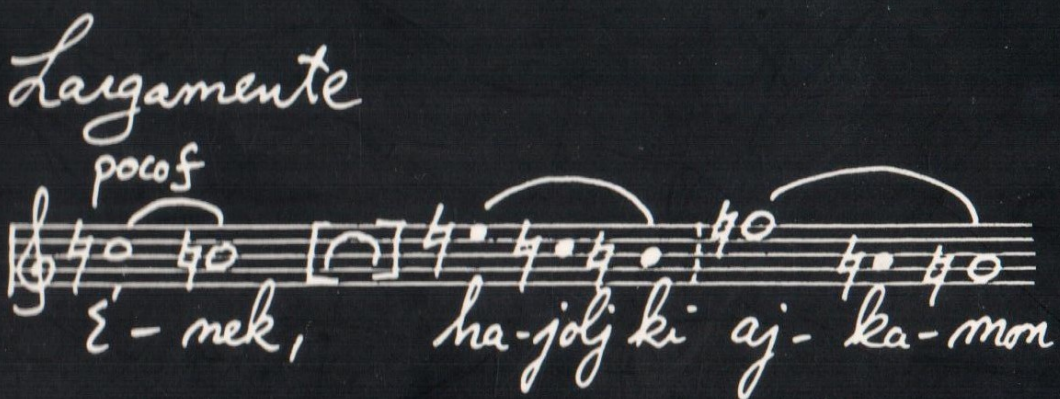
KN 1993



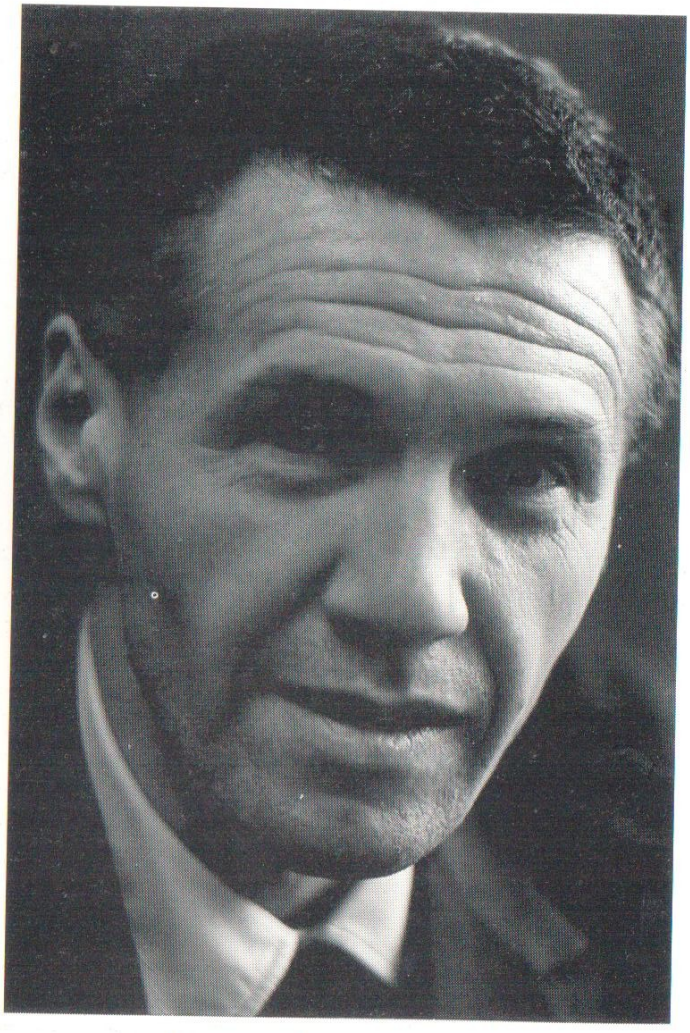
Halász Péter

# Kurtág György




Kurtág György

MÁGUS KIADÓ



*Portré az 1960-as évekből*
(Nagygyörgy Sándor felvétele)

G.238

MAGYAR ZENESZERZŐK 3.

Halász Péter

# Kurtág György







BUDAPEST, 1998



MAGYAR ZENESZERZŐK 3.

Sorozatszerkesztő
Berlász Melinda

© Halász Péter
©Mágus Kiadó

A kottapéldákat az Editio Musica Budapest
illetve az Universal Edition szíves hozzájárulásával közöljük.

Minden jog fenntartva!

Kiadja a Mágus Kiadó
1055 Budapest, Balassi Bálint u. 25.
Tel/fax: (36-1) 353 45 42
E-mail: magus@c3.hu
Felelős vezető: Tóth Emőke
Felelős szerkesztő: Berlász Melinda
Tipográfia és nyomdai előkészítés
Krébecz József, ASSA Kft.
Nyomdai kivitelezés: Printer Art Gmk Tel./fax: 4000 920
Felelős vezető: Némedy Jenő

A kiadvány a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával készült.
ISSN 1418–09–52
ISBN 963 8278 07 2

# Kurtág György
(1926–)

Kurtág György – Ligeti György mellett – ma a világszerte legismertebb és legtöbbet játszott, élő magyar zeneszerző. Zenéje, amelyet csak elkésve, a nyolcvanas évektől kezdve fedezett fel magának a világ, egyidejűleg ragadja meg a hallgatót a művek enigmatikus tömörségével és hallatlanul erős kifejezőkészségével. Stílusa magába olvasztja az utóbbi évtizedek nemzetközi avantgarde-jának különböző irányait, a magyar zene örökségét és a távolabbi zenetörténeti múlt számos jelenségét. Kurtág olyan szintézist alkot, amelyben a korunkban aktuális zenei gondolatok félreismerhetetlenül egyéni megfogalmazásban jelennek meg. Alkotásai a népszerűség keresésének kompromisszumot nem ismerő elutasítása ellenére közvetlenül érintik meg a kortárs zene egzisztenciális kérdésekre fogékony közönségét. Kurtág művészetében a 20. század végének magyar kultúrája olyan általános emberi érvényességgel szól a világhoz, mint a század első felében a Bartókéban.

## Tanulóévek

Kurtág György 1926. február 19-én született a romániai Lugoson (Lugoj). Zenei tanulmányait 1940-től Temesváron folytatta, ahol a Bartók-tanítvány Kardos Magdától zongorát, Max Eisikovitstól pedig zeneszerzést tanult. A II. világháború után, 1945 őszén felvételt nyert a budapesti Zeneakadémiára, ahol 1946-ban kezdte meg tanulmányait. Kadosa Páltól zongorát tanult, e tanszakon 1951-ben szerzett diplomát. Zeneszerzéstanárai Veress Sándor (1946-48) és Farkas Ferenc (1948-55) voltak.

Ugyanebben az időszakban Weiner Leónál kamarazene tanszakon is diplomát szerzett.

A negyvenes évek végének pezsgő zeneakadémiai légkörében Kurtágot sok fontos hatás érte: Kodály Zoltán népzenei előadásai, az Ádám Jenő vezette kórusban való részvétel, s különösen Szabolcsi Bence zenetörténet-órái, amelyeken Lendvai Ernő első Bartók-elemzéseinek is fültanúja lehetett. A diáktársak között kiemelkedő hely jutott Ligeti Györgynek, akit Kurtág első találkozásuk után azonnal *„szellemi vezetőjéül"* választott. Az így kialakult barátság, amely Ligeti 1956-os emigrációja után is töretlenül fennmaradt, Kurtág életének immár több mint ötven éve folyamatosan ösztönző tényezője.

1947-ben feleségül vette főiskolai diáktársát, a zongorista Kinszker Mártát. Házasságuk egyúttal olyan intellektuális szövetség is, amelyben a feleség mély megértéssel segíti és a művek avatott előadójaként is szolgálja a férj alkotói munkásságát. 1954-ben született fiúk, az 1979 óta Franciaországban élő ifj. Kurtág György, aki apját követve szintén zeneszerzővé vált.

Kurtág korai, opusz-számokkal még nem jelölt kompozícióiban a hagyományos iskolázottság, illetve Bartók hatása mutatkozik meg. Ez a példakép-választás, amely az ötvenes évek első felének magyar zenéjében egyet jelentett a haladás és az igényesség iránti elkötelezettséggel, legerősebben a *Brácsaversenyben* ismerhető fel, amellyel Kurtág 1955-ben egyszerre nyerte el zeneszerzői diplomáját és az Erkel-díjat. A versenyműa nagy előd kései, kikristályosodott stílusára épít, ami a modellskálák használatában, a hangnemek tengelyrendszer szerinti szembeállításában, valamint ritmikai és hangszerelési sajátosságokban mutatkozik meg. Utóbb azonban így tekintett vissza a zeneszerző első ifjúkori sikerére: *„Ma már világos, melyek azok az elemek a Brácsaversenyemben, amelyek kikoptak. Érdekes módon, ezek az elemek annakidején éppenhogy újnak vagy merésznek hatottak."*[1]

Kurtág 1957 tavaszán, eredetileg emigrációs tervekkel utazott Párizsba. A következő év folyamán itt olyan hatások érték, amelyek azután elvezettek saját hangjának megtalálásához és első érett alkotókorszakának kibontakozásához. A Conservatoire vendéghallgatójaként látogatta Darius Milhaud és Olivier Messiaen zeneszerzés-óráit. A szigorú és konzervatív budapesti iskola után

[1] Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*, 211.

új színt jelentett számára Milhaud liberalizmusa. Messiaen elemzéseiből pedig különösen a ritmusszervezés új módszerei ragadták meg. A zenei horizont kitágulásához elsősorban a 2. bécsi iskola akkoriban Magyarországon még alig hozzáférhető alkotásainak megismerése járult hozzá. Ezek közül Webern partitúráinak másolása és Hanns Jelinek *Anleitung zur Zwölftonkomposition* című könyvének tanulmányozása hozott hamarosan kamatoztatható tanulságokat. Kurtág egyszerre találkozott a szabad atonalitás lehetőségeivel és a szigorú tizenkétfokúság technikájával, s így maga dönthetett arról, hogy melyiket hogyan használja fel saját kompozícióiban.

Pályájának további alakulására nézve a zenei tapasztalatoknál is értékesebb volt a Stein Marianne művészetpszichológussal való találkozás. E kötetlen beszélgetésekben zajló terápia közben született meg a Kurtág-zene egyik axiómája: a zenei gondolatok kifejtésének legtömörebb módjára való törekvés. Stein Marianne ezt a közös munka során abban a zeneszerzői feladatban fogalmazta meg: *Kössön össze mindössze két hangot.* Ebből az etűdszerű kiindulópontból már a párizsi hónapok alatt íródott néhány zongoradarab, ami 1960-ra a *Nyolc zongoradarab* részévé vált. A zenei eredményeken túl egy életre fontos maradt azonban a közben felismert tanulság: *„Most abban a tudatban tértem haza, hogy tudom, mi a dolgom az életben, és hogy teljesen független a külső körülményektől, hogy velem mi történik."*[2]

1958 tavaszán, Párizsból hazafelé tartva Kurtág néhány napra megállt Kölnben, ahol hallhatta Karlheinz Stockhausen Gruppen című zenekari kompozíciójának felvételét, illetve Ligeti egy frissen elkészült elektronikus zenei művét. Az utóbbi példaképként segített eljövendő művei esztétikájának megfogalmazásában: *„az események sűrűsége, a kifejezés közvetlensége, a humor és tragikum közötti finom egyensúly ... felülmúlhatatlannak tűnt szememben. ... Visszatérve Magyarországra ... az op. 1-gyel elkezdtem új életemet – ideálom, törekvésem a következőkben az maradt, hogy saját nyelvemen valami hasonlót tudjak megfogalmazni, mint ahogy az* Articulations*-t Kölnben megéltem."*[3]

[2] *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, 91.
[3] Kurtág György: Ligeti Györgyről, *Holmi* 1993, 1648.

## Első évtized (1959—1968)
## (A saját hang megtalálása)

A Párizsból való visszatérést követő tíz évben megszülettek az első olyan alkotások, amelyekben Kurtág stílusa kikristályosodott. Néhány hangszeres ciklus, valamint az 1963 és 1968 között szopránhangra és zongorára írott „concerto", a *Bornemisza Péter mondásai* ismeretében Kroó György már 1970-ben rámutatott: Kurtág *„az egyetlen magyar zeneszerző a negyven éven felüliek közül, aki számára az új zene az első pillanattól kezdve nyelvet jelent, nem csupán hangzást vagy effektust, ő az egyetlen, aki az elmúlt tíz esztendőben nem a maga ötleteit, hanem a maga indulatait, szorongásait, érzéseit írta meg a magyar zene történetének újabb fejezeteként."*[4]

Az első opuszokban megfigyelhetők a többé-kevésbé szokványos hangszer-összeállítások, a korszak disszonanciákat halmozó idiómája, s a többnyire még kötött ritmika. Ezek mellett feltűnő azonban a kamarazenei apparátusok kizárólagossága, a néhány rövid vagy éppen nagyon rövid darabból épülő ciklusszerkesztés, a szigorúan szervezett és szabadon használt tizenkétfokúság váltogatása, a hagyományos tematikus gondolkodástól való elszakadás és a helyenként kötetlen, improvizáció felé hajló ritmushasználat is. Az új stílus forrásai között Bartókot, Webernt és Stravinskyt szokás említeni.[5] Nagy magyar elődjétől a szimmetrikus szerkezeteket, a bécsi mestertől az aforisztikus formaalkotást, az orosz komponistától pedig egyes intonációkat lesett el Kurtág. Az a szintézis azonban, amit ezekből létrehozott, összetéveszthetetlenül egyéni arcélű, vitathatatlanul *új* művészetet hirdetett meg.

Az 1968-ig komponált, alig több mint egy órányi zene már biztosított Kurtág számára egyfajta kivételes pozíciót a magyar zenei életben: titokzatosság és tisztelet lengte körül. Kialakult körülötte egy elhivatott előadógárda, amely vállalta a művek betanulásának Kurtág esetében különösen intenzív és elmélyült folyamatát.[6]

[4] Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*, 133.

[5] A stiláris párhuzamokat részletesen elemzi Kárpáti János: Kurtág György, *Muzsika* 1974, 1/24-30.

[6] Közéjük tartozott például Fellegi Ádám, Hevesi Judit és Székács János is, akik Földes Imre *Harmincasok* című interjú-kötete számára a szóbeli megnyilatkozásoktól elzárkózó zeneszerző helyett műveiről beszéltek.

A következő években az Országos Filharmónia, illetve a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola alkalmazásában a zeneszerző mindennapos munkája is előadóművészek korrepetálása volt. E kötelezettség hozadéka volt számára a zenetörténet nagy alkotásaival fenntartott aktív kapcsolat és a zenei interpretáció kidolgozásának a legapróbb részletekre is gondot fordító, egyedi módszerének megszületése, amit 1968 után a Zeneakadémia kamarazene tanszékén végzett oktató munkájában fejlesztett tovább.

Az *„új élet"* első kompozíciója az 1959 májusában befejezett *Vonósnégyes.* Ennek kezdetét Kurtág nemcsak az adott kompozíció, hanem egész életműve expozíciójának is tekinti (lásd az 1. kottapéldát a túloldalon). Két dolog tűnik fel e néhány ütemben: a nagyon aprólékos tagoltság és az egész szakaszt átfogó, megfoghatatlan eszközökkel kiépített ív. A megragadható zenei anyag, a téma helyét elszigetelt hangzások veszik át, amelyek hangközeikben, ritmusukban és jellegükben igen eltérőek. Stabil és csiszoltan világos alakzatok ezek, amelyek egyetlen gesztussal is képesek egy-egy karaktert ábrázolni. A tételt nyitó, égi magasságokban lebegő, áttetsző üveghangokra egy durván hangos, sűrű kromatikájú akkord következik. Majd ismét tiszta hangzás, egy kvinttorony szólal meg, amit egy újabb tömör, mégis szélesen kiterített akkord szakít meg. Glissandók, pengetett hangok, gyors hangismétlések sorakoznak, míg egy rövid, dallamosabb sóhaj zárja le a szakaszt. E néhány ütem ritmikája is igen változatos, dinamikája a *ppp* és a *fff* végletei között akkordonként változik, és a vonós hangszerek legkülönbözőbb játékmódjait találhatjuk meg benne. Alig fél perc alatt vagy tíz különböző zenei gesztust hallunk, ezek összekapcsolódnak, utalnak egymásra, ellentmondanak egymásnak, puszta létezésüket demonstrálják és jelentést hordoznak. Ugyanakkor a mélyebbre ható elemzés kimutathatja, hogy e látszólag szabadon szőtt szakasz szerkesztése valójában szigorú, szinte a szerialitás szabályrendszeréhez hasonló törvényeknek engedelmeskedik.




*1. kottapélda: Vonósnégyes, op. 1, I. tétel, 1-7. ütem*

A konstruktív gondolkodás mellett a *Vonósnégyes* felépítésében programatikus elképzelések is szerepet játszottak. A kotta nem tartalmaz ugyan szöveges megjegyzést, de a zeneszerző utóbb úgy nyilatkozott, hogy Tudor Arghezi két sorát akarta mottóként műve elé írni: *„Penészből, gennyesedő sebekből és sárból új szépségeket és értékeket keletkeztettem."*[7] A lealacsonyodás, a szenvedés által létrehozott művészet eszméje Kurtág alkotói gondolkodásában mindmáig meghatározó jelentőségű maradt. Innen érthetjük meg törekvését a legegyszerűbb zenei eszközökben rejlő lehetőségek legmagasabbrendű kihasználására. Életművének középpontjában

[7] Varga Bálint András: *i.m.*, 207.

egy paradox kísérlet áll: hogyan lehet a legcsekélyebb zeneszerzői jelenlét mellett a mű hatását a legmagasabbra fokozni.

A következő hangszeres művek a *Vonósnégyes*ben kijelölt utat folytatják, de a konstrukció szigora mellett mind nagyobb szerephez jut bennük a zenei anyag fellazítása. Ez a folyamat párhuzamosan halad a formák tömörebbé válásával és a kifejezés koncentrálódásával. Mindinkább kirajzolódnak a jellegzetes kurtágos intonációk, amelyek később majd új és új fogalmazásokban térnek vissza. Durva dobolással hangoskodó *risoluto*, trillák és tremolók függönyébe burkolt, széles ívű *lento*-dallam, makacsul ismétlődő vagy éppen álmodozóan szétterülő *ostinatók* – mindezek már arra utalnak, hogy egy tág spektrumú, a zenei kifejezés valamennyi tartományát átfogó és súlyos tartalmakat közvetítő zenei nyelv van kibontakozóban. A korai hangszeres ciklusok utolsóját, a *Cinque merrycate* gitárdarabjait azonban Kurtág már nem adta ki a kezéből; csak két darabját használta fel tíz évvel később, új stiláris környezetben, a *Szálkák*ban.

E pillanatnyi elbizonytalanodás után a *Bornemisza Péter mondásai* már a főmű igényével jelentkezik. Az eredetileg a Magyar Élektrából tervezett opera helyett készült, Heinrich Schütz vokális concertóinak mintáját követő, közel negyven perces kompozíció huszonnégy, szintén igen rövid tételből alkot ciklust. Az erőteljes nyelvű, megdöbbentően modernül pszichologizáló szöveg először mozdítja meg Kurtágban az elementáris erejű vokális komponistát. A szövegfestés gyakran madrigalisztikus eszközöktől sem visszariadó közvetlenségét elsősorban a verbális tartalom minden ízében zenei fogantatású átültetése jellemzi.

Részletes ismertetés helyett most csak arra utalunk, hogy menynyi múltba vezető szál fonódik össze a *Bornemisza-mondások* bonyolult szövetében.[8] A valamennyi között leghosszabb nyitótétel amellett, hogy Kurtág legbravúrosabb technikájú tizenkétfokú kompozíciója, nagyszabású beethoveni formájával és Monteverdire emlékeztető, zaklatott *concitato*-stílusával tűnik ki. Bach fúgáinak szelleme tér vissza a zongorakíséret sűrűn szőtt imitációiban, az énekszólamból kihallható a német Lied hangja éppúgy, mint a barokk kantáta szenvedélye vagy az ősi siratók kollektív emlékezetben elraktározott tónusa. És persze továbbra is jelen

[8] Elemző tanulmányokat írt e műről Kárpáti János és Kroó György (lásd a Bibliográfiában).

van Webern és Bartók hatása, az utóbbi immár mint a végső megváltás elragadó szépségű, egeket kitáró feloldása.

A *Bornemisza-mondások*ban jelenik meg Kurtág utóbb gyakran használt zenei jelképe, a *„Virág az ember"*-toposz. Az elmúlással szembesülő individuum védtelenségét, s egyúttal létének megőrzésre érdemes szépségét sűríti magába ez a tőmondat. E szavakat Kurtág olyan dallamívbe foglalja, amelynek kiegyensúlyozott vonalában a nagytercek dominálnak. Az első négy hang melodikusan bontja ki a *Vonósnégyes* nyitóakkordjának tercpárjait, a tisztaság egy korábbi szimbólumát. Fel kell még figyelnünk a tétel ritmikájának lejegyzésére is: a pontos arányok előírása nélkül, csak a rövid és hosszú hangok hozzávetőleges viszonyait jelzi a zeneszerző, az előadó döntésére bízva a megvalósítást. Ez a tétel mutatja, hogy Kurtág fokozatosan eltávolodik a szigorú konstrukciók művészi érvényességébe vetett hittől, s mindinkább a gesztus, a megszólalás kisugárzásának megteremtésében látja zeneszerzői feladatát.




*2. kottapélda: Bornemisza Péter mondásai, op. 7, III. rész: Halál, 3. tétel*

A *Bornemisza Péter mondásai*nak ősbemutatója 1968. szeptember 5-én a Darmstadti Fesztiválon volt. Noha Kurtág műveinek egy része elhangzott már korábban ugyanitt, illetve hangfelvételek készültek belőlük a Westdeutscher Rundfunkban, a nemzetközi elismerés lehetősége nem teljesedett be ezen az estén. A Stockhausen bűvöletében álló közönség számára Kurtág zenéje egyszerre bizonyult túl modernnek és túl hagyományosnak.[9]

[9] Vö. Wilfried Brennecke: Kurtágs Anfänge in der Bundesrepublik Deutschland (1961-1969), in: *György Kurtág* (Bonn 1986), 18-27.

## Második évtized (1969—1978)
## (A *Játékok* és a következmények)

A *Bornemisza-mondások* után Kurtág hosszan tartó válságba került. A következő öt évben mindössze két vokális kompozíciót, a Gulyás Pál verseire írott *Egy téli alkony emlékére* című négy töredéket és a Bálint István verseit megzenésítő *Négy capricciót* fejezte be.[10] Úgy látszik, az alkotás ihletett időszakai mellett Kurtág pályájának éppúgy részei a nem–alkotás vissza-visszatérő periódusai is. Látszólag a zeneszerző legbensőbb magánügyeivel foglalkozunk, amikor az ilyen önkínzó, terméketlen szakaszokról beszélünk, mégis, ezek a krízisek árulkodó kísérői az érlelődő stílusváltással folytatott küzdelmeknek. Ennek az időszaknak a legnagyobb, noha meghiúsult vállalkozása a *24 antiphonae* című zenekari sorozat, amin Kurtág a DAAD Művészprogramja keretében 1970-71-ben Nyugat-Berlinben töltött éve alatt dolgozott. A kudarc okairól évtizedekkel később ezt mondta a zeneszerző: *„Két művem esetében volt abszolút határozott elképzelésem, s mindkettő befejezetlen maradt. Az egyik a Huszonnégy antifóna – Berlinben dolgoztam rajta 1971-ben, s a mai napig három készült el belőle. ... Úgy látszik, ha az ember túl sokat tud egy műről, nem megy a komponálás – nekem legalábbis nem."*[11] Érthető, hogy ebben a válságos időszakban az 1973 tavaszán kapott Kossuth-díjat Kurtág valóságos *„tördöfésként"* értékelte.

A fordulat 1973-ban következett be. Erre így emlékezett vissza Kurtág: *„Felhívott egyszer egy zongoratanárnő, Teöke Marianne, és kért tőlem néhány darabot a gyűjteménye számára. ... Utána nagyon rövid időn belül csaknem kétszáz darabot írtam. Ezt megelőzően azonban három évig semmit sem komponáltam."*[12] A véletlenszerűen indult munka azután a *Játékok* negyedszázada folyamatosan bővülő, mára több mint háromszáz darabot tartalmazó gyűjteményévé növekedett. A pedagógiai céllal megkezdett sorozat bizonyára az „ez nem igazán kompozíció" szellemében vette le a bénító felelősség terhét a zeneszerzőről, és így áttörte a komponálás elé tornyosuló akadályokat. Jellemző, hogy ez az el-

[10] A komponista elbizonytalanodását jelzi, hogy a *Négy capricciót* csak átdolgozás után, 1996-ban jelentette meg.
[11] Kurtág György: „Az ember sohasem érkezik túl későn", *Muzsika* 1996, 2/12.
[12] Kurtág György: *i.m.*, 15.

ső olyan érett Kurtág-alkotás, amely nem kapott opusz-számot, vagyis nincs besorolva a „művek" kánonjába. Igaz, nem is tekinthető kompozíciónak, hanem inkább egyfajta antológia. De ha nem is kompozíció, mégis Kurtág legsajátosabb kompozíciós találmánya, hiszen benne sikerült a zeneszerzőnek meglelnie az alkatához leginkább illő kisformák tökéletes közegét. Ugyanakkor ettől kezdve felismerhető a modernizmus béklyóitól való megszabadulás, az *újat mondás* és az *újítás* követelményeinek szétválasztása is.

A *Játékok* informális zongoraiskolaként koncipiálódott, valamelyest Bartók Mikrokozmoszának értelmében. Célkitűzése, hogy a zongorázni kezdő gyerek kényszerek nélkül nyúlhasson a hangszerhez. Nem pontosan kiszámolt ritmusokat, kínos ujjrendeket vagy gondosan előírt artikulációt kell megtanulni a *Játékok*ból, hanem az egész billentyűzet uralását, a mozgás, a billentés örömét és a zenei szerkezetek iránti érzékenységet. Ahogyan Kurtág az előszóban írja: *„Vágjunk neki bátran – tévedéstől sem félve – a legnehezebbnek: a hosszú és rövid értékekből teremtsünk érvényes arányokat, egységet, folyamatot – a magunk örömére is."* De a *Játékok* egyúttal zeneszerzői műhely és napló is, a Kurtág-zene megismerésének valóságos kincsesbányája, amelyben olyan új elemek jelentkeznek, amelyek azután más művekben is visszatérnek. A következő évtizedek kompozícióit gyakran a *Játékok*kal kölcsönhatásban kell vizsgálnunk, s a kis darabok eszméje fúvós és vonós hangszerekre, sőt a legutóbbi években zenekarra írott alkotásokat is létre hívott. Ugyanakkor a *Játékok* az önbemutatás eszközévé is vált Kurtág számára. A nyilvánossággal szemben mindig tartózkodóan viselkedő zeneszerző zongoristaként kizárólag a *Játékok*ból összeállított, mindig feleségével, Mártával közösen előadott válogatásokkal lép fel. Ezek a hangversenyek a maguk intenzív és bensőséges, szinte szertartásra emlékeztető hangulatával alapvetően befolyásolták az utóbbi évek nemzetközi Kurtág-kultuszát, illetve a zeneszerző egyéniségéről a közönségben kialakult képet.

A pedagógiai koncepció valójában csak a *Játékok* első füzetében érvényesül igazán, amelyben az egyes oldalpárokon gyakran ugyanazok a zenei folyamatok állnak párban, először meghatározatlan hangmagasságú, tenyérrel megütött hangfürtökkel, másodszor pedig pontosabb jelöléssel. Kurtág, aki korábban feltűnő precizitással kalkulálta a hangmagasságok viszonylatait, most

egyszer csak lemond erről, s inkább a gesztusok körvonalaiban látja a kompozíció megvalósulásának garanciáját. Ugyanilyen zavartalanul, sőt kifejezetten szándékoltan idézi meg zenetörténeti elődök vagy éppen kortársak hangvételeit. *„Nem vetettem el szinte egyetlen ötletet sem. Ha egy darab például Szabó Ferenc stílusára hasonlított, semmilyen fenntartás nem gátolt abban, hogy stílusában továbbírjam, és éppenséggel egy Hommage à Szabó Ferenc lett belőle. ... Az ilyen tisztelgésekhez azután sok más, szabadon komponált pillanatkép jött hozzá, akár egy zenei naplóhoz, amibe feljegyezhetem, ami éppen eszembe jut."*[13] De a zenetörténeti hatásokon kívül számos közelebbi hatás is érzékelhető a *Játékok* első négy füzetében, így az Új Zenei Stúdió Kurtág által közeli szellemi társaknak érzett zeneszerzőivel vagy a Dobszay László vezette Schola Hungarica kórusában évekig énekelt gregoriánnal való megismerkedés is. A gyűjtemény naplószerű vonásait mutatja, hogy főként újabb darabjaiban Kurtág eltávozott barátai emlékét egy-egy zenei nekrológban, *in memoriam*-darabban örökíti meg.

A *Játékok*-időszak megnyitotta Kurtág útját a „valódi kompozíciók" felé is. Két új tétellel kiegészítve cimbalomra dolgozta át az 1962-ben félretett *Cinque merrycate*-t, s az új ciklus utolsó darabjában, a diákkori jóbarátnak, Ştefan Romaşcanunak emléket állító siratóban megteremtette gyászzenéi később oly jellemzővé váló hangvételét. A *Szálkák* címe Pilinszky János kötetére utal, s ugyancsak tőle, valamint Tandori Dezsőtől származó versekre írta Kurtág következő két dalciklusát is. Mindkettőnek közös témája a társtalan, elidegenedett ember magába zárt világának és megváltásra szomjazó érzéseinek megfogalmazása. Ezt a paradoxont tragédia és szatírjáték kettőseként állítja a hallgató elé a két mű.

A *Négy dal Pilinszky János verseire* első darabja a legaszkétikusabb Kurtág-alkotás. Az énekes gyötrő lassúsággal, egyetlen hangon recitálja a vers szavait. A verssorok első hangjait kínos erőlködéssel, torzan, *„szájpadláson", „préselt hangon"*, majd *„torokhangon"* próbálja kiejteni. Mögötte egyetlen, vonóval megszólaltatott citera ugyanezt a hangot tartja. A dal végén, az utolsó szónál ereszkedik csak két félhangnyit a recitálás. Az Alkohol című Pilinszky-vers sokféle kép lehetőségét kínálná a zeneszerzőnek, de Kurtág lemond ezek illusztrálásáról, s helyette megmarad

[13] *Ligeti und Kurtág in Salzburg*, 79.

e felülmúlhatatlanul puritán megzenésítésnél. A szöveg önmagát hordozza csupán, s a komponista csak az előadásmódban megnyilvánuló, önkínzó gesztussal járul hozzá a vers megszólaltatásához. Ám éppen ez a kevés teremti meg a dal roppant feszültségét. Kurtág hetvenes években érvényes ars poeticájának szellemében: a legkevesebb hanggal a legtöbbet mondja el.

Az *Eszká-emlékzaj* sorozata a *Négy capriccio* ironikus hangvételét viszi tovább, de egyetlen hegedűre lecsupaszított kísérete még élesebb fényt vet az értelmetlen világ nevetséges mivoltára. A ciklus kulcsfogalma a „talált tárgy". Ez a fogalom, mint a hétköznapi élet tárgyainak a művészetbe való beemelése Marcel Duchamp-tól származik, s Kurtághoz Tandori Dezső közvetítésével juthatott el (vö. a költő Egy talált tárgy megtisztítása című kötetével). Elég egy szó, egy elhasznált beszédfordulat, egy hangköz, egy glissando vagy egy ritmus. Fontos csupán az, hogy ez a jelentéktelen apróság a középpontba kerülve váratlan minőséget nyerjen. Egy lassan felemelkedő skála, sántikáló valcer-ritmusok, föl-leszökellő terctornyok, lassan táguló kromatikus zizegés – csupa elementáris zenei ötlet, amelyek mégis sugallatos erővel tárják fel a versek mondanivalóját.

Szintén a *Játékok*ban született meg a ciklusalkotás egy újabb formája, a „mikrolúdiumok" sorozata, amit az 1977-78-ban íródott *Hommage à Mihály András* című vonósnégyes önálló kompozíció rangjára emel. A mikrolúdium fogalma egyet jelent a tonalitás újrafelfedezésével, vagyis azzal a felismeréssel, hogy a zene valami módon mindig egyetlen hanghoz, egy központi vagy alaphanghoz kötődik. A következetesen tizenkét darabból álló sorozatok – Bach Wohltemperiertes Klavierjához hasonlóan – a kromatikus skála *C*-től *H*-ig terjedő tizenkét fokához rendelnek hozzá egy-egy rövid tételt, amelyekben az alaphang szerepe nagyon különböző lehet. Nem elméleti tájékozódáson, hanem a zenetörténetből leszűrt gyakorlati tapasztalatokon alapulnak Kurtág hangnem-értelmezései, amelyek azonban így is meglepő rokonságot mutatnak a történeti hangnem-karakterekkel. Az első, *C*-re írt darabban Kurtág lassú, kitartott akkordokból álló vonulást ábrázol, a *Cisz* sustorgó tremolót és suttogó dallamtöredékeket juttat eszébe, a *D* egy terc–ostinato harsány ismételgetésében valósul meg, az *Esz* hangfogós suhanást, félelmetes szellemjárást idéz, az *E* pedig egy gyönyörű dallamban fogalmazza meg a szinte földöntúli szépség zenei képmását. (Ez a dallam tíz

évvel később, a *...quasi una fantasia...* zárótételében ismét egy eszményi világ képviselőjeként tér vissza.)

Ugyancsak a *Játékok* tapasztalatait viszi tovább az op. 14 öt kis ciklusa. Ahogyan az elvetett *Cinque merrycate*-ra épült utóbb a *Szálkák*, úgy váltak az op. 15 szintén a *Játékok* körébe tartozó, publikálatlan gitárdarabjai az op. 15b-nek és op. 15c-nek a kiindulópontjaivá. Az előbbi, *A kis csáva* különleges összeállítású triója (piccolo, gitár, harsona) tiszteletadás az orosz kultúra előtt. Muszorgszkij és Stravinsky mellett a gitárakkordok felett sejtelmes trillákból és glissandókból szorongásos rémálommá szőtt zárótétel, a *Nachtstück* Dosztojevszkijre utal. Alcíme – *Dosztojevszkijjel az egérlyukban* – elárulja, hogy Kurtágot 1978-ban már intenzíven foglalkoztatja az orosz irodalom is. Valóban, ekkor már két éve dolgozott első orosz nyelvű ciklusán, *A boldogult R. V. Truszova üzenetein*.

## Harmadik évtized (1979—1987)
## (Az énekhang bűvöletében)

Az a lehetőség, ami a *Bornemisza Péter mondásai* darmstadti előadásakor kimaradt, 1981. január 14-én, *A boldogult R. V. Truszova üzenetei* párizsi ősbemutatóján végre beteljesedett. A Pierre Boulez vezette Ensemble InterContemporain felkérésére több mint négy év alatt elkészült kompozíció újabb összefoglalásként, az addigi legnagyobb szabású Kurtág-műként immár elkerülhetetlenül bűvkörébe vonta a nemzetközi közönséget. Az összegzés veszélyére felfigyelve nem ok nélkül feltételezte egy angol kritikus: *„Szinte azt várnánk, hogy Kurtágnak ismét ugyanazt a bizonytalanságot kell megélnie a továbbvezető út felől, mint a Bornemisza után."*[14] Ezúttal azonban mégsem így történt. Az ismét meglelt énekhangtól és az ideális előadótól, Csengery Adriennetől nem akart Kurtág elszakadni, és a nyolcvanas évek első felében sorra születtek meg az új vokális ciklusok. De nemcsak az énekesnő képességei, hanem a *„szentnek"* érzett orosz nyelv, s különösen a Magyarországon élő orosz költőnő, Dalos Rimma művészete járult hozzá ehhez a termékenységhez. A versek tömörsége pontosan megfelelt Kurtág igényeinek, ugyanakkor tartalmuk, a kendőzetlen női szenvedély és az elkeseredett lemon-

[14] Stephen Walsh: György Kurtág, *Tempo* (1982), 142/15.

dás közötti vergődés az emberi kapcsolatok szemléletének új területét nyitotta meg előtte.

Nehéz feladat meghatározni *A boldogult R. V. Truszova üzenetei*nek műfaját. Van, aki dalciklust lát benne, Schumann példája nyomán egy huszadik századi Asszonyszerelem – asszonysorsot. Mások rejtett operának, színpad nélküli monodrámának tartják. A szopránszólóra és kamaraegyüttesre írott kompozíciót éppen besorolhatatlansága, az ellentmondó értelmezések egyidejű érvényessége jellemzi. Műfaji helyzetéhez hasonlóan formája is egyedi. A nagyobb részekké összefoglalt kis ciklusok sorozatával a *Bornemisza-mondások*ra utal vissza, de a *Truszova* nem négy arányos oszlop szilárd támaszára emelt építmény, hanem három aránytalan rész dinamikus folyamata, mondhatni: egyetlen tölcsérszerűen sodró áramlás. A *Magányosság* feliratú első rész dalpárja, amely izgalom és megrendült nyugalom ellentétére épül, a tiltakozás és az elfogadhatatlanba való beletörődés állapotaiban mutatja be a *Truszova* hősnőjét. Az *Egy kis erotika* című második részben a szenvedély brutalitása tör elő, mégpedig a középütt álló hangszeres közjátékban a legerősebben. Kurtágra jellemző paradoxon, hogy a kitárulkozás a szöveg elnémulásakor, a megfoghatónak a megfoghatatlanba való átlépésekor válik a legnyilvánvalóbbá. Az első két rész felfokozottságát ellensúlyozza a harmadik rész, a *Keserű tapasztalás – Öröm és bánat* apró mozaikkövekből szerkesztett sorozata, amelyben boldog és borzalmas, emlékezetesen szép és fájdalmasan felejthetetlen pillanatok állnak egymás mellett. Pontosan a rövidség, az ábrázolás helyébe lépő felvillantás, a változások hirtelensége az, ami egyszerre mélyíti el és teszi mégis elviselhetővé a ciklus utolsó szakaszának sűrítettségét.

A *Truszova* egyedi vonása a kísérő együttes korábban példa nélküli színgazdagsága. A húsznál is több hangszerből álló együttesből többnyire kisebb kombinációkat kever ki a zeneszerző, de jut hely szólóénekes tételnek (a disznóröfögést utánzó *Miért ne visítanék...*) vagy éppen az ének és a cimbalom kánonban szőtt duettjének is (*Nagy nyomorúság a szerelem).* Nagy szerepet kapnak az ütőhangszerek, így a maracas zizegése a *„vacogás"*, a tűvel karcolt cintányér és az összetört üvegek csörömpölése pedig a „szívbe szúrt tű" érzékeltetésénél. Ezek a szófestések mégsem csapnak át illusztratív külsőségességbe, hiszen az egyes dalok szövegét mindig a világosan körvonalazott zenei gesztus-rend-

szer hordozza elsősorban. Szintén hangszerelési, de ugyanakkor fontos kompozíciós elgondolás is, hogy az énekeshez árnyékként társul a kürt szólama, mintegy beleszőve az elhagyott nő monológjába a már visszavonhatatlanul elvesztett társ alakját.

*A boldogult R. V. Truszova üzenetei* szerelmi történetnek tetszik, ami azonban foszlányokra tépett emlékezésként jelenik meg. Az egyes dalok nem fűzhetők fel valamely cselekmény szálára, hanem egy jegyzetfüzet kitépett lapjaira sietősen odavetett megfigyelésekként sorjáznak egymás után. A *Truszova* folytatása és ugyanakkor ellenpólusa is a *Jelenetek egy regényből*, amelyben azonban központi szerepet kap a történeteket irányító *idő*. Nem mintha itt Kurtág összefüggő cselekményt akarna bemutatni, de már a második vers ezt a motívumot ragadja fel: *„Találkozástól válásig, / búcsútól várakozásig / – ennyi volt asszonykorom."* (Dalos György fordítása)

Nem kérdés: a nőalak, amely a *Regény*ben megszólal, ugyanaz, mint amelyik a *Truszova* vágytól a csalódáson át a szimbolikus halálig vezető útját bejárta. Ahogyan Balázs István fogalmazta: *„A Regényben Kurtág feltámasztja a Truszova hősnőjét."*[15] De a hősnő körül a *Truszova* kozmikus magánya, zaklatott érzékisége és mérhetetlen csalódottsága zárt világgá szűkül össze. A két sorozat viszonya a kísérő apparátusban is megnyilvánul: hegedűből, cimbalomból és nagybőgőből álló „cigánybanda" a *Regény* hangszeres együttese. A *Truszova* pazar színei helyett éles, egynemű fények, még határozottabb kontúrok uralkodnak. A *Regény*ben – akárcsak korábban, a *Pilinszky-dalok* után az *Eszkáemlékzaj*ban – az érzelmi inga gyakrabban leng ki a groteszk irányában. Ennek megfelelően a kompozíció dramaturgiájának legjellemzőbb eszköze a kontraszt. Álomszerűen lírai, elmosódottan lebegő és világosan körülhatárolt, gyakran ritmikailag túlkarakterizált dalok váltakoznak. Tetőpontokként emelkednek ki a *Rondo* és a *Vasárnapok* című *perpetuum mobile*-tételek, amelyekben az állandó ismétlődés, azaz éppen az időbeliség ellentmondásosságának érzékeltetése kerül a középpontba. Végül az utolsó dalban Kurtágnak elég egy végtelen, ereszkedő skálamenet a hősnő kilátástalan búcsújának megjelenítéséhez.

Az utolsó Dalos Rimma verseire írott ciklus, a *Rekviem a kedvesért* zárótétele, az *hommage à Wolf* alcímű *Búcsú* mintegy betető-

[15] *György Kurtág* (Bonn 1986), 77.



MAGYAR ZENEI TANÁCS KÖNYVTÁRA BUDAPEST

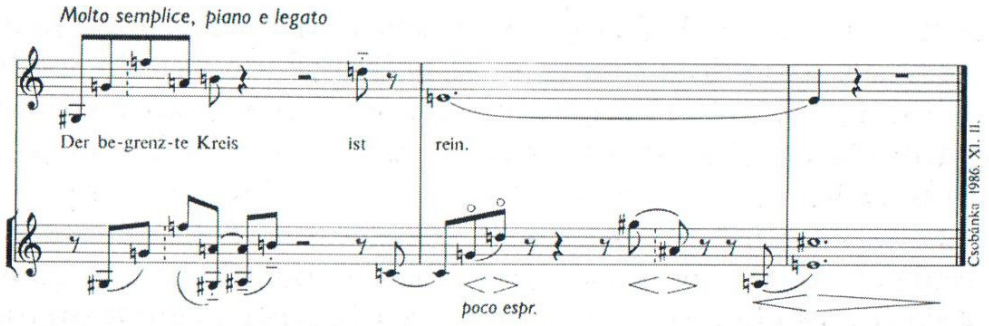
zi a költőnő és a zeneszerző találkozását. *„Búcsúzunk, drágám, megbocsáss... / Nincs mit siratnom, / Nincs mit elfelednem"* (Dalos Anna fordítása) – mondja a szöveg, s a zongorakíséret lassan elúszó, fénytöréses dúrakkordjai majd évekkel később, az *op 27 No 2* befejezésébe behelyezett átdolgozásban érnek partot.

A Dalos Rimma verseire épülő sorozatok után, 1981-82-ben fordult Kurtág ismét a magyar költészethez. Elsőként József Attila-sorokat zenésített meg. E találkozás már régóta várható volt, s jellemző, hogy a zeneszerző éppen a költő befejezetlen verscsíráihoz, sebtében felvázolt gondolattöredékeihez fordult ihletért. Kurtág bátor döntésekben bővelkedő útján is talán a legmerészebb vállalkozás volt e húsz töredéket kíséret nélküli énekhangra megkomponálnia. Mintha valaki csak magamagának olvasnádúdolná e sorokat, olyan természetesen és egyszerűen hatnak a *József Attila töredékek*. Kurtág röplapokhoz hasonlítja őket, amelyeket szét lehet osztani, minden egyes emberhez el lehet juttatni. Nem hangos felhívás áll ezeken a röplapokon, inkább csendes tiltakozás, amit a kitaszított, szeretetlen ember hol vádlón, hol álmodozva vagy éppen önmarcangolóan tár a világ elé. Az orosz dalokhoz képest a gondolati spektrum kitágul, s a magánéleten túli általános kérdések is felszínre kerülnek. Bűn és bűnhődés, halál és művészet olyan, egyszerre filozofikus és érzéki alakban kerül feldolgozásra, akár másfél évtizeddel korábban a *Bornemisza Péter mondásai*ban. A zeneszerző személyisége megfoghatatlan módon világít át a szövegeken, amelyeknek megzenésítései, minden törékenységük ellenére, mintha kőbe vésve állnának előttünk.

Úgy tetszik, innen egyenes út vezetett a néhány évvel későbbi *Kafka-Fragmentéhez*, Kurtág vokális oeuvre-jének eddigi betetőzéséhez. Az a váratlan lendület, amivel a máig befejezetlen *Zongoraverseny* munkálataiból kilépve, 1985 nyarán komponálásának nekifogott, és az a gyorsaság, amellyel törés nélkül ki is dolgozta tervét, egyedül az *Eszká-emlékzaj*jal, e tíz évvel korábbi, ám sokkal kisebb terjedelmű alkotással állítható párhuzamba. A két kompozíció előadó apparátusában is rokon: mindkettőben szopránhang és hegedű áll párban, mintegy a vokális és az instrumentális kifejezés abszolút minimumával koncentrálva a választott szövegek megzenésítésére. Ami Kurtág korábbi szövegeiben részben volt meg: az iszonyúban és gyönyörűben, a tragikusban és gunyorosban megbúvó egységes filozófia, az egyéni és kollektív szétbomlás és mégis összetartás ellentéte, a kicsinységben

mindig fellelhető nagyság, a véletlenben benne rejlő szükségszerűség – mindez együttesen van jelen a Franz Kafka naplójegyzeteiből és leveleiből válogatott töredékekben. Az aforizmákból kisciklusokat építő szerkezet a legkurtágosabb formákra, a *Bornemisza-mondások*ra és a *Truszová*ra rímel. Elődeitől eltérően a *Kafka-Fragmentéb*en nincs azonban az egyes részeknek saját témájuk, minthogy az egész ciklus mindvégig egyazon kérdések körül forog és sajátos polifóniával szövi dalról dalra ugyanazokat a gondolatokat. Ellentétek ütköztetése és a távolból egymásra rímelő megfelelések, lélegzet-visszafojtó izgalom és tiszteletlen játékosság vezetik lépésről lépésre a hallgatót, mígnem az utolsó töredékben, a *„porban kúszó kígyópár"* összefonódásában, dallam és ritmus, énekhang és hangszerhang apoteózisában összegződik minden Kurtág-zene hagyomány és újítás között a szépséget kereső indulata.

Aligha van más Kurtág-mű, amelyben koncentráció és könnyedség ilyen természetességgel találkoznék össze. Szó sincsen persze hivalkodásról, de a *Kafka-Fragmente* minden üteméből mégis szinte süt a zeneszerzői virtuozitás. A szövegek roppant távolságokat átívelő gondolatai maradéktalanul zenévé válnak. Minden szó és minden rezzenés hangképpé lényegül át, miközben ezek a verbalitásból kinövő gesztusok önmagukban is zenei teljességet sugároznak. Mégis, a töredékek csak a szöveggel együtt alkothatnak tökéletes egységet. Legyen szó akár a zuhogó esőről, akár a befutó vonatról, az elhajított kőről vagy a behatárolt kör tisztaságáról, távolságról, szerelemről, a sehová sem vezető útról – minden egyszerre válik érzékien jelenvalóvá és elvontan általánossá. Belső és külső világ talál itt egymásra, és Kurtág zenéje minden zene legvégső céljához jut: hozzáteszi saját létét az életünkről alkotott képünkhöz.




*3. kottapélda: Kafka-Fragmente, op. 24, III/6. tétel: Der begrenzte Kreis*

## Negyedik évtized (1988—1998)
## (Zenekari kompozíciók, megkomponált programok)

A kilencvenes évekre Kurtág már vitathatatlanul a kortárs európai zene legismertebb képviselői közé tartozik. Nemzetközi fesztiválok főszereplőjévé válik (Salzburg 1993, Párizs 1995, Edinburgh 1996), magas kitüntetésekkel halmozzák el (Herder-díj 1993, Siemens-díj 1998) és a számára terhes reprezentáció elől sem tud már teljesen elzárkózni. Kihasználva a nemzetközi érdeklődés adta lehetőségeket, 1993 óta lakóhelyét is külföldre helyezi át. Előbb Berlinben, majd Bécsben és Amszterdamban él, ahol kompozíciós megbízások teljesítése mellett nagyhírű kamarazenei kurzusait vezeti. Az életkörülmények megváltozásának következménye az is, hogy a Kurtág nyelvét tökéletesen beszélő hazai előadók (többek között Keller András, Kocsis Zoltán, Perényi Miklós) mellett a műveket újabban a koncertélet olyan sztárjai is megszólaltatják, akiket a zeneszerző nem mindig tud rávenni az elképzeléseiben élő ideális előadáshoz szükséges hosszas előkészítésre.

A nyolcvanas évek végéig Kurtág terméséből továbbra is hiányzott a zenekar meghódítása. A töredékben maradt *24 antiphonae* óta nem is mert újból próbálkozni. Amikor a *Truszova* sikere után a BBC felkérte egy zongoraverseny megírására, úgy gondolhatta, végre elérkezett az idő ehhez is. De a komponálás az évek során alig haladt előre, s a félretett vázlatok helyett a Berlini Ünnepi Hetek felkérésére 1987-88-ban egy másik, hasonló mű született meg, amelynek apparátusát azonban csak megkötésekkel nevezhetjük zenekarnak. A *...quasi una fantasia....* ugyanis felirata szerint *zongorára és hangszercsoportokra* íródott, s a szólisztikus hangszerelésű kísérőegyüttesben részt vesz ugyan a legtöbb zenekari hangszer, de ezek nem egy tömbben, hanem a hangversenyterem különböző szintjein, nemcsak a pódiumon, hanem a közönség felett és mögött helyezkednek el. Az így létrejövő térakusztika nem új az utóbbi évek zeneszerzésében, azonban differenciáltsága és használatának varázsos módja egyedi eszközzé tette.

De az új műfajjal új korszak is kezdődött: 1988-tól beköszöntött Kurtág kései stílusa. A kései stílust általában a végső dolgokra való összpontosítás jellemzi. Mit tegyen azonban egy alkotó, aki egész életében a legalapvetőbbre koncentrált? Kurtágnál

összpontosítás helyett korábban elképzelhetetlen oldódás tapasztalható: az apparátusok és a formák egyszerre kezdenek duzzadni. Hogy azonban Kurtág a külső és belső változások ellenére mennyire ugyanaz maradt, azt a kompozíciók stílusán túl az életmű korábbi állomásaihoz való kapcsolódás is tanúsítja. A *...quasi una fantasia....* zárótétele például az *Hommage à Mihály András E*-hangra épített mikrolúdiumára épül. Kurtág eredetileg az egész művet e tételre írott variáció-sorozatnak szánta, ám a kompozíciós terv végül más irányba fordult. Sejtelmes *Introduzione*, Schumannra emlékező, lidérces álomként átsuhanó éji scherzo és a Végítélet harsonáit idéző *Recitativo* után hangzik el *Aria* címen a vonósnégyes-tétel átirata (lásd a 4. kottapéldát a 31. oldalon). Benne a négysoros dallam és a sorokat összekötő–elválasztó akkordsor a zongora és a zenekar dialógusában bomlik ki. Az alig hallható tartományban mozgó párbeszéd a tiszta szépséget keresi; joggal nevezte egyik elemzője a tételt *„a Paradicsom ígéretének"*.

Állítólag a véletlen hozta, hogy a 27-es opusz-számmal ellátott *...quasi una fantasia....* címe és jegyzékszáma egyaránt Beethoven op. 27-jére, a két Sonata quasi una fantasiára utal. A következő „zenekari" mű, a két szólóhangszerre (gordonka, zongora) és kettős kamaraegyüttesre írott kettősverseny már olyan tudatosan vállalja ezt a kapcsolatot, hogy címmé teszi a sorszámot: *Op 27 No 2*. A mű azonban sem műfajában, sem stílusában nem utal közvetlenül Beethovenre, de valahol mélyebben mégis meglelhetjük a rokonságot. Kurtág ugyanis kénytelen elbúcsúzni miniatűr formáitól, és először próbálkozik a tételek hagyományos értelemben vett belső megformálásával. A korábbi dalok és zongoradarabok átdolgozásaiból alkotott lassú nyitó és zárótételt (*Il pleut sur la ville*, illetve *Korál Rajeczky Benjaminnak* és *Búcsú)* két gyors tétel köti össze, amelyekben a zenei gondolatok már nem egyszeriségükben képviselik önmagukat, hanem megismételhető, felidézhető témákká válnak. Ez a Kurtágnál új gondolkodásmód azonban problémákat is felvet. Téma és nem–téma ellentéte szükségképpen arra kényszeríti a zeneszerzőt, hogy semleges átvezető anyagokat is komponáljon. Kurtág azonban képtelen a feszültség alábbhagyását ábrázolni, és a jelentős pillanatokat körülvevő, jelentéktelen töltőanyagokat írni. Az *Op 27 No 2* belső tételeinek elakadásai és újrakezdései mutatják ennek a küzdelemnek a szeizmogrammját. Immár lehetetlen lerombolni azt az

aurát, amelyet Kurtág olyan keserves elhatározással épített minden egyes leírt hangja köré. Az a jelentőségteljesség, amelyért sok zeneszerző egy életen át hiába harcol, úgy tetszik, végérvényesen hozzánőtt az ő művészetéhez.

Feltűnő tény, hogy Kurtág pályája harminc éve során egyszer sem próbálkozott egytételes kompozícióval, hanem műveit mindig több tétel konfrontálásából építette fel. Csak az utóbbi évek néhány darabjában, így a *Grabstein für Stephan*ban és a *What is the word?*-ben nem találjuk meg a kontrasztáló szakaszok különálló tételekként való szembeállítását. A *Grabstein*, ami az op. 15 publikálatlan gitárdarabjainak egyikén alapul, a hetvenes évek derekának stílusában egy „talált tárgyra", a hangszer üres húrjainak megpendítésére épül. Ezt a gyászzeneszerű, nyugalmat sugalló gesztust veszi azután körül az ismét a térben szétszórt többi hangszer zsongása. Van persze kontraszt is a *Grabstein*ban: a középrész indulatos kitörése, mint az elkerülhetetlen elmúlással való szembeszegülés kifejeződése.

A *What is the word?* első alakja az *Op 27 No 2* munkálatai közepette született, hirtelen ihletből. Samuel Beckett utolsó befejezett írása egy angol nyelvű elmélkedés a szó, a kifejezés hiábavalóságáról, amit Kurtág szokásától eltérően magyar fordításban zenésített meg. Ennek oka a kompozíciót ihlető előadó, Monyók Ildikó. A súlyos balesetben beszédkészségét vesztett, majd azt kemény munkával visszaszerzett előadóművész számára íródott a mű. Szöveg, zene és előadó ilyen tökéletes illeszkedése jellemző Kurtág szituációérzékére és kegyetlen őszinteségére. Ugyanakkor Beckett gondolatai pontosan fedik Kurtág saját zeneszerző mivoltával folytatott évtizedes küzdelmének lényegét is. Akár a legelső vokális Kurtág-tétel, a *Bornemisza-mondások Vallomása*, Kurtág új kompozíciója is az alkotás lehetőségéről beszél. A két kompozíció rokonságát a közös aszkézisben ragadhatjuk meg. Míg ezt az öngyötrést a *Bornemisza-mondások*ban a zenei szövet hallatlan sűrűsége, a kompozíciós tevékenység nyilvánossá tett nehézsége testesítette meg, addig negyedszázaddal később Monyók Ildikó óriási erőfeszítéssel artikulált szavai és hangjai szolgálnak ugyanennek a kifejezésére. Van persze ebben az aszkézisben egyfajta büszkeség is: a lehetetlenről szólás Kurtág zenéjében – akárcsak Beckettnél – éppenséggel lehetségessé válik, a korábbi darabban a felvállalt nehézségek bravúros megoldásával, a későbbiben pedig egy szinte jelentéktelen dallam felfoghatatlan átlelkesí-

tése útján. Ez az a Kurtág-alkotás, amelyben összegződik művének egyik központi gondolata: a hiány. A kétségbeejtő, elviselhetetlen, embertelen hiány, amely egyszerre teszi lehetetlenné és okvetlen szükségessé a komponálást. (Az eredetileg recitáció és – lehetőleg lehangolt – pianínó kettősére írt darab utóbb szerzői átiratában vált ismertté, amely Kurtág jellegzetesen térben szétszórt, óriás kamaraegyüttesével és a Beckett-szöveg angol eredetijét recitáló kórussal egészíti ki az eredeti változat érintetlenül hagyott textusát.)

Noha e négy kompozíció már lépéseket tett a zenekar irányába, a nagyzenekart egységes tömbként a Berlini Filharmonikus Zenekar felkérésére 1994-ben megalkotott *Sztélé* alkalmazza először. Mint az utóbbi évtized szinte valamennyi Kurtág-művében, ebben is korábbi darabok szálai futnak össze. A háromtételes „síroszlop" első szakaszában az 1992-ben Veress Sándor 85. születésnapjára írott *Lebenslauf* című alkotás egyik motívuma, egy sűrű kánonban kibontott „kolinda-dallam" emléke tér vissza. A második tétel, a *Sztélé* lázadó darabja, amely egy jellegzetesen szűkjárású Kurtág-toposz konokul körben forgó motívumára épül. A zárószakasz pedig a *Játékok* VI. füzetébe felvett *In memoriam Mihály András* című, tömött akkordokat korálszerűen sorakoztató zongoradarab hangszerelése, amely így a gyász lassú vonulásával zárja le ciklust.

A *Sztélé* ugyan több mint száz hangszerest ültet a színpadra, mégsem tekinthető valódi zenekari darabnak. Kurtág ugyanis továbbra is kitér a hangszerelés hagyományos módszerei elől. Alig alkalmaz kettőzéseket, nem akar együtteséből rafinált színkeverékeket kicsiholni, hanem ragaszkodik ahhoz, hogy minden hangszer minden hangja – mégha ez valójában lehetetlen is – egyenként hallható legyen. Ahogyan korábban a *Truszova* vagy az *Op 27 No 2* gyakran igen bonyolult, sokrétegű szövete esetében, a *Sztélé*ben is az áthallhatóság a legfontosabb követelmény. Fontos szerepet játszanak az egynemű hangszercsoportok, mint a fuvolák vagy a klarinétok kórusai a darab kezdetén vagy a négy Wagner-tuba az első tétel végének *hommage à Bruckner* feliratú koráljában. Az utolsó tételben lép azután elő a korábbi Kurtág-darabok egyik jellegzetes hangszercsoportja, a zongora-hárfa-cimbalom-vibrafon, valamint nagydob, cintányérok és tamtamok együttese, amelynek tompa, opálos hangszíne a gyász-karakterek egyik nélkülözhetetlen kísérője az utóbbi években.

Többször említettük már , hogy az idézettechnika mennyire fontos szerepet játszik az utóbbi évtized Kurtág-műveiben. Az önidézetek után Kurtág harmadik vonósnégyese, az *Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky* két idegen idézetre épül. Az egyik Szervánszky Endrétől való, az 1947-es Vonósszerenád lassú tételének témája, míg a másik Webern utolsó befejezett kompozíciója, a II. kantáta zárótétele. A két, alig néhány év különbséggel készült darab két távoli világ, amelyek egyúttal Kurtág saját tanulóidejét, magyar gyökereit és európai tájékozódását is jelképezhetik. Az *Officium* tizenöt rövid tételében ezek a motívumok rejtett szálakon szövődnek össze néhány *Játékok*-darab átirataival és más, ezekkel rokon miniatűrökkel. A legkidolgozottabb a Webern-kánon végigvezetése, amely kilúgozott harmóniái, kánon-elve és parafrázisa felidézése után jut el végül eredeti alakban való elhangzásához (V., VI., VII., illetve X. tétel). Szervánszky zenéjét is előbb saját átdolgozásain keresztül láttatja Kurtág, hogy azután a mű végén pontosan idézze is (III., XII. és XV. tétel). Az *Officium* szerkezetének egésze olyan kifinomult artisztikumot tükröz, ami tipikusan kurtágos intonációi ellenére is egyedülálló az életműben.

Új műfajok és hangszer-összeállítások mellett Kurtágot az utóbbi években fokozottan foglalkoztatja művei előadásának beágyazottsága, a hangverseny szituációja. Mindinkább azt tartja ideálisnak, hogyha a közönség egyfajta szertartás keretében mélyedhet el zenéjében. Már a *Játékok*ból összeállított válogatások, majd a *Kafka-Fragmente* is próbálkozott ezzel a *„ceremónia-koncerttel"*. Ezt követte az 1988 és 1991 között keletkezett „zenekari" alkotások köré épített és 1993-ban CD-re is rögzített „megkomponált program". Ebben a zeneszerző már olyan önarcképet ad magáról, amelyben az elhangzó művek integritásának megőrzése mellett rejtett összefüggéseikre kerül a hangsúly. Az 1993-ban bemutatott *Rückblick*ben azután megszűnik ez az integritás, s helyette új és régi kompozíciók, eredeti és átdolgozott darabok összeolvadásából keletkezik önálló, új mű. A választott hangszerapparátusban két ellentétes karakterű dallamhangszer (trombita és nagybőgő), valamint billentyűs hangszerek két további előadó kezelte csoportja (zongora, pianínó, cseleszta és csembaló) vesz részt. Személyes vonatkozások is szerepet játszottak ebben a hangszer-összeállításban: a *Rückblick* egyúttal tiszteletadás Karlheinz Stockhausen előtt, akinek fia, lánya és veje együtt léptek fel a mű berlini ősbemutatóján.

Több mint harminc évet, 1960 és 1992 között írott kompozíciókat fog át a *Rückblick* spektruma. Kurtág láthatóan tudomást sem akar venni az időközben végbement és a kívülálló számára szembeszökő stiláris változásokról. Ahogyan egy ízben a rá jellemző látszat–naivitással mondotta: *„Egyetértek Joyce igényével, aki olyan ideális olvasót képzelt el magának, aki egész életét az ő művének szenteli."* Természetesen nem a kronológia rendje, hanem Kurtág dramaturgiai elképzelései állítják sorba a több mint ötven rövid darabot. Ez a dramaturgia ismét a kis sorozatokba rendezés elvét követi, amelyet keretbe foglal a *Rückblick* együttesére írott, új, háromrészes tételsor. Bévül pedig a *Nyolc zongoradarab* teljes ciklusa, valamint a *Pilinszky-dalok* és a *Bornemisza-mondások* áthangszerelt tételei hangzanak el a *Játékok* darabjaiból szőtt sorozatok mellett. Ez a ciklus nem rokona Kurtág többi hangszeres opuszának, közelebb áll a nagyobb vokális alkotásokhoz, illetve a *Játékok*ból összeállított koncert-válogatásokhoz. Nem mondhatjuk azonban, hogy mindent átfogó Kurtág–enciklopédia lenne a *Rückblick*. Az életmű központi témái közül a halál gondolata uralkodik a ciklusban, amint ezt a Villon Nagy testamentumából származó mottó is alátámasztja (*„XXéves koromra a / Szégyent bizony fenékig ittam. / Nem vagyok sem egész buta, / Sem egész bölcs..."* Szabó Lőrinc fordítása). Jellemző, hogy az 1975 utáni időszakot nem a reprezentatív, opusz-számokkal ellátott kompozíciók, hanem egyedül a *Játékok* búvópatakja képviseli. A *Rückblick*ben kétségtelenül jelen levő búcsú-hang nem egyszerűen az idősödő komponista önvizsgálata, hanem nosztalgia is az ifjúság és az elvesztett társak iránt. Mi több, benne rejlik egyfajta „ifjúkori önarckép"–gesztus is, amellyel Kurtág a világ elé tárja kevésbé ismert, de a maga számára különösen fontos darabjait. És visszaemlékezés ez arra az önkínzó zártságra, amitől stílusa a *Truszová*val megkezdődő oldódással szükségképpen eltávolodott.

Kiadott műalakok hiányában nincs egyelőre mód az utóbbi évek termését elemezni. A szólóhangra írt Hölderlin-, Beckett- és Lichtenberg-megzenésítések, gondolhatnánk, a *József Attila töredékek*hez kapcsolódnak, s azt mutatják, hogy Kurtág a nagyobb ívű formáktól és gazdagabb hangszeregyüttesektől ismét visszalép a számára otthonosabb aszkézis felé, s pályája ötödik évtizedében talán ebben az irányban gyarapítja majd tovább életművét.

# Műjegyzék és diszkográfia

Az alábbi jegyzék Wilheim András munkájára támaszkodik (György Kurtág: List of Works 1943-1996, György Kurtág: Discography, *Hungarian Music Quarterly* 7 (1996), 1-2/21-26.).

**Rövidítések:** B = basszus, Bar = bariton, BFZ = Budapesti Fesztiválzenekar, br = brácsa, cimb = cimbalom, EMB = Editio Musica Budapest (Zeneműkiadó), fl = fuvola, git = gitár, gk = gordonka, **F:** = hangfelvétel, H = Hungaroton, hars = harsona, hg = hegedű, **K:** = kiadás, kam.egy. = kamaraegyüttes, m = magyar nyelven, Ms = kézirat, n = német nyelven, nb = nagybőgő, o = orosz nyelven, PK = György Kurtág – Portraitkonzert, Salzburg 10.8.1993 col legno WWE 2 CD 31870, Rec = recitáció, S = szoprán, tr = trombita, UE = Universal Edition, vál = válogatás, vez = vezényel, vkar = vegyeskar, vn = vonósnégyes, zg = zongora, zg 4 = zongora négykezes, zkar = zenekar

### Korai művek (válogatás)

- Szvit – zg, 1943. **K:** EMB 1996.
- Klárisok – vkar (József Attila – m), 1949. **K:** EMB 1994. **F:** Savaria Énekegyüttes, vez: Deáky I., H HCD 31290.
- Szvit – zg 4, 1950-51. **K:** EMB 1956. **F:** E. Schlagmüller, G. Mollek, H LPX 1188.
- Táncdal – gyermekkar, zg (Weöres Sándor – m), 1952. **K:** EMB 1952.
- Koreai kantáta – B, vkar, zkar (Kotzián Katalin – m), 1952-53, Ms.
- Brácsaverseny – br, zkar, 1953-54. **K:** EMB 1961.

### Opusz-számmal ellátott művek

Op.

1. Vonósnégyes – 1959. **K:** EMB 1961. **F:** Éder-vn, H SLPX 11846; Arditti-vn, Disques Montaigne 789007; Keller-vn, ECM 1598.
2. Fúvósötös – 1959. **K:** EMB 1965. **F:** Jeunesse-fúvósötös, H SLPX 11846; Quintetto Arnold, Stradivarius STR 33304; Berlini Filharmonikus Fúvósötös, BIS CD-662.
3. Nyolc zongoradarab – 1960. **K:** UE 1965 (UE 14140). **F:** Antal I., H HCD 31290; Kocsis Z., H HCD 31290.
4. Nyolc duó – hg, cimb, 1960-61. **K:** EMB 1965. **F:** Hevesi J., Szalay J., H HCD 31290.
5. Jelek – br, 1961. **K:** EMB 1965, átdolgozva: 1992, Ms. **F:** K. Kashkashian, ECM 1508.

5b Jelek – gk, 1961, 1984-, kidolgozás alatt, Ms.

6. Cinque merrycate – git, 1962, visszavonva, Ms.

6c Szálkák – cimb, 1962, 1973. **K:** EMB 1976. **F:** Fábián M., H SLPX 11686; Fábián M. (1. tétel), H HCD 31290; Vékony I., BMG Ricordi CRMCD 358162.

6d Szálkák – zg, 1962, 1973-78. **K:** EMB 1979.

7. Bornemisza Péter mondásai – concerto szopránhangra és zongorára, (m) 1963-68, átdolgozva: 1976 **K:** UE 1973 (UE 14493). **F:** Sziklai E., Szűcs L., H HCD 31290.

8. Egy téli alkony emlékére – négy töredék Gulyás Pál verseire – S, hg, cimb (m), 1969. **K:** UE 1974 (UE 15907). **F:** Németh A., Hevesi J., Fábián M., H SLPX 11686.
9. Négy capriccio – négy dal Bálint István verseire – S, kam.egy. (m), 1969-70, átdolgozva: 1993. **K:** UE 1996 (UE 30892).
10. 24 antiphonae – zkar, 1970-71, visszavonva. **K:** 3. antifona – In memoriam Igor Stravinsky, in: In memoriam Igor Stravinsky, szerk.: Révész D., Budapest: Zeneműkiadó 1972, 115-127.
11. Négy dal Pilinszky János verseire – Bar vagy B, kam.egy. (m), 1973-75. **K:** UE 1979 (UE 16841). **F:** Gáti I., Budapesti Kamaraegyüttes, vez: Mihály A., H HCD 31290.

11a Három dal Pilinszky János verseire – Bar vagy B, zg (m), 1973-75, 1986. **K:** UE 1988.

12. Eszká-emlékzaj – S, hg (Tandori Dezső – m), 1974-75. **K:** EMB 1978. **F:** Csengery A., Keller A., H HCD 11586; Csengery A., Keller A. (7. dal), PK.
13. Hommage à Mihály András – Tizenkét mikrolúdium vonósnégyesre, 1977-78. **K:** EMB 1979. **F:** Arditti-vn, Disques Montaigne 789007; Keller-vn (4., 6., 10., 5. tétel), PK; Keller-vn, ECM 1598.

14a-cHerdecker Eurhythmie – fl, hg, Tenor-Leier, Rec (n), 1979. **K:** EMB 1983.

14d Hat bagatell – fl, nb, zg, 1982. **K:** EMB 1982.

14e Tre pezzi per violino e pianoforte – 1979. **K:** EMB 1996.

15. [Gitárdarabok] – 1976-77, visszavonva, Ms.

15b A kis csáva – piccolo, git, hars, 1978. **K:** EMB 1981.

15c Grabstein für Stephan – git, kam.egy., 1978-79, 1989. **K:** EMB 1989. **F:** J. Ruck, BFZ, vez: Eötvös P., PK; J. Ruck, Berlini Filharmonikus Zenekar, vez: C. Abbado, DG 447 761-2; J. Ruck, RAI Milánói Szimfonikus Zenekara, vez: Peskó Z., BMG Ricordi CRMCD 358162.

15d Hommage à R. Sch. – klarinét (basszusdob), br, zg, 1975-1990. **K:** EMB 1996. **F:** E. Brunner, K. Kashkashian, R. Levin, ECM 1508.

16. Omaggio a Luigi Nono – vkar (Anna Ahmatova, Dalos Rimma – o), 1979. **K:** EMB 1980.
17. Послания покойной Р. В. Трусовой [A boldogult R. V. Truszova üzenetei] – S, kam.egy. (Dalos Rimma – o), 1976-80. **K:** EMB 1982. **F:** Csengery A., Ensemble InterContemporain, vez: P. Boulez, H HCD 31576; R. Hardy, Ensemble Modern, vez: Eötvös P., SONY SK 53290.
18. Песни уныния и печали [A csüggedés és keserűség dalai] – vkar, kam.egy. (Mihail Lermontov, Alekszandr Blok, Szergej Jeszenyin, Oszip Mandelstam, Anna Ahmatova, Marina Cvetajeva – o), 1980-1994. **K:** EMB 1996.
19. Сцены из романа [Jelenetek egy regényből] – S, hg, cimb, nb (Dalos Rimma – o), 1979-82. **K:** EMB 1985. **F:** Csengery A., Keller A., Fábián M., Csontos F., H HCD 31576; Ch. Whittlesey, M. Tacke, Fábián M., Th. Fichter, SONY SK 53290.
20. József Attila töredékek – S (m), 1982. **K:** EMB 1984. **F:** Csengery A., H HCD 31576.
21. Zongoraverseny – zg, zkar, 1982, kidolgozás alatt, Ms.
22. Hét dal – S, cimb (vagy zg) (Károlyi Amy, Kobayashi Issa – m), 1981-82. **K:** EMB 1987. **F:** Csengery A., Fábián M., H SLPX 31120.
23. Nyolc kórus Tandori Dezső verseire – vkar (m), 1981-84. **K:** EMB 1984.
24. Kafka-Fragmente – S, hg (n), 1985-87. K: EMB 1992. F: Csengery A., Keller A., H HCD 31135.

25. Három régi felirat – S, zg (m és n), 1986-87. **K:** EMB 1992. **F:** Csengery A., Kocsis Z., PK.
26. Реквием по другу [Rekviem a kedvesért] – S, zg (Dalos Rimma – o), 1982-86. **K:** EMB 1990. **F:** Csengery A., Kurtág Gy. (4. dal), H HCD 31576; Csengery A., Kocsis Z. (4. dal), PK; Csengery A., Kocsis Z., PK.
27. ...quasi una fantasia... – zg, kam.egy., 1987-88. **K:** EMB 1989. **F:** H. Kretzschmar, Ensemble Modern, vez: Eötvös P., SONY SK 53290; Kocsis Z., BFZ, vez: Eötvös P., PK; A. Pestalozza, RAI Milánói Szimfonikus Zenekara, vez: Peskó Z., BMG Ricordi CRMCD 358162.
– Op 27 no 2 – gk, zg, kettős kam.egy., 1989-90. **K:** EMB 1990. **F:** Perényi M., Kocsis Z., BFZ, vez: Eötvös P., PK.
28. Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky – vn, 1988-89. **K:** EMB 1995. **F:** Arditti-vn, Disques Montaigne 789007; Keller-vn, ECM 1598.
29. Hölderlin: An... (Ein Fragment) – tenor, zg (n), 1988-89. **K:** EMB 1989.
30a Siklós István tolmácsolásában Beckett Sámuel üzeni Monyók Ildikóval: Mi is a szó? – Rec, pianínó (m), 1990. **K:** EMB.
30b Samuel Beckett: What is the word? – Rec, vkar, pianinó, kam.egy. (m és angol nyelven), 1991. **K:** EMB 1991. **F:** Monyók I., Tomkins Énekegyüttes, BFZ, vez: Eötvös P., PK; Monyók I., Arnold Schoenberg-kórus, Anton Webern Együttes, vez: C. Abbado, DG 437 840-2.
31b Ligatura-Message to Frances-Marie: The answered unanswered question – gk (két vonóval) vagy 2 gk, 2 hg, cseleszta, 1989. **K:** EMB 1995. **F:** Keller-vn, Perényi M., Kocsis Z., PK; Keller-vn, Perényi M., Kurtág Gy., ECM 1598.
32. Lebenslauf – 2 basszetkürt, 2 zg (a 2. negyedhanggal lehangolva), 1992. K: EMB 1992.
33. ΣΤΗΛΗ [Sztélé] – zkar, 1994. **K:** EMB 1995. **F:** Berlini Filharmonikus Zenekar, vez: C. Abbado, DG 447 761-2; Südwestfunk Szimfonikus Zenekar, vez: M. Gielen.
34. Üzenetek – zkar, 1993-, lezáratlan, Ms. **F:** Inscription on a Gravestone in Cornwall – Virág az ember: Gächingeni Kántorátus, Krakkói Kamarakórus, Izraeli Filharmonikus Zenekar, vez: H. Rilling, Hänssler Classics CD 98931.
35. Hölderlin-Gesänge – énekhangok és hangszerek (n), 1993-, lezáratlan, Ms.
36. ...pas à pas – nulle part... – Bar (Samuel Beckett, Sébastien Chamfort – francia és angol nyelven), 1993-97, Ms.
37. Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs – S (n), 1996. **K:** EMB 1998.
38. Tre pezzi per clarinetto e cimbalom – 1996. **K:** EMB 1998.
38a Tre altri pezzi per clarinetto e cimbalom – 1996. **K:** EMB 1998.

**Opusz-szám nélküli művek**

– Elő-Játékok – zg, 1973. **K:** EMB 1977, In: Tarka-barka, szerk. Teöke M.
– Játékok – zg, zg 4, 2 zg, 1973-. **K:** I-IV: EMB 1979, V-VI: EMB 1997. **F:** Szervánszky V., R. Cavaye (I-IV. füzet), Victor (Japan) ECD 93002/1-4; Kurtág Gy., Kurtág M. (vál), H SLPX 11846; Kocsis Z. (vál), PK. Játékok és Bach-átiratok (vál): Kurtág Gy., Kurtág M., PK; Kurtág Gy., Kurtág M., BMG Ricordi CRMCD 358162; Kurtág Gy., Kurtág M., ECM 1619.
– 13 darab a Játékokból – 2 cimb, 1975-76. **K:** EMB 1980.
– Átiratok Machaut-tól J. S. Bachig – zg 4, zg 6 kéz, 2 zg, 1974-91. **K:** EMB 1991. **F:** lásd a Játékok-nál.

- In memoriam Zilcz György – 2 tr, 2 hars, tuba, 1975. **K:** EMB 1984, In: Máriássy I.–Varasdy F.: Bevezetés a rézfúvós kamarazene gyakorlatába II.
- Keringő – Pilinszky János versére, hangjára és két zongorára – 1984, Ms. **F:** Pilinszky J., Kocsis Z., Kurtág Gy., H HCD 31290.
- Il pleut sur la ville – S, zg, 1981-91, Ms. **F:** Csengery A., Kocsis Z., PK.
- Lajka-emlék – hangszalagra (ifj. Kurtág Györggyel közösen), 1990.
- Jelek, játékok és üzenetek – vonós hangszerekre, különböző összeállításokban, 1989-96, Ms. **F:** Pilinszky János: Gérard de Nerval: Perényi M., H HCD 31290; Perényi M., PK. Aus der Ferne: Keller-vn, ECM 1598. Tamás Blum in memoriam: Gál Z., PK. 9 darab brácsára: K. Kashkashian, ECM 1508.
- Naplójegyzetek fúvósokra – 1984-85, 1993, Ms.
- Rückblick – Altes und Neues für vier Spieler (Hommage à Stockhausen) – tr, nb, billentyűs hangszerek, 1992-93, Ms.

# Bibliográfia

### Kurtág György írásai és beszélgetései

Kurtág György: Ligeti Györgyről – Ünnepi beszéd. München, 1993. június 16., *Holmi* 5 (1993), 12/1647-1655.
Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző* (Budapest 1986), 202-213.
Kurtág, György: Játékok – Un leçon avec György Kurtág, in: *György Kurtág – Entretiens, texts, écrits sur son œuvre*, szerk.: Ph. Albèra (Genève 1995), 21-31.
Kurtág György: „Az ember sohasem érkezik túl későn" – Hans Heg beszélgetése Kurtág Györggyel, *Muzsika* 39 (1996), 2/12-15.

### Írások Kurtág Györgyről

Földes Imre: *Harmincasok – Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel* (Budapest 1969), 185-194.
Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve* (Budapest 1975), 132-137, 188-189.
Kárpáti János: Kurtág György I-IV, *Muzsika* 16 (1973), 11/12-17.; 17 (1974), 1/24-30.; 3/26-30.; 5/25-30.
Walsh, Stephen: György Kurtág – An outline study I-II, *Tempo* (1982), 140/11-21.; 142/10-19.
Balázs István: Egy zeneszerző képmása – ahogyan egy énekesnő látja – Beszélgetés Kurtág Györgyről Csengery Adrienne-nel, *Mozgó Világ* 12 (1986), 12/119-125.
*György Kurtág*, szerk.: F. Spangemacher (Bonn 1986) (= Musik der Zeit. Dokumentation und Studien 5). Benne többek között: György Ligeti: Begegnung mit Kurtág im Nachkriegs-Budapest, 14-17., Hartmut Lück: „Dezembers Gluten, Sommers Hagelschläge..." – Zur künstlerischen Physiognomie von György Kurtág, 28-52., István Balázs: Fragmente über die Kunst György Kurtágs, 65-87.
*Ligeti und Kurtág in Salzburg – Programmbuch der Salzburger Festspiele*, szerk.: U. Dibelius (München 1993), 70-101.
Halász Péter: Kurtág-töredékek, *Holmi* 8 (1995), 2/154-183.
Balázs István: Kurtág, *Holmi* 8 (1995), 2/184-203.
Lück, Harmut: Zene a kimondhatatlanról – Közelítések Kurtág György műveihez, *Holmi* 8 (1995), 2/206-212.

Mazzolini, Marco: Gefangen (Diesseits–Jenseits) – Su György Kurtág, in: *Danubio – Una civiltà musicale III: Slovacchia, Ungheria*, szerk.: C. de Incontrera-A. Zanini (Monfalcone 1993), 401-426.
*György Kurtág – Entretiens, texts, écrits sur son œuvre*, szerk.: Ph. Albèra (Genève 1995). Benne többek között: Péter Szendy: Musique et texte dans l'œuvre de György Kurtág, 79-98, „Es klingt hübsch" – Sept fragments sur György Kurtág, 185-191.
Griffiths, Paul: 'The Voice That Must Articulate...' – Kurtág in Rehearsal and Performance, *Hungarian Quarterly* 36 (1995), 140/141-144.
Halász Péter: Kurtág György évszakai – Vázlatok egy analógiáról, *Muzsika* 39 (1996), 2/16-20.
Wiheim, András: Satzfolge und Großform – Der Begriff des „offenen Werkes" in den Kompositionen von György Kurtág, *MusikTexte* (1997), 72/35-38.
Moser, Roland: Ernst von Siemens díj Kurtág Györgynek, *Muzsika* 41 (1998), 7/12-14.

## Egyes művekről

**Vonósnégyes, op. 1.**

Hoffmann, Peter: „Die Kakerlake sucht den Weg zum Licht" – Zum Streichquartett Op. 1 von György Kurtág, *Die Musikforschung* 44 (1991), 32-48.
Hohmaier, Simone: Am Rande der Hauptströmungen – Zu Einfluß und Material in György Kurtágs „Quartetto per archi" opus 1 von 1959, *MusikTexte* (1997), 72/39-46.

**Bornemisza Péter mondásai, op. 7.**

Kárpáti János: Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai – Concerto szoprán hangra és zongorára op. 7, *Magyar Zene* 15 (1974), 115-133.
Kroó György: Kurtág György: Bornemisza Péter mondásai, 1963-1968, in: *Miért szép századunk zenéje*, szerk.: Kroó György (Budapest 1974), 317-368.

**Hommage à Mihály András, op. 12.**

McLay, Margaret P.: György Kurtág's microludes, *Tempo* (1984), 151/17-23.

**A boldogult R. V. Truszova üzenetei, op. 17.**

Balázs István: Così va chi tropp'ama e troppo crede – Kurtág György Truszova-ciklusáról, *Magyar Zene* 24 (1983), 223-234.
Balázs István: A magánélet börtönében – Kurtág György két művéről, *Valóság* 27 (1984), 5/51-62.
Földes Imre: Kurtág György: A boldogult R. V. Truszova üzenetei, in: *A hét zeneműve 1984. október – 1985. szeptember*, szerk.: Kroó György (Budapest 1984), 242-255.

**József Attila töredékek, op. 20.**

Balázs, István: György Kurtág: Attila József–Fragmente (Op. 20) für Sopran solo, *Melos* 48 (1986), 31-62.

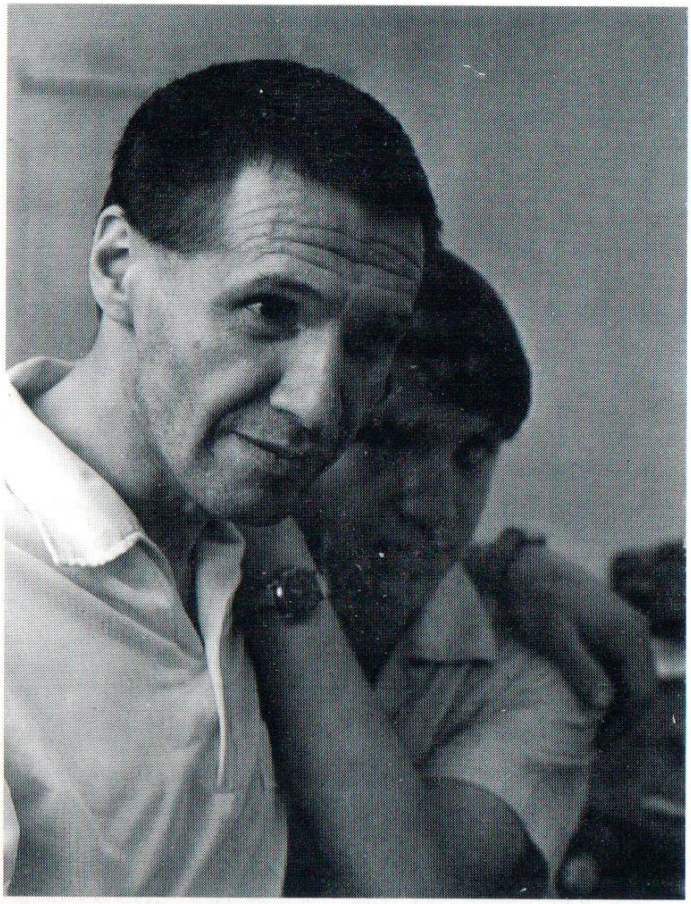
**Kafka-Fragmente, op. 24.**

McLay, Margaret P.: Kurtág's 'Kafka-Fragmente', *Tempo* (1987), 163/45-47.
Kirchberger, Klaus: Bruchstücke einer Konfession, *Neue Zeitschrift für Musik*, 149 (1988), 1/23-27.
Spangemacher, Friedrich: „Der wahre Weg geht über ein Seil" – Zu György Kurtágs „Kafka-Fragmente", *MusikTexte* (1989), 27/30-35.

**Officium breve in memoriam Andreae Szervánszky, op. 28.**
Hoffmann, Peter: Post-Webernsche Musik? – György Kurtágs Webern-Rezeption am Beispiel seines Streichquartetts Op. 28, *Musiktheorie* 7 (1992), 129-150.
**...quasi una fantasia... és más zenekari darabok**
Hoffmann, Peter: Kurtágs Idee des „komponierten Programms" – Die Konzeption einer umfassenden Sicht auf das eigene Werk – am Beispiel des Konzertprogramms um sein Opus 27, *Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft* 9 (1994), 2/37-46.
Ligeti György: Önarckép pesti muzsikustársakkal – A ...quasi una fantasia... Op. 27 (1987-88) első tételének (Introduzione) rövid elemzése, *Muzsika* 39 (1996), 2/9-11.
**Játékok**
László Ferenc: Új Mikrokozmosz – Kurtág György: Játékok zongorára I–IV., *Muzsika* 23 (1980), 4/35-37.
Földes Imre: Kurtág György: Játékok, *Parlando* 24 (1982), 12/1-24.
Wischmann, Claus: Spaß am Experimentieren – Kurtágs „Játékok" für Klavier, *MusikTexte* (1997), 72/51-61.




*4. kottapélda: ...quasi una fantasia..., op. 27, IV. tétel: Aria*

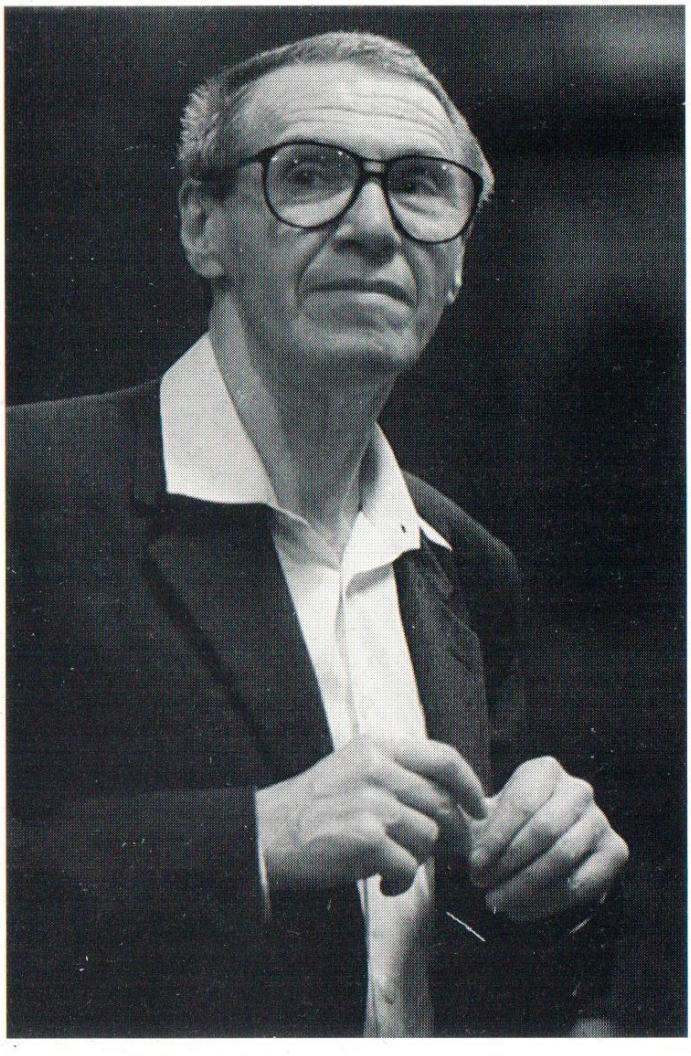


BALRA: *Fiával 1969-ben (Nagygyörgy Sándor felvétele)*

LENT: *A zongoránál Kurtág Mártával (Felvégi Andrea felvétele)*



MAGYAR ZENEI TANÁCS
KÖNYVTÁRA
BUDAPEST



*Próba közben a Zeneakadémián*
(Felvégi Andrea felvétele)

6.238

Kurtág György neve az utóbbi másfél évtizedben ismertté és elismertté vált az egész világon. Művészetét, amely Balázs István szerint „a megszenvedett szépség" élményével ajándékozza meg a hallgatót, a zenei eszközök takarékos használata és a kifejezés ellenállhatatlan ereje közötti feszültség jellemzi.
Vokális alkotásai (pl. *Bornemisza Péter mondásai, A boldogult R. V. Truszova üzenetei, Kafka-Fragmente*) és hangszeres művei (pl. *Vonósnégyes, Játékok, ...quasi una fantasia....*) lenyűgöző személyességgel világítanak rá a 20. századi ember tragikus és abszurd helyzetére.
Az életművet elemző tanulmányt műjegyzék, diszkográfia, irodalomjegyzék, fényképek és kottapéldák egészítik ki.

A sorozatban eddig megjelent:

Hubay Jenő (1858–1937)
Kósa György (1897–1984)

A sorozatban várható:

Istvánffy Benedek (1733–1778)
Lavotta János (1764–1820)

9 789638 278074