

Fazekas Gergely

NÉGYKEZES, BACH, KURTÁG*

1933. december 19-én, nem egészen egy évvel Hitler kancellári kinevezését követően, az emigrációt fontolgató, harmincéves Theodor Wiesengrund Adorno személyes hangvételi esszéjét publikált a berlini székhelyű *Vossische Zeitung*ban „Négy kézzel, még egyszer” címmel. (Az 1751-ben alapított újság néhány hónappal később nemzetiszocialista nyomásra megszűnt.) Az írás nosztalgikusan tekint vissza a békebeli századfordulóra, amelynek egyik szimbóluma Adorno számára a négykezes zongorázás volt.

Azt a zenét, amelyet klasszikusnak szoktunk nevezni, gyerekkoromban a négykezes zongorázás révén ismertem meg. Alig volt a szimfonikus- és kamarairodalomnak olyan része, amely a könyvkötők által egyenzőld borítóval ellátott, fekvő formátumú nagy kötetek révén ne vált volna az otthoni mindennapok részévé. [...] Ez a zene az összes többinél jobban illett a lakásba. A bútordarabként felfogott zongorán kelt életre, azok pedig, akik botlásoktól és félreütött hangoktól nem félve ültek a hangszerhez, a családhoz tartoztak. A négykezes zongorázást a polgári 19. század génuszai ajándékként helyezték a bölcsőm mellé a 20. század kezdetén. Négykezes: ez volt az a zene, amellyel közvetlen kapcsolatba lehetett lépni, amellyel együtt lehetett élni, mielőtt a zenei kötelesség parancsa magányra és a zenei mesterség művelésére nem kényszerítette az embert. Ami nemcsak az előadói gyakorlatról árulkodik, hanem arról is, amit játszottak. Hiszen a klasszikusként rendelkezésre álló irodalom százévesnél is rövidebb időszakot ölelt fel: ugyanazt, amelyet négykezes játékokra szántak. Haydnal kezdődött, és Brahmszal fejeződött be. Bach a négykezes előadáshoz érdekes módon nem passzolt, és nem is emlékszem a gyerekkoromból, hogy bárki Bachot négykezesezett volna.¹

* A tanulmány alapja két konferenciaelőadás: a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *Átirat, átdolgozás, feldolgozás* címmel rendezett budapesti konferenciáján, a BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2020. október 10-én elhangzott „Mi is a mű? Kurtág György tolmácsolásában Bach János Sebestyén üzeni...”, valamint a Bach Network és a Cambridge University által szervezett cambridge-i *Bach Dialogue Meetingen*, 2022. július 11-én elhangzott „Bach-Analysis for Four Hands: on György Kurtág's Bach-Transcriptions” című előadás.

1 „Jene Musik, die wir die klassische zu nennen gewohnt sind, habe ich als Kind kennengelernt durchs Vierhändigspielen. Da war wenig aus der symphonischen und kammermusikalischen Literatur, was nicht ins häusliche Leben eingezogen wäre mit Hilfe der großen, vom Buchbinder einheitlich grün gebundenen Bände im Querformat. [...] Besser als jede andere schickte diese Musik sich in die Wohnung. Sie wurde auf dem Klavier als einem Möbel hervorgebracht, und die sie ohne Scheu vor Stockungen und falschen Noten traktierten, gehörten zur Familie. Vierhändigspielen legten mir die Genien des bürgerlichen neunzehnten Jahrhunderts als Geschenk an die Wiege im beginnenden zwanzigsten. Die vierhändige Musik: das war die, mit welcher sich noch umgehen und leben ließ, ehe der musikalische Zwang selber Einsamkeit und geheimes Handwerk befahl. Damit ist nicht bloß über die Praxis des Spielens etwas gesagt, sondern auch über das Gespielte selber. Denn die Literatur,

A Haydnnal kezdődő, Brahmszal végződő, „hosszúnak” is nevezett 19. század volt a fénykora a polgári „Hausmusik”-nak, vagyis házi zenélésnek, amelyben központi szerepet játszott a számos otthon alapvető bútordarabjává váló zongora. A kottakiadás piacát már a 19. század első felében a zongoraművek uralták, s ezen belül kitüntetett szerep jutott az átiratoknak. A kották piaca pedig elképesztő mértékben fejlődött. Carl Friedrich Whistling *Handbuch der musikalischen Literatur* (A zeneirodalom kézikönyve) című katalógusának 1828-as, második kiadása szerint 1800 és 1827 között mintegy 200 négykezes mű volt hozzáférhető nyomtatásban Németország és a szomszédos országok területén, s ezek jó része átirat volt.² Hogy a négykezes-irodalomban milyen központi szerepet játszottak az átiratok, azt jól mutatja, hogy a katalógusban Beethoven neve alatt a „négykezes” kategóriában találunk eredetileg is négy kézre szánt műveket, de szimfóniák, hegedű-zongora szonáták, még szóló zongoraszonáták négykezes átiratait is.

Ugyanennek a katalógusnak a harmadik kiadása 1844-ben már közel 4000 négykezes zongoraművet sorol fel,³ vagyis húsz év alatt 2000 százalékkal nőtt a műfaji kínálat, és a repertoár bővülése egy pillanatra sem állt meg. A harmadik kiadás harmadik kiegészítő kötetének 1868-as megjelenéséig további 1000 művel gazdagodott a négykezes-irodalom.⁴ A 19. század második felében ennél is nagyobb sikereket tudhatott a magáénak az ipari forradalom korszakának legdinamikusabban fejlődő iparága, a zongoragyártás, amelynek fontos szereplőjévé vált a mind több otthonban megjelenő, akkoriban „piccolo piano” néven is ismert „pianino”. A „kis zongora” vagy „zongorácska” az 1830-as évektől kezdte kiszorítani a „rendes” hangversenyzongorát, amely egyrészt a gazdagabb rétegek, másrészt a hívatásos előadóművészek hangszerévé vált. Amíg 1850-ben évi 43 000 zongorát gyártottak a világon, 1910-ben már évente több mint 600 000-et.⁵

A zongorát és a négykezes műfajt, e polgári csökevényeket a politikai változások sem voltak képesek kiirtani. Erre nemcsak saját példámat tudom felhozni, amennyiben az 1990-es évek elején Adornóhoz hasonlóan engem is a négykezesezés szippantott be a klasszikus zene világába (az Adornóval való hasonlóság

die es hier als klassische gab, ist die eines Zeitraumes von weniger als hundert Jahren: selber dem Vierhändigspielen vorbestimmt. Sie beginnt mit Haydn und endet mit Brahms. Bach ist der vierhändigen Interpretation sonderbar unangemessen, und ich vermag mich aus der Kindheit auch nicht zu entsinnen, daß Bach gespielt worden wäre.” Theodor W. Adorno: „Vierhändig, noch einmal”. In: Rolf Tiedemann (hrsg.): *Adorno's Gesammelte Schriften*, Bd. 17. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, 303.

2 Carl Friedrich Whistling: *Handbuch der musikalischen Literatur Oder Allgemeines Systematisch Geordnetes Verzeichnis Gedruckter Musikalien*. Leipzig: C. F. Whistling, ²1828. A négykezes zongoradarabok listája a kötet 518–565. oldalán található.

3 Adolph Moritz Hofmeister: *C. F. Whistling's Handbuch der musikalischen Literatur Oder Allgemeines Systematisch Geordnetes Verzeichnis Gedruckter Musikalien*. Leipzig: Hofmeister, 1844. A négykezes zongoradarabok listája a kötet 71–113. oldalán található.

4 Uő: *C. F. Whistling's Handbuch der musikalischen Literatur Oder Allgemeines Systematisch Geordnetes Verzeichnis Gedruckter Musikalien*. Leipzig: Hofmeister, 1868. A négykezes zongoradarabok listája a kötet 94–122. oldalán található.

5 Sonja Petersen: „Piano Manufacturing between Craft and Industry. Advertising and Image Cultivation of Early 20th Century German Piano Production”, *Icon* 17. (2001), 14.

ebben ki is merül), mégpedig a nagymamám révén, aki az 1930-as évek végén ugyanabban a debreceni Zenedében kezdte a zongoratanulmányait, mint Kurtág Márta, és aki a 20. század sorsfordító politikai változásai ellenére is megőrizte ezt a gyerekkorában kapott hagyományt. A zongora még a kommunista Szovjetunióban is megtartotta 19. századi funkcióját, miként arról Walter Benjamin számol be 1926-os moszkvai látogatásáról írott útinaplójában: „A szobámban beszélgettünk, és közben a zongorára mint bútordarabra terelődött a szó, amely a kispolgári lakásban uralkodó szomorúság tulajdonképpeni dinamikus központja és ezzel a lakás minden katasztrófájáé.”⁶ Vagyis a zongora mint tárgy már önmagában is jelentést hordozott, fontos magánéleti történések emlékeinek lenyomatát őrizte, a rajta elhangzott négykezes-átiratok pedig, miként Adorno korábban idézett szövege utal rá, a mindennapi élet részét képezték.

Kurtág György találkozása a klasszikus zenével ennek a polgári „Hausmusik”-hagyománynak a keretei között történt. Varga Bálint Andrásnak a következőképpen mesélt erről a nyolcvanas évek elején:

Öt- és hétéves korom között tanultam zongorázni, és szerettem a komolyzenét. Hétéves koromban abbahagytam a tanulást, és megszűnt minden érdeklődésem a zene iránt. [...] A visszatérés a tánczene, a tangó, a valcer meg az induló volt. Tízéves lehettem, amikor tánciskolába kezdtem járni, és amikor aztán Herkulesfürdőn nyaraltunk a szüleimmel, a „Kursalon”-ban minden este táncoltam anyámmal. Nagyon fiatal és nagyon szép volt akkoriban... A tánc volt tehát anyám egyik csábítása a nyári hónapokban, télen pedig a négykezesezés. Operarészletek rövid és primitív átirateit játszottuk. Jó volt vele táncolni [...], és jó volt vele négykezesezni is. Egyszer csak belevágtunk az *Eroica* első tételébe. Messze meghaladta a képességeimet a feladat [...], de végigolvastuk a szimfóniát, aztán az Elsőt, majd az Ötödiket.⁷

Az Erdély délnyugati részén található festői szépségű Herkulesfürdő a Monarchia kedvelt fürdőhelye volt, Ferenc József és Sissi egyaránt szívesen jártak ide, és Kurtág leírásából úgy tűnik, hogy a harmincas években is őrizte békebeli hangulatát. Hogy a téli négykezesezések során Kurtág játszotta-e a kor egyik kedvelt slágerét, az osztrák, később magyarra vált katonatiszt Jakob Pazeller keringőjét, a *Herkulesfürdői emléket*, vagy hogy nyáron táncoltak-e rá, nem tudjuk. A darab 1903-ban jelent meg nyomtatásban, tíz évvel később már Zerkovitz Béla szövegével vált slágerre, és ahogy a második kiadás címlapja mutatja (1. kép), mindjárt többféle átiratban is megjelent: a zongora-ének, illetve a kétkezes változat 2 koronába került, a cimbalom-ének verzió ára 1,20 volt (nem világos, hogy miért olcsóbb), a cigányzenekari és vonószzenekari verzióé 3 korona, a katonazenekari változat áráról nincs adat. Miként látjuk, az átirat a populáris mélységektől a művészi magasságokig, Pazeller keringőjétől Beethoven *Eroica*-szimfóniájáig szerves részét képezte a polgári zenekultúrának.

6 Walter Benjamin: „Moszkvai napló”, *Műhely* 36/1. (2013), 7. Zsellér Anna fordítása.

7 Varga Bálint András: *Kurtág György*. Budapest: Holnap, 2009, 11.

11-ik ezer

Ö Nagysága ifj. HETS ÖDÖNNÉ
úraszonynak tisztelettel ajánlja a szerző.

**Nézz a
szemembe!**
(Herkulesfürdői emlék)

Szövegét írta:
ZERKOVITZ BÉLA
Zenéjét
szerzte:
PAZELLER J.

Ára Zongorára és énekre: 2 Kor. no.
2 kézre: 1 - 20
Cimbalomra és énekre: 3 -
Cigányzenekarra: 3 -
Vonós zenekarra: 3 -
Katonazenekarra: 3 -

Minden előadási, átadási, kiadási és többszörözési
jog fenntartva

BUDAPEST,
NÁDOR KÁLMÁN,
(Táboraszkó Nándor)
Lipótvárosi körúti
Károly - Körút 8.

Bécsben: Bosworth & Co.
Köszvényes utca 1073. Phone 1078. (Eremlő árképe)
Országos kiállítás Szeged 1876. Székesfehérvár 1879. Eszéken.
Ország - általában kiállítás Bécs 1885. Nagy érem
Díjazott

Lipótvárosi: Hofmeister Fr.

Köszvényes utca 1073. Phone 1078. (Eremlő árképe)
Országos kiállítás Szeged 1876. Székesfehérvár 1879. Eszéken.
Ország - általában kiállítás Bécs 1885. Nagy érem
Díjazott

1. kép. Jakob Pazeller „Herkulesfürdői emlék” című keringője Zerkovitz Béla szövegével (az 1913-as kiadás címlapja)

A népszerű slágerek, operarészletek, illetve zenekari művek átdolgozása zongorára többféle célt is szolgált. A hangrögzítés és a rádió feltalálása előtti időben a zeneművek terjesztésében és népszerűsítésében játszott kulcsszerepet. Volt, hogy átlagos zenei képességekre kalibrálták az átíratot az erre szakosodott szakemberek, rájuk a németben külön szót használtak: „Klavierauszügler” (a „zon-

gorakivonatoló” a magyarban sajnos nem honosodott meg). Ezeket a műveket bárki hazavihette magával, és némi zongoratudás birtokában eljátszhatta őket. 1838-ban Liszt Ferenc a *Revue et Gazette Musical de Paris* hasábjain publikált nyílt levelében így fogalmazott: „[A zongoraátírat] olyan a zenekari műhöz képest, mint egy metszet a festményhez viszonyítva: megsokszorozza az eredetit, hozzáférhetővé teszi mindenki számára, és ha a színeit nem is teremti újra, a fényt és az árnyékot képes megjeleníteni.”⁸

A hasonlatot nem Liszt találta ki, az ekkor már évek óta a köztudatban volt: az *Allgemeine musikalische Zeitung* hasábjain 1832-ben Gustav Adolph Keferstein közölt egy írást a négykezes átíratokról, és már ott is olvasható a század folyamán sokak által használt metafora.⁹ A négykezesátíratok tehát a zene könnyebb terjesztését és elérését tették lehetővé azzal, hogy a koncerttermi zenét bevezették a polgári otthonokba. A szólószongorára – vagy két szongorára – írott virtuóz átíratok ugyanakkor a privát zenék számára teremtettek otthont a hangversenyteremben (gondoljunk a Schubert-dalokból készített Liszt-átíratokra), vagy a templom számára komponált zenéket emelték ki a szekuláris, publikus térbe (gondoljunk Bach korálfeldolgozásainak Liszt, Reger vagy Busoni által készített átdolgozásaira). A 19. századi négykezeskultúráról szóló, káprázatosan gazdag anyagot megmozgató tanulmányában Thomas Christensen mutat rá arra, hogy a zongora végül skizofrén hangszerre vált: volt egy otthoni és egy hangversenytermi identitása, és a különböző repertoárokkal és esztétikai elvárásrendszerekkel ide-oda ingázott a két helyszín között.

A zongoraátírat és a zongoraest együttes felívelése a 19. században visszavonhatatlanul eloldozta a zenei műfajok kötelékeit az előadásuk hagyományos színtereitől. [...] Azzal, hogy a zeneművet kivonta időbeli és térbeli jelenlétéből, a zongoraátírat belekeveredett a szellemivé tételnek abba a folyamatába, amely a romantikus formalista zeneesztétika egyik sarokköve volt. Mivel többé nem függ attól, hogy hol hallják, vagy éppen, hogy milyen közvetítők révén kel életre, a zenemű testetlen, írásbeli nyommá változik. Röviden: „abszolút zenévé” lesz.¹⁰

8 „Il est ainsi, à la composition orchestrale, ce qu’est au tableau la gravure; il la multiplie, la transmet à tous, et s’il n’en rend pas le coloris, il rend du moins les clairs et les ombres.” Franz Liszt: „Lettre d’un Bachelier Ès-Musique”, *Revue et Gazette Musical de Paris* 5/6. (11 février 1838), 59.

9 „Véleményünk szerint egy négykezesátírat nagyjából úgy viszonyul egy eredeti partitúrához, mint egy rézmetszet az alapjául szolgáló, élő színekben kidolgozott, eredeti festményhez. Amily kevésbé képes az előbbi visszaadni az utóbbi színeinek pompáját és gazdagságát, éppoly kevésbé várhatja el az ember egy átíratról a partitúra hangzásának pompáját és gazdagságát.” („Auch unsers Bedünkens steht ein vierhändiges Arrangement zur Original-Partitur ohngefähr im gleichen Verhältnisse, wie ein Kupferstich zu seinem, in lebendigen Farben ausgeführten Original Gemälde. So wenig als Ersterer die Farbenpracht und Fülle des Letztern wiederzugeben vermag, eben so wenig kann man auch von einem Arrangement die ganze Tonpracht und Fülle der Partitur erwarten.) K. Stein: „Einige Bemerkungen über vierhändige Arrangemens für das Pianoforte”, *Allgemeine musikalische Zeitung* 1832/46, 757.

10 „Through the rise of both the piano transcription and the concert recital in the nineteenth century, musical genres became irrevocably untethered from their traditional geographies of performance. ... By extricating a piece of music from its physical presence in time and space, the piano transcription is implicated in the process of etherialization that became such a cornerstone of Romantic

Az átirat fénykorának négy dolog vetett véget: a szerzői jog, a gramofon, a rádió és a historikus szemlélet. A szerzői jog anyagilag ásta alá az átdolgozások gyakorlatát: kortárs zenéből a 20. századtól fogva egyszerűen nem érte meg átiratot készíteni, ráadásul a 20. századi zene legizgalmasabb része nem is igazán alkalmas arra, hogy átültessék zongorára. A gramofon és a rádió elterjedése a funkciójától fosztotta meg a zongoraátíratot: ha eredeti, zenekari verzióban is könnyedén meghallgatható egy mű, ugyan miért volna érdemes fáradságos munkával átdolgozást készíteni belőle? A historikus szemlélet pedig az eredeti műhöz való hűség eszméjével húzta ki a talajt az átiratok alól: ha a szerzői szándék megvalósítása a cél (bármit jelentsen is ez), akkor a zeneszerző által elképzelt kompozíció eredeti alakja szent és sérthetetlen.

Virtuóz átiratok a 20. század folyamán ugyan keletkeztek még, gondoljunk Leopold Godowsky hipervirtuóz Bach-átírataira vagy a G-dúr orgona-triószonáta lejátszhatatlanul nehéz, Bartók-féle, 1930-as szólószingora-változatára.¹¹ És ott van Cziffra György, aki az ötvenes évek közepén írt jó pár, technikailag felfoghatatlanul nehéz átiratot, új szintre emelve a liszti virtuozitás fogalmát, ő azonban már inkább a szabályt erősítő kivétel: a zongoraátíratok készítésének romantikus kultúrája véget ért.

Hogy miért kezdett Kurtág az 1980-as évek közepén Bach-átíratokat készíteni? Bár a kérdés izgalmas, az indítékokat illetően legfeljebb csak spekulálhatunk – Kurtágtól kérdeztem, de nem tudott vagy nem akart válaszolni a kérdésre –, no és akár az édesanyjához fűződő emlékek, akár feleségével és négykezespartnerével, Kurtág Mártával kapcsolatos élmények állnak az átiratok mögött ihletforrásként, zenei vagy zenetörténeti szempontból ezeknek csak anekdotikus jelentősége van. Ennél érdekesebb, hogy miként kapcsolódnak Kurtág Bach-átíratai az átdolgozások hagyományához, s főként, hogy mit nyújtanak zenei, zeneesztétikai szempontból. Hogy mi az értelmük.

Kurtág Bach-átíratai két kötetben jelentek meg (lásd az 1. táblázatot a 456. oldalon). Az 1991-es *Átiratok Machaut-tól J. S. Bach-ig* című kötetben tizenegy Bach-átdolgozás található, az első öt egy zongorára, négy kézre, a középső tétel egy zongorára, hat kézre, a maradék öt tétel két zongorára, négy kézre. A Kurtág házaspár négykezes-koncertjeinek általában zárószámaként elhangzó, afféle névjegyként funkcionáló darab, vagyis a 106-os kantáta hangszeres nyitótételének kivételével valamennyi átiratnak orgonamű az eredetije, többségük az *Orgelbüchlein* sorozatából származik. A második kötet *Hét Bach-korál* címen 2010-ben jelent meg, ebben két korálfeldolgozás a korábbi kötetből került át minimális változta-

formalist music aesthetics. No longer dependent upon where it is heard or, for that matter, the medium by which it is realized, the musical artwork becomes a disembodied notational trace. In short, it becomes absolute music.” Thomas Christensen: „Four-Hand Piano Transcription and Geographies of Nineteenth-Century Musical Reception”, *Journal of the American Musicological Society* 52/2. (Summer 1999), 289–290.

11 Bartók átdolgozásáról ld. Somfai László: „Bartók Bach-átírata”. In: uő: *Kottakép és műalkotás – Harminc tanulmány Bachtól Bartókig*. Budapest: Rózsavölgyi, 2015, 405–414.

Cím	Jegyzékszám	Ajánlás	Dátum	2 zong. v. 4 kéz	Pedál	Forrás	Hangnem
Átíratok Machaut-tól J. S. Bachig (1991)							
Alle Menschen müssen sterben	BWV 643	Varga Bálint Andrásé		4k	ped.	OB	G-dúr
Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (<i>Sonatina</i>)	BWV 106	Gyurinak	1985. 2. 17.	4k	-		Esz-dúr
Aus tiefer Not schrei ich zu dir (<i>Im memoriam Joannis Pilsinsky</i>)	BWV 687	Kocsis Zoltánnak	1985. 2. 10.	4k	man.	CÜ3	fisz-moll
O Lamm Gottes, unschuldig	(BWV 1085)						
Allein Gott in der Höhl' sei Ehr	BWV 711	Horváth Ilonáé	1985. 2. 13.	4k	man.		F-dúr
Durch Adam's Fall ist ganz verderbt	BWV 637	Tátrai Anikóé	1985. 1. 14.	4k	man.		G-dúr
Christum wir sollen loben schon	BWV 611			6k	ped.	OB	a-moll
O Lamm Gottes, unschuldig	BWV 618			2z	ped.	OB	g-moll
Christe, du Lamm Gottes (a-b)	BWV 619	Maros Gyurié	1985. 3. 20.	2z	ped.	OB	F-dúr
Liebster Jesu, wir sind hier (a-b)	BWV 633	Szervánszky Valériának és Ronald Cavaye-nak		2z	ped.	OB	A-dúr
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig	BWV 644			2z	ped	OB	g-moll
Hét Bach-korál (2010)							
Nun komm' der Heiden Heiland	BWV 599			4k	ped.	OB	a-moll
Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn	BWV 601			4k	ped.	OB	A-dúr
Aus tiefer Not schrei ich zu dir (<i>Im memoriam Joannis Pilsinsky</i>)	BWV 687	Kocsis Zoltánnak	1985. 2. 10.	4k	man.	CÜ3	fisz-moll
Dies sind die heil'gen zehn Gebot	BWV 635			4k	ped.	OB	G-dúr
Alle Menschen müssen sterben	BWV 643	Varga Bálint Andrásé		4k	ped.	OB	G-dúr
Gott, durch deine Güte	BWV 600	Várkonyi Tamásnak	1998. 8. 6–12.	4k	ped.	OB	F-dúr
Das alte Jahr vergangen ist (<i>Hommage à Reinbert de Leeux 60</i>)	BWV 614		1998. 7. 14.–9. 7.	4k	ped.	OB	
Nyomtatásban nem jelent meg							
Esz-dúr triószonáta – 1. tétel	BWV 525			3k	ped.		Esz-dúr
G-dúr duett	BWV 804			4k	man.	CÜ3	G-dúr

1. táblázat. Kurtág György Bach-átíratainak jegyzéke (CÜ=Clavierübung, OB=Orgelbüchlein)

tással, a maradék öt (kivétel nélkül az *Orgelbüchlein*ből) újonnan készített átirat. És van két további olyan tétel, amelyek nyomtatásban nem jelentek meg, de a Kurtág házaspár koncertjein rendszeresen megszólaltak: az Esz-dúr orgona-trió-szonáta nyitótétele, valamint az ugyancsak orgonára írott G-dúr duett.

E két utóbbi darab átiratát Kurtág talán azért sem adta közre, mert az „átírás” itt végső soron nem jelent mást, mint az orgonára írott zenei anyag változtatás nélküli átültetését zongorára. Persze változtatás nélkül ez sem lehetséges: a G-dúr duett például *manualiter* orgonamű, vagyis a pedálsorral nem rendelkező zongorán is könnyedén játszható két kézzel. Kurtágék, miként számos felvétel tanúskodik róla, a két zongorista között osztják el a két szólamot: a *secondo* a bal kéz szólamát játssza oktávniszónóban, a *primo* a felső szólamot ugyanígy. Ezzel az „átdolgozással” persze Kurtág valami lényegesre hívja fel a figyelmet: a két szólam kama-razenei jellegű viszonyára, amely sokkal erőteljesebben élhető át játék közben, ha mindkét zongorista csak egyetlen szólamot játszik. Kurtágék előadásában a mű valódi duetté válik. És ez rávilágít arra, hogy Kurtág átiratai mitől különlegesek. Szemben a 19. századi átiratok jó részével Kurtág semmit nem alakít a zenei anyagon: minden Bach-hang ott van az átiratban is, és csak Bach hangjai vannak az átiratban (vagy ha egy-egy koráldallamot kvint- vagy oktávkopulában kell játszania a *primo* szólamnak, ott a hozzáadott hangok az orgonában rejlő lehetőségeket transzformálják a zongora nyelvére). Kurtág Bach-átiratai nem elsősorban a hallgató számára rejtenek szellemi izgalmat, hanem az előadók számára.

Jellegzetes példa erre az *Orgelbüchlein* 16. darabjának, a „Das alte Jahr vergangen ist” (BWV 614) kezdetű korálfeldolgozásnak az átirata. Mit tesz Kurtág az eredetivel, ha nem ír hozzá hangot, és el sem vesz belőle? Mitől lesz mégis mélyen kurtági az átdolgozás, ha nem is feltétlenül a hallgató, de az előadó számára? Ennek megértéséhez először is az eredeti művet kell megértenünk.

Képzeli el, hogy felkérést kapunk, készítsünk négykezes változatot ebből a Bach-tételből (az eredeti tétel kéziratát lásd az 1. faksimilén a 458. oldalon). Mivel az eredeti négy szólamot használ, és négy kéz áll a rendelkezésünkre, a feladat nem tűnik bonyolultnak. A helyzet azonban egyáltalán nem olyan egyszerű, mint amilyennek látszik. Ha kézenfekvő módon a szoprán és az alt szólamot adnánk a *primo* játékosnak, a tenor és a basszus szólamot pedig a *secondónak*, a két középső szólam egymáshoz való közelsége bizonyos helyeken (például a 2. és az 5. ütemben) kezelhetetlen „közlekedési dugót” okozna a két játékos egymáshoz közel lévő, alt, illetve tenor szólamot játszó kezei számára. Ebben a korálban ugyanis a négy szólam nem egyenrangú. A szoprán a maga gazdagon díszített koráldallamával – hogy George Orwell klasszikusát, az *Állatfarmot* idézzem – „egyenlőbb” a többieknél. Bár az eredeti kéziratban Bach két szisztémát használ, valójában kétmanuálos, pedálos orgonára képzelte el a tételt: az egyik manuálon szólnak a szoprán koloratúrái, a másikon a két középső szólam, és külön regisztrációt kap a pedál, miként az világosan látszik a Neue Bach Ausgabe kiadásában (1. kotta a 458. oldalon). Vagyis a három alsó szólam kíséri a dallamot: bár a kíséret erősen imitativ és sűrűn kromatikus, de mégiscsak kíséret.



1. faksimile. J. S. Bach „Das alte Jahr vergangen ist” korálfeldolgozásának szerzői kézírata (D-B Mus.ms. Bach P 283)

Das alte Jahr vergangen ist

à 2 Clav. et Ped.
BWV 614



1. kotta. J. S. Bach „Das alte Jahr vergangen ist” korálfeldolgozásának 1–2. üteme a Neue Bach Ausgabe kiadásából (Heinz-Harald Löhlein közreadása, 1984)

A tétel négykezes átdolgozásának egyik lehetséges megvalósítását az egykor Bach-kutatóként és a lipcsei Tamás-templom kántoraként is aktív Bernhard Friedrich Richter (1850–1931) kiadása nyújtja 1902-ből (2a–b kotta). Richter átiratában a *primo* csupán a szoprán szólamot játssza, a másik három szólam a *secondo* játékoshoz kerül, ami az átdolgozást három- és nem négykezes darabbá teszi. Russel Stinson kutatásaiból tudjuk, hogy a 19. század első felében Felix Mendelssohn környezetében kedvelt időtöltésnek számított Bach orgonaműveit három kézzel

játszani a zongorán, igaz, a szólamkiosztás bevett rendje az volt, hogy a *secondo* játszotta a pedálszólamot (olykor a negyedik kezet is játékba hozva, oktavkettőzésben), a *primo* pedig a többi.¹²

Secondo.

9. Das alte Jahr vergangen ist.

(Adagio)



Primo.

9. Das alte Jahr vergangen ist.

(Adagio)



2a–b kotta. J. S. Bach „Das alte Jahr vergangen ist” korálfeldolgozásának Bernhard Friedrich Richter által készített négykezes átirata (1902)

12 Russel Stinson: *The Reception of Bach's Organ Works from Mendelssohn to Brahms*. New York: Oxford University Press, 2006, 27.

Richter megoldásával szemben Kurtág a négy szólamot egyenlően osztja el a négy kéz között, de nem a megszokott módon. A négykezes írásmód hagyományával szembemenve ugyanis a *primónak* adja a dallamot és a basszust, a *secondónak* pedig a két középső szólamot, ami azt jelenti, hogy a *primo* játékos bal kezének át kell nyúlnia a *secondo* játékos két keze fölé (vagy alatt). A négykezesjátékosok kezeinek keresztezése magával a műfajjal egyidős, miként az a Mozart családról Johann Nepomuk della Croce által készített, közismert festményen látható, ahol Wolfgang jobb és Nannerl bal keze átnyúlik egymás fölé (talán a K. 19d jegyzékszámú C-dúr szonátát játsszák, amelynek zárótételében található ilyen hely a 19–25. ütemben; lásd a 2. képet). Jóllehet a *primo* játékos bal kezének, és a *secondo* jobb kezének közelségében rejlő intim dimenziók a 19. századi polgári négykezes játék vonzerejéhez bizonyítással hozzájárultak,¹³ az ismert zeneszerzők csak ritkán nyúltak ehhez az eszközhöz, Kurtág számára azonban a négykezes műfaj lényegét jelenti, miként azt a *Játékok* című zongoradarab-sorozat négykezes tételei demonstrálják, mindenekelőtt a sokatmondó címet viselő, „Kéz a kézben” című tétel, amelyben a játékosoknak a jobb és a bal keze egyaránt több ízben is keresztezi a



2. kép. A Mozart-család 1780 körül. Johann Nepomuk della Croce festménye

13 A négykezesezés erotikus dimenzióival kapcsolatban ld. Philip Brett: „Piano Four-Hands. Schubert and the Performance of Gay Male Desire”, *19th-Century Music* 21/2. (1997), 149–176.

másik játékos jobb, illetve bal kezének útját (3. kotta).¹⁴ A „Das alte Jahr vergangen ist” átirata azért számít speciális esetnek, mert itt a *primo* játékos két keze gyakorlatilag átöleli a *secondo* játékos két kezét, miként az a mellékelt fotón látható, amely a Kurtág házaspárról e tétel előadása közben készült (3. kép).

Tempo 1
sempre giusto
sonore, ben marcato

Tempo 2
pppp

Tempo 3
sempre rubato
sonore, quasi legato eco sonore eco

Tempo 4
pppp

Ped. (1/2, 1/4 ad lib.) al fine

3. kotta. Kurtág György: „Kéz a kézben” (Játékok IV/3), a tétel kezdete (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó)



3. kép. Kurtág Márta és Kurtág György 2015-ben, a Budapest Music Centerben, amint J. S. Bach „Das alte Jahr vergangen ist” korálfeldolgozásának Kurtág-féle átiratát játsszák. Kégl András videófelvételének részlete (a BMC szíves engedélyével)

14 A kézkeresztezéssel és különösen annak a kurtági négykezesjátékban játszott központi szerepével kapcsolatban ld. Cecilia Oinas: „From four-handed monster to all-embracing vishnu: the case of ‘middle hands’ within a piano four hands duo”, *Music & Practice* 5. (2019), <https://www.musicand-practice.org/volume-5/from-four-handed-monsters-to-all-embracing-vishnu-the-case-of-middle-hands-within-a-piano-four-hands-duo/> (utolsó megtekintés: 2023. szeptember 10.).

A Bach-korál négy szolamának sajátos kurtági elosztása zenei okokkal magyarázható. A három kísérő szolamból ugyanis a két középső az, amely folyamatosan együttműködik, miközben a maga útját járó basszus szolamát többször is hosszabb-rövidebb szünetek szakítják meg. Kurtág átírata tehát egy analitikus meglátást tesz egyértelművé az előadók számára: hogy a két középső szolam szorosabban összetartozik, és a basszus szerepe alárendelt. Kurtág legeredetibb zenészerzői fogása azonban az 5. ütemben található.

Érdemes összevetni az 5. ütemet Kurtág átíratában (4. kotta) és az eredetiben (2. kotta). Miként láttuk, Kurtág változatában a szoprán és a basszus szolamot játssza a *primo*. Az 5. ütem második ütésén azonban történik valami különös, jóllehet Bach zenéje továbbra is érintetlen marad: Kurtág észrevétlenül megcseréli a *secondo* két keze között a két középső szolamot. Az egyvonalas G-ről induló tizenhatod-eresztkedés az eredetiben az alt szolamban szerepelt, Kurtágnál azonban átkerül a tenorba. Ettől kezdve a *secondo* játékosnak a tétel végéig kézkeresztezéssel kell játszania (lásd a 3. képen a 461. oldalon). Ami azt jelenti, hogy a négy kéz között a négy szolam egészen bizzar módon lesz kiosztva: a szokott szoprán–alt–tenor–basszus felrakás helyett szoprán–basszus–tenor–alt sorrendben szerepelnek a kottában.



4. kotta. J. S. Bach: „Das alte Jahr vergangen ist” korálfeldolgozása Kurtág György átíratában, 4–5. ütem (© Copyright by Universal Music Publishing Editio Musica Budapest Zeneműkiadó)

Mi lehetett Kurtág célja, hogy ilyen mértékben megbonyolította az eredetit? Ha az ember megpróbálja eljátszani a tétel *secondo* szolamát vagy Bach bármelyik kétszolamú invencióját kézkeresztezéssel, a válasz azonnal egyértelmű lesz. Kurtág egy újabb analitikus meglátást tesz nyilvánvalóvá, csakhogy ezúttal nem a zenével, hanem a zongorajáték pszichológiai mechanizmusával kapcsolatban. Kurtág változata arra világít rá, hogy nem pusztán a fülünkkel hallunk, hanem a testünkkel is. Vagyis amikor zongorázunk, a kezünk is hall. Zongoratanulmányaink során, amikor a repertoárt tanuljuk, megszokjuk, hogy a magas hangokat a jobb kezünkkel, a mély hangokat a bal kezünkkel szólaltatjuk meg. Ha felcserélt kézzel kell eljátszanunk egy művet, az izommemóriánk – vagy nevezhetjük akár „izomhallás-

nak” is – szembemegy a kezünket irányító tudatunkkal. A zenélés bonyolultabbá válik, nagyobb szellemi erőfeszítésre van szükség az előadáshoz, arra kényszerülünk, hogy erőteljesebben összpontosítsunk. És éppen ez az, amit Kurtág kamara-zene-tanárként és zeneszerzőként is megkíván az előadóművészekről: hogy a felfokozott koncentráció állapotába kerüljenek, kilépjenek a komfortzónájukból.

Felmerülhet a kérdés, hogy a hallgató számára bír-e bármilyen jelentőséggel, hogy a zongoristák melyik kezükkel szólaltatják meg az egyes szólamokat. Bár közvetlen hatása a hallgatóra talán nem lesz a különös szólamkiosztásnak, az a helyzet, amelybe az előadók Kurtágnak köszönhetően kerülnek, mégiscsak kihat az előadásra, és ekként a hallgató élményére is, és legalább ilyen fontos, hogy Kurtág nemcsak a hangszert és a műfajt változtatta meg, hanem az előadói apparátust is: szóló orgonadarabból valódi kamarazenei kompozíciót hozott létre.

Bár láttuk, hogy személyes indokai is lehettek a négykezesátírat elkészítésének, az, hogy Kurtág éppen zongoranégykezes változatot készített, nem pedig például vonósnégyesre dolgozta át Bach négyszólamú anyagát, esztétikai okokkal is magyarázható. A 20. századi amerikai zeneszerző és zeneelmélet-író, Edward T. Cone *The Composer's Voice* (A zeneszerző hangja) című nagyhatású, 1974-es munkájában a különböző előadói formációkból fakadó előadói szerepeket is vizsgálja, és ír a négykezes játékról is.

A négykezes játékos zongorista helyzete igen sajátos. [...] Megosztja hangszerét, amely fölött ekként elveszíti az irányítás egy részét. [...] A zenei történet főszerepe hol az övé, hol a partneréé, tekintettel arra, hogy a szólamaikat általában inkább a billentyűzetnél elfoglalt pozíció szabja meg, nem pedig a zenei folyamatosság. Mindebből az következik, hogy a négykezes zene célja nem lehet más, mint egyetlen személyiség illúzióját keltetni, nem két cselekvő egyén kölcsönhatása révén, hanem úgy, hogy a két játékos egyetlen, négykezű szörnyben egyesül. Mindkettőnek sokkal nagyobb mértékben fel kell áldoznia az egyéniségét, mint egy rendes kamaraformációban, mivel a négykezes játék sokkal inkább emlékeztet egy házasságra, mint egy barátságra. Egy ilyen előadás tehát különösen bensőséges esemény, és amikor nyilvános közegben kerül rá sor, a hallgató betolakodónak érezheti magát, ha nem mindjárt kukkolónak.¹⁵

Figyelemre méltó, hogy Cone egyszerre hasonlítja a négykezes zongorázást egy szörnyhöz és a házassághoz, ennél azonban fontosabb, hogy ez a rövid leírás a műfaj lényegét ragadja meg. És Kurtág átíratái – minden általam ismert négykezes-átíratához képest – erőteljesebben keltik a két játékos egylényegűségének érzetét (a szörnytől tekintsünk el). A szólamok négy kéz közötti kiosztása ugyanis két

15 „The duettist's position is anomalous. [...] He shares his very instrument, over which he thus loses a measure of control. The implied agents often move back and forth between him and his partner, for their parts in general seem determined more by convenience of keyboard position than by musical continuity. [...] The aim of four-hand music should be to evoke a single persona, not by the interaction of two agents, but by the blending of two players into a single four-handed monster. Each must sacrifice more of his individuality than in a normal ensemble, for four-hand playing is a marriage rather than a mere friendship. Such a performance is thus a peculiarly intimate affair, and when it is undertaken in public, the auditor may feel at best an intruder, at worst a voyeur.” Edward T. Cone, *The Composer's Voice* (Berkeley: University of California Press, 1974), 134–135.

célt szolgál: egyrészt összemossa a két játékos zenei szerepeit fizikailag is szét-szálazhatatlan egységet teremtve közöttük, másrészt a zenei logika világosabb kibontására törekszik, vagyis pontosan arra, amit Cone joggal kritizál a négykezesirodalomban, hogy a „szólamokat általában inkább a billentyűzetnél elfoglalt pozíció szabja meg, nem pedig a zenei folyamatosság”.

Kurtág Bach-átiratai nem illeszkednek sem a négykezes játék polgári, házi hagyományába (átdolgozásai jórészt technikailag túl nehezek az amatőrök számára), sem a virtuóz átiratok hangversenytermi tradíciójába (mivel teljes mértékben mentesek a virtuozitás cirkuszi összetevőitől). Zenei szempontból Glenn Gould különös, felvételen 1973-ban publikált Wagner-átirataihoz kapcsolhatnánk őket, amennyiben ezek az átiratok is a zenei anyag természetét kutatják, s így, ha címkét kellene rájuk aggatnom, „analitikus átiratnak” nevezném őket. Csakhogy Gould szólózungorára képzelte el az átdolgozásait (de legalábbis egyetlen zongoristára, aki olykor – miként *A nürnbergi mesterdalnokok* nyitányának nevezetes átdolgozásában – több sávon játszik), Kurtág azonban két előadóban, egy zongorista-párban, kamarazenében gondolkodik.

Kurtág György és Kurtág Márta az 1980-as évek közepén kezdték koncerten játszani a Bach-átiratokat,¹⁶ Kurtág nemzetközi sikerét követően pedig az 1990-es évektől rendszeressé váltak az olyan hangversenyek, amelyeken a *Játékok* sorozatából válogatott tételek között Bach-átdolgozásokat adtak elő. Valóságos rítusokká váltak ezek az alkalmak, ahogy a Kurtág házaspár a szimfonikus koncertek és a szólózungora-estek nyilvános terében az intimitás atmoszféráját teremtette meg.

2006. február 25-én aztán, a Szőllősy András 85. születésnapja alkalmából rendezett zeneakadémiai esten különös dolog történt. Ifj. Kurtág György a következőképpen írt erről:

A pianínó nem a koncerttermek hangszere, hanem a zongorázni tanuló gyerekéké. Apám hosszú évek óta ezen az erősen tompító pedállal, „szuperszordinóval” lehalkított hangszeren komponál, és olyannyira megszerette semmihez sem hasonlítható selymes hangját, hogy anyámmal játszott négykezes koncertprogramjukat is pianínón kezdték el gyakorolni. A terv, hogy a koncertteremben is ezzel a hangszerrel helyettesítsék a zongorát, 2006-ban, Szőllősy András 85. születésnapját ünneplő koncerten valósult meg. Ekkor „hangosítottam” először a pianínót. Az eleinte statikus beállítást később egyre több, az adott darab szellemét segítő beavatkozás követte. A *Mihály András emlékezete* című darabnál zenekari crescendo érzetét teremtettem meg egy olyan hangszerrel, amelynek minimális a dinamikai skálája. Ez már csak úgy volt lehetséges, ha az erősítés nem statikus, hanem hangról hangra követem az előadó szándékát. Így született meg egy új koncert-hangszer, amelyről csak a hosszú lecsengések, és a legmélyebb regiszter testisége árulja el, hogy nem egy tanulóhangszer áll a színpadon.¹⁷

16 Az első olyan nyilvános koncertre, amelyen Kurtágék Bach-átiratokat játszottak, és amely a magyar sajtóban is nyomot hagyott, 1986. október 12-én, Pásztón került sor Rajeczky Benjamin 85. születésnapja alkalmából. Ld. „Rendezvények egy születésnapra – Pásztón köszöntötték a 85 éves Rajeczky Benjámint”, *Nógrád Megyei Hírlap*, 1986. október 13., 1.

17 „Ifj. Kurtág György, az ünnepi kiadvány művészeti vezetője és zenei rendezője a Kurtág 80 Első Kiadásáról”, *Kurtág 80* (BMCCD129), 2007 [kísérőfüzet].

Három évvel később, amikor Kurtágék a New York-i Carnegie Hallban adtak négykezes-estet 2009. február 2-án, ismét szuperszordinós pianínón játszottak, vagyis a világ legnevezetesebb hangversenyhelyszínét a hangszer- és a műfajválasztás révén bensőséges otthonná tették.¹⁸ Ha a négykezes műfajának korai története arról szól, hogy a nyilvános zenélés műfajait bevitte a polgári otthonokba, Kurtágék gesztusa mintha ennek ellentettje lenne: a polgári otthon sajátos műfaját a nyilvános hangversenyterem részévé tette. A kör bezárult.

18 Ld. a *New York Times* beszámolóját: Vivien Schweitzer: „A Familial Collaboration on Music Defying Easy Classification”, *New York Times*, 2009. február 3., <https://www.nytimes.com/2009/02/04/arts/music/04kurt.html> (utolsó megtekintés: 2023. szeptember 30.).

ABSTRACT

GERGELY FAZEKAS

FOUR HANDS, BACH, KURTÁG

Kurtág's Bach transcriptions seem to be the heir to a two-hundred-year-old tradition of Bach transcriptions, although they fit neither into the tradition of 19th-century domestic music-making nor into the tradition of virtuoso transcription represented by Liszt, Busoni, Godowsky and others. This article aims to contextualize Kurtág's Bach transcriptions for piano, published in two volumes in 1991 and 2010. After outlining the historical context, one of the transcriptions (the choral arrangement 'Das alte Jahr vergangen ist', BWV 614, from the *Orgelbüchlein*) is used as a case study to understand how Bach's notes are flushed through Kurtág's compositional thinking into a piece that becomes Kurtágian in every respect, even though Kurtág neither adds nor deletes a note from the original. It is argued that Kurtág's choice of voice distribution between the four hands allows for an analysis of two things: the music itself and the psychology of piano playing. Therefore, a new name for this type of piece might be appropriate: analytical transcriptions.

Gergely Fazekas (PhD) is a Hungarian musicologist. He studied literature and philosophy at Eötvös Loránd University and musicology at the Liszt Academy, where he teaches baroque and contemporary music as an associate professor. Between 2012 and 2017 he was editor-in-chief of the music publishing house Rózsavölgyi & Co. founded in 1850. He collected and translated all of Debussy's writings and interviews into Hungarian (it was published in 2017), and his book on Bach and musical form was published in 2018. During the 2017–18 academic year, he taught music history as a Fulbright Visiting Professor at Bard College, NY, USA. He is the musical advisor for a documentary film about György Kurtág, which is scheduled to premiere in autumn 2024.