű művész, vagy kezdő növendék. A jelmagyarázat második bekezdése így szól:

A játék – játék. Nagyon nagy szabadságot, kezdeményezést kíván az előadótól. Nem szabad komolyan venni, a leírtakat – halálosan komolyan kell venni a leírtakat: a zenei folyamatot, a megszólalás, a csend minőségét.³³

³¹Kurtág György: *Játékok. Jelmagyarázat*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1979). 1. Megj. (A jelmagyarázatot Máriássy István szövegezte. A későbbi kiadásokban ez már fel van tüntetve.)

³²Farkas Zoltán: „Jöjj el szabadság! Te szülsz nekem rendet...” *Kurtág György: Játékok I* (Budapest: BMC, 2006. BMC CD 123).

³³Kurtág: *Játékok. Jelmagyarázat* I.h.

2.2 PEDAGÓGÓAI ÚJÍTÁS

A látszólagos ellentmondás korántsem csak azoknak a kezdő, zongorázni vágyó gyerekeknek szól, akik számára az első füzet elsősorban megszületett. Kurtág pedagógiai hitvallása messze túlmutat a tudatosan felépített, didaktikus első füzet nagy gondossággal megszerkesztett rendszerén. Már a kezdetektől számos zenei összefüggést, közvetlen vagy közvetett utalást és szimbólumot találunk a darabokat kutatva, melyek jelzik az állandó kapcsolatot a saját, illetve a más által létrehozott remekművekkel, valamint kényszerítik az előadót tájékozottságuk folyamatos tágítására, legyen szó zenetörténeletről, képzőművészetről vagy irodalomról. Ugyanakkor még a későbbi füzetekben is találunk olyan műveket, melyek az alapokhoz visszanyúlva elemi gondolatokat, gesztusokat tesznek a vizsgálat és előadás középpontjává (például: *Alapelemek*, *Magyar nyelvlecke külföldieknek* az ötödik füzetből).

A mélyen szunnyadó, elemi energia, mely a gyerekekből még a legnagyobb természetességgel árad, az idő haladtával egyre inkább a háttérbe szorul. Kurtág tanításai során rendkívüli energiával küzd azért, hogy e természetes, mélyre zárt, ősi indulatok felszínre kerüljenek, és jó értelemben megnyilvánuljanak. Kurtág szerint az agresszivitásunk kiélése – melynek a *Játékok* tanulása közben helye van – nagyon nehéz, de a gyerekek rendelkeznek ezzel a tapasztalattal.³⁴ Dolinszky Miklós a BMC által kiadott, második *Játékok* lemez kísérőfüzetében így fogalmaz:

Miért nehéz? Mert az intézményes pedagógia kétszáz éven át sulykolta belénk, hogy energiáinkat és eredendő tudásunkat vissza kell fogni, mert az élet, amelyre az iskola felkészít, nem tart rá igényt. A technikán alapuló zeneoktatás valójában ezen az elfojtáson nyugvó, esztétizáló zenélést szolgálta. Kurtág felvetésével újabb pedagógiai tabu omlik le tehát, mely az intézményes zeneoktatás esztétizmusát „gyengéden, de erővel” leleplezi.³⁵

2.3 TARKA-BARKA

Köztudott tény, hogy Kurtág alkotói válságát egy zongoratanárnő felkérése törte meg. Egyik beszélgetésében így ír a fordulatról:

„Felhívott egyszer egy zongoratanárnő, Teőke Marianne, és kért tőlem néhány darabot a gyűjteménye számára. Éppen úton voltam, a városon kívül dolgoztam akkoriban. Felkerestem őt, s utána nagyon rövid időn belül csaknem kétszáz darabot írtam. Ezt megelőzően azonban három évig semmit sem komponáltam. [...] Ez a telefonhívás, jóllehet a zongoratanárnőt alig ismertem személyesen, döntőnek bizonyult.”³⁶

³⁴Dolinszky Miklós: „Szólj gyengéden, de erővel. A gyermek visszaszerzése. Gesztus és energia.” *Kurtág György Játékok 2* (Budapest: BMC, 2008. BMC CD 139).

³⁵I.m.

³⁶Hans Heg: „Az ember sohasem érkezik túl későn. Hans Heg beszélgetése Kurtág Györggyel.” *Muzsika* 37/2 (1996, február) 12-15. 15.


A szóban forgó gyűjtemény címe *Tarka-barka*, melyet Teőke Marianne álmódott meg – a *Játékok*hoz hasonlóan – pedagógiai célú, zongorázni tanuló gyerekeknek szánt darabokat tartalmaz. Ez a híres találkozás kétségkívül jelentős pillanat a szerző életében és életművében, ám minden tanulmány, interjú, mely megemlíti ezt az eseményt, pusztán a *Játékok* sorozat indulását említi. Azonban a *Tarka-barka*, mely a kapcsolat létrejöttének első dokumentuma, majd kiindulópontként szolgált a későbbi, önálló sorozat megírásához, meglehetősen ismeretlen az érdeklődők számára. Dolgozatom szempontjából különösen érdekes, hogy a *Tarka-barka* antológiában szereplő darabok már a *Játékok* egyfajta elő-kivonatai, és ezekben a művekben a nem hagyományos jelzések jórésze már megjelenik. Ezen felül érdemes megvizsgálni a *Tarka-barkában* szereplő többi felkért zeneszerző műveit, új notációs jeleit és azok használatát is.

A *Tarka-barkában* összesen hat magyar zeneszerző nevével találkozhatunk: Borsody László, Bozay Attila, Huszár Lajos, Kocsár Miklós, Kurtág György, valamint Soproni József. A szerzők művei címmel ellátott csokrokba vannak rendezve: Borsody: *Cimkék*, Bozay: *Öt kis zongoradarab*, Huszár: *Életképek*, Kocsár: *Tizenöt kis zongoradarab*, Soproni: *Jegyzetlapok I.* Kurtág az *Elő-Játékok* címet adta rövid ciklusának. A címválasztás több szempontból is érdekes. Egyfelől a Preludiumra, mint tradicionális műfajra, másfelől nyilvánvalóan a párhuzamosan készülő, saját sorozatára, a *Játékokra* utal. A darabokat vizsgálva közös jellemzőnek mutatkozik az új utak, zenei gondolatok és elsősorban új lejegyzési technikák keresése. A teljes antológia mélyreható vizsgálata nem képezheti tárgyát ennek a dolgozatnak, azonban több szerző ciklusában is találunk olyan példákat, melyek valamilyen módon kapcsolódnak a *Játékok*hoz, és annak lejegyzéséhez, így megemlítésük fontos.

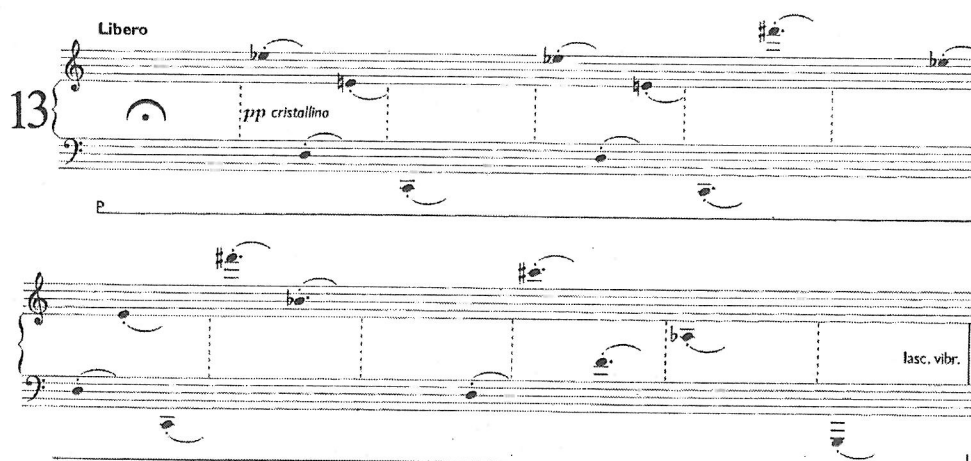
Borsody László talán a legkevésbé ismert szerző a gyűjtemény komponistái közül. *Cimkék* című sorozata terjedelmében a leghosszabb a kötetben. Számos egyedi notációs jelet találunk, melyek nem hasonlítanak a többi szerző jelzéseihez. Azonban két szimbólum is van, melyet többször is alkalmaz, amely a *Játékok* egyik alap notációs jelévé vált. Bár a jelmagyarázatban nincs utalás arra, hogy hogyan kell értelmezni, ám a *Nyuszi*, *Munkában és munka után*, valamint a ... (*cím nélkül*) darabok teli és üres gombócai feltűnően hasonlítanak a *Játékok* hozzávetőleges terjedelemmel rendelkező clusterek jelzéseire. Ezekben a darabokban a zenei környezetből sem derül ki egyértelműen, hogyan kell játszani ezeket a jelzéseket, ám feltételezhetően a jelmagyarázat szerinti Kurtág-jelölések ezekre a darabokra is vonatkoznak. A másik jel, mely Kurtág műveiben vált általánossá, a crescendo-decrescendo villa és nyilak kombinációja. Ez dinamikai erősödés-gyengülés mellett a sebesség változását is jelzi. Borsodynál is megtalálhatjuk az *Estefelé*, valamint a *Simogató* című darabokban.

A Bozay: *Öt kis zongoradarab* második tagja akár a – *Játékok*ból jól ismert – felhangjáték címet is kaphatta volna.³⁷ A némán letartott szünet-jelzésekben több, addig nem szokott jelet is találunk, melyek azonosak a későbbi *Játékok* szünet

³⁷ Teőke Mariann (közr): *Tarka-barka zongoradarabok* (Budapest: Editio Musica Budapest, 1977) 18.

jelöléseivel. Legérdekesebb a  szimbólum, ami a jelmagyarázat szerint egy olyan cluster, melynek hangkészlete fokozatosan csökken. A konkrét mű végén a jelzés felett a *quasi glissando lento* feliratot olvashatjuk. Eszerint Bozay a leütött akkord tisztulását minél simábbra, észrevétlen módon képzelte el. Ugyanezt az izgalmas akusztikai effektust Kurtág egy teljes műben fejt ki a *Játékok* második füzetében. A *Hangszűrés*ben azonban az elengedett hangoknak pontos és hallható elvételi sorrendje, ritmikája és hosszúsága van.

Kocsár ciklusában a művek az idő notálásának szempontjából érdekesek. A *Tizenöt kis zongoradarabban* a 2-7. darabok szigorú ritmusai után a darabok egyre lazább ritmikai szerkezeteket találunk, mígnem kialakul a *Játékok* relatív ritmusértékekkel lejegyzett darabokhoz kísértetiesen hasonlító kottakép. Egyik legjobb példa erre a 13. darab, mely tömörségében, szabadságában és szerkesztésében akár a *Játékok* időtlen improvizatív darabjaira emlékeztethet.



1. kottapélda, Tarka-barka, Kocsár Miklós: *Tizenöt kis zongoradarab-13*
© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

Soproni *Jegyzetlapok*-sorozata több tekintetben is hasonlít a *Játékok*hoz. Soproni négy füzetben elrendezett zongoradarabjai Bartók *Mikrokozmoszához* hasonlóan követik egymást - a miniatűr-formába öntött gondolatoktól kezdve a nagyobb szabású, elmélyedt zenei ihletésű, nagy technikai felkészültséget igénylő darabokig.³⁸ A *Tarka-barkában* szereplő első füzetben viszonylag kevés újszerű jelet találunk a többi szerző sorozataihoz képest. Feltűnő azonban, hogy több darabban is elhagyja az ütemvonalat; vagy csak szaggatott vonal jelzi az ütemegységeket, vagy teljesen elhagyja, és az előadóra bízta az összetartozó egységek megfejtését. A *Parlando* című folyóiratban, Ábrahám Mariannal való beszélgetése során az ütemvonalról Soproni a következőket mondja:

³⁸Ábrahám Mariann: „Betekintés Soproni József alkotóműhelyébe: Beszélgetés a szerzővel a *Jegyzetlapok* című zongoradarab-sorozatáról” *Parlando* 26/8-9 (1984. augusztus-szeptember) 19-24. 19.

Ha szólóhangszerre írok, néha elhagyom az ütemvonalakat. Így az egész anyag testetlenebbé válik, lazábban lélegzik. Ezáltal a játékos keze alatt formálódik a darab. A szabadon áradó, elbeszélő előadásmód egyik alapkövetelménye a sorozatnak, ezért gyakran használom a libero, a liberamente, sőt, a beszédesség kifejezésére szolgáló declamando utasítást.³⁹

Az interjúban arra a kérdésre, hogy hiba-e, ha a ritmusanyagok pontos kiszámolásához folyamodunk, a következőt válaszolja:

Nem! Sőt, eleinte célszerű is. De jó, ha utána elszakadunk ettől. Szárnyra kelünk. Egy példával élve: az *Esőcseppek* című darabot ritmikailag jól kimértem, és elképzelésemet akkor valósítják meg legjobban, ha pontosan ott játsszák a tizenhatodokat, ahová írtam. A pontosság azonban távolról sem elég! Az azonos motívumok apró szünetekkel való eltolása agogikai játék, és valójában ennek az agogikai-ritmikai játékosságnak kell irányítania a belső, egyenletes pulzációt. Ezért meg kell elevenedjen bennünk a szünetek hosszának élete, és végül már ne számoljunk, hanem a biológiai óránk mérje az időt. Ez a belső óra sohasem azonos a gép egyenletességével. Miután mindent tudunk itt a földön, a biztos talajon, bátran szakadjunk el tőle, és tanuljunk meg „repülni”. Ha így közeledünk a darabokhoz, akkor könnyen feltárják „titkukat”.⁴⁰

E beszédes idézet megmutatja, hogy – a Kurtágnál mindössze négy évvel fiatalabb – Soproni pályatársához hasonlóan gondolkodik a zenei idő kérdéskörében, melynek lenyomata a *Játékok* mellett e szintén kiemelkedő, és pedagógiai szempontból nagyon fontos ciklus.

2.4 ZENESZERZŐI MŰHELY - NAPLÓJEGYZETEK, SZEMÉLYES ÜZENETEK

Amint azt az előző fejezetekben tárgyaltam, a kezdeti események, melyek a *Játékokat* útjára indították, elsősorban egy pedagógiai célú gyűjtemény alapvetéseit fogalmazták meg a szerzőben. Ez egyfajta megkönnyebbülést is jelentett az alkotói benuultság időszakában szenvedő Kurtágnak; „pusztán nevelő szándékú” művei segítettek leküzdeni a komponálás látszólag áttörhetetlen akadályait.⁴¹ Ugyanakkor már a kezdetekkor kiderült, hogy egy ilyen sorozat más szempontból is kiváló lehetőségeket rejt számára: szabadságot ad mind a forma, mind a zenei anyag tekintetében. Így az informális zongoraiskola, mely bizonyos szempontból Bartók *Mikrokozmoszának* továbbvitele is, más szempontból viszont annak ellentévé is vált. Bartók sorozata előre megtervezettnek és zárt rendszerűnek tűnő ciklusához képest a *Játékok* szerkezete szabad, folyamatosan változik és bővül. A pedagógiai céllal írt darabok egyik jellegzetes tulajdonsága, miszerint a terjedelmük általában rövid, kiválóan alkalmassá válnak ahhoz, hogy más rétegek is megmutatkozzanak bennük. Így indulhatott a

³⁹ I.h.

⁴⁰ I.h.

⁴¹ Halász Péter: *Kurtág György*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 3. (Budapest: Mágus Kiadó, 1998). 11.

zongoraiskola születésével egy időben egyfajta zenei napló, mely azóta is végigkíséri a zeneszerző életét.

A rövidebb, feljegyzésszerű kompozíciók hagyománya a XIX. század első felében gyökerezik. Korábban az ilyen jellegű műveknek nem volt létjogosultsága. Wilhelm András szerint a XIX század előtt valószínűleg erősebb volt a műfajok kötöttsége, a stílusok fegyelmező ereje, és csak az számíthatott úgynevezett műnek, ami beteljesítette a formai követelményeket.⁴² Később, ezen kötöttségeken átlépve alakulhattak ki olyan műfajok, mint a bagatell, melynek emblemikus példái Beethoven híres ciklusai, később a különböző karakterdarab-sorozatok, prelűdciklusok, intermezzók mutatják e formaérzék érvényességének elfogadását.⁴³

Létezik egy másik hagyomány, mely az említett műfajokkal egy időben keletkezett, és a *Játékok* előképeinek tekintetében mindenképpen meg kell említeni: az album fogalma. Az album a XIX. században olyan zenei gyűjteményt jelentett, mely a műveket az összeállító, és sorrendbe tévő személyt jellemzi; később a kiadók sorra megjelentetett albumokban fűzték össze olykor egymástól merőben különböző szerzők, stílusok, akár korszakok kompozícióit.⁴⁴ Az így kialakult sorozatokra egyfajta gyűjteményként tekinthetünk, azonban a daraboknak sokszor nincs közük egymáshoz, nem épülnek egymásra, és a sorba rendezés nem takar dramaturgiát. Így a sorrend megváltoztatható, és akár kedvünkre készíthetünk csokrot belőlük. Az immáron műfajjá nőtt gyűjtemények legkiemelkedőbb alkotója a korszakból Schumann, aki számos művét különböző albumokba rendezte. A szerző egyik ilyen sorozata más szemszögből is úttörő: az *Album für die Jugend*je elsőként kapcsolja az albumhoz a pedagógiai szempontot,⁴⁵ itt érhetjük tetten először azt, ami később a *Játékok* egyik alaptulajdonságának mutatkozik.

A XX. században egyre több példát találunk a zenei anyagok rövid megfogalmazására, és sorozatokká rendezésére, azonban a zeneszerzői műhely, mely olykor naplószerű jegyzetfüzetekben, olykor csak cetlikben rögzül, sok esetben pusztán feljegyzéseket, vázlatokat, adott esetben önidézeteket, egyes művek alkotói szakaszainak lenyomatait tartalmazza, legtöbbször a fiók számára készül, nem a nagyközönség nyilvánosságát keresi. Ezek a feljegyzések jelentik magát a zeneszerzést, mint cselekményt, és sok esetben az olykor valóban naplószerű, pontosan datált feljegyzések már eleve kompozícióként teremődnek a lejegyzés által. Kurtág munkamódszere, alkotóművészetének mechanizmusa ezekre a vázlatokra, jeladásokra, naplójegyzetekre épül, és sokat mondóan tükröződik a *Játékokban*. Fontos bizonyítéka ennek a kilencvenes években történt kiegészítése a sorozat címének: a még pontosabb megnevezés érdekében az ötödik füzetből kezdve alcímként minden kötet elején ez áll: *Naplójegyzetek, személyes üzenetek*.

A személyes naplóként szolgáló, lezáratlan ciklusban tetten érhető a zeneszerzői ötlet, a pár hangos vázlat, egyes elemek elhagyása és visszatérés más

⁴² Wilhelm András: „Mindennapi” *Holmi* XVIII/6 (2006. június) 726-731. 727.

⁴³ I.h.

⁴⁴ Dolinszky Miklós: „Szólj gyengéden, de erővel. A gyermek visszaszerzése. Album és intimitás.” *Kurtág György Játékok 2* (Budapest: BMC, 2008. BMC CD 139).

⁴⁵ I.h.

gondolatokhoz, mintha egy folyamatosan mozgásban lévő, élő mechanizmus egy-egy alkotássá merevedett képét látnánk. Azonban pusztán alkotói műhelynél jóval többet rejt; Kurtág életének történései, az őt ért hatások, benyomások, legyen szó akár képzőművészetről, irodalomról, régi és új zenékről, stílusokról, akár barátokról, kollégákról, zeneszerzőtársakról, e különleges napló helyet és lehetőséget biztosít az élet minden területének rögzítésére. A hetvenes években induló sorozat első művei között már jó pár *Hommage*-t találunk, megidézve a szerző környezetének ismerős és ismeretlen alakjait. A *Hommage*-okban és más darabokban is sok esetben megmutatkoznak a zenei elődök és kortársak stílusai, melyek olykor csak egy-egy vonással, olykor teljesen egyértelmű stílári jegyekkel kapcsolódnak a felidézett alakokhoz.

Nem vettem el szinte egyetlen ötletet sem. Ha egy darab például Szabó Ferenc stílusára hasonlított, semmilyen fenntartás nem gátolt abban, hogy stílusában továbbírjam, és éppenséggel egy *Hommage à Szabó Ferenc* lett belőle. [...] Az ilyen tisztelgésekhez azután sok más, szabadon komponált pillanatkép jött hozzá, akár egy zenei naplóhoz, amibe feljegyezhetem, ami éppen eszembe jut.⁴⁶

Az idő haladtával a *Hommage*-darabok mellett egyre gyakrabban megjelennek az *in memoriam*-darabok, melyekben Kurtág eltávozott barátainak állít emléket e zenei nekrológokkal. A zeneszerzői műhelymunka ilyen jellegű rendezése, a zenei napló, mely a *Játékok* indulásától egyre inkább helyet kap a sorozatban, egy ponton átlépi a kizárólag zongorára szánt darabok kötöttségét, és áttérjed más hangszerekre, hangszercsoportokra is. A számos ponton kapcsolódó, egyes darabokat újraértelmező, illetve megismétlő sorozatok címükben is kapcsolódnak a fő sorozathoz: a *Jelek, játékok és üzenetek* darabjai különböző vonós hangszerekre és azok kombinációjára íródtak, a *Játékok és üzenetek* pedig fúvós hangszerekre, illetve fúvós kamaraösszeállításokra. Ezekhez a művekhez kapcsolódóan kell megemlíteni még az *Üzenetek zenekarra Op. 34*, valamint az *Új üzenetek zenekarra 34a* sorozatokat, melyek ezer szálon utalnak a *Játékokra*, és kapcsolódnak hozzá

⁴⁶ Ulrich Dibelius (szerk.): *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*. (Salzburg: Residenz Verlag, 1993) 79.

3. A JÁTÉKOK NOTÁCIÓJÁRÓL ÁLTALÁBAN

3.1 ÚJSZERŰ JÁTÉKMÓDOK, JELÖLÉSEK ÉS TECHNIKAI MEGVALÓSÍTÁS

Már a *Tarka-barka* gyűjtemény jelmagyarázatában is számos olyan jelet találunk, melyek átöröklődtek a *Játékok* füzetébe. Ám a leírás általában szűkszavúan, kizárólag azt jelöli meg, hogy az adott jelet a kéz, illetve kar mely részével szólaltassuk meg. Azonban minden egyes újszerű játékmód számos további fontos jellemzőt hordoz magában; zenei töltést, a megvalósításához szükséges különböző billentési technikákat, melyeket érdemes számba venni.

3.1.1 CLUSTEREK

Az új játékmódoknak itt elsősorban pedagógiai indíttatása van. Több esetben a hozzávetőleges hangterjedelmű clusterekkel szorosan összefüggő billentéstechnikák nemcsak a konkrét hangmagasságok, hanem az ujjrendek számolgatásától is megszabadítja a gyermekeket. Ami elsősorban fontos, az a gesztus, a megszólaltatás módjának és belső tartalmának keresése. Kurtág az első kötetben az A és B oldalakon különböző lejegyzésmódot használ. A hagyományos notációval leírt darabok a B oldalon találhatóak, és a hangmagasságok minden esetben, pontosan megadja a szerző. Az A oldalakon kapnak helyet azok a darabok, melyek nem megszokott jelzéseket tartalmaznak. Az első kötet legelején ezt olvashatjuk: „Az A oldalakon a szigorú megkötöttséget a szabad fantázia helyettesítse.”⁴⁷ Ahogyan a füzet vége felé haladunk, az A oldalakon az új notációs jelek mellett megjelennek a hagyományosak, keverednek egymással, rávezetve a tanulót, hogy az A és B oldal között szabad az átjárás, és a zenét tekintve valójában nincs különbség közöttük. A füzet darabjai előtt különböző gyakorlatokat találunk, melyek a főrészhez hasonló szerkezetben, minden páratlan oldalon gyakoroltatják a különleges megszólaltatási módokat.

A gesztus fontosságára és a zongorázásra, mint fizikai, beszédes tevékenységre a legjobb példaként szolgálnak azok a darabok, melyeket állva, teljes testünket megmozdítva kell játszani:

A Sétálás, Totyogós, Unottan, Butáskodjunk együtt című darabok kicsinyek számára készültek, akik ülve nem érik el a teljes billentyűzetet. Állva-járvamórázva, „butáskodva” adják elő (...és a nagyok is játszhatják így...)⁴⁸

A nyuszi és a róka ugyancsak szemléletes példa arra, hogy hogyan tudnak a mozdulatok, és annak hangzó következményei lerajzolni egy egész történetet.

⁴⁷ Kurtág György: *Játékok I. Táblázat*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1979). 1.

⁴⁸ I.m. 5/A

A nyuszi és a róka

Takács Krisztina 6 éves korában írta

Das Häschen und der Fuchs
 Von der 6-jährigen Krisztina Takács komponiert

The Bunny and the Fox
 Composed by Krisztina Takács aged 6.

Lopakodik a róka, a tisztásra érve
körülnéz.
Der Fuchs schleicht sich heran, auf der
Lichtung blickt er sich um.
 The creeping fox, arriving at the glade,
 looks around.

Szalad a nyuszi is a tisztás felé. Körülnéz.
Auch das Häschen läuft zur Lichtung. Es blickt sich um.
 The Bunny also runs toward the glade. He looks
 around.

A róka üldözi a nyuszt.
Der Fuchs verfolgt das Häschen.
 The fox pursues the Bunny.

A vadász elkergeti a rókát és ...
Der Jäger vertreibt den Fuchs und ...
 The hunter chases off the fox and...
 lő!
schießt!
 shoots!

2. kottapélda, Játékok I. *A nyuszi és a róka*

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

A hat éves Takács Krisztina története és kompozíciója, Kurtág lejegyzésnek használata révén érvényes zenei mondatokká formálódnak. Az első mondat: „Lopakodik a róka, a tisztásra érve körülnéz.” A mélyből jövő négy lassú pianissimo, a fekete billentyűkön, tenyérrel játszandó akkord után a bal kéz, félig lemerészkedve a fehér billentyűkre, a cisz tengely körül forogva, valóban „körülnéz”. A pianissimo dinamika eléréséhez a leütés sebességének lassúnak kell lennie. A felfelé igyekvő, lassan megszólaltatott clusterek a lopakodás, a második hangsoport forgó mozgása pedig az

3.1 ÚJSZERŰ JÁTÉKMÓDOK, JELÖLÉSEK ÉS TECHNIKAI MEGVALÓSÍTÁS

óvatos körbetekintés tökéletes leképezése. A második mondat az első párja: „*Szalad a nyuszi a tisztás felé. Körülnéz.*” A clusterok jobb kézben, fehér billentyűkön haladnak, sebességük ebben az esetben jóval gyorsabb, s irányuk is ellentétes. A „körbenézés” sűrűbb, iránya szintén ellentétes. Lopakodik-szalad, róka-nyuszi, ellentétpárok, melyek zenei alapelemeket – lassú, gyors, felfelé-lefelé, stb. – jelenítetek meg. A harmadik sorban mind a két kéz felfelé igyekszik, egymást követve, dinamikailag erősödve: „*a róka üldözi a nyuszt.*” Az utolsó mondatban a két kéz egymást váltva halad lefelé, dinamikailag csökken, távolodik: „*a vadász elkergeti a rókát, és...lő!*” A lövés a darab legerősebb gesztusa: egy háromszoros forte, nagyon rövid értékű cluster, melyet ököllel kell megszólaltatni. A fantázia, melyet a szerző többször is említ, mint a *Játékok* nagyon fontos elemét és kritériumát, ebben az esetben Kurtágot jellemzi a leginkább. Hiszen a történetet már a kottakép önmagában is lerajzolja, a zenei folyamat pontosan elmeséli azt. Azonban ennél többet mutat: játék közben a tanuló megtanulja a történetben leírt tulajdonságokat karakterekké, mondatok közti szüneteket zenei csenddé, a cselekményeket zenei gondolatokká, érvényes frázisokká, egyértelmű gesztusokká transzformálni – sőt, akár önálló kompozíciót létrehozni.

Az újfajta billentésmódokat vizsgálva kiderül, hogy bár – a hagyományos zongorajáték szempontjából – természetellenesnek tűnhetnek, gyökereik talán még természetesebbek, mint az eddig ismert technikák. Kísérletképpen: ha leülünk egy asztalhoz, és kezünket vagy alkarunkat ráhelyezzük az asztallapra, érzékelhetjük, hogy a legkevesebb esetben az öt ujjunkat előtérbe helyezve, arra támaszkodva ösztönszerű a mozdulat. Bárhogyan tesszük is, a karunk helyzetét tekintve az alkar vízszintes, a felkar pedig függőleges pozícióba kerül az asztalhoz képest. Amennyiben csak a kezünket helyezzük az asztalra, úgy a karsúlyt a csukló, vagy a tenyér belső oldala tartja, így a kar, valamint a kéz többi része laza. Ebben az esetben az alkar befelé fordul, csavarodik, párhuzamosan az asztal lapjával. Amennyiben a karsúlyt a tenyér élére támaszkodik, úgy az alkar csavarodása ellentétes irányú. Könyöklés alkalmával minden esetben az alkarra esik a súly, akár a testhez képest merőlegesen, akár a két kar egymás felé nézve, függetlenül a csavarodás irányától. Bár a csavarodás szó természetellenesnek tűnik, ebben az esetben a mozdulat, melyet a kéz részei végeznek a lehető legtermészetesebbek.

A tenyérrel és fektetett ököllel megszólaltatott clusterok billentésmódja befelé forduló alkar esetén lehetséges. A kar pozíciója szempontjából ez áll legközelebb a hagyományos zongorajátékhoz. A tenyérrel és fektetett ököllel megütött halmazok hangterjedelme bár nehezebben kontrolálható, és természetesen a kéz méretének is függvénye, ám az ujjak háttérbeszorulása a kar teljes használatára helyezi a hangsúlyt, így a billentést megelőző mozdulat – legyen szó bármilyen szintű játékosról – jóval természetesebb. A tenyér és a fektetett ököl súlyhelyezete azonos, a cluster ambitusában és a megszólaltatás érzetében viszont különbözik.

Az élére állított ököllel, tenyérrel, vagy „dobverő ujjakkal” játszandó hangok technikája esetén a nagyujj felfelé mutat, az alkar helyzete az előzőekhez képest kifelé fordul. A kar ebben a pozícióban még egyértelműbb irányt mutat. Az ujjak, tenyérrel,

és ököl hasonlóan egy kalapácszhoz, vagy bármilyen ütőhangszert megszólaltató verőhöz, melyek érzetben mintha a karunk meghosszabbításává válnának. A „dobverő ujj” pusztán elnevezése is ezt az állítást támasztja alá. A második füzet *Hommage à Papp Laci* című darabja kapcsán (melyet Rados Ferencnek ajánlott), videófelvételen megörzött tanítása közben Kurtág az ököl és tenyér billentésének különbségéről is beszél:

Annak idején úgy kerültem az öklöshöz, hogy Rados látta a tenyereket. És mondta, hogy öneki az egy kicsit bizonytalan ritmust ad, és ez az ököl ez pontosabb.⁴⁹

A pontosabb ritmikái érzeten túl azonban az ököllel megszólaltatott halmazok hangkészlete kisebb. Kurtág szerint meg kell keresni azt a szöveget, mellyel legalább egy teranyi cluster meg tud szólalni.⁵⁰

A teljes alkar használatát igénylő clusterok esetében az alkar, egy adott darab függvényében kifelé és befelé is fordulhat. A tenyérrel, tenyérrel, és alkaral játsszandó halmazok notációja kétféle lehet: határozott vagy hozzávetőleges. Vízszintes helyzetben egy puhább érzetű megszólalást eredményez, míg a függőleges egy jóval konkrétabb, irányultabb érzetet ad. A pozíció tehát elsősorban a zenei környezet és a cluster karakterétől függ. Eötvös Péter egyszer úgy fogalmazott, hogy az akkordok hangjainak egyidőben való, igazán pontos leütését képzeljem el úgy, mintha egy vonalzót helyeznék merőlegesen a billentyűkre. Abban az esetben minden bizonnyal egyszerre fognak megszólalni a harmóniák hangjai.⁵¹ A test felé forduló alkaral leütött clusterok módja nagyban hasonlít erre az érzetre.

3.1.2 NÉMÁN JÁTSZANDÓ HANGOK

A némán lenyomott billentyűket rombusz alakú, üres kottafejek jelzik, melyek egy-egy hang, hangköz vagy cluster lejegyzésénél minden esetben hagyományos méretűek, ellentétben a grafikai azonos, ám sokkal nagyobb élére állított ököllel játsszandó hosszú értékekkel.⁵² A némán tartandó hangok magassága permanensen notálva van. Egyetlen kivételt találunk az első füzet (*néma tenyerek*) című darabjában, melyen a némán megszólaltatott clusterok nem pontos hangtartományúak. Ezt az akkordot üres rombusz a tenyeres cluster üres gombócainak kombinációjával jelzi, szöveges kísérettel: *tenyérrel némán lefogni*. A némán letartott hangokat a legtöbb esetben nem előzi meg azonos hangon leütés. Ám van egy, az értelmezés szempontjából kérdéses hely, ami szintén egyedülálló a teljes sorozatban. A harmadik füzet *Hommage à Kurtág Márta c-g* kvintjeit a következőképpen notálja a szerző:

⁴⁹ *Hommage a Papp Laci* (II. füzet, 14. old.) IV/1/1/00:45-IV/2/06:40

⁵⁰ (*az ifjú öklölvívó derűsebb percei*) (I. füzet, 11/A old.) XIV/1/8:17-XIV/1/14:29

⁵¹ Eötvös Péter személyes közlése, 2015. október

⁵² Erre a *Tarka-barka* jelmagyarázata figyelmeztet, azonban a Játékokból hiányzik ez a megjegyzés.

3.1 ÚJSZERŰ JÁTÉKMÓDOK, JELÖLÉSEK ÉS TECHNIKAI MEGVALÓSÍTÁS

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into two measures by a dashed vertical line. The first measure starts with a fortissimo (ff) dynamic and a 'dolce' marking. The second measure starts with a piano (p) dynamic and a 'dolce' marking. There are various musical notations including slurs, ties, and a 'con Ped.' instruction at the bottom left. The score is annotated with circled numbers (2, 4, 3, 3, 5, 4) above and below the notes, likely indicating fingerings or specific techniques.

3. kottapélda, Játékok III. *Hommage à Kurtág Márta*, 1-2. ütem
© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

A fortissimo megütött rövid kvint után a némán leütött hangok össze vannak kötve. Abban az esetben, ha az üres kottafejek hagyományos alakúak volnának, a megoldás egyértelmű: egy gyors és erőteljes leütés után a kvint hosszan tartandó. Ebben az esetben viszont a szerző egy speciális akusztikai effektust használ ki; a hirtelen erős leütés után felengedés, majd néma leütés megtartja az akcentuált hang rezonanciáját, de a hangindítás attakjából származó él kitisztul a hangzásból. A helyes technikai megoldás igen nagy billentésérzékenységet kíván: a fortissimo akcentus hangképzése nagy sebességgel, majd a billentyű felengedésekor a kiváltási pont után – amilyen hamar csak lehet – egy lassú billentéssel lehetséges, melynek ereje nem szólaltatja meg újból a hangot. A kívánt effektushoz segítségünkre lehet a pedál, mely a két billentési akció között segít megtartani a megütött kvint rezonanciáját, de amint a váltás megtörtént, a pedált fel kell engedni. Ebben az esetben tehát nem csak a hang leütésének sebessége, de a felengedés módja is nagyon fontosá válik.

Egy másik egyedülállóan notált mű, melynél a billentyűk felengedésének módja meghatározó, a *Tarka-barka* című fejezetben már említett *Hangszűrés*.⁵³ A ütemek elején megszólaló clusterek meghatározott ritmusban és sorrendben, fokozatosan tisztulnak ki.

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into two measures by a dashed vertical line. The first measure starts with a fortissimo (f) dynamic and a 'sonore, dolce' marking. The second measure starts with a fortissimo (f) dynamic and a 'sonore, dolce' marking. There are various musical notations including slurs, ties, and a 'con Ped.' instruction at the bottom left. The score is annotated with circled numbers (2, 4, 3, 3, 5, 4) above and below the notes, likely indicating fingerings or specific techniques.

4. kottapélda, Játékok II. *Hangszűrés*, 1-2. ütem
© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

Az elhagyásra ítélt hangokat az egész, üres kottafejekben lévő *x*, valamint az ujjrend jelzi. Az elengedések pillanatainak annyira exponálnak kell lenniük, hogy a tömör és hangos akkordoknak minden változása hallhatóvá váljék. Mintha az ujjak felett, egy

⁵³ Lásd *Tarka-barka* c. fejezet, 12. old.

elképzelt negatív billentyűzen szólaltatnánk meg az elhagyott hangokat. A legfontosabb ebben a technikában a billentyűk gyors elengedése és annak *hallgatása* az előadó részéről. A *Játékokban* jó pár példát találunk erre az effektusra,⁵⁴ ám a későbbi darabokban a notáció egyszerűsödik, és az akkordok tisztulását az eltűnő hangok rövidebb értékei hozzák létre.

A speciális játékmódról szóló fejezetben elengedhetetlen beszélni egy hagyományos technikáról, a glissandóról, melyet számos más zeneszerző is használ műveiben, ám Kurtág a *Játékokban* új szintre emeli azt. Jelöléseiben megkülönböztet meghatározott hangok közötti, és határozatlan, fekete vagy fehér billentyűkön játszandó glissandókat. A sorozatban számos, gesztusában, sebességében, dinamikájában, vagy amplitúdójában különböző glissanot találunk; e technika használatának leghíresebb példája az első füzetet keretbe foglaló *Örökmozgó*, mely a *(talált tárgy)* alcímet viseli. A képzőművészetből átemelt *objet trouvé* kifejezés olyan természeti vagy ember alkotta, de nem művészeti tárgyat jelöl, melyet az alkotó műalkotásként állít a közönség elé, mintegy meglátva benne a műalkotást. Zenei értelemben ez lehet akár egy skála, egy gesztus, egy hang, melyek felfedezéséhez Kurtág szerint szinte nincs is szükség zeneszerzőre.⁵⁵ Az önmagában való létezésről azonban még nem válik műalkotássá egy-egy alapelem; ehhez a zenében formára van szükség. Az *Örökmozgó* esetében a glissandót, mint fizikai cselekvést és annak akusztikai következményeit a legteljesebb módon felhasználva kompozícióvá formálja, egy zenei alkotóelemből egy teljes értékű világot teremt. Az első füzetben kétszer találjuk meg ezt a darabot: a legelején és a legvégén. Az két változat között az egyetlen különbség a végpontok megadása a glissandók között.

3.1.3 SZÖVEGES INSTRUKCIÓK

A füzeteket tanulmányozva feltűnik számos olyan információ, melynek nincs külön notációs jele, ám a szerző szöveges instrukciókat ad egy-egy billentéshez kapcsolódóan. A billentésre vonatkozó szöveges instrukciókból egy pár példa:

- A koronákat ölbe tett kézzel várjuk ki, azután hirtelen támadjunk a billentyűkre⁵⁶
- Alig érinteni a billentyűket⁵⁷
- Szólj gyengéden, de erővel⁵⁸

⁵⁴ A hangszűrés előtt is fellelhető hasonló effektus, például az I. füzetben *Hommage à Ligeti*, a második füzetben a *Consolation*, később a IV. füzetben *Kyrie*, vagy V. füzetben *Aus der Ferne II*

⁵⁵ Halász Péter: „Kurtág-törödékek.” *Holmi* VII/2 (1995. február): 154-183. 158.

⁵⁶ III. füzet, Abbamaradás. Ez az instrukció szerepel a *Bornemisza Péter mondásai* második szakaszának 6. tételében is.

⁵⁷ III. füzet, Játék a végtelennel

⁵⁸ III. füzet, Elégia balkézre

3.1 ÚJSZERŰ JÁTÉKMÓDOK, JELÖLÉSEK ÉS TECHNIKAI MEGVALÓSÍTÁS

-Lassan, szórakozottan, félig elfordulva a zongorától, mintha másról, komolyabbról beszélgetnénk valakivel⁵⁹

-Innentől némán, a szinkópákat csak az ujjvéggel érezni.

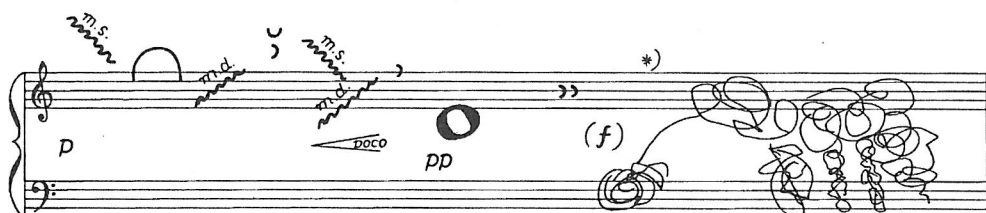
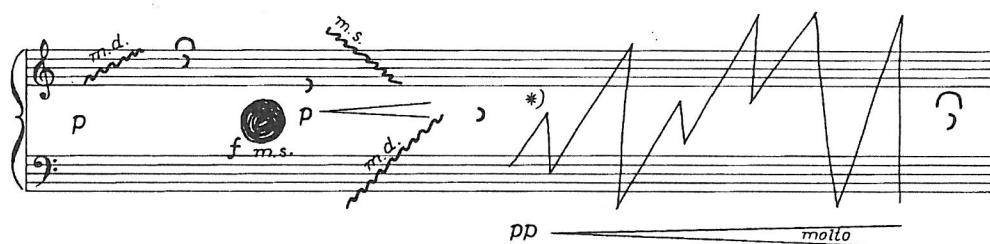
-Mint egy kanásztűlök⁶⁰

-Ha azt mondom, hogy tollrajz, akkor ez egy billentést is jelenthet.⁶¹

Az idézett mondatok Kurtágra jellemzően egyedi, különleges módon jelzik egy adott billentés jellegét. Az instrukciók ezekben az esetekben nem a praktikum oldaláról próbálnak közelíteni; az előadó magatartását, a gesztusok belső töltését, adott esetben a hitét abban, ami fizikailag nem hallható, ám ha a játékos valóban megéli, megszületik és hatással van az akusztikai megvalósításra is.

3.1.4 HOMMAGE À BÁLINT ENDRE

A második füzetben található *Hommage à Bálint Endre* a ciklus egyik emblemikus darabja. A kottakép ebben az esetben kizárólag új notációs jeleket, voltaképpen rajzokat tartalmaz.



⁵⁹ Az ábra sűrűségének arányában, többféle játékmóddal rögtönözzünk

⁶⁰ Der Dichte der Abbildung entsprechend improvisiere man mit verschiedenen Spielarten

⁶¹ Improvise in various manners of performance in proportion to the density of the drawing

5. kottapélda, *Hommage à Bálint Endre*

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

⁵⁹ VI. füzet, Levél Teőke Mariannak

⁶⁰ VI. füzet, Les Adieux (in Janáčeks Manier)

⁶¹ Ez a mondat a többihez képest kivételt képez. A III. füzet *Tollrajz, búcsúzóul Schaár Erzsébetnek* című mű tanítása közben hangzott el in DVD XI/2/57:08-XI/2/1:05:58

A kétsoros kompozíció két szakaszból áll, melyek rímelve egymásra. A szakaszok első részében az első füzet jeleit találjuk, így a tenyeres cluster és glissando könnyedén értelmezhetők. A sorok második fele azonban ismeretlen vonalakat tartalmaz: az első sorban szögletes, sarkos vonalakat tanulunk, a másodikban görcsös, csomószerű, sűrű ábrákat. Ez utóbbihoz hasonló ábra kísértetiesen hasonlít a párizsi, valamint a Játékok indulása előtti jeladások csomóira, valamint hasonló jeleket találunk a *Tarka-barkában*, az *1/4 Álomban*, hasonló utasítással. Az instrukció a következő: *Az ábra sűrűségének arányában, többféle játékmóddal rögtönözzünk.*⁶² Ezekben a szakaszokban az előadó szabadságához tartozik a hangmagasság, ritmus, időintervallum és a játékmód is. A megfogalmazandó zenei anyag pusztán a vizuális ábrák asszociációján alapszik, és mindegyik grafikus jel jól értelmezhető a notáció kontextusában. A megoldások száma végtelennek tűnhet, ám ebben az esetben segítségünkre lehet az első füzet jelmagyarázatának bevezetőjében pár mondat:

„Higgyünk a kottaképnek, engedjük hatni magunkra. A grafikus kép a legkötetlenebb darab időbeli elrendezésére is választ ad”⁶³

Ha komolyan vesszük a leírtakat, akkor az improvizáció játékmódjának kiválasztásán kívül a legfontosabb feladat a kompozíció arányainak megtalálása, melyet a sorok első részében található – az első füzetben gyakran használatos – jelekből kikövetkeztethetünk.

⁶² Kurtág György: *Játékok II.* (Budapest: Editio Musica Budapest, 1979). 1.

⁶³ Kurtág György: *Játékok. Jelmagyarázat.* (Budapest: Editio Musica Budapest, 1979). 1.




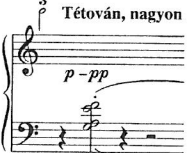
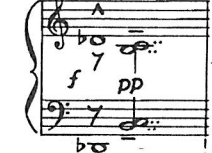


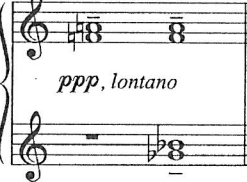

3.2 ÜTEMMUTATÓ

A *Játékok* füzeteinek tanulmányozása során feltűnik egy alapvető, a hagyományos notációban elengedhetetlen elem, az ütemmutató általános hiánya. Kurtág a legtöbb esetben egyáltalán nem használja ezt a sokáig nélkülözhetetlen, ismert lejegyzést. A több száz darab zöménél vagy egyáltalán nincs, vagy csak számok jelzik a kívánt lépték mennyiségét, mértékét ellenben nem. A relatív notációs értékek arra kényszerítik az előadót, hogy minden esetben maga járjon a végére és teremtsen meg az arányokat, melyből kialakul a helyes időegység és lüktetés. Amennyiben az így notált művek szigorú ütemmutatót kapnának, úgy az előadó számára az arányok rögzülnének, statikussá válnának, tehát a relatív lejegyzés értelmét vesztené. Mindössze néhány példa akad arra, amikor a metrumjelzés megszokott notációjával találkozunk.

Az első füzetben egy esetben, a *Cé-k éji dala* elején találunk *alla breve*-jelzést. A hang és szünet értékek notációja négyes lüktetést sugall. Ezzel szemben a szerző az két kettő kiírásával jelzi, hogy a belső időegység a kottakép ellenére fél értékekben számolandó. Ezen felül csak a *Hangfogyatkozásban* találkozunk metrumjelzést, – szintén *alla breve* – azonban csak betűvel kiírva. A második füzetben szintén egy alkalommal, a (*Szerelem, szerelem, játkozott gyötrelem...*) a, b és c szakaszában. Ebben az esetben egyszerű megválaszolni a kérdést a pontos ütemmutató használatának okára: az első beszédszerű szakasz a, b, c páirjai ellentétes, giusto karakterben játszandók, melynek egyfajta megerősítése a pontos ütemmutató kiírása. Ez a darab megtalálható a harmadik kötetben is egy másik változatban, *Hommage à Farkas Ferenc (4)* címmel (a *Szerelem, szerelem, játkozott gyötrelem...* ebben az esetben alcímként szerepel). Struktúrájában, lejegyzésmódjában nincs különbség, így a giusto sorok elé megkapjuk a pontos ütemjelzést.

Ezen kívül mindössze egy darab van, mely – bár nem hagyományos lejegyzés szerint – pontos instrukciót ad. A *Hommage à Musszorgszkij* [sic] legérdekesebb szegmense az ütemmutatók váltakozásának notálása. Minden taktus egy bekarikázott számmal van ellátva, mely – a darab alatt található magyarázat szerint – a negyed szerinti ütéseinek számát jelenti. Ebből a számsorból három változatot is találunk, melyek figyelembevételével három teljesen különböző idejű és léptékű kompozíciót kapunk. A negyedik kötet nem tartalmaz hagyományos metrumjelzéssel ellátott műveket. Az ötödik is mindössze egyet, a *Fanfárok*at. A kiírás ebben az esetben is indokolt. Az ütemek nagy része hosszú és összetett metrikai rend szerint épül fel, mely pontos beosztásának hiányában sok lehetséges megoldás születhetne. A szerző ebben az esetben viszont konkrét lüktetési rendet követel, mely minden változó taktusban eligazítja az előadót. A hatodik kötetben található a *Les Adieux (in Janáček's Manier)* talán a teljes sorozat egyik legfontosabb darabja. A hangértékek itt hagyományos módon vannak leírva, relatív jelzés csak elvétve, szünetjelek formájában található. A lüktetés nyolcad alapú, (kivételt képez a 12/16-os szakasz a második oldal közepén), ennek ellenére Kurtág a hangértékek mellett minden ütemváltásnál újra kiírja az

ütemmutatót. Emellett a *Halk búcsú Székely Endrétől* című darabban és változataiban találunk pontosan kiírt mertumjelzést. Itt azonban a lüktetés egységét nem numerikusan, hanem negyed-értékű kottafejjel notálja. A többi füzet egy-egy példájához képest a hetedik füzetben található a legtöbb ütemjelzés, szám szerint hét.⁶⁴ Az 1. táblázatban a különböző típusú ütemmutató-jelzéseket láthatjuk.

	I. füzet Cé-k éji dala	<p>Nagyon csendesen*</p> 	VI. füzet Halk búcsú Székely Endrétől
<p>Giusto</p> 	III. füzet Hommage à Farkas Ferenc (4)	<p>Tétován, nagyon</p> 	VII. füzet ...de már elfelejtetem...
 <p>$\text{♩} = 30-40$ ad lib.: (10)* ossia 1 (4) ossia 2 (3)</p>	III. füzet Hommage à Musszorgszkij	 <p>con ped.</p>	VII. füzet Johan van der Keuken in memoriam
 <p><i>mp. quasi secco</i></p>	VII. füzet Geburtstagsgruss für Nuria	<p>$\frac{4}{\bullet}$ [pulsato]</p>  <p><i>ppp, lontano</i></p>	VII. füzet Merran's Dream
 <p><i>f, ben marcato</i></p>	V. füzet Fanfárok		

1. táblázat, ütemmutatók

⁶⁴ Studie zu Büchners „Lenz”, ...de már elfelejtetem..., ...és még két szó Anatolnak..., Hommage à Beatrice Stein, Hommage à Pierre Boulez, Geburtstagsgruss für Nuria, Merran's Dream.

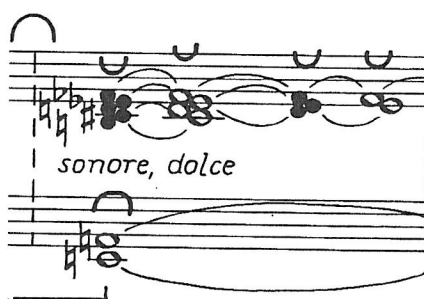
3.3 HANG ÉS SZÜNET HOSSZÚSÁGOK

3.3 HANG ÉS SZÜNET HOSSZÚSÁGOK

3.3.1 RELATÍV HANGÉRTÉKEK

A *Játékok* jelmagyarázatának első részében az értékjelzésekről találunk leírásokat. A teljes sorozatot áttekintve megkülönböztethetünk hagyományos és relatív hangértékekkel notált darabokat. Amennyiben a lejegyzés láthatóan, kizárólag a megszokott ritmikai arányok szerint működik, úgy az értelmezés nem okoz nehézséget. Ám kezdettől fogva találunk olyan darabokat, melyekben a hangok és szünetek értékeinek aránya viszonylagos, valamint akadnak olyan művek, melyekben e notációk keverednek egymással.

A leírás megkülönböztet nagyon hosszú, hosszú, rövid, és előke értékű hangértékeket. A megszokott jelek jelentése ebben az esetben megváltozik. A hosszú érték, mely hagyományos formájában egész hangot jelent, nem négy negyed értékű hang. A szár nélküli teli kottafej negyed-értékű hangra emlékeztet, ám ebben az esetben, általános meghatározása szerint pusztán a hosszú értékhez viszonyítottan rövidebb hosszúságot jelöl. A teli kottafejnél rövidebb értékek a hagyományos nyolcad, tizenhatod és harmincketted lejegyzésének megfelelően vannak notálva. A rövid és hosszú alapérték aránya a zenei anyag tekintetében változó lehet. Legegyszerűbb esetben – mely talán a leggyakoribb – az arány 2:1, tehát egy egységnyi hosszú hang hozzávetőlegesen megegyezik két egység rövid hang értékével. Ez az arány általános, és sok esetben akkor is érvényes, ha a darabon belül, illetve akár egy ütemen belül, egy-egy ugyanúgy notált hosszú hang hosszabb. Jó példa erre a II. füzet *Consolation* című művének 10. üteme⁶⁵:

6. kottapélda, II. füzet, *Consolation*, 10. ütem

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

Ebben a taktusban megfigyelhetünk még egy újszerű jelzést: az értékek felett fermataszerű jeleket látunk, melyek az hang időtartamának módosítására szolgálnak. A felső szólam fektetett koronái az adott hang rövidítését, az alsó szólamban lévő jel pedig a

⁶⁵Az ütem az előző fejezetben tárgyalt speciális effektus példája is: egy cluster kitisztulása meghatározott sorrendben és időben.

nyújtását jelzi. A fent említett arány szerint a felső szólamban hat ütésünk van, melyek sebessége az alaptempóhoz képest gyorsabb, az alsó szólam kvartja pedig a darab végéig kitart.⁶⁶ Egyértelmű, hogy ebben az esetben a felső szólam ritmikája határozza meg az ütem valós idejét.

Az általános 2:1 arány szerint notált darabok mellett számos olyan művet találunk, melyeknél a hosszú és rövid érték más viszonyban áll egymással. A hatodik füzet *Még az édes méz is...* című kompozíció jól példázza e különböző viszonyulásokat.⁶⁷ Ha megvizsgáljuk az általános ritmikai arányokat, feltűnő a hosszú és rövid értékek arányainak különbsége. Például a negyedik sor első taktusában azt látjuk, hogy egységnyi hosszú érték alatt, három rövid érték szerepel. Ebben az ütemben tehát az arány 3:1. Ezzel szemben az adott sor utolsó taktusában a hosszú hang alatt lezajló történés legalább hét egységnyi hang és szünet értékű. A zenei anyag szerkezetéből általában kiderül, hogy ezekben az esetekben a helyes ritmikai viszony megválasztása a rövid értékek lüktetése alapján dől el.

Számos olyan művet találunk azonban, melyekben e relációk kérdése nem válaszolható meg ily egyszerűen. A harmadik füzet *Árnyjáték (4)* című művének ötödik sora ilyen jellegű problémát vet fel.

7. kottapélda, Játékok III. *Árnyjáték (4)*, 5. sor

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

A bal kézben három egyenlő, míg jobb kézben egyenletes rövidebb értékeket látunk. Amennyiben a bal kéz oszlopainak egyenletességét vesszük alapul, úgy a jobb kéz rövid értékei változnak meg, ha pedig a jobb kéz hangjainak sebessége állandó, akkor három, különböző hosszúságú hang játszandó a bal kézben. Kurtág a darab tanítása közben megemlíti, hogy bár a balkéz második hosszú hangjára tehetett volna nyújtó jelet, ám ez félrevezető lett volna.⁶⁸ A balkéz hangjainak érzetben quasi egyenlő hosszúnak kell lennie, de a valóságban a jobb kéz misurato sebessége határozza meg a basszus-dallam tényleges helyét. Ezen felül az *esz* feletti szinkópás ritmusképlet második, rövid szünet érték feletti nyújtójel olyan irracionális értékkel

⁶⁶ lásd: Kurtág: Játékok II. *Consolation*, (Budapest: Editio Musica Budapest, 1979). 26., utolsó sor

⁶⁷ Kurtág: Játékok VI. *Még az édes méz is...* (Budapest: Editio Musica Budapest, 1979). 31.

⁶⁸ *Árnyjáték (4)* (III. füzet, 56. old.) DVD XII/1/1:12

3.3 HANG ÉS SZÜNET HOSSZÚSÁGOK

meghosszabbítható, hogy a következő *d* hang felett megjelenő szünetjel további négy hang idejét ellensúlyozza.

3.3.2 ELŐKÉK

Az előkeként notált hangok vagy hangcsoportok számtalan formában megjelennek a művekben. Helyes értelmezésük ugyanolyan problémákat vet fel, mint bármely más szerző esetében. Kurtág előke-jelzéseinek cizelláltsága egyértelmű válaszokat ad e problémákra, talán sok esetben még egyértelműbbeket, mint a régi zenék lejegyzésében. A fő kérdések a következők: melyik esetben játszandó az előke ütésen, illetve ütés előtt, ehhez kapcsolódóan súlyosan, vagy súlytalanul. ebből fakadó következő kérdés: A díszítés a díszített hang értékéből vesz el, vagy az azt megelőző főhangból, illetve egyes helyeken milyen egy adott előke sebessége, ami meghatározza a karakterét.

Az első kérdésre jól szemléltető példa az első füzet *Preludium és valcer C-ben* indító két taktusa (lásd 20. kottapélda). Ez az ütempár két gesztust tartalmaz, melyek rimelnek egymásra. Az első ütem kijelent valamit, melyre a második válaszol. Az első gesztuson belül az előke legalább olyan fontos, mint a hozzátartozó fő hang; két szótagból álló szót alkotnak, melynek a rövidebb szótagja a hangsúlyos. A második gesztus két szótagja közül a második a súlyosabb. A két, látszólag hasonló ütemben az előke első esetben ütésen, másodsor pedig ütés előtt játszandó. Kurtág ezt az előke taktusvonalhoz viszonyított helyzetével egyértelműen jelzi. Ez a lejegyzési rend általános szabály: az előkék ütemvonalhoz viszonyított notálása a *Játékok* valamennyi darabjában megmutatja a súlyhelyzetet. Ebben a példában az előkék pozícióját és az ebből fakadó súlyviszonyokat akcentus-jelekkel is alátámasztja. Amennyiben a zenei egységeket valóban két szótagként értelmezzük, úgy kijelenthető, hogy bár az előkék helye és súlyviszonya különböző, jelentőségük nem csekélyebb a hozzá tartozó főhangokénál, így sebességük sem lehet nagyon gyors.

A karakterben különböző előkék többféleképpen jelennek meg a kottaképben. Amennyiben egyhangos előkékről beszélünk: melyek ékkel vannak ellátva, akkor értékük biztosan rövid, sebességük pedig gyors, ha viszont akcentus-jellel párosulnak, úgy a tömegük nagyobb, ezért valamivel hosszabbak és nem feltétlenül gyorsak. Természetesen a jelzett értékük is jelzi a sebességet, miszerint egy tizenhatod előke viszonylag gyorsabb egy nyolcad-előkénél. Több-hangos előke esetében, az előbbieken felül a zenei környezet határozza meg a megszólaltatás jellegét. A harmadik füzet *Antifona fiszben* című darabja a sebes előke-csoportok egyik példája.⁶⁹ Minden hosszú *fisz* hangot megelőz egy díszítő csoport, melyek ütemenként változnak. Kurtág az előkéket az taktusvonal után írja, jelezve ezzel jelentőségüket. Ugyanakkor a harmincketted lejegyzés gyors, sőt talán gyorsuló hangokat kíván. Ezt az előkék iránya, valamint a főhang felé jelzett crescendo is erősíti. Az állandóan változó hangcsoportok, melyek mágnes-szerűen a központi *fisz* hang felé húznak, a sebességük mellett ugyanakkor megkövetelnek egyfajta deklamációt, mely értelmezi és Megmutatja a különböző változásokat és bővüléseket. A lassabb, melodikus előke-csoportra példaként a *Hommage à Kadosa – 12 Mikrolúdium* sorozat negyedik

⁶⁹ Kurtág: *Játékok III. Antifona fiszben* (Budapest: Editio Musica Budapest, 1979). 34.

darabját hoznám fel.⁷⁰ A két formarészből áll műben egyetlen előkét találunk, mely a második részt indítja. Az előke csoport nyolcad értékekkel notált, így az alapsebesség nyugodtabb. Ezt erősíti a nyílakkal ellátott decrescendo jel, mely a halkulás mellett lassulást is jelez. A díszítés ezen felül kétszólamú, melynek kihallása még több időt kíván az előadótól. Zenei értelemben e példában az előke az a formai határ, mely a darab első részében hevesen és ritmikusan induló anyag csillapodása után, a felső szólamban egyetlen hanggá szelődik. Ugyanebben a füzetben található egy érdekes lejegyzési megoldás, mely a teljes *Játékok* sorozatban egyedülálló. A *Keservesen* (2) melodikus előkéi a deklamált, melizma-szerű előkéket képviseli. A négysoros kompozíció egyértelműen egy népdal sorait idézi, melyekben parlando és giusto részek váltakoznak.

8. kottapélda, *Játékok* III. *Keservesen* (2)

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

A nyomatékostító előkék indulati tartalma egy rendkívül deklamált játékmódot kíván, melynek lendülete továbbvezet a szélesebb, quasi giusto dallamrészig. Kurtág szerint „a keservesen az az, hogy előbb fölgyűlik bennem egy keserű indulat, és abból hangok lesznek. És már ez a kezdeti lendületem is elfárad, kiszélesedik és eljut valameddig.”⁷¹ Ebben az esetben az előkék jelentik a keserű indulatot, melyek energiája nem csak a sorok végéig csökken, ám az egész darabot vizsgálva a sorok egymáshoz képest is. Az utolsó sorban a kezdeti rinforzando előkék calando

⁷⁰ Kurtág: *Játékok* III. *Hommage à Kadosa-12 Mikrolúdium* (Budapest: Editio Musica Budapest, 1979). 36.

⁷¹ *Keservesen* (1) (II. füzet, 7. old) DVD III/1/45:25-III/1/1:24:24

3.3 HANG ÉS SZÜNET HOSSZSÚSÁGOK

nyolcadokká fáradnak. Az érdekesség azonban a második nyomtatott sorban található: az előke-csoporthoz egy *gisz* előke indítja, mely az ezt megelőző sor *gisz* hangjából marad.⁷² A díszítő hang azonban azt is jelzi, hogy az előkeként notált dallamcsoportok ebben az esetben valójában nem az őket követő főhangok ornamensei, ebben az esetben inkább a zaklatott lendületet kívánó zenei anyag egyfajta lejegyzése.

3.3.3 RELATÍV ÉRTÉKŰ SZÜNETEK, CEZÚRA

A szünetjelek a hagyományos negyed, nyolcad, tizenhatod jelölések mellett a hangértékekhez hasonlóan, relatív értékű jelekkel bővülnek. A leghosszabb értékű jel a korona, mely lehet a közismert félkörív a közepén egy ponttal, illetve ennek szögletes változata, mely még hosszabb szünetet jelöl. A viszonylagosan hosszú szünetjel a koronából alakult ki, ám a pont elhagyásával. A rövidebb szünetértéket ugyancsak a pont nélküli koronák jelzik, ám 180 fokkal fordítva, lefektetve. Ez a két jel ugyanaz a szimbólum, mely a hangok időtartamának módosítására is szolgál. A relatív jelekkel lejegyzett szünetek értékeinek aránya általánosságban a hangértékek rendszerével azonos. Azonban ahogyan az üres és teli hangjegyek aránya sem minden esetben 1:2, úgy a fektetett korona sem mindig kétszerese a pont nélküli fermata-jelzésnek. Amennyiben az azonosan notált szünetek különböző formarészeket, motívumokat választanak egymástól, úgy általános szabály, hogy a szünetek hosszúsága különböző, melyet Kurtág sok mű esetében, megjegyzésként külön jelez a szimbólummal: $\frown \neq \smile$. Ezen felül a relatív szünetjelek méretei is utalnak az értékek különbségeire: darabokon, vagy akár ütemeken belül egy adott jel nagyobb méretű változata hosszabb szüneteket jelöl.

A legrövidebb szünetértéket a különböző típusú cezúrák jelölik. Kurtág a cezúra értékű szünetek hosszát nyújtó és rövidítő jelekkel tovább árnyalja, valamint a legrövidebb szüneteket az előkékhöz hasonlóan, egy rövid vonallal áthúzza jelzi. A cezúra jelek a legrövidebb szüneteken felül a legfontosabb tagolást jelző szimbólumok is, melyek sok esetben nem feltétlenül időt jelölnek. Varga Bálint András könyvében Kurtág így ír a cezúráról:

Eszembe jut Dobszay gyönyörű fogalmazása a cezúráról: nem kell mindenképpen megállni. A cezúra azt jelenti, hogy bemérem a következő egységet. Ha szükséges, akkor meg is állok. Idáig tartott valami és bemérem a következő egységet. Ezt még kiegészítem azzal, hogy a frázis elfáradt a végére. Kiéli magát, és helyet csinál a folytatásnak. Ahogy a beszédben is: leengeded a mondatot a pont felé. Leengeded és utána beméred, hogy mit akarsz mondani.⁷³

A mesterkurzust rögzítő felvételeken számtalanszor felmerül a cezúra, mint formai tagolásra szolgáló jel. Kurtág több művét is említi, ahol bár ténylegesen nem írta ki,

⁷² Kurtág a mű tanítása során, ezen a bizonyos ponton Gaál István Bartókról szóló Gyökerek című dokumentumfilm végét említi, melyben a valódi magyar kenyérről van szó. A kenyér tészta-jából minden alkalommal hagynak egy kicsit, hogy a következő tészta keverhessék. Így a kenyér akár évszázadokig megőrizheti, átörökítheti az ősi kenyeret. Kurtág ehhez a megőrzött tészta-hoz hasonlítja az előke *gisz*-t, mely bár a következő melodikus csoportba tartozik, tartalmaz még valamit az előző gondolatból. lásd: Keservesen (2) (III. füzet, 28. old) DVD VI/1/26:15-VI/1/39:42

⁷³ Varga Bálint András: *Kurtág György*. Várbiro Judit (szerk.): A magyar zeneszerzés mesterei (Budapest: Holnap Kiadó, 2009). 56-57.

ám a zenei anyag megköveteli. A *Keservesen (1)* tanítása során az előző idézethez kísértetiesen hasonlóan fogalmaz:

Ebbe a darabba nem írtam be minden taktusvonal fölé a cezúrajelet, de nagyon erős cezúrajelek vannak. Feltételezve azt, hogy az ember négy dallamsort lát, akkor természetes az, hogy a második dallamsor előtt lélegzetet vesz. Esetleg mély lélegzetet... a keservesen az az, hogy előbb fölgyűlik bennem egy keserű indulat, és abból hangok lesznek. És már ez a kezdeti lendületem is elfárad, kiszélesedik és eljut valameddig. És akkor megint meg kell várnom, amíg belülről indokolttá válik, hogy még egyszer elmondjak valamit.⁷⁴

A fejezetben tárgyalt viszonylagos hang- és szünet-arányainak számbavétele során a legfontosabb konklúzió számomra a természetesség elsődlegessége, a matematikai merevséggel szemben. Pusztán a jelek és arányok pontos, szöveges megfogalmazása egyfajta röghöz kötést eredményez, melyek elhomályosíthatják a valódi szándékot, mely a relatív notációt megteremtette. Miként Halász Péter idézi, Eötvös Péter a következőképpen fogalmaz:

Ő tulajdonképpen csak két értéket vesz, hosszút vagy rövidet; és ez a »hosszú« a helye szerint lehet tetszőlegesen hosszú és a »rövid« a helye szerint valamivel hosszabb vagy rövidebb. Akár a nyelvben vagy egy versben, arról van szó, hogy ez éppen mit jelent, hogy miért hosszabb vagy rövidebb.⁷⁵

A viszonylagos arányrendszer kialakításának alapja és indítéka valójában a mesterséges metrum helyett a zene természetes, belső rendje, a merev ritmikai összefüggések helyett pedig az emberi beszéd természetessége, a deklamált kifejezés, mely az európai zenekultúra egyik alapját is jelenti.

⁷⁴ Keservesen (1) (II. füzet, 7. old) DVD III/1/45:25-III/1/1:24:24

⁷⁵ Halász Péter: „Kurtág-töredékek”. *Holmi* VII/2 (1995. február): 154-183. 161.

MINTAELEMZÉSEK – A NOTÁCIÓ MŰKÖDÉSE KÉRDÉSKÉNT ÉS MEGOLDÁSKÉNT KÜLÖNBÖZŐ MŰVEKBEN

4.1. VIRÁG AZ EMBER

Halász Péter írja *Kurtág György* című könyvében, hogy a *Játékok* első kötetében a szerző lemond a korábban feltűnő precizitással kalkulált hangmagasságokról, és inkább a gesztusok körvonaláiban látja a kompozíció megvalósulásának garanciáját.⁷⁶ Véleményem szerint ez csak részben igaz. Az első kötet *Virág az ember* darabjai megmutatják, hogyan jutunk el a gesztustól, a mondattól és formától a legkomplexebb rendszerekig, melyek hangjai tökéletesre csiszolt miniatűrként minden esetben a teljességet mutatják.

Az első *Virág az ember*, mely azóta Kurtág egyik leggyakrabban használt zenei jelképévé vált, a *Bornemisza Péter mondásai Op. 7* című művének harmadik szakaszából való. Az eredeti szöveg a 16. századi magyar író prédikációiból származik. Dolinszky Miklós szerint ez a mottó Kurtág ars vitae-jét és önarcképét kódolja, a törekénységben rejlő elpusztíthatatlanságot, a hajlékonyságban rejlő hajlíthatatlanságot⁷⁷ jelképezi.



9. kottapélda, *Játékok I Virág Az ember- mottó*

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

Első, két nagytercből álló négy hangja a Vonósnégyes Op. 1. első akkordjából eredeztethető. Ez a „tisztaságakkord”⁷⁸ bomlik ki és öröklődik melodikus alakban, ritmikailag azonban egy merőben új, szigorú arányrendszer periódust is teremt. Az eredeti szöveg szerint a kérdés-felelet szerű hangcsoportokat – jelen esetben 2+3 ütem – egy három hangból álló kóda zárja. Kurtág, az ötödik füzet virágjának tanítása közben maga mondja el:

„Az egész a gömbformákról kell, hogy szóljon. Folyton valami, ami körbejár. Az eredeti virágnál tényleg ez van, hogy az F bejön a közepébe. Ezek a dúr terc

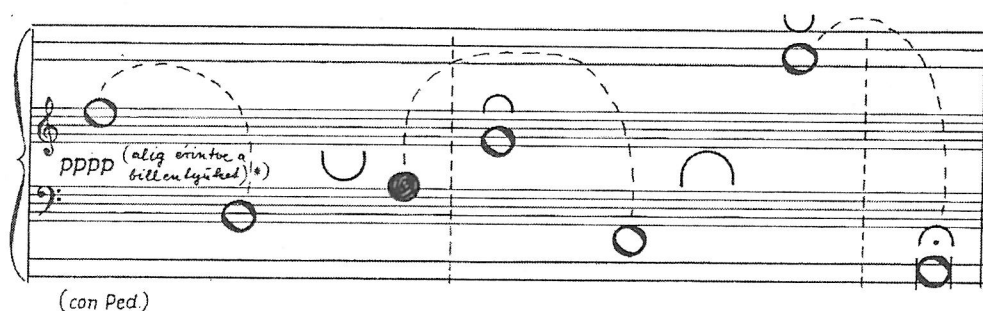
⁷⁶ Halász Péter: *Kurtág György*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 3. (Budapest: Mágus Kiadó, 1998). 12.

⁷⁷ Dolinszky Miklós: „Szólj gyengéden, de erővel. A gyermek visszaszerzése. Album és intimitás.” *Kurtág György Játékok 2* (Budapest: BMC, 2008. BMC CD 139).

⁷⁸ Kurtág több esetben is tisztaság akkordjaként nevezi a szóban forgó hangzatot, melyet Halász Péter szerint „Kurtág hagyományosan beszédes hangköze” két nagyterc formájában, melodikusan bont ki in Halász Péter: „Kurtág-törödékek”. *Holmi VII/2* (1995. február): 154-183. 171.

konstrukciók valahogy úgy egészítik ki egymást, hogy egy érvényes zenei gondolatot tudnak nyolc hanggal teremteni.”⁷⁹

Az első füzetben hét *Virág az ember* címmel ellátott darabot találunk.⁸⁰ Ezen felül ...*a csillag is virág*... szintén ebbe a csoportba tartozik. Az első kötet harmadik oldalpárján két, egymáshoz szorosan kapcsolódó virágot találunk. Az A oldalon a kurtági notáció szerint csak gombóc-clusterek szerepelnek (10. kottapélda). Ez a virág hét hangból áll, 2+3, melyet az alap-művel szemben két-tagú kóda zár. Ez esetben a hangok a következőképpen tükrözik az eredeti mondat variánsát: Virág az ember, Virág. A kétféle szünet-jelzés egyértelműen segíti a helyes tagolást. A hangmagasságok nem meghatározottak, csupán hozzávetőleges tartományokat kapunk. A négyszeres piano mellé még egy instrukciót kapunk: alig érintve a billentyűzetet. Ebben a darabban a helyes zenei arányok megtalálása, a csendek megélése, az irányok, a beszédszerűség, a gesztus a legfontosabb. Kurtág ez esetben valóban leveszi vállunkról a pontos hangok, merev ritmusok betartásának terhet.



10. kottapélda, Játékok I *Virág az ember... (1a)*

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

A 3/B-oldal virágja az A oldal megfelelője, ám meghatározott hangmagasságokkal. A felhasznált hangok a C-dúr diatonikus skáláját adják ki. A első hang a g^2 , melyhez képest az egyre távolabbi hangok tölcészerűen alakítják ki a diatóniát. Mondhatjuk, hogy a domináns felől a fenti idézet szerint „körbejárva” haladunk az utolsó, tonikai *c* hang felé. A *C* a zenetörténetben alaphang, a mindenkori bázis szimbóluma.⁸¹ Nem véletlen, hogy a gyűjtemény első, tonalitással rendelkező darabja, a *Preludium és valcer C-ben* mellett az első *Virág az ember* is *C* alaphangra érkezik.

⁷⁹ *Virág az ember* (V. füzet, 22. old.) DVD I/2/14:08-I/2/26:08

⁸⁰ I. füzet: *Virág az ember... (1a)*-3/A old., *Virág az ember... (1b)*-3/B old., *Virág az ember... (2)*-10/B old., *Virág az ember... (3)*-14/B old., *Virág az ember... (4a)*-17/B old., *Virág az ember... (4b)*-17/B old., ...és még egyszer: *Virág az ember... -25. old.*

⁸¹ Halász: „Kurtág-törödékek” I.h.

11. kottapélda, Játékok I *Virág az ember... (1b)*

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

A hangok sorrendje a tölésér szerkezetből fakadóan szintén szabályosságot mutat. Ha egy regiszterbe sűrűsítjük a hangokat, láthatjuk, hogy a hangközök emelkedése folyamatos. szekund, terc, kvart, kvint, a szext helyén a tagoló szünet, és végül szeptim. Természetesen amennyiben szeptimmal kezdjük a sort, ugyanilyen szabályos, ellentétes sort kapunk (12. kottapélda):

12.kottapélda

Összevetve a két változatot, még egy érdekes különbséget találunk. Az A oldalon az első két hangfűrt azonos értéket mutat és ütésen indul. Ezzel szemben a B oldalon az első hang felütésként relatív fele értékű a másodikhoz képest. A szöveg szerinti Virág szó, jambikus súlyviszonya szerint a rövidebb súlytalan tagot követ egy hosszabb súlyos. Azonban a magyar nyelv szerint a hangsúly a szó elején van, függetlenül a szótag hosszú, illetve rövid voltától. Véleményem szerint az európai zene klasszikus súlyrendje, valamint a magyar nyelv sajátossága lehetővé teszi, hogy a Virág indulhasson ütésen, hosszabb értékkel, vagy felütésként is, a súlyosabb második szótagra érkezve, mindkét változat érvényes lehet. Előadóként azonban bár fontos tisztázni ily módon a zenei anyag eredetét, mégis elsősorban a zenei törvényszerűségek figyelembe vételével kell arányokat teremteni.

A *Virág az ember... (1b)* után közvetlenül találjuk a *...csillag is virág...* című művet. Itt két egyenlő formarészt találunk, melyet tagonként három hosszú és egy rövid hang alkot. Az mondatrészeket alkotó főhangokhoz előkék társulnak, melyek a térben távol esnek a hozzájuk tartozó hosszabb hangoktól. A kis nónák, nagy szeptimek, kis és nagy szekundok nagyon hasonló stuktúrát mutatnak a *Bornemisza Péter mondásai III/3* tételének indulásával, melyben a szöveg első sora a következő:

*Valamidőn az napot, holdat, csillagot és az eget látjuk.*⁸² Megállapítható, hogy egyértelműen nem csak a *Virág az ember* révén kapcsolódik Kurtág opus magnumához. Minden hanghoz társul előke, kivételt képez a két tagmondat utolsó hangja. Ellentétben az előző virág diatóniájával, az előkék és fő hangok térben összesűrítve egy kromatikus skálává egészülnek ki. A darab végpontjai szintén a *c* hangok, melyek között mértanilag közepén a *fisz* helyezkedik el. Ez az első tagmondat záróhangja. A két formai rész több hasonlóságot mutat. Ritmikai rendjük szerint azonosak: — — U —. Mindkét mondatrész tenuto jellel ellátott záróhangját tenuto alatti ponttal jelzett kromatikus felső váltóhangja előz meg: *g-fisz*, *cisz-c*.

A két rész különbségeit áttekintve is felfedezhető néhány érdekesség. A periódus első felében az előkék minden esetben jobb kézzel, a második felében pedig fordított kézrenddel játszandók. A kromatika tizenkét hangjához képest a darab tizennégy hangból áll, melyben egyik ismétlés a *c* hang, mint kezdő és végpont, a másik pedig a *h*. Míg az első tagmondatban a kromatika töretlen, úgy a másodikat megtöri az utolsó ütemegység első hangjaként az előke értékű *h*. Ha a kromatika nem torzulna egy ponton, úgy a teljes szimmetriából nem alakulhatna ki tonalitás érzet. Ezzel szemben a *h* és *cisz*, mint alsó és felső váltóhang megerősíti és előkészíti a *c* alaphangot, így alkotva autentikus zárlatot. Bartók is számtalan esetben használja hasonló módon a bővített szekund hangközt, többek között a *Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára* első tételének legvégén.

Ha a hangok regiszterekben zajló mozgását vizsgáljuk egymáshoz képest, szintén érdekes eredményre jutunk (12. kottapélda). A darab első felében a mozgás iránya két hangonként változik, ezzel szemben a második szakaszban hangonként.

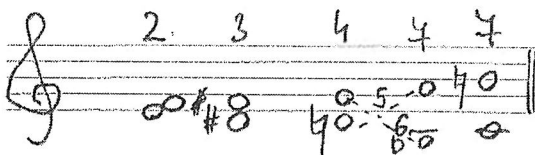
13. kottapélda

A csoport következő tagja az első füzet darabjai között a *Virág az ember...*(2). Tagolása szerint az első virággal azonos, tehát 2+3, melyet két, hosszú értékű kóda követ. A hét hang helyett azonban tizenkettőt találunk, melyek természetesen szintén kiadják a kromatikus skálát. A hangpárok folyamatos nyitást mutatnak: az első pár *f-e* kis szekund után *disz-fisz* nagyterc következik és vezet tovább a *d-g* kvartra, melyet a *cisz-gisz* váltóhangok előke értékben erősítenek meg. A kóda első hangköze, a *b-a* szeptim regiszterben távolabb kerül, kinyílik és visszazár az utolsó *c-h* szeptimre. Ha

⁸²Kurtág György: *Bornemisza Péter mondásai Op. 7* (Vienna: Universal Edition, 1973). 58.

4.1 VIRÁG AZ EMBER

a kóda hangjait ismét egy regiszterbe helyezük és a darab közepén álló domináns *d-g* kvarttal való viszonyát is vizsgáljuk, úgy a főhangok hangközarányai egy hibátlan sort eredményeznek (lásd: 14. kottapélda). Amennyiben eltekintünk a lejegyzés szerinti szólamcseréktől, és egy regiszterben, horizontálisan vizsgáljuk a hangokat, akkor a felső sor *f-fisz-g-a-h* hangjai töretlen ívet járnak be. Ezzel szemben az ereszkedő alsó szólam a kóda első hangján irányt vált, ugyanúgy, ahogyan a fent említett *...csillag is virág...* zárlatában. Az egymástól térben távolra került *b* és *a* még inkább ezt megerősíti.



14. kottapélda

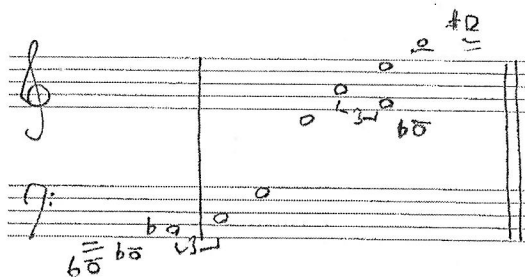
Notációs szempontból is különleges ez a darab. A *Játékok* első füzetén belül ez az egyetlen, melynek pedáljelzése ennyire konkrét és cizellált, valamint a teljes sorozaton belül egyedülálló, hogy Kurtág pedál-ossiat jegyez le, mely így kétfajta, pontos pedálozási rendet kínál az előadónak.

A *Virág az ember* (3) ránézésre teljesen más képet mutat, mint az eddigiek. Az alapmondat struktúrája nem vetíthető rá közvetlenül a zenei folyamatra. Ám jó pár jellemzőből kiderül, hogy miért adta ezt a címet ennek a műnek is. A hangok ebben az esetben is egy kromatikus skálát adnak ki. A periódus 4+4 ütem, ezen belül ütempárok találhatók. Hasonló az az előző virághoz, jelen esetben is egyfajta magból kiindulva nyílik ki és tágul térben a folyamat. Az első hat ütem magja a *fisz-aisz* terc, melynek közepén már az induláskor megjelenik a *gisz*. Az első taktusban még csak átmenő hangként, majd a másodikban érkező hanggá erősödik. Kurtág szerinti „gömbforma” aztán tovább bővül a *giszre* épített terccel (*h*), ezután megkapjuk az lefelé épített nagytercet is (*e*). Tehát itt is érvényes a *Bornemiszában* leírt alap-virág tercekből építkezése és önmagába fordulása. „Az egész ezekről a gömbformákról kell, hogy szóljon. Folyton valami, ami körbejár.”⁸³ Az ötödik-hatodik taktus tovább gyarapodik, feszül egészen a hetedik ütemig, ahol a terc-szekund építkezés kvint alapúvá válik, és kilép az eddigi hangrendszerből. A 15. kottapélda első sora a hangkészlet növekedését és a hangok sorrendjét, valamint a második a hangköz-építkezést mutatja:

⁸³ Virág az ember (V. füzet, 22. old.) DVD I/2/14:08-I/2/26:08

4.1 VIRÁG AZ EMBER

16. kottapélda). Amennyiben egy kvint-felépítés szabályos és szimmetrikus, úgy nem alakulhat ki tonalitás.

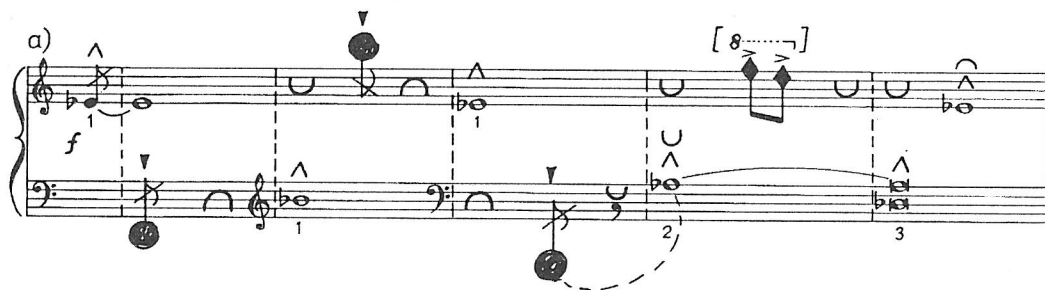


16. kottapélda

Az első füzet virágjai csak egy szelete annak a számtalan *Virág az ember* kompozíciónak, mely a *Bornemisza* után megszületett. Ezek kimerítő vizsgálata véleményem szerint egy teljes disszertáció témájául szolgálhatnának. A *Virág az ember*, végig kísérve és átszöve a teljes *Játékok*-sorozatot, illetve az egész életművet, nem pusztán vissza-visszatérő jelmondat és önismétlés. Jelentéstartalma hitvallás, megvalósításának számtalan formája zeneszerzői virtuozitás, zsenialitás. A pár hangból álló miniatűrök teljes univerzumként teremtődtek, vizsgálatuk pedig minden esetben a gyermeki rácsodálkozás erejével hat.

4.2 A HANG ÉS GOMBÓC NOTÁCIÓS KÜLÖNBSÉGEI

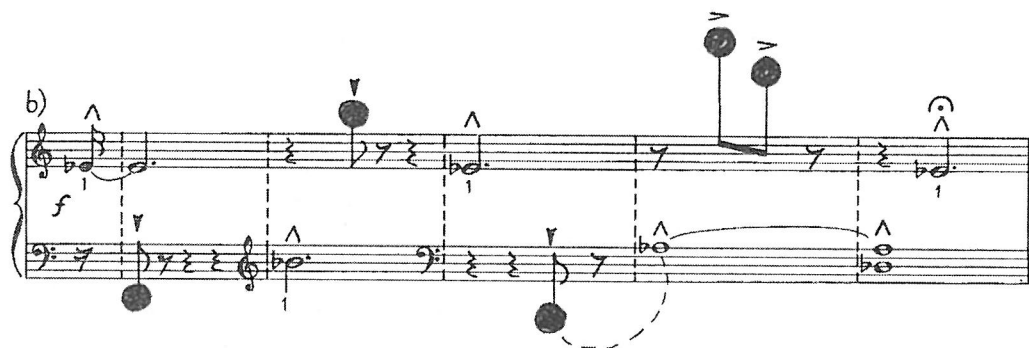
A *Hang és gombóc (1)* az egyik darab az első kötetben, melyet többféleképpen notált a szerző. Ha összevetjük a három változatot, zömmel az időre vonatkozó változásokat találunk. Az a) verzió a legkötetlenebb, a b) és c) egyfajta kidolgozása, lehetséges megfejtése a viszonylagos értékekkel notált a) változatnak. A két kidolgozott variáció közötti alapvető különbség a lüktetés: az b) alapvetően páratlan, a c) pedig páros. Hogyan lehetséges, hogy egyazon darab kétféle értelmezése ennyire lényeges pontban különbözzön? Mielőtt választ adnánk erre a kérdésre, érdemes megvizsgálni azt, hogy mi lenne, ha csupán a lejegyzés állna rendelkezésünkre.

17. kottapélda, *Játékok I. Hang és gombóc(1)/a*

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

A hosszú hangok meghatározott hangmagassággal rendelkeznek hagyományos lejegyzés szerint, a rövid hangok hozzávetőleges hangterjedelemmel, melyeket tenyérrel (gombóc), valamint élére állított ököllel kell megszólaltatni (rombusz). A legnagyobb kérdést a lüktetés meghatározása jelenti. Az első három taktusban – melyeket szaggatott ütemvonalakkal jelez – a hosszú értékek egyenlő hosszúságúak (az auftakt előkét nem számítva természetesen). Az előadót azonban megtévesztheti az üres kottafejek látványa. A hagyományos notáció szerint az üres hang egy egész értéket jelöl, Kurtágnál viszont egy viszonylagost, mely valódi hosszát a környezetében lévő többi értékkel való viszonya határozza meg. A hangokon kívül háromféle szünetjelet találunk: hosszú, rövidebb és még rövidebb. Az első ütemben előke értékű cluster után egy hosszabb szünetet találunk, majd a második ütemben, szintén a rövid cluster előtt egy rövidebb, utána pedig egy hosszabb következik. A harmadik ütemben aztán ismét egy hosszú szünetet találunk, majd előke-gombócot, melyet egy előke értékű pauza követ. Ha matematikailag próbálnánk megszámolni a rövidebb hangok és szünetek hosszát, és ez alapján választanánk lüktetést, úgy mind a három ütem különböző lenne. Ám a zene idejét mégis a kvintekben mozgó, oszlopként álló hosszú hangok határozzák meg, melyek, ha nem azonos hosszúságúak is, de hasonlóak kell legyenek. Feladatunk tehát, hogy egységnyi időbe osszuk be a zenei történéseket és csendeket. Ha a közepes hosszúságú szünetet egy egységnek vesszük, akkor a hosszú lehet körülbelül kettő, illetve a rövid fél. Eszerint az ütemeknek minimum három egység hosszúnak kell lennie, a második ütem értékei alapján. Tehát amennyiben három ütésünk van, úgy az első ütem szünete hosszabb a második ütemben lévő, azonosan lejegyzett szünetnél. A harmadik ütem rövid szünete hasonló értékű, mint az azt megelőző cluster, így hármas lüktetésben – kétütésnyi szünet után – két nyolcad értékűek lehetnek.

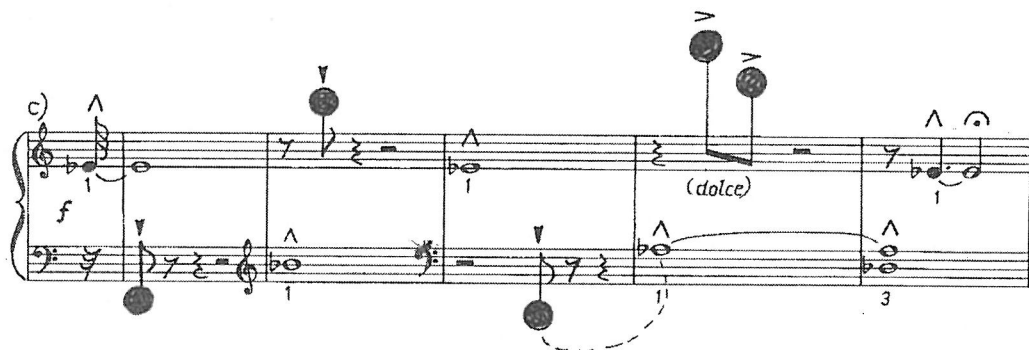
A negyedik és ötödik ütem hosszú hangjai megváltoznak, az *asz*-hang rövidebb, a bal kézben lévő utolsó megszólalás pedig hosszabb. Ha a szünetekkel kapcsolatban követjük az előbbi logikát, akkor a negyedik ütem két rövid szünete két ütést jelöl, közrefogva a nyolcadban mozgó gesztust. Így szintén három ütés hosszú ütemet kapunk. Ebben az esetben viszont a hosszú *asz* hang hossza változatlan maradna az előzőkhez képest. Kottakép alapján azonban ebben az ütemben a rövidebb szünet-jelzés egységesíthető a közrefogott két nyolcaddal, ám ez esetben az ütem két ütés hosszúvá válik. Számomra egy köztes megoldás tűnik helyesnek, melyben a három ütés marad, de türelmetlenül igyekszik az utolsó, és legmélyebb hosszú *desz* hang eléréséhez. Az utolsó ütem a leghosszabb. Egy egységnyi szünet után egy koronás hosszú *esz* hang, mely a balkézben végig kitartott leghosszabb kvinthez csatlakozik.

18. kottapélda, Játékok I. *Hang és gombóc(1)/b*

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

A b) változatban Kurtág konkretizálja az taktusok lüktetését. Az első három ütem igazolja a fent levezetett megoldást, miszerint hármas egységekben gondolkodhatunk. A cluster-gombócok is pontosan azon a helyiértéken állnak, melyet megállapítottunk. A negyedik ütem azonban ebben a változatban két egység hosszú. Tehát a szünet és a hangok egyenlő értékűek és rövidebbek a korábbi, azonosan notált szüneteknél. Egy fontos különbség fedezhető fel az a) variánshoz képest: a negyedik ütemben a nyolcad-clusterek rombusz helyett gombócok, tehát a változat a játékmódon.

A c) változatban a hosszú hangok a hagyományos notáció szerinti, egész értékek, így a hármas lüktetés helyett négy negyed a metrum. Ebben a verzióban minden ütem ugyanolyan hosszú, tehát a kvint-lépések szabályosan, négy negyedenként változnak:

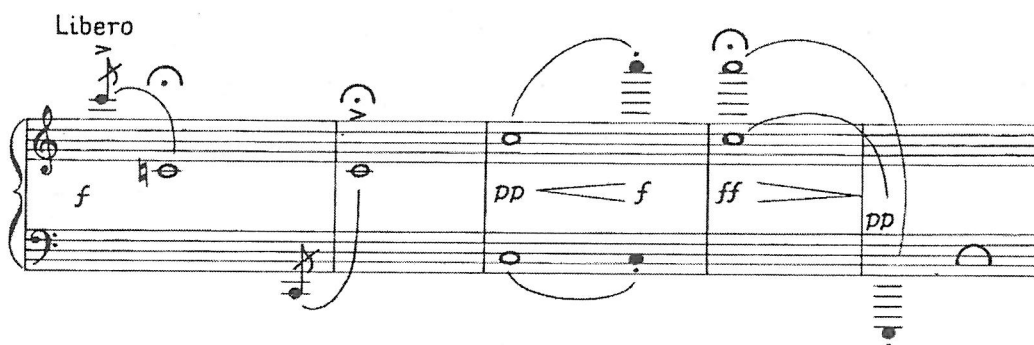
19. kottapélda, Játékok I. *Hang és gombóc(1)/c*

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

Az első cluster azonos helyen, a második azonban az eddigiékhöz képest korábbra került, egy nyolcaddal a *b* hang után. Az ezt követő rövid hang maradt a harmadik ütésen, ám négy negyedben ez pont az ütem felére esik, így távolabb került a következő taktus első ütésétől, melyhez felütésként kapcsolódik. A következő nyolcad-pár az a) lejegyzésmód vizsgálata alapján, a szünetek logikáját követve, ellentétben a b) változattal – csak a második ütésre jön, majd két negyed értékű szünet feszíti az

energiát, hogy megszólalhasson a legmélyebb kvint az utolsó taktus első ütésén.⁸⁴ A jobb kézben az *esz* hang minden eddigénél korábbra került.

A különbségek ellenére a zenei történés, gesztusok, hang és gombóc viszonya mindhárom változatban megegyezik. A megszólaló *esz* hangot azonnal lereagálja egy alsó cluster. A fellépő következő kvintet pedig egy felső regiszterben lévő reakció követ, ám valamivel később, mint az előző. A következő visszalépés az *esz* hangra ismét egy alsó clustert kíván, ám ezúttal közelebb a következő lépéshez, mintegy ugródeszkeként, melynek elrugaszkodási pontja az *asz*, a nyolcad-pár irányába, ahonnan aztán visszazuhanhassunk és kiteljesíthessük a kvint-tornyot az utolsó ütemben. A mozgások, lendület, formai összetartozás számomra kísértetiesen emlékeztet a füzet egyik első darabja, a *Preludium és valcer C-ben* Preludium szakaszára.



20. kottapélda, Játékok I. *Preludium és valcer C-ben*

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

Kurtág a felvételen mindhárom változatot meghallgatja és tanítja.⁸⁵ Véleménye szerint a második sikerült a legjobban, majd amint elkezd játszani, a negyedik ütemnél megáll és azt mondja, hogy esetleg innen a c) változatot érdemes. Hamarosan kiderül, hogy a negyedik ütemben lévő első nyolcad szünet túl korán jön.⁸⁶ Ugyanakkor az utolsó taktus *esz* hang helye láthatóan a b) változatban tetszik neki jobban. A változatok próbálgatása mellett talán még fontosabb számára a hang és gombóc viszonya, mind energiában, mind dinamikában.

Itt most arról lenne szó, hogy a külön hang és a cluster egy szintre legyen hozva.

Elvben a cluster kéne, hogy hangosabb legyen, de a tiéd mindig kicsit lelohad.⁸⁷

A *hang és gombóc (2)* tanítása közben szintén utal a tenyeres akkordok erejére és módjára: „A gombóc mindig felkiáltójel!”⁸⁸

⁸⁴ Érdekeség, hogy az a), valamint a c) változatban a negyedik és ötödik ütem alsó szólamát ujjrenddel látja el. Az negyedik ütemben lévő *asz* hang először 2., c) verzió szerint 1. ujjal játszandók. A második ujj utáni harmadik ujj, véleményem szerint nem működik, amennyiben ténylegesen tartani szeretnénk a kvint felső szólamát. Felmerül a kérdés, hogy esetleg sajtóhibáról lehet szó.

⁸⁵ Hang és gombóc (1) (I. füzet 14A old) DVD X/1/36:30-X/1/42:33

⁸⁶ I. h. DVD X/1/40:10

⁸⁷ Uott

⁸⁸ Hang és gombóc (2) (I. füzet 15A old.)DVD X/1/49:51-X/1/55:17

4.2 A HANG ÉS GOMBÓC NOTÁCIÓS KÜLÖNBSÉGEI

A megvizsgált szempontok tekintetében kimondható, hogy mindhárom különbségei indokoltak, és bármelyik érvényes lehet előadásra, ezért szabadon választható. Ám a relatív notáció rugalmassága lehetőséget teremt arra, hogy esetenként változtassunk, valamint akár ötvözzük a lehetséges megoldásokat. A legfontosabb, hogy a mű gesztusai, mondanivalója és szerkezete nem változhatnak. A kérdésre, mely ezt a fejezetet inspirálta Kurtág válasza a következő:

Csalog: – Melyik legyen?

Kurtág: – Az, hogy játszod mind a hármat és utána csak az elsőt nézed.⁸⁹

4.3 A HARANG-FANFÁR VERESS SÁNDORNAK IDŐKEZELÉSE

Az ötödik füzetben található *Harang-fanfár Veress Sándornak* című mű az első, melyen a szerző Csalog Gáborral 2003 októberi mesterkurzuson dolgozik. Az előjátszást követően Kurtág első pár mondata már önmagában nagyon fontos.

Tulajdonképpen már aznap este alig emlékszem arra a darabra, amivel-amin aznap dolgoztam, esetleg be is fejeztem. Úgyhogy ezek majdnem történelem előtti időkből vannak számomra. Amit a daraboktól elvártam – nem tőled – hogy most hogy fognak rám hatni. Azt kellene együtt megkeresnünk, hogy mi az, amiben ezek jók, mi az, amikben úgy látszik hibájuk van, és akkor az előadó kell hogy korrigáljon még valamit, és mindenképpen mi az az idő, amire szüksége van egy darabnak ahhoz, hogy élni tudjon.⁹⁰

A Csaloghoz intézett első mondatai alapjaiban tükrözik a szerző hozzáállását – adott esetben szembenállását – saját műveivel kapcsolatban. A pedagógus – növendék viszonyában a tanár felé fennáll egyfajta elvárás, a többet-jobban tudás kényszere, mely kötelezi arra, hogy magyarázatot adjon, utat mutasson, helyes irányú gondolkodás felé tereljen. Egy olyan helyzetben, amikor a tanár maga teremtője is a tanítandó anyagnak, ez az elvárás megsokszorozódik. Kurtág azonban kívül helyezi magát szerzői mivoltán, és már az első információkból kiderül, hogy ebben a helyzetben mint hallgató, illetve annál jóval több: mint értő-elemző muzsikus keresi a lehetséges megoldásokat, összefüggéseket. Az idézet utolsó mondatában nem érezhető, hogy saját kompozíciójáról beszél; ha nem tudnánk, szavai akár bármelyik zeneszerző opuszára vonatkozhatnának. Eszerint Bach, Beethoven, Bartók vagy akár a saját műveinek tanítása között gyakorlatilag nincs különbség, mi több, a kizárólagos megoldás gondolatának sincs nyoma. Csalog Gábor a Kurtág hetvenötödik születésnapjára készült írásában a következő gondolatot fogalmazta meg:

⁸⁹ I. h. DVD X/1/42:15

⁹⁰ *Harang-fanfár Veress Sándornak* (V. füzet 22. old) DVD I/1/4:36

A „régí” [zene] soha nem tetszett ennyire aktuálisnak, nem tündökölt ennyire új fényben, mint óráin. Az ő új zenéjének viszont, legyen arca bármennyire is sajátja, sokfelől eredő, évszázados gyökerei láthatóak egyre világosabban.⁹¹

Természetesen ez nem jelenti azt, hogy ne lenne egy speciális viszonya vagy határozott elképzelése a saját műveiről, melyek segíthetik és olykor gátolhatják a felé forduló, tőle segítséget váró előadót, de az alaphelyzet nem a kőbe vésett egyfajtság merev elvárása.

A darab mindössze hat ütemből áll, váltakozó metrumban. Hármás, négyes és ötös egységeket találunk, melyekben a hangok minden esetben ütésen szólalnak meg. Ha ránézünk a kottaképre, első benyomásként egy nagyon egyenletes zenei anyagot látunk (21. kottapélda). Természetesen sugallja, hogy a lépték, a belső zenei lüktetés igen fontos elem a helyes interpretációhoz. Ám amennyiben ez a belső lüktetés statikussá válik, úgy – mint majdnem minden zenében általában – a tartalmas történet valóban pusztán egy nagyon rövid darabbá zsugorodik.

Ha ez a darab csak megy, akkor egy pillanat alatt vége van, és akkor nem tudom, hogy miért van.⁹²

21. kottapélda, Játékok V. *Harang-fanfár* Veress Sándornak

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

Az ütemeken belül szaggatott ütemvonalakat látunk, melyek segítik a tájékozódást. Kurtág az első zenei egységet két ütemnek tekinti. Két azonos struktúrájú taktus, melyben a második hosszú kvint-tornya egy hanggal bővül, mint egy kérdés-felelet pár. Vajon ez a bővülés befolyásolja-e a ritmikailag azonos ütempár idejét? Lüktetésében nem, valós idejében azonban igen.

...az első két taktusban már kell tudjam, hogy ez egy *Sarabande*-szerű nem tudom micsoda, ami mindenképpen valahol megpihen. Aztán annyira lenne szükségem, hogy az első két ütem hármassága jobban rímeljen is egymásra, de

⁹¹ Csalog Gábor: „Kurtág órái.” *Muzsika* 44/2 (2001. február): 16.

⁹² *Harang-fanfár* Veress Sándornak I.h. DVD I/1/4:36

4.3 A HARANG-FANFÁR VERESS SÁNDORNAK IDŐKEZELÉSE

jobban is különbözzön abban, hogy az egyik egy beindító, a másik egy picikét megállító momentum. Megállító momentum, de egyben felhúz egy rúgót, hogy induljon tovább.⁹³

Hogyan érhetjük el, hogy megállítsunk valamit, miközben tovább kell lendülnie? Létezik-e a két látszólag ellentétes történés egyidőben? A válasz a hangok sebességében, az idő, a pillanat megélésében keresendő. Az első kvinthez képest a második ütésen lévő, lefelé bővült kvint-torony természeténél fogva nagyobb tömegű, ennél fogva több időre van szüksége, hogy tovább léphessen. A rímelő-felelő második ütem hosszú ütése még súlyosabb, így az előzőhöz képest még tovább feszül, hisz azon túl, hogy zár, időt és erőt kell vennie a harmadik taktushoz. Mintha valaki harangozna. Minél több harang szól és minél messzebb vannak egymástól, annál több energiára, lendületre, időre van szükség a megszólaltatásukhoz. A *Mándy Margit harangjai* című mű utolsó gesztusához Kurtág azt az instrukciót adja, hogy olyan legyen, mintha meghúznánk egy harangot. A megszólaltatáshoz szükséges belső energiát a haranghoz tartozó kötél meghúzásával írja le.⁹⁴ A tehetetlen tömeg mozdítása lendület nélkül lehetetlen.

Alapjában véve az, hogy azt írtam a *Veress Fanfárra*, hogy *lassan, ünnepélyesen* az egyáltalában nem zárja ki azt, hogy lendülettel is. Sőt. A magam számára úgy képzelem, hogy én találtam ki azt a fogalmat, hogy lassú lendület.⁹⁵

A harmadik ütem második ütésén a *h-fisz-cisz* egy fél hanggal lejjebb csúszik, a kvint-torony lefelé bővül, tovább süllyed, az utolsó ütésen elveszíti a *d-a* kvintet, majd a negyedik ütem regiszterben távoli *a-e* centrumjára érkezik.

Az egyik dolog, amit megkeresnék az az, hogy hol keressük meg a darab cezúráit. Keressük meg azt, hogy egy első egységet elmondok, és akkor valahová eljutok, vagy valamit megerősítek. Mondjuk az első egységünk az valami olyasmi lenne, hogy két taktus, ahol így, vagy amúgy, de a *d*-t nagyon megerősítem. A második egységem az okvetlenül valami olyasmi lenne, hogy eljutunk valahová, ahol a *d*-t el tudjuk hagyni és eljutunk egy *a-e* centrumú valamiig, és ott még akkor is megpihenek, ha az értékek alapjában véve rövidebbek. Utána elindulna egy kiszélesítéssel, és még mindig valahol egy *a* centrumú valami körül megpihenünk. Szóval *a* centrumú, a *d* ott van, de ami kicseng belőle, ennek az összefoglalása. A *d*-nek és az *a*-nak. Amiről a darabban szó volt. Nagyon primitív harmóniák.⁹⁶

Cezúrák tehát léteznek a darabban, még abban az esetben is, ha a szerző ezt ténylegesen nem notálta. A *Relatív értékű szünetek, cezúra* című alfejezetben idézett *Keservesen* című darab tanításának részlete ismét ide kíváncozik:

⁹³ I.h. DVD I/1/9:25

⁹⁴ A pontos idézetet lásd: *Crescendo-decrescendo a Mándy Margit harangjaiban* című alfejezet, 52.old.

⁹⁵ Harang-fanfár Veress Sándornak I.h. DVD I/1/6:15

⁹⁶ I.h. DVD I/1/7:07

Ebbe a darabba nem írtam be minden taktusvonal fölé a cezúra jelet, de nagyon erős cezúrajelek vannak. Feltételezve azt, hogy az ember négy dallamsort lát, akkor természetes az, hogy a második dallamsor előtt lélegzetet vesz.⁹⁷

Helyük azonban a szerkezet vizsgálata nélkül nem fedezhető fel. Ahogyan egy Mozart szonáta-tétel formarészeinek határát sem jelezte a szerző külön, hiszen a hangok összefüggései megmutatják azokat, ám ha nem vizsgáljuk, úgy az agogika – amennyiben egyáltalán felmerül – pusztán öncélú lehet. Kurtág elemző mondatai, melyek analitikusan leírják a struktúrát, nem pusztán az értelmezés rétegén kommunikálnak. Az „elmondok”, „eljutok”, „megerősítek”, „megpihenek” igék ennél sokkal mélyebbre mutatnak: az előadói magatartás, közlési igény, a pillanatok belső tartalmainak instrukciói.

A harmadik és negyedik ütem váltási pillanata a legfontosabb, egyfajta formai határvonal. Az első három taktus hármas lüktetése ezen a ponton megváltozik, és szerkezetében is átalakul. Ha megvizsgáljuk az ütések számát, a metrum változásáig kilenc egész hang szerinti érték zajlik le. A következő két ütem, mely formailag összetartozik, szintén kilenc ütés. Emellett ez az a pont, ahol változik a centrum, valamint itt kell a két legtávolabbi regiszter között a legnagyobb távolságot áthidalva ugrani.

Van egy olyan érzésem, hogy itt kicsit sietsz. A két ütem közötti pillanat ez túl hamar lezajlik. Az egész darab csupa kvintszerkezet. Egy alsó kvinttel kell, hogy lendületet vegyünk és el tudjuk érni a főntit. Tehát a pillanat nagyon primitíven egy kvintváltós szerkezetet képvisel. [...] Próbáld meg inkább a forte dolceból és a ben marcatoból a dolcet kihangsúlyozni benne! Ne dolgozz annyit, inkább a ritmusnak ténylegesen a lassú lendületét keresd! Azt kell mondjam, hogy állandóan időre van szükségem, amíg meg tudok emészteni valamit. [...] Ez most egy komoly váltási pillanat. Még azon is gondolkodom, hogy ez vajon indulás-e vagy érkezés. Teljesen mindegy ebben a pillanatban. Azt keresem meg, hogy három ütés és itt vagyok.⁹⁸

A negyedik ütem formailag egyértelműen egy új indulás. A zenei folyamatot nézve az első három ütem után, szinte tömegvonzás-szerűen érkezünk az adott pillanathoz. Ám ahogyan egy énekesnek két távoli hang összekötéséhez fizikailag elő kell készítenie az ugrást, úgy ebben az esetben is meg kell ágyazni az új indulásnak, miközben az energia iránya töretlenül a változás felé növekszik. Ebben az idézetben elhangzik még egy szintén nagyon lényeges instrukció, mely alapvető a legtöbb kompozíció előadása esetében. Általánosan érvényes, hogy számos esetben az előadó – akár a legjobb szándékból fakadóan – túlvezérelten valósít meg egy adott feladatot. A „csinálás”, az ilyen jellegű „munka” sokszor pontosan az ellentétes irányba hat, és a valódi zenei történet gátjává válik. Ezekben az esetekben hagyni kell, hogy egy-egy folyamat megtörténjen magától, át kell engednünk magunkon; a távolabb lépés, a

⁹⁷ Keservesen (1) (II. füzet, 7. old) DVD III/1/45:25-III/1/1:24:24

⁹⁸ Harang-fanfár Veress Sándornak I.h. DVD I/1/10:54

4.3 A HARANG-FANFÁR VERESS SÁNDORNAK IDŐKEZELÉSE

hallgatás sokkal eredményesebb és célravezetőbb, mint az adott feladat görcsös végrehajtása.

A harmadik-negyedik ütem váltási pillanata kapcsán felmerül még egy idézet, mely beszédesen szemlélteti Kurtág gondolkodását a zenei időről:

Van még egy nagyon fontos dolog. Én mostanában kezdem fölfedezni, hogy milyen fantasztikusan fontos dolog a metronóm. Pedig egész életemben a metronóm az ellenségem volt. Azért, hogy ne legyen annyira magától érthetődő, hogy a következő ütésnek akkor kell jönni. Azt mindig abban a pillanatban választanám jobban.⁹⁹

A metronóm egyenletessége egy olyan mankó, mely rossz használat esetén elveszi a folyamat szabadságát. A szerzőben megszületett kompozíció lenyomatából az előadó minden alkalommal újratelem, bizonyos értelemben részt vesz a komponálás folyamatában. Ezek a pillanatok, a megszólalás rituáléja minden esetben egyszeri és megismételhetetlen, ezáltal minden alkalommal különböző. A mechanikus pontosság, mely a metronóm egyik fő jellemzője, ezt az organikus különbséget tudja negatívan befolyásolni. Egyetlen mű van a *Játékok*on belül, ahol egy szünet értéket viszonylag pontosan, másodperc szerint megad a szerző: az *Hommage à Vidovszky*.¹⁰⁰ Erről beszélgetésében Varga Bálint Andrással így nyilatkozik:

Sokáig gyűlöltem a metronómot, de most már egyre inkább használom. És mégis: akárhányszor meghatározom a tempókat, másnapra már másként gondolom. Nem tudom, mi az igaz. A *Hommage à Vidovszky* egészen friss volt még, amikor Kölnben felvettem a rádióban. Brennecke figyelmeztetett: hol van itt az öt másodperc? Már én sem tartottam be. Az *I. kvartett*hez is egészen abszurd metronóm-jelzéseket írtam: abszurdul szeretném, hogy gyorsan továbbmenjenek...¹⁰¹

Kurtág a metronómhoz fűződő viszonyáról szóló mondatai a *Játékok* műveiben is tükröződnek. Az első négy füzetben mindössze egy darab van, melyet pontos metronómjelzéssel látott el: a harmadik füzetben lévő *Hommage à Musszorgszkij*. Később, a ciklus átalakulásával párhuzamosan, egyre többet találkozzunk pontosan jelzett metronómszámokkal; az ötödik füzetben négy, a hetedikben pedig már tíz darab rendelkezik ezzel az információval.¹⁰² Ezekben az esetekben a metronóm azon

⁹⁹ I.h. DVD I/1/15:07

¹⁰⁰ Kurtág György: *Játékok II.* (Budapest: Editio Musica Budapest, 1979). 3. megj.: A VII. füzet ...*aus tiefer not...* című mű egy másik példa a pontos időtartam megadására, ám itt két koronás hanghoz társít másodperc számokat.

¹⁰¹ Varga Bálint András: *Kurtág György*. Várbió Judit (szerk.): A magyar zeneszerzés mesterei (Budapest: Holnap Kiadó, 2009). 78.

¹⁰² V. füzet: *Postface à Kocsis Zoltán, Hommage à Kadosa, Előhang egy Bálint-kiállításához, Fanfárok VII. füzet: Kalandozás a múltban, ...de már elfelejtettem..., ...és még két szó Anatólnak..., Hommage à Hanny Brunner-Pohl, Bozay Attila emlékére, Hommage à Beatrice Stein, Hommage à Pierre Boulez, Johan van der Keuken in memoriam – Csalog Gábornak, Geburtstagsgruss für Nuria, Merran's Dream*

tulajdonágát használja ki a szerző, hogy a metronómszám segítheti az előadót a helyes karakter felismerésében és megválasztásában.

Bár a negyedik ütemtől a központi hangköz áthelyeződik az *a-e* kvintre, a kezdeti *d-a* centrum sok esetben visszatér. Rögtön a szinkópás taktus második ütésén megjelenik, az új alapra épített kvint-torony részeként.

Tere van ennek a nagy szinkópának. [...] Talán azért is nyújtanám egy picit a négyes taktus első ütését, hogy kimenjen belőle a *h*, és nagyon világos legyen, hogy az *a-e* kvint az, ami válaszol az indító *d-a* kvintre. Ezután most még mindig keresném egy kicsit, hogy a szinkópás hosszú hangon újból megjelenik a *d*. De ennek a *d*-nek most valahogy egy másik szerepe kell legyen.¹⁰³

Ebben az ütemben feltűnnek új, rövidebb hangértékek is, melyek hossza előre vetíti, hogy az eddigi, kvintekből építkező struktúra megváltozik, és a negyedik ütésen megjelennek a tercek, melyek eddig nem voltak jellemzőek. A darab szerkezete, annak változásai, ahogyan az első formarészben, úgy a negyedik, szinkópás taktusban is befolyásolja a megszólalások valós idejét.

Hallgatom és nagyon kevés időm van alapjában, hogyha tempóban vagyok. De az adott pillanatban, a saját elégtételeimre megpróbálom, és egyszerre szólok minden. Az előző harmóniákban még a kvintszerkezet fontosabb volt. Még akkor is, hogyha a második akkordban már van egy tercelésem és ott van a *fisz*. De azért az egy *fisz* kvint és egy *b* kvint. Először csak tiszta kvintszerkezetek működnek. Véletlenszerűen tercelő vagy szextelő harmóniák is belejöhetnek, de az majdnem véletlen. Tehát például a harmadik taktus közepén végül is a *c* még az *esz-b-f-c* kvintszerkezet és van rajta *d*. És utána megint csak tiszta kvintek vannak. Tehát a negyedik ütemutolsó ütése az első pillanat, amikor megszületik egy döntés, hogy hármashangzatok kombinációja is erősen működik. És először jönnek olyan hangok, amiket nem egyértelműen csak kvintekbe belehelyezni. Mondjuk a *fisz*-t tudnám a *cisz*-hez, de azért kicsit hiányzik belőle a *h*. Nem tudom ezt pontosan megmondani, de itt az az érzésem, hogy itt tényleg egy hármashangzat konglomerátumot mutatok föl először.¹⁰⁴

A negyedik ütem utolsó ütésén az *a-e* kvint megkapja a tercet, így megerősödik az a tonalitás, mely a darab végéig uralkodó lesz. Ezzel egyidőben megszólal egy D-dúr akkord is, az ötödik taktus első ütésén szintén, és végül az utolsó, záróakkord részeként, ám ez – a szerkezetet tekintve a domináló A-dúrhoz képest – már csak ornamentika. Kurtág a darab elemzése közben, ezen a ponton elgondolkodtató példát hoz fel a pillanat szemléltetésére:

Thomas Mannak van egy fiatalkori novellája, a Csodagyerek. Egy ilyen kilenc éves, tényleg csoda kis görög fiúcska, aki kimegy a pódiumra, és a döntő részben a saját kompozícióit játssza. Azt mondja: akkor most majd oda jutok, ahol bejön a Fisz harmónia! És az lesz majd az én számomra az elégtétel, ezek a hülye publikumok úgysem fogják észrevenni a dolgot, de hátha észreveszik. Valami

¹⁰³ I.h. DVD I/1/11:00

¹⁰⁴ Harang-fanfár Veress Sándornak I.h. DVD I/1/25:12

4.3 A HARANG-FANFÁR VERESS SÁNDORNAK IDŐKEZELÉSE

ilyesmi. Hogy hallgatom. Hallgatom és nagyon kevés időm van alapján, hogyha tempóban vagyok. De az adott pillanatban, a saját elégtételelme megpróbálom, és egyszerre szólok minden. [...] Számomra az az idő – amire neked van szükséged a saját elégtételelmed miatt – hogy meghalld, hogy szól, hiányzott nekem belőle. Tehát addig nem mennék tovább, amíg le nem reagáltam, hogy mit hallottam igazán.¹⁰⁵

A történet számomra azt jelenti, hogy a minél mélyebb megértés elsősorban az előadó dolga. Az teljesen természetes, hogy egy sokrétegű szöveg – legyen az bármilyen művészeti alkotás – egyetlen befogadás alkalmával minden szintjén nem értelmezhető. Sőt, léteznek olyan kompozíciók, melyek kimeríthetetlen felfedezni valókkal rendelkeznek. Az előadóművész dolga, hogy ezen felfedezéseket megélje, és a lehető legnagyobb mértékben átengedje magát ezeknek az előadás közben. A befogadó nem vonható felelősségre, ha nem érti meg elsőre, amit az alkotás magában rejt, ám kötelességünk törekedni arra, hogy minél több lehetőséget kapjon felismerésére és megértésére. Ebben az esetben a *d-a-e* torony terceivel az A- és D-dúr harmóniák, kiegészülve a *d*-hez kapcsolódó enharmonikus B-dúr kvartszexttel olyan pontot jelentenek, melyhez a tempó szerinti ütés ideje túlságosan szűk, ezért muszáj kitágítani.

Az ötödik ütemben, a negyedik folytatásaként az *a-e* kvint állandósága mellett állandósul a *cisz* terc. Amíg a harmadik taktusban lefelé süllyedésről beszéltünk, ebben az esetben egy felfelé törekvés történik. az első ütés *d¹-a¹* kvintje a második ütésen egy oktávval feljebb *d²-a^{isz2}*-ra bővül, majd a negyediken a *d²*-ről *disz²*-re, valamint a felső szólam *h²*-ről *hisz²*-re lép.

Tere van ennek a nagy szinkópának. [...] A szinkópa után következik a nagy indítás. Itt megint valamit ki kell várjak ahhoz, hogy legyen egy változás. Tehát itt is, hogyha nagyon pontos vagyok, akkor valahol sánta a darab. Az az érzésem, hogy tényleg sánta a darab, úgyhogy valami még hiányzik is. Tehát ezt csak előadással tudod pótolni.¹⁰⁶

Az utolsó taktus első ütése van térben a legtávolabb, hangjai ismét tiszta kvintekből állnak, a két regiszterben egymással egy szekunddal eltolva. Visszatér az első ütem ritmikái képlete, és az ötödik első akkordtömbje, mely egy *d¹*-től egészen *h²*-ig terjedő terctorony. Ebből aztán kimosódik a D-dúr, és marad az A-dúr nónakkord egészen lecsengésig. Ez a taktus egyfajta összegzése a teljes műnek. Kurtág szerint ahhoz, hogy el lehessen hinni, hogy elérkeztünk a darab végéig, a hosszú, feszítő ötödik ütem után vissza kell térnünk a tempóhoz, tehát az utolsó két, összegző megszólalást időben kell hoznunk.¹⁰⁷

Csak ebből, hogy szerkezeteket keresünk, érdekes módon ebből zongorázás lett. Számomra a zongorázás minősége abba az irányba fejlődött elsősorban

¹⁰⁵I.h. DVD I/1/24:17

¹⁰⁶I.h. DVD I/1/15:57

¹⁰⁷I.h. DVD I/1/16:47

önmagadnak, több elégtételt és több meghallanivalót adtál fel magadnak, minthogyha egész egyszerűen eljátszod a dolgot.¹⁰⁸

4.4 AZ HOMMAGE A SOPRONI VISZONYRENDSZERE

A játékokban szereplő négykezes darabok között már az első füzetben találunk olyan darabokat, melyben a két szólamnak egymástól függetlenül, adott esetben akár más tempóban, vagy más karakterben kell megszólalnia. A IV. füzetben található *Hommage à Soproni* című műben a két szólam lejegyzése első ránézésre általában komplementer rendszer szerint működik. Tehát a *secondo* szólam hangjai között helyet kapnak a felső szólam hangjai, és fordítva. Természetesen törekedni kell rá, hogy a vertikálisan nem egymás alatt lejegyzett hangok ne csússzanak össze, de ez a megközelítés önmagában nagyon felszínes lenne. A helyes értelmezés kiindulási alapja a horizontális gondolkodás, a különböző zenei anyagok felismerése, elkülönítése, és egymáshoz viszonyulásuk meghatározása mind időben, mind dinamikában, karakterben. Alapvetően azonban a különböző rétegeknek egymástól függetlenül, saját idejük szerinti rendszerben kell működniük, egymástól jól elkülöníthető, de olykor egymásra reagáló módon.

Ami a kottakép, hogy mindig van lyuk a másik számára, azt nem lehet hallhatóvá tenni úgy, hogy mindig megvárjuk, amíg a másik belép.¹⁰⁹

The image shows a musical score for two staves, likely for a four-hand piano piece. The notation is dense and complex, featuring many slurs, ties, and dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *ppp*. There are also markings like *con f* and *con fort*. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-10 and the second system containing measures 11-20. The notation is highly detailed, with many notes and rests, and some notes are circled or otherwise highlighted.

22. kottapélda, Játékok IV. *Hommage à Soproni*, 1-2. sor

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

A legfőbb időbeni rendezési pontok a Kurtág által „cantus firmus”-nak nevezett szólam mezzopiano hangjai, melyek oszlopokként határozzák meg az formai egységek lefolyását.¹¹⁰ Eredetük Soproni József: IV. vonósnégyesének utolsó tételéből való. Az első oldalon – a *quasi forte*, *dolce* harangozási szakaszig – ezek a meghatározó hangok

¹⁰⁸ I.h. DVD I/1/38:10

¹⁰⁹ *Hommage à Soproni* (IV. füzet, 8. old) DVD IX/2/8:05

¹¹⁰ I.h. DVD IX/2/5:30

4.4 AZ HOMMAGE A SOPRONI VISZONYRENDSZERE

három rétegben, szekundpárokként tartoznak össze és önmagukban, egymáshoz képest is külön időben léteznek. A szekundok, mint sóhajok, valamint térben kiterjesztett megfelelői, a nagy szeptim és kis nóna, a teljes darabot átszöve, fraktál-szerűen építik fel a darabot. Ezek a hangközök – ahogyan sok más művében is – fontos szerephez jutottak Kurtág életművének e szakaszában:

Webern hatására annak idején eléggé belemerevedtem a kis nóna-nagy szeptimbe. Elég sokáig eltartott, egészen a Truszováig. Annak komponálása közben sikerült tőle lassan megszabadulnom. Mindig vannak kiemelt hangközeim [...] ¹¹¹

A legfelső réteg a e^3 - esz^3 , majd b - h , az alsó nagy C – kis $cisz$, illetve kontra $fisz$ – kis g , középen pedig h^1 - c^1 valamint f^2 - $fisz^1$. Az elkülönítés ellenére ugyanakkor már a legelején viszonyba kell kerülnie a szélső szólamnak: „A cantus firmus mindig a motívumrendszeren kívüli. A kontra c késői válasz a felső e -re. Ezzel szemben $cisz$ és az esz az együtt van.” ¹¹² Két találkozási pont van a két szélső szólam között: az első mp $cisz$ az esz^3 -hez tartozó ornemens d -vel, valamint a második sor kontra $fisz$ -e a b^3 -re felfutó hosszabb előkével szólal meg egyidőben.

A következő zenei anyag a relatív egy egységgel rövidebb hangok – a quasi negyedek. Ilyen például a darabot a *secondo* szólamban indító a - h , h - b motívumpár, melynek hangjait aztán nyolcad-előke értékekben, kánon-szerűen kibontva, *quasi echo* megismétel. A legsűrűbb réteg a legrövidebb érékekből áll össze, melyek hasonlóan visszhang-szerűen bontják ki a fő pillanatokat. Kurtág pontosan fogalmazza meg a kívánt viszonyokat:

Egy olyan bűvészműtárványt kell csinálni, hogy ez a hang szól (E'''), és ezen belül hallok mindent, ami ezen kívül történik. Ugyanez a basszusban. [...] Azt kell halljam, hogy egy folyamatos morzeszerű játéka van az E-nek. Az ismétlődik, lehetőleg minél egyenlőtlenebb ritmusban, idegen hangos előkével vagy csak repetícióval, de egy folyamata legyen. ¹¹³

Ha önmagában vizsgáljuk az e hanghoz tartozó visszhang-réteget, azt látjuk, hogy a három előkecsoport pianissimo ismétlése után megjelenik a d , majd a $fisz$ és f hangok után az ezt követő, hosszabb e egy magasabb dinamikai szintre kerül, és onnan repetálódik tovább háromszoros pianóig. Az idegen hangok – melyek szintén nóna távolságra vannak a centrumtól – mintha új erőt adnának a már majdnem kihunyó e -nek, melynek sorsa végül mégis az eltűnés. Kijelenthető, hogy a nagyon pontosan notált dinamika ebben az esetben formát teremt; megmutatja az összetartozásokat, így segítséget nyújt a helyes tagolásban.

Ez a zenei anyag, mely kitölti, körülveszi a *cantus firmus*-réteget, karakterében a legáttetszőbb. Mintha a kozmosz ürességét kitöltő matéria, az éjszaka égboltját beborító apró csillagok lennének. Kurtág így fogalmaz: „egy augusztusi csillagos eget

¹¹¹Varga Bálint András: *Kurtág György*. Várbíró Judit (szerk.): A magyar zeneszerzés mesterei (Budapest: Holnap Kiadó, 2009). 93.

¹¹²I.h. DVD IX/2/10:08

¹¹³I.h. DVD IX/2/26:00

képzeltetek, ahol tényleg hemzsegnek a csillagok.”¹¹⁴ Az *esz cantus firmus*-hang utáni *esz* repetíció leírása szintén sokatmondó: „Két szomszédos csillag, amire jól oda kell nézzél, hogy tényleg kettő-e, vagy pedig duplán lát a szemed. Pontocskák végig.”¹¹⁵ A darab mottójául a következő idézetet választotta:

... valamidben az napot, holdat, csillagot, es az eget
 lattyc
 higyc
 hogy mind azoc mosolganac mi nekunc
 NEKED MOSOLYOGNAC EZEC.

Ez a mondat *Bornemisza Péter mondásainak* IV., *Tavaszi* szakaszának II. tételében használt szövege. Ha összehasonlítjuk a *Bornemisza* zenei anyagát a Soproni-darabbal, meglepő hasonlóságokat találunk. A művek eleji instrukciók megegyeznek. A kis szeptim-nagy nóna, majd az énekszólam szekundjai, valamint ritmikája, karakter kísértetiesen hasonlít a *Soproni-hommage*-ben felfedezettetre.

Az oszlopként álló hangok, melyeket több réteg körülvesz, mindez természetesen működő, élő mechanizmusra hasonlít. A szabályosság, mértani pontosság rugalmatlanná tesz. Liszt Ferenc híres *rubato* leírása jut eszembe, melyet Kocsis Zoltán a következőképpen fogalmaz meg:

Megkérdezték egyszer Lisztől, hogy mi a *rubato*. Egy ideig gondolkozott, aztán kézen fogta a tanítványt, és kivitte az udvarra, ahol egy kis szél volt. Liszt azt mondta: »Nézd meg ezt a szilfát! Ez így áll, a földbe gyökerezve, abszolút szilárdan, kimozdíthatatlanul. Fúj a szél. Az ágak már kicsit követik a szél mozgását. Nézd meg a leveleket! Mind-mind a szélhez idomulnak. Ez a *rubato*«¹¹⁶

4.5. CRESCENDO-DECRESCEUDO A MÁNDY MARGIT HARANGJAIBAN

Egy érdekes notációs jelenséget találunk a *Mándy Margit harangjai* című mű harmadik sorának utolsó előtti ütemében.

23. kottapélda, Játékok V. *Mándy Margit harangjai*, 12-13. ütem

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

¹¹⁴ I.h. DVD IX/2/27:35

¹¹⁵ I.h. DVD IX/2/29:10

¹¹⁶ Darvas János: *A magyar zongorahagyomány Lisztől napjainkig*. (Dokumentumfilm, 2002) 40':00''

4.5 CRESCENDO-DECRESCENDO A MÁNDY MARGIT HARANGJAIBAN

A teljes taktuson belül a *crescendo-decrescendo* jel a közepén lévő szaggatott vonalnál csúcsosodik: tehát a *crescendo* egészen a szünetig erősödik. Ugyanakkor a taktus első felében, mindkét kézben lévő két hangpár, dallamtöredék szintén *crescendo-decrescendo* jelzéssel van ellátva. Emellett számos információt kapunk: egyrészt a szaggatott legato ív jelzi az ütem két felének, tehát a három hang összetartozását, másrészt a szaggatott vonal, valamint a korona sokatmondóan érzékelteti, hogy az ütem közepe fontos a szerző számára. Ezen felül megkapjuk az adott szakasz általános dinamikai szintjét (*mezzopiano*), valamint további két instrukciót is előír a szerző (*espressivo, con dolore*).

Előadói szempontból a legkritikusabb kérdés a látszólagos ellentmondás az ütem egészére és az első felében lévő hangpárookra vonatkozó *crescendo-decrescendo* villák között. Amennyiben a taktus egészére vonatkozó változást és ívet nézzük, úgy a két hangpárnak dinamikailag erősödnie kellene. Ám ha csak az első felét alkotó két dallamtöredéket, ahol az erősödés-gyengülés a két hang közé van írva, így ebben az esetben az ütem közepén érjük el a leghalkabb pontot. Önmagában kérdéseket vet fel ilyen jellegű, két hang közötti jelzés használata zongoraművekben. Hiszen pusztán fizikai szemszögből nézve lehetetlen *crescendót* játszani egy tartott hangon. Ám a zenei történetben már számos korábbi példát találunk ilyen jellegű jelzésekre, különösen a romantikus zongorairodalomban. A megoldás minden esetben a hangok közötti összefüggés valódi, mély megértésében és megélésében rejlik. A kellően erős szándék nemcsak vizuálisan, auditív módon is azt az illúziót kelti, hogy a zenei történet, mely zongorán fizikailag lehetetlen, mégis megszólal. Jelen példában a két kézben lévő *crescendo-decrescendo* csúcspontja különböző helyen áll: a fél ütem három ütésén belül a jobb kéz tetőpontja az első két ütés között, a balkéz gesztusának teteje pedig a második ütésen van. A két, egymást kiegészítő belső gesztus önmagában komoly feladat elé állítja az előadót. Az egész ütemre vonatkozó erősödés-gyengülés kontextusába helyezve viszont már-már a lehetetlenség felé hajlik. A felvételen Kurtág hosszú percekét tölt a jelenség magyarázatával, szemléltetésével.

„...Sajnos lejegyezhetetlen. Írok egy *crescendót*, aminek a szünet legyen a teteje. De közben megpróbálom lejegyezni, hogy a dallam akkor is egy *decrecendoban* van, hogyha *crescendóban* vagyunk...*Miért hagytál el engemet!*... Van *crescendo*, de nincs. Én nagyon beleszerettem ebbe a gondolatba, hogy szimultán valami megnő és egyszerre visszamegy. Hogy képes rá. [...]

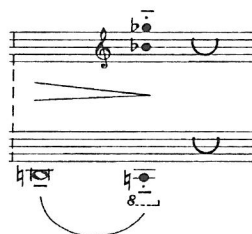
CSG: – Azért ez csírájában megvan Schubert és Schumann lejegyzésében.

KGY: – Számomra az egész zeneirodalom erről szól! Ez lejegyezhetetlen egyszerűen. Ez a kottairásnak a baja.”¹¹⁷

Bár saját elmondása szerint lehetetlen lejegyezni, mégis a lehető legpontosabb jelzésekkel látta el a zenei folyamatot, mely kellő figyelemmel és erős szándékkal megfejthető. Ezen felül van még egy információ, mely akár tovább nehezíthetné a

¹¹⁷ Mándy Margit harangjai (V. füzet, 21. old) DVD I/2/7:31

megvalósítást, véleményem szerint azonban még egy kulcsot ad az előadói feladat megoldásához. Ez a *con dolore* utasítás. A két elhaló sóhaj közben, a fájdalom erősödik és egészen az ütem második felében lévő *secco* hangig tart, mint egy elvágva a fájdalmat. Megáll, abbamarad, megszakad, meghal. A *Miért hagytál el engemet?* idézet tökéletesen illusztrálja a hangpárok kívánt gesztusát, a kint, a szenvedést, melyet a szerző zeneileg egyetlen ütembe tud sűríteni. Ilyen típusú elvágó, megmerevedő motívumvégek gyakran előfordulnak a gyűjteményben. A II. füzet *In memoriam Hermann Alice* című darab ötödik sorának utolsó üteme nagyon hasonlóan végződik.



24. kottapélda, Játékok II. *In memoriam Hermann Alice*, 20. ütem

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

Kurtág a mű tanítása közben a következőt mondja: „In memoriam-daraboknál az elszakított staccato az tényleg egy ilyen lélekmegszakítás is.”¹¹⁸

A taktus belső történéseit, mondanivalóját az utána következő *fortissimo* kvint teszi még egyértelműbbé. A dinamikai és pedál jelzésén kívül nem találunk olyan gazdag utasításokat, mint azt ezt megelőző ütemben. Kurtág tanítás közben így folytatja:

Az utolsó akkordot úgy játszod, mintha meghúznák a harangot! A kötél meghúzásának van egy rettenetes ellenállása és tulajdonképpen egy gyönyörű gesztus nem? A harangozókat mindig rettenetesen irigyeltem.¹¹⁹

Szavai sokat hozzátesznek a megértéshez és segítenek a zenei anyag igaz tolmácsolásához, ám véleményem szerint a szerző instrukciói nélkül, önmagában a mű címe és egésze megmutatja, hogy az utolsó és talán legerősebb gesztus egy óriási harangütés, melyet ilyen előzmény után nem túlzás lélekkharangként elképzelni.

4.6. TELEFONSZÁM, MINT FORMAI ELV

Kurtág határtalan fantáziájára, gyermeki játékoságára és virtuóz zeneszerzői technikájára kiváló példa a II. füzetben, a *Hommage à Jeney (kedveseink hívószámai I)*. A mű címe a megszokott *Hommage*-ok sorát gazdagítja, ez esetben a zeneszerzőtárs és barát Jeney Zoltánnak kedveskedik. Az alcím azonban különös. *Kedveseink hívószámai* alcímmel ezen kívül még egy darab, a Vidovszky Lászlónak szánt

¹¹⁸ In memoriam Hermann Alice (II. füzet, 30. old.) DVD VI/1/39:23-VI/1/57:35

¹¹⁹ I. h.

Hommage rendelkezik. De mit is jelent a hívószám? A válasz egyértelmű: e két darab alapját telefonszámok képezik.¹²⁰

25. kottapélda, Játékok II. *Hommage à Jeney*

© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest

A művet vizsgálva elsőként nyolc, szünetekkel elválasztott hangcsoportot látunk. Ebből egyértelműen következtethetünk arra, hogy a nyolc csoport nyolc telefonszámot képez le. A csoportok általában egyenként hat hangból állnak. Kivételt képez ez alól a harmadik, hatodik és nyolcadik motívum. Ezekben az esetekben a hangok helyett szüneteket találunk, melyek a hangokhoz hasonlóan nyolcad értékűek. Azonban az utolsó csoportban a négy hanghoz egy nyolcad értékű szünet és a végén egy hosszú korona társul. A hatos csoportokból nem nehéz következtetni, hogy abban az időben a telefonszámok hat számjegyűek voltak. A hat hang minden esetben egy számkombináció megfelelője. Ezen felül a hat szám Kurtág rendszerében nem csak a motívumok hangjainak számára, hanem az adott egység hangkészletére is vonatkozik, melynek számszerinti kezdete – tehát az egyes szám – az adott tonalitás alaphangja. Eszerint például az első, *c* tonalitású csoport *e-g-f-d-e* hangjai telefonszám szerint 354235, vagy a hetedik, *A* alapú *a-a¹-h¹-h-fisz* egység 189246. A telefonszámokban azonban gyakran szerepelt a logika alapján nem behelyezhető nulla is. Kurtág ezt az akadályt ötletesen építette be zenei rendszerébe: ha a telefonszám tartalmazott nullát, úgy a hangcsoportban, az adott helyiértéken szünettel helyettesítette.¹²¹ Így az utolsó, négy hangból és két szünetből álló egység megfejtése: 354040. Azonban joggal merül fel a kérdés, hogy honnan állapítható meg egy adott csoport tonalitása. A válasz a darab világos hangnemi szerkezetében rejlik. Az első csoport *c* tonalitását először *asz*, majd *e* alaphangú követi. Az így létrejövő tercrokon hangnemi kapcsolatok Lendvai Ernő

¹²⁰ Van még egy darab a Játékok sorozatban, melynek egyik alapja egy telefonszám: az V. kötet *Virág-Garzó Gabinak* hat megszólalásból álló sora egy telefonszám alapján áll össze.

¹²¹ Kurtág a felvételen így emlékszik vissza erre: „Annak idején az volt a büszkeségen, hogy ha a telefonszámokban nulla volt, akkor azt szünettel kellett helyettesítenem. Nem volt mindig hat hangom, hanem néha csak öt. Sőt az utolsónál összesen négy hang maradt és két nulla, két szünet.” in *Hommage à Jeney* (II. füzet 2. old) DVD I/2/31:32

elméletei alapján – melyre Kurtág a felvételen hivatkozik¹²² – egy klasszikus rendet mutatnak: Tonika (C) – Szubdomináns (Asz) – Domináns (E). A második sorban egy tritónusszal feljebb a tonalitások más sorrendben, de hasonló viszonyokban működnek. Ebben az esetben a centrum a *d* alaphang, melyet a *b* alapú motívum előz meg majd egy *fisz* alapú követi.¹²³ Így a hangnemi szerkezet szubdomináns-tonika-domináns. Ahogyan az első két sort összekötő híd a tritónusz hangköz az *e* és a *b* között, úgy az első sor *c*-je és a második sor *fisze* zárt egységet alkotva szintén egy tritónusznyi távolságra vannak egymástól. Az ezt követő utolsó két csoport *a* és *f* tonalitása nem követi az előbbi rendszert, kódaként zárja le a darabot. A hangnemi viszonyok strukturálják a formát, így az első hat egységet tekinthetjük egy két részes periódusnak (3+3 csoport), melyet egy kóda zár le (2 csoport). A periódus kérdés-felelet szerkezetét a motívumok végződése is alátámasztják. Az első három csoport vége felfelé ível, a második rész hármasa pedig lefelé. Egyes Kurtággal foglalkozó zenetudósok szerint a periodikus gondolkodás alaptípusa, a kérdés-felelet pár a szerző több művét is jellemzi, melynek az egyik fontos példája a *Bornemissza Péter mondásaiban* megfogalmazott *Virág az ember*.¹²⁴

A matematikai alapú zenei-logikai transzformáció játékossága már önmagában figyelemreméltó, ám a hangok ennél jóval többet mondanak. A felvételtől kiderül, hogy a hangcsoportok különböző, a szerző számára fontos barátok, kollégák telefonszámai, melyek különböző zenei karaktereken keresztül festik le az adott személyt. Kurtág így mesél a darabról:

A Jeney-Hommage egy arcképcsarnok kell, hogy legyen. Alapjában egy kiállítás képei, és a szünetek tulajdonképpen a promenade helyei. Sétálok egyiktől a másikig. [...] Érdekes módon már nem mindenre emlékszem, hogy kinek a telefonszáma. Az utolsó előtti az a Gerlóczy Sárié, az utolsó az a Hermanné¹²⁵, a második az akkor szigorúnak átélt Dobszay. A Fábrián Mártáé a második capriccioso, az előkével.¹²⁶

Ahogy a tulajdonságok Kurtág szavaiban megjelennek, úgy a kottaképben rögtön világossá válnak az adott karakterek, melyek merőben különböznek egymástól. Az utolsó, legyhiányosabb motívum a „bölc” Hermann telefonszáma, melyhez Kurtág instrukciója: „az utolsóban Sarastro bölcsességét keresném”.¹²⁷ A második, Asz-dúr tonalitású dallam szigorúsága, ahogyan a szerző Dobszayt látta abban az időben¹²⁸, a hatodik, előkével teletűzdelt capriccioso motívum pedig mintha

¹²² Hommage à Jeney (II. füzet, 2. old.) DVD II/1/4:10

¹²³ Kurtág a második sorban a D tonalitást tekintí centrumnak, ám a logika mentén tekinthetnénk a *b* alapú csoportot is annak, melyhez képest a *fisz* (enharmonikus *gesz*) lefelé, a *d* pedig felfelé lévő nagyterc rokon hangnemek. Így a viszony tonika-domináns- szubdomináns lenne.

¹²⁴ Dalos Anna: „Kurtág, az elemezhetetlen. Analitikus utak az első, avantgárd korszak értelmezéséhez (1957-1962).” *Magyar Zene* L/1. (2012. február): 91-107. 94.

¹²⁵ Gerlóczy Sári (1931-) festő, grafikus, jelmeztervező, Hermann Imre (1889-1984) orvos, pszichiáter, pszichológus volt.

¹²⁶ I.h. DVD I/2/31:05

¹²⁷ I.h. DVD II/1/10:39

¹²⁸ Kurtág tanítás közben, viccelődve megjegyezte: „A »mérges öreg úr«, akinek átéltem abban a pillanatban Dobszayt. Most már persze másként látom.”

4.6 TELEFONSZÁM, MINT FORMAI ELV

megelevítené a szálkákat cimbalmon játszó Fábíán Márta gesztusait. Még leíróbb, ahogyan a felvételen éneklés közben, a kezeiben képzeletbeli verőt tartva „elcimbalmozza” ezt a „telefonszámot”¹²⁹.

Az előadó pusztán a kottát tanulmányozva természetesen nem olvashatja ki a személyekhez kötődő információkat. Ám a darab hiteles és igaz előadásához nincs is rá szükség. Olyannyira, hogy például az első egységhez tartozó személyre és telefonszámára nem emlékszik a szerző. De a motívum milyensége ott rejlik a hangokban. Fáradhatatlan, megalkuvást nem tűrő instrukciói komoly feladat elé állítják a játékoszt. A következő idézet az első hat hang tanításából való:

Egyszer játszd el bal kézzel és két oktávval mélyebben jobb kézzel *unisono*, a legkényelmetlenebb helyzetben. Valahol a nagy távolságnak a gyöngédségét is találd meg. Ezt a hangzást, amit így a basszus inspirál a felső szólamodnak, egyelőre a bal kezed még nem reagálta le. Felhangokban gazdagítsd azt, amit alhangokban fölraktál. Na most cseréld ki a kezeidet. Még valahogy nyereg alatt kell puhítani a jobb kezedet. Lágyítsd, de közben hallgasd. A mélységgel adsz egy mélységet a képnek is. Egy objektív, nem *pianissimo*, a mindennapi párbeszéd tónusában. A *pianissimo* az már egy nagyon eszpresszív valami, még akkor is, ha színtelenül játssza az ember¹³⁰

Bármekkora többlet-információt tartalmaz is a videó-felvétel a személyek és a darab háttérével kapcsolatban, a szerző maga jelenti ki a tényleges előadói feladatot: „Nem kell tudd, hogy ki a személy, találd ki. Ebből a pár hangból konstruálj magadnak egy személyt, akit jellemezni tudsz velük.”¹³¹ A leírt hangok és jelzések arra kényszerítik az megszólaltatót, hogy engedje szabadon fantáziáját, és a nyolc különböző, ám egymással strukturálisan szorosan összekapcsolódó egységeket a zenei-tartalmi információk alapján formálja meg

¹²⁹ I.h. DVD I/2/40:00

¹³⁰ I.h. DVD I/2/39:52

¹³¹ I.h. DVD II/1/7:15

ÖSSZEGZÉS

Kurtág művészete, műveinek ismerete és interpretációja meglehetősen ambivalens reakciót vált ki a magyar és a világ zenei életében egyaránt. A szerző 90. születésnapja alkalmából számos nagyszabású koncertet, fesztivált, konferenciát tartottak világszerte, mely jelzi zeneszerzői munkásságának legnagyobb mértékű elismerését, ugyanakkor Kurtág előadóinak száma csekély, és a zenészek jó része általában elzárkózik korunk egyik legnagyobb szerzőjének világától. Ennek oka többek között az ismeretlentől való félelem, a felfedezés és megértés hiánya, mely nagymértékben befolyásolja korunk új zenéhez fűződő viszonyát is. Véleményem szerint ennek egyik lehetséges megoldása az alapfokú zenei oktatás hozzáállásának változásában rejlik. Amennyiben kezdettől fogva nyitottságra neveljük az ifjú muzikusokat, elemi szinten ültetjük el bennük az új zene iránti fogékonyságot saját ösztönös tudásukat felhasználva, úgy nagyobb eséllyel válnak majd érdeklődő, értő, befogadó zenészekké és zeneszeretőkké egyaránt. Ez a *Játékok* egyik kiindulópontja, melyet érdemes lenne a jövő alapfokú pedagógusainak mélyebben megismerni, megérteni és megfogadni. Dolgozatom egyik célja, hogy a *Játékokban* felmerülő különböző újszerű, nem szokványos notációs jelek számbavételével segítséget nyújtsak azoknak, akik érdeklődnek az új zene, ezen belül is Kurtág művei és pedagógiája iránt.

A *Játékok*-sorozat azonban messze túlmutat pedagógiai céljain: magában foglalja Kurtág zeneiségének valamennyi jellemzőjét, gondolkodásának és zeneszerzői technikáinak minden eszközét. Ezek feltárásása és megértése nem lehetetlen. Kellő igénnyel és nyitottsággal, túljutva az első akadályokon megismerhető és megtanulható az, ami a Kurtággal személyes kapcsolatban lévőknek természetes. Azon szerencsések, akik vele dolgozhattak és dolgoznak napjainkban is, érezhetik zenéhez fűződő viszonyát, melyre minden muzikusnak törekednie kell. Kurtág művei és azok lejegyzési módjai személyiségének, gondolkodásának, értékrendjének lenyomatai, megőrizve az utókor számára azt a hozzáállást, mely eltűnni látszik a mai praktikumot előtérbe helyező, rohanó világunkból. A kérdés, mely a bevezető fejezetben felmerül, miszerint létezhet-e Kurtág műveinek hiteles előadása, személyes instruálása nélkül, megválaszolhatóvá vált számomra. Műveinek tanulmányozása megmutatta, hogy kellő alázattal és alapossággal, a régi zenék törvényeinek ismeretével, hagyományával valamint fantáziával és nyitottsággal Kurtág minden műve megfejthető. Azok pedig, akik személyesen ismerik és dolgoztak vele, továbbadhatják a tudást, melyet tőle tanultak, úgy, ahogyan minden hagyomány teremtődik. Kurtág saját műveinek tanításait megőrkítő felvételek pedig olyan információkat adhatnak, mellyel a teljes zenetörténet mélyebb megértéséhez kerülhetünk közelebb.

FÜGGELÉK

FÜGGELÉK

A MESTERKURZUSOK FELVÉTELEINEK KATALÓGUSA

A katalógus az művek elhangzási sorrendje szerint készült. Előfordul, hogy egy-egy darab, többször szerepel a listában, melynek oka lehet több mű egyben eljátszása, majd külön-külön tárgyalása. Ebben az esetben az előjátszást jeleztem. Ezen felül az októberi mesterkurzus után, a későbbi időszakban visszatérnek egy-egy műhöz, így azok természetesen többször feltűnnek a listán.

Minden DVD két részből áll, melyek a lemez menürendszerén belül választható. A listán szereplő időközök előtti római szám a lemez száma, az arab szám pedig a felvétel első, illetve második részét jelzi.

Helyszínek, időpontok:

DVD I-II-III: 2003. október 13. Ádám Jenő Zeneiskola

DVD IV-V: 2003. október 14. Ádám Jenő Zeneiskola

DVD VI: 2003. október 14-15. Ádám Jenő Zeneiskola

DVD VII: 2003. október 15. Ádám Jenő Zeneiskola

DVD VIII: 2003. október 15. Ádám Jenő Zeneiskola

km.: Kaczander Orsolya

DVD IX-X: 2003. október 16. Ádám Jenő Zeneiskola

km.: Kemenes András

DVD XI: 2003. október 16-17. Ádám Jenő Zeneiskola

km.: Kemenes András

DVD XII: 2003. október 17. Ádám Jenő Zeneiskola

DVD XIII: 2003. október 17. Ádám Jenő Zeneiskola

km.: Keller Vonósnégyes (Keller András, Pilz János,

Gál Zoltán, Somodari Péter)

DVD XIV: 2004. február 22. Zeneakadémia XXIII. Terem

DVD XV: 2004. június 21. Csalog Gábor lakása

DVD XVI: 2004.06.22. Bartók B. Zeneművészeti Szakközépiskola

DVD XVII: 2004.06.23. Zeneakadémia

DVD XVIII: 2004.06.24. Csalog Gábor lakása

Művek a felvételek elhangzási sorrendjében:**Harang-fanfár Veress Sándornak (V. füzet, 22. old)**

I/1/0:51-I/1/1:24 -előjátás

Mándy Margit harangjai (V. füzet, 21. old)

I/1/1:25-I/1/2:48 -előjátás

Virág az ember (V. füzet, 22. old)

I/1/2:48-I/1/3:45 -előjátás

Jubilate (V. füzet, 19. old)

I/1/3:49-I/1/4:36 -előjátás

Harang-fanfár Veress Sándornak (V. füzet, 22. old)

I/1/4:36 – I/1/43:54

Mándy Margit harangjai (V. füzet, 21. old)

I/1/43:54-I/2/14:08

Virág az ember... (V. füzet, 22. old)

I/2/14:08-I/2/26:08

Hommage a Jeney (Kedveseink hívószámai 1) (II. füzet, 2. old)

I/2/28:16-I/2/30:18-előjátás

Veszekedés (3) (II. füzet, 2. old)

I/2/30:18-I/2/30:56-előjátás

Hommage a Jeney (Kedveseink hívószámai 1) (II. füzet, 2. old)

I/2/30:56- II/1/13:32

Veszekedés (3) (II. füzet, 2. old)

II/1/13:37- II/1/37:04

Veszekedés (4) (II. füzet, 4. old.)

II/1/37:20- II/1/52:43

Hommage a Vidovszky (Kedveseink hívószámai 2) (II. füzet, 3. old)

II/2/0:00-II/2/29:11

Jubilate (V. füzet, 19. old)

II/2/29:12- III/1/15:20

FÜGGELÉK

Játék alapelemekkel (2) (II. füzet, 4. old)

III/1/16:39-III/1/21:20

Árnyjáték-Hoquetus (II. füzet, 5. old)

III/1/21:22- III/1/32:14

Oda-vissza (II. füzet, 6. old)

III/1/32:15-III/1/45:15

Keservesen (1) (II. füzet, 7. old)

III/1/45:25-III/1/1:04:24

(ráncigálós 2) (II. füzet, 8. old)

III/1/1:04:24-III/1/1:26:30

(settenkedés-rajtaütés) (II. füzet, 8. old)

III/1/1:26:40-III/1/1:33:22

Árnyjáték (2) (II. füzet 11. old)

IV/1/0:00-IV/1/9:00

Forte-piano játékok (II.füzet, 10.old)

IV/1/9:05-IV/1/27:42

Ötujjas (II. füzet, 9. old)

IV/1/27:42-IV1/41:40

(Szerelem, szerelem, játszott gyötrellem...)(II. füzet, 12. old.)

IV/1/41:40-IV/1/1:00:45

Hommage a Papp Laci (II. füzet, 14. old.)

IV/1/1:00:45-IV/2/06:40

Ugróiskola (II. füzet, 14. old.)

IV2/06:40-IV2/15:45

Schubert: Andantino varié Op.84 No.1 D.823**Csalog Gábor – Kemenes András**

IV/2/16:15-IV/2/38:47

Valcer (Hommage a Sosztakovics) (II. füzet, 16. old.)

IV/2/39:50-IV/2/54:48

Hommage a Kabalevskij (II. füzet, 17. old.)

IV/2/54:48-V/1/04:13

Csillagzene (II. füzet 18. old.)

V/1/04:14-V/1/9:20

(dühösen) (II. füzet, 18. old.)

V/1/9:21-V/1/16:00

Tölcserjátékok (3) (II. füzet, 19. old.)

V/1/16:01-V/1/25:45

Kvintek (3) (II.füzet, 20. old.)

V/1/25:46-V/1/46:11

Hangszűrés (II. Füzet, 22. old.)

V/1/46:12-V/2/13:45

Szeszélyesen (II. Füzet, 21. old.)

V/2/13:46-V/2/20:10

Harangvirág (II. füzet, 23. old)

V/2/20:10-V/2/29:20

Consolation – Szávai Magda emlékezete (II. füzet, 26. old.)

V/2/29:20-V/2/1:01:11

Ugráló kvintek (II. füzet, 26. old)

VI/1/0:00-VI/1/0:19

Keservesen (II. füzet, 26. old)

VI/1/0:19-VI/1/1:06

Ördögugrás (II. füzet, 27. old)

VI/1/1:06-VI/1/2:14

Ugráló kvintek (II. füzet, 26. old)

VI/1/2:14-VI/1/6:32

Ördögugrás (II. füzet, 27. old)

VI/1/6:32-VI/14:58

(preludium és valcer) (II. kötet, 27. old.)

VI/1/14:59-VI/1/26:13

FÜGGELÉK

Keservesen (II. füzet, 26. old)

VI/1/26:15-VI/1/39:42

In memoriam Hermann Alice (II. kötet, 30. old.)

VI/1/39:23-VI/1/57:35

(nyuszi ül a fűben...) (II. füzet, 29. old)

VI/1/58:03-VI/1/58:52

Csomók (2) (II. füzet, 33. old.)

VI/2/0:50-VI/2/6:11

Skálajáték *f-p*-ban (II. füzet, 24. old.)

VI/2/6:40-VI/2/24:25

Hommage a Szunyogh Balázs sul: „Nem fontos” (II. füzet, 5. old.)

VI/2/24:26-VI/2/37:30

Antifona fiszben (II. füzet, 34. old.)

VI/2/37:38-VI/2/1:00:55

Hommage a Kadosa – 12 Mikrolúdium 1-2-3 (II.füzet, 35. old)

VII/1/0:00-VII/1/9:05

Hommage a Kadosa – 12 Mikrolúdium 4-5-6-7-8 (II.füzet, 35. old)

VII/1/9:06-VII/1/37:26

Hommage a Kadosa – 12 Mikrolúdium 9 (II.füzet, 37. old)

VII/1/37:26- VII/1/44:15

Örökmozgó (talált tárgy) (I. füzet, A/1. old.)

VII/1/45:05-VII/1/47:41

Hommage a Kadosa – 12 Mikrolúdium 10 (II.füzet, 38. old.)

VII/1/48:14-VII/1/58:53

Hommage a Kadosa – 12 Mikrolúdium 12 (II.füzet, 38. old.)

VII/1/58:54-VII/1/1:05:27

12 Mikrolúdium 1-6. (II. füzet, 39-43. old)

VII/1/1:05:28-VII/1/1:28:30

Játékok és üzenetek fuvolára / altfuvolára**Kaczander Orsolya**

VIII/1/0:00-VIII/2/47:25

12 Mikrolúdium 9. (II. füzet, 39-43. old)

VIII/2/49:29-IX/1/1:13

12 Mikrolúdium 10. (messzenéző szép könyöklő)

IX/1/1:14-IX/1/20:21

12 Mikrolúdium 11. Hommage a André Hajdu

IX/1/20:22-IX/1/29:45

12 Mikrolúdium 12. Hommage a Nancy Sinatra

IX/1/29:56-IX/1/37:46

12 Mikrolúdium 6.

IX/1/37:47-IX/1/39:58

12 Mikrolúdium 7.

IX/1/39:58-IX/1/47:29

12 Mikrolúdium 8.

IX/1/47:30-IX/1/50:48

Abbamaradás (III. füzet, 1. old.)

IX/1/52:10-IX/1/1:02:22

Játék a végtelennel (III. füzet, 2. old.)

IX/1/1:02:22-IX/1/1:19:32

Hommage a Soproni (IV. füzet, 8. old.)**Csalog Gábor-Kemenes András**

IX/2/3:05- X/1/41:59

Az elme szabad állat... (III. füzet, 4. old.)

X/2/0:00-X/2/16:58

(így történt...) – (csendes beszélgetés az ördöggel) (III. füzet, 6-7. old.)

X/2/17:00-X/2/31:48

(ötujjas – kromatikus gyakorló) (III. füzet, 8. old.)

X/2/31:50-X/2/35:09

- Sirató (1) (III. füzet, 10. old.)**
X/2/35:21- X/2/48:30
- Arckép (2) (III. füzet, 12. old.)**
X/2/48:48-X/2/56:55
- Orosz tánc (III. füzet, 13. old.)**
X/2/56:56-X/2/1:02:26
- Bogáncs (III. füzet, 14. old.)**
X/2/1:02:27-X/2/1:07:31
- (keserves nóta) (III. füzet, 17. old.)**
X/2/1:07:34-X/2/1:18:28
- Hoquetus (I. füzet, 24/B old.)**
- Csalog Gábor-Kemenes András**
XI1/0:01-XI/1/5:57
- Madaras (I. füzet, 18/B old.)**
- Csalog Gábor-Kemenes András**
XI/1/5:58-XI/1/13:21
- Dallam fordulatokkal (I. füzet, 18/A old.)**
- Csalog Gábor-Kemenes András**
XI/1/13:22-XI/1/18:35
- Dühös korál (IV. füzet, 2. old.)**
- Csalog Gábor-Kemenes András**
XI/1/18:35-XI/1/33:40
- Harangok (IV. füzet. 4. old.)**
- Csalog Gábor-Kemenes András**
XI/1/33:59-XI/1/40:27
- Árnyjáték (3)**
XI/2/0:00-XI/2/15:17
- Hommage a Ránki György (III. füzet, 19. old.)**
XI/2/15:17-XI/2/21:40

KISS PÉTER: KURTÁG NOTÁCIÓJÁNAK ÉRTELMEZÉSE A JÁTÉKOK PÉLDÁJÁN

Hommage a Varese (III. füzet, 42. old.)

XI/2/21:44-XI/2/48:00

Hommage a Zenon (III. füzet, 20. old.)

XI/2/48:00-XI/2/57:07

Tollrajz, búcsúzóul Schaár Erzsébetnek (III. füzet, 11. old.)

XI/2/57:08-XI/2/1:05:58

Hommage a Farkas Ferenc (3) (Petruska idézése) (III. füzet, 30. old.)

XII/1/0:00-XII/1/13:02

Hommage a Schubert (III. füzet, 28. old.)

XII/1/13:05-XII/1/27:45

Csökönys csomók (III. füzet, 28. old.)

XII/1/27:46-XII/1/34:53

(szerelem, szerelem, játkozott gyötrem...) (II. füzet, 12. old.)

XII/1/34:55-XII/1/47:30

Fehangjáték (4) (III. füzet, 46. old.)

XII/1/47:47-XII/1/52:08

Arckép (3) (III. füzet, 48. old.)

XII/1/52:09 XII/1/1:01:26

12 új mikrolúdium – Árnyjáték (4) Hommage a Somlyó György (III. füzet, 56. old.)

XII/1/1:01:54-XII/1/1:14:00

Beethoven Asz-Dúr Szonáta I. tétel Op. 110.

XII/2/0:00- XIII/1/48:04

Schubert: B-dúr Vonósnégyes I. tétel Op. 168

Keller kvartett

XIII/2/0:01-XIII/2/1:05:52

Vöröspecsenye (I. füzet, 10/B old.)

XIV/1/0:00-XIV/1/1:32

Virág az ember... (2) (I. füzet, 10/B old.)

XIV/1/1:35-XIV/1/4:37

FÜGGELÉK

Kvintek(2) (I. füzet, 10/B old.)

XIV/1/4:37-XIV/1/8:12

(az ifú ökölvívó derűsebb percei) (I. füzet, 11/A old.)

XIV/1/8:17-XIV/1/14:29

(álmosan) (I. füzet, 11/A old.)

XIV/1/14:29-XIV/1/23:54

Arckép (1) (I. füzet, 11/B old.)

XIV/1/23:54-XIV/1/28:31

Szilaj csárdás (I. füzet, 13/B old.)

XIV/1/28:39-XIV/1/33:05

Ráncigálós (I. füzet, 13/B old.)

XIV/1/33:05-XIV/1/36:26

Hang és gombóc (1) (I. füzet, 14/A old.)

XIV/1/36:26-XIV/1/42:33

Szomorú felhangok (I. füzet, 14/B old.)

XIV/1/42:34-XIV/1/43:45

Kis Korál (2) (I. füzet, 14/B old.)

XIV/1/43:48-XIV/1/46:52

Virág az ember...(3) (I. füzet, 14/B old.)

XIV/1/46:53-XIV/1/49:40

Hang és gombóc (2) (I. füzet, 15/A old.)

XIV/1/49:51-XIV/1/55:17

Tölcserjáték (2) (I. füzet, 15/B old.)

XIV/2/0:00-XIV/2/2:18

Sarabande (I. füzet, 15/B old.)

XIV/2/2:18-XIV/2/5:38

(scherzando) (I. füzet, 16/A old.)

XIV/2/5:39-XIV/2/10:05

(Homage a Beethoven) (I. füzet, 16/B old.)

XIV/2/10:06-XIV/2/12:42

KISS PÉTER: KURTÁG NOTÁCIÓJÁNAK ÉRTELMEZÉSE A JÁTÉKOK PÉLDÁJÁN

Felhangjáték (I. füzet, 16/B old.)

XIV/2/12:43-XIV/2/15:07

Háromnegyed-álomban (I. füzet, 17/A old.)

XIV/2/15:10-2/17:52

Skála egytől-nyolcig (I. füzet, 17/A old.)

XIV/2/17:52-XIV/2/18:39

Virág az ember... (4a) – (4b) (I. füzet, 17/B old.)

XIV/2/18:39-XIV/2/20:48

Dallam fordulatokkal (I. füzet, 18/A old.)

XIV/2/20:55-XIV/2/21:43

Madaras (I. füzet, 18/B old.)

XIV/2/21:43-XIV/2/24:47

Rozsnyai Ilona emlékezete (VII. füzet, 32. old.)

XV/1/0:00-XV/1/11:22

Hymenaeus (VII. füzet, 25. old.)

XV/1/11:39-XV/1/23:50

Studie zu Büchners Lenz” (VII. füzet, 25. old.)

XV/1/23:55-XV/1/33:08

Egy szál viola Mártának (VII. füzet, 24. old.)

XV/1/33:09-XV/1/36:26

Karácsonyi üdvözet Hajninak (VI. füzet, 22. old.)

XV/1/38:00-XV/1/47:59

Do-Mi D’arab (VI.füzet, 26. old.)

XV/1/47:59-XV/1/1:02:27

Bozay Attila emlékére (VII. füzet, 40. old.)

XV/2/0:18-XV/2/12:09

Felhangjáték (2) (I. füzet, 16/B old.)

XV/2/13:28-XV/2/18:55

Csomók (1) (I. füzet, 17/B old.)

XV/2/18:56-XV/2/22:25

FÜGGELÉK

Szomorú felhangok (I. füzet, 14/B old.)

XV/2/22:26-XV/2/27:00

Legato (I. füzet, 11/B old.)

XV/2/27:01-XV/2/35:29

Galopp (I. füzet, 12/B old.)

XV/2/35:30-XV/2/39:22

Oldalgó tenyerek (I. füzet, 20/A old.)

XV/2/39:23-XV/2/44:06

Sarabande (I. füzet, 15/B old.)

XV/2/44:26-XV/2/49:23

Kósa György emlékére (V. füzet, 27. old)

XV/2/51:14-XV/2/54:33

Vass Lajos emlékére (VI. füzet, 38. old.)

XV/2/54:35-XV/1/02:18

Versetto: Dixit Dominus ad Noe: finis universe carnis venit...(VI. füzet, 8. old.)

XVI/1/0:00-XVI/1/17:07

... waiting for Susan...(VI. füzet, 39. old.)

XVI/1/17:08-XVI/1/25:53

Virág Nuriának (VI. füzet, 13. old.)

XVI/1/25:55-XVI/1/29:36

Päan (VI. füzet, 14. old.)

XVI/1/29:37-XVI/1/37:28

Fanfárok (V. füzet, 32. old.)

XVI/1/37:28-XVI/1/41:51

Päan (VI. füzet, 14. old.)

XVI/1/41:51-XVI/1/49:58

Levél Teóke Marianne-nak (VI. füzet, 16. old.)

XVI/1/49:58-XVI/1/59:25

Alapelemek (1) (VI. füzet, 18. old.)

XVI/2/0:00-XVI/2/1:00

KISS PÉTER: KURTÁG NOTÁCIÓJÁNAK ÉRTELMEZÉSE A JÁTÉKOK PÉLDÁJÁN

Ál-módoz-va (VI. füzet, 21. old.)

XVI/2/1:14-XVI/2/6:36

Ker^keringő (VI. füzet, 22. old.)

XVI/2/6:36-XVI/2/10:11

Halk búcsú Székely Endrétől (VI. füzet, 36. old.)

XVI/2/10:11-XVI/2/15:59

Lendvai Ernő in memoriam (VI. füzet, 42. old.)

XVI/2/17:47- XVI/2/21:27

... de már elfelejtettem... (VII. füzet, 31. old.)

XVI/2/21:32-XVI/2/26:21

... és még két szó Anatolnak ... (VII. füzet, 34. old.)

XVI/2/26:22-XVI/2/31:41

Rodica lui Ionescu – Marta lui Kurtág (VII. füzet, 50. old.)

XVI/2/32:04-XVI/2/44:02

Aus der Ferne II (V. füzet, 36. old.)

XVII/1/0:00-XVII/1/10:27

Helyettem kis virág (V. füzet, 36.old.)

XVII/1/10:27-XVII/1/15:15

Ölelkező hangok (V. füzet, 40.old.)

XVII/1/15:15-XVII/1/22:10

Maros Judit és az anyakönyv (V. füzet, 26.old.)

XVII/1/22:10-XVII/1/35:40

Guillaume Apollinaire: L'Adieu (V. füzet, 31.old.)

XVII/1/35:40-XVII/1/46:07

Fellobban – ellobban (V. füzet, 31.old.)

XVII/1/46:07-XVII/1/50:58

Tartózkodó kérdés (V. füzet, 38. old.)

XVII/1/50:58-XVII/1/59:27

Valcer (V. füzet, 38.old.)

XVII/1/59:27-XVII/2/02:07

FÜGGELÉK

Postface á Kocsis Zoltán (V. füzet, 4. old.)

XVII/2/2:17- XVII/2/11:39

Virág a Virág... (V. füzet, 6. old.)

XVII/2/11:39 – XVII/2/18:58

Virág az ember... (V. füzet, 13.old)

XVII/2/18:58 – XVII/2/26:51

Les Adieux (V. füzet, 13. old.)

XVII/2/26:51-XVII/2/32:16

Hempergős (III. füzet, 16. old.)

XVII/2/32:16-XVII/2/36:15

Bogánecs (III. füzet, 14. old.)

XVII/2/36:15-XVII/2/40:22

Csökönys csomók (III. füzet, 25. old.)

XVII/2/40:22-XVII/2/42:18

Elégia balkézre (III. füzet, 15. old.)

XVII/2/42:18-XVII/2/49:17

Hommage á Pierre Boulez (VII. füzet, 44. old.)

XVIII/1/0:00-XVIII/1/47:51

12 új mikrolúdium – 2. Agitato (III. füzet, 52. old.)

XVIII/1/47:51-XVIII/1/52:37

12 új mikrolúdium – 3. Útvesztő Dé (III. füzet, 53.old.)

XVIII/1/52:37-XVIII/1/57:33

12 új mikrolúdium – 4. (III. füzet, 54. old.)

XVIII/1/57:33-XVIII/1/1:01:04

12 új mikrolúdium –7. Hommage á Mihály András (III. füzet, 58. old.)

XVIII/1/1:01:04-XVIII/2/3:57

12 új mikrolúdium –8. (III. füzet, 59. old.)

XVIII/2/3:58-XVIII/2/9:42

12 új mikrolúdium –12. Hommage a Stockhausen (III. füzet, 63. old.)

XVIII/2/9:45-XVIII/2/16:56

BIBLIOGRÁFIA

- Ábrahám Mariann: „Betekintés Soproni József alkotóműhelyébe: Beszélgetés a szerzővel a Jegyzetlapok című zongoradarab-sorozatáról.” *Parlando* 26/8-9 (1984. augusztus-szeptember) 19-24.
- Bleek, Tobias: *Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip. Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett Officium breve op. 28*. Saarbrücken: Pfau, 2010.
- Csalog Gábor: „Kurtág órái.” *Muzsika* 44/2 (2001. február): 16.
- Csont András: „Sokan kidőltek már mellőle” *Magyar Narancs online* 2007. február 16. (utolsó megtekintés dátuma: 2018. június 5.).
- Dalos Anna: „Kurtág az elemezhetetlen. Analitikus utak az első, avantgárd korszak értelmezéséhez (1957-1962).” *Magyar Zene* L/1. (2012. február): 91-107.
- Darvas János: *A magyar zongorahagyomány Lisztől napjainkig*. (Dokumentumfilm, 2002)
- Dibelius, Ulrich (szerk.): *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*. Salzburg:Residenz Verlag, 1993,
- Dolinszky Miklós: „Kurtág arra kényszeríti előadóit, hogy kezdjenek új életet. Csalog Gábor és Dolinszky Miklós beszélgetése” *Holmi* XVIII/6 (2006. június): 742-749.
- Dolinszky Miklós: „Szólj gyengéden, de erővel. A gyermek visszaszerzése.” *Kurtág György: Játékok 2* (Budapest: BMC, 2008. BMC CD 139).
- Farkas Zoltán: „Jöjj el szabadság! Te szüelj nekem rendet...” *Kurtág György: Játékok 1* (Budapest: BMC, 2006. BMC CD 123).
- Ligeti György: „Új notáció – kommunikációs eszköz vagy öncél?” In: Kerékfy Márton (szerk.): *Ligeti György válogatott írásai* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010. 197-209.
- Halász Péter: *Kurtág György*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 3. Budapest: Mágus Kiadó, 1998
- : „Kurtág-töredékek”. *Holmi* VII/2 (1995. február): 154-183.
- Heg, Hans: „Az ember sohasem érkezik túl későn. Hans Heg beszélgetése Kurtág Györggyel.” *Muzsika* 37/2 (1996, február) 12-15.
- Karkoschka, Erhard: *Das Schriftbild der Neuen Musik*. Celle: Hermann Moeck, 1966
- Kurtág György: „Ligeti Györgyről. Ünnepi beszéd München 1993. június 16.” In Moldován Domonkos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006). 221-236.

BIBLIOGRÁFIA

Máriássy István-Kurtág György: *Játékok. Jelmagyarázat*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1979). 1.

Moser, Roland: „Ernst von Siemens Zenei díj Kurtág Györgynek”. *Muzsika* 41/7 (1998. július.): 12-14.

Stone, Kurt: *Music Notation in the Twentieth Century. A practical guidebook*. New York: W. W. Norton & Company, 1980.

Varga Bálint András: „Kurtág György” In Varga Bálint András (szerk.): *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986. 202-213.

—————: *Kurtág György*. Várbíró Judit (szerk.): *A magyar zeneszerzés mesterei*. Budapest: Holnap Kiadó, 2009.

Wilheim András: „Mindennapi” *Holmi* XVIII/6 (2006. június) 726-731.