

Dalos Anna

## A FORMA KÉRDÉSEI KURTÁG GYÖRGY MŰVÉSZETÉBEN\*

### 1. Kurtág és a forma

A Kurtág-szakerődalom érzékelhetően zavarban van, ha a komponista zenei formáiról kell számot adnia. A kurtági forma megragadásának különféle kísérleteiben elsősorban olyan faktorként határozzák meg a formát, mint amely „problémát” jelent a zeneszerző számára. E „probléma” leginkább a nagyforma létrehozásában nyilvánul meg, hiszen Kurtág – így az értékelések – a kisforma mestere. Eszerint a komponista egész életműve „harc a nagyformáért”.<sup>1</sup> Nyilatkozataiból úgy tűnik, maga a zeneszerző is így látja ezt, amikor legsajátabb területének a kisformát nevezi meg.<sup>2</sup> Mindazonáltal Kurtág – mint Balázs István feltételezi – nem a hagyományos tematikus-motivikus kompozíciós módszerrel dolgozik, és a „holt modellektől”, a „kész formai sémáktól” is elfordul.<sup>3</sup> Philipp Brüllmann ugyanakkor arra mutat rá, hogy Kurtágnál a formai felépítés mindig kérdés-felelet struktúrákból jön létre, s bár a szerző többnyire a tradicionális formai sémákkal él, ezeket sohasem primeren használja, hanem mindig a különleges zenei konstellációkból vezeti le őket. Végeredményként Kurtág minden formája individuális formává alakul.<sup>4</sup>

\* Az MTA BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán 2016. február 25-én elhangzott előadás jelentősen kibővített, szerkesztett változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója. A tanulmány az MTA Lendület programjának támogatásával jött létre. A kottapéldákat az Editio Musica Budapest, a faksimilét pedig a bázeli Paul Sacher Stiftung szíves engedélyével közöljük.

1 István Balázs: „Fragmente über die Kunst György Kurtágs”. In: Friedrich Spangemacher (hrsg.): *György Kurtág. Musik der Zeit*. Bonn: Boosey & Hawkes, 1986 (Musik der Zeit. Dokumentation und Studien 5.), 65–87., ide: 69.

2 Balázs István arra is utal, hogy Kurtág maga fogalmazott úgy, hogy ő „fedezte fel a kisformát.” Uott.

3 Uő: „Kurtág”. In: Moldován Domokos (összeáll.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. Budapest: Rózsavölgyi, 2006, 21–61., ide: 40.

4 Philipp Brüllman: *György Kurtág: „Hommage a Mihály András”. 12 Mikroludien für Streichquartett op. 13 (1977–78)*. Saarbrücken: Pfau, 2010 (Fragmen. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik. Hrsg. Stefan Fricke, Heft 52.), 21. Balázs István is utal arra, hogy Kurtágnál „a gesztusoktól a kisformáig oppozíciók egész rendszere épül ki.” Balázs: *Kurtág*, 25.

A formák individualitása meghatározó jelentőségű az értelmezők szemében. Pierre Boulez éppúgy, mint Hartmut Lüch<sup>5</sup> vagy éppen Kroó György<sup>6</sup> arra utal, hogy a kurtági nagyforma azért egyedi, mert általában kisebb formák-tételek egymásutánjából építkezik. Wilhelm András is hangsúlyozza a tételrend és a nagyforma kialakításával kapcsolatban, hogy a véletlenszerűnek tűnő – és akár valóban véletlenszerűen vagy éppen egy külső tanácsadó által motiválva egymás mellé rendelt – tételekből végül mégis olyan kompozíció jön létre, amelynek „műteljessége pontosan érzékelhető”.<sup>7</sup> A legtöbb Kurtág-műben egy stilizált hídforma jelenik meg, Kurtág formaelve a „klasszikus keretek között megmutatkozó kaleidoszkóp”.<sup>8</sup>

A komponista interjúi, nyilatkozatai, írásai, illetve kompozíciós vázlatai árulkodó nyomokat hagynak a formáról és formálásról vallott nézeteiről. Az utóbbiak esetében mindazonáltal elmondható, hogy – annak ellenére, hogy Kurtág előszerezzel írja tele vázlatfüzeteit szöveges feljegyzésekkel – ezek feltűnően ritkán tartalmaznak olyan passzusokat, amelyek előre rögzítik egy-egy mű formai tervét. Ilyen feljegyzések vokális művek esetében egyáltalán nem születtek, csupán a hangszeres műveknél fordulnak elő időről időre. Sokkal jellemzőbb, hogy a zeneszerző a mű harmóniai vázát dolgozza ki, mint például az 1978–79 fordulóján komponált, 1989-ben revideált *Grabstein für Stephan* esetében, amelynek forrásai között több ilyen harmóniai tervezetet is találunk.<sup>9</sup> Mégis fennmaradt a *Grabstein*-nek egy tervezett tételrendje is (1. faksimile a 216. oldalon).

Nyolc formarész – tétel – különül el ebben a tervben, egy belső ismétléssel (a 4. tétel két megszólalása között trióként szólal meg az 5.). Jellemző, hogy minden tételnek műfaji vagy karakterelnevezése van, s ezek mind gyászzenékre utalnak. Lényeges az is, hogy Kurtág hivatkozik a felhasználni tervezett korábbi művekre, elsősorban a *Bornemisza Péter mondásaira* („az embernek halála”). A *Virág* mint cím a komponista egyik emlékműfajához kapcsolódik: virág valakinek az emlékére. Érdemes összevetni a tervezetet a mű végleges formájával is (1. táblázat a 216. oldalon): Kurtág ez utóbbiban ugyan megmaradt a tételek egymás mellé rakogatásánál és a keretes szerkezetnél, a darab azonban mégis inkább egy rondóformához hasonlít, amelyben egy elő- és utójáték öleli körbe a két közjátékos rondót, s a rondótema minden megjelenésekor újabb és újabb változatban szólal meg. Az egyes formarészek önmagukban is háromtagú formát alkotnak, illetve ennek bővített alakjaiban (például kettősvariáció) jelennek meg, miköz-

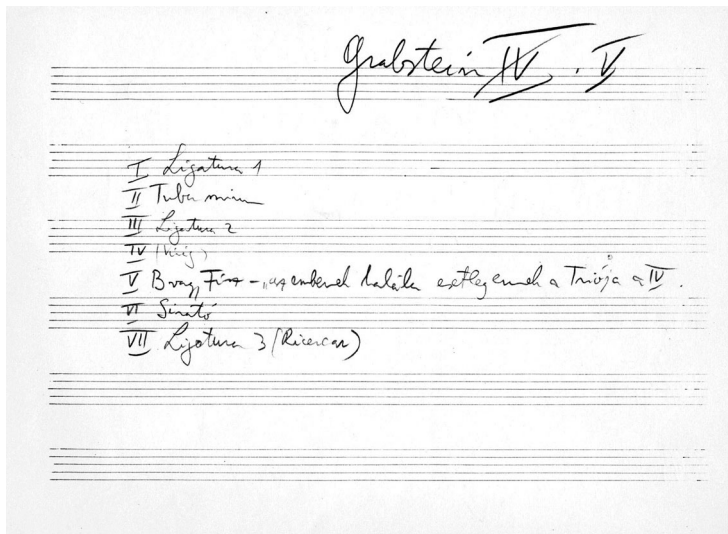
5 Mindkét írás a Friedrich Spangemacher közreadta György Kurtág kötetben jelent meg (ld. az 1. jegyzetet): Pierre Boulez: „György Kurtág”, 12–13.; Hartmut Lüch: „'Dezembers Gluten, Sommers Hagelschläge...'. Zur künstlerischen Physiognomie von György Kurtág”, 28–52., ide: 39.

6 Kroó György: „Kurtág György kódjai”. In: Várkonyi Tamás (közr.): *Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban*. Budapest: Gramofon könyvek–Klasszikus és Jazz, 2011, 274–276., ide: 274–275. A kritika az Élet és Irodalom 1978/41. október 14-i számában jelent meg.

7 Wilhelm András: „Satzfolge und Großform. Der begriff des 'offenen Werkes' in den Kompositionen von György Kurtág”, *MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik*, 72. (1997. november), 35–38. A *Kafka-törédek* esetében maga Wilhelm javasolt sorrendi változtatásokat Kurtágnak. 38.

8 Uott

9 A Paul Sacher Stiftung Kurtág-gyűjteményében a 315-0646., 316-0687., 319-0696. számú vázlatlapokon.



1. faksimile. A Grabstein für Stephan formavázlata (Paul Sacher Stiftung, Kurtág-gyűjtemény)

ben folyamatosan belső visszatérésekkel kötik tematikailag össze a különböző formaegységeket – ennek forrása egyébként az eredeti terv háromtagúságot formázó IV. és V. tétele lehetett.

A terv:

I. Ligatura 1 – II. Tuba mirum – III. Ligatura 2 – IV. (Virág) – V. B vagy Fis; „az embernek halála” esetleg ennek a Triója IV. – VI. Sirató – VII. Ligatura 3 (Ricercar)

A forma végleges alakja:

Prelúdium – A – B – Av – C – Avv – Posztlúdium

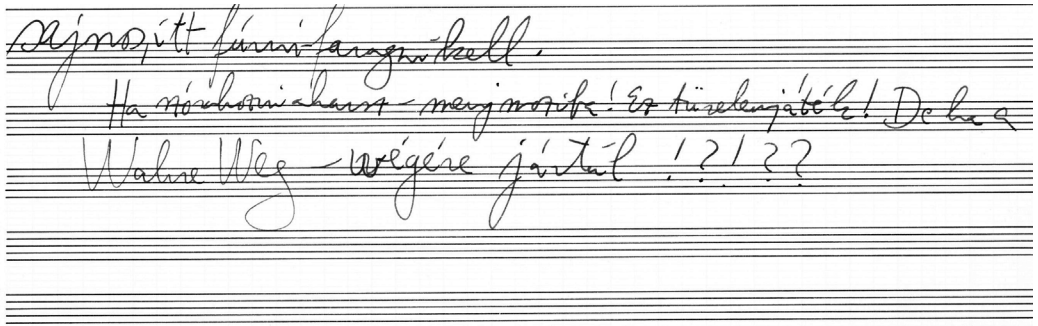
1. táblázat. A Grabstein für Stephan formai terve és végleges formai felépítése

Kurtág Varga Bálint Andrásnak adott egyik nyilatkozata magyarázattal szolgál arra, miért kerüli a komponista az efféle formai tervek rögzítését: „Az okosságommal nem megyek semmire. Ezt mondtam már egyszer Neked: ha tudom, hogy valamit hogy kell megcsinálni, ilyen forma lesz, ilyen variációk vagy ilyen szisztéma, akkor rendszerint nem írom meg.”<sup>10</sup> Az idézet azt sugallja, Kurtágnál a formálásban a spontaneitás játszik meghatározó szerepet. Varga Bálint András kérdésére, hogy eszerint a komponálás során első lépésben nem tudatos a formálás, Kurtág

10 Varga Bálint András (közr.): Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei. Budapest: Holnap kiadó, 2009, 29.

így reagál: „hanem világra segítése annak, ami kikíváncsozik”.<sup>11</sup> Ezt követi a tudatos munka, amelynek során a zeneszerző sokszor korrigálja a darabot.<sup>12</sup>

Mégis érdemes megvizsgálni pár olyan formai tervet, amelyeket megőriztek Kurtág György vázlatfüzetei, mivel azok látványosan megmutatják, milyen mértékig és milyen értelemben része a forma a komponálást megelőző vagy annak korai fázisát segítő „ötletelésnek”. A vázlatfüzetekben megjelenő különféle szöveges feljegyzések világossá teszik, hogy a szóbeli megnyilatkozás általában a komponálást gátló görcsöket oldja, a József Attila-féle *Szabad ötletek jegyzékéhez* hasonlóan,<sup>13</sup> pszichológiai értelemben, analitikus funkcióval bír. Így ezek a feljegyzések nem mentesek a végtelenségig kíméletlen önkritikától, önostorozástól, mi több, önmaga sértegetésétől. A ...*quasi una fantasia*... vázlataiban (2. fakszimile) jelenik meg egy nagyon jellegzetes példa erre az önemésztő kompozíciós gyakorlatra: „Ha szórákoszni akarsz, menj moziba!” (az idézetben található egy utalás a *Kafka-töredékek* egyik szövegrészére is).



2. fakszimile. Formai leírás a ...*quasi una fantasia*... vázlataiban (Paul Sacher Stiftung, Kurtág-gyűjtemény)

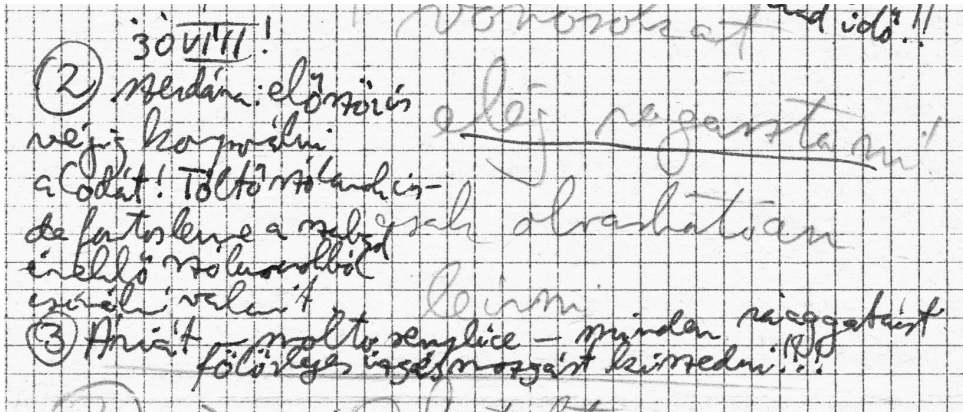
Hasonló önkritikus szöveges megjegyzés olvasható a ...*quasi una fantasia*... egy másik vázlatában: „3. Áriát molto semplice – minden szaggatást fölösleges izgésmozgást kiszedni!” (3. fakszimile a 218. oldalon). Még ennél is többet árul el a forma tervéről egy jegyzet ugyanebben a vázlatfüzetben. Kurtág részletesen írja le a variációs forma egyes változatainak karaktereit, illetve zeneszerzésttechnikai jellegzetességeit, és utal a műben felhasználni tervezett önidézetekre is (4. fakszimile a 219. oldalon).

E vázlatok lélektani funkcióján túl érdemes megfigyelni, milyen hagyományos formatani, illetve komponálásttechnikai fogalmakkal él Kurtág: a coda és a variáció mellett árulkodó például a „fűrészfűrészkészlet” vagy az „exponálom” kifejezés, és nagyon sokatmondó, hogy Kurtág utal Beethoven Op. 111-es szonátájára, a két mű közötti motivikai rokonságra.

11 Uott, 32.

12 Uott.

13 József Attila: *Szabad ötletek jegyzéke*. Budapest: Atlantisz, 1993.



3. faksimile. Formai leírás a ...quasi una fantasia... vázlataiban (Paul Sacher Stiftung, Kurtág-gyűjtemény)

Hasonlóképpen hagyományos formatani fogalmakkal operál Kurtág írásaiban, interjúiban és nyilatkozataiban is. A Siemens Alapítvány díjátadó ünnepségén mondott beszédében például hosszan elmélkedik arról, miként kritizálná Ligeti a róla szóló írásmű felépítését, s itt is, akár csak vázlatai formai terveiben, a kódának jut kiemelt szerep:

- A bevezetés túl körülményes.
- A Codád nem tud befejeződni. Mindig újra és újra Coda, aztán a Coda Codája. Stb... [...]
- Miért éppen ezek a jelenetek a legkidolgozottabbak, miközben sokkal fontosabbak csak a Coda felsorolásáiban szerepelnek?!<sup>14</sup>

Mivel Kurtág Ligetire mint mesterére tekintett,<sup>15</sup> ez a képzeletbeli jelenet legalább olyan mértékben dokumentálja a két barát kapcsolatának természetét, mint Kurtág viszonyát a kódához mint a zenei forma egyik meghatározó tényezőjéhez. A Varga Bálint Andrással folytatott, a ...concertante...-ról szóló beszélgetésrészben még egy gondolatébresztő megfogalmazásra figyelhetünk fel: „Ez itt alapjában véve egy háromtémás gyors tétel. [...] A darab fantáziaszerű.”<sup>16</sup> Majd pedig: „Utána jön még egy anyag, ami mintha melléktéma lenne.”<sup>17</sup> Kurtág szóhasználata tehát egyértelműen háromtémás, szonátaformájú gyors tételre utal, s ezt az értelmezést erősíti a melléktéma kifejezés felidézése is. A korábban oly sokat emlegetett kóda mellett a melléktéma is fontos fogalom: a Varga Bálint András-féle első interjúban gyermekkori alapélményként beszél Beethoven Op. 2 No. 1-es f-moll zongoraszonátájá I. és zárótételének melléktémájáról, amelyeket egy „ős-zenei magatartás”

14 Kurtág György: „Laudáció a Siemens Alapítvány díjátadó ünnepségén (München, 1993. június 16.)”. In: Varga (közr.): i. m., 135–148., ide: 148.

15 Kurtág a Ligetihez fűződő viszonyát „Imitatio Christi”-szindrómának nevezi. Uott, 135.

16 Uott, 118.

17 Uott.





megnyilvánulásának tekint.<sup>18</sup> Ez az „ős-zenei magatartás” tulajdonképpen egy alapvető zenei gesztus, amelyben feltűnő módon dominálnak az unisono megszólaló dallami elemek. Hogy valóban alapélmény lehetett ez Kurtág számára, mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy zenéjében is sok ilyen, a zenei szövegből kiemelkedő gesztus található. Ezek azonban – Kurtágnál éppúgy, mint Beethovennél – nem elidegenített, a kontextusból kilógó elemek, hanem a zenei történések folyamatából következetesen kibomló zenei alakzatok, amelyek a zenei folyamatban emlékeztető funkcióval is rendelkeznek. Kurtágnál az efféle zenei alappesztusok többnyire kérdés-felelet párba illeszkednek. Ő maga is úgy látja, hogy az oppozíciók ezen rendszere valójában rendkívül tradicionálissá teszi zenéjét: „anélkül, hogy nyolctaktusos periódusok lennének, működik [benne] a periodikus gondolkodás” – mondja.<sup>19</sup> Mi több, fogalmaz Kurtág, a kérdés és válasz szembeállítására nem más, mint „maga a periódus. A lehető legtradicionálisabb gondolkodás.”<sup>20</sup>

## 2. Kurtág formai gondolkodásának kiindulópontjai

A periódus szó használata már önmagában véve is utal Kurtág formai gondolkodásának tradicionalizmusára. Bár az idézetben elsősorban az előadók figyelmét kívánja felhívni a zene – bármely zene – periodikus jellegére, és tanítványai emlékezései is alátámasztják, hogy a periódusok kérdés-felelet struktúrája alapvető eleme a kurtági tanításnak,<sup>21</sup> nyilvánvaló, hogy nemcsak az interpretációban, de magában a komponálásban is meghatározó szerepet szán a kérdés-felelet szembeállítással létrehozott periodicitásnak. Egyértelmű, hogy ezen a ponton az előadóművészeti gyakorlat és a komponálási praxis egybecsúszik. Kurtág elvárja, hogy az előadó demonstrálni tudja a zeneszerző elképzelését a forma megvalósulásáról. E szerint az elképzelés szerint a forma megvalósulása, azaz a zenei anyag perióduson alapuló

18 Uott, 16.

19 Uott, 57.

20 Uott.

21 Kurtág tanítványa, Szervánszky Valéria emlékezése szerint Kurtág legfontosabb tanácsa tanítványai számára az volt, hogy semmi olyasmit ne játsszanak el, amit belső hallásukkal korábban már elő nem készítettek. A hallással történő előkészítés érinti a hangok összekötését vagy éppen az eljutást egyik hangtól a másiktól, mégpedig oly módon, hogy a hangok a kérdések és válaszok rendszerébe illeszkedjenek. Szervánszky Valéria: „About the Játékok – Games”. In: Márta Grabócz–Jean-Paul Olive: *Gestes, fragments, timbres. La musique de György Kurtág en l'honneur de son 80e anniversaire*. Paris: L'Harmattan, 2008, 177–181., ide: 178. Szervánszky Valéria visszaemlékezése összecseng Kurtág nyilatkozataival: „azt kell mondanom neked, hogy minden hangot meg kell érdemelni! Van egy mintapéldám. Összecsapom a tenyeremet és Márta a hangversenyerem egy távoli pontján állva válaszol rá. A fortissimóra pianissimóval, vagy éppen fordítva, válaszolhat akár ugyanazzal az intenzitással is. Ennek megfelelője a Haffner-szimfónia indulása (eldúdolja). Ha valaki nem egészen belülről érti az átváltás mosolyát, akkor dirigálja csak tovább – 'ja most piano van.' Ezért mondom: nekem az a legnagyobb ellenségem, aki a következő egységet már eljátssza anélkül, hogy megérdemelné. Én úgy hívom, hogy megszenvedné, de nem muszáj megszenvedni, hiszen például a mosoly nem megszenvedés. *Megtörténnik*. A tenyércsattanásra valaki egyszer megkérdezte: 'Akkor ez most dühös?' – Nem, feleltem. Ez energia. Az energia lehet nagyon vidám is.” Varga (közr.): i. m., 57.

formálása – vagyis maga a zenei folyamat – különbözik magától az absztrakt formától, amelyet sokkal inkább keretként, kitöltendő vázként kell elképzelnünk.

Ugyanerre a megközelítésre épül Dobszay Lászlónak a klasszikus periódusról szóló könyve is, amely – mint az előszóból kiderül – Kurtág unszolására készült el, s amelyet Dobszay éppen ezért Kurtágnak is ajánlott.<sup>22</sup> A periódusról, illetve a formálásról alkotott Dobszay-féle elképzelés valóban igen sok ponton egybeesik a kurtági koncepcióval. Dobszay szerint a forma, illetve a formálás alapvetően az időben elrendezett jelenség.<sup>23</sup> Az elmélet alapterminusa a „binom”, amely valójában egy ütempárt jelent.<sup>24</sup> Az ütempárok összetartoznak, miközben kiszakítanak bizonyos egységeket a zenei időből: az ütempár eleje indít, a vége lezár, de egyben viszonyítási pontot is képez, hiszen minden továbbit vele hozunk összefüggésbe.<sup>25</sup> A zene alapegysége pedig – épp a binomiális alapviszonyokból adódóan – a periódus.<sup>26</sup> A nagyforma e binomiális szerkezetek hatványozódásával jön létre.<sup>27</sup>

A periódus szabályosságát a zenei kibontakozás szempontjából oly fontos aszimmetriák törlik meg, s e töréseknek két alaptípusa van, az elízió és a bővülés.<sup>28</sup> „Ha egy periódus szabályos, párhuzamos alkatát megőrzi – így Dobszay –, akkor az eseményeket hallásunk egy begyakorolt skémába rendezi, sőt elvárása (expectatio) alapján előre érzékeli a forma egészét. [...] Az aszimmetrikus változások, főként a bővülések a periódust egy eseménysorrá változtatják át, melyben nem tudjuk pontosan, mi fog történni. Ha vannak is elvárásaink, azok menet közben alakulnak ki és át. Úton vagyunk, melynek fordulatait úgy követjük, amint azok felbukkannak.”<sup>29</sup> Az „úton levés”, a váratlan fordulatok, a zene eseményszerű felfogása Kurtág művészetének – saját bevallása szerint is – alapvető jellegzetessége. A kurtági nyilatkozatok ezért is rímelenek olyan szembeszökően Dobszay elemző módszerére.<sup>30</sup>

Nagyon valószínű azonban, hogy Kurtág formai gondolkodásának más forrásai-mintái is lehettek, mégpedig olyanok, amelyek nem a hetvenes évekre, hanem jóval korábbra nyúlnak vissza. Ebben a tekintetben meghatározó jelentősége kell legyen annak, hogy hosszú idő után írott első hangszeres művét – a végül lezáratlanul maradt 24 *antifonát* (Op. 10) – Ligeti Györgynek akarta ajánlani.<sup>31</sup>

22 Dobszay László: *A klasszikus periódus*. Budapest: Editio Musica, 2012.

23 Uott, 14.

24 Uott, 28–30.

25 Uott, 26.

26 Uott, 66–67.

27 Uott.

28 Uott, 133.

29 Uott, 186.

30 Dobszay és Kurtág kölcsönös szimpátiára épülő kapcsolata több évtizedre vezethető vissza. Kurtág énekelt a Dobszay vezette Schola Hungaricában, sőt a *Játékok* sorozat előszavában is utalt rá, hogy az előadásban a gregorián szabad deklamációját érdemes követni – ami közvetlen lenyomata kell legyen a Schola Hungaricában szerzett tapasztalatoknak. Dobszay koncepciója valószínűleg sok rokonságot mutat Simon Albert előadóművészi elképzeléseivel, amelyekről azonban – dokumentumok hiányában – igen keveset tudunk. Lásd ehhez: Dolinszky Miklós: „A stílus nem fontos. (Dobszay László: *A klasszikus periódus*)”. *Holmi*, 25/6. (2013. június), 810–813.

31 Richard Toop: „Stele – a Gravestone as End or Beginning? György Kurtág’s Long March Towards The Orchestra”, *Contemporary Music Review*, 20/2–3. (2001), 129–149., ide: 131.



Ligeti 1958 és 1959 fordulóján keletkezett tanulmánya, *A zenei forma változásai*<sup>32</sup> ugyanis lényeges információkkal szolgálhattak Kurtág számára arról, milyenné kell válnia a posztszeriális időszak formai gondolkodásának. Miközben Stockhausennek a szintén a formáról szóló tanulmányát (*Wie die Zeit vergeht...*) Kurtág csak olvasás nyomán ismerhette meg, s még évtizedekkel később is felpanaszolta, hogy nem érti,<sup>33</sup> Ligeti kismonográfia méretű, a szerializmus bukását hirdető kiáltványának tartalmával akár rövid kölni látogatásának alkalmával is megismerkedhetett, s a szerző szóbeli magyarázataiban is részesülhetett.<sup>34</sup>

Ligeti, egyértelműen Adorno hatása alatt, egy olyan új zene eszméjét fogalmazza meg, amelyben az időbeliség térbeliséggé alakul át. Nyilvánvaló, hogy Ligeti ezzel az elképzelésével elsősorban saját állózene-koncepciójára, a mikropolifóniára reflektál, mégpedig a művek végleges megfogalmazásával-realizációjával egy időben. Véleménye szerint a szerializmusból való kilábalás eszközei a következők: az előre meghatározottság helyett a teljes mű víziójából kell kiindulni, a zenei karakterjegyek megerősítése révén kontrasztokat kell alkalmazni, illetve olyan formát kell kialakítani, amely esetében a komponista minden pillanatban maga hozhat döntést a mű folytatásáról.<sup>35</sup> Mi több, Ligeti a forma csírájának magát a különálló hangot tekinti, mivel „az voltaképpen már önmagában, igaz, parányi, mégis önálló forma. [...] Archetípusként szolgálhat strukturális folyamatok, sőt átfogó konstrukciók számára.”<sup>36</sup> S bár Ligeti szerint az ostinato és a periodicitás elviselhetetlenné vált az új zene befogadói számára, a zeneszerzés mégiscsak eljutott oda, hogy

a zeneszerző minden pillanatot kénytelen másként kialakítani, mint bármely korábit, sőt minden darabka zenét úgy, mintha mindent előlről kellene kitalálnia, mintha hangok sem volnának, hanem azokat előbb meg kellene alkotnia, hogy azután dolgozhasson velük [...]. Hogy az ennek következtében létrejövő formákat regresszívnek kell-e tekintenünk amiatt, mert analógiát mutatnak a már eldobott tonális formákkal, vagy sem – ezt a kérdést mindenesetre hagyjuk nyitva.<sup>37</sup>

Ahogy a Dobszay-féle elmélet esetében, úgy a Ligeti-elemzéssel kapcsolatban is találunk Kurtág nyilatkozataiban arra utaló jeleket, hogy az előbb említett megfogalmazást Kurtág önmagára vonatkoztatta: „Nincs szisztéma. Nemcsak hogy a kompozícióimnak nincs szisztémája, mindegyiknél újra ki kell találjam. Még akkor is, ha a végén a számomra túlságosan bejárt út lesz belőle.”<sup>38</sup> Ráadásul elmond-

32 Ligeti György: „A zenei forma változásai”. In: Kerékfy Márton (szerk., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 167–183.

33 Karlheinz Stockhausen: „...wie die Zeit vergeht...”. In: Herbert Eimert (szerk.): *Musikalisches Handwerk. Die Reihe III*. Wien: Universal Edition, 1957, ide: 13–42.; Varga (közr.): i. m., 79.

34 Kétnapos kölni tartózkodását nagyobb hatásúnak nevezte, mint az azt közvetlenül megelőző egyéves párizsi tanulmányútját; ld. Varga (közr.): i. m., 138.

35 Ligeti: i. m., 168–170.

36 Uott, 183.

37 Uott.

38 Varga (közr.): i. m., 79.

hatjuk azt is, hogy kompozíciói, így például a Kurtág-repertóriumként értelmezett *Játékok* darabjai is ténylegesen „regresszív” formákat alkalmaznak, mert egyértelmű „analógiát mutatnak” bizonyos „már eldobott” tonális formákkal, mi több, a periodicitás alapvető tulajdonságuk.

### 3. A periódus alkalmazásának módozatai

A kurtági periódus jellegzetességei jól megfigyelhetők a *Játékok* II. kötetének *Beszélgetés* tételében (1a kotta). Itt maga a párbeszéd – kérdés és felelet – adja ki a „binomok” két tagját, s a folytatás – szintén ütempár – újabb választ ad az első két ütem kérdésfelvetésére. Az ütempárok efféle párhuzamos szabályosságából az elízió és a bővítés billenti ki a zenei folyamatot. Az I. kötet *Legato* című darabjában (1b kotta a 224. oldalon) az ütempárok egybecsúsznak, a kérdés még ki sem csendül, amikor a válasz már megszólal. Ugyanígy csúsznak egybe a nyitókérdés tematikai elemei a II. kötet *Harangvirág* tételének második felében (1c kotta a 224. oldalon), az elízió itt azonban végül is bővítést eredményez: a kétütemes kérdésre háromütemes a válasz.

1a kotta. *Játékok* II., *Beszélgetés*

Az ütempárok és az irregularitás összetett alkalmazására látványos példa a III. kötet *Sírató 1.* című tétele (2. kotta a 225. oldalon). A darab kezdete – a kétütemes indítás – azt a benyomást kelti a hallgatóban, hogy a darabban ez a kétszer háromnegyedes alakzat, egy lassú menüett válik majd uralkodóvá. A szabályosság érzetét azonban rögtön megakasztja a kérdésre adott választ indító szünet, s még tovább fokozza a bizonytalanság érzetét az, hogy a zene időnként átvált 4/4-be, illetve 2/4-be. Bár a szünetek folytonosan megakasztják azt a percepció érzetét,

1b kotta. Játékok I., Legato

1c kotta. Játékok II., Harangvirág

amely szerint – minden alkalommal újra és újra – értelmezni próbáljuk a formai eseményeket, végül mégiscsak ők fogják nyújtani az egyetlen kapaszkodót: a szünet mindig az értelmezhető formahatárokat jelöli ki.

Máshol nem ennyire véletlenszerűen alakul ki a forma. Az A–B–A szerkezet, azaz a háromtagúság a *Játékokban* az egyik leggyakrabban megjelenő alakzat. Alaptípusa látható a II. kötet *Keringő* (2) című tételében, ahol még a tonális visszatérés is egyértelmű (3. kotta a 226. oldalon). De ugyanennyire tipikus a III. kötet *Hommage à Ránki György* című darabja is, valamint az *Hommage à Christian Wolff*. A periódus azonban egy másféle háromtagúsággá is kinőheti magát: igen gyakori az olyan forma, amelyben a kéttagú periódushoz egy kóda társul – ennek a II. kötet *Antifona fiszben* című darabja a legjellegzetesebb példája. A kóda maga kétrészes is lehet, s akkor a forma népdalszerű négyesorosságba fordul. A *Játékok* III. kötetében ilyen négyesorosság mutatkozik meg a *Tollrajz, búcsúzóul Schaár Erzsébetnek* esetében, amelynek formája A–Av–B–Av. Ez az egyik alaptípus Kurtágnál. A négyesorosság másik fajtája az *Hommage à Mihály András* (*Játékok* III.), amelyben A–B–A–B szerkezet ismerhető fel, ráadásul a B rész nem más, mint egy jellegzetes, magyar népzenei idéző zárlati formula (4. kotta a 227. oldalon).



## Keringő (2)

Walzer (2) Waltz (2)

... a zongorát befújta a bronzban,  
s a gyermekleri ház falát  
retináltatta a naplevente.

The musical score is written for piano in G major, 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system begins with the instruction *p dolce poco legato* and includes the performance note *(ad lib una corda, con Ped.)*. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system introduces *poco rinf.* (poco rinforzando). The fourth system features *rinf.* (rinforzando) and *sub. p, dolce, legato* (subito piano, dolce, legato). The fifth system concludes with *calando* (diminuendo), *in tempo al fine*, and *poco rinf.* (poco rinforzando). The score is marked with various dynamics and articulations throughout.

Z. 8378

## 3. kotta. Játékok II., Keringő (2)

Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy ezek a formák – még a viszonylag nagynak tekinthető *Szerelem, szerelem, játkozott győtrelem* is – sűrített formaként értelmezendők. Kurtág a nagy hangszeres formákat is ilyen kondenzált alakzatban veszi át, példa erre a *Játékok III.* kötetében található *Hommage à Domenico Scarlatti* (6. kotta a 228. oldalon), amely a kétrészes szonátaforma vázát követi, bár kétségtelen, hogy a második rész kvint helyett nagy szeptim távolságban tér vissza, s tematikai szempontból megfordulnak a dallam irányai is. Található azonban a *Játékokban*



7. *Con moto*

4. kotta. Játékok III., Hommage à Mihály András

*Risoluta, con moto*

*Refr.*

*Refr.*

*molto*

5. kotta. Játékok II., Veszekedés

kondenzált bécsi klasszikus szonátaforma is. A III. kötet *Hempergős* tételében (7. kotta a 229. oldalon) az exozíció, a kidolgozás és a repríz helye egyértelműen meghatározható, sőt az exozícióban elkülönül egymástól a főtéma, a melléktéma és a zárótéma is (ez utóbbi egyértelműen C-dúrban zár), a tematikailag a zárótémából kibomló kidolgozás azonban meglehetősen rövid. A kidolgozás harmóniai szabadsága áterjed a visszatérésre, amely mintha szintén C-dúrban zárna, de ezt az egyértelműséget a tételt záró h–f tritonus szándékosan kétségbe vonja.

Con slancio [tempo 1]

Vivacissimo [tempo 2] Tempo 1

*p dolce, sonore* *più p* *f*

*rinf.* *più f*

Tempo 2

*ppp, lontano*

6. kotta. Játékok III., Hommage à Domenico Scarlatti

Az előbb felsorolt alaptípusok nemcsak a *Játékok* sorozatára jellemzők, hanem tulajdonképpen az összes, a *Játékok* után-közben keletkezett hangszeres műre, sőt sok esetben vokális kompozíciókra is. A *Játékok*ban felvetődött formai, illetve formaépítkezési megoldások újabb és újabb megfogalmazásai jelennek meg ezekben a darabokban. Jellegetes példa erre az 1978-as *A kis csáva* (Op. 15b) III. tétele, amely ráadásul egy beethoveni mintákat követő scherzo (8. kotta a 230. oldalon).<sup>40</sup> Egyértelműen felismerhető a hagyományos scherzokarakter, de a kompozíció mintha ennek ellenére, mégiscsak darabjaira hullana szét. E széthullásnak nemcsak az az oka, hogy az egyes ütemeket hosszabb-rövidebb szünetek választják el

<sup>40</sup> A kurtági scherzo értelmezéséhez lásd: Michael Kunkel: „György Kurtág: 'A kis csáva'. (1978).” Saarbrücken: Pfau, 1998 (Fragmen. Beiträge, Meinungen und Analysen zur neuen Musik 25. Hrsg. Stefan Fricke), 13.

Veloce

7. kotta. Játékok III., Hempregős

egymástól, ami eleve szaggatottá teszi a zenei folyamatot. A tétel hármas lüktetése meghatározó jelentőségre tesz szert, s az ütempárok – binomok – még erősítik is e hármas szabályosságot. Ráadásul tematikusan rendkívül kötött tételről van szó: pár tematikus elemből építkezik az egész darab. A harminckettedes arpeggióhoz és a gitár ütőeffektusaihoz nagy szeptimes ugrások és kvartos dallamtöredékek társulnak. A háromnegyedes ütempároság azonban csak látszólag szabályozott: Kurtág tulajdonképpen elbizonytalanítja hallgatóját, hogy az ütempár két része  $\frac{3}{4}$ -es egységként értelmezendő-e, vagy inkább a darabjaira szedett  $\frac{3}{4}$ -es egység az, amelyet alapegységként kell felfognunk. Ez utóbbi esetben az  $\frac{1}{4}$  (és néha a  $\frac{2}{4}$ ) is önálló jelentésre tesz szert. Ez a bizonytalanság teljesen megbontja a súlyviszonyok érzékelését, miközben a scherzo háromnegyedessége végig domináns marad. Teljesen egyértelmű, hogy Kurtág számára a zenei alapegységként funkcionáló periódus hangsúlyos szabályosságának folyamatos tompítása-érvénytelenítése kulcsfontosságú cél.

#### 4. Op. 27 No. 2

A forma kialakításának eszközei mellett – mint amilyenek például a periódus bővítésének a módzatai, illetve az elíziók-bővítések alkalmazása – az előbb felsorolt zenei formák, modellek is megjelennek a hosszabb, nagyformát érintő tételekben, sőt elmondható, hogy Kurtág szinte mindig ezeket a hagyományos formai kereteket használja kompozícióiban. Akárcsak a *Játékok* kis darabjaiban, nagyobb lélegze-

The image shows a musical score for three parts: Piccolo (picc.), Trombone (trb.), and Chorus (chit.). The tempo is marked 'Vivacissimo' and the dynamics are 'pp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'secco' and 'ossia'. There are also some performance instructions like '11:8' and '7' above the notes.

8. kotta. A kis csáva, III. tétel, Scherzo (1–3. ütem)

tű műveiben is többnyire az A–B–A forma és ennek hatványai nyomán halad. Általában rakosgatott, összetett formák jönnek így létre. A több tételből kialakuló, ciklikus jellegű hangszeres műveknél talán épp ezek a hagyományos formai alapképletek teszik lehetővé, hogy a nagyformákon-ciklusokon belül korábbi művek szabadon ki-bevándorolhassanak. Talán ezzel magyarázható, amire Wilhelm András hívja fel a figyelmet, hogy a kurtági „nyitott mű” szellemében tulajdonképpen mindegy is, hogy az egyes kisebb formarészek honnan származnak az attacca felépülő nagyformákban: bárhonnan kölcsönözhetőek és – formai alapképleteik révén – a nagyforma bármely részére beilleszthetők.<sup>41</sup>

Az 1989–1990 fordulóján keletkezett *Op. 27 No. 2*, azaz a *Kettősverseny* formai felépítése is alátámasztja ezt. Annál is inkább érdemes külön figyelmet szentelni e kompozíciónak, mivel – mint Halász Péter utal rá – ez az első Kurtág-mű, amelyben a zeneszerző elfordul a miniatűr formáktól.<sup>42</sup> Mivel ebben a darabban Kurtág önidézetekkel dolgozik, és ezeknek az idézetnek minden bizonnyal tartalmi jelentése is van, nem lehet véletlen, hogy mikor mi szólal meg egy adott formarészben. Erre utal például a *Rekvium a kedvesért 4.*, *Proscsaj* című dalának megjelenése is. A második nagy formaszakaszban harsonán zendül meg a dal jellegzetes dúr hármashangzat-felbontása (9a, b kotta), bár maga Kurtág egy nyilatkozatában csak arról beszél, hogy a dal az utolsó tétel alapja.<sup>43</sup> Az itt rezeken megjelenő dúrakord-felbontás azonban nemcsak a *Proscsaj*ra hajaz, hanem az *Hommage à Kocsis Zoltánra* is (*Játékok I. 8b*), amelynek ugyanez a motivikus formula a legjellegzetesebb eleme (9c kotta). A kapcsolat az *Op. 27 No. 2* és a Kocsis-hommage között egyértelmű, hiszen a *Kettősverseny* zongoraszólamja éppen Kocsis Zoltán számára készült.

41 Wilhelm: i. m., 37.

42 Halász Péter: *Kurtág György*. Budapest: Mágus, 1998, 21.

43 Ulrich Dibelius (hrsg.): *Ligeti und Kurtág in Salzburg. Programmbuch der Salzburger Festspiele*. Salzburg: Residenz Verlag, 1993, 74.

до-ро-гой, про-

*pp*

9a kotta. Rekvium a kedvesért, IV. tétel, Procsaj, hármashangzat-felbontás (5–6. ütem)

Cr

Tb

Tr

Trbn

Cimb

*Solo*

*f*

*quasi fp*

*Solo*

*f*

*Solo*

*f*

*quasi fp*

*Solo*

*f*

*quasi f*

*f*

9b kotta. Op. 27 No. 2, II. tétel, hármashangzat-felbontás (34–35. ütem), rézfúvós szólamok

*p dolce*

[.....]

(tempo)

9c kotta. Játékok I., Hommage à Kocsis Zoltán

Az Op. 27 No. 2 azonban nemcsak ezt az egy idézetet tartalmazza: megjelenik benne a Blum Tamás *in memoriam* egy hangköze, a Játékok V. kötetében komponált Prelúdium és korál koráltétele, egy publikálatlan dal és az *Il pleut sur la ville* esőmotívuma.<sup>44</sup> Kurtág arra is utal, hogy Stravinsky Tavaszi áldozatának jellegzetes nyolcados lüktetése is fontos tematikai kiindulópont volt a számára.<sup>45</sup> Rachel Beckles

44 Uott, 76–77.

45 Varga (közr.): i. m., 77.



Willson ezt a *Sacre*-utalást olyan eszközként írja le, amely a különböző zenei ötleteket – talán rondótémaszerűen – összefűzi.<sup>46</sup> Halász Péter a hídformához érzi közelinek a formát, amennyiben a *Kettősverseny* centrumában álló szakaszt a *Cantata profana* hídjának másaként értelmezi.<sup>47</sup> A forma ennél azonban összetettebb, különösképpen azért, mert az egyébként világosan elkülönülő tételek számos belső, az előbb említett dúrhármashangzat-felbontáshoz hasonló visszautalást tartalmaznak.

A *Kettősverseny*ben négy tétel különül el egymástól (2. táblázat), ám a tételek mindegyike a korábban megismert formai képleteket követi. Az I. (Poco allegretto) lassú bevezetésként hat; A–B–A szerkezete ugyanakkor triós formára utal. Igencsak meghatározó szerepet játszik a darabban a középrészben felbukkanó kromatika, amely a II. tétel A részének éppúgy, mint a III. és IV. tétel közötti átvezetésnek is kulcsfontosságú tematikus elemévé válik. A II. tétel (*l'istesso tempo*, *quasi più mosso*) szintén háromtagú forma. Itt hangzik fel a Beckles Willson említette Stravinsky-allúzió, amely ritmikusságával, határozottságával a lehangsúlyosabb tematikai elemként uralja a művet, valójában főtémaxként hat. A főtéma jellegű álidézet két változatban is megjelenik: az A részekben belüli kis háromtagúságban (a–b–a) a kis a részek tematikus motívumaként és a kettős variációként felépülő nagy B részben a két szólista és az őket körülvevő két együttes kérdés-felelet játékaként.

A III. tétel (*Presto agitato*) lényegesen összetettebb forma.<sup>48</sup> A tétel A részének nyitógesztusa akár az egész mű melléktémájaként is hathat, jellegzetesen olyan formula, mint amit Kurtág – Beethovenre utalva – „ős-zenei magatartás”-nak nevez; a téma itt is unisono emelkedik ki az őt körülvevő zenei közegből (10. kotta a 234–235. oldalon). A szólisták párbeszédében világosan megmutatkozik a kérdés-felelet oppozíció, vagyis a binomiális viszony. Tematikai szempontból, dallami és ritmikai alakzata révén nemcsak Beethovenre, de Brahmsra is utal ez a téma, s talán ezen a ponton érinti legközelebről Kurtág a brahmsi *Kettősverseny* hangulatvilágát, annak ellenére, hogy a címadás – egészen tudatosan – Beethovenre utal.<sup>49</sup> A beethoveni-brahmsi hangvétel azonban eltűnik a rövid, kromatikus átvezető részben, s még inkább az azt követő B részben, amely két tematikus alakzat – egy rituális dobolás és egy aprózó kromatikus formula – részben kettős variáció vagy éppen rondó jellegű váltakozásából építkezik. A folyamat váratlanul egy új, C tematikus elembe fut bele, amely az I. tétel kromatikáját idézi meg. S bár egy ponton röviden visszatér a B rész „rondótémája”, az attacca kapcsolódó 4. tétel egyértelművé teszi, hogy a C tematikus anyag valójában egy átvezető rész semleges témája volt.

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

47 Halász Péter: „Kurtág-töredékek”. In: Moldován Domokos (közr.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. Budapest: Rózsavölgyi, 2006, 83–141., ide: 115.

48 Kurtág úgy nyilatkozott, hogy ez a tételt eredetileg teljesen szabályos szonátaformában képzelte el: Dibelius: i. m., 74.

49 Halász Péter utal arra, hogy az Op. 27-es számú ...*quasi una fantasia*... esetében az opusszám és a műcím még véletlenül esik egybe, az Op. 27 No. 2 esetében azonban már tudatos volt a címválasztás és a benne rejlő Beethoven-allúzió. Halász: *Kurtág György*, 21.

I. Poco allegretto (= Lassú bevezetés)

A – B – A

II. L'istesso tempo quasi più mosso

A – B – A

a-b-a var. a-b-a

III. Presto agitato

A – B – átvezetés a IV. tételhez

a-b-a-b-a-c-I/A + II/A

IV. Adagio–Largo

Variációs forma

2. táblázat. Az Op. 27 No. 2 formai felépítése

A tételek lezáratlansága egyébként az összes tételre jellemző: nemcsak az első három tételre, de a zárótételre is, amelynek végtelenített befejezése jelzi, a darab akár ugyanígy folytatódhatna is tovább. A zárótétel (Adagio–Largo) egyébként egy nagyra nőtt kóda, amelyben két motivikus elem kibontása váltakozik egymással, megint csak kettősvariáció módjára. Az *Op. 27 No. 2* nagyformája tehát nemcsak hagyományos tételkaraktereket, tételtípusokat, formatípusokat foglal magába, de mintha egy beethoveni szimfónia vagy versenymű nyitótételéből válogatná ki azokat a formai elveket-mozzanatokat, amelyek a nagyforma karakterisztikus jegyeiként hatnak: ezek a lassú bevezetés, a fő- és melléktéma, valamint a kóda. A négy jellegzetes szonátaformarész – akárcsak a *Játékok*beli kondenzált szonátaformáknál – átlényegül, és a formarészek tematikája csak „ős-zenei magatartása” révén nyeri vissza a nagyformában betöltött eredeti funkcióját. Kurtág György úgy fogalmaz, hogy az *Op. 27 No. 2* új korszakának legfontosabb törekvését dokumentálja, tudniillik azt, hogy a korábbi kisformákat nagyobb összefüggésbe integrálja.<sup>50</sup> Az integráció itt valójában ennek a formai átlényegülésnek a nagyformákba való beemelését és a nagyformákban való hatékony alkalmazását jelenti.

50 Dibelius: i. m., 74.

*a capriccio* ----- in tempo

126 sul pont.

Vlc. solo

Cimb

Timp

Tom-tom

*p. dolce, espr.*

*ppp*

*pp* *marcatissimo*

*ppp, molto agitato*

5 4

1 4

4 4

*a capriccio* ----- in tempo

Pf. solo

Cimb

Arpa

Timp

Tom-tom

*p. dolce, espr.*

*ppp*

*pp* *marcatissimo*

*ppp, molto agitato*



## ABSTRACT

---

ANNA DALOS

### THE PROBLEMS OF FORM IN GYÖRGY KURTÁG'S MUSIC

---

Kurtág-research characterizes musical form as a questionable feature of György Kurtág's oeuvre. As experts put it, while small forms remain natural manifestations of the composer's music, expansive forms are alien to his musical world. Kurtág's longer pieces are constructed in succession of rather shorter movements. My paper aims to demonstrate Kurtág's understanding of form, especially of the tiniest formal element, the period (built on the antipode of question and answer), which is the very starting point for Kurtág's interpretation of musical form. My study investigates the composer's instrumental works – his piano tutor, *Games* (Játékok, from the 1970s till now), other shorter chamber works, and his *Double Concerto*, Op. 27 No. 2 (1989–1990) – to shed new light on the interpretation of Kurtág's music.

---

Anna Dalos studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest (1993–1998), and attended the Doctoral Programme in Musicology at the same institution (1998–2002). She spent a year on a German exchange scholarship (DAAD) at the Humboldt University, Berlin (1999–2000). As a winner of the 'Lendület' grant of the Hungarian Academy of Sciences she is head of the Archives and Research Group for 20th–21st Century Hungarian Music at the Institute of Musicology RCH HAS. Her research is focused on 20th century music and the history of composition and musicology in Hungary. She has published several short monographs on Hungarian composers (György Kósa, Rudolf Maros, Pál Kadosa), as well as articles in different languages on these subjects. Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007, and a collection of her essays on Kodály (Kodály and history) recently, in 2015.