

TÍMÁR JUDIT

KURTÁG TRUSZOVÁJA
A KORTÁRS ZENEI RECEPCIÓ
ÉS INTERPRETÁCIÓ TÜKRÉBEN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2015

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

KURTÁG TRUSZOVÁJA
A KORTÁRS ZENEI RECEPCIÓ
ÉS INTERPRETÁCIÓ TÜKRÉBEN

TÍMÁR JUDIT

TÉMAVEZETŐ: WILHEIM ANDRÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2015

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretném köszönetemet kifejezni mindazoknak, akik a munkám során támogattak, segítettek.

Köszönöm témavezetőm, Wilhelm András türelmét, igényes minden részletre kiterjedő tanácsait, hatékony kritikus észrevételeit, mellyel körültekintésre és alaposágra intett! Köszönet Dalos Annának a témaválasztásban nyújtott kezdeti útmutatásáért!

Köszönöm a hasznos és inspiráló beszélgetéseket Dalos Rimmának, Csengery Adrienne-nek, Varga Bálint Andrásnak, Földes Imrének, Eötvös Péternek, Ittész Gergelynek és Vajda Gergelynek.

Köszönet Györffi Istvánnak és Vass Andrásnak, hogy a mű elemzése kapcsán megosztották velem tudásukat és tapasztalataikat.

A versek fordításáért és az orosz nyelv árnyalatbeli szépségeinek megismertetéséért Nadja Meringernek jár köszönet.

A dolgozat végső formába öntéséért hálával tartozom Tímár Évának, Mann Györgynek és Benkő Eszternek.

Végül, de nem utolsó sorban szívből köszönöm szüleim áldozatos, szerető támogatását, amellyel lehetővé tették a kezdetektől zenei tanulmányaimat.

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	II
Prelúdium	III
I. Kurtág világa	1
II. A boldogult R. V. Truszova üzenetei	14
II.1. Ajánlás Kósa Györgynek	17
II.2. Előzmények	20
II.3. Orosz nyelv és költészet	24
II.4 Kurtág avatott Truszovája	28
II.5. A mű	32
II.6. Послания покойной Р. В. Трусовой – A boldogult R. V. Truszova üzenetei – összehasonlító elemzés	36
II.6.1. Одиночество – Magány	36
II.6.1.1. В пространстве площадью	36
II.6.1.2. День упал... – Egy nap zuhant le...	41
II.6.2. Немного эротическое – Egy kis erotika	47
II.6.2.1. Жар – Láz	50
II.6.2.2. Два срлетенных тела... – Összefonódó két test	54
II.6.2.3. Почему мне не визжать свиньей... – Miért nevisítanék, mint a disznó...	56
II.6.2.4. Частушка - Csasztuska	56
II.6.3. Горький опыт – сладость и горе: Keserű tapasztalás – öröm és bánat	59

II.6.3.1. Ты вынул... – Odavetted...	59
II.6.3.2. Великая ъеда... – Nagy nyomorúság...	61
II.6.3.3. Камешки – Kavicsok	62
II.6.3.4. Тонкая игла... – Karesú tűvel...	65
II.6.3.5. Знаю, любимому... – Tudom, nem kellek...	66
II.6.3.6. Цветов осенних увяданье – Őszi virágok hervadása	67
II.6.3.7. В теѣ свое спасение ищю... – Benced a megváltást kerestem...	68
II.6.3.8. Твои исчезновенья... – Eltűnéseid...	71
II.6.3.9 Я ъез теѣя... – Nélküled én...	74
II.6.3.10. Люби меня... – Szeress...	76
II.6.3.11. Расплата – Elszámolás	77
II.6.3.12. Игрушка – Játékszer	82
II.6.3.13. Зачем ты произнес... – Oly szörnyű szavakat...	83
II.6.3.14. В ливне... – Falánk tekintetek...	84
II.6.3.15. За все... – Mindenért...	89
II.6.4. Konklúzió	90
III. A kortárs zene és a befogadói élmény	93
Bibliográfia	104
Függelék	106

Prelúdium

Választásom a doktori disszertáció témáját illetően személyes élményen alapul. Az első találkozás a művel hallgatóként egy hangversenyen történt. Földbe gyökerezett lábakkal ültem, és hagytam, hogy kinyissa lelkem legrejtettebb érzékeit Truszova magányos, fájdalmasan érzékeny, szenvedélyesen szenvedő alakja. A teremben – anélkül, hogy megmozdultam volna – éreztem a szinte hipnotizált közönség egybeolvadó jelenlétét rákapcsolódva a mű által létrehozott frekvenciára. Megtörtént a varázslat, ahogy ez remekművek esetében szokott. A mű kiemelt koncertnek számított a vidéki városban, ahol élek, és ahol a kortárs zenével nem illik riogatni, ne adj isten elüldözni a közönséget. Akkor, azon az estén ez a kortárs zenemű bebizonyította számomra, hogy van folytatása a nagy klasszikusoknak. Mozart, Beethoven, Brahms és Bartók után is írhatnak a kortársaink olyan műveket, melyek meghatározó, felejthetetlen élményt okoznak. Olyan élményt, melyet bár nem tudunk utána fülbemászó dallamként dúdolni, de a nyoma ott marad a zsigereinkben, kitörölhetetlenül. Akkor még nem tudtam, hogy ez a remekmű mennyi mindent hordoz magában, és mennyi titkot mutat meg magából akkor, ha igazából Kurtág nyelvén szólal meg. Anélkül, hogy bármi szándékom lenne megbántani az akkori előadókat, azóta már tudom, hogy ők nem beszéltek kurtágul. Beszéltek a zene nyelvén, de a kurtági tájszólást nem ismerték. Azt a különleges ízt, amely műveinek autentikus előadásában a teljesség érzetét kelti.

Ekkor éreztem először, hogy előadóművészként kötelességem és felelősségem, hogy a kortárs zenét is feltáldajam a közönségnek, mint egy különleges, szokatlan ízű, újszerű étket, ami nagyon is fogyasztható, csak a tálalás nem mindegy. Ismerni kell a hozzávalókat, a mesterszakácsot és nem utolsó sorban magát az étket. Mielőtt másokat megkínálunk vele, először nekünk kell megkóstolni, megszeretni, és kíváncsinak kell lennünk a legújabb receptekre. Kurtág Truszovája indította el bennem azt a belső kényszert, hogy elinduljak a kortárs zene felé, és másokat is magammal vigyek. Utazásaim az új világban az erre legméltóbb helyszínen folytatódtak, a Zeneakadémia Doktori iskolájában. Kurzusok széles palettáját tárták elém elhivatott, széles látókörű, nagy tudású, tudásukat átadni akaró tanárain. Attól kezdve máshogy kezdtem megélni a zenét: az egyetemes művészet részeként, folyton megújuló, végtelen és állandó energiamezőként, mely emberektől és koroktól függetlenül, megállíthatatlanul tör utat magának. Elkezdtem nyitott és befogadó lenni ezekre az első hallásra nehezen befogadható és értelmezhető kortárs zenei megnyilvánulásokra. Nem tűnt már annyira elérhetetlennek a cél, hogy közelebb kerüljek hozzájuk. Ismerni, érteni, szeretni

akartam ezeket a kompozíciókat. Egyre több olyan ajtó nyílt ki előttem, melyet eddig is láttam, csak lustaságból vagy félelemből nem kopogtattam be rajta. Ezek az ajtók egy olyan új világot tárnak fel, ahol szenvedélyesen kíváncsi, útkereső, esendő zeneszerzőemberek keresik a választ a világ, az élet nagy kérdéseire, tulajdonképpen ugyanúgy, mint a nagy klasszikusok, csak éppen egy másik, a mai kor tükrében. Ha elfogadjuk, hogy a kortárs művészet mindenkori feladata saját korának visszatükrözése, nem utasíthatjuk el a kortárs műveket, ellenkezőleg, részt kell vállalnunk létjogosultságuk megerősítésében. Saját érzéseimből kiindulva rájöttem, hogy az elutasítás részben a múlt szépségeinek elmúlásától és az ismeretlen újtól való, tudatlan félelemből fakad. Ha azonban belegondolunk korunkban gyökerező, néha kilátástalannak tűnő, rohanó életünk zűrzavarába, úgy az ezt visszatükröző művészet bonyolultságát és disszonanciáját sem tagadhatjuk meg. Az élet nagy kérdései mindig ugyanazok, csak a művészi alkotásokban megjelenő válaszadás eszközei mások, melyek a kor sajátosságait tükrözik. Az, hogy csak kevesek kerülnek a kortárs zene iránti nyitott állapotba, nem csupán a személyes érdektelenségek, a lustaság, a zenei konzervativizmus számlájára írható. Koncertszervezőink gyakran finansiális okokra hivatkozva hártják a kortárs zenék műsorra tűzését, mondván, hogy a közönséget megtartani nem lehet mással, mint régi zenével. Hébe-hóba beilleszthetünk egy-két kortárs művet, de nem terhelhetjük őket nyomasztó, szokatlanul disszonáns, fülbemászó dallamokat nélkülöző kompozíciókkal. Másrészt a kortárs zeneművek szokatlan, különleges hangszerösszeállításai, szerzői jogdíjai, esetleg az állandó, avatott előadók díjazása is jócskán fessegeti a koncertekre fordítható anyagi kereteket. Az én tapasztalataim alapján azonban a közönség kifejezetten kíváncsian, feszült várakozással várja ezeket a ritka alkalmakat, és a velük való beszélgetéseim alapján bátran állíthatom, hogy szeretnének tájékozottabbak és beavatottabbak lenni a kortárs zene világában. Előadóként egyre inkább úgy érzem, akár szólistaként, akár egy kisebb vagy nagyobb együttes tagjaként felelősek vagyunk a jelenünkben születő kompozíciók értelmezéséért, népszerűsítésükért. Mindehhez azonban nekünk, előadóknak kell elsősorban nyitottnak, befogadónak lenni a kortárs szerzők műveire, hiszen a közönség általunk, a mi szűrőnkön keresztül jut zenei élményhez. Mindezen gondolatok fordulópontként akkor erősödtek meg bennem, amikor az egyik szemináriumon szintén Kurtág Truszovájának próbáját láthattuk felvételtől a szerző aktív és szuggesztív közreműködésével. Ezt jól megőriztem emlékezetemben, mert már az első találkozásnál is nagy hatást tett rám ez a különleges darab, mely hangzásával, hangszerelésével, formájával, de leginkább szuggesztív érzékiségével ragadott magával. A pársoros versek önmagukban is nagyon kifejezően tükrözik a női lélek rezdüléseit, de a zene, ami kiszínezi, körülöleli, olyan

mértékben kelti életre, és jeleníti meg a drámai érzéseket, hogy odacövekelve, lélegzet-visszafojtva, felkavart, átmosott lélekkel ébredünk a közel félórányi mű végén. Remekmű, mely teljesíti a zene azon küldetését, hogy a hétköznapokból kiragadja érzéseinket, és magával vigye egy másik időbeli, varázslatos világba. Az újabb felismerés katartikus élmény volt. Kurtág személyiségén és instrukcióin keresztül a zenéje újabb mélységekbe vezetett. Fontos út volt számomra a vele készített interjúk, a róla készült felvételek olvasása, hallgatása, annak felismerésében, hogy zenéje legmélyebb értelmét csak az ő megismerésén keresztül nyerheti el. Banálisan hangozhat egy gyakorló muzsikuszájából, aki már hosszú ideje gyakorolja az interpretálás művészetét, de akkor éreztem rá igazán az interpretáció felelősségére. Kurtág olyan érzékenyen, részletekbe és végletekbe menően tanította a darabot, hogy akkor igazán bizonyítást nyert számomra a tény, miszerint egy mű igazából többször születik meg: a megírásakor és minden egyes bemutatása alkalmával. Bevallom, a Kurtág és előadói körül teremtett mítoszt egészen addig szkeptikusan szemléltem, de akkor megértettem miért is fontos Kurtágnak, hogy művei újjászületését a megfelelően értő és óvó kezekbe adja, és hogy részt vegyen minden ilyen alkalmon. Azt hiszem, avatott előadói nemcsak tehetségük és mesterségbeli tudásuk alapján választódtak ki, hanem egy sokkal fontosabb szempont, a legteljesebb művészi alázat alapján. Akik képesek arra a magas szintű mélyre ásásra, a részletek részleteiben történő szépségkeresésre, arra az elmélyült művészi munkára, melyben feladja önmagát, miközben legmélyebb valóját kutatja elő és teszi hozzá az előadáshoz. Mélyen megrendített és új utakat nyitott ez a felismerés. Egyben nemcsak a zene előadásához, de az élet többi dolgához való hozzáállásomat is megváltoztatta. Ahogy tanítványai is vallják róla, egyfajta újjászületést vár előadóitól. Úgy érzem, a Kurtággal és művészetével történő találkozás sorsszerű volt, és irányadóvá vált a további életemre. Ez a meghatározó élmény ihlette választásomat a doktori disszertációmhoz. Témaként a kurtági világ feltérképezését és remekművét, a Truszovát választottam, kiegészítve azt a kortárs recepcióval kapcsolatban felmerülő kérdésekkel. Úgy érzem, a témák nagyon jól illeszkednek egymáshoz, és jól megférnek egymással egy tanulmányban, hiszen nincs még egy Kurtághoz hasonló szerző, akivel kapcsolatosan ennyire hangsúlyosan felmerül a műveihez kapcsolható összes „szereplő” meghatározásának kérdése, ihletőtől az előadóig. Kurtág az, aki minden egyes művének ajánlásával érezhetően tudunkra adja, hogy a művészi kompozíciók nem csupán a szerző egyedüli produktumai, részt kapnak belőle a darabok ihletői, előadói is. Azt hiszem nem túlzás állítani, hogy A boldogult R. V. Truszova üzenetei című darab nemzetközi sikerének nem elhanyagolható feltétele volt Kurtág találkozása Rimma Dalos költészetével és

Csengery Adrienne előadó-művészetével. Az ő ihlető erejüknek köszönhetően később újabb remekművek születtek Kurtág tollából.

Disszertációm célja, hogy Kurtág és Truszovájának elemzése, bemutatása mellett a mű tükrében rávilágítsak az interpretáció fontosságára, szerepére. Dolgozatomban a Truszova titkainak feltárása mellett nagyon aktuálisnak érzem a kortárs interpretációval való törődést, és ezzel együtt mind a komolyzene életben tartásának, mind az új zene iránti kíváncsiság, lelkesedés felkeltésének kérdését. Szeretném mindezt a Kurtág Györgytől tanult módszerrel tenni, a mélyebbnél mélyebbre ásás módszerével és a legteljesebb művészi alázattal.

I. Kurtág világa

„Az az ember, aki néha nem kísérli meg a lehetetlent,
Sohasem fogja elérni a lehetségest.”

/Goethe/

Kurtág Györgyöt ismerni, zenéjét megérezni, írásait megérteni, tanítását befogadni egy és ugyanaz a jelenség, elválaszthatatlan egységben működik. Zenéje akkor hat igazán és mélyen, ha ismerjük a mögötte álló ember lelkületét, érzésvilágát, szenvedéseit és a mindennapok harcait vívó művész világlátását. Mondhatnánk, hogy ez minden alkotó ember ismérve, de érzésem szerint sehol nem körvonalazódik olyan egyértelműen, mint Kurtág esetében. Ez a világ tökéletesen szerves egységben van az őt leképező művészi alkotással, legyen az zene, írás vagy pedagógiai tevékenység. Érteni és szeretni ezt a jelenséget egyetlen módon lehetséges, ha felismerjük összefüggéseit. Számomra nem adta könnyen magát ez a világ. Lassan, óvatosan férközött a közelembé, ezzel együtt minden egyes részletének felismerése valóságos felfedezésként hatott. Célom a fejezet megírásával, hogy egyfajta betekintést adjak e különleges világba, valamint kulcsot adjak azok kezébe, akik szeretnének kinyitni egy ajtót, szeretnék megismerni és megérteni Kurtág művészetét.

Kurtággal kapcsolatos első emlékeim – 10 év távlatában visszatekintve – kérdések. Sok-sok kérdés felháborodással és indulattal telítve. Zenéjét jóval megelőzte a róla kialakult szóbeszéd, miszerint egy megközelíthetetlen, mizantropikus személyiség, aki maga tanítja a zenéjét azoknak az embereknek, akik arra érdemesek, és akiket közel enged hozzá. Zenéjének különleges, egyéni hangzását senki nem vitatta, bár hallottam laikus közönségből olyan hangokat, hogy soha többet nem szeretnének Kurtág-zenét hallgatni mondván, hogy értelmetlen zagyvaság vagy esetleg idegesítően felkavaró disszonáns hangok összessége. Találkoztam karmesterrel, aki szerette volna előadni egy művét, és kereste a Kurtággal való találkozás lehetőségét, hogy konzultáljanak, ám hiába ostromolta, nem tudott a közelébe férközni. Tudtam, hogy nemzetközileg elismert zeneszerző, és hogy itthon ritkán adják elő a műveit, azokat is csak bizonyos szakmai fórumokon kiválasztott, avatott előadók közreműködésével. Ezen információk alapján telve kíváncsisággal és kérdésekkel indultam el egy olyan úton, amiről akkor még nem

tudtam, hogy mennyire hatással lesz mind az előadóművészi pályámra, mind az életemre.

Miért a megközelíthetlenség? Kiktől és mitől kell így óvni, védeni Kurtágot? Az előadóktól, a hallgatóságtól, akik nélkül nem maradhat fenn a művészete, amire ő az életét feltette? Kinek ír, ha nem az embereknek, akiket viszont nem szeret, és nem is enged közel magához? Vádaskodó gondolataim ellenében próbáltam ellenérveket is felsorakoztatni. Talán azért ilyen, mert egy alkotó génius az új megteremtése közben nem gondolkodik azon, ki és hogyan fogja szemlélni az alkotását, csak próbál utat, eszközt, nyelvet találni arra, hogy kifejezze az erős, belülről jövő készletet, hogy valami újat, eddig ismeretlent hozzon létre. Vajon a fogadtatás, a meg nem értettségtől való félelem mennyire szigetelhet el egy alkotót a külvilágtól, vagy éppen az önmagát felvállaló és a közízléssel dacoló alkotó húz fel falakat maga köré? Kurtág esetében – véleményem szerint – nem tudatos, eltervezett elszigetelődésről van szó. Elmélyülő, analitikus, útkereső személyisége párosul a meggyőződéssel, hogy az életet, ugyanúgy, mint minden új megteremtését csak egy módon lehet kiérdemelni: ha a lehetséges legtöbb időt és az alkotáshoz szükséges legtöbb energiát a külvilág kizárásával hozza létre. Ez az attitűd, vagyis Kurtág viszonyulása az élethez és annak legkisebb alkotóelemeihez, mélyen rányomta bélyegét a világlátásomra. Lám, így lehet tanítvánnyá válni anélkül, hogy valaha is találkoztam volna a mesterrel. Ez az, amit az avatott tanítványok tudnak, és nem véletlenül vallja mind, kivétel nélkül, hogy Kurtág nemcsak a zenéhez, de az élethez való viszonyulását is megváltoztatta. De csak azokét, akik igazán akarják és tudják őt érteni, és van érzékenységük Kurtág különleges, de kemény harcokkal teli világához. Őt nem lehet divatból követni, vagy csak azért, mert valaki a kiválasztottak közé akar tartozni. A legnagyobb alázattal és óvatossággal kell hozzá közelíteni, ki kell érdemelni – a megérdemlés kurtági értelmében. Ő az a mester, aki nem térít, mindenki eljuthat hozzá – akár személyes találkozás nélkül is –, akiben elég türelem és alázat van a tudás megszerzéséhez. Egy különleges, egyedi út az élethez és a zenéhez. Az általa lejegyzett zene is csak ebben a szemléletben hallgatva nyeri el értelmét, a legkisebb részleteiben elrejtett szépségek összerendezése által. A kurtági zene csakis elmélyült, lelki síkon kalandozó, tudatállapotokat megélni tudó közönség zenéje lehet. A szerzője ugyanis úgy nyúl az élet dolgaihoz és az ember legelemibb érzéseire, hogy tudja, több rétegen keresztül kell áthatolni, és a legmélyebb rétegeken túl is van még valami. Aki egyszer ráérez az átszellemülés ebbéli

képességére, a legapróbb részletekben található szépségek erejére, az érti és érzi Kurtág zenéjét, illetve a mögötte rejlő embert. Pontosan fogja ismerni őt anélkül, hogy valaha is találkoztak volna.

Egy zeneszerző lelkiülete legpontosabban a zenéjén keresztül érhető el. De mi van akkor – a fent említett állításaimat aláhúzva –, ha fennáll az a tény, hogy avatatlan, a kurtági nyelvet nem ismerő kezekbe kerül az interpretáció? Elveszik zenéjének lényeges aspektusa, „meg nem érdemelt” dinamikák, fokozások, csendek, melyek nem a hiteles, autentikus interpretációt szolgálják. Egy kortárs szerző megismerése érdekében kézenfekvő megoldás lenne a személyes találkozás, ám Kurtág megközelíthetlensége miatt megismerésének a másik legegyszerűbb módja volt a beszélgetés a tanítványokkal, avatott előadókkal. A róla szóló nyilatkozatok, a hozzá írott köszöntések, a vele folytatott beszélgetésekből összefűzött interjúkötet¹, valamint két róla szóló dokumentumfilm² is mind közelebb vitt megismeréséhez. Minden róla szóló beszélgetést, emlékezést áthat egy megható, átszellemült elköteleződés és hálás szeretet mindazért, amit egy mester adhat tanítványainak. Az egyik legmeghatóbb számomra Csalog Gábor látomása:

„Mondjuk, hogy álmodunk, és álmunkban egy lény odalép hozzánk, hogy elmondja, nem csak a földön járhatunk. És tényleg: kétségbevonhatatlanul bizonyosnak látszik, hogy repülhetünk – ehhez használati utasítást is kapunk a lénytől, a legkiterjedtebb részletekbe menően pontosat, és biztatást, sőt követelést, hogy repülnünk kell, és mindehhez való bizalmat. Ez az álombeli lény hasonlítható talán ébrenlétünk Kurtágjához, vagyis ahhoz, ami óráin történik a zenével és növendékeivel. A lehetetlen eléréséért folytat reménytelen élethalálharcot, valahogy mégis sikeresen. Mit sugárzott számunkra a szerzetesi tartás, a fegyencfej, sötét ruha-fehér ing, a végtelenül sok árnyalatot felölelő basszushang? Minden növendék, minden zene, minden ütem, minden hang iránti elképzelhetetlen szenvedélyt (és szenvedést), sóvárgó szeretetet és megszállott elkötelezettséget, telhetetlen kíváncsiságot és teljes alázatot. S végeredményben, bármennyi harc árán is: szabadságot és mámort.”³

Minden kétséget kizáróan Kurtág az óráin létrehoz egy olyan nem mindennapi légkört, melyben a tanítványok a mester elsőpró erejű sodrásába bekapcsolódva tapasztalják meg a végletekig elmélyülő munka során azt az alázatot, amivel

¹ Varga Bálint András: *Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei.* (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.)

² Kele Judit: *A gyufaember – Az én Kurtágom.* 1996.

³ Csalog Gábor: „Kurtág órái.” *Muzsika* 44/2 (2001. február), 16.

kiéremelhetik a zene által létrehozott csodát. Kurtág az étellel szembeni végtelen alázatát így fogalmazza meg:

„Ha nem tiszta a lelkem, akkor nekem nem szabad József Attilát sem olvasni, vagy Shakespeare-t vagy Beethovent hallgatni. Vagy Bartókot. Azt is ki kell érdemeljem.”⁴

A lélek tisztaságát talán a nap mint nap ránk rakódó emberi gyarlóságaink, telhetetlen mohóságunk, kielégíthetetlen étvágyunktól való megtisztulás jelentheti? Azt, hogy igazán befogadó akkor lehet az ember, ha nyitottan, előítéletek és várakozások nélkül adja át lelkét egy művészi alkotásnak. Csak hagyja, hogy az teljes valójában akadálytalanul áramoljon benne. Hogy a kurtági ethoszt teljességében birtokolhassuk, a gyökerektől kell elindulnunk.

„Amíg az ember megtalálja azt, hogy merre akar menni, addigra körülbelül hatszor halt meg. Volt a mi időnkben egy hit, hogy meg lehet változtatni a világot, meg lehet változtatni a saját természetünket is.”⁵

A Kurtágról készített dokumentumfilm első kockái alatt szólal meg mindent sejtető önvallomása. Az út megtalálása – a párizsi tanuló évei alatt, az 56-os forradalom után – a Stein Mariann pszichológussal folytatott közös munka során rajzolódott ki. Ezek az évek állítása szerint szinte megfelezték az életét.

„Párizsban éltem olyan krízisben, hogy képtelen voltam komponálni. 1956-ban ugyanis tényleg összeomlott számomra a világ. Nemcsak a külső, de a belső világom is. A Stein Marianne-nal folytatott munka kapcsán számos morális kérdés is felmerült, kérdésessé vált egész emberi magatartásom. Rettenetesen mélyre kerültem. Korábban másokra hárítottam sok mindenért a felelősséget, és most egyszerre rá kellett jönnöm, hogy saját magamban, a jellememben csalódtam. Komponálni mindig csak akkor tudtam, ha elég jóban tudtam lenni önmagammal, ha el tudtam fogadni azt, amilyen vagyok, ha valamiféle világnézeti egységet találtam. Párizsban a kétségbeesésig úgy éreztem, hogy semmi sem igaz a világból, nincs fogódzóm a valóságban.”⁶

⁴ Kele Judit: *A gyufaember – Az én Kurtágom*. 1996.

⁵ Uo.

⁶ Varga Bálint András: *Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.), 13-14.

Ez az időszak számára a többszörös halállal volt egyenlő. Hiszen teljesen nyilvánvaló, hogy a halál nem a testünkben kezdődik, mint ahogy a születéshez sem elég két test összefonódása. A hit pedig, amivel a külső-belső világot egyaránt meg lehet változtatni, legyőzte a kilátástalanság és reménytelenség állapotát. Hogy mennyire rögzös az innen kivezető út? Ő így vall róla:

„Előbb az anyámtól látott tornamozdulatokat ismételttem (ekkor már több mint 10 éve nem élt), később a magam módján továbbfejleszttem a dolgot. Szögletes gesztusokkal mozogtam, majdhogynem pantomimot játszottam. Még az írásomat is próbáltam megváltoztatni, szögletesre, görcsösre. Ennek a következő fázisa az volt, hogy elkezdtem gyufából szögletes formákat csinálni. Kialakult egy szimbólumvilág. Magamat egy gilisztaszerű féregállapotban éreztem, teljesen lefokozott emberséggel. A gyufaformák és porcicák meg a fekete csikkek képviseltek engem. A gyufakompozíciónak azt a címet adtam, hogy *A svábbogár keresi az utat a fényhez*. Sztaniolból valami világító formát raktam a gyufakompozíció végére.”⁷

Ez lett az op. 1-es vonósnégyes első tételének programja. A fényt a flageolette-akkord jelképezte a tétel végén, és ami közte volt, az a kosz. A mottó, ami már szólt benne a gyufakompozíciók készítésekor is, Tudor Arghezi két sora lett volna, amit majdnem írt csak oda a tétel elé.

„Penészből, gennyesedő sebekből és sárból új szépségeket és értékeket keletkeztettem.”⁸

Amiért fontosnak tartottam kiragadni ezt az epizódot Kurtág életéből, az a párhuzam, amit a saját újjászületése és a zeneművek születése között vélek felfedezni. Függetlenül attól, hogy saját műve az vagy másé. A kész művek legkisebb részleteire való lecsupaszítása egészen a semmiig, majd az újraképzés, a tökéletesre csiszolt részletek összeillesztése az, ami létrehozza az általa megélt újjászületést. A hosszú, rögzös, szenvedésekkel teli út, melyen tanítványait végigvezeti ugyanaz, amit ő újra és újra végig akar járni. Tanításával azt támasztja alá, hogy minden újjászületés szenvedéssel, komoly erőfeszítések árán valósulhat meg, és az elköteleződés alapja az a zeneművek iránti mélységes alázat, mellyel az emberélet magasságaiba emeli őket. A férgesség állapotából történő emberré válás az

⁷ Uo.14.

⁸ Uo.15.

alapja, minden általa közvetített zene megszületésének: ahogy a svábbogár keresi a fényt. Ezzel a megközelítéssel egészében érthetővé válik az a kiválasztódás, ami természetéből adódóan tanítvánnyá avatja azokat, akik képesek ezt az utat végigjárni, vagyis hajlandóak türelemmel és alázattal végiggyötrödni a zenei pszichoanalízis fázisain. Rétegenként felfejteni a zenei érzéseket és gondolatokat egy mű belső világában, kutakodni például egy hang mélységeiben, ráérezni a hangok közötti csend feszültségére, mély elköteleződéssel alárendelve lenni és átlényegülni: csak ez lehet az az előadói attitűd, amely a kurtági zenét és nyelvezetet érthetővé teszi. Aki nem érzi vagy érti Kurtág zenéjét, az nem ilyen előadásban hallgatta.

„Kurtág tanításának alapeleme, hogy mindennél fontosabb örömet találni a zenében. Amikor találkozunk egy új darabbal, és örülünk neki, mint egy amatőr. Aztán Kurtággal az ember elmélyül a darabban, lemerülünk a pokol mélyéig, ahogyan ő szokta mondani, és amikor újra feljövünk onnan, az öröm ismét ott van, és akkor talán készen állunk, hogy közönség előtt eljátsszuk.”⁹

Kurtág teljes alázatot és átlényegülést sugárzó jelenléte azon a szilárd alapon nyugszik, hogy tökéletesen ismeri a zenetörténet minden egyes részletét, talán nincs szerző, akiből ne merített volna ihletet és inspirációt.

„Kurtág tudásának elképesztő gazdagsága tényleg csupán az egyik része a dolognak – ahogyan a klasszikusokat, Bachtól Bartókig elemzi az óráin. Ilyenkor a zenei építkezés és gesztusrendszer mikroszkopikus részleteinek mélyére hatol; sokszor fordult elő, hogy egy-egy órán csak néhány hangig vagy ütemig jutottunk így el. De – és ez nagyon lényeges – ez a részletezés sohasem valami elvont tudás képében jelent meg nála. Hihetetlenül erős és hiteles pillanatok hatották át zenélésünket, ha ő jelen volt. És évtizedeken át soha, egyetlen egyszer sem tapasztaltam, hogy ebből engedett volna. Ez a kíméletlen kompromisszumképtelensége aztán furcsa, senkinél nem tapasztalt módon ötvözte a két oldalt: az elszámolást az építőkövekkel és a jelenlét intenzitását.”¹⁰

Természetesen Kurtág tanítását nem egyfajta idomítás, és nem is egy csakis egy oldalról való megközelítés jellemzi. Mindenki, aki belekóstolt már a tanítás folyamatába, tapasztalja a természetes kölcsönhatás jótékony, inspiráló hatásait. A tanítás-tanulás elválaszthatatlan egységgé válik, oda-vissza ható kölcsönhatás eredménye lesz. Az igazi mester létrehoz egy olyan légkört az órán, melyben a

⁹ Kele Judit: *A gyufaember – Az én Kurtágom*. 1996. (William Lacey)

¹⁰ Csont András: „Sokan kidőltek már mellőle” *Magyar Narancs online* 2007.02.16. (Letöltés ideje: 2015.09.25.)

tanítvány nem csak passzív befogadó, de kérdező-inspiráló-alkotó szerepet is vállal. A tanítványokból profitáló mester szerepét Kurtág egyszerű önzésként éli meg.

„Csak akkor értem igazán a zenét, ha tanítom is. Még ha hallgatom is, amikor játszom, az egészen más. Sokkal többet értek meg a zenéből, ha dolgozom rajta, ha keresem, hogyan hozzam közelebb a tanítványaimhoz. Végül is önmagamért csinálom. Ez merő önzés. Egyszerűen szeretem a zenét. Meg akarom érteni, de ez még kevés. Néha kapok tőlük valamit, más felfogást, intuíciót, a darab más megközelítését, amely számomra újat jelent. És az ő nézőpontjuk felől tudok valaminek a felépítésében részt venni.”¹¹

Kurtág célja minden esetben a művek belső összefüggéseinek feltárása. Az alapos megismerés következménye, hogy belülről látom, része leszek a műnek azáltal, hogy pontosan tudom a belső történések módját, mértékét, idejét. Kurtág ezt úgy fogalmazza meg, hogy a zenét a művész nem eljátssza, hanem megtörténik vele. Megtörténik vele, mert a mű részévé válik, nem egyszerűen külső irányító szerepet vállal. Az előadó, aki képes erre az átlényegülésre, olyan energiasugarakat bocsát ki magából, melyek a legnagyobb koncerttermek leghátsó székeiben ülőkhöz is eljutnak. Ennek a körültekintő felelőssége rejlik a Kurtág-tanítványok, az avatott előadók kiválasztódásában. A kurtági nyelv elsajátítása nem csupán a Kurtág-művek előadásaira korlátozódó eszköztár. Ez egy mélyen átszellemült, határtalan alázattal és teljes önátadással átszőtt előadói gyakorlat, melyben a koncentrált figyelem egyfajta örömteli nyitottsággal ötvöződik. Ez az attitűd képes a hallgatóságot olyan módon magával ragadni, hogy a mű az előadó és a hallgató egy közös energiamező részeseként a zene időtlen sodrásába kerüljön. Kurtág olvasatában a tudás, a belülről értés megszerzése a megérdemlés maga.

„Nekem az a legnagyobb ellenségem, aki a következő taktust, a következő egységet már eljátssza anélkül, hogy megérdemelné. Én úgy hívom, hogy megszenvedné. De nem muszáj megszenvedni, hiszen például a mosoly nem megszenvedés. Megtörténik. Ez a decrescendót csak akkor érdemelted meg, ha sikerült odáig vinni a dolgot, hogy nem lehet tovább fokozni azt a crescendót. Vagy. Azt a sforzatót meg kell érdemelned. Ha ingyen kapod, és csak attól sforzató, hogy odavágsz egyet, akkor az nem az. Hogy belehalsz, vagy nem halsz bele – ez van a megérdemlés mögött. A tenyércsattanásra valaki egyszer megkérdezte: - Akkor ez most dühös?- Nem, feleltem. Ez az energia.”¹²

¹¹ Kele Judit: *A gyufaember – Az én Kurtágom*. 1996.

¹² Varga Bálint András: *Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.), 57.

Fantasztikus útkeresési technikájának bizonyítéka a következő idézet: „Annak érdekében, hogy az előadó találkozni tudjon a darabbal, ki kell próbálnom vele mindenfélét. Ha a gyakorlatok közül az egyik nagyon jól megy, azt mondom: ahhoz, hogy ez legatissimo legyen, játszunk most staccatissimo. Ha valamelyik nagyon jól működik neki, megkeresem az útját annak, hogy ezen keresztül eljusson a darabhoz.”

13

Számos példával illusztrálhatnám, számos idézettel bizonyíthatnám még a kurtági módszer kifinomult tökéletességét, mely Kurtágot a nagy mesterek sorába emeli, és mely által értelmet nyer az a felismerés, hogy a Kurtág-tanítvány és a Kurtág-előadó hogyan lesz egy beavatási szertartás részese, és miképp válik avatott, örök követővé. Kocsis Zoltán így fogalmazott:

„A legjobb szóval úgy jellemezhetném, hogy berobbant az életembe. Mert ez egy robbanásszerű felismerése volt annak, hogy amit eddig tudtam, az nem úgy érvényes, ahogy én hittem addig, vagy revidálnom kell a saját értékrendemet, a zenével való viszonyomat: egyáltalán mi az, hogy előadó-művészet, mi az, hogy zene. Újra kellett értékelnem a világhoz és a zenéhez való viszonyomat.”¹⁴

Kurtágról azt tartják, szűkszavú ember. Nem beszél sokat, de nem is tölt sok időt emberek között. Mintha a külvilág elől azért menekülne, hogy az emberek lármás világa nehegy elvegye a lelkét egy sokkal vonzóbb és zenei hangoktól csendes világtól. Ám ebben az elszigeteltségben rengeteget tanul az emberről, egyfajta belső önvizsgálattal, mintha tudná, hogy valahol ott, magában sok mindenkivel találkozhat. Költők, írók az ihletői, a költeményekben, írásokban ismer magára, és megírja a szavak mögé rejtőzködő lélek muzsikáját. Műveit áthatja a humanitás, zenéje az esendőség, érzelmek, gesztusok kavalkádja. „Madame Bovary c'est moi. A Truszova is én vagyok valahogy, a megbántott kreatúra. Egyszer valahogy úgy fogalmaztam meg, hogy tulajdonképpen egyetlenegy önéletrajzot írok, nagyon sokfajta formában.”¹⁵

Van azonban még egy bizonyíték arra, hogy a látszólag rejtőzködő, emberkerülő Kurtág mennyire szoros kapcsolatban van az egyes emberekkel: az ajánlásai. Kivétel

¹³ Varga Bálint András: *Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei.* (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.), 34.

¹⁴ Kele Judit: *A gyufaember – Az én Kurtágom.* 1996.

¹⁵ Uo.

nélkül, szinte minden művét konkrét személyeknek ajánlja, vagy akár a konkrét személyek emlékére születik meg egy-egy mű. Ez a tény különleges, sokatmondó jelentéstartalmat hordoz. Azt jelzi, hogy Kurtág számára mégis mennyire fontos az ember. Azok, akiktől inspirációt, ihletet, szeretetet kap és azok, akiknek elismerést, hódolatot, hálát viszonz. Hálát azért, mert a világot gazdagította. Kurtág világot, melynek hihetetlenül sokszínű gazdagságát bevallottan embertársainak köszöni. Kurtág viszontajándéka a zenéje. A művek, melyek a megszületés szenvedései és gyötrelmei árán jönnek létre, mindig legalább egy embernek szólnak, akit a szerző maga meg is nevez. Még ha nem is feltétlenül van jelen ez a gondolat a mű születésének fázisaiban, annyi bizonyos, hogy nagy hatással volt a szerző életére, esetleg a konkrét mű születésére. Érdekes megfigyelni ezeket az ajánlásokat, mert sokat elárulnak a műről, a mű keletkezésének indítékairól, stílusáról, mondanivalójáról. Ajánlásait olvasva felmerül a kérdés, vajon miért pont adott illető a kiválasztott. Kurtág életében zeneszerzők, példaképek, kortársak, kedvenc előadók, tanítványok töltenek be fontos szerepet, mindegyikük jelen van vagy volt Kurtág életének fontos pillanataiban. Fontos, sokat láttató részlete ez a kompozíciónak. Legalább annyi jelentést hordoz, mint a cím vagy a mottó, melyet Kurtág szintén nagyon módszeresen használ. Elengedhetetlen részletek ezek. Számomra a Kurtágtól kapott tudás leglényegesebb része ez: az igazi szépségek a dolgok részleteiben keresendők. A legfontosabb dolgok a felszín alatt vannak, és minél mélyebbre hatolunk, annál nagyobb gyönyörűségeket találunk. Idézek egy másik lényeges tanulságot Kurtág-tanulmányaimból:

„Minden élmény, csak befogadó állapotban legyen az ember. Csak legyen élmény. A földalatti erős nyomot tud hagyni, de egy igazán csúnya külváros is gyönyörű lehet. Gyönyörű, ha nyitott az ember.”¹⁶

Ez a fajta látásmód képes gyökeresen megváltoztatni az egyén életét és az élet dolgaihoz való viszonyulását. Az érzésből, hogy egy hétköznapi dolog lehet élményszerű, ha elég nyitott az ember, természetesen következik az állandó tanulás folyamata. A folytonos tanulás és a munkában eltöltött idő Kurtág lételeme.

„Boldognak csak akkor tudom magam nevezni, ha a munkában vagyok, még akkor is, ha tudom, hogy ebből nem lesz jó darab. Szóval annyira kell, hogy örüljek annak, ha

¹⁶ Varga Bálint András: *Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei.* (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.), 36.

egyáltalában valamit tudok, mert olyan gyakran rettenetesen kínzó az, hogy nem tudok. Folyton tanulok, és folyton csak azt érzem, hogy semmit nem tudok, és akkor néha valaki bennem azért mégis tudja a dolgokat.”¹⁷

Kurtág esendő emberi tulajdonságainak felfedezése számomra még vonzóbbá tesz a kurtági világot: azt tudatos passzivitást, amellyel várja, hogy a dolgok megtörténjenek, miközben a szükséges körülményeket – a nyitottsággal, valamint az élmények és az ismeretek folyamatos beáramlásának biztosításával – megteremti. Így jönnek létre a kompozíciói is.

„A kompozíciónak mindig vannak törvényei, amiket ő akar. Amikor nagyon pontosan tudtam, hogy milyen formát akarok írni, akkor azt a darabot nem tudtam megírni. Ilyen szempontból nincs tudásom, technikám, csak az tud jönni, ami akkor meg akar születni. Az akkor okosabb, mint én, és megtalálja a saját útját. Van, ami egyik pillanatról a másikra kiderül, hogy lehetséges. Lehetséges semmivel zenét csinálni, anyag nélkül, valójában csak attól, hogy valami történésé alakítja ezt a semmit... Szóval – hogy mondjam – nincs nekem se küldetésem, se hivatásom, csak az, amiért érdemes... érdemes felkelni reggel... tehát hogy az életem független lesz ezen túl attól, ami történik vele.”¹⁸

Szükszavúsága, a nehezen kimondott gondolatok mögött a szavak, a gesztusok, melyekkel kommunikál, egyszerűségükkel, tömörségükkel, igazságukkal és életszerűségükkel varázslatosan hatnak. Zenéje ugyanezekkel az eszközökkel kommunikál. Rövid, tömör formái, pár szavas mondatok, melyek mögött azonban egy világegyetem tudása és tapasztalata rejtőzik. Átélt érzelmek, tapasztalatok, gesztusok, mozdulatok hangok formáiba csomagolva. Ligeti György így fogalmazta meg mindezt:

„A 60-as években történt. Ő kialakított valamit, amire már előtte is volt hajlama, ilyen... fantasztikus koncentrált bensőséget, mit lehet csinálni egész kis gesztusokkal. Egyszer megkérdezték tőlem, hogy milyen a Kurtág zenéje, és én eljátszottam egy Kurtág-darabot, amit most is el tudok játszani – egy sóhaj, aminek pontos eleje, vége, tempója és dinamikája van, ennyi. Kurtágban nagyon csodálom ezt a hogyan tudunk

¹⁷ Kele Judit: *A gyufaember – Az én Kurtágom*. 1996.

¹⁸ Uo.

valamit teljesen koncentráltan, röviden elmondani... Ilyen szempontból Kurtág erősen kapcsolódik Webernhez. A magyar variánsa a weberni lakonikus rövidségnek.”¹⁹

Zenéje nagyon pontosan tükrözi Kurtág személyiségjegyeit, különleges emberi természetét: szavak, sokatmondó, rövid félmondatok közötti csendek, feszültek, de mindig megtöltve várakozással. Sóhajok, kiáltások, néha görcsös kimondani akarás, aztán egy gyönyörű, megkönnyebbült sóhajtás. Hosszú monoton lamentálás, a végén egy erős robbanás. Simogatások, mosolyok, nyögdécselések és földöntúli hangok. Lehetetlen felsorolni a sokféle gesztust, a mesterből szaggatottan jövő, ám mégis folyamatosan láncra fűzhető, érzelmi gondolatok zenei kifejezését. Művészi kifejezőmódja és hangzásvilága különleges és egyedi, semmihez nem hasonlítható.

„Két hang, egy dallamfoszlány, egy hangzat elegendő számára – ezek összetéveszthetetlenül az övéi – zenei világa fölépítéséhez. E világ a határtalan igényesség gyümölcse, olyasvalaki alkotása, akinek az életében az immár aláhanyatló huszadik század véres utópiái és katasztrófái mély nyomot hagytak. Épp ezért érvényes rá, amit Walter Benjamin egyszer hasonlíthatatlanul szépen mondott Franz Kafkáról: "Kafka minden gesztus mögött – akár El Greco – felszakítja az eget; de akárcsak Grecónál – aki az expresszionisták patrónusa volt –, a döntő elem, a történés középpontja a gesztus marad." Találébb kép aligha akadna, hogy megfogalmazzuk Kurtág Györgynek, a muzsikusként az eszményét, valamint azt, ami zenéjét egészen sajátosságosan jellemzi: a gesztus roppant intenzitása. Felbecsülhetetlen érték ez, mert a szeretet szól belőle.”²⁰

Kurtág arra az örökös kérdésre keresi a választ, hogy miként jönnek létre életünk csodás, apró pillanatai a végtelen világban, azok, amiért érdemes élnünk. Ezt tanítja nekünk egész életművével akár közvetve, akár közvetlenül, oktatóként adva át az interpretáció művészetét. Akár így, akár úgy, egyfajta újjászületést élhetünk meg vele.

¹⁹ Uo.

²⁰ Bösch, Thomas: „Kurtág György képmása.” *Muzsika* 44/2 (2001. február), 3-5.

„A zeneszerzőlet extrovertált személyiséget feltételez voltaképpen. Ugyanakkor ő mint ember rendkívül befelé forduló, zárt, tépelődő, mindenből gondot, lelkiismereti kérdést csinál magának tele van büntudattal, többnyire ok nélkül. Szóval egyszerűen érzi a világ nyomását, mint József Attila vagy Bartók. És ebből ő személyes problémát csinál magának... Folyton nagyon súlyos morális problémákkal viaskodik... Soha nincs megelégedve, mindig úgy gondolja, lehetne jobban. Minden állandóan alakul, állandóan változik nála. Az ember gondolhatná, hát ennyire befolyásolható lenne a körülmények által? Egyáltalán nem befolyásolható. Ezek a folyamatok benne zajlanak.”²¹

Mindenképpen szólnom kell még azokról a meghatóan szép Kurtág-gondolatokról, amelyeket Ligeti Györgyről írt. Ezek az írások zeneműveihez hasonlóan éppúgy magukban hordozzák Kurtág személyiségjegyeit. Megdöbbentő erejű és megkapó szépségű üzenetek. Az 1993-ban elhangzott laudáció a Siemens Alapítvány díjátadó ünnepségén egy olyan különleges kompozíció, amely ha kísérőzenét kapna, zenedrámaként is megállná helyét a színpadon. Fantasztikus, ahogy térben elhelyezi az emlékeket fő helyekre téve a közös élményeket, hátsó színpadokra a közös élmények mögötti emlékezéseket, gyermekkori utalásokat. Éppúgy, ahogy a zenében is, mindig fellelhetők a múlt gyökerei és azoknak kivetítődései. Az emlékek rövid és tömör benyomások, sokatmondóak, mélyrehatóak, és minden esetben hangsúlyosan kapcsolódnak a múltbeli élményekhez, fokozva ezzel az ünnepi szertartás megható hangulatát. A szertartás ünnepélyessége egész világát jellemzi. A Codában megjelenik a saját kompozíciós technikáját Ligeti szemével kritizáló Kurtág, és ebben a rövid záró részben megfogalmazza a tehetség-egyéniesség igazságát az objektivitással szemben. Véleményem szerint Kurtág egyik legnagyobb önvallomása ebben a Codában rejlik. Önkinzó szerénysége, kíméletlen önkritikája és bizonytalanságai ellenében mégis az egyfajta belülről jövő, önmagába vetett bizalom, a semmi máshoz nem hasonlítható kurtági világban. Az elmaradhatatlan kettősség itt, ebben az írásban is jelen van.

A Kylwyrria – Kálvária emlékbeszéd és gyászbeszéd is Kurtág jellegzetes kompozíciója. Rövid tételek, megható, ünnepélyes hangvétele, utalások, emlékezések, kiragadott szavak, emlékfoszlányok. Befejezésül Ligeti Poème symphonique című művének felidézése megrendítő befejező kép:

²¹ Balázs István: „Beszélgetés Kurtág Györgyről Csengery Adrienne-nel”. In: *Tisztelet Kurtág Györgynek*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2006.), 191-204.

„...ahogyan a különböző sebességre állított és egyszerre elindított metronómok eleinte áthatolhatatlan szövedéket képeznek, majd ahogyan a leggyorsabbra állított és ezért leghamarabb lejáró gépek elhallgatnak, ezáltal egyre áttekinthetőbbé válik a struktúra; végül a két leglassúbb, „szólistaként”-ként működő metronóm ütései: mint valami meghatott lírai búcsú. A gyászszertartás napján, a délutáni koncerten a Poème symphonique. Döbbenetes, tragikus, beckettí.”²²

A gyászbeszéd befejezése fájdalmasan szép és megrendítő. Olyan kurtági, hogy utána mozdulatlan marad az ember. Kurtág világa talán nem szólhat mindenkinek. Lehet, hogy csak hasonló lelki alkatú, befelé figyelő, analitikus világszemléletű, elmélyülni vágyóknak való. Különleges és egyedi világ, melyet azoknak, akik ajándékba kapták a lehetőséget, hogy birtokolhatják, és elnyerték a *megérdemlést*, hogy láthatják szépségeit, életben kell tartaniuk, és tovább kell vinniük.

²² Varga Bálint András: *Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei.* (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.), 152-153.

II. A boldogult R. V. Truszova üzenetei

Kurtág összes művével kapcsolatban azt vallja, hogy számára a zene teremti meg önmagát, ő csak akkor képes megírni a darabot, ha az magától születik meg. Nem tudhatjuk pontosan melyik az a pillanat, amikor egy mű remekművé válik, lehet, hogy tényleg már a születése előtt eldőlt, valahol az univerzumban, amikor titkos, egy irányban haladó erők együttes hatásai összegződnek, és létrehozzák a tökéletes egységet. Egy alkotó életében a helye és ideje is meghatározhatatlan, de annyi bizonyos, hogy állhatatos, elmélyült munka előzi meg, és egyfajta megérdemelés következménye. Életre hívásuk soha nem lehet szándékos, mert nem tűrik az akaratlagos elhatározást. Váratlan pillanatokban érkeznek, látszólag véletlen dolgok összetalálkozásából születnek. Bizonyára a Truszova esetében is így történhetett, máskülönben hogyan kerülhettek volna egymás mellé egy orosz költő versei, Kurtág különleges hangzásai, egyedi összeállítású kamaragyüttese egy olyan drámai előadóval, akinek hangja, személyisége a megfelelő alázattal és önfeladással tökéletesen illeszkedett a remekmű mozaikjába. Kurtág elképzelései, stílusa és zenei világa már ezt megelőzően, a Bornemisza mondások megírása idején is készen állt, hogy learassa a babérokat, de úgy tűnik, Truszova lelke sokkal inkább hivatott volt a zeneszerző lelkével való azonosulásra, mint Bornemisza Péteré. Talán a női lélek bonyolult sokszínűsége indította el Kurtágban a különleges hangzású kamarazenekar létrejöttét, a szikár férfilelek félelmeit megjelenítő op. 7 egyetlen zongoraszólama ellenében. Bár a Bornemisza-mondások megrázóan gyötrő, szinte vulgáris monológja látszólag tökéletesen összeegyeztethető Kurtág férfi lelkével, az élettől folytatott harcaival, de mégis, azok a versek, amelyek igazán kihozták belőle lelke legmélyebb zenei gesztusait, azok Truszova, a szenvedélyesen érzékeny nő gyötrődései voltak. Írásomnak természetesen nem célja a művészi tevékenység tudatos és tudatalatti alapjait vizsgálni és Freud pszicho-biológiai módszereivel kutakodni Kurtág művészetében, de mindenképpen figyelemre méltó, hogy a zeneszerző szinte minden költeményekre írott dalciklusát női hangra és női előadóra képzele, függetlenül attól, hogy férfi vagy női versekről van-e szó. Annak tekintetében, hogy a művészet bármely megnyilvánulásában – akár műalkotásról, akár maga a művész személyiségéről beszélünk – nem meglepő jelenség a nemi identitásbeli határok elmosódása, a jelenség megemlékezésén túl nem merült fel számomra igény ennek boncolgatására. Az ellenkező nemű lélekábrázolásra találunk

nagyon sok példát az irodalomban és a zenében is, akár Krúdy nőalakjaira, akár Schumann *Frauenliebe und Leben* című dalciklusára gondolunk. Utóbbi a szerző által bevallottan is ihletője a Truszova daloknak, ahogy Schönberg *Pierrot lunaire* –je is a nemtelen bohóc női hangba öltöztetve.

Krúdy líraian önfeledt, érzelmesen keserű, álmodozó. Csontig lecsupasztított őszinteséggel teli művészete legalább annyira magányos külön út a XX. századi irodalomban, ahogy Kurtág zenéje. Az általa kialakított forma és hangvétel is egyedülálló irodalmunkban, csakúgy, mint Kurtág művészete. Szinbád alakja a minden női lelkek ismerője és csodálója, a nőké, akik mindent tudnak az életről, és akik az álmokon keresztül tartják a kapcsolatot a természettel és az univerzummal. Számomra Krúdy művészete – önmagában is, de még inkább Huszárík Zoltán varázslatos atmoszférájú vizuális költészetében, a gondolatok megjelenítésében, az idő pillanatrészleteiben való megragadásában – a kurtági művészi jelleg hasonmása.

A Schumann és Kurtág közti lelki rokonság kifejezője sem csupán a női szerelemről és sorsról szóló dalciklus. Az irodalom és a zene iránti szenvedély, a dalokban, dalciklusokban kiteljesedő művészetük, a kisformák, érzelmek, a gesztusok tömör, de annál intenzívebb megjelenítése mind metszéspont, zenéjük a törekenység, a belső lelki hevülés és szorongás drámaiságának kifejezése. Kurtág a Truszova hangvételének érzékeltetésére és a hangszín árnyalatainak sokszínű kifejezésére is Schumannt és Schubertet hívta segítségül.

„A Truszova próbáinak nagy része avval telt el, hogy Schubert-dalokat énekeltetett velem. Legalább száz dalt vele tanultam meg. De ugyanígy énekeltünk Schumann -, Brahms -, és Richard Strauss-dalokat is később. Munkánk során tudatosan törekszünk rá, hogy kialakítson egy olyan repertoárt, melyre aztán hivatkozhat, melynek révén rávezethet saját darabjai problémáira.”¹

Schönberg pántonális kamaraegyüttes kíséretű melodramája formai és hangulati szempontból szoros párhuzamba állítható Kurtág monodramájával. Bár az 1912-ben, Berlinben keletkezett kompozíció formai felépítését Kurtág már – a Truszova előtt – a Bornemisza-mondások komponálásakor felfedezte a maga számára, igazán a Truszova esetében érezhető a nyilvánvaló párhuzam. Mindkét műben a rövid, kisebb-nagyobb lélegzetvételnymi hangulatképek három nagy egységbe tömörülnek,

¹ Balázs István: „Egy zeneszerző képmása – ahogyan egy énekesnő látja. Beszélgetés Kurtág Györgyről Csengery Adrienne-nel” *Mozgó Világ* 1986/2. 119-125., 120.

azzal a különbséggel, hogy míg a Pierrot háromszor hét, tehát arányos elosztású, a három nagy részen belül pedig nincs megjelölt tematika, addig a Truszovában teljesen és aránytalanul különbözőek, illetve tematikusak a nagyformák. A Magány kettő, az Egy kis erotika négy, míg a Keserű tapasztalás – Öröm és bánat tizenöt megkomponált versből áll. Tehát a formai felépítés nem hasonló. Hangulatilag összevetve a két művet azonban vannak párhuzamok, utalások. Az ihlető versek mindkét mű esetében nagyon kifejező és szuggesztív érzelmi és lelki állapotokat fejeznek ki, de míg a Truszovában egyértelműen a női lélek rejtelsei és rezdülései kapnak hangot, a Pierrot általános, nemtelen emberi hangulatok, emlékezések, látomások hordozója. A közös mindkettőben, hogy ezeknek a felidézett lelkiállapotoknak nincsen meghatározott helye és ideje, tehát nem egy történet részei, hanem furcsa módon körülöttünk lebegnek, mintha két világ, a reális és az álomvilág között léteznének. A Truszova kétségkívül valószínűbb ember érzetét kelti, érzelmei és szenvedései is sokkal konkrétabbak, mégis a túlvilágról küldött üzenetei távlatában érzékeljük. Schönberg és Kurtág zenei világa nagyon különleges és szuggesztív atmoszférát teremt, Schönbergé hűvösebb, kissé szenttelen, de egyben frivol és groteszk, mely hangulatot a sprechgesang stílus még jobban felerősít, míg Kurtágé széles érzéki skálán mozgó, ösztönös, nyers és egyben törekenyen érzelmes. Egyetlen dolog egyezik teljesen a két kompozícióban: a szerzői utasítás az interpretációval kapcsolatban. Schönberg utasítása, melyet a partitúra elejére írt:

„Az előadónak itt sohasem az a feladata, hogy a szavak értelméből kiindulva teremtsék meg az egyes darabok hangulatát és karakterét; kiindulópontjuk mindig a zene legyen. Amennyiben a szerző fontosnak tartotta a szövegben adott események és érzelmek hangfestői ábrázolását, ezt zenéjében úgyis megtette. Ha az előadó ennek mégis hiányát érzi, óvakodjék olyasmint adni, amit a szerző nem óhajtott. Ez esetben ugyanis inkább elvenne, semmint adna.”

Kurtág ugyanilyen irányú elképzeléseit tükrözik az énekes előadónak adott instrukciói. Csengery Adrienn így vall a közös munkáról:

„Mi csak zenei problémákat akarunk ilyen esetekben megoldani. Nem színpadi helyzetekben gondolkodunk. Soha. Ez a színpad felé való kiugrás nagyon látenszen jelentkezik nála. Soha nem konkretizálódik. Kurtág a színpadra soha nem hivatkozik. Sőt. Ő ezt a szót csak pejoratív értelemben használja. Akkor, amikor nem tudok valamit pusztán a hangommal megoldani, akkor nyúlok – véleménye szerint – meg nem

engedett eszközökhöz, vagyis színpadias külsőségekhez. [...] A színpadi gesztus is a hangomban kell, hogy megszólaljon. Kurtág mindig azt mondja: „Ne te mozogj, a hangod mozogjon.” Tökéletesen igaza van. Ő egyértelműen csak a hangom kifejezésével akar operát. Tehát, hogy minden gondolat, minden érzelem a hangom révén jusson kifejezésre. Ne az arcjátékkal, ami mögött esetleg nincsen hangi fedezet. Ne a gesztusaimmal próbáljam pótolni azt, ami hiányzik a hangomból. Tehát mindent a látvány kikapcsolásával kell megoldanom.”²

II.1. Ajánlás Kósa Györgynek

Jól tudjuk, mennyire fontos és sokatmondó információ, ha egy művet alkotója ajánlással lát el. Rendszerint az ajánlásban megjelölt személy kiemelten fontos szerepet játszik a szerző életében vagy a mű megszületésében. Kurtág művei minden esetben szólnak valakinek, vagy valakiről. Elképzelhetetlen, hogy ne jelezze tiszteletét, megbecsülését vagy háláját ajánlásával annak, aki akár művészetével, akár emberi mivoltával nyomot hagyott az életében. Kurtág a Truszovát Kósa Györgynek ajánlotta.

A zeneszerző (1897-1984) egy gazdag életművet hátrahagyó, mindenféle műfajban alkotó, a korra, a külvilágra és a társművészetekre reagáló személyiség volt. Kurtág és Kósa személyes kapcsolatáról keveset tudok, így Kósa György művei, a róla szóló írások, megemlékezések és az általa írott memoárkötetből származó információk vannak a segítségemre, hogy megfejtsem, mit is jelenthetett ő Kurtágnak. A róla hallottak és olvasottak alapján meggyőződésem, hogy Kósa hatása Kurtágra legalább annyira személyiségéből és emberségéből fakad, mint amennyire zeneiségéből és zeneszerzői tevékenységéből. A róla szóló írások rendkívül áradó emberszeretettel megáldott, szuggesztív művészegyéniséget ábrázolnak, aki puritán tisztaságú lényével fel akarta emelni az emberiséget a muzsika boldogító világába. Az emlékezések meghitt házi muzsikákról, egyéni hangú kompozíciókról, alázatos, művészettől átitatott, felejthetetlenül intenzív zongorajátékáról árulkodnak. Harmincöt esztendőn keresztül tanított a Zeneművészeti Főiskolán. Nem volt nagyhírű divatos mester, aki virtuóz zongoristákat képez, de mindenki tudta, ha valaki elsősorban muzsikus akart lenni, akkor Kósa tanár úrhoz kell jelentkeznie. Kilenc operát, tizenegy balettet, ötven kantátát és oratóriumot, kilenc szimfóniát, számos más kamara és zenekari darabot és mintegy kétszáz dalt komponált.

² Uo., 121-122.

„Művei dallamosságát erőteljes, nagyon kifejező gesztika, ritmusait heves temperamentum és beszédes lejtés jellemzi, mindehhez pedig puritán, valósággal aszkétikusan szűkszavú, minden öncélú különcködéstől mentes harmóniavilág járul.[...] Emberiességet hirdet Kósa muzsikája, békét és a művészet szent áhítatát.”³

Egy másik jellemzés műveiről Dalos Anna szemével:

„Kósa célja a művei komponálásakor: darabjaiban nem a formára, hanem az „üzenetre” tette a hangsúlyt, azaz saját mondanivalójára, a „lényegre”. Műveiben kiemelt szerepet játszott a közvetlen hatás. [...] Valószínűleg éppen ezért kerültek a szöveges, vokális műfajok – a kantáta, az oratórium, a dal – az életmű középpontjába. Ezekben a műfajokban ugyanis a zene a szöveg hordozója és közvetítője, segítségével a szerző másik szférába emeli a költeményt, és ezzel felfokozza, gazdagabb jelentéstartalommal tölti meg a szöveget. [...] Kósa apró zenei ideákat, pillanatképeket illesztettségűen egymás mellé, arra törekszik, hogy e zenei pillanatképekkel ragadja meg az alaphangulatot. A hatvanas évek kisebb kompozícióiban – a dalokban és a kamaraművekben – Kósa tulajdonképpen ugyanezt a zenei atmoszférát akarta létrehozni; éppen ezért kereshetjük e művekben a zeneszerző időskori megújulásának gyökereit. ... Kósa dalkompozícióinak íve töretlen. Kósa ezekben a dalokban a versek légkörének megteremtésére törekedett, számára tehát a szöveg nemcsak a darab formáját, hanem annak alap effektusát is magában hordozta – ez lesz a késői Kósa-stílus egyik legkarakterisztikusabb vonása. [...] A dalok mellett ebben az időszakban Kósa érdeklődésének középpontjába a különleges hangszer összeállítású együttesek kerültek – ez tekinthető a késői Kósa stílus másik fő jellegzetességének.”⁴

A dalkompozíciók, az apró zenei ideák, pillanatképek zenei atmoszférában való megjelenítése, a különleges hangszerösszeállítású együttesek mind utalhatnak a Truszovával való kapcsolatra. Halász Péter megfogalmazása Kósa vokális műveiről, szólhatna akár a Truszováról is:

„Kósa vokális kompozícióiban elválasztja a szöveg megszólalását annak értelmezésétől. [...] a hangszeres együttes harmonikus-melodikus anyaggal fonja körbe, burkolja be a költői mondanivalót. Kósánál a hangszerek azt a különleges zenei atmoszférát teremtik meg, amely a szöveg metafizikus rétegét, vagyis a „lényegét” hivatott felidézni.”⁵

³ Pándi Marianne: *Kósa György*. Uő: Mai magyar zeneszerzők. (Budapest:Zeneműkiadó Vállalat, 1966.)

⁴ Dalos Anna: *Kósa György* Magyar zeneszerzők 2. Budapest Mágus Kiadó

⁵ Halász Péter: Erőgyűjtés a hiányból. (Kósa György és a Biblia); 1997. V4. 98-104.

Kósa memoárkötetében megfogalmazott önvallomása szintén a Kurtággal közös lelki rokonságra utal.

„Rájöttem, hogy legbensőbb énem kívánságára – bár a jelek szerint minden kapu nyitva állott errefelé -, nem óhajtok divatos művész lenni. A magam részéről inkább egy elvonultabb, kevésbé csillogó életre vágyakoztam. Számomra úgy az előadásban, mint a komponálásban, a feszültség görcsös túlzása megakadályozza a legbensőbb dolgok szabad érvényesülését. Ezt a lényegét kívántam védeni. [...] láttam azt is, hogy a technikai tudás fitogtatásában beálló versengés mennyire eltéríthet a számomra legfontosabbtól: a legmagasabb közvetítésétől.”⁶

Végül egy utolsó idézet Popper Péter pszichológus, író tollából, mely talán a legmélyebben érzékeltetni a két zeneszerző közös életfilozófiáját.

„Apáméknak nagyon jó barátja volt a Kósa György nevű zeneszerző. Eljárhattam hozzá hallgatni, hogy hogyan gyakorol. De nem volt szabad megszólalnom. Egyszer készült egy koncertre. Ő gyakorolt, én üldögéltem hátul a szobában, és hallgattam. Hirtelen eszembe jutott, hogy milyen kutya rossz élete volt ennek a Kósa Gyuri bácsinak. Ismertem az életét és kibukott belőlem: »Gyuri bácsi, kurva dolog ez a zene! Cafatokra tépte az életed!« És a Kósa tovább játszott, vissza sem fordult, hanem csak olyan hetykén, úgy hátrafele odalökött nekem egy mondatot. És azt mondta: »Arra való az életem. Nem?« Ez rettenetes nagy mondat volt. Hát mire való egy muzsikuss élete? Egye meg a Zene! Szóval ez a nem spórolok magammal. Na, most ez kioltotta, tényleg kioltotta az önsajnálatot, ezt az önféltést belőlem, ami rettenetesen sok bajt okozott addig.”⁷

Összefoglalva tehát, teljesen egyértelművé vált, hogy a dalok és a különleges atmoszférájú, bensőséges érzelmekkel teli kisformákon kívül Kurtág és Kósa egyformán gondolkodtak életről, hivatásról, művészi elhivatottságról. Mindez nyilvánvalóvá teszi az ajánlás szándékait.

Kósa három évvel élte túl a Truszova nemzetközi sikerét, nevével és emlékével azonban mindig ott lesz Truszova oldalán.

⁶ Dalos Anna: *Vázlatok Kósa György poétikájához*. Szakdolgozat, 1998. (Kézirat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem).

⁷ Popper Péter: *A kő, a víz és a kutya*. (Budapest, Saxum Kiadó, 2011.)

II.2. Előzmények

Ahhoz, hogy egy zenei alkotást a maga teljességében birtokolhassunk, nem elég látni, hallani, érzékelni, ahogy a különböző interpretációkban újjá és újjá születik, vizsgálódnunk kell keletkezésének okai és körülményei között is. Meg kell értenünk a szerző életművében betöltött szerepét, ismernünk kell az inspirációkat, melyek elősegítették a létrejöttét, tájékozódnunk kell az adott korszak mint társadalmi-történelmi háttér adta lehetőségekről.

A Kurtág világa című fejezetben már említett párizsi éveknél kezdeném a visszatekintést, amikor a súlyos külső és belső válsággal küzdő zeneszerző évekig hallgat, és keserves belső harcok és útkeresés után 1959-ben megírja az I. vonósnégyesét, amit op. 1 számmal lát el. Az első tétel programja – mint ismeretes – a sötétből a fénybe tartó és végül az útját megtaláló ember zenéje. Látomásként tárul eléink a film, mely gondolatok, fantáziálások sokszínűségét, számtalan gesztusban megjelenő érzelem-megnyilvánulásokat idéz. Osztinató kíséret felett üveghangok tekergő dallama, dallamfoszlányok, rubato pizzicatók, megkezdett, félbehagyott frázisok, feszültségkeltő tremolók, ritmikus vad tánc, pillanatokra megjelenő idilli szépség. Az alig tíz percnyi zene, tökéletes ívet formálva jeleníti meg a harminchárom éves szerző sokszínű, változatos gesztusgyűjteményét. Gondosan megrajzolva a kurtági zene körvonalait és jelrendszerét. Az opus. 2-es Fúvósötös Sztravinszkijt idéző együtthangzásai Kurtág parlando stílusában különösen hangsúlyos szerepbe helyezik a kürt hangzását. Az ezt követő Nyolc zongoradarab a pillanatképek egymásból kinövő forгатaga harmóniát sugárzó, időtlen tagolatlanságban. A múlt zenéit idéző asszociációk összetéveszthetetlen, kurtági hangon. Az opus 4-es Nyolc duó hegedűre és cimbalomra a húzott és ütött húrok izgalmas együtthangzása, a kurtági hang egyéni jellegét gazdagító cimbalom első megjelenése. Majd a Jelek szóló brácsára és egy gitárdarab, amelynek két tétele átkerült később a Szálkák című szóló cimbalom darabjába. A három év alatt összegyűlt első öt kompozíció magán hordozza Kurtág stílusjegyeit, mint a szokásos kamarafarmációkban életre keltett stílusgyakorlatok. Többek annál, rövid és tömör, magabiztos, határozott életjelek, melyeket már nem lehet nem észrevenni.

„Súlyos hibát követnénk el, ha lebecsülnénk Kurtág hangszeres kamarazenéjét, mégis feltűnő, hogy egyes korszakokban milyen óriási jelentőségre tesz szert műveiben az ének, tágabb értelemben az emberi hang. Segítségére siet az emberi értékvilág teljes

spektrumának megragadásában, lehetőségeinek és megvalósulatlanságának szembesítésében, mégpedig mindenkor összefonódva a személyesség erőteljes hangsúlyozásával. A személyesség súlya, a Kurtág-művek legjavát átható kínzó-önmarcangoló vallomásszerűség révén nyeri vissza Kurtágnál a zenei szövet az elveszített képlékenységét, kifejezőerejét, töltődik föl érvényes jelentésekkel.”⁸

Első énekhangra írott önéletrajzi alkotása, a Bornemisza Péter mondásai, Concerto szoprán hangra és zongorára, melyben a kurtági töredékek – szám szerint 24 – négy nagy egységbe tömörülve jelenítik meg Kurtág drámaian súlyos zenei gondolatait az esendőségről, bűnről, halálról és megbocsátásról. A vallomás-bűn-halál-tavaszi négyes tematikus körébe helyezett mondások, melyek hűen tükrözik Kurtág akkori világképét. Itt tűnik fel először Kurtág fontos mottójaként a „Virág az ember”, a halállal szembesülő emberi lét szépségét és törekénységét kifejező, gyönyörű látomás. Kurtág azonosulását Bornemiszával Halász Péter fejezi ki nagyszerűen:

„Bornemisza Péter megdöbbenően modern, szinte pszichoanalitikus világossággal fogalmazza meg »alkotáspszichológiáját«: »De hova inkább igyekeztem lenyomnom, annyival inkább nőttön nőtt és öregbedett rajtam az a sok kísértet. Kik miatt nem lőn mit tennem, hanem akaratom ellenére is nagy pironkodva ki kellett ez világ láttára bocsátanom.« A belső kényszer, az ellenkezés és a szégyen együttes érzései hozzák létre a műveket, nemcsak Bornemisza prédikációit, de Kurtág kompozícióit is.”⁹

1963-68-ig dolgozott kompozícióján, amit 1968-ban Darmstadtban elő is adtak. Darmstadt vágyott közeg volt Kurtág számára, a német város 1946-ban alapított új zenei nyári kurzusa volt a fellegvára az akkori kortárs zenei művek bemutatásainak. Az itt működő zenei műhely hatása meghatározó volt az európai kortárs zeneszerzők gondolkodásmódjára. Annak ellenére, hogy az új zene – a második világháború utáni – kétségkívül legnagyobb hatású központja működésének megítélése végletesen sokszínű volt, a fesztiválra meghívott és bemutatott művek fogadtatása és megítélése meghatározó volt a zeneszerzők életében. Az 1968. szeptember 5-én Darmstadtban bemutatott Bornemisza Péter mondásai nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. A

⁸ Balázs István: „Kurtág”. In: Moldován Domonkos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006.), 21-61.

⁹ Halász Péter: „Kurtág-töredékek” in: Moldován Domonkos (szerk.) *Tisztelet Kurtág Györgynek*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006.), 83-141.

nemzetközi elismerés lehetősége nem teljesedett be ezen az estén. Roland Moser svájci zeneszerző, Kurtág lelkes híve így emlékezik:

„Emlékezetem élénken megőrizte, milyen tanácstalanul állt a jelenlévő zeneszerzővel és e negyvenpercnyi, csupán szopránhangot és hagyományosan kezelt zongorát alkalmazó, tömény zene előadóival szemben a Darmstadti Nyári Kurzus felkészítetlen hallgatóságának java, sőt még az úgynevezett szakma is. Ez a zene akkor még nem hatott reprezentatívan Olyan benyomást keltett, mintha egy másik bolygóról származna.”¹⁰

A Bundesrepublik Deutschland így írt róla:

„A Stockhausen bűvöletében álló közönség számára Kurtág zenéje egyszerre bizonyult túl modernnek és túl hagyományosnak.”¹¹

A sikertelenség után Kurtág hosszan tartó válságba került. A következő öt évben mindössze két vokális kompozíciót írt (Egy téli alkony emlékére, Négy capriccio), melyekből az utóbbit csak 1996-ban jelentette meg. A fordulat 1973-ban következett be. Így emlékezik vissza:

„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. Ráadásul háromévi bénultság után, 1973-ban még állami kitüntetést is kaptam Magyarországon, ami majdnem egyenlő volt a halálos tördőfessel. De ez a telefonhívás, jóllehet a zongoratanárnőt alig ismertem személyesen, döntőnek bizonyult.”¹²

A többkötetes zongoraiskolának induló Játékok zeneszerzői műhely és napló, a kurtági zene megismerésének valóságos kincsesbányája.

„A véletlenszerűen elindult munka azután a Játékok negyedszázada folyamatosan bővülő, mára több mint 300 darabot tartalmazó gyűjteménnyé növekedett. Kurtág legsajátosabb kompozíciós találmánya, hiszen benne sikerült a zeneszerzőnek meglelnie

¹⁰ Moser, Roland: „Ernst von Siemens Zenei díj Kurtág Györgynek”. *Muzsika* 41/7 (1998. július.) 12-14.

¹¹ Brennecke, Wilfried: „Kurtágs Anfänge in der Bundesrepublik Deutschland (1961- 1969)”, In: György Kurtág (Bonn, 1986), 18-27.

¹² Heg, Hans: „Az ember sosem érkezik túl későn”. Hans Heg beszélgetése Kurtág Györggyel, *Muzsika* 39/2 (1996. február), 12-15.

az alkatához leginkább illő kisformák tökéletes közegét. Ugyanakkor a Játékok az önbemutató eszközévé is vált Kurtág számára. A nyilvánossággal szemben mindig tartózkodó zeneszerző zongoristaként kizárólag a Játékokból 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.”¹³

A Játékokkal egy időben születik a Pilinszky-dalok és az Eszká-émlékzaj, azonban a továbblépés csíráit nem a vokális alkotások jelentették ebben az időszakban – az még pár évet váratott magára –, hanem az a majd’ 200 darabból álló játékgyűjtemény, amelyben a zene születését, a hangszer megszólaltatásának kimeríthetetlen tárházát jeleníti meg. Felébresztve magában a gyermeki kíváncsiságot és a kísérletezés örömeit, nemcsak létrehozta az általa elnevezett „pszeudopedagógiai” sorozatát, de felidézte saját maga számára az 1958-as újjászületést, a „kössön össze mindössze két hangot” súlytalan állapotát, megszabadulva a bénító felelősség, a megfelelés súlyos terhetől a komponálásban. Ekkor, a hetvenes évek közepétől Kurtág fontos kapukat nyit ki, és megteremti magának a lehetőséget, hogy a világ figyelmét végre megérdemelten magára vonja. Így fogalmazza meg credóját:

„Olyan rövideget elérni, hogy minden pillanat lényeges és fontos legyen. Minden feleslegeset elhagyni, azaz a legtöbb kifejezést és tartalmat a legkevesebb hanggal megfogalmazni.”¹⁴

Ebben a felszabadult és egyben magabiztos lelkiállapotban érkezik számára a lehetőség, hogy megszülessen a mű, melyben a világ felismerheti Kurtág génuszát. Megérdemelt ajándékként az orosz költő Rimma Dalos versei és barátsága, a megtalált ideális előadóművész Csengery Adrienne személyében mind a remekmű sikereinek kulcsai voltak. 1976 végén fogott bele a szopránzóló kamaraegyüttes kísérte dalok komponálásába, 1980 végére pedig elkészült a Boldogult R. V. Truszova üzenetei című dalciklus.

¹³ Halász Péter: *Kurtág György*. In: Berlász Melinda (szerk.) *Magyar Zeneszerzők 3.* (Budapest: Mágus kiadó, 1998.)

¹⁴ Varga Bálint András: *Kurtág György. Uő: A magyar zeneszerzés mesterei.* (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.)

II.3. Orosz nyelv és költészet

Az orosz nyelv különleges küldetést tölt be Kurtág művészetének kiteljesedésében. Mi sem bizonyíthatja jobban Kurtág állhatatos és folytonos tudásvágyát, minthogy ötvenévesen elkezdi oroszul tanulni, és állítása szerint onnantól tíz évig csak oroszul olvas. Ezalatt a tíz év alatt írja meg A boldogult R. V. Truszova üzenetei (opus 17.), a Jelenetek egy regényből (opus 19.) és a Requiem a kedvesért (opus 27) című dalciklusait, mindegyik mű Rimma Dalos, orosz származású költőnő verseire íródott. A három mű kétségkívül összekapcsolódik, és bár időrendben nem tekinthető folyamatos történésnek, a versek, a szerzőpáros és a mondanivaló szempontjából egy töről fakadnak. Ekkor születnek még az Omaggio a Luigi Nono, hat orosz nyelvű vegyeskari mű és A csüggedés és keserűség dalai c. kórusorozat vázlatai. (melyet csak később, 1995-ben fejez be.) Azt, hogy milyen szerepet tölt be az orosz nyelv Kurtág életében, a legérzékletesebben Papp Márta írása jeleníti meg.

„Az Omaggio 1981-es londoni bemutatója után Kurtág azt találta mondani, hogy az orosz szöveg olyanformán vált szentté számára, mint Stravinskynak a latin. A sokat idézett nyilatkozat lényegi tartalmát többen joggal megkérdőjelezték: Stravinsky a latint, ha „szent” nyelvként is, de szövegileg fonetikus anyagként használta, számára a távolságtartás eszköze volt a latin. Kurtágnak viszont az orosz nyelv az életről és halálról való legbensőbb gondolatai elmondására adott lehetőséget, a zeneszerző lelkialkatából és közérzetéből fakadó szorongás közvetítőjévé és egyben kommunikációjának megkönnyítőjévé vált az a több tucat orosz vers, melyeknek minden szava, minden szótagja, minden gesztusa mély és árnyalt zenei kifejezést kapott, ellentétben Stravinsky latin szövegkezelésével. Ám éppen A csüggedés és keserűség dalai felől nézve kerül új megvilágításba az említett nyilatkozat; a kórusokban az orosz nyelv a transzcendencia kifejezőjévé és a szertartás nyelvivé *is* válik, akárcsak Stravinsky Miséjében és Rekviemjében a latin.”¹⁵

Megállapíthatjuk tehát, hogy Kurtág életművében a diákkorában utált és szabotált orosz nyelv többféle, különböző módon árnyalt szerepet tölt be a kompozíciók műfajától függően. A kórusokban az egyetemes emberi hang szakrális nyelvén, a Truszova ciklusokban pedig az egyén legbensőbb lelki történéseinek

¹⁵ Papp Márta: „Kurtág György orosz kórusai” *Holmi* 18/6 (2006. június), 732-741.

kivetítődéseként. Kurtág szerint a megjelenése mindenesetre váratlan és véletlenszerű volt.

„A hetvenes évek közepén úgy volt, hogy a Bornemisza Péter mondásai megjelenik lemezen. S akkor nem tudom miért, az az ötletem támadt, hogy a szöveget provokatív módon oroszra is le kellene fordítani. Azután át akartam nézni a fordítást, anélkül, hogy tudtam volna oroszul. Órákig dolgoztam rajta a fordítónővel, Dalos Rimmával, s közben nagyon fontos felfedezéseket tettem. Például rájöttem arra, hogy valamit mégiscsak megértettem a fordításból és hogy bizonyos dolgokat valóban pontosítani kellett. Valahogy így történt. Abból a szeszélyes véletlenből kiindulva, hogy az utolsó pillanatban a fejembe vettem: oroszul is akarom a Bornemisza-szöveget.”¹⁶

A Truszova dalok története tehát egy lemezborító fordítási munkálatai közben kezdődött, amikor Kurtág megismerkedett Rimma Dalos költőnővel. Rimma Dalos leánykori nevén Rimma Vlagyimirovna Truszova Oroszországból jött, az Ural vidékéről. A moszkvai Lomonoszov Egyetemen találkozott későbbi férjével, Dalos Györggyel, ahol történelemre, pontosabban a német történelemre szakosodtak mindketten. Az egyetem harmadik éve után összeházasodtak és a diplomamunkájukat már Magyarországon írták. A költőnő magyarországi élete 1970 januárjától kezdődött. Kettős állampolgárként bonyolult, ellentmondásos helyzetekbe keveredett. Ahogy ő fogalmazott: a „történelmi okok” folyton beleszóltak az életébe. „Szovjet elvtársnőként” nem nyúlhattak hozzá, de egy erősen ellenzéki értelmiségi társaság tagjaként nehezen kapott munkát, ahol sikerült, onnan is gyorsan elbocsátották. Az eleinte erősen korlátozott szókinccse gyarapítását magyar versek oroszra fordításával oldotta meg.

„Mindig is író ember voltam, csak kezdetben nem tudatosan. Tulajdonképpen kétszer kezdtem el verseket írni. [...] Magyarországon mi készített újra a versírásra? Hát a némaságom. A vers nagyszerű lehetőség volt arra, hogy ne maradjon bennem a némaságomból adódó feszültség. Muszáj volt megfogalmaznom, hogy mi is történik velem és bennem. Meg kellett fogalmaznom a viszonyomat a világhoz, Magyarországhoz – és mindenhez, ami körülvesz.”¹⁷

¹⁶ Moldován Domokos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006.)

¹⁷ Pécsi Katalin: „Én mindig a nőnemben gondolkodom és írok.” Szombat online, 2003.03.01. (Letöltés ideje: 2015.09.25.)

Verseinek a leglényegesebb vonása, a haiku formában való megfogalmazás – ami tökéletes összhangra predesztinálta Kurtág filozófiájával és zenei elképzeléseivel. A haiku a japán költészet jellegzetes versformája, mely a XIII. századi Japánban alakult ki és a XX. századtól népszerűvé vált a világirodalomban is. A háromsoros, 17 szótagból álló, hangsúlyos vers elődje a 7. században japán népdalokból némi kínai hatással formálódott tanka nevű versforma. Ennek a jellegzetességére épült egy társasági játék, melyben a valaki által elkezdett vershez másvalakinek kellett a két záró sort kitalálnia, a következő – újabb játékos által mondott – háromsoros egységnek pedig ezzel a kettővel kellett kapcsolatban lennie. A tanka lerövidítésével alakult ki a haiku. A sorok öt-hét-öt szótagosak, melyekben nem előírás a sorvégek rímelése, de alakilag rendkívül szigorú, kötött a verselés, melyet ebben a formájában egyetlen más nyelvre sem lehet tökéletesen átültetni vagy újrakölni. Erős zeneiség jellemzi a szimmetrikus forma ritmusa és a magán- és mássalhangzók hangulati értéke miatt.

„Eleinte én is, mint mindenki, csak nagyon-nagyon hosszút tudtam írni. De nagyon elégedetlen voltam magammal: minél hosszabb lett az írásom, annál „hígabbnak”, érdektelenebbnek éreztem. Ez az egyik oka a szövegeim megrövidülésének. A másik ok az élettapasztalatom: ezek az élmények inkább csak villanások. Ez nem jelenti azt, hogy csupán egy pillanatnyi életük lenne, hogy csak egyetlen pillanatra érdekesek, nem! Régi, kedvenc formám volt a haiku – ugyanakkor oroszul nagyon nehéz haikuban írni, mert a szavak hosszúsága, és az eltérő hangsúly eltolódáshoz vezet. Ezért aztán vannak tökéletes, „igazi” haiku verseim, de akadnak ál-haikuk is.”¹⁸

Rimma Dalos haiku típusú verseinek és Kurtág a találkozásuk előtt nem sokkal megfogalmazott credójának – „a legtöbb kifejezést és tartalmat a legkevesebb hanggal megfogalmazni” – találkozása a tökéletes egység érzetét sugallja. A véletlen találkozás tehát nem csupán a véletlen játéka, hanem a tökéletesen egymásba illeszkedő energiák egymásra találása. A költő a 70-es években rengeteg lemezborítót fordított a Hungarotonnál, 1975-ben Kurtág Bornemisza-mondásait is. Így mesél a kezdetekről:

„El voltam ragadtatva a szövegtől! Kurtág Gyuri viszont nagyon kellemetlen alkotótárs volt: mindenbe belekötött! Végül elegendő lett, és azt mondtam neki: te csak ne oktass ki engem a szavak hangzásáról, elvégre én is írok, pontosan érzem a súlyukat. Felcsillant

¹⁸ Uo.

erre a Gyuri szeme, és azonnal el akarta olvasni a verseimet. Odaadtam neki a kéziratot, de hát az egész oroszul volt, akkor még nem fordítottuk le a verseimet magyarra. Elvitte azért magával a paksamétát, és egyszer csak hallom, hogy Gyuri oroszul tanul. Meg is tanult. Nemcsak az én verseim kedvéért. Meg akarta zenésíteni őket, és a zene kedvéért tudnia kellett, mi hogyan hangzik. Gyuri fantasztikus ember! A vele való találkozás életem alapélménye. A munkakapcsolatunk is nagyon fontos volt nekem, de aligha találkoztam életemben még egy olyan emberrel, akinek a személyisége ennyire lenyűgöző lett volna. Fantasztikus dolgokat tudott belőlem is kihozni, olyasmit, ami örökre bennem rekedt volna, ha ő nem tartja fontosnak előbányászni. Ma már nem dolgozunk együtt, de mindez, amit neki köszönhetek, megmaradt nekem. Ez egyfajta Pygmalion-történetnek is felfogható.”¹⁹

Rimma tehát átadott Kurtágnak sok-sok kézzel írott, kis verset, melyeket Kurtág elkezdett lefordítani. Elkezdett tanulni oroszul, hogy megértse ezeket a verseket. Így kezdődött az orosz tanulása.

„Mindentől lelkes lett azonnal és kész. Nem tudom, hogy mennyire az első nekibuzdulásra, de egyszer csak megjelent és hozta a dalokat. Én semmit nem tudtam az egésztől, lehet, hogy én voltam az utolsó, aki megtudta. Ez nem olyan munka volt, mint a költő és a zeneszerző között. Meglepetés volt, szerintem neki is. Valószínűleg nem gondolta, hogy ilyen zárt mű lesz belőle. A kialakulás folyamatát nem ismerem, lehetséges, hogy egy verset megzenésített, aztán a másikat, próbálta összerakni valahogyan, ezt csak ő tudja, hogy volt ennek a folyamata, a lényeg, hogy nem jött hozzám ezzel. Kivéve egyet. Azt hozta és megmutatta. Egészen furcsa, szürreális jelenet volt. Lányom, Anna még kicsi volt, készültem őt lefektetni este fél 11-kor, és akkor megjelent. Hozta az utolsó dalt és elkezdte játszani az Anna ócska kis zongoráján. Én csak mentem, mentem és egyszer csak leültem, mert annyira meghatott. Olyan fura, olyan szürreális volt. Este, gyerekekfejtetés, zongoraszó, ez a zene, és a befejezés, szóval elementáris erővel hatott rám. A férjem el is törte a csészét aztán, mikor Gyuri elment. Most is, amikor hallgatom, ez nekem egészen emberfeletti zene. Ez volt az egyetlen, amit megmutatott belőle nekem. Egyben én a koncerten hallottam így elejétől végig.”²⁰

A versek sorrendben történő összeválogatása tehát teljes egészében a zeneszerző dramaturgiai elképzelésének a következménye. A költemények ebben a sorrendben nem fűzhetők fel egy történet láncolatába, de aki ráismer ezekre az érzésekre, aki átélte már ezt az élethelyzetet, az teljes biztonsággal állíthatja, hogy ezek a lelkiállapotok pontosan egy reménytelen szerelmi történet folyamatos

¹⁹ Uo.

²⁰ Interjú Rimma Dalossal, Balaton-felvidék, 2013. július. (Tímár Judit)

lelkiállapotainak láncolata, az elhagyott és érzelmileg kihasznált nő szemszögéből. A versek pár szavas mondatai, a lehető legegyszerűbben megfogalmazott, legösszetettebb és legárnyaltabb érzelmek skáláját vonultatják fel.

„Tulajdonképpen a legfontosabb azt hiszem, amit a Petri György fogalmazott meg, amikor fordította, hogy ezt újra és újra kéne írni, mert mindig mikor hozzányúl, akkor újabb és újabb rétegek kerülnek le róla. Mindössze három sor, mi lehet benne? Én azt gondolom, hogy a Kurtág ezt érezte meg, hogy mi minden van a szavakon túl. Mi mindent lehet kihozni belőle. Ha az egyik réteget kibontja, utána van még másik réteg. Megpróbált de profundis menni, ha lehet ezt mondani. „²¹

Rimma Dalos a bemutató utáni érzéseiről így vallott, nagyon őszintén:

„Borzalmas volt. Én mindig azt szoktam mondani, hogy a Gyuri egy nagyon bátor ember. Valószínű, hogy ezt a zenéjében is lehet érezni. Lehetséges, hogy az életben, mint személyiség nem olyan bátor. A társadalom az emberek felé nem szereti kinyilvánítani a dolgokat, elbújik, de a munkájában, a zenében, én nem is tudom, hogy ki még ilyen bátor. Amikor ezt először meghallgattam, abszolút vegyes érzelmeim voltak, én is elég bátor vagyok, de ő még tovább ment. A zenéjével olyat csinált a verseimből, amit már tényleg szavakkal nem lehet, csak más instrumentumokkal kifejezni. Például, az utolsó dal, vagy a Nélküled én ... Azt gondolom, aki ezt hallgatja, annak kell, hogy futkározzon a hideg a hátán. Nála ez egy olyan játék, ami vérre megy. Amikor ezt meghallgattam, azt gondoltam, te jó Isten, mit csináltam én, ez én vagyok, vagy nem én vagyok. Ijesztő volt.”²²

II.4. Kurtág avatott Truszovája

A Truszova dalciklus négy év leforgása alatt készült el, miközben Kurtág tobzódott a megtalált orosz nyelven íródott versek szépségeiben, melyek tökéletes alapot, formát, háttérrel és érzelmi mondanivalót jelentettek a zenei elképzeléseihez, kompozíciós technikája tökéletesítéséhez. A darab már csak a megfelelő helyre és időzítésre várt, hogy berobbanhasson a zenei köztudatba, magával repítve szerzőjét a halhatatlanok sorába. Pierre Boulez Kurtág nyolcvanadik születésnapjára írott köszöntőjében így emlékezik:

²¹ Uo.

²² Uo.

„...felidézhetem azt a délelőttöt, amelyet – valószínűleg 1977-ben – az Ensemble Intercontemporain székházában töltöttem, ahol a számos bekért vagy beküldött partitúra között olyan darabokat kerestem, melyeket ez az újonnan létrehozott együttes a műsorára tűzhetett volna. És az egyre fásultabban végignézett művek növekvő halmában egyszer csak megakadt a szemem az egyik, amelyik ellenállhatatlan kíváncsisággal töltött el. Azonnal megragadott rendkívülisége – Concerto szoprán hangra és zongorára. Utólag azt gondolom, nem lehetett más, csak a Bornemisza Péter mondásai. Érdeklődésemre kiderült, hogy a szerzője Kurtág György, akinek neve akkor még teljességgel ismeretlen volt számomra. Később megtudtam, hogy a művet 1968-ban már játszották Darmstadtban, de én (sok éves, talán jónak, de mindenképpen hűségesnek nevezhető szolgálat után) 1965 óta be sem tettem oda a lábam. Kurtág éppen akkor készült befejezni A boldogult R. V. Truszova üzenetei című, szoprán hangra és kamaraegyüttesre komponált művét. Mindjárt megragadtam az alkalmat, és néhány gyakorlati nehézség elhárítása után végre megtarthattuk a dalciklus gondosan kidolgozott előadását és elkészíthettük első hangfelvételét. Így kezdődött az a mindmáig folyamatosan élő kapcsolat, melynek mérföldkövei a hiteles személyesség szférájában fogant, autentikus eredetiséget mutató alkotások.”²³

Eljött tehát a pillanat, amikor a minden szempontból teljességet sugárzó, kamarazenekar kíséretes monodráma nyilvánosan életre keljen egy hozzá méltó helyszínen válogatott előadók közreműködésével. 1980 tavaszán készen állt a mű, hogy beteljesítse küldetését az Ensemble Intercontemporain és a Francia Kulturális Kapcsolatok Minisztériumának megrendelésére. Grabócz Márta írja a bemutató után:

„Hála a kortárszenei előadó-együttes vezetőségének – Pierre Bouleznek és a francia-magyar zenei kapcsolatok egyre intenzívebb kibővítésén fáradhatatlanul munkálkodó zenei vezetőknek, Eötvös Péternek -, a zeneszerző iránti tisztelet ezúttal nem marad meg az absztrakt hódolat határain belül. A megrendelés az egyik legjobb, sőt talán megkockáztathatjuk: a legnagyobb Kurtág-mű megszületését ösztönözte, és a bemutató és a bemutató, az alkotás maradéktalan megszólaltatását hozta meg.”²⁴

Ez a bemutató azonban csak majd egy évvel a mű elkészülte után valósult meg. 1980-ban az idő rövidsége és a rendelkezésre álló kevés próbamennyiség állták útját a megvalósulásnak. Azt az ötletet, miszerint csak a darab egy részét mutatják be, a zeneszerző természetesen elvetette. Nem sokkal később Kurtág rátalált az énekesnőre, aki sokáig meghatározta a zeneszerző életművének alakulását.

²³ Boulez, Pierre: „Kurtág György születésnapjára.” *Muzsika* 49/2 (2006. február), 7.

²⁴ Grabócz Márta: „Kurtág bemutató Párizsban.” *Muzsika* 24/3 (1981.március), 34-36.

„Évekkel ezelőtt, valamikor ősszel, megszólalt a telefon. Kurtág György keresett. El nem tudtam képzelni mit akarhat. Aztán röviden elmondta, hogy írt egy darabot orosz szövegre, Rimma Dalos verseire, Boulez felkérésére, a párizsi Modern Zenei együttes számára. A bemutató júniusban lett volna, de sajnos a premier elmaradt, mert sem a zenészek, sem az énekesnő nem tudták ilyen rövid idő alatt megtanulni. Ő most kétségbeesetten keres valakit, aki megszólaltatná a darabját, mert januárra már ki van tűzve az újabb bemutató időpontja; Boulez vállalta, hogy a felkészülés ezúttal komolyabb lesz. S tekintve, hogy nem talált megfelelő énekest, Mihály Andráshoz fordult, aki engem ajánlott. [...] A főiskolai korrepetitorom zeneszerző volt. Bakki József tanított meg engem lényegében a huszadik századi zene éneklésére. Minden növendéke számára kötelezővé tette, hogy a kor zenéjét is énekelje, amelyben él. Másrészt pedig Mihály az első közös nyugat-berlini hangversenyünk – lényegében beugrásom – óta szintén foglalkoztatott az együttesében, elénekelttem a Lulu címszerepét, tehát volt már néhány éves gyakorlatom kortárs zene éneklésében. Én azonban elsősorban operaénekesnő voltam, és álmomban sem gondoltam volna, hogy valaha teljes erővel a kortárs zenének fogom szentelni életemet.”²⁵

Ez volt a kezdete Csengery Adrienne és Kurtág György sok évig tartó, gyümölcsöző munkakapcsolatának, a Truszova dalokon kívüli más dalciklusok, a Jelenetek egy regényből, a József Attila-töredékek, a Hét dal, a Kafka-Fragmente, a Három régi felirat, a Requiem a kedvesért című kompozíciók megszületésének. A történet folytatásaként fontosnak tartom, hogy Csengery Adrienne-t idézve, az ő saját tapasztalatai által ismerjük meg a közös munka lényegét, a Kurtág-féle beavató módszer lényegi vonásait.

„Már ismertem Kurtág műveit. Rettenetesen tiszteltem. A megtiszteltetéstől, hogy esetleg én mutathatom be egyik darabját, jóformán szóhoz sem jutottam. Elmentem tehát hozzá; otthon leült az ágya szélére, elővette a partitúrát, minthogy nem volt zongorakivonat, csak egy tizennégy hangszerre írt partitúra. Mondván, hogy ő ezt úgysem tudja elzongorázni, megpróbálja nekem legalább a dallamot eldúdolni, hogy mégis valami fogalmat alkothassak magamnak. Eközben lefordította a versek szövegét is, elkezdett nekem énekelni, és ahogy haladtunk előre a dalokban, úgy lettem egyre bizonyosabb, hogy ez az a darab, amit, hogy úgy mondjam, nekem írtak [...] Telt az idő, iszonyú sok dolgom volt azon az őszön, és egyszerűen nem jutottam hozzá, hogy érdemben foglalkozzak vele. Elővettem, tanulgattam belőle, és megállapítottam: olyan iszonyú nehéz, hogy ezzel nem lehet csak úgy, felületesen foglalkozni [...] Majd egyszer csak újra jelentkezett, és mondta, tartok, ahol tartok, nem érdekli, ő hallani

²⁵ Balázs István: „Beszélgetés Kurtág Györgyről Csengery Adrienne-nel”. In: *Tisztelet Kurtág Györgynek*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2006.), 191-204.

akarja. Belefogtam az éneklésbe, ám egyetlen hang sem volt a helyén. Kurtág fogalmai szerint legalábbis semmiféleképp [...] és én akkor neki adtam a hangomat, mint egy darab fát, amit ő alakíthatott. Tulajdonképpen a semmiből kezdte fölépíteni a darabját az én hangommal. Úgy használt engem, mint egy félig kész hangszer. Ez nekem hihetetlen boldogságot okozott, jöllehet rettenetesen keményen dolgoztatott. Olykor egy-egy hangot ötvenszer kellett elénekelnem, mindaddig, amíg nem az szólalt meg, amit ő hallani akart. Amikor már végképp úgy érezte, hogy nem tudom követni, kért tőlem egy Schubert- vagy Schumann kötetet, vagy a Traviátát, vagy éppen a Varázsfuvolát és azt mondta: „na most akkor énekelje csak azt...mire én nagy boldogan énekeltem...fölszabadulva minden görcstől és gátlástól, és megszólalt az a hang, amit ő akart hallani a Truszovában. [...] Rádöbbsentem, hogy az ő számára, ha már énekhangban gondolkodik, akkor az a legfontosabb, hogy mindig szépet halljon. Később is mondogatta, amikor már nagyon sokat dolgoztunk együtt, hogy fontos dolog a kifejezés, ...de semmilyen kifejezés, semmilyen szélsőséges eszköz soha nem mehet a szép hang, a szép éneklés rovására. Ha a hallgató csak annyit szűr le egy dal elhangzása után, hogy milyen nehéz, akkor az énekes rosszul énekelt. [...] Amikor a Truszován elkezdtünk dolgozni, nekem semmiféle elképzelésem nem lehetett. A mostani kapcsolat feltétele, hogy akkor föltétel nélküli odaadást kapott a részemről, tehát, hogy valóban úgy érezhette, itt van a furulya, amelyet ő faraghat. Én minden örömmel azon voltam, hogy megvalósítsam azt, amit ő akar. Mert lehet, hogy Kurtág nagyon „makacs”, de én ezt sohasem éreztem. Nem erőszakként éreztem. Az volt a benyomásom, hogy Kurtág csodálatos mester, aki vezet és aki jobban bízik bennem, mint amennyire én saját magamban. Sokkal többre tart képesnek, mint amennyit én magamról eddig gondoltam. Belehallja a hangomba azt a gyönyörűséget, amire én álmomban sem mertem gondolni, belehallja a lehetőséget...ez az attitűd, a hihetetlen bizalom és szeretet, ami megelőlegezi a tudást...A másik, ami Kurtág módszerében csodálatos, hogy számára nem az eredmény fontos...őt az érdekli, hogy jó úton haladjak a megoldás felé. [...] A spontaneitás és a tudatosság állandóan jelen van a próba során...jelen van az értelmező, az analízáló tudós, aki valóban minden hangnak meg tudja magyarázni a helyét, ugyanakkor a lényeg számára mégsem ez; ő mindig az egészet akarja hallani.... Néha azonban elveszünk a részletekben..ha nem tetszik neki egy fordulat, ahogyan énekelem, mert nem elég kiegyenlített egy hangköz, akkor ő megpróbálja transzformálni, néha teljesen átalakítja a dallamokat. Hihetetlen fantáziával gyárt nekem gyakorlatokat az adott helyzetekhez. [...] Kurtág nagyon súlyos személyiség, hogy úgy mondjam nehéz ember. Amit fontosnak tart magából, azt belekomponálja a műveibe, ami viszont a műveiben nem jelenik meg, az nem is fontos, legalábbis ezt mondja. Ezért nem szeret nyilatkozni. Mindent ezerszer átrág, mintha nem tudná mit akar mondani, pedig csak keresi a végső csiszoltságú választ. A megfogalmazásban is, a jelmondatok egyszerűségéig elmenően. [...] Mindig dadogva beszél, mert valahogy mindig működik

az agyában a fölöttes én kontrollja, amely nem engedi, hogy parttalanul áradjon, gátlástalan legyen.”²⁶

Csengery Adrienn vallomása Kurtágról, a vele való közös munkáról és arról, hogy miként avatta őt vérbeli Kurtág-előadóvá, meghatóan érzékelteti a kettejük szoros és egymásra ható kapcsolatát, amennyire egy szerző és előadója között a lehető legelmélyültebb csak lehet. Ebben az egymásra hangoltságban, tanító és inspiráló hatásban érdemes életre kelteni a zeneműveket. Hiszen az egység – a szerző zenei gondolatai és elképzelése az előadó személyiségével és alázatával – csak így lesz teljes az interpretációban. A Truszova dalok elsöprő sikeréhez elengedhetetlen volt Csengery Adrienne és Kurtág György egymásra találása a zenében.

II.5. A mű

Nehéz szavakba önteni azt, amit egy zenemű a hangok nyelvén közöl velünk. Érzések, emlékek bukkannak fel, addig soha nem hallott felfedezéseink születnek, amikor egy zenemű életre kel. Teljes gyönyörűségében csak akkor bontakozik ki, ha megpróbáljuk tudatosítani, mindazt, amit az érzéki tapasztalással felfogtunk. Darabjaira bontjuk a legkisebb részletekig, addig, amikor már úgy tudjuk hallgatni, hogy minden apró elemnek tudatában vagyunk. Az első, ösztöneinkkel felfogott hallgatáshoz képest összehasonlíthatatlan mélységekig jutunk el. Az igazán jó interpretáció során az előadó mint médium feladata az is, hogy a zene ösztönökre gyakorolt hatásán túl a lehető legtöbb információt tudatosítsa a hallgatóban. Éppen ezért, ha a tökéletes befogadás élményének elérése a cél, egy mű megtanulása során elengedhetetlen a mélyen elemző, kísérletező és végletekig részletező kurtági módszer. A boldogult R. V. Truszova üzenetei elemzése kiváló alkalom ennek bizonyítására. Telítve van felfedezésre váró részletekkel, a kis formákon belüli még kisebb motívumokkal, gesztusokkal, a tömör és kifejező verseket alátámasztó, illusztráló, gazdagító zenei szöveggel. Írásom leginkább előadói szempontból analizál, abból a törekvésből indul ki, melyek az elsődleges szempontok a legtökéletesebb recepció elérésének érdekében. Alapvető elvárásként határozom meg az előadóval szemben, hogy hangszerének tökéletes birtoklása mellett legyen igénye és képessége arra, hogy analitikusan értelmezzen egy művet. Kortárs mű esetében ez az igény még

²⁶ Uo.

intenzívebben jelenik meg. A közönség a kortárs zene nyelvén a legkevésbé tájékozott, ezért fokozottan rászorul az előadó nyilvánvaló magyarázataira. Bach, Mozart, Beethoven nyelvét folyamatosan tanuljuk, leginkább hallás útján úgy, ahogy a gyerekek sajátítják el az anyanyelvet. Ha kortárs nyelven egyetlen előadó sem beszél, vagy próbál beszélni, de rosszul, és a hallgató nem érti, a nyelv holtta válik. Ez az előadó koroktól és stílusoktól független felelőssége. A kortárs zenei nyelvet pedig beszélni és tanítani kell, elismerni jogosultságát, ugyanúgy mérföldkőként tekinteni a fejlődés útján, akár a régebbi zenei stílusokat, korszakokat.

Az interpretáció szempontjait veszem alapul munkámban. Hogyan lehet a művet úgy előadni, hogy ugyanazt a hatást érje el a hallgatóban, amit a szerző elképzelt, kiegészítve az előadó saját személyiségének bevonásával, az ő megértésen és ráérzésen alapuló, lelki azonosulásának kivetítésével. Vitathatatlan tény, mennyire meghatározó egy koncerten az előadó személyisége és összekapcsolódása a publikummal. A zenemű csak az előadó személyes elkötelezettségén keresztül válik élménnyé.

Az általam tanulmányozott Truszova-üzenetekkel foglalkozó részletesebb írások a következők: Balázs István: A magánélet börtönében²⁷, Balázs István: Cosí va chi tropp'ama e troppo crede²⁸, Földes Imre: A boldogult R. V. Truszova üzenetei.²⁹

Balázs István első, 1983-ban írott tanulmányában Kurtág Truszováját Monteverdi Ariadné alakjával veti össze. Az Ariadné hullámzó lelkiállapotát kifejező Lamento zenei szövetét összevetve a Kurtág-mű szerkezetének különböző dimenzióival azt vizsgálja, „hogyan teremtődik újjá ez a gesztusrendszer egy velejéig más akusztikai-zenei közegben”.³⁰

„A magánélet börtönében” című írásban a Truszova és annak komponálása közben – a kurtági módszert tekintve rekordgyorsasággal elkészült- Omaggio a Luigi Nono

²⁷ Balázs István: „A magánélet börtönében. Kurtág György két művéről”. *Valóság* 1984/ 5 (1984. május), 51-62.

²⁸ Balázs István: „Cosí va chi tropp'ama e troppo crede. Kurtág György Truszova ciklusáról.” *Magyar Zene* 24/3 (1983. március), 223-234.

²⁹ Földes Imre: *A boldogult R. V. Truszova üzenetei*. Kroó György (szerk): A hét zeneműve. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984/85.), 242.

³⁰ Balázs István: „Cosí va chi tropp'ama e troppo crede. Kurtág György Truszova ciklusáról.” *Magyar Zene* 24/3 (1983. március), 223-234.

kapcsolatának összefüggéseit fejtegeti. Mindkét mű „kemény véleménynyilvánítás napjaink, a hetvenes-nyolcvanas évek, legalapvetőbb emberi-történelmi kérdéseiről.”³¹

A nő érzelmeit egyfajta kortünetnek, a társadalmi értékválság következményének tekinti, ami érzésem szerint téves következtetés. A nő bonyolult lelki alkata és a szerelmi függő állapotból adódó érzelmi megnyilvánulása független kortól és társadalmi helyzettől. A művész – jelen esetben Kurtág – képes akár férfiként is megjeleníteni a nő érzelmeinek bonyolultságát. Balázs tanulmányában helyet kap az orosz költészet és nyelv kérdése is, a művek gondolatvilágának összevetése azok műfaji és formai elemzése mellett.

Földes Imre tanulmánya ismeretterjesztő jellegű, a versek tartalmi összefüggéseit veti össze azoknak zenei megjelenítésével. Írása tükrözi sajátosan egyéni megközelítését. Mélyen elkötelezett szakmaisága mellett a közönség széleskörű igényeinek határait jól ismerve emeli ki a dalok lényegi mondanivalóját. Kottapéldákkal illusztrálva ismerteti Kurtág zenei eszközeit és hangszerelési megoldásait, ezzel felébresztve gyermeki kíváncsiságunkat: van egy újabb felfedezendő csoda a világban.

Elemzésem, ezektől az írásoktól eltérően, a Truszova dalciklust részleteiben tekinti át az interpretáció fontosságát hangsúlyozva. Különböző hangfelvételeket összevetve, előzetes körülményeik ismeretében azoknak tanulságait levonva próbálok rávilágítani a megfelelő előadói attitűd lényegi vonásaira. Az általam választott elemzési módszer legfőbb eszközei tehát a hangfelvételek. Négy különböző felvétel, különböző helyszínen, különböző előadókkal. Céлом a mű előadásainak összehasonlításával, hogy rávilágítsak azokra a fontos összetevőkre, amelyek meghatározóak és elengedhetetlenül szükségesek a tökéletes interpretáció elérése érdekében.

'A' felvétel: 1982. Magyar Rádió Rt. Stúdió, Csengery Adrienne, Budapest Chamber Ensemble, Mihály András vezényletével.³²

'B' felvétel: 2009. január 31. Nem York, Carnegie Hall, Natalia Zagorinskaya, UMZE Ensemble, Eötvös Péter vezényletével. (koncertfelvétel)³³

³¹ Balázs István: „A magánélet börtönében. Kurtág György két művéről”. *Valóság* 1984/5 (1984. május), 51-62.

³² György Kurtág Works for soprano. Adrienne Csengery. Hungaroton Records 1998.

'C' felvétel: 2007. június 15. Pécs, PTE BTK díszterem, Váradi Marianna, Pannon Filharmonikusok kamaraegyüttese, Hamar Zsolt vezényletével. (koncertfelvétel)³⁴

'D' felvétel: 1990. június 14-16. WDR Philharmonie Köln, Rosemary Hardy, Ensemble Modern, Eötvös Péter vezényletével.³⁵

A dalok előadásának részletes elemzésénél az 'A', 'B' és 'C' felvétel megkülönböztetést fogom használni. (A CD mellékleten – az összehasonlítást megkönnyítendő – minden tétel 4 különböző előadásban követi egymást: A.B.C.D-felvétel sorrendben. A trackszámok a függelékben találhatóak.) Természetesen nem szabad figyelmen kívül hagynunk, a stúdiófelvétel és a koncertfelvétel különbözőségét, annak előnyeit és hátrányait. Az 'A' felvétel stúdiófelvétel, annak korrigálási, aránybeállítási lehetőségeivel, míg a másik kettő, a 'B' és a 'C', koncertfelvétel a csak a közönség jelenlétében érezhető, különleges atmoszférában. Az 'A' felvétel a szerző jelenlétében és instrukciói alapján készült, a 'B' és a 'D' felvétel Kurtág ismerői, tanítványai által készített felvétel, míg a 'C' felvétel a Kurtággal soha nem találkozó előadók munkája. Ezekből a különbségekből adódóan deríthetünk fényt azokra a különbségekre, amelyek meghatározhatják az interpretáció minőségét. Mennyire fontos tényező a szerző alkotójelenléte, és mennyit számít, ha jól ismerjük munkáját, elvárásait, esetleg azokat a személyiségéből fakadó, meghatározó jellemvonásokat, melyek a zenéjét meghatározzák? Mennyire lényeges kérdés az énekes nyelvtudása, ha nem az anyanyelvén énekel? Elég-e a zene nyelvén beszélni, vagy szükséges megérteni az adott nyelv nemzetének sajátosságait, tájékozódni annak kultúrájában, ismerni sajátos specifikumait? Fontos-e az idegen szavak teljes értése, azoknak minden mögöttes, nemzeti hagyományokon alapuló bonyolultságának ismerete ahhoz, hogy a zenei társításokat zsigereinkben érezhessük? Szükséges-e a kortárs zene könnyebb befogadását megcélózva magyarázó vagy illusztratív elemeket illeszteni az előadásba, függetlenül attól, hogy az esetleg háttérbe szoríthatja a mű magasabb szintű, szakmai szempontjait?

Célom a kortárs interpretáció fejlődésének érdekében összegezni a tanulságokat, rávilágítani lényeges tudnivalókra

³³ Ligeti and Kurtág at Carnegie Hall Umze Ensemble Conducted By Péter Eötvös. Budapest Music Center Records 2010.

³⁴ Pannon Filharmonikusok-Pécs koncertfelvétel, do-lá stúdió, kiadatlan lemez. 2010.

³⁵ György Kurtág, Sony Classical GmbH 1993.

II.6. Послания покойной Р. В. Трусовой – A boldogult R. V. Truszova üzenetei – összehasonlító elemzés

A послания ('üzenet') nem csak egyszerű üzenetet jelöl, sokkal több annál, egy fennkölt, búcsúüzenet, mely fontos szellemi hagyatékot kíván ránk hagyni, nem kevesebbet, mint egy élethelyzetében megélt érzelmek megtapasztalását.

II.6.1. Одиночество – Magány

Az első rész magánya két verset rejt Anna Ahmatova mottójával:

„Én a mosolygást befejeztem.
Fagyos szél hidege a számon.
Még egy reménnyel kevesebbem.
Még egy dallal több a világon.”³⁶

Üzenete azok számára érhető, akik a szenvedésben és minden negatív érzelemben meg tudják találni az értelmet. Minden szenvedés eredője lehet a műalkotásnak. Bár a fagyos szél abbahagyta velem a mosolygást, de egy dallal a világ gazdagabb lett. A lemondó szavak mögött optimizmus rejlik.

II.6.1.1. В пространстве площадью

A szinte közönyös és filozofikus hangulatból kizökkent a „Hatszor négy méternyi” térben (a пространстве inkább meghatározatlan légköri teret, átvitt értelemben beszűkült tudatállapotot jelölhet) a vágyakozás forróságában és a nélkülözés fagyasztó hiányában vacogó ember.

Tökéletesen illeszkedve a vers szövegéhez a zenében is megrázó hangulatteremtéssel robban az első kép. Kurtág a kamarazenekar mindegyik hangszerét beveti, hogy tökéletessé tegye a hallgatóban a tér fullasztóan kicsi és túlfűtött magányát. A brácsa izgatott monoton ismétlődő kistercben ritmizálva vezeti be a magány már-már pszichés zavarral járó lelkiállapotát, elindítva ezzel a tétel folyamatos, ám szabálytalan lüktetését. A belső izgatottság megjelenítését szolgálja a szaggatott ütemvonalak között, váltakozó metrumban tájékozódó hangszerek összjátéka: a hegedű szerzői utasításban meghatározott, bizonytalan intonációjú

³⁶ A mottó idézetek és Rimma Dalos versei is Tandori Dezső fordításai.

üveghangjai; a nagybőgő szekundlépésbe hajló motívumát az oboa diminuáltan imitálja; míg a mandolin belekezd az egész tétel reszkető hangulatát meghatározó tremolózásba.

В пространстве площадью... KURTÁG György
Op. 17

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (l.), Clarinet (la), Bassoon (b.), and Oboe (l.). The second system includes parts for Clarinet (b.), Flute (l.), Mandolin (and.), Oboe (l.), Clarinet (la), and Bassoon (b.).

Tempo and performance instructions: *Prestissimo agitato, soffocato*. Rhythmic markings include *sempre* and *con sord. sul pont.*. Dynamic markings include *pp*, *pppp*, and *pochissimo*. The score features various time signatures: 6/8, 2/8, 5/8, 5/8, 4/8, 2/8, 2/8, 3/8, 7/8, 2/8, 5/8, 8/8, 5/8.

*♯= Bizonytalan, nem tiszta intonáció — a tartott hang magassága is fluktuáljon mikrointervallumokban [feltűnően hamis legyen!]
 unsichere, unreine Intonation — auch die Höhe des ausgehaltenen Tones soll in Mikrointervallen fluktuieren [der Ton soll auffallend falsch sein!]
 uncertain, not clear intonation — the pitch of the sustained note should also fluctuate in micro-intervals [the note should be strikingly out of tune!]

A szerzői utasítás *prestissimo*, *agitato*, *soffocato*. A tempó szám szerint meghatározatlan, a szerző, az izgatottság és a fojtott légkör megteremtését érezte legfontosabbnak. Az 'A', a 'B' és a 'D' felvételen jól érezhető a szerzői utasítások sugallta hangulat, a 'B' esetében a brácsa hangszíne különlegesen jól érzékelteti a magánytól kiüresedett lélek fakó hangját, ezzel érzékletesen kifejezve a *soffocato*-t. A 'C' felvételből hiányzik az izgatottság, ettől lassúnak és óvatosnak tűnik a kezdés. A dinamikai arányok alapvetően jók minden felvételen, azonban a zongorában

felhangzó keringő – ami távoli és titokzatos, talán az idilli múlta utaló nosztalgikus megjelenés – csak a ‘C’ és ‘D’ felvételen hallható a megfelelő mértékben.



Az énekes szólista hatalmas, egy ívben tartott, quasi pianissimo suttogásban, szeptim, kis és nagy nóna hangközúgrásokkal feszíti szét a magány feszült monotonitását. Ezt a suttogó, szentelen hangú képleírást, melyet a vers két első sora fest, csak egyedül a ‘C’ felvételen valósítja meg az énekesnő, így utána jól érvényesül a vers harmadik sorára írt incalzando agitato, megjelenítve a négyszázezer fokra felizzást. Az ‘A’, a ‘B’ és a ‘D’ felvételen a hangulathoz képest túl harsány és energikus kezdő sorok után – túlságosan kiemelkedve a zenekari szövetből – nem épül fel igazán a szerző által leírt folyamat. A ‘B’ és ‘D’ felvételen már az első megszólalás is túl intenzív az énekes esetében, az ‘A’ felvételen a vers második sorában erősödik fel indokolatlanul, a sempre quasi pianissimo kiírás ellenére. Valószínűleg mindez a túl sűrű zenekari szövet hatására történik, a hangulati hatást mindenképpen gyengíti. Ez alatt a fúvósokban quasi forte apró motívumok, melyek erőssége nem a hangerőre, inkább a belső kifejezőerőre utalhat. Amíg a hegedű és a brácsa diszsonáns szekund és szeptim hangközöket adogat egymásnak, a cimbalom és a zongora is bekapcsolódik az akadozóan pulzáló tizenhatodik folyamatába. Ezeket kiegészíti a mandolin vacogó tremolómenete és a nagybögő énekhangot kísérő üveghangdallama. A következő hárfabelépést megelőző határozott szünetjelek az előadóra tett pszichikai ráhatásként jelzik a pontos belépés fontosságát.



A vers tartalmi és hangulati csúcán – amit egy agitato és rubato fokozás előz meg – egy énektechnikai bravúrt vár el a szerző. Egyvonalas E hangról legato kötés egy subito pianissimo háromvonalas C-re, amiről portando la voce vezet egészen a kis H hangig. A subito pianissimo megvalósítása csak a ‘C’ felvételen történik meg, a ‘D’ felvételen hangerőben nem annyira, de a hangszínben történő változás mindenképpen figyelemre méltó. Az ‘A’ és ‘B’ felvételen úgy tűnik nincs is kísérlet a pianissimo megvalósítására. Az ezután következő hangcsúszás – mely egy kis szekunddal több mint két oktávon keresztül történik –, a ‘B’ és ‘D’ felvételen a legfigyelemreméltóbb. Sajnos a ‘C’ esetében a jól megvalósított subito pianissimo után a csúszás teljesen nélkülözi a folyamatosságot. Az ezután következő quasi echo rész csak hangszerekre van komponálva. Mindez a ‘D’ és a ‘C’ felvételen sikerült a legjobban, de ezeken sem tökéletes. A dal végén megjelenő, négyszer elhangzó мёрзнет, vagyis a vacogás szó és zenei képének megjelenítése a következőképpen valósul meg a felvételeken. Az ‘A’ esetében kicsit túl énekszerű, kevésbé gesztus- és beszédértékű, mint ahogy a kottában jelölve van, és a zenekarban történő dinamikák változása nem elég érzékeny. A ‘B’ felvételen a hangszínben és hanghatásban létrehozott vacogás valóságos hidegrázást idéz elő, ami rendkívül hatásos, eközben a zenekari hangzás túl harsány. A ‘C’ esetében teljesen kifejezéstelennek tűnnek a vacogás szavai, a hangszerek egymásra épülő motívumai pedig nem elég pontosak és ritmikusak. Ezzel szemben a ‘D’ felvétel első képének a zárása ritmikában és a motivikus egymásra épülésben kifogástalan, talán az énekbeszéd lehetne hangulatában érzékletesebb. A forróság és egyben a kiüresedett, reszkető állapot kettősségét megszüntetve végül a nagybögő kvint és kvart flageollette tremolója viszi oda a látomást, ahonnan jött, a semmibe. A záró ütemben a nagybögő szerepét – ezt a távolba tűnő, semmibe vesző remegést – a legszebben a ‘D’ felvételen hallhatjuk. Az ‘A’ és a ‘B’ felvételen nem olvad eléggé bele az ének utolsó hangjának dinamikájába, túl konkrétan és hangosan kezdődik. A ‘C’ felvételen az oktávugrás a quart flageollettekben nem történik meg, kisebbitve ezzel a semmibe vesző távolodás tökéletes illúzióját.

Ebben a legapróbb részletekig kidolgozott zenei szövetben szinte minden egyes hangra külön írott szerzői utasítások jelzik, mennyire lényeges a pontos és koncentrált előadói attitűd. A ‘D’ felvétel zenei szövetének megvalósítása a legegységesebb, az egymásra épülő motívumok tökéletes egységben mozognak

előre-hátra, ritmikus folytonossággal, így megvalósulhat a dal tökéletes íve. A szöveg legnagyobb hatású megjelenítője az orosz anyanyelvű énekes a 'B' felvételen, hiszen az orosz hangzók mindenféle lágyságot nélkülöző szavai valóságos hidegrázást idéznek elő. Különösen érzékletes a 'B' felvételen az énekesnő hangszínében történő érzelmi kifejezés. Az 'A' felvétel hangvételében érezhető a szerző személyes instrukcióinak hatása és a közelítés az orosz nyelv autentikus megszólaltatásához, míg a 'C' esetében szinte teljesen érthetetlen a szöveg, ami nem csak az énekes hibája, a sűrű szövésű hangszeres szöveg mellett a nem megfelelő dinamikai fokozások, diminuendók, a nem időben történő hangabbahagyások mind elnyomhatják az énekhang szövegét. Megfelelő dinamikai kontroll hiányában bekövetkezik, amitől Kurtág tartott: „ott nagyon sűrű szerkezeteket halmoztam egymásra, s ebből szinte semmi sem hallatszott”.³⁷ Már az első dalban kiderül, mennyire elengedhetetlenül lényeges a szerző minden egyes instrukciójának részletekbe menő megvalósítása, Kurtág esetében különösen, hiszen minden egyes apró részlet patikamérlegesen van kimérve. Talán túlzás lenne állítani, hogy az idegen nyelven írott dalok előadását csakis anyanyelvű szinten beszélő előadó adhatja elő, de a törekvés az autentikus szövegmondásra nagymértékben befolyásolja a lényegi mondanivaló érzékletes alátámasztását. A Truszova esetében különösen, ahol a szerző ihletettségében nem kis mértékben meghatározó az orosz nyelv, melynek fonetikája véleményem szerint különösen alkalmas a szenvedély, a dráma kifejezésére.

Az első dal tanulságait összefoglalva: a szerző által kontrollált 'A' felvétel hangvételében talán a legközebb áll Kurtág elképzeléseihez, de a kurtági felfogást és módszert jól ismerő 'B' és 'D' felvétel zenei megvalósítása meggyőzőbbnek tűnik. Jól érzékelhető viszont a nem eléggé kurtági, részletekben történő maximális elmélyülés a 'C' felvételen.

³⁷ Heg, Hans: „Az ember sosem érkezik túl későn”. Hans Heg beszélgetése Kurtág Györggyel, *Muzsika* 39/2 (1996. február), 12-15.

II.6.1.2. День упал... – Egy nap zuhant le...

A Magány beszűkült állapotának második és egyben lezáró tételében egy nap zuhant le nyaktílóként. Kurtág nem tartotta fontosnak bővebbre venni a Magány kifejtését. Az első kép remegő vágyakozását tökéletesen kiegészíti és ki is meríti a magány érzéséhez kapcsolódó reménytelenség, miszerint ismét eltelt egy nap szertefoszlott reményekkel, és nem maradt más, csak a puszta létezés és az emlékezés morzsái.

A dal kezdő sora, a le- és felugró szeptimlépésben megjelenő dallam – mely az érzelmi feszültség kifejezésére rendkívül alkalmas, csakúgy, mint hangköz fordítása, a kis szekund – klasszikus témaként viselkedik, és többször is visszatér a tételben, mindezt a cimbalom-cseleszta-hárfa-zongora-vibrafon és gong tömörszerű akkordjai súlyozzák, Debussyt idéző gamelánszerű hangzásban.

День упал...

4/4

Grave, pesante $\text{♩} = 30-20$

mp sonore

2/4

3/4

S. День у- пад ги- льо- ти- но- ю.

The score is written for a vocal soloist (S.) and a large ensemble. The vocal line is in Russian and the lyrics are 'День у- пад ги- льо- ти- но- ю.' The instrumental parts include Oboe (Ob.), Clarinet in F (Cl. in fa), Cor Anglais (Cor. in fa), Mandolin (Mand.), Cymbalom (Cimb.), Celesta (Cel.), Arpa (Arpa), Piano (Pf.), Vibraphone (Vibr.), Metal bells (Metal bl.), Gong, and Tam-tam (Tam-t.). The score is divided into three measures, each with a different time signature: 4/4, 2/4, and 3/4. The tempo and mood are marked 'Grave, pesante' with a quarter note equal to 30-20 beats. The dynamics are marked 'mp' and 'pp'. There are also performance instructions like 'poco espr. mp (quasi gliss.)' and 'quasi gliss. poco espr.'.

A visszatérő forma tökéletesen sugallja az újra és újra ismétlődő reménytelenség letargiáját. Két józan szembesülés között a lázadás, elégedetlenség fokozása. A szerzői utasítás a karaktert illetően: *grave*, *pesante*. A szavak alapvető jelentése nagyon közel áll egymáshoz, Kurtág valószínűleg fontosnak érezte két szóval kifejezni a tétel karakterét: a *grave* árnyalati különbsége, a szomorú, lemondó súlyosságot, míg a *pesante* az ólomlábakon járó keményebb súlyokat jelenti. Ezt erősíti a pontosan megjelölt tempó is: a nagyon lassú, egy egység egyenlő 30-as metronómszám. A kimért, lassú tempót pontosan az 'A', a 'B' és a 'C' felvétel valósítja meg a tétel elején, a 'D' felvétel egy árnyalattal gyorsabb, ezért a kilátástalanság súlya kicsit könnyebb, mint a másik három esetén. Ezzel együtt a 'D' felvétel az egyetlen, ami tökéletes folyamatossággal rajzolja meg a tétel ívét, a felépítés folyamatos. Hangulatában az 'A' és a 'C' felvétel a leginkább szövegkövető, a *pianissimo*, a *tranquillo*, a *calando*, *semplice-leggiero*, *rubato* karakterek nagyon világosan érzékelhetők. Ezzel ellentétben a 'B' felvétel az, amelyben az énekes leginkább figyelmen kívül hagyja a szerző pontos hangulati meghatározásait. Jól hallhatóan saját elképzelései és érzelmei vannak a vershez kapcsolódóan, a bensőséges érzékenység az, ami hiányzik ebben a dalban a 'B' felvételen. E kép szövetét tekintve átláthatóbb és egyszerűbb az előzőnél, így a felvételek a megvalósítás színvonalát tekintve közelebb kerültek egymáshoz. Egyértelmű viszont, hogy az 'A' felvétel az, ami maradéktalanul követi a szerzői utasításokat, így ez az a felvétel, ami leginkább tükrözi a lényeges hangulati változást. A 'B' változatnál természetesen ismét győz a szöveg fonetikus kifejező ereje. Rögtön a *День* szó első betűje a magyarban két mássalhangzó elegyítésével képzendő, érdekes és izgalmas hangulati különbségek lehetnek, ha megvalósulnak. A 'C' változatnál egyes kromatikus motívumok indokolatlanul kiemelődnek a quasi *glissando* utasítás ellenére, ismét a részletekben való elmélyülés hiányaként. A 'C' esetében többször kiesünk a folytonosság érzéséből annak ellenére, hogy a szerző pontosan jelzi. Ebben a tekintetben a 'D' felvétel nyújtja a tökéletes megvalósítást. Feltűnően észrevehető ez a kürt és az ének egyes kapcsolódási pontjainál. Bár kis dolgoknak látszanak, mégis kikölkenthetnek az egységben való érzékelésből. A 'C' felvételen kimarad még az első tempo változásra ráfutó tizenhatod futam a bőgőben, ami lényeges gesztus a következő hangulat, a szemrehányás előkészítésében. A hibák és pontatlanságok ellenére itt a 'C' felvételen hallhatók a legérzékenyebben a halkabb karakterű részek, a *subito pianissimo*, a *calando*, a *tranquillo*.

A téma első, kissé fokozott tempójú visszatérésében a téma tükörfordítását imitálja a kürt és az oboa fokozódó tempójú repetícióban a klarinét és a mandolin egymáshoz képest ellentétes irányú kromatikus motívumai mellett. A mandolin a klarinét motívumának augmentációját jeleníti meg.

The image displays two systems of a musical score. The first system is marked with a 3/8 time signature and the tempo instruction "quasi a tempo (poco più andante)". It includes a vocal line (S.) with the lyrics "День у-пал ги-льо-ти-но-ю, день, вы-", and instrumental parts for Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. (in la)), Cor Anglais (Cor. (in fa)), and Mandolin (Mand.). The second system continues the vocal line with "сти-лан-ный о-бе-ша-ни-я-ми..." and features similar instrumental parts. The score includes various musical notations such as triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings like *con forza* and *poco f*.

A be nem tartott ígéretek feszültségének zenei kifejeződését a bizalom maradék morzsái közti puszta létezés fásult nyugalma váltja fel az ének és a kürt egyenrangú

kánon dallamában. Ezek azok a pillanatok, amelyek ellensúlyozhatják a tétel kereteiben megjelenő súlyosan vontatott hangvételt.

Meno mosso [e]

vo ru- sto- го су- щест- во- ва- ни-

f espr. *dim. molto*

quasi a tempo molto tranquillo, ma non strascinato

я, о- став- ши- е- ся кро- хи до- ве- ри- я, за- стряв-

rinf. *rinf.* *rinf.*

A teljes lemondás és szétesés kifejezéseként a téma első motívuma, a leugró szeptim imitálva haldoklik, majd időben és térben is teljesen szétesik a hangköz a cimbalom és a zongora kettősében. Az elkésérítő, magába roskadó hangulatot a mandolin és a vonósok egyre mélyebbre süllyedő pianississimo tremolói támasztják alá, mely az első dal reszkető hangulatára emlékeztet minket.

perdendosi al fine, ma sempre in tempo

ppp, lontano, perdendosi

День у-пал ги-льо- ги-но-ю...
(eco)

ppp

sante

pesante

ad lib. tacet

ppp sul tasto

sul tasto sempre ppp

sul tasto sempre ppp

The image shows a page of a musical score for Kurtág's 'Trussovaja'. It features a vocal line at the top with Russian lyrics: 'День у-пал ги-льо- ги-но-ю...' and '(eco)'. The vocal line is marked with 'ppp, lontano, perdendosi' and 'perdendosi al fine, ma sempre in tempo'. Below the vocal line are several staves of piano accompaniment, including a grand staff with piano and celesta parts. The piano part has dynamic markings like 'ppp' and 'ppp sul tasto'. There are also markings like 'sante' and 'pesante' on some staves. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Cor. (in fa)

Mand.

Cimb.

Cel.

Arpa

Pf.

Vibr.

Metal bl.

Ptti

Gong

Tam-t.

VI.

Vla

Cb.

4/4

3/4

4/4

2/4

3/4

2/4

1/4

bach.del Trg.

[imitando]

dim. al niente

dim. al niente

ét. avec l'orgle

Ebben a dalban, a rubato és parlando részeknél remekül kirajzolódik mind a négy énekeső különböző személyisége és egyedi előadásmódja. Az 'A', a 'C' és a 'D' Kurtág elképzeléseit érzékenyebben követő, a 'B' énekeső kissé önkényesen többször figyelmen kívül hagyja a szerzői hangulat-meghatározást.

II.6.2. Немного эротическое – Egy kis erotika

A mottó ismét egy Anna Ahmatova-idézet:

„...Mit tehettem. e dalt kiadtam, nevetségre csúfoltatásra.
Mert fáj, mert oly kibírhatatlan a szív szerelmes hallgatása.”

A második rész négy dalból áll. Négy kifejeződése az ösztönös létnek, melyben olyan könnyen elveszhetünk. Ahmatova mottójában fontos szó a невольно – ’akaratlanul’. Akaratlanul, ösztönből, gondolkodás nélkül kiadni csúfoltatásra mindazt, ami fáj.

A második részben felvonultatott érzéki, már-már vulgáris érzések kifejezésébe átcsapó képeket Balázs István – kicsit kívülállóként szemlélve – tanulmányában így jellemzi:

„azokat az embertorzító hatásokat veszi sorra, amelyek a magányból, a kapcsolatnélküliségből, a cselekvés lehetőségétől való megfosztottságból, a teljes emberi élet megvalósíthatatlanságából fakadnak”.³⁸

Ezzel a megállapítással szemben én azt gondolom, az ezekben a tételekben megélt és felsorakoztatott szenvedélyes érzéki megnyilvánulások inkább az emberi élet teljességében való megélés részei.

II.6.2.1. Жар – Láz

A tételcím és az utána melizmatikusan ismételt szó pontos jelentése: izzás. Bár magyarul kétségtől szerelmi láznak hívjuk a megjelenített érzést, az izzás szóalakja árnyalatában más érzéseket kelt. Ha gondolatban társítom az érzést a zenei hangban való kifejezéséhez, nem ugyanaz a két szó hatása. A láz szó inkább negatív árnyalatot hordoz, mint pozitívat. A szerelmi vágy izzása az, ami áthatja az egész dalt.

A szerzői utasítás: in questo pezzo tutti gli strumenti: assai ruvido. A ruvido szónak valószínűleg nem az elsődleges, durva jelentésére gondolt a szerző, inkább a nyers, érdes érzékiséget kifejező árnyalatára, hiszen az általános dinamika a pppp és a mp között mozog, kifejezve a vágy belülről fűtő, visszatartott lázát. A tétel elején elkezdődő, izzást imitáló melizmák rondószerűen térnek vissza a darabban.

³⁸ Balázs István: „A magánélet börtönében. Kurtág György két művéről”. *Valóság* ?/ 5 (1984. május), 51-62.

Чрезвычайно скоро, дико
Presto, feroce
ossia: *pp*

S. *p* *pp* *poco* *molto*

Жар
[ad lib: quasi molto vibrato - á-a-o, á-a-o, etc.]

Cor.
(in fa) *pppp* *poco* *più*

Vla *con sord.*
pppp (*poco pressato*)

In questo pezzo tutti gli strumenti: assai ruvido

A tétel előadásának problematikája ismét a lényeges apró dinamikai változások és a szerzői utasítások figyelmen kívül hagyása lehet. Rögtön a tétel elején a kürt egy hangon lévő gyors dinamikai változása elfedheti az énekes izzó melizmáit. A dinamikai hullámzás itt pontosan megkomponált és meghatározott időben, egymás ellenében zajlik. Az izzás szóra komponált melizmatikus motívum technikai megoldására is javaslatot tesz a szerző: ad libitum, quasi molto vibrato, á-a-o hangok kiejtésével. A visszatérő melizmázások és imitációi között izzón, suttogva vágyakozó hangok az énekhangban. A belső izzást a zenekar hangszerének szólama jeleníti meg, a fúvós szólamokban az imitáló melizmák, a vonósoknál sóhajmotívumok. A vágyakozás fokozására a cimbalom és a xilofon keményebb hangzásait is beveti a szerző. Az érzelmi fokozás csúcspontján az énekes háromvonalas F hangról rohan le a lehető legmélyebb hangjáig. A kiírás szerint crescendo és ritartando molto, ezt ismét melizmák követik egészen a tétel végéig, fokozatosan elhalva: perendosi al niente.

A kürt ismét az énekszólamhoz csatlakozik, hol imitációban, hol kánonban:

S. *pp* [задорно] *pp*

жар же - ла - ни - я. Я

Ob. *ppp* Solo *poco rinf.* *f sub.*

Cl.
(in la) *pp* *poco rinf.*

Cor.
(in fa) *pp, leggiero*

Vla

A melizmatikus részek rendszerint erős kitörésekben végződnek, izgatott staccato hangközugrásokban:

The image displays two musical staves. The top staff shows a melismatic passage starting with a piano (*pp*) dynamic, marked *poco* and *molto*, and ending with a fortissimo (*f sub.*) dynamic. The bottom staff shows a similar passage starting with a pianissimo (*ppp*) dynamic, marked *[ppp]* and *f sub.*, and also includes the word 'жар' (zhayr) written below the notes.

A melizmákon kívüli versszöveget a szerző szándékai szerinti, recitáló éneklés jeleníti meg, ez alatt a zsigerből feltörő szenvedélyt eltolt ritmusokban tartott disszonáns együttmozgások érzékeltetik, melyek szintén lehetnek túlzottak, megsemmisítve azzal az énekben elhangzó szövegmondást. Ez az énektechnikailag erőpróbáló tétel különböző minőségű megoldásokat hozott a négy felvételen. Az 'A' felvételen jól megfigyelhető a tétel felépítését szolgáló folytonosság, azonban a melizmák dinamikai változásai nem kielégítőek, ugyanez figyelhető meg a zenekari szövetben is. A dinamikai határok nincsenek eléggé kifeszítve, bár a többi felvételen a dinamikai határ túllépi a meghatározott kereteket. Kurtág belső izzása a négyszeres pianissimók és a mezzopiano között mozog, a két nagy érzelmi kitörés forte és fortissimója között. A tétel érzelmi csúcspontján a bravúros lefutás utolsó hangja, a szó végi 'r' betű is kimarad, annak ellenére, hogy a szerző ezt hangsúlyozottan jelöli.

A 'B' felvétel ismét kicsit harsányra sikerült, valószínűleg az énekes számára fontosabb volt, hogy a melizmák minden egyes hangja jól érthető legyen. Az érzelem fokozásában a legjobb a 'B' felvétel, ennek hatását emeli az orosz nyelv autentikus elhangzása is. Ennek az izzó lelkiállapotnak a kemény, orosz mássalhangzók fokozott jelentőséget adnak. A beírt artikulációk hiánytalanul megvalósulnak, a bravúrfutam tökéletesen megfelel a szerző által kiírt utasításoknak. A hangszeres imitáció dinamikában és hangszínben is a hangzás egységét szolgálja. Ha az énekesnő ugyanezt az előadói attitűdöt a dinamikai skálán lejjebb tudta volna tenni, kifogástalan lehetett volna a megvalósítás. A 'C' felvétel a folytonosság és a tétel

felépítése szempontjából a legkevésbé sikeres, a szöveg szinte egyáltalán nem érthető. A fokozódó dinamika és tempó mellett felerősödik a hangszerek dinamikája, elnyomva ezzel az ének szövegét. A 'C' felvételt meghallgatva lehet a legjobban érezni, mennyit hozzátesz a dal hangulatához, mondanivalójához a jól artikulált szöveg. Ezzel szemben a tételvégi, a semmiig elhaló melizmázás talán ezen a felvételen a legszebb.

A negyedik, a 'D' felvétel az az interpretáció, mely legpontosabb művészi alázattal tart be minden szerzői utasítást, és tökéletes ívben építi fel a harmadik dalt. Itt található meg leginkább a belső izzás zenei megjelenítése. A többszörös pianók, a fokozás a fortéig, az érzelmi csúcspont több oktávnyi lerohanó futama is tökéletesen kontrollált. Minden dinamika betartva, a hangszerek hangerőben és hangszínben is tökéletesen imitált motívumokat ismételve.

II.6.2.2. Два сплетенных тела... – Összefonódó két test

Az összefonódó két test az erotikát megjelenítő második nagy rész legbensőségesebb tétele. Az emlékezés felidézi a szerelmes ölelésben egyesült vágy beteljesülését. A diszsonáns szekundúrlódásban erőteljesen kitartott hangok ellenére mégis egyfajta harmóniát érzünk az énekes nagy ívű dallamformálása közben. A cimbalom és a xilofon energikus parlando futamai az ének hangjai között tartják a feszültséget.

Con slancio
[Рецитатив:]

The score shows a vocal line (S.) with lyrics in Russian: "Два спле-тён-ных тела: красное, белое, чёрное. Истступ-". Above the vocal line, there are dynamic markings: *f* and *tr*. The instruments listed are Ob., Cl. (in la), Cor. (in fa), Mand., Cimb., Arpa, Pf., and Sil. The Arpa part has the instruction "près de la table" and a dynamic marking *f*. The Sil. part also has a dynamic marking *f*. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Az énekszólamban a szavak jelentéséhez tartozó külön dinamikai és árnyalati szerzői instrukciók az érzékek széles skáláját járják be.

The score shows a vocal line (S.) with lyrics in Russian: "- лён - но - с нас - лаж - де - ни - с [9] лю - бов - ной ла - ски.". Above the vocal line, there are dynamic markings: *sub. f*, *[misterioso] sub. pp*, *[страстно] [con passione] sub. f*, and *dolcissimo sub. pp*. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Imitációk egymásutánja fejezi ki az egymásra hangolódást, fokozásuk a szenvedélyesség erősödő megjelenítését szolgálja.

S. *2/p* *sempre string.* *2/p+2/p*
 - и - ми по - це - лу - я - ми,
 Ob.
 Cl. (in la) *pochissimo*
 Cor. (in fa) *gliss.* *PPP*
 ossia:

The score shows a vocal line with lyrics in Russian and woodwind parts (Oboe, Clarinet in La, Cor Anglais in Fa). The vocal line has a tempo marking of *2/p* and a dynamic of *sempre string.*. The woodwind parts have various markings including *pochississimo*, *gliss.*, and *PPP*. There are also some boxed tempo markings *2/p+2/p* at the top right.

A vers elhangzása után egy tetszőleges ideig ismételhető rész következik. Az összes hangszer különböző tempóban repetálja saját motívumát, létrehozva egy különleges hangzást az intim együttlét időtlenségben megélt állapotának kifejezésére.

poco a poco più agitato - convulsivo. - poco cresc.
 S.
 Ob.
 Cl. (in la)
 Cor. (in fa)
 2* Mand.
 3* Cimb. *PPP*
 Arpa
 4* Cel. *PPP* *simile*
 Pf.
 5* Sil. *PPP*
 Trg. *PPP*
 Ptti
 Gong *PPP*
 VI.
 1* Vla
 Cb. *arco* *PPP*

The score is for a full orchestra. It includes parts for Soprano (S.), Oboe (Ob.), Clarinet in La (Cl. in la), Cor Anglais (Cor. in fa), 2nd Mandolin (2* Mand.), 3rd Cymbal (3* Cimb.), Arpa, 4th Celli (4* Cel.), Piano (Pf.), 5th Snare Drum (5* Sil.), Triangle (Trg.), PTTI, Gong, Violin I (VI. 1*), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The tempo is *poco a poco più agitato - convulsivo. - poco cresc.* and the dynamic is *PPP*. The Cello part is marked *arco*.

Az ezt követő rész *sempre convulsivo con slancio* (görcsösen rángatózó lendülettel) a cimbalom és a nagybögő, *forte sonore, dolce* (erősen, de lágyan hangzó) a hegedű és a brácsa tekintetében. Ez a felkavaró kettősség megrázó hatású megjelenítése a zenében az intim együttlét végső fázisainak tökéletes megjelenítése. A tételt záró részben csak három hangszer, a kürt, a klarinét és a zongora imitációja – kvart és kvint lépésekben – csodálatos atmoszférát teremtve jelzi azt a transzcendentális állapotot, amelyet nem kell szavakkal kifejezni. Végül a zongoraszólamban váltott kézzel játszott orgonapont hangjai felett a kürt és a klarinét érzéki imitációja kis tercben egyesül.

[♩ = 108]

Cl. (in la)

Cor. (in fa)

Pf.

Cl. (in la)

Cor. (in fa)

Pf.

Cl. (in la)

Cor. (in fa)

Pf.

muta in mi?

Az érzéki költői megnyilvánulás minden apró mozzanatát tökéletesen leképező kurtági zene lenyűgözően mesteri alkotás. A formai és dramaturgiai felépítés, az ember sokszínű érzelmeinek és érzéki vágyainak hangszínbeli és harmóniai megvalósítása felkavaróan hat, ugyanakkor az egység érzetét kelti.

Minden bonyolultsága és összetettsége ellenére a felvételek alapján az egyik legkevésbé problematikus tétele a műnek. Kurtág annyira nyilvánvalóvá tette szándékait a minden részlethez odaírt szóbeli és zenei instrukciókkal, hogy a megvalósítások csak árnyalatukban és intenzitásukban különböznek, az énekesek vérmérsékleti adottságaitól függően. Az 'A' felvétel sokszínű, árnyaltan érzéki, a 'B' szenvedélyesebb lendületű, gyengédebb árnyalatokat nélkülöző, de ugyanakkor hangszínváltozásaiban rendkívül magával ragadó, a 'C' szélsőségesen árnyalt hangszínekkel kissé álmodozó, kevésbé lendületes, ami a tételvégi, hangszeres részeknél hiányként jelenik meg. Ezen a felvételen az utolsó trió pontatlansága és ritmikai rendezetlensége miatt elveszik a lényegi mondanivaló, ami a bizonytalanság és szétesés érzetét kelti. A 'D' felvétel folyamataiban, a szólamok egymásra épülő kapcsolódásaiban és a dal egész ívének megrajzolásában magával ragadó, ugyanakkor az árnyalt dinamikák, hangszínek és az érzelmekre ható kifejezés tekintetében kevésbé az.

II.6.2.3. Почему мне не визжать свиньей... – Miért ne visítanék, mint a disznó...

A második rész dramaturgiájának csúcspontja az énekes szólótétel, mely bár szavakban vulgárisnak tűnő, értelme mégis mélyebb, a meg nem értett nő mélyről felszakadó tiltakozása a sorsa miatti megkülönböztetés ellen. A zaklatott, felindult állapotot nagy hangközugrásokban bővelkedő, előkéekkel díszített, többször megszakított, egyetlen mondat fejezi ki. A rövid lélegzetű recitativo hangkészlete lefedi a teljes tizenkét fokú hangrendszert, mely rendkívül alkalmas a teljes érzelmi skála kifejezésére. A dalciklus e tétele kiváló példa Anton Webern dodekafon, miniatűr expresszionizmusának Kurtágra tett hatására.

The image shows three staves of musical notation for a vocal part. The first staff is labeled 'S.' and contains the lyrics: По-че- му мне не виз- жать сви. The second staff is also labeled 'S.' and contains: ньей [уй - ии - ии - ю] ког- да кру- гом все [пéч]. The third staff is labeled 'S.' and contains: хрю [ху-ху-ху-ху] - ка - [а - а - а - а] - ю [хю- хю- хю- хю]. The score includes various dynamic markings such as *ffpp*, *f sub.*, *meno f.*, *cresc. molto*, *f*, *ff*, *mf*, *f sub.*, *ffpp*, *ffpp molto*, *calando molto*, and *attacca*. There are also performance instructions like 'каркая [на задней части нёба]' and 'почти шепотом'.

Kiváló alkalom az énekes kvalitások bizonyítására. Négy különbözően értelmezett recitálást tartalmaznak a felvételek. A tempóválasztást tekintve az ‘A’ énekes jóval lassabb felfogásban recitál a másik három felvétel énekeseinél, ‘B’, ‘C’ és ‘D’ énekes megközelítőleg ugyanabban a tempóban. Véleményem szerint a tempót a szerző által meghatározott, egy levegőre elénekelt hangok összessége határozza meg. Kurtág jelzései nagyon pontosan jelölik ezeket az íveket és irányokat.

Az ‘A’ énekes figyelmen kívül hagyja a Почему мне szavakhoz tartozó hangok összekötésére irányuló jelzést, és levegőt vesz köztük, a következő egység főhangjaihoz tartozó dísztéshangjai kimaradoznak, és a *crescendo molto* is elmarad, így nem ér el a fortissimóig. A когда кругом motívumának végén elmarad a *decrescendo*, így a következő *subito forte* is. A Все szó hangján két dinamikai hullám helyett hármat csinál, és a végén a *molto crescendo* elmarad, a fokozás nem jut el a következő каркая – káromó utolsó szóig, melyet három részletben megszakítva, de mégis a szótagolt szó összetartozásának érzésével kell előadni. А хрюкают utolsó szótagának hangjaihoz *calando molto*, почти шепотом: majdnem suttogva – jelzi a szerzői utasítás, amit a хю-жю-жю helyett ю-ю-ю hangzókkal énekel az énekes, elveszítve ezzel a tétel karakteréhez illő, befejező hanghatást. Az ‘A’ felvétel énekese tehát a saját előadói szabadságát a szerző elképzelései elé helyezte ebben a tételben.

Ezzel ellentétben a ‘B’ énekes tökéletesen betartva Kurtág előírásait minden egyes hangot pontos helyén és dinamikai jelzésével szólaltat meg, és bravúriaként jeleníti meg a többször – rövid szünetekkel – félbeszakított egyetlen mondatot. A ‘C’ énekes szintén betartja a szerzői utasításokat, bár az első *crescendo molto* végén nem születik meg a fortissimo. A ‘káromás’ elmarad az utolsó szó staccato-in, és az utolsó

szótagot furcsa módon kifejezéstelenül interpretálja, súlytalanul fejezi be mondatát, elveszítve ezzel a drámai hatást.

A 'D' felvétel énekesének interpretációja majdnem tökéletesen megfelel a szerzői instrukcióknak, kivétel az előkéekkel díszített nyolcadok által felívelő molto crescendo, ez nem valósul meg, úgy tűnik, a díszítések pontos helyének megtalálására történő koncentráció miatt. Azonban a legkülönlegesebb, utolsó káromó szó megjelenítése a 'D' énekes érdeme. Különösen érzékletes, ahogy a legutolsó, legmélyebb hangot szinte nyögve préseli ki magából.

II.6.2.4. Часышка - Csasztuska

A csasztuska egyfajta orosz népköltészeti műfaj, tréfás, gunyoros hangvételű, rövid dal, alkalmi mondóka. Kurtág csasztuskája csak a rövidegében egyezik a műfaji meghatározással. A középrészben a fokozódó érzelmek és indulatok dramaturgiájának megfelelően nem is lehetett volna más hangulatú az erotikus részt lezáró tétel. Örjögő, vad tánc, folyton megszakított, váltakozó – páratlan és páros – lüktetésben. A kielégületlen vágy örületig fokozódó hisztérikus tánca ez. Kurtág kíméletlenül nehéz feladatot ró az előadókra és befogadókra egyaránt. Végletekig borzolja a kedélyeket, a felajzott hisztérikus örületnek nincs határa. Az extázisig fokozódó táncban többféle motívum különböztethető meg.

Felkiáltás, csujogtás motívuma – oboa, klarinét:

The image shows a musical score for two instruments: Oboe (Ob.) and Clarinet in B-flat (Cl. (in mi♭)). The score is written in a single system with two staves. The Oboe staff is on top and the Clarinet staff is on the bottom. Both staves start with the marking 'marcatissimo' and a dynamic of 'pp'. The Oboe staff has a '6' (sextuplet) and the Clarinet staff has a '7' (septuplet). The dynamics change to 'poco' in the latter part of the excerpt.

Szinkópás ugrótáncmotívum – oboa, klarinét, kürt:

Ob.

Cl. (in mi^b)

Cor. (in fa)

Kontrázó motívum – a zongorában:

Pf.

– a cimbalomban:

Cimb.

A vonós szólamok nyolcadmozgásokkal, az ütőhangszerek trillákkal, tremolókkal vesznek részt a táncban, mely felett az énekes a szinkópás, feszes ritmusban, szeptim és nóna hangközlépésekben kurjongat.

S.

Пред то - бой сто - ю го - ла - я,

Előadóként nem egyszer gondoljuk azt egy-egy darabról, hogy a szerző betervezi az előadók lehetetlenségig fokozódó erőfeszítéseit, hogy elérjék a zene általa elképzelt hangulatát. A kiírt tempóban történő megvalósítás esélyei itt, ebben az

esetben is ezt a szándékot sugallják: negyed = 160-144. Célja csak az lehetett, hogy a hallgató egy pillanatra átélje az őrült elme valóságtól elrugaszkodott, kapaszkodó nélküli állapotát. A tempó kiírás szinte lehetetlen elvárást támaszt az előadók elé, ha el is indul a kiírt tempóban – például a ‘C’ felvétel esetében –, csakhamar lassulva szedi össze áldozatait. A jól induló tánckaraktert az énekes megjelenése felborítja, a hangképzés karakterében nem ritmikus, így húzza magával a hangszereket is a lassulás, a kevésbé feszesség irányába. Ez az a tétel, amely összetettsége, a szólamok ellenpontosító hangsúlyozása miatt sok próbát igényel ahhoz, hogy egyszerre tudjon koncentráltan együttműködő, de féktelen és vad is lenni. A szerző által ellenőrzött ‘A’ felvétel a legkevésbé egzaltált őrület. Óvatos, tartott tempó, a megállások után nem minden esetben egységes továbbmenetek jellemzik. A ‘B’ felvétel megközelíti a kiírt tempó alsó határát, hangvételében, dinamizmusában a legközelebb áll a szerző hangulati meghatározásaihoz, azonban a legvirtuózabb és a legritmikusabb a ‘D’ felvétel. Ebben a dalban is akár csak az előzőek esetében a ‘D’ ensemble csillogtatja meg az egységben gondolkodás, az egymással kiegyenlített arányban lévő szólamok nagy ívű irányában gondolkodó előadó erényeit. A folytonos megszakítottság ellenére is érezhető a folyamatos lendület, a tánc ritmusának vad lüktetése. Ruvido, stridente (felajzott, hisztérikus) utasítások nehezítik az egymásba kapaszkodást. A páratlan lüktetésben induló vonós szólamokban imitált nyolcadokhoz írott utasítás: erősen préselve, hogy a hangképzéstől a hangmagasság is változzon. A zongora és cimbalom szólamoké a legkellemetlenebb feladat: az őrült tempóban és karakterben vonagló ütések ellenében hangsúlytalan helyeken kell játszaniuk.

II.6.3. Горький опыт – сладость и горе

Keserű tapasztalás – öröm és bánat

A harmadik nagy rész tizenöt, vagyis páratlan számú dalból áll, páratlanná téve ezáltal az üzenetek számát is, erősítve az aránytalanul elosztott dalok hatását és diszharmoniót keltve formai arányérzékünkben is.

Alekszandr Block-idézet foglalja össze a harmadik rész hangulati egységét:

„...Örömünk maga volt a végzet:
Taposás csupa szent örökön,
Eszelős gyönyörében a szívnek, -
Keserítve a vágyat – ürm.”

A szent hagyományokon – mint az egymás tisztelve és becsülve szeretése – átgázolva beteljesült a végzet, és az eszelős szív keserű vágya volt az ürm örömeinkben.

II.6.3.1. Ты вынул... – Odavetted...

A csasztuska kéjesen sikító vad tánca után megdöbbentő és szívfacsaróan megrázó hangulat következik. A tenyeredbe adtam csupasz szívemet, és te lassan fordítottad a földnek. A visszatérő formában, a bartóki Könnyek tavát idéző motívumok – könnyes, remegő szívdobbanásokként – keretezik a hangulatképet a klarinét, a cimbalom és a vibrafon szólamában.

The musical score is divided into four measures, each with specific performance instructions:

- Measure 1:** Clarinet (Cl. in si^b) plays *pp dolce* with a tempo marking of *Calmo, non strascinato*. Cymbal (Cimb.) plays *pp* with *Ped.* and *1/2 Ped.* markings. Arpa plays *pp loco*. Vibraphone (Vibr.) plays *ppp* with *Ped.* marking.
- Measure 2:** Clarinet plays *pp dolce* with a tempo marking of *poco calando*. Cymbal plays *pp* with *1/2 Ped.* marking. Arpa plays *pp loco*. Vibraphone plays *ppp* with *Ped.* marking.
- Measure 3:** Clarinet plays *pp dolce* with a tempo marking of *[[♩]] tempo*. Cymbal plays *pp* with *Ped.* marking. Arpa plays *pp loco*. Vibraphone plays *ppp* with *Ped.* marking.
- Measure 4:** Clarinet plays *pp dolce* with a tempo marking of *poco calando*. Cymbal plays *pp* with *1/2 Ped.* marking. Arpa plays *pp loco*. Vibraphone plays *ppp* with *Ped.* marking.

Az énekhang gyötrelmes vallomását meghatározó hangszínekként a vibrafon, a hárfa és a cimbalom hangszínei festik alá. A zene megrázóan láttatja a tenyérben remegő csupaszz, védtelen szív reszketését. Az énekszólamban a fájdalmas második verssor szövegét tempójában és irányában pontosan követi a dallam:

S.
бе - реж - но е - ё пе - ре - вер - нул.

Cl.
(in si^b)
PPP

Cor.
(in fa)

Cimb.
con Ped.

Arpa
rinf.

Pf.
rinf.

Vibr.
con Ped.

Camp.
poco rinf.

Tam-t.

Vla
arco
loco

Cb.

A dinamikai határ a négy piano és a mezzopiano között van. A hiba – melyet itt el lehet követni az interpretációban – az, ha ez a dinamikai határ kitolódik. A szöveg és zene tökéletes egységének hangulatát az ‘A’ és a ‘C’ felvétel adja vissza. A ‘B’ felvétel énekes hangjainak túlzott vibratói és érzelmi feszültségből adódó dinamikai kiugrásai megtörik a törékeny, bensőséges hangulatot. Ez a probléma fennáll a ‘D’ énekesnél is, rögtön megfigyelhető egy indokolatlan dinamikai erősítés a dallam második, súlytalan nyolcadán. A vers egyetlen mondatának második felében a tenyér lassú földnek fordítását megjelenítve Kurtág azt leképező, ellenpontozó imitációt ír az ének, a klarinét, a cimbalom és a nagybőgő szólamába.

A ‘B’ felvételen ez nem hallható az ének túlzott expresszivitása miatt, a ‘D’ énekes túl erős dinamikáját, az elengedett hosszú hangok ellensúlyozzák, így hallható az imitáció.

A ‘C’ felvételen a dinamika és kifejezés nem fedik el a zenei szerkezetet, viszont az imitáció hangjai összecsúsznak a klarinét és a cimbalom között.

II.6.3.2. Великая ъеда... – Nagy nyomorúság...

A „nagy nyomorúság a szerelem, de van-e boldogság nagyobb” örök igazságát a cimbalom és az ének kánonja jeleníti meg. Ebben a dalban is, akárcsak a szólóének recitativójában, a tizenkétfokúság a zenei kifejezés alappillére. A szerelemérzés végletességének kifejezését szolgálja a kis nóna és a nagy szeptim gyakori szerepeltetése a kánon szólamaiban. A cimbalom szavait a szöveg helyett előkék díszítik. Ahogy a szerelem érzése fordulatot vesz két ember között, úgy fordul meg a kánon is az énekhang és a cimbalom között a dalban. А любовьм vagyis a ’szerelem’ szó természetesen külön bánásmódban, piú dolce árnyalatban az egyetlen dinamikai sóhaj a tételben.

The image shows a musical score snippet. The top staff is a vocal line with a long, sweeping slur over several notes. Below the notes are the lyrics 'лю - бовь.' in Cyrillic. The bottom staff is a piano accompaniment with a similar slur. Both staves have the marking 'più dolce' written above them. The piano part includes a bass clef and various rhythmic figures.

Az érzés kettőssége Kurtág kánonjának zenei kifejezésében pontosan megjelenik, a felvételek közül azonban egyikén sem valósul meg maradéktalanul. A nagy nyomorúság erőteljessége a 'B' felvételen jól érezhető, ugyanitt a „lehet-e boldogság nagyobb” giusto és dolce karakterei nem jelennek meg elég árnyaltan. Az 'A' felvétel dinamikája sem végletekben mozgó, a любовь ('szerelem') szó dolcójában itt a decrescendo kimaradása miatt nem hallatszik a cimbalom imitációja. A 'C' felvételen a cimbalom indokolatlan echója az első négy hangon, az énekben a любовь motívum nem pontos dinamikai megjelenítése, az elválasztások, levegővételek által szétdarabolt dallamívek, valamint a díszítések és a főhangok közti meg nem tett különbségek miatt nem valósul meg teljesen a Kurtág által kidolgozott apró, de tökéletes egység. A 'D' felvétel ismét a legjobb a kottahű megvalósításban, illetve a folyamatok, a zenei formák, a szerkezetek és a dal ívének megrajzolásában. Világosan érthető, beszédszerű frázisok és gesztusok jellemzik.

II.6.3.3. Камешки – Kavicsok

A kavicsok nagyon érzékeny bánásmódot igénylő tétel. Bár örömet sugároznak a szavak, az önfeledt, örömteli éneklést nem bírja el a mondanivaló. Ez az az öröm, amely kényszeredett mosollyal történik, mert lélekből már nem fakad. Ennek a visszás érzésnek a zenei megjelenítése keretbe foglalja a tételt. A „kedvesem” szó zenei megfestése éppen annyira disszonáns, mint amennyire „az örültem nekik” érzés alatt visszatérő harmóniák.

The image shows a page of a musical score for the piece 'Kavicsok' (Cameshki) by György Kurtág. The score is for a vocal soloist (S.) and a chamber ensemble consisting of oboe (Ob.), clarinet in B-flat (Cl. in Bb), horn in F (Cor. in Fa), cimbalom (Cimb.), cello (Cel.), and arpa (Arpa). The tempo is 'Poco sostenuto' with a metronome marking of quarter note = 76. The dynamics are 'pp, dolcissimo'. The vocal line has lyrics in Russian: 'Мне ми - лый при - лбе...'. The instrumental parts feature complex rhythmic patterns and dynamic markings like 'pp', 'con sord.', and '[loco]pp'.

Tempo I 3 4 3

S. *pp, dolcissimo*
Я ра - ду - юсь их...

Ob. *pp, dolcissimo*

Cl. (in si^b) *pp, dolcissimo*

Cor. (in fa) [sempre con sord] *pp*

Cimb. *pp*

Cel. *pp*

Arpa [loco] *pp*

Pf.

Vibr.

Trg.

Gong. 1 2 3 4

Vl. *pp*

Vla. *pp*

A pianissimo dinamika és a dolcissimo is jelzi a hangvétel maximumát. A kavicsok csörgését a tenyérben a zongora arpeggio-k és a hegedű, brácsa, hárfa üveghangok meghatározott ritmusban történő játéka imitálja, miközben a három fúvós hangszer ismételteti saját motívumait a vonósok és a hárfa üveghangjainak kíséretében.

A visszas öröm bizarr hangulatát Kurtág zenéjében leginkább az ‘A’ felvétel adja vissza, a dolce visszafogott hangvétel a középrészben, a kavicsok csörgésével aláfestett énekszólóban sem válik energikusá. Vele ellentétben a ‘B’ felvétel énekes, mintha nem érezné a szöveg mögöttes tartalmát a zenében, életörömtől vibráló hangon énekel. A ‘C’ felvétel hiányossága, hogy a középrészben a Kurtág által mértani pontossággal összerakott motívumok, hangszínek által létrehozott kavics csörgését nem lehet hallani. Ez a természetes hangeffektus csak a meghatározott hangértékek, dinamikák, artikulációk pontos betartásával hozható létre. A ‘D’ felvétel pontos, fegyelmezett, az ének hangszíneiből hiányzik a vers és zene ellentétes hangulata által létrehozott lelkiállapot kifejezése.

II.6.3.4. Тонкая игла... – Karcsú tűvel...

A horrorisztikus kivégzés hangulatában indul a dal. Keleti hangzást idéz az énekhang mellé társuló ütőhangszerek zajongása, vészjóslóan kong a gong, sikít az oboa. Extra hanghatások, a plasztiktű glissandója a gongon és üvegpocharak összetörésének csörömpölése.

The musical score consists of five staves. The first staff, 'Metal bl.', has a dynamic marking of *f* and the instruction 'bacch. di met.'. The second staff, 'Gong.', has a dynamic marking of *f* and the instruction 'bacch. di plast. molto pressato'. The third staff, 'Pttó', has a dynamic marking of *pp* and the instruction 'bacch. di met.'. The fourth staff, 'Gr. C.', has a dynamic marking of *pp* and the instruction 'bacch. di legno'. The fifth staff, 'Breaking of a glass and Glass chimes', has a dynamic marking of *ff*.

A szenvedés hangjai kánonban szólalnak meg az ének és az oboa között. A dal szaggatott halálsóhajokkal zárul az ének és az oboa imitációjában.

The musical score shows the vocal and oboe parts. The vocal line has the lyrics 'Так я ум - [мы] - ру.' and dynamic markings of *pp*, *pppp*, and *pp*. The oboe line has dynamic markings of *pppp* and *pizz.*

A teljesen egyértelmű szerzői utasítások betartása valóságos tűszúrások érzetét kelti a hallgatóban. Ismét nagy szeptimek, kis szekundlépések fortepiano, hosszú hangokon fokozzák az érzelmi feszültséget a csörömpölő hanghatások felett. A záró négy ütem az előző állapot kontrasztja pianissimo imitációban. A felvételek közti

különbséget csak az énekesek hangszínbeli különbsége és dinamikai skálájuk sokszínűsége okozza.

II.6.3.5. Знаю, любимому... – Tudom, nem kellek...

A szenttelen nyugalom hangulata, a szembesülés utáni nyugodt és tiszta állapot. A „tudom” szó lehajló szeptim motívuma imitációkban visszhangzik a brácsa, az ének, a klarinét, a cimbalom egymásutánjában, amit a kürtben és a nagybőgőben megjelenő felhajló szeptim tükröz. Mindezek egymás közötti, időbeni eltolása lassítják és szélesítik a nyugalom megjelenítését. A tételvégi hangszeres utójáték megint keretként viselkedik, ismétli a tétel elején felhangzó szeptim imitációkat.

The musical score is for a piece in 4/2 time, marked *Lento*. It features a vocal line (S.) and several instrumental parts: Clarinet (Cl. in fa), Cor Anglais (Cor. in fa), Cymbal (Cimb.), Arpa (Arpa), Viola (Vla), and Cello (Cb.). The vocal line begins with the Russian word "сплю." (splyu). The instrumental parts are characterized by various dynamics and articulations, including *[dolce]*, *p*, *pp dolce*, *pocco*, and *pizz.*. The score is divided into two systems by a vertical dashed line. The key signature changes to one flat (B-flat) after the first system, indicated by "muta in si^b".

Ennek a szintén rövid lélegzetű dalnak sem lehet interpretációs problémája, a hangok és ritmusok meghatározott paramétereinek betartása lényegi különbségeket ugyanúgy nem okozott a felvételeken. Talán a 'D' felvétel beszédszerű tagolása miatt nagyobb hatású a többi három felvételnél.

II.6.3.6. Цветов осенних увяданье – Őszi virágok hervadása

Tökéletesen megrajzolt természeti kép, fákról lepergő levelek, őszi eső szemerkél, hervadó virágok lehajtják fejüket. Kurtág ezeket különböző tempójú, ereszkedő, kromatikus skálamenetekkel rajzolja meg.

The musical score consists of four staves. The Cymbal part (Cimb.) starts with a tempo marking of *(ad lib. tempo 2)* and includes a *pppp legato* marking. The Agra part (Агра) also has a *pppp* marking. The Celesta part (Cel.) is marked *(ad lib. tempo 1)* and *pppp*. The Piano part (Pf.) includes a *pppp* marking and features a glissando marked with '15' and '8'.

Az ősz a lemondás, az elmúlás ígérete. Az énekes szenttelen, szinte túlvilági hangon recitálja a szöveget Schönberg Pierrat Lunaire-jét idézve. A vers szövege a kottapapíron a hangjegyek helyén ereszkedő glissandóban.

The vocal score shows two vocal lines (S.). The first line has the lyrics: [мяукая] * Цветов о-сенних увя-данье, with a glissando effect indicated by a dashed line. The second line has the lyrics: Непа-сытное па-дение лож-

A hangzás csehovi groteszken szenvelgő melodramái hangulatot idéz. A dinamikai határok betartása elengedhetetlen az elmúló természet -- benne az ember -- megjelenítésében.

Az 'A' felvétel énekbeszéde tökéletesen idézi a Csehov drámáiból jól ismert, időtlen lassúságban elmúló élet ólomsúlyú perceit, amikor nincs történés, csak az idő pereg lassan-lassan. A 'B' felvétel énekese leginkább a hangszerekkel egy időben történő csúszásra koncentrálnak elveszti a szöveg beszédszerűségét, ezáltal nem emelkedik ki eléggé a hulló leveleket imitáló zenei szövetből. A 'C' felvétel ezúttal sok több sebből vérzik, az idő múlását és a levelek hullását megjelenítő, különböző tempójú triolák, tizenhatodok különböző időben és tempóban történő megszólalását nem sikerül egymástól függetlenül, de mégis egységben tartani. Néha összeérnek a különböző szólamok, melyek kizökkentenek a hangulat megélésének folytonosságából. Ugyanezen a felvételen az énekes figyelmen kívül hagyta azt a szerzői utalást, hogy a hangjegyek helyett betűket ír az ötvonalas rendszerbe jelezve ezzel, hogy nem énekelt hangokat szeretne hallani. Így a 'C' énekes énekelve csúszik, ami egészen más hanghatást eredményez. A 'D' együttes énekese vette szó szerint a szerzői meghatározást, szó szerint nyávogva recitál.

II.6.3.7. В теѣ свое спасение ищю... – Benned a megváltást kerestem...

Ebben a tökéletes ívben megrajzolt hat ütemben látszólag minden egyértelmű. Mindössze hat ütem alatt Kurtág a szoprán szólamában ismét felvezeti a teljes tizenkétfokúságot. A megadás, beletörődés hangjához ismét a lágy hangú hangszereké a főszerep, és a cimbalomé, mely az ének szólótételen és a zárótételen kívül minden dalban szerepet kap, kivétel nélkül. A szeptim és nona lépéssel kezdődő motívumok felfelé kapaszkodnak az énekszólamban egészen az utolsó szóig. A bukás szó magával rántja a dallamot is a mélybe. A kudarc utáni felkiáltás a klarinét *rinforzando molto* gesztusában jelenik meg. A végén lehajló szeptimek visszhangja zárja a dalt.

S.
В те-бе сво-ё спа-се-ни-е ни-ту, а на-хо-

Cl.
(in sib)
ppp

Cor.
(in fa)
mp

Cimb.
p

Arpa
pp (loco)

Camp.
ppp

Vl.
pizz.
p

Vla
pizz.
p

Cb.
pp

pp [Ped.]

pp [arco]

pp [arco]

pp [arco]

ossia:

pp

dolcissimo pp rinf.

S.

- жу па - де - нье.

Cl.
(in si^b)

poco

rinf. molto

Cor.
(in fa)

poco

rinf.

Cimb.

rinf.

ppp

Arpa

rinf.

rinf.

ppp

VI.

rinf.

ppp

pizz.

Vla

rinf.

ppp

pizz.

Cb.

rinf.

ppp

pizz.

A szöveget tökéletesen leképezi a hangok, gesztusok iránya. A 'B' énekes ismét figyelmen kívül hagyja a szerző akár formai felépítésére vonatkozó, akár dinamikai kívánságait. A harmadik legato motívum közepén levegővétellel szakítja meg azt, és a bukást kifejező motívum előtti *dolcissimo-pianissimo* hangot *forte* dinamikával énekli. Ezek az önkényes változtatások a dal lényegi mondanivalójának kurtági kifejezését hiúsítják meg, hiszen Kurtág a feszültség tetőpontján az ellentétes irányú, leghalkabb dinamika feszültségét érzi magáénak. A 'D' énekes megszakítás és levegővétel nélkül énekli az első három, egyre feljebb kapaszkodó motívumot, így a folyamatában magasan ívelő motívumokkal megteremti a dal ívét, hogy aztán a bukás kudarcával a mélybe hullhasson. Az 'A' és 'C' felvétel énekesei bár levegőt vesznek az első két hangos motívum után, a csúcspont *pianissimóját* nagy érzékenységgel valósítják meg.

II.6.3.8. Твои исчезновенья... – Eltűnéseid...

Szaggatott nyolcad mozgások mutatják az idő múlását, akár egy óramutató járása. A szaggatottan elválasztgatott hangok egyben az emlékezet-kihagyásokat is megjeleníteni hivatottak. A nyolcadmozgásos motívumok tükörfordításban vannak párosítva: kromatikus motívum az oboa és klarinét párosában, nagyobb hangközlépésekből álló motívum a hegedű és a brácsa párosában. Kurtág a nyolcadmozgásokhoz írott dinamikai hullámokkal jelzi, hogy nem teljesen szenttelen érzelmi állapotot akar megjeleníteni. Az 'A' felvételen ezek az apró dinamikai mozgások szenttelenül, kevés meggyőződéssel történnek meg, a 'B' felvétel mindezt szenvedélyes átéléssel, egyre nagyobb dinamikai mozgással valósítja meg, holott erre nincs utalás a kottában. A 'C' énekes nagyon rövid, szinte *staccato* nyolcadmozgásokat jelenít meg az 'A' felvételhez hasonló szenttelen hangszínen, kivételt tesz a kétvonalas bére ugró nagyszseptim-lépés motívumában. A 'D' felvétel ismét az, amely a szerzői utasítások betartása mellett a folytonosság és a dal ívének felépítésére törekszik, világossá téve a hallgatóban a formai felépítés érzékelését.

Giusto, ben tenuto $\text{♩} = 96-100$

S. *pp*
Тво - и ис - чез - но - вс - нья как про -

Ob. *pp*

Cl. (in si^b) *pp*

Cor. (in fa) *pp*

Mand. *mp*

Cimb. *mp*

Arpa *mp molto*

Pf. *mp molto*

Vibr. *mp molto*

VI. *mp*

Vla *mp*

Cb. *mp*

Detailed description of the musical score: The score is for a vocal soloist (S.) and a full orchestra. The vocal line is in Russian, with lyrics: 'Тво - и ис - чез - но - вс - нья как про -'. The tempo is 'Giusto, ben tenuto' with a metronome marking of quarter note = 96-100. The key signature has one flat (B-flat). The vocal line starts with a piano (*pp*) dynamic. The orchestral accompaniment includes woodwinds (Oboe, Clarinet in B-flat, Cor Anglais in F), Mandolin, Cymbals, Harp, Piano, Vibraphone, Violin I, Viola, and Cello. The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment, while the piano and harp provide harmonic support. The piano and harp parts are marked *mp molto*. The cello part is marked *mp*. The overall texture is delicate and expressive.

Rendkívül érzékletes kifejezése a függő érzelmi állapotnak. Ha nem vagy velem, megszűnik a cselekvés az életemben. Csak az idő, a kapocs, ami feloldja majd ezt. A visszatérési forma jól érzékelteti, hogy bár a középrészben a remény egy pillanatra felcsillan, dallammá válnak a megszakított nyolcadok: „de van egy kapocs, ennek neve idő”, mégis marad minden a régi szaggatottság állapotában. A középrész reményteli állapotában a hangszeres kíséretben kettesével összekapaszzkodnak a nyolcadok, és apró sóhajtásokká válnak.

The image displays a musical score for Kurtág's *Trussovája*. It features a vocal line (S.) and an instrumental ensemble consisting of Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (in si^b)), Cor Anglais (Cor. (in fa)), Cymbal (Cimb.), Violin (Vl.), Viola (Vla), and Cello (Cb.). The vocal line includes the lyrics "npe - мя." and "Idoleksi, possih?". The instrumental parts are marked with *ppp* (pianissimo) and feature complex rhythmic patterns, including eighth notes and sixteenth notes, with some parts showing a change in texture from a more rhythmic accompaniment to a more melodic, legato line. The score is written in a key with one flat and a common time signature.

A kürt és a nagybőgő kettős szerepben: hol az az énekest imitálja, hol a sóhajtómotívumokhoz csatlakozik. Az énekszólam legato ívei is a reményteliség állapotának kifejezését erősítik. Ezt a változást a 'C' énekes nem tartja fontosnak, változatlanul a szaggatottság kifejezését interpretálja.

II.6.3.9 Я без тебя... – Nélküled én...

A beletörődés, az elmúlás, a szembesülés utáni megnyugvás lelkiállapota után elkerülhetetlenül érkezik a „de akkor is hiányzol” felkiáltása, amely már nem harsány jajveszékelés, hanem suttogva őrjöngés.

Prestissimo
[взльхая]

pp

S.

A hiány drasztikus érzékeltetése az, amit nő számára jelenthet a levágott mellel létezés. Nem csupán csonka a test, de a nőiességtől van megfosztva. Kurtág zenéje megrázóan kifejező. A rimánkodó szavak között tizenhatod futamok hullámai érzékeltetik a lélek totális felindulását, az igazi fájdalom, ami belül van, ezekben fejeződik ki. A fűvös szólamokban a darab egészen átívelő szeptim és nona hangközugrások, ezúttal legato-crescendo gesztusokban kifejezve.

The image displays a page of a musical score for Kurtág's *Truszovája*. The score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments from top to bottom: Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (in si^b)), Cor Anglais (in F) (Cor. (in fa)), Cymbals (Cimb.), Celesta (Cel.), Arpa (Arpa), Violin (VI.), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. Key markings include 'sempre pp' for the Oboe and Clarinet, 'pp' for the Cymbals, and 'ppp' for the Celesta. A '[Solo]' marking is present above the Cymbals staff. The score is divided into two systems by a vertical bar line.

A отрезанной ('levágott') szónál az erős kitörést a ritkán írott forte jelzi, de csak egy pillanatra. A megvalósításnál ismét lényegesek a háromszoros pianók, valamint az énekszólam közelítése a beszédszerű suttogáshoz. A záró ütemben megnyugszik és lecsillapodik a félelem indulata. A dal Kurtág szándékai szerint egy nagyon gyorsan lezajló, hirtelen felindulásból kiszakadt felkiáltás, ezt jelzi a prestissimo tempójelzés és az ének szólamban a beszédszerű éneklésre utaló jelzések a hangjegyek helyett. Az ebben a tételben kívánatos szenvedélyes hangvétel leginkább a 'B' és a 'D' felvételen valósul meg. Az 'A' énekes egy fokkal visszafogottabb az előzőnél, a 'C' énekes egészen különleges módon jeleníti meg a kétségbeesett állapotot, inkább a zavart értetlenség, mint a szenvedélyes kétségbeesés jelenik meg az ő olvasatában.

II.6.3.10. Люби меня... – Szeress...

Semplice, vagyis egyszerűen – olvasható a szerzői utasítás a tételre vonatkozóan. Egyszerű és bocsánatos vágyak, mégis a legnehezebbek az ember számára. Ebben a dalban nem bocsánatos vágy az énekhang szenvedéllyel teli kieresztése, a nagy hangközugrások ellenére sem. Kurtág az ehhez a dalhoz tartozó érzelmi kifejezést kizárólag a hangszereken elhangzó motívumokon képzelel el. A szerző szerint az énekhangban az egyszerű, letisztult, dinamikai változások nélküli dallamvezetés a kívánatos. Ez egyedül az 'A' felvételen történik meg, a 'B', a 'C' és a 'D' énekes erős kifejezéssel megrajzolt dallamvezetést jelenít meg némileg különböző intenzitással.

Semplice

S.
Лю- би ме- ня, про- сти ме- ня — мо- и же- ла- ни-

Ob.

Cl.
(in la)

Cor.
(in fa)

Cimb.

Arpa

p

pp

ppp

pp (locos)

ppp

csp.

5

Talán pont a nehéz dolgok egyszerűvé tételének próbatétele a kulcsa a megfelelő hangulat megvalósításának. A záró ütempár Kurtág megrendítően érzelmes szeretetmotívumának sóhajtása.

The image shows a page of a musical score for a string quartet, specifically the final measures of a piece. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the phrasing. The score features several dynamic markings and performance instructions:

- Violin I and II:** Both parts are marked *espr.* (espressivo) and feature long, sweeping melodic lines with fermatas. The Violin II part includes the instruction *musa in mi b* (musa in mi b) above the staff.
- Viola:** Marked *espr.* and *ord.* (ordinario), it plays a similar melodic line to the violins.
- Cello/Double Bass:** Marked *col VI.* (colonna VI.), it plays a lower melodic line. The dynamic marking *molto espr. dolcissimo* (molto espressivo, dolcissimo) is placed below the staff.
- Final Measures:** The score concludes with a *pizz.* (pizzicato) section followed by an *arco* (arco) section. The dynamic marking *ppp* (pianissimo) is indicated at the bottom of the page.

II.6.3.11. Расплата – Elszámolás

Az elszámolás tetteink után mindig kemény és könyörtelen.

„Mint árverésnél a kalapács, úgy sújt le a zenekar fortissimo akkordja, és még hatszor a szavak között, és egyszer még, a darab végén.”³⁹

A kalapácsütések pontosan meghatározott tempóban (Tempo I.) egyre rövidülnek, az első háromnegyed, az utolsó csak egynolcad értékű. A különböző ideig tartott fortissimo csapások különbségét teljes mértékben egyik felvétel sem tartja be, a legközelebb áll a pontos ritmus értékeinek tartásához az ‘A’ felvétel, a ‘B’ és a ‘D’ is megközelítőleg pontos, de az interpretációk nem teszik egyértelművé a kalapácsütések hosszúságának különbségeit. A ‘C’ felvételen már az első ütésen is csak harmadannyi ideig szól az ütés, mint az előírt hosszúság. Kurtág szándékai szerint az aszimmetrikus lüktetés valószínűleg ismét a feszültség fokozását szolgálná, ha az interpretáció nem írja felül a szerzői szándékot. Az elszámoláshoz tartozó részek tempója (Tempo II.) presto, jellege feszes, ritmikus, az énekhang kíséretében a már jól ismert kurtági technika, időben hasonló motívumok szólamonkénti, különböző tempóban történő megjelenítése. Ezt a részt illetően csak a ‘C’ felvételen figyelhető meg probléma, itt-ott kósza, a lüktetésből kieső tizenhatodhangok megjelenésében. A harmadik tempót (Tempo III.) a сладкий стыд (’édes szégyen’) motívumának zenei megjelenítése kapta, mely szeptim és nona hangközök közötti glissandók, csúszások disszonanciája. A szégyen visszafogott, szemérmes pianissimóját az ‘A’ és a ‘D’ felvétel vette komolyan, míg a ‘B’ és ‘C’ felvételen harsányan, szinte kiabálva szégyenkeznek az énekesnők.

³⁹ Földes Imre: *A boldogult R. V. Truszova üzenetei*. Kroó György (szerk). A hét zeneműve. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984/85.), 242.

Presto ♩ - 100

О - ко за о - ко

p

p

p

p

p

p

col legno batt. *p*

col legno batt. *p*

Темпо III ♩ = 152 *sub. pp*

А по-том! сла- д- кий стыд

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

arco *pp*

arco *pp*

arco *pp*

pp

Az elszámolás után a szégyen motívuma és a könnyörtelen kalapácsütés zárja a képet.

The image displays a musical score for Kurtág's *Trussovaja*, divided into two sections: **Tempo III** and **Tempo I**. The score consists of ten staves. The first section, **Tempo III**, is marked with *pp* (pianissimo) and features a melodic line with a long, sweeping slur. The second section, **Tempo I**, is marked with *ff* (fortissimo) and includes a *muta in si^b* instruction. The score also contains performance directions such as *arco* (arco) and *pizz.* (pizzicato). The overall structure is characterized by a dramatic shift in dynamics and tempo, culminating in a powerful, percussive ending.

Mindössze két karakter egy kis tételben, de végletesek. A szégyen érzését igyekszünk elfelejteni, magunk mögött hagyni, ezért az érzés felidézése és megvalósítása szinte lehetetlennek tűnő feladat, Kurtágnak sikerül.

II.6.3.12. Игрушка – Játékszer

„Szavam ne legyen szemrehányás: játékszer voltam – s elhittem, hősnő vagyok.” Az első alkalommal érezhető a zenében, hogy pillanatokra ellentmond a szövegnek. A szemrehányás igenis megjelenik a zenében. A hatütemes bevezető egyszerű, egy tiszta kvint és egy kis terc alkotta motívum kánonja után – mely a klarinétban augmentáltan is elhangzik – a kürt dallamában megjelenő sforzato, mely a „játékszer voltam” szöveg után fenyegetően hangzik fel. Játékszer voltam, mert azzá tettél. A kezdő témát imitálja az énekes, őt kánonban követi – a klarinét, a kürt és a hegedű, a mindössze három hangszer, melyet ebben a dalban szerepeltet a szerző.

The image displays a musical score for the piece 'Игрушка – Játékszer'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Soprano) and three instrumental lines: Clarinet (Kl.), Trumpet (tr), and Violin (Vla). The vocal line has the lyrics: 'иг-руш-кой я бы-ла, а ве-ри-лось, что ге-ро-и-ней...'. The instrumental parts feature various dynamics such as *mp*, *p*, *f*, and *pizz.*, along with articulation marks like accents and slurs. The second system continues the vocal line and includes parts for Clarinet (Kl. in si^b), Horn (Cor. in fa), and Violin (Vla). The vocal line continues with 'ней...'. The instrumental parts include dynamics like *rinf.* and *p*. Both systems have measure numbers 2, 3, and 4 indicated above the staves.

A hősnő motívuma az énekszó után, a klarinét-kürt-hegedű disszonáns változatában visszhangzik, jelezve mennyire hamis képet képes festeni az ember magának magáról.

II.6.3.13. Зачем ты произнес... – Oly szörnyű szavakat...

Fájdalmas, szenvedélyes, súlyos szemrehányás: hogy tudtál még akkor is bántani, amikor már láttad, hogy szenvedek. Gongütés, forte cimbalomfutamok, széles, emelkedő kürtdallam erősítik a felindult szenvedélyes kérdést. Amire ismét nincs válasz, csak az eső szemerkél csendesen a cimbalmon, a hárfán és a zongorán.

Зачем ты произнес...

The musical score is presented in two systems. The first system includes the Soprano (S.), Cor. (in fa), Cimbalom (Cimb.), Arpa, Piano (Pf.), and Gong. The second system includes the Soprano (S.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. in si^b), Cor. (in fa), Cimbalom (Cimb.), Arpa, Piano (Pf.), Trigonon (Trg.), Gong., Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The score is marked 'Grave' and features various dynamics and performance instructions.

Eben a dalban az egyetlen elkövethető interpretációs hiba – a felvételek alapján – az, ha a záport megjelenítő cimbalomtrilla nem hallatszik a túl erőteljes, kétvonalas gisz hang énekhangban történő megszólalása miatt. A 'B' felvételen pontosan ez történik, a 'C' felvétel énekes a magas hangra lépés problematikáját fortepianóval oldja meg. Az 'A' és 'D' felvételen jól hallhatóan záporozik az eső.

II.6.3.14. В ливне... – Falánk tekintetek...

A végső konklúzió előtt egy ijesztően lármás hangulatkép, amint a kéjesen falánk tömeg tekintetének zuhatagában menekül a hősnő. Igyekszik kikerülni, kibújni a karmuk közül, de közrefogják, bekerítik. A formai felépítés ismét visszatéréses szerkezetű, a vészjósló közelítést megjelenítő, szinkópáló ritmusú motívum a hárfa-zongora kettősén indul, ezt imitálják sorrendben vonós és fúvós hangszercsoportok, majd a cimbalom és a xilofon kettősével a nyomasztó hangulatot betetőzve foglalják keretbe a tételt.

В ливне...

Con moto, disperato $\text{♩} = 144 - 160$
[$\text{♩} = 288 - 320$]

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Ob.** (Oboe)
- Cl. (in mi^b)** (Clarinet in B-flat)
- Cor. (in fa)** (Cor Anglais in F)
- Cimb.** (Cymbal)
- Sil.** (Xylophone)
- Arpa** (Harp) with a key signature of C major (C[♮] D[♮] E[♮] F[♮] G[♮] A[♮] H[♮]) and dynamics *f* *p* *près de la table* *molto* *poco*
- Pf.** (Piano) with dynamics *f* *molto* *poco* and a *con Ped.* marking
- Vi.** (Violin)
- Vla.** (Viola)
- Cb.** (Cello)

The score includes various performance markings such as *f* (forte), *molto*, *poco*, and *simile*. The woodwinds and strings play sustained notes with dynamic swells, while the harp and piano provide a rhythmic and harmonic accompaniment. The percussion parts (Cimb. and Sil.) feature sharp, rhythmic accents.

The image displays a page of a musical score for Kurtág's *Trussovája*. The score is written for a full orchestra and includes the following parts from top to bottom: Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. (in mi^b)), Cor Anglais (Cor. (in fa)), Cymbal (Cimb.), Snare Drum (Sil.), Arpa (Arpa), Piano (Pf.), Violin (Vi.), Viola (Vla), and Cello (Cb.). The notation is highly complex and dense, characteristic of Kurtág's style, with many notes beamed together and frequent dynamic markings. The woodwinds and brass parts feature sharp, rhythmic motifs, while the strings play a dense, textured accompaniment. The piano part is also highly active, contributing to the overall intensity of the piece.

A zenekari tutti sűrű, lármás összevisszaság érzetét keltő szövetébe nem illeszkedik az ének szóló. A bevezetésben felhangzott fenyegető motívumok mellett klarinét, cimbalom sikolyok, kiáltások, gúnyos kacagásokat megjelenítő, dinamikában és tempóban egyre fokozódó tizenhatodmenetek üldözik az énekhangot, aki kétségbeesett sikollyal zárja a képet.

Molto agitato [♩-cca 400-360]
tutta forza

S.
до ко - [хос] - стей!

Ob.

Cl.
(in mi^b)

Cor.
(in fa)

Cimb.

Sil.

Arpa

Pf.

Tamb.
picc.

Vl.

Vla

Cb.

Az egyetlen hiba, amit elkövethetünk, ha az énekes teljesen eltűnik a tömegben, így nem érezhető, hogy mennyire egyedül van a tömeggel szemben. Abban az esetben a kétségbeesett *раздета* ('meztelenül') szó megismétlését sem hallhatjuk, mely alatt az elég sűrű zenekari szövetnek pianissimo, senza colore utasítást adott a szerző.

ancora più
[quasi]

rinf.

pa3 -

mf molto

pp *senza colore*

pp *senza colore*

15

ppp *u.c.*
col. Ped.

8

ppp

The image shows a page of musical notation for piano. It consists of several staves. The first staff has the title 'ancora più' and a tempo marking '[quasi]' with a musical example. Below it is a measure with a dynamic marking 'rinf.' and a note with an accent. The second staff has a dynamic marking 'mf' and the word 'molto' underlined. The third staff is empty. The fourth staff is empty. The fifth staff has a dynamic marking 'pp' and the phrase 'senza colore'. The sixth staff has a dynamic marking 'pp' and the phrase 'senza colore'. The seventh staff has a dynamic marking 'ppp' and the phrase 'u.c. col. Ped.' with a fermata over a note. The eighth staff has a dynamic marking 'ppp' and a fermata over a note. The ninth and tenth staves are empty. The eleventh staff is empty. The twelfth staff is empty.

stentato, ma sempre con slancio
pp sub.

sempre più e più agitato
cresc. molto
[словно в лихорадке]

S. - де - та, раз - де - та

Ob. *simile* *pp*

Cl. (in mi^b) *pp senza colore* *pp*

Cor. (in fa) *pp senza colore* *pp*

Cimb. *pp senza colore* *pp cresc. molto*

Sil. *pp cresc. molto*

Arpa [*loco*] *pp cresc. molto*

Pf. *pp* *rinf.* *f [acuto]*

Pttí

Gong $\frac{1}{2}$ $\frac{3}{4}$

Tam-t.

Tamb. picc. c.c. *pp*

VI. arco *pp senza colore* *f pizz.*

Vla. arco *pp senza colore* *f pizz.*

Cb. arco *pp senza colore* *f*

Az említett probléma egyedül a 'C' felvételen következik be, 'A', 'B' és 'C' zenekar a leírt sűrű zenei szövet, számos gesztusát és motívumát elég kontrolláltan adja elő ahhoz, hogy a vele más irányban mozgó énekes is hallatsszon.

II.6.3.15. За всё... – Mindenért...

Szépségesen szomorú és fájdalmasan magányos az utolsó kép. Az énekes bánatában a nagybőgő és a kürt osztozik, utóbbira nehéz megpróbáltatások várnak. A fájdalmas dallam meghatározói itt is – ahogy Kurtágnál mindig – a hangközlépések különleges egymásutánjai, melyek a tétel és ezúttal az egész mű végén a mélybe visznek, és otthagynak minket. Kurtág az utolsó dalban utoljára még egyszer felvonultja a teljes tizenkétfokúságot. Az öthúrú nagybőgő glissandója a legmélyebb regiszterének a legalját mutatja meg, a mélyebbnél mélyebbet, ahova eljutottunk Truszovát kísérve.

A leghatásosabb befejezést a letisztult, ismét nagyon világosan és egyszerűen frazeált 'D' felvétel teszi, a nagy kihívásokat támasztó kürt szólama is ezen a felvételen valósul meg a legszebben. A legjobb bőgő glissando a legnagyobb mélységekig a drámai 'B' felvétel érdeme. Az 'A' felvétel kifinomult, szép befejezés, míg a 'C' felvételnél kisebb pontatlanságok hallhatók az énekben, hangszépség és megszólalásbeli problémák a kürtben.

За всё... (Эпиллог)

S.
Cor. (in fa)
Cb.

S.
Cor. (in fa)
Cb.

S.
Cor. (in fa)
Cb.

Cor. (in fa)
Cb.

*quasi gliss. egualmente
microintervalli!*

Az epilógus Truszova hón szeretett költője: Alekszandr Blok Szürke reggel című versének négy sora, mely tökéletesen érzékelteti, hogy e tüzes éj emlékének útját csak az idő képes hóval betemetni:

„Szállj, el is szálltál olvadóban,
Éj, tüze éj, egy tűnt valóban.
Jöjj, idő, emléket se hagyd,
Temesd be hóval az utat.”

II.6.4. Konklúzió

Szükséges-e a szerző jelenléte ahhoz, hogy műve a lehető legjobb előadásban újjászülessen? Van-e jogosultsága a Kurtág-tanítványok beavatási szertartásának? Melyek azok a hibák, amelyeket egy interpretáció során elkövethetünk, ha nem ismerjük eléggé a mű szerzőjének elvárásait, munkamódszerét, filozófiáját és világlátását? Az interpretációk sokféleségéből az élményeket összerendezve az elemzések segítségével választ kaptam a kérdésekre, melyek Kurtág zenéjével kapcsolatosan foglalkoztattak. Nehéz objektívnek lenni, amikor elárasztják az embert saját érzései. Szeretném értékítélet-mentesen, ugyanakkor saját személyes megtapasztalásaimtól átszöve megválaszolni a magamnak is feltett kérdéseket.

Megerősödött és bizonyítást nyert számomra az a felvetés, hogy a Truszova előadása – csakúgy, mint minden mű –, különleges odafigyelést, érzékenységet, időt és legfőképpen alázatot igényel. Kurtág küzdelmeit, elhivatottságát, munkamódszerét és szakmai alázatát ismerve azonban kirajzolódott egyfajta speciális, mikroszkopikus figyelemmel átítatott interpretációs értelmezés, mely természetesen nemcsak a Kurtág művekre, hanem minden más zenei előadásra is vonatkoztatható. Ahogy a Kurtág tanítványok vallják: megváltoztatja a világhoz, benne a zenéhez való viszonyulást. Kell-e mindehhez személyes találkozás a mesterrel? Aggodalomra adhat-e okot a kérdés: mi lesz Kurtág műveivel, ha ő már nem lesz ott, hogy műveinek sajátos jellegét különleges, egyedi személyiségének jelenlétével pecsételje meg?

A Kurtággal előkészített ‘A’ felvétel minden pillanatában érezhető mindaz a teljesség, ami a remekmű, A boldogult R. V. Truszova üzeneteinek minden részletében fellelhető. Ez az a felvétel, amely az összes többi közül a leghívebben tükrözi Kurtág személyiségét. A kottába írt instrukciókon kívül jellegzetes kurtági attitűd is

megjelenik, csakúgy, mint az egyedi és megismételhetetlen személyiségvonások. Pontosan érezhető Kurtág súlyos, meghatározó személyisége, mellyel az előadót arra „kényszeríti”, hogy átvegye habitusát, gondolatát, legbensőbb érzéseit. Valóban úgy érezhetjük az előadó egy médium, melyen keresztül a szerző megjelenik számunkra. Az ‘A’ felvétel énekese teljes alázattal azonosul a szerző elképzeléseivel, és technikai képességeinek összes eszközével igyekszik megvalósítani azokat. A versek értelmezése, zenei megjelenítése, a szerzői instrukciók legapróbb részleteinek alázatos kezelése, az egységben gondolkodás és a mély átélés jelen van a mű minden mozzanatában.

A ‘B’ felvétel Kurtág jól ismerőinek, tanítványainak a produktuma. Ismerve a mestert, szintén alázattal és felelősséggel interpretálták művét, azzal a különbséggel, amely a legtermészetesebb velejárója ugyanazon mű különböző interpretációinak: az előadók személyiségének nyoma a hangokon. Előadóként magam is úgy gondolom, ez természetes és kívánatos elvárás az előadóművészetben. Tapasztalataim szerint csak az az előadó képes megfelelő kapcsolatot teremteni a közönséggel, aki, bár alázattal közelít a szerzői elképzeléshez, rendelkezik egy olyan képességgel is, mellyel a saját, egyedi jellegű energiáit ötvözni tudja a mű és szerzője mondanivalójával. Míg az ‘A’ felvétel tökéletesen fejet hajtott Kurtág saját, személyes, lelki alkatához igazított kérései előtt, a ‘B’ felvétel egy másik lelkületű felfogásban készült, természetesen a mű alapvető törvényeinek megfelelően, de gyakran átlépve a szerző szabta dinamikai és kifejezésbeli korlátokat. A ‘B’ felvétel árnyalatbeli előnye – a többivel szemben – az orosz anyanyelvűség. A drámaiságot sugárzó orosz nyelv anyanyelven történő megszólaltatása különleges ízt és árnyalatot kölcsönöz a darabnak. A ‘D’ felvétel objektív mércével mérve a legteljesebb egység a négy közül. A mű legteljesebb ismerete, a szerző elvárásaival szembeni teljes alázat párosul azzal az előadói attitűddel, amely a folyamatokban és irányokban gondolkodás által lehetővé teszi a legbonyolultabb részletek és szerkezetek egységben való érzékelését. A hallgató számára ez egy nagyon fontos szempont, hiszen a formai és strukturális tájékozódás fontos tényezője a művek esztétikai élvezetének. Talán mégis: a ‘D’ felvétel tökéletességéből hiányzik egy árnyalat, egyfajta lelki és érzelmi azonosulás a versek és a kurtági zene által létrehozott lényegi mondanivaló irányába.

A leghasznosabb tapasztalat számomra a ‘C’ felvétel volt. A mű előadása nélkülözötte a szerző jelenlétét és instrukcióit, de a szerzőről és művének minden egyes részletéről történő, teljes mértékű tájékozódás pótolhatta volna a szerző hiányát. A pontatlanságok, az időhiány miatt kevésbé kidolgozott, bonyolult zenei szerkezetek, a mű egyes

szólami egymásra épülésének, összetartozásának figyelmen kívül hagyása, a részletekben való elmélyülés hiánya okozza azt, hogy az interpretáció gyengébb minőségű a többinél. Az a törekvés, hogy a jól érthetőség, a közönség teljes körű kiszolgálása érdekében a magyar szöveg minden vers között elhangozzon, nagy hiba volt. Nemcsak a szöveg rossz értelmezése miatt, hanem amiatt is, mert a darab tökéletes ívét, az egymás után következő hangulatképek hatásait szinte teljesen darabokra szaggatta. Mindezek ellenére ez az interpretáció is betöltötte számomra küldetését, hiszen ez volt az az előadás, ami – ahogy azt a Prelúdium fejezetben is említtem – egyrészt lenyűgözött, másrészt elindított Kurtág György művészetének megismerése útján.

Mindazonáltal megállapítható, hogy Kurtág, bár személyesen megközelíthetetlen, alázattal és elmélyüléssel bárki számára elérhető zenéjén és írásain keresztül. Nem érzem veszélyben az általa létrehozott művek interpretálásának és életben tartásának megvalósítását – függetlenül a személyes jelenlététől –, azonban kétségtelen, hogy a közönséget közelíteni Kurtág művészetéhez csakis a kurtági világlátással azonosuló, kurtági módszerrel dolgozó interpretációk képesek és hivatottak.

III. A kortárs zene és a befogadói élmény

„Választásaink sohasem csupán véletlenszerűek; témáink néha akkor is utolérnek bennünket, ha ízlésünk, érdeklődésünk, képzeletünk másfelé sodorna, mert igazán fontosnak érzett témáink találkozási pontjaiban, olykor újabb témák sarjadhatnak, amelyekre aligha ad magyarázatot más, mint az, hogy többféle, különböző irányba repítő erő eredőjeként jelennek meg.”¹

Disszertációm korábbi fejezetei végül egy olyan témához vezetnek el, mely lehetett volna akár kiindulópont is. Okfejtésem irányát mégis a rám hatást gyakorló impulzusok sorrendjének megfelelően alakítottam. Kurtág György, remekműve, majd annak révén a kortárs művészet befogadásával kapcsolatos kérdések sora. Olyan kérdéseké, amik természetesen fel kell hogy merüljenek egy művészi hivatását komolyan vevő ember életében. Nagyon sok beszélgetés elindítója volt e téma. A szakmai interjúkon kívül is igyekeztem megragadni minden alkalmat arra, hogy megtudjam, különféle emberek miként vélekednek a kortárs zenéről. Miért tetszik nekik, miért nem szeretik, mit ismernek belőle egyáltalán? Sorra faggattam előadókat, alkotókat és természetesen a befogadókat, a közönséget. A válaszok nyomán e fejezetben szeretnék rávilágítani pár olyan útra, létező gyakorlatra, melyet követve több lehetséges befogadó kerülhetne közelebb egy ismeretlen, felfedeznivalókat rejtő, új világ titkaihoz.

Lassan két évtizednyi előadóművészi tevékenységgel a hátam mögött nehéz elképzelnem, valójában hogyan is viszonyulnak a zenéhez azok, akik avval nem napi szinten foglalkoznak; akik számára az elsősorban kikapcsolódás. Ez volt a szó, amit szinte valamennyi, a hallgatósághoz sorolható beszélgetőpartnerem használt, amikor arról kérdeztem, miért jár koncertre. Az átlagos befogadónak megfogalmazott elvárása tehát, hogy a zene, amit a koncertteremben hallgat, kikapcsolja őt mindennapi harcai valóságából, s elvigye egy másik világba, ahol az élmény átmossa, feltölti lelkét. A kikapcsolódás kifejezés érdekes szövegösszefüggésbe került Ittzés Gergely fuvolaművésszel folytatott beszélgetésem során. Arra a kérdésemre, hogy mit gondol arról, hogy az átlagos hallgató a kortárs zenét kikapcsolódásra alkalmatlannak találja, a következőt felelte:

¹ Wilhelm András: „Kadosa Pál szimfóniái. Ambíciók és illúziók”. In: *Esszék, írások zenéről*. (Budapest: Kortárs Könyvkiadó, 2010.), 85.

„Nem is azért kéne koncertre jönniük, hogy ki-, hanem, hogy bekapcsolódjanak. De általában nem akarnak bekapcsolódni. Olyasmi ez, mint ha templomba kikapcsolódni járnának az emberek, nem pedig rákapcsolódni egy másik hullámhosszra, melynek szükségét érzik.”²

Ezt talán még szemléletesebben egy a *Parlando* című folyóiratban megjelent írásában fejti ki:

„...ha a koncertlátogatók gyakori reakciójára gondolunk, ha valami kicsit disszonásabb hangzással lepik meg őket egy hangversenyen: „Nem azért jövök ide, hogy itt is a világ rútsága meg a gondok fogadjanak, hanem hogy végre egy kicsit kikapcsolódjam, hogy elfelejtsem a bajaimat egy órára.” Ideálisabbat akarunk tehát hallani, mint amit „odakint” tapasztalunk. Felejteni, akár az ivóban. A film érjen jó véget, győzzön a pozitív hős, minden legyen szebb, mint a valóságban. De tényleg ez az idealizmus? A szó filozófiai értelmében aligha. Ez sokkal inkább vigasztaló álmodozás s egyúttal lelki restség, mivel a művészetek által megjelenített konfliktusokkal nincs erőnk találkozni, hiányzik belőlünk a bátorság, hogy szembenézzünk velük. Valamiféle gyógyító harmóniát várunk el a zenétől. De ezt nem adják ám olyan olcsón! Beethovent sem azért kell hallgatni, hogy kikapcsolódjunk. Inkább be kell kapcsolódni: bekapcsolódni abba a konfliktusoktól nagyon is terhes lelki folyamatba, amit a szonáta, vonósnégyes vagy szimfónia, akár egy izgalmas regény drámai cselekménye, végigkövet, és saját zenei nyelvén elmond. Enélkül csak a mű felszínével érintkezünk, mélyebb tartalmáról mit sem tudunk.”³

Ha kikapcsolódunk egy állapotból, az nem jelenti feltétlenül azt, hogy erőfeszítést teszünk egy másik állapotba való bekapcsolódásra. Ám a kortárs, szokatlan, új és ismeretlen zene befogadása tudatos erőfeszítést igényel. Keresnünk kell egy csatornát, melyen keresztül közelebb kerülhetünk hozzá. Ez azért nem könnyű, mert neveltetésünk során az ebben az esetben optimálisnak nevezhető lelki viszonyulás többnyire nem alakulhatott ki annak mintájára, ahogyan régebbi korok zenéit rendre befogadva ki szokott alakulni egyféle „személyes jellegű” kapcsolat hallgató és mű között. Saját korunk zenéjének a fiatal generációk felé történő közvetítése nagyon komoly feladat. A jelenlegi gyakorlat súlyos hiányosságokat mutat oktatási rendszerünk valamennyi szintjén. Ez pedig döntően meghatározza a felnövekvő nemzedékeknek a most kortársnak számító zenéhez fűződő viszonyát. Tehát a kortárs zene megismerése fáradságot, erőfeszítést és hallatlan elszántságot követel. Merthogy ismeretlen.

² Interjú Ittész Gergellyel, Budapest, 2015. 06. 09. (Tímár Judit)

³ Ittész Gergely: „Absztrakt-e a modern zene? Gondolatok egy Boulez-mű kapcsán.” *Parlando* 51/6 (2009.)

Dinamikus kíváncsiság, türelem és sok idő kell ahhoz, hogy az ember megelje gyönyörűségét a mai zenében. A megfelelő hozzáállás a bekapcsolódás” alapfeltétele. A templomi példa jól érzékelteti, hogy a zene a religióval rokon frekvenciákon keresendő esztétikum, mely egy megfoghatatlan, kizárólag lelki síkon elérhető tartalmat fejez ki. El kell azonban ismernünk, hogy a kortárs zene egyik ága jó nagyot lépett egy bizonyos irányba, mégpedig a zenei értelemben vett hang fogalmának bővítése felé. Wilhelm András magyarázata segít a jelenség alaposabb megértésében:

„Minden elméleti munka megkülönbözteti a zenei hang és a zöreij fogalmát. Zenei hang eszerint az, amely rendezett és szabályos felhang-tartománnyal rendelkezik, a zöreij pedig az, melynek spektruma szabálytalan. A zenei hang volt századokon át a zeneművészet egyedül használatos anyaga (leszámítva most az ütőhangszerek sokáig csak igen mérsékelt használatát). A század egyik alapvető törekvése volt a hangzások emancipációja: minden olyan hang zenei értelmű használata, amely a hallható hangtartományba esik, tekintet nélkül arra, hogy hagyományosan a hangok vagy zörejek kategóriájába szokták-e sorolni. [...] A nem zenei hangok felhasználása azonban egyre nagyobb teret kapott az új zenében. Az elektronikus hangrögzítés majd a számítástechnika könnyen elérhetővé és kezelhetővé tette ezeket a hangzásokat, alkalmassá minden kompozíciós manipuláció számára. Egyetlen szempontból azonban komoly gondot jelentenek ezek a hangok, mind a komponista, mind a hallgató számára. Nevezetesen: ezeknek a hangoknak a mindennapi jelentése nagyban befolyásolja hallgatói viselkedésünket; a mindennapok konkrét hangzásait igen könnyen, szinte automatikusan azonosítjuk mindennapi jelentéseikkel: egy kávédaráló hangja akkor is kávédaráló hangja, ha zenei kontextusba ágyazzuk. [...] A XX. század második felének talán legfontosabb zenei koncepciója abban a darabban mutatkozik meg, amelynek címe, némileg leegyszerűsítve, 4'33'-ként szerepel John Cage műveinek jegyzékében. Ez a mű bármilyen hangszerezen vagy hangszercsoporton előadható, bármennyi ideig tarthat, hiszen technikai ismérve az, hogy egyetlen szándékosan előidézett hang sem szerepel benne. Nem más, mint a puszta idő, az az időszel, amelyet a hallgató a zenehallgatásra szán – illetve hangverseny-szituációban erre az időmennyiségre figyelnie kell. A koncepció legdöntőbb vonása számomra éppen az, hogy a hallgatás, az odafigyelés aktusa a döntő, s nem utolsó sorban az is, hogy ennek a figyelem-koncentrációnak meghatározott eleje és vége van. [...]A 4'33' hallgatásakor a legnehezebb feladat éppen az, hogy ezeket a hangzás folyamatokat ne úgy kövessük, mintha az utca túlsó oldalára akarnánk átmenni – amikor is életünk, biztonságunk múlhat azon, hogy sikerül-e azonosítani a hangokat és viselkedésünkkel reagálni rájuk, alkalmazkodni hozzájuk. [...] A konkrét hangzásokat csak ritkán vagyunk képesek eredeti helyzetüktől független folyamatba illeszteni. Nem állnak

össze számunkra új, a megszokott kontextustól megszabaduló új, művészileg igazolódó történéssé.”⁴

Wilheim tökéletesen megfogalmazza a kortárs zene újszerű hangzásainak befogadását nehezítő lelki tényezőket, melyeket azonban némi tudatosítás révén alakíthatunk úgy, hogy ne nehezítsék meg túlzottan egy minőségileg más zenei élmény megszületését. A kortárs zene, a hangzásképzés színesedése, gazdagodása révén rengeteg izgalmas és eddig ismeretlen élményt tartogat számunkra. Ezen a zenei területen a hallgatóra gyakorolt hatást nem cél a Mozart, Beethoven, Bach zenéje által gyakorolt hatással vetni össze. Indokolt a másféle folyamatot egyszerűen újszerű élményként fogadni be. Itt megismételném a Kurtágtól már idézett gondolatot. „Minden élmény, csak befogadó legyen az ember.”⁵

Ha kortárs zenéről szólunk, természetesen többféle stílust és műfajt kell tekintetbe vennünk. Korunk zenei kultúrájában a fent említett, a hangzásélmény változását előtérbe helyező művek mellett fontos szerepe van még a kamarazenének, illetve az operának is.

„Ebben az időben jól megy az operának, valószínűleg azért is, mert korunk, a televíziózás és a film miatt, a látványra is erősen érzékeny. A rendezői munka jelentősége megnőtt. A tradicionális operák nyelvezete is teljesen a rendezők kezében van már. Azt csinálnak velük, amit akarnak. Az operaházak kifejezetten el is várják ezt, mert azt mondják: ezt még nem láttuk, bár hallani már hallottuk. A zenét ismeri a közönség, de a produkció látvány része lehet újszerű, ezért lehet sok tradicionális operát színre vinni ma is. Ugyanakkor ez megteremtette annak lehetőségét is, hogy új operák is bekerüljenek a repertoárba. A szimfonikus koncerteknél manapság az opera kedveltebb. Nagyon fontos a vizuális, rendezési oldala. A rendezés adja meg az egész az esztétikáját és a filozófiáját. Befogadhatóbb, mert van egy olyan réteg, amely nem elég vájtfülvű, de kellően érdeklődik a filozófiai, irodalmi vonatkozás iránt, tud kapcsolódni hozzájuk. Én még olyat nem hallottam, hogy valaki egy film után azt mondta volna, hogy annak rossz a zenéje. A filmhez a legvadabb zenéket is hozzá lehet kapcsolni. A zene attól lesz „jó”, hogy szervesen kapcsolódik a cselekményhez. Az operánál hasonlóképpen működik a dolog, a közönség olyan hangzásképeket is el tud fogadni, amit egy szimfonikus koncerten kevésbé. Mert az utóbbi esetben a látvány-élmény nem játszik lényeges szerepet.”⁶

⁴ Wilhelm András: „Hangzás és jelentés”. In: *Esszék, írások zenéről*. (Budapest: Kortárs Könyvkiadó, 2010.), 108-109.

⁵ Varga Bálint András: *Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei*. (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.), 36.

⁶ Interjú Eötvös Péterrel. Budapest, 2015. június 22. (Tímár Judit)

A befogadói élmény szempontjából az operajátszás kortársiasodásának jelensége kisebb problémát jelent, mint amikor ugyanez a tendencia más zenei műfajok esetében nyilvánul meg. Hiszen a színpadi történet mentén (olykor szinte ellenében) felépített díszletvilág sokkal nyilvánvalóbban képes kifejezni a kortárs nyelvezetet. Ez a jelenség jól tükrözi korunk világát, emberét. Ezek sokszínűségét, torzulásait, akár új, akár régi a történet. Legyen a mű satirikus vagy épp drámai korrajz és emberábrázolás kortárs hangzású zenei öltözetben, a szellemre és több érzékre egyszerre hatván tökéletesen betölti szórakoztató feladatát. A kortárs operákat illetően létezik egy már idehaza is működőképesnek bizonyult mű-közvetítói gyakorlat, ami külföldön már szokássá lett, és ami különösen Németországban szolgálja – egy sokkal kibővültebb formában – a befogadói élmény elmélyítését. Léteznek a művek előadásait megelőző közönségtalálkozók, beszélgetések a szerzővel és az előadókkal, a közönség bevonásával. Eötvös Péter így emlékszik vissza A három nővér című operájának a francia bemutatót megelőző időszakára:

„A három nővér bemutatója előtt fél évvel már elkezdődött Lyonban az előkészítő munka. Minden nap foglalkoztak vele. Elsőként a fiatalokat célozzák meg, hiszen mindenütt ott vannak az egyetemek. Van náluk egy akár tradíciónak is nevezhető metódus. Az egyetemről az irodalmi és zenei professzorok összeülnek, és kitalálják, miként adják le ezt az anyagot a diákoknak. Aztán ezt továbbadják a szaktanároknak, akik fél évig, az előadást megelőzően ezt tanítják.”⁷

Könnyen elképzelhető, milyen fontos hatással van a felnövekvő generáció nevelésére egy ilyen jellegű, szerves kapcsolat az oktatás és a kulturális élet aktuális mozzanatai között. Hiszen azt tanulják, tapasztalják, ami környezetükben, az ő jelenükben történik. A világot és a benne lévő kulturális értékeket, nem pusztán a múlt, hanem a jelen tükrében is megtanulják szemlélni. Itt megmutatkozik az oktatás mérhetetlenül nagy jelentősége. Meghatározó tényezője a haladás és fejlődés eszméjének. Egy másik példa az oktatás szerepének kiváló érzékeltetésére, szintén Eötvös Péter tapasztalataiból:

„A Bécsi Filharmonikusoknál volt a következő példaértékű megmozdulás: Friedrich Zerha, rangidős osztrák karmester és zeneszerző 80. születésnapját ünnepeelve egy matiné koncertet adtunk a Konzerthausban, én vezényeltem. Délelőtt 11 órakor Zerha-nak játszottak a Filharmonikusok és az eseményre meghívtak három iskolát. Grazból, Linzből és Bécsből. Reggel megérkeztek a gyerekek vonattal, akik a műsort már jól ismerték, mivel órákon

⁷ Uo.

előzőleg hallgatták és elemezték azt. Előre leírták gondolataikat arról, amit hallottak; a papírokat betették egy kis kosárba, a színpadon lévő műsorvezetők pedig felolvastak a gyűjteményből. Nagyon szórakoztató és tanulságos szövegek voltak... Ilyesmi is van, ezek létező formák, csak ide hozzánk még nem nagyon jutottak el. Ezek lassan beinduló dolgok, amiket állhatatosan kell csinálni, és nem szabad abbahagyni a kezdeti sikertelenségek ellenére sem.”⁸

Ezen példákból kiindulva magától értetődő, milyen úton a legcélravezetőbb elindulnunk annak érdekében, hogy a kortárs művészet ne csak egy elszigetelt befogadói kör szellemi táplálékául szolgáljon, hanem élő kölcsönhatásokat beindítva formálódjon. Az oktatás ilyen szempontokra is tekintettel lévő megreformálása – különösen alap- és középfokon – elengedhetetlen. Eötvös Péter olyan metódust próbált ki, melyről Igor Sztravinszkijnél hallottam először.

„Egyetlen kor embere sem képes teljes egészében megérteni valamely, az övét megelőző kor művészetét, nem tud a mélyére, régies megnyilvánulási formáiba, már senki által nem beszélt nyelvébe hatolni, ha nem érti az őt magát környező világot, nincs róla eleven képe, s nem él igazán a saját korában. ...csak az ismerheti fel az életet a „halottakban”, aki igazán él. Ezért – véleményem szerint- még pedagógiai szempontból is okosabb lenne a nevelést a jelen megismertetésével kezdeni, és csak azután fordulni fokozatosan a múlthoz.”⁹

Eötvös így mesél az ezzel kapcsolatos élményeiről:

„Én visszafelé tanítok. Nekem ez volt az alapállásom, Stravinskytól függetlenül. Karlsruhe-ban tanítottam karmesterséget, és azzal kezdtem az órát, hogy: kit ismersz a zeneszerzők közül? Mozart, Beethoven... Nem. Most kit ismersz? Kik a barátaid? Kivel beszélgetsz a zenéről? Többnyire hangszereket ismertek csak. Karmestert, zeneszerzőt? Hát azt nem. Akkor honnan jössz? – kérdeztem. Elmúltál kétszáz vagy háromszáz éves? Akkor nem kell tanulnod, mindent tudsz. Ebből a polémiából, aztán gyorsan felfogták, hogy miről is lesz szó. Most menjetek le a zeneszerzés-osztályba, ott van a Wolfgang Rihm a tanítványaival, bemutatkoztok és megmondjátok, hogy mostantól kezdve együtt fogunk dolgozni, mert nekünk ez a dolgunk. Az volt az alapállás, hogy a jelen idő és a most. Minden karmesternek kellett hogy legyen egy zeneszerző párja, és minden évben csináltunk olyan koncerteket, amit a zeneszerzők komponáltak, a karmesterek pedig elvezényeltek. Elkezdtük a kortárs repertoárt olvasni, amivel az égvilágon semmi gond nem volt. Ugyanúgy hangmagasság, ritmus... és akkor elkezdtünk visszafelé menni, hogy kinél volt már ez? Beethoven, Schumann ezt már megcsinálta. Gesualdo ezt már megcsinálta,

⁸ Uo.

⁹ Sztravinszkij, Igor: *Életem*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969.), 35.o.

Bachnál ez úgy van, hogy... A kezdő pont volt a ma és utána kerestük a kapcsolódási pontokat, hogy ez mióta van, mi benne az új. Ha nem találtunk benne régi elemet, vagy valamit, ami a tradícióból jön, akkor azt mondtuk, hogy ezt most Berio vagy Stockhausen találta ki.”¹⁰

Mind a befogadás elősegítése céljából, mind az oktatás eredményességének elérése érdekében mindenképpen a zenekultúra folyamatosságának megélése és kihangsúlyozása a cél. Ha a zeneművészetet képesek vagyunk a maga globális egységében szemlélni, úgy, mint egy természeti jelenséget, akkor nyilvánvalóbbá lesz, miként őrizhetjük meg szellemét.

„A múltat a jelen eszközeivel, mai szemlélettel újratereíteni, nem azt hangsúlyozva, ami elválaszt, hanem ami összeköt; integrálni mindazt, amit a zene története kitermelt, s nem szándékosan kizárni azt, ami úgyis bennünk él, kiirthatatlanul (a 440-es á-tól a virtuozitásig, a koherenciaigénytől az artikulációig). Nem hiszem, hogy a gazdagodó tudás – bárhonnét merít is – kompromisszumokra kényszerítene; ha nincs is többé egységes tradíció, az előadó-művészet, a zeneszerzés, a zenetudomány, a zenehallgatás mégis: töretlenül folyamatos tevékenység maradt, alapvonásaiban sok olyan fontos elemmel, amely századok óta változatlanul él bennünk. Erre a folyamatosságra építve, bőven merítve a ma tapasztalataiból, feloldhatónak tűnik historikus és modern áldatlan ellentéte, abban a lényegi autenticitás-érzetben, ami mindannyiunkat, akiket a zene is érdekel még, tűnt és tűnő korok zenéjének nyomát követni úz.”¹¹

„Mindenki, aki zenét szerzett az utóbbi pár száz évben, az először hangszeres volt, megtanulta az előző korokat, és utána azt mondta, hogy igen, én egy szóval többet tudok ennél elmondani, egy ilyen, és ez jutott eszembe, egy más szín... és ez a természetes az európai fejlődésben.”¹²

Feltehetően minden zenei korszak alkotói így jutottak előre, alapvetően tehát abból kell kiindulnunk, hogy a történeti zenekultúra fejlődése folyamatos, és ennek minden esetben része és előre vivő ereje a kortárs zene. Ebből kiindulva, azzal, ha szokatlansága és különbözősége okán kerüljük a vele kapcsolatos élményeket, úgy magának a lényegi folyamatnak álljuk útját. Általában tehát a meg nem értés és elutasítás az oka annak, hogy a kortárs stílusra, az újszerűsége, a szokatlanra, amibe nem úgy nővünk bele, arra nem egy természetes folyamat részeként tekintünk. Anton Webern-nek a bécsi Zenei Magánelőadások Egyesülete keretein belül tartott előadásai is a zene folyamatosságának

¹⁰ Interjú Eötvös Péterrel. Budapest, 2015. június 22. (Tímár Judit)

¹¹ Wilhelm András: „A la recherche”. In: Esszék, írások zenéről. (Budapest: Kortárs Könyvkiadó, 2010.)

¹² Interjú Eötvös Péterrel. Budapest, 2015. június 22. (Tímár Judit)

és természetből eredő voltának megértésére irányultak, ahol a tájékozódni vágyó muzikusok és laikusok megismerkedhettek az új zene különféle irányzataival és kitűnő előadásban találkozhattak a művekkel.

„A dolgok, amelyekről a művészet általában szól, nem esztétikaiak, hanem a természet törvényei által meghatározottak...a zene vizsgálata csakis ebben az értelemben lehetséges. [...] „, a magas művészet alkotásait úgy kell megközelítenünk, szemlélnünk, vizsgálunk, ahogyan a természet alkotásait....itt a törvényszerűség uralkodik, és ezeket a törvényszerűségeket csak a természetnek tulajdoníthatjuk: a zene, a fülre vonatkozó törvényszerű természet.”¹³

Még közelebb vitt ennek a jelenségnek a megértéséhez engem Ittész Gergely fuvolaművész honlapján található filozófiájának első, nagyon lényegre törő mondata: A zene egy és oszthatatlan. Egy személyes interjú során kértem, fejtse ki ezt. Megközelítése rendkívül jól érzékelteti, mennyire egységben van ez a megfoghatatlan jelenség.

„A zene a hangok világa. Azt, hogy éppen milyen korban, milyen kulturális és egyéni közeg elvárásai szerint használjuk és szervezzük ezeket a hangokat, az egy pillanatnyi helyhez és időhöz kötött dolog. De átjárás van. Olyan, mint a levegő, egy és oszthatatlan. Hogy éppen mit választok ki belőle? Valahogy úgy érzem, hogy ha elengedjük az összes paramétert, ami szervezi a hangokat egy adott darabban, akkor az egy teljesség. Amiből persze ki kell választanunk valamit, ami a zenei nyelv, mert nem a zenei nyelv egy és oszthatatlan. Számomra zene minden hangrezgés, nem csak az amit objektív közlésre használunk. Pl. a madárhangok is közölnek valamit, amit nem értünk, és zenének hallunk. Nagyon szélsőségesen, például Cage-nél már minden zaj zenének számít, ha elvonatkoztatunk attól, hogy döntően kísérelésként éljük meg azt. Ilyen értelemben szeparáljuk és zeneként értékeljük. Erre kiváló példa Eötvös Péternek a Tücsökzene című elektromos darabja. A természet hangja, zajnak ugyanúgy mondhatjuk. Valójában ez úgy jön létre, hogy az állatok összedörzsölik a csápjaikat. Ők valójában a mozgást élvezik benne nem is a hangot, így láthatjuk, hogy egy mellékörejt hogyan hallhatunk zenének.”¹⁴

Visszakanyarodva a befogadás nehézségeinek feltérképezéséhez, meg kell értenünk, miért nem magától értetődő a nagyközönség számára ez a természetes egység, miért tűnnek a kortárs zene legújabb lépései zsákutcának számukra. A legkézenfekvőbb

¹³ Webern, Anton: *Előadások-Írások-Levelek*. Wilhelm András (szerk.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1983.), 13.

¹⁴ Interjú Ittész Gergellyel, Budapest, 2015. 06. 09. (Tímár Judit)

magyarázat erre, a az emberi füllel érzékelhető természetes felhangrendszeren alapuló zenei tonalitás felbomlasztása. Több elméleti írás veszi azonban alapul azt a megfigyelést és tapasztalatot, hogy bármennyire is természetes egy felnőtt ember számára a tonalitás érzete, annak kizárólagossága oktatásunk, nevelésünk eredménye.

„Ezt a stílust dodekafónia néven ismerjük, és lényege, hogy – mint valamiféle zenei liberalizmus – az oktáv 12 hangját egyenrangúsítja, a köztük korábban lévő, a tonalitásból származó hierarchiát felszámolja. Megszűnik az a viszonyítási pont, az alaphang, amely mint valami gravitációs erő maga felé vonzza a hangsor többi hangját. Tonális zene esetén működik az emberi szervezetbe is beépített felhangrendszer (ami nem más, mint az alaphang rezgésszámainak egészszámú többszöröseiből álló haladvány). A felhangrendszerrel már csak távoli kapcsolatban lévő tizenkét-fokúságban ehhez képest mintha kikerülnénk a gravitációs mezőből, egyszerre szabadon mozgunk egy csak érzékelésünk korlátai (azaz a számunkra hangnak hallható rezgésszámok tartomány'A' által behatárolt űrben. Így mozgulatainkat nem befolyásolja a nehézkedési vonzerő, a tonikai alap, mint végcél és mérték, a hangmagasság-változások csak egymás relációjában értelmezhetők. Ebből az elvből következik, hogy az így készült zeneművek hangzása sokkal nehezebben adja meg magát a hallgató számára. Ez részben annak is köszönhető, hogy ebben a stílusban a konszonancia, azaz a felhangrendszer alsóbb tagjainak összehangzása helyett a diszszonancia, vagyis az egymással bonyolultabb matematikai arányban lévő rezgésszámok együttes megszólalása a gyakoribb. [...] Ez a bonyolultság jellemző a szólamok megszerkesztésére és a ritmusra, az időarányokra is. Az tehát, amit hallunk és esetleg érthetetlennek nevezünk, nem értelmetlenség, csupán egy a korábbi zeneművekhez képest bonyolultabb összefüggésrendszer akusztikai megjelenése. Ez a bonyolultság, a hangok minél több szempontból való összerendezése általában célja volt az európai komponálásnak, s ez a princípium abszolutizálódott a 20. századi zeneszerzésben mindaddig, míg a posztmodern irányzatok ellenreakciója le nem gyengítette ezt a tendenciát. Az itt hallható zene tehát nem rendetlenség, még csak nem is művészi rendetlenség, sokkal inkább magas szintű rend, amelyet megérteni éppoly nehéz, mint a modern tudomány számos felfedezését. Gondoljunk arra, hogy míg az euklidészi geometria, az arisztotelészi logika és a newtoni fizika alapszabályai egy 12 éves gyermek számára is világosak, addig pl. a görbült tér geometriája vagy a kvantumfizika olyan elméleteket dolgoztak ki, melyek csak komoly előtanulmányokkal foghatók fel. Ezek megfogalmazása a tudománytörténetben mégis természetes és törvényszerű, és éppúgy az volt a zeneszerzésben az atonalitás megjelenése is. Ez tehát nem a művészek összeesküvése a közönség ellen, ahogy azt egyesek érzik, sokkal inkább a továbblépés szükségességének őszinte felismerése. Hogy erre a területre már nehezebben követi a hallgató az avatott zenészt, kétségtelen tény. Itt ugyanis a műértésben is csak nagyobb fáradtsággal lehet előrehaladni, és ezt a fáradtságot már kevesen veszik manapság, különösen, ha e felkészülés intellektuális vagy műveltségi részéről van szó. Mindazonáltal ha a hallgató csak annyit

megtesz, hogy félreteszi a megszokásból adódó elvárásait, maga is elrugaszkodik a konvenció és a tonalitás talajától, és előítéletek nélkül, mintegy ártatlanul engedi hatni magára a feléje áradó hangokat, nem keres bennük eddig ismert melódiákat, harmóniakat és lüktetést, akkor már a leglényegesebb lépés megtörtént. A látszólagos rendetlenség ugyanis egy olyan esztétikai végeredményt hoz, amely nagyon is vonzó lehet az elfogulatlan szemlélő (értsd fülelő) számára; ahogyan a csillagos égbolt is gyönyörködtet: az is rendetlennek, véletlenszerűnek látszik, pedig egy a mi tudatunkat messze meghaladó értelem, egy páratlanul magasrendű struktúra megjelenése az, melynek logikáját, „értelmét” évezredek óta kutatja az emberiség. Tapasztalhatjuk, hogy a zeneileg műveletlen kisgyermekeknek semmilyen ellenérzésük nincsen az avantgárdra jellemző disszonanciával, extrém hanglépésekkel és szeszélyes ritmikával kapcsolatban. A hangzások, hangszínek esetleges érdekességét, „csúnyaságát” sokkal inkább izgalmasnak vagy viccesnek találják, mint taszítónak. Ez is bizonyítja, hogy ez a zene is dolgozik elemi, érzelmi és érzeti hatásokkal. S tegyük hozzá, hogy ilyen ifjú korban még nincsenek „megtanítva” arra, hogy „a zenének szépnek kell lennie”, arra pedig még kevésbé, hogy mit kell szépnek hallaniuk, ezért természetes módon elfogadják azt is, ami egy „kultúrált” (vagy inkább túlkúrált) zeneértő számára már kellemetlennek hat.”¹⁵

Elsődleges cél tehát ezeknek a természetes folyamatoknak minél szélesebb körű tudatosítása. Általában vett probléma - a továbbhaladást gátoló tényező -, hogy csupán érzékeinkre támaszkodva döntünk és határozunk a világ dolgainak befogadásáról, figyelmen kívül hagyva, hogy érzékeink, tapasztalásaink nagyban függenek társadalmi és szociális hatásoktól. Az oktatás-nevelés ebben az irányban történő megreformálása pedig elengedhetetlen és szükségszerű igényként merül fel. Rendkívül jól szemléltethető példák ebben az irányban a Kurtág-féle játékok, amelyek a még tiszta, gyermeki kíváncsiságot alapul vevő játékos kísérletezés mezsgyéjén haladva vezet a tanulni vágyót, nem szabva korlátokat a fantázia és az egyéniség szabadon történő megélésének. Több évtizede használt, elavult zenei oktatási rendszerünk eredményezi azt a tapasztalatot, hogy az ebben a szellemben nevelkedett előadóművészek nagytöbbségének komoly nehézséget okoz a szabad improvizálás, akár egy megtanult zenei stíluson belül is. Nem beszélve a sokkal szélesebb értelemben vett zenei szabadságról, önkifejezésről. Kiváltságosok azok, akiknek körülményei lehetővé teszik, hogy a kevés intézményben fellelhető, alternatív, felvilágosult, haladó szemléletű oktatásban részesüljenek. Azt gondolom, a tény, hogy ennyire meghatározzák életünk felnőtt szakaszát gyermekkori élményeink, nem szorul bizonyításra. A zenei nevelésnek

¹⁵ Ittész Gergely: „Absztrakt-e a modern zene? Gondolatok egy Boulez-mű kapcsán.” *Parlando* 51/6 (2009.)

ez a része, mondhatjuk a leghangsúlyosabb hatás a zene jövőjének tekintetében, amire ma, a legkevesebb figyelem és szakértelem jut. Itt kezdődne a fejlődésre, a továbbhaladásra való képesség és igény csíráinak felébresztése, hogy annak nyomán kialakulhasson a felnőtt személyiség élethosszig tartó tanulásának, fejlődésének akár tudatos, akár ösztönös folyamata. Ennek a folyamatnak az egyik lépcsőfoka: nyitottnak lenni az újra, a kísérletezésre, a szokatlanra, így a kortárs művészetre is. Természetesen nem kápráztathat el bennünket az az utópia, hogy ezen az úton haladva egyszer majd mindenki képes lesz a folyamatos haladásra, és a haladóknak többé nem kell kemény harcokban megküzdeniük a hátrahúzó konzervativizmussal. De mindenképpen törekednünk kell ennek elérésére. Hallgatnunk a bennünk lévő állhatatos belső készletésre, hogy akár meg is változtathatjuk a világot és benne önmagunkat.

Bibliográfia

- Balázs István: „Cosí va chi tropp'ama e troppo crede. Kurtág György Truszova ciklusáról.” *Magyar Zene* 24/3 (1983. március), 223-234.
- Balázs István: „A magánélet börtönében. Kurtág György két művéről”. *Valóság* 1984/5 (1984. május), 51-62.
- Balázs István: „Egy zeneszerző képmása – ahogyan egy énekesnő látja. Beszélgetés Kurtág Györgyről Csengery Adrienne-nel” *Mozgó Világ* 1986/2. 119-125.
- Balázs István: „Kurtág”. In: Moldován Domonkos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006.), 21-61.
- Balázs István: „Beszélgetés Kurtág Györgyről Csengery Adrienne-nel”. In: *Tisztelet Kurtág Györgynek*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2006.), 191-204.
- Boulez, Pierre: „Kurtág György születésnapjára.” *Muzsika* 49/2 (2006. február), 7.
- Bösche, Thomas: „Kurtág György képmása.” *Muzsika* 44/2 (2001. február), 3-5.
- Brennecke, Wilfried: „Kurtágs Anfänge in der Bundesrepublik Deutschland (1961-1969)”, In: György Kurtág (Bonn, 1986), 18-27.
- Csalog Gábor: „Kurtág órái.” *Muzsika* 44/2 (2001. február), 16.
- Csont András: „Sokan kidőltek már mellőle” *Magyar Narancs online* 2007.02.16. (Letöltés ideje: 2015.09.25.)
- Dalos Anna: *Vázlatok Kósa György poétikájához*. Szakdolgozat, 1998. (Kézirat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem).
- Dalos Anna: *Kósa György Magyar zeneszerzők 2*. Budapest Mágus Kiadó
- Földes Imre: *A boldogult R. V. Truszova üzenetei*. Kroó György (szerk). A hét zeneműve. (Budapest: Zeneműkiadó, 1984/85.), 242.
- Grabócz Márta: „Kurtág bemutató Párizsban.” *Muzsika* 24/3 (1981.március), 34-36.
- Halász Péter: „Oratóriumok és kantáták” In: Berlász Melinda (szerk.) *Kósa György 1897-1984*. (Budapest: Accord kiadó, 2003.)
- Halász Péter: *Kurtág György*. In: Berlász Melinda (szerk.) *Magyar Zeneszerzők 3*. (Budapest: Mágus kiadó, 1998.)
- Halász Péter: „Kurtág-töredékek” in: Moldován Domonkos (szerk.) *Tisztelet Kurtág Györgynek*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006.), 83-141.
- Heg, Hans: „Az ember sosem érkezik túl későn”. Hans Heg beszélgetése Kurtág Györggyel, *Muzsika* 39/2 (1996. február), 12-15.
- Ittész Gergely: „Absztrakt-e a modern zene? Gondolatok egy Boulez-mű kapcsán.” *Parlando* 51/6 (2009.)
- Kele Judit: *A gyufaember – Az én Kurtágom*. 1996.
- Moldován Domokos (szerk.): *Tisztelet Kurtág Györgynek* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006.)
- Moser, Roland: „Ernst von Siemens Zenei díj Kurtág Györgynek”. *Muzsika* 41/7 (1998. július.) 12-14.

Papp Márta: „Kurtág György orosz kórusai” *Holmi* 18/6 (2006. június): 732-741.

Pándi Marianne: *Kósa György*. Uő: Mai magyar zeneszerzők. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966.)

Pécsi Katalin: „Én mindig a nőnemben gondolkodom és írok.” *Szombat online*, 2003 03. 01. (Letöltés ideje: 2015.09.25.)

Popper Péter: *A kő, a víz és a kutya*. (Budapest, Saxum Kiadó, 2011.)

Sztravinszkij, Igor: *Életem*. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1969.)

Varga Bálint András: *Kurtág György*. Uő: A magyar zeneszerzés mesterei. (Budapest: Holnap Kiadó, 2009.)

Webern, Anton: *Előadások-Írások-Levelek*. Wilhelm András (szerk.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1983.)

Wilhelm András: „Kadosa Pál szimfóniái. Ambíciók és illúziók”. In: *Esszék, írások zenéről*. (Budapest: Kortárs Könyvkiadó, 2010.), 85.

Wilhelm András: „Hangzás és jelentés”. In: *Esszék, írások zenéről*. (Budapest: Kortárs Könyvkiadó, 2010.), 108-109.

Wilhelm András: „A la recherche”. In: *Esszék, írások zenéről*. (Budapest: Kortárs Könyvkiadó, 2010.)

Függelék

ПОСЛАНИЯ ПОКОЙНОЙ Р. В. ТРУСОВОЙ

I. ОДИНОЧЕСТВО CD 1

"Я улыбаться перестала,
Морозный ветер губы студит,
Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет."
(Анна Ахматова)

1. В ПРОСТРАНСТВЕ ПЛОЩАДЬЮ...

В пространстве
Площадью 6 × 4 метра,
С давлением 6 000 атмосфер одиночества,
С температурой 400 000 градусов
По неосуществленным желаниям
Мерзнет человек.

Track 1-4.

2. ДЕНЬ УПАЛ...

День упал гильотиною,
день, выстиланный обещаниями,
спасением неспасаемого,
ложью, игрою, интригами,
с новыми заплатками правды
на тряпье лжи и трусости.

Распечатанное одиночество
пустого существования,
оставшиеся крохи доверия,
застывшие между двумя поцелуями.

Track 5-8.

II. НЕМНОГО ЭРОТИЧЕСКОЕ

"... и эту песню я невольно
Отдам на смех и поруганье,
Затем, что нестерпимо больно
Душе любовное молчанье."
(Анна Ахматова)

1. ЖАР

„Und wenn ein Irrlicht Euch die Wege weisen soll,
So müsst Ihr's so genau nicht nehmen.“
(Faust I. Walpurgisnacht)

Жар, жар, жар —
Жар желания.
Я жажду тебя как живительную влагу,
Прильни ко мне
длиной своих ног,
грудью, впадиной живота,
ощути шелк моей кожи
своими нервными пальцами.
Твой поцелуй не спасет меня —
только отравит.
Я хочу принять тебя всего, без остатка.
Разве не видишь,
как я сгораю, желая тебя?

Track 9-12.

A BOLDOGULT R. V. TRUSZOVA ÜZENETEI

I. MAGÁNY

„En a mosolygást befejeztem.
Fagyos szél hidege a számon.
Még egy reménnyel kevesebbem.
Még egy dallal több a világon.“
(Anna Ahmatova)

1. HATSZOR NÉGY MÉTERNYI TÉRBEN...

A hatszor négy méternyi térben,
hatezer atmoszférás magányban,
négy százezer fokra felizzó,
teljesületlen vágakozásban
vacog egy ember.

2. EGY NAP ZUHANT LE...

Egy nap zuhant le, nyaktilóként.
Egy nap, megint mennyi ígérlet:
hogy megmenti a menthetetlent;
csalás, színjátkozás, cselszövény,
az igazság hány foltozása
a hazugság és gyávaság rongyain.

A puszta létezés
feltört pecsétje.
Bizalom maradék morzsaí
két csók közé beszorulva.

II. EGY KIS EROTIKA

„... Mit tehettem, e dalt kiadtam,
neveltségre, csúfoltatásra.
Mert fáj, mert oly kibírhatalan
a szív szerelmes hallgatása.“
(Anna Ahmatova)

1. LÁZ

„... s ha majd mocsári fény mutatná az utat,
Ne vegye szóserint kegyelmed.“
(Faust I. Walpurgis-éj)

Láz, láz, láz, — Láva vágynak.
Lázban szomjazlak téged, éltető nedv.
Tapadj hozzám
két lábad-hosszat,
mellkasod-szélt, homorú hasaddal,
érintsd a bőröm selymét
ideges ujjhegyeiddel.
Csókod nem vált meg —
csak mérgez.
Ó, hadd fogadnálak be, ízedig!
Épp te ne látnád:
kiégek, úgy kívánlak?

2. ДВА СПЛЕТЕННЫХ ТЕЛА...

Два сплетенных тела,
красное, белое, черное.
Исступлённое наслаждение
любовной ласки.
Моя порозовевшая кожа,
горящая под твоими поцелуями,
Твое побледневшее лицо
от сдерживаемого желания.

Track 13-16.

3. ПОЧЕМУ МНЕ НЕ ВИЗЖАТЬ СВИНЬЕЙ...

Почему
мне не визжать свиньей,
когда кругом все хрюкают?

Track 17-20.

4. ЧАСТУШКА

А укуси меня за голову,
а укуси меня за грудь!
Пред тобой стою голая,
так укуси за что-нибудь!

Track 21-24.

III. ГОРЬКИЙ ОПЫТ —
СЛАДОСТЬ И ГОРЕ

"... И была роковая отрада
В попираньи заветных святынь,
И безумная сердцу услада —
Эта горькая страсть, как польнь!"
(Александр Блок)

CD 2

1. ТЫ ВЫНУЛ...

Ты вынул
сердце на ладонь
и бережно ее перевернул.

Track 1-4.

2. ВЕЛИКАЯ БЕДА...

Великая беда —
любовь.
Бывает ли большее счастье?

Track 5-8.

3. КАМЕШКИ

Мне милый
принес камешки.
Я радуюсь их разноцветию.

Track 9-12.

4. ТОНКАЯ ИГЛА...

Тонкая игла страдания
пронзит сердце.
Так я умру.

Track 13-16.

5. ЗНАЮ, ЛЮБИМОМУ...

Знаю, любимому
я не нужна.
И все же спокойно сплю.

Track 17-20.

6. ЦВЕТОВ ОСЕННИХ УВЯДАНИЕ...

Цветов осенних увядание,
Ненасытное падение дождя.
Так жизнь уходит из природы...

Track 21-24.

2. ÖSSZEFONÓDÓ KÉT TEST...

Összefonódó két test,
pirosak, fehérek, feketék.
Őrjöngő ölelés
szerelmes szenvedélye.
Bőröm kipirult,
csókjaidtól felégett.
Arcod belesápadt
a visszafojtott vágyba.

3. MIÉRT NE VISÍTANÉK, MINT A DISZNÓ...

Miért ne
visítanék, mint a disznó,
ha köröskörül így rőfögnek?

4. CSASZTUSKA

Harapj alul, harapj felül,
mellembe harapjál!
Eléd állok meztelentül,
bárhol, de harapj már!

III. KESERŰ TAPASZTALÁS —
ÖRÖM ÉS BÁNAT

"... Örömnök maga volt ez a végzet:
Taposás csupa szent örökön,
Eszelős gyönyörében a szívnek, —
Keserítve a vágyat — öröm!"
(Alekszandr Blok)

1. ODAVETTED...

Odavetted
tenyeredre a szívem,
s a földnek fordítottad lassan.

2. NAGY NYOMORÚSÁG...

Nagy nyomorúság —
szerelem.
De van-e boldogság nagyobb?

3. KAVICSOK

Szerelmesem
kavicsokat hozott.
Megörültem, hogy ilyen tarkák.

4. KARCSÚ TÜVEL...

Karcsú tüvel a szenvedés
átjárja szívem.
Így halok meg.

5. TUDOM, NEM KELLEK...

Tudom, nem kellek már
szeretődnek. —
Mégis nyugodt az álmom.

6. ŐSZI VIRÁGOK HERVADÁSA...

Őszi virágok hervadása.
Eső hull, végeláthatatlan.
Így száll el az élet a tájból...

7. В ТЕБЕ СВОЕ СПАСЕНИЕ ИЩУ...
 В тебе свое спасение ищу,
 а нахожу паденье. Track 25-28.
8. ТВОИ ИСЧЕЗНОВЕНЬЯ...
 Твои исчезновенья как провалы в памяти.
 Нет связи в действии,
 Но есть иная связь,
 которая зовется время. Track 29-32.
9. Я БЕЗ ТЕБЯ...
 Я без тебя как та женщина в бане с отрезанной грудью. Track 33-36.
10. ЛЮБИ МЕНЯ...
 Люби меня,
 Прости меня —
 Мои желания так просты. Track 37-40.
11. РАСПЛАТА
 Око за око любовь за любовь
 А потом сладкий стыд
 Выплачиваемой в рассрочку неустойки. Track 41-44.
12. ИГРУШКА
 Пусть не звучат мои слова укором:
 игрушкой я была, а верилось, что героиней. Track 45-48.
13. ЗАЧЕМ ТЫ ПРОИЗНЕС...
 Зачем ты произнес те страшные слова,
 когда был ливень. Track 49-52.
14. В ЛИВНЕ...
 В ливне похотливых взглядов стояла я раздета до костей. Track 53-56.
15. ЗА ВСЕ...
 За все, что мы сделали с тобой когда-то,
 расплачиваюсь я. Track 57-60.
7. BENNED A MEGVÁLTÁST KERESTEM...
 Benned a megváltást kerestem,
 s várt a bukás.
8. ELTŰNÉSEID...
 Eltűnéseid: emlékezetkihagyások.
 A cselekvés egy láncszeme hiányzik.
 De van egy másik kapocs:
 ennek neve: idő.
9. NÉLKÜLED ÉN...
 Nélküled én: mint az a fürdőbéli nő,
 a levágott mellű.
10. SZERESS...
 Szeress,
 Bocsáss meg —
 Oly bocsánatos vágyak.
11. ELSZÁMOLÁS
 Szemet szemért,
 szerelmet a szerelemért —
 Utána pedig az édes szégyen —
 A részletfizetéssel rendezhető egyenlegé.
12. JÁTÉKSZER
 Szavam ne legyen szemrehányás:
 Játékszer voltam — s elhittem, hősnő vagyok!
13. OLY SZÖRNYŰ SZAVAKAT...
 Oly szörnyű szavakat hogy is mondhattál,
 míg vert a zápor!
14. FALÁNK TEKINTETEK...
 falánk tekintetek záporában ott álltam csontig csupaszon.
15. MINDENÉRT...
 Mindenért, amit valaha együtt tettünk,
 egyedül fizetek.

Эпиграф А. Блока, страстно любимого поэта покойницы:

«Лети, как пролетала, тая,
 ночь огневая, ночь былая...
 Ты время, память притуши,
 а путь снежком запороши.»

(Седое утро, 29 ноября 1913)

Epilógus A. Bloktról, a megboldogult szenvedélyesen szeretett költőjétől:

„Szállj, el is szálltál, olvadóban,
 Éj, tüzes éj egy tűnt valóban.
 Jöjj, idő, emlékéte se hagyd,
 Temesd be hóval az utat.”

[Sztürke reggel, 1913. november 29.]

Tandori Dezső fordítása