

Dalos Anna

KURTÁG MAGYAR IDENTITÁSA ÉS A BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI* (1963–1968)

Kurtág Györgyről szóló tanulmányában Alan Williams a zeneszerző művészetének egy különleges vonására hívja fel a figyelmet, mégpedig arra, hogy alkotásaiban a komponista mindig is vonzódott a kettős jelentéshez.¹ Ez a kettősség éppúgy megjelenik a hagyományhoz és az avantgárdhoz fűződő viszonyában, mint a tonalitás és az atonalitás egyidejű használatában vagy éppen a tartalmi egyértelműség és a homályos utalások alkalmazásában. Ezeken a jellegzetességeken túl – mint azt Williams felveti – Kurtág szokatlan individualizmusa okozhatta 1968-ban a *Bornemisza Péter mondásainak* darmstadti sikertelenségét.² Rachel Beckles Willson a concerto látszólagos konzervatívizmusában látja a bukás okait,³ míg Stephen Walsh arra utal, hogy ha a darmstadti zeneszerzők tudták volna, hogy a kompozíció milyen páratlanul radikális módon reprezentálja a művészi önvizsgálatot, inkább elszégyellték volna magukat ahelyett, hogy semmibe vennék a művet.⁴

Tanulmányomban arra teszek kísérletet, hogy egy másfajta magyarázatot adjak a *Bornemisza* darmstadti sikertelenségére. Abból indulok ki, hogy az 1963 és 1968 között keletkezett, szopránra és zongorára komponált concerto mélyen a magyar hagyományban gyökerezik, mégpedig nemcsak azért, mert magyar nyelven íródott, és így csak a magyarul tudók számára válik igazán érthetővé, hanem azért is, mert zeneszerzői eljárásai és megoldásai elsősorban a magyar zenei tradícióból származnak, még akkor is, ha kétségtelen párhuzamok fedezhetők fel a mű és az európai zenei gyakorlat, illetve a nyugati avantgárd között. Mi több, arra kísérlek meg rámutatni, hogy a mű nem is születhetett volna meg a korai kádárizmus poli-

* A tanulmány rövidebb, angol változata a Nemzetközi Zenetudományi Társaság „Musics, Cultures, Identities” elnevezésű konferenciáján „Man is but a flower”. György Kurtág’s Hungarian Identity and his ‘The Sayings of Péter Bornemisza’ (1963–1968)” címmel hangzott el 2012. július 6-án. Köszönettel tartozom az Universal Edition Wiennek a kottapéldák közzétételének engedélyezéséért.

1 Alan E. Williams: „Kurtág, Modernity, Modernisms”. In: Rachel Beckles Willson–Alan E. Williams: *Perspectives on Kurtág* (Contemporary Music Review 20/2–3.) Reading: Harwood, 2001, 51–69., ide: 52.

2 Uott, 53.

3 Rachel Beckles Willson: *György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7. A „Concerto” for Soprano and Piano*. Aldershot: Ashgate, 2003, 133.

4 Stephen Walsh: „György Kurtág: The Sayings of Péter Bornemisza, Op. 7. A Concerto for Soprano and Piano”. *Music & Letters*, 87/4. (November 2006), 667–669., ide: 668.

tikai-kulturális kontextusa nélkül. Kurtág zenei nyelvének kettősége szoros kapcsolatban áll a Kádár-kori Magyarország „kettős beszéd”-gyakorlatával.

Kurtág a *Bornemisza Péter mondásainak* librettóját a 16. századi költő-prédikátor különböző írásaiból állította össze, és egy négyrészes formát alakított ki belőlük (I. Vallomás, II. Bűn, III. Halal, IV. Tavasz). A négy rész a klasszikus szimfónia szerkezetét idézi fel, a II. rész a scherzónak, a III. rész a gyászindulót magában foglaló lírai lassú tételnek felel meg.⁵ Mégis az egyes részek – az első kivételével – több rövidebb, a szövegek terjedelméhez igazodó tételből épülnek fel, és időnként zongora-intermezzók választják el őket egymástól. Kurtág concertónak nevezi a ciklust, utalva Heinrich Schütz *Kleine geistliche Konzerte* című sorozatára (1636–1639), egy olyan kompozícióra, amelyben az énekhangot-énekhangokat mindössze egy billentyűs hangszer kíséri. Kurtág fő modellje Schütz *Eile mich, Gott, zu erretten* (SWV 282) kezdetű concertója lehetett, amelynek szövegére Kodály Zoltán is reflektál *Psalmus Hungaricus*ával. A *Bornemisza* egyik első elemzője, Kroó György hangsúlyozta is, hogy a *Psalmus* minden bizonnyal referenciapontként szolgálhatott Kurtág számára a concerto komponálása idején: egy 16. századi prédikátor szövegét használta, ahogy Kodály tette azt főművében, amikor Kecskeméti Vég Mihály zsol-tárát dolgozta fel, és Kurtág műve ugyanazt a szerepet tölti be a hatvanas évek új magyar zenéjében, mint amit Kodály zsol-tára töltött be negyven évvel korábban.⁶

Kétségtelen, hogy Kodály szövegválasztása alapvetően személyes jellegű volt: Dávid király 55. zsol-tárának segítségével saját, a Tanácsköztársaságot követő zene-akadémiai meghurcoltatásának történetét beszéli el. Ennek ellenére a *Psalmus Hungaricus* a trianoni békeszerződés utáni, megsebzett-szétzöredezett magyar nemzet szimbólumává vált Magyarországon. Hasonló személyes háttere lehet Kurtág szövegválasztásának is. Margaret McLay utal arra, hogy a concerto részben önéletrajzi kompozíció: Kurtág lusta emberként határozza meg önmagát, és az egyetlen, egyértelműen megnevezett bűn a *Bornemisza*ban a lustaság.⁷ Kurtág a restség képét egy ásitászerű glissandóval festi meg a II. rész 4. tételében (1. kotta a 144. oldalon).

Az önéletrajzi utaláson túlmenően az is feltűnő, hogy a librettót – főként az első három részben – egyfajta mindenre kiterjedő, egyetemes életundor jellemzi. Habár a *Bornemisza Péter mondásai* egyike a legtöbbet elemzett Kurtág-kompozícióknak, senki sem tett kísérletet arra, hogy magyarázatot adjon ezen undor okára. Mitől undorodik tehát a *Bornemisza* prédikátora, akit akár a zeneszerző Kurtág projekciójaként is felfoghatunk?

Az undor a kortárs magyar recepció érdeklődését sem keltette fel. A magyar zenekritikusok – mint például Kárpáti János⁸ – a kompozíció pozitív erkölcsi üze-

5 Kroó György: „Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai op. 7. Concerto szoprán hangra és zongorára”. In: uő (szerk.): *Miért szép századunk zenéje?* Budapest: Gondolat, 1974, 319–367., ide: 326–327.

6 Uott, 319–320.

7 Margaret McLay: „Kurtág’s Bornemisza Concerto”. *The Musical Times*, 129/1749. (November 1988), 580–583., ide: 580.

8 Kárpáti János: „Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai – Concerto szoprán hangra és zongorára op. 7.”. *Magyar Zene*, 15/2. (1974. június), 115–133.

Re- (á) - (c)st- ség az
 Trá- (a) - (á)g- heif des
 I- (o) - (i)dic- ness the

1. kotta

netét hangsúlyozták, és éppen ezért a mű utolsó részére összpontosítottak. A tavasz ebben a kontextusban mint a remény szimbóluma jelent meg. Breuer János ezt így fogalmazta meg: „Kegyetlenül igaz ez a muzsika, aminthogy Bornemisza Péter, a XVI. század lángoló prédikátora is nyersen vágta kora arcába azt, amit igaznak vélt.”⁹ De a Bűn és a Halál után a Tavasz következik, „hogy az apokaliptikus élmények után rezignált mosoly, humanista vallomás adjon kicsengést a műnek”.¹⁰ Kroó György szintén a zeneszerző álmáról beszélt, amelyben az ördögi fűgát a reményekben gazdag tavasz eljövetele követi: eszerint Kurtág elvezeti hallgatóját „a kristályosan fénylő szerkezetekhez, hogy végül az egész élet fennkölt summázása után átlendüljön a tercek és kvintek tavaszába, a pentatónia ígéretébe”.¹¹ Kroó hangsúlyozza: „Kurtág zenéje azt igéri, hogy az ördöggel kötött szövetséget fel lehet mondani. Az európai zene fölött egy darabon újra megcsillan az ég kékje.”¹²

Mint arra Rachel Beckles Willson utal, az értelmezés, amely kromatika és diatónia kettősége épül, a magyar zenei gondolkodás hermeneutikai eljárásaiból eredeztethető, és Lendvai Ernő Bartók-interpretációiban nyilvánul meg a leginkább paradigmikus módon.¹³ Kurtág intenzíven foglalkozott Lendvai elméletével a *Bornemisza* komponálásának időszakában.¹⁴ Elemzéseiben Lendvai a dodekafóniát Thomas Mann regényének, a *Doctor Faustus*nak zeneszerző főhősével, Adrian Leverkühnnel hozta kapcsolatba,¹⁵ éppen ezért az új zenét hasonlóképpen a hermeneutika eszközeivel megközelítő Kroó, akárcsak Kárpáti, a *Bornemisza Péter mon-*

9 Breuer János: „Új magyar muzsika”. *Nepszabadság*, 26/242. (1968. október 15.), 7.

10 Uott.

11 Kroó György: „1968. október 11.”. In: uő: *A mikrofonnal Kroó György. Új Zenei Újság 1960–1980*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 127–129., ide: 129.

12 Kroó: *Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai...*, 367.

13 Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 107.

14 Uott.

15 Lásd ehhez tanulmányomat: „Bartók, Lendvai und die Lage der ungarischen Komposition um 1955”. *Studia Musicologica*, 47. (2006), 427–439., ide: 430–431.

dasában felhasznált dodekafóniát az ördöggel kötött szerződéssel társította.¹⁶ Így vált a dodekafónia az ördögi kísértés szimbólumává.¹⁷ Mindez azt jelenti, hogy nemcsak a reményteli befejezés határozza meg a kompozíció értelmezését, hanem a titokzatos ördögi kísértés is, amely megelőzi a mű kezdetét, mi több, akár a zeneszerzés aktusát is, vagyis valami olyasmiről van szó, ami zenei értelemben nem mondhat ki.¹⁸ Jogosan merül fel tehát a kérdés, milyen kimondatlanságok-kimondhatatlanságok húzódnak meg a komponálás aktusának hátterében, milyen ördögi kísértést – vagy a kísértésnek tett milyen engedményt – kell megvallani a *Bornemisza Péter mondásaiban*.

Hogy megértsük ennek a meg nem nevezett kísértésnek a jelentését, érdemes a kritikusok írásainak is azon mozzanatait elemezni, amelyek szintén elhallgatnak – nem mondanak ki, nem neveznek meg – valamit, amivel ugyanabba a diskurzusba illeszkednek, mint Kurtág műve, azaz elárulhatnak valamit a kísértés és az engedmény természetéről. Feltűnő például, hogy Kroó kerüli, hogy szóba hozza a kompozíció politikai kontextusát, az ördöggel történő szerződéskötés képeről szólván mondandóját eltolja a 20. századi zene irányába, és ezzel azt a benyomást hagyja olvasójában, mintha a mű elsődlegesen arról szólna: nemcsak csúnya, de szép kortárs zenét is lehet írni.¹⁹ Mihály András pedig, amikor arról beszélt, milyen hatást gyakorolt saját III. vonósnégyesére a Bornemisza-concerto, csak és kizárólag zenei jellegzetességekre utalt: „Kurtág valami csodálatos dolgot vitt véghez: kitalált egy huszadik századi drámát és kitalálta annak a megváltó liráját is. Ez igen sok technikai megoldást is magában foglal. [...] Egy olyanfajta feszültségnek a megteremtését, ami már majdnem elviselhetetlen, rendkívüli zeneszerzői lelemény eredményeként jön létre. Ugyanakkor meghozza a feloldást is, ami legalább akkora tett a korunkban, mint az ellenkezője, a feszültség megteremtése. A dalciklushoz hasonlóan az én kvartettem is egy élettörténet ábrázolása: mindkettőnkél megjelenik a beethoveni értelemben vett drámai 'kiállítás': itt vagyok, hallgassatok meg.”²⁰

Egyértelmű, hogy ezek a megnyilatkozások nem mondanak ki valamit, amit valójában nagyon is szeretnének kimondani. Rainer M. János, amikor a kádári, posztsztálinista Magyarországról ír, említi, hogy 1956 után a közbeszéd tele volt tabukkal, és a társadalmi lét alapvetően az informalitáson, az elhallgatáson és a színlelésen alapult: „[ez] a latens keret saját nyelvet hozott létre, amelynek fontos alkotóeleme a hallgatás (nem-beszéd), s amelyben semmi sem egészen azt jelenti, mint amit a formális (hivatalos) nyelvben jelent.”²¹ A *Bornemisza* fogadtatását ki-

16 Kárpáti: *Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai...*, 117.; Kroó: *Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai...*, 366–367.

17 Kroó: *Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai...*, 366–367.

18 Sokatmondó megoldás, hogy Kurtág – hangsúlyozva a zene megszólalása előtti események jelentőségét – a mű élére két mottót is illeszt, egy József Attila-törredéket, illetve egy idézetet Bornemisza Péter *Ördögi kísérteteiből*.

19 Kroó: *1968. október 11.*, 129.

20 Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 262–267., ide: 264.

21 Rainer M. János: „Posztsztálinizmus és kádárizmus – történeti diskurzusok”. In: uő: *Bevezetés a kádárizmusba*. Budapest: 1956-os Intézet–L'Harmattan Kiadó, 2011, 95–148., ide: 147–148.

szerű megnyilatkozások látványosan illusztrálják ezt az elfojtást: a *Nepszabadság* kritikusaként, tehát a hivatalos álláspont hangjaként megszólaló Breuer János például arra utal, hogy Bornemisza azt az igazságot közvetíti, amelyről *azt hiszi*, hogy az igazság. Mindez azt is jelenti, hogy Breuer értelmezésében Bornemiszaé, amikor saját magát és kortársait ostromozta bűneikért, nem feltétlenül volt igaza. Kroó is csupán megemlíti az ördöggel kötött szerződést, de nem tisztázza, miféle ördögről van szó, míg Mihály, miközben az elviselhetetlen feszültségekről beszél, nem ad magyarázatot e feszültségek forrására, és arra sem, tulajdonképpen mi is az, ami mellett a zeneszerzőnek ki kell állnia.

A Kádár-kori Magyarország közbeszédében az elfojtás nyilvánvalóan az 1956-os forradalom leverésével, illetve a kommunista hatalom és a nép között hallgatólagosan megkötött megállapodással áll összefüggésben. A hatalom jómódot biztosított egy puha diktatúrában, a nép pedig cserébe felajánlotta, hogy felejteni fog. De ez a felejtés nehéz ügynek bizonyult. Mint Kurtág egy interjúban utalt rá, 1956-ban egyszerűen összeomlott számára a világ.²² Épp ezért jogos a kérdés: vajon befolyásolhatták-e az elfojtások, az elhallgatások, a tabuk, a színlelések annak a Kurtágnak a zenéjét, aki – talán elegendő ok az egyetemes életundorra – nem hagyta el végleg Magyarországot 1956 után, hanem egy 1957–58-as párizsi tanulmányutat követően hazatért, és alkalmazkodott a kádári életformához? A *Bornemisza Peter mondásaiban* Kurtág – hasonlóan a *Psalmus Hungaricus*t komponáló Kodályhoz – szimbolikusan alkalmazza Bornemisza szövegét, saját tapasztalatait fogalmazza meg a prófeta attitűdjéből, idézőjelben beszél, s ezzel elkerüli az üzenet közvetlen megfogalmazását. Mindez lehetővé teszi számára, hogy a szöveg jelentését eltávolítsa, ám ezzel egyidejűleg univerzális jelleget adjon neki. A zene szubtextusként funkcionál, saját életét éli, és részben többet mond, mint a szöveg, részben viszont szembeeszel vele. A zene jelentések és utalások különféle, többféleképpen is értelmezhető hálózatára épül.

Ezek közül az egyik a *Bornemisza*ban megjelenő beethoveni modell, amelyre Mihály András hivatkozott,²³ és amelyet az elemzők a mű különféle rétegeiben vélnek felismerni. Kroó György például arra utalt, hogy Kurtág concertója beethoveni formákat követ.²⁴ Stephen Walsh – Kurtág egy nyilatkozatára támaszkodva – arra hivatkozott, hogy a zeneszerző olyan zongoraszonátát kívánt kialakítani a concertóban, amely hasonlít Beethoven *Hammerklavier-szonátájához*, mi több, Kurtág még azt is javasolta, hogy a *Bornemisza*t a *Hammerklavier-szonátával* egy hangversenyen szólaltassák meg.²⁵ Mint azt Walsh megfogalmazta, Kurtág az előadóművész fizikai teljesítőképességének határaival kísérletezett e kompozícióban, hasonlóképpen, mint Beethoven a kései vonósnyegyekben és zongoraszonátákban. A harmadik rész (Halál) 4. tétele például a meghalást megelőző fizikai fájdalomról szól: a fizikai fájdalmat

22 Varga Bálint András: „Három kérdés Kurtág Györgynek.” In: uő: *Kurtág György*. Budapest: Holnap Kiadó, 2009, 13.

23 Varga: *3 kérdés...*, 264–265.

24 Kroó: *Kurtág György: Bornemisza Peter mondásai...*, 329.

25 Walsh: *György Kurtág: The Sayings of Peter Bornemisza...*, 669.

Kurtág a szinte játszhatatlan zongoraszólammal érzékelteti. A Friedrich Spangemachernek adott interjújában egyébként maga Kurtág is felidézte, hogy a *Bornemisza* komponálása idején úgy készült fel mentálisan a munkára, hogy Beethoven kései vonósnyégyeseit, zongoraszonátáit és a *Missa Solemnis*t tanulmányozta.²⁶

Kétségtelen, hogy a második rész (Bűn) 7. tételében a zongora olyan trillákat játszik, amelyek a *Hammerklavier-szonáta* utolsó tételében jelennek meg.

2a kotta

2b kotta

Ez a fajta kölcsönzés természetesen nem idegen Kurtág zeneszerzői gyakorlattól. A harmadik rész 4. tetele például Penderecki Hiroshima áldozatainak szentelt *Threnosára* reflektál, míg a 8. tétel a *Wohltemperiertes Klavier* cisz-moll fűgáját idézi meg.²⁷ A 7. tétel, amely a halálhoz vezető ajtókról és a hozzájuk tartozó kulcsokról beszél, a *Kekszakallu herceg varanak* clustereit eleveníti fel, míg a Bűn 3. tételének ördögi órazenéje Ligeti hasonló koncepciójú műveire, elsősorban a *Poème Symphonique*-ra (1962) alludál. Mindazonáltal a kései Beethoven-művek formai szempontból is hathattak Kurtágra. A *Bornemisza*, az utolsó Beethoven-kompozíciókhoz hasonlóan, különböző, tematikailag összekapcsolódó tételéből áll, amelyek részben ugyan a hagyományos szonataelvet képviselik, részben azonban fokozatosan fel is oldják azt. Ráadásul Kurtág zenéje, akárcsak Beethovené, tele van személyes megnyilatkozásokkal, mint például az Op. 132 alcíme, a *Heiliger Dankgesang*

26 Friedrich Spangemacher: „Mit möglichst wenig Tönen möglichst viel zu sagen. Ein Gespräch mit dem Komponisten György Kurtág”. *Neue Zürcher Zeitung*, 124. (1998. június 13.), 65.

27 Walsh és Beckles Willson utalt a Kurtág-tétel és Schoenberg *Pierrot Lunaire*-beli *Nacht*-tételének analogiájára is. Stephen Walsh: „György Kurtág. An Outline Study”. *Tempo New Series*, 140. (March 1982), 11–21., ide: 19.; Beckles Willson: *György Kurtág: The Sayings of Peter Bornemisza*, 100.

eines Genesenen an die Gottheit, vagy az Op. 135 „Muss es sein? Es muss sein!”-mottója. Ez utóbbi ráadásul a Mihály András által emlegetett művészi „kiállítás”-sal is közvetlen párhuzamba állítható. Ezek az utalások azonban Kurtág művében kódolt üzenetként értelmezhetők, olyan rejtjelekként, amelyeket csak „Kenner”-ek érthetnek meg. Ezért is kezdődik a *Bornemisza* morzejelekkel, amelyek egyidejűleg a toll sercegeként is felfoghatók.



3. kotta

A zenei kriptográfia eszköze ez: a mű kezdete egy olyan világba vezet, amely telis-tele van sifírozott üzenetekkel, amelyeket egyáltalán nem érthet meg mindenki. Ezt a zenét a beavatott hallgató számára írták. Nem csoda hát, hogy a darmstadtiak – igazi kivülállók a magyar zene és politika kontextusában – nem voltak képesek megfejteni a titkos kódokat. A *Bornemisza*t Kurtág tudatosan magyar hallgatók számára írta, akik viszont képesek megérteni őket. Épp ezen a ponton tűnik a leginkább meghatározónak a *Bornemisza* és a *Psalmus Hungaricus* közötti párhuzam, hiszen úgy tűnik, Kodály nagyon is hasonló pozícióból írta saját művét. Kurtág, amikor Kodályra hivatkozott, egészen pontosan tisztában kellett legyen ezzel az azonos pozícióval. Mi több, vonzódása a zenei illusztrációhoz szintén rájátszás Kodály praxisára, nem pedig Schütz vagy Bach művészetéhez történő kapcsolódás, mint arra Kroó utalt tanulmányában.²⁸ Kroó a 15. századi *Augenmusik* gyakorlatahoz társította Kurtág eljárását, és a szófestés három típusát különböztette meg: 1) a karakter megragadása, 2) szófestés és 3) zenei képek.²⁹ Kodály valóban előnyben részesítette ezt a fajta *Augenmusikot* egész oeuvre-jében, de a leglátványosabb példák éppen a *Psalmus Hungaricus*ban találhatók, ahol a karakterek, a szófestések és a zenei képek egyaránt központi szerepet játszanak.

Concertójában Kurtág egyértelműen elárulja vonzódását az efféle szófestések iránt. A ködöt pianissimo clusterekkel és arpeggiókkal, a kőfal keménységét forte akkordokkal jeleníti meg (II/1). A halak és hernyók nyugtalan akkordisméltések képében jelennek meg (II/8), a kapálás gesztusa pedig a zongoraszólam sforzato akkordjaiban mutatkozik meg. A zongora – izgatott-nyugtalan fordulataival – festi meg a szar mozgatóját és annak bűzét. A legjellegzetesebb szófestés mindazonáltal a mű utolsó részében jelenik meg, ahol – a világ tavaszi megújulásának szimbólumához kapcsolva – állathangok szólalnak meg. Természetesen Kurtág ezen a ponton a tavasz születésének és a világ újjászületésének régi zenei toposzára utal – amely például Haydn *Teremtésében* is megtalálható –, de az állathangok megszóltatásának közvetlen előzménye mégiscsak Kodály *Kitrakkottya mese*-megzenésítése

28 Kroó: Kurtág György: *Bornemisza Peter mondasai...*, 346.

29 Uott, 347–348.

lehetett a *Magyar népzene*ből. Mig Kodály a tyúkok, csirkék, pulykák és malacok hangjával játszik, Kurtág vadakat, madarakat, marhakat, tyúkokat, libákat, borjúkat és bárányokat említ.

Az efféle illusztrációk látszólag egyértelműek, mivel nem eltakarják, hanem éppenséggel a felszínre hozzák a jelentést, mintha a kódolt tartalom ellenében dolgoznának. Mégis ezek a szófestések csalókák, mivel játékoságuk révén magukra vonják az érdeklődést, és elterelik a hallgató figyelmét a tényleges üzenetről, amely a zenei utalások sűrű hálójában rejtőzik. A *Bornemisza* első három része rendkívül kromatikus és disszonáns, a diatonikus metamorfozis csak a harmadik rész végén következik be, amikor a halottat eltemetik, azaz eléri a halál birodalmát. A diatónia elérését a kompozíció formai és tonális szerkezete készíti elő.

Az első rész zongora-intermezzókkal bővített rondóforma, a második rész sokkal szabadabb formájú, de itt is megjelennek zongorára írott közjátékok, míg a harmadik rész a „Virág az ember” mottóra épít, amely ebben a részben – az emberi esendőség szimbólumaként – kétszer is megjelenik. Ez a rész a mottó variációjával – „Mint a mezei virágok” – végződik. Kurtág épp ezen a ponton fordul a diatónia felé, habár tiszta és szűk kvartokból építkező kvarttoronyokat már a második részben is alkalmazott, mégpedig a „Tégedet” szóhoz kapcsolva (4a kotta). Mindebből arra következtethetünk, hogy Kurtág gondolkodásában a Másik sokkal kiegyensúlyozottabb, harmonikusabb, mint az Én. Ez a kvarttorony egyébként a mű legvégén, összefoglalásképpen jelenik meg.

4a kotta

4b kotta

A kompozíció másik diatonikus magja, a diatonikus skála, a harmadik rész 6. tételében jelenik meg (5a kotta), de ezt is megelőlegezi a második rész 9. tételének zongoraszóója (5b kotta). Végül a negyedik részben ez a lefelé haladó diatonikus skála (f–e–d–c–h–a) a tavasz szimbólumává válik (5c, d kotta). A mű harmadik diatonikus eleme tercekből és szextekből áll, ezek pár korábbi utalásjellegű felvillanástól eltekintve a harmadik rész 7. és 8. tételében jelennek meg először egyértelmű alakban, és az utolsó rész tematikus magjaként funkcionálnak.

Min - de - nek tár - toz - nak - ez - zcl, te is o - da mész,
 Je - der - mann zahlt sei - ne Schuld - den, du auch, geb den Weg,
 Ev' - ry - onc pay - eth his debt once, thou too hast to go

pp ma pesante

az - ho - vá e - gye - bek men - nek, u - gyan er - re szü - let - tél volt.
 den al - le an - de - ren ge - ben, so be - fiébt' nun ein - mal dein I. os.
 ut - to where oth - ers keep go - ing, to the same we had all been born.

ppp *mf*

rit. *rit.* *attacca*

5a kotta

Ez a struktúra, amely a kromatika felől a diatóniához vezet el, akár alá is támaszthatná Kroó György értelmezését, amely szerint Kurtág zenéje a diatonikus megbékélés lehetőségét hirdeti. Kurtág életművét – mint arra Peter Hoffmann is utalt az Op. 1-es Vonósnegyest elemezve – akár úgy is felfoghatjuk, mint a C-dúr akkord folytonos keresését.³⁰ A C-dúr akkord ebben az esetben a megtisztulás, illetve a harmónia jelképeként értelmezendő, amelyet – Kurtág szavaival – „ki kell érdemelni”.³¹ A harmónia kiérdemeléséhez – zenei és spirituális értelemben egy-

30 Peter Hoffmann: „Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht’. Zum Streichquartett op. 1 von György Kurtág”. *Die Musikforschung*, 44/1. (Jänner–März 1991), 32–48., ide: 46.

31 Varga Bálint András: „A három kérdés – még egyszer”. In: uő: *Kurtág György*, 36–38.

Largo

f *poco a poco diminuendo*

p espr.

5b kotta

Largo

dim. molto

5c kotta

poco a poco calando *molto tranquillo*

meg - me - le - git - tet - nek, él - tet - tet - nek...
al - le tie wr - den er - wärmt, ge - frö - stet...
com - fort and warmth shall have, warmth and com - fort...

sempre legato

5d kotta

aránt – ki kell egyeznünk önmagunkkal, de ez a kiegyezés csak a bűn megtapasztalása árán szerezhető meg. Kurtág éppúgy, mint magyar kortársai, a bűnt – amit nevezhetünk akár ősbűnnek is – a politikai hatalommal kötött szimbolikus szerződéssel kapcsolta össze. A szerződés – mint a korszak kettősbeszéd-gyakorlatának feltétele – lehetetlenné tette, hogy ki lehessen mondani az igazságot, amelyet végül is sokértelmű kódokba, eltitkolt szavakba rejtettek. Elsősorban éppen ebben az értelemben reprezentálja a *Bornemisza Péter mondasai* Kurtág György magyar identitását.

ABSTRACT

ANNA DALOS

GYÖRGY KURTÁG'S HUNGARIAN IDENTITY AND THE SAYINGS OF PÉTER BORNEMISZA* (1963–1968)

After the political and cultural seclusion of the 1950s young Hungarian composers turned to West European new music. While learning contemporary compositional techniques they were searching for a new Hungarian identity in music. The musicological discourse about new Hungarian music concentrated on the 'Hungarianness' of their music too. Composers turned to Hungarian literary texts, and referred to Hungarian musical culture with musical allusions. From Kodály and Bartók they inherited the idea of combining up-to-date West European compositional techniques with earlier Hungarian tradition, that is, they were aware of the primacy of tradition.

The concerto for soprano and piano, *The Sayings of Peter Bornemisza* (1963–68) by György Kurtág (b.1926) represented for Hungarian musicians the paradigmatic example of new Hungarian music, modern and traditional at the same time. Similarly to Kodály's *Psalmus Hungaricus* (1923), it was based on an old Hungarian text from the 16th century. The vocal part, however, refers to Webern's melodic concept, the piano part follows Stockhausen's piano writing, and Kurtág quotes neither Hungarian folk music nor old Hungarian art music. My paper will reveal that analysis of the composition can help us to answer the question why contemporaries felt that Kurtág's piece unambiguously represents a Hungarian identity. Kurtág – like his contemporaries – uses symbols, word-painting and allusions relating to certain words while concentrating on the picturesque elements of music. The source of this compositional attitude is Kodály's oeuvre, especially the *Psalmus Hungaricus*. From this angle Kurtág's *Sayings* represents the new-old Hungarian musical tradition.

Anna Dalos (Budapest, 1973) studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, from 1993 to 1998; between 1998 and 2002 she attended the Doctoral Program in Musicology of the same institution. She spent a year on a German exchange (DAAD) scholarship at the Humboldt University, Berlin (1999-2000). She is currently working as a senior researcher at the Musicological Institute of the Research Centre for Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. She has been a lecturer in the DLA Program of the Franz Liszt Academy of Music since 2007, and visiting lecturer at the International Zoltán Kodály Pedagogical Institute of Music, Kecskemét since 2010. Her research is focused on 20th-century Hungarian music, history of composition and musicology in Hungary. She has had journal articles published on these subjects, as well as short monographs on several Hungarian composers (Pál Kadosa, György Kósa, Rudolf Maros). Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007 in Budapest. In 2012 she won the 'Lendület' grant of from the Hungarian Academy of Sciences, which funded the creation of the Archives and Research Group for 20th- and 21st-Century Hungarian Music.