

## ELMŰLÁS ELLEN BABÉRLEVELET

Elmúlás ellen babérlevelet morzsolok,  
jön a kutyám, tüsszögve megszagolja,  
gyanakodva néz: játék vagy kitolás?  
Úgy dönt, hogy játék, mert győz benne  
a szeretet, mindig győz, hogy majdnem  
elszégyellem magam, s játszom a kedvéért:  
bekapom a babérlevelet s elrágom  
fintorogva, s hozzáképelem a bablevest,  
adok neki is a levélből, kiköpi s nem  
képzelt hozzá semmit, végül is egy kutya,  
s fogalma sincs az elmúlásról, homályosan  
érzi, hogy elborult az arcom, az elmém,  
hozza a labdát s vigyorogva döfködi  
a térdem: ezt játsszuk! Majd szinte körbe-  
mutat a kertben: a nyarat játsszuk,  
vagy együk meg a vízcsapnál fürdőző rigókat,  
vagy a szomszédban szórt meresztő macskákat,  
vagy a kerítésre tekeredő virágokat!  
Rábólintok, helyes, játsszuk azt, hogy élünk!

Halász Péter

---

## KURTÁG-TÖREDÉKEK

*Wilhelm Andrásnak*

A Kurtág-szakirodalom igencsak hiányos. Az utóbbi években megsaporodtak ugyan a Kurtágról szóló írások, azonban e tanulmányok többnyire csak egy-egy alkotást vizsgálnak. Pályájáról részletező áttekintést magyarul csak a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-ig, azaz 1968-ig találunk, angolul és németül pedig A BOLDOGULT R. V. TRUSZOVA ÜZENETEI-ig, vagyis 1980-ig. Az itt következő megfigyelések nem enciklopédikus igény-nyel készültek, a tudományos summázatot alighanem másnak kell majd elkészítenie. Mégis, összképet szeretnének nyújtani, ha nem is kronologikus vagy rendszeres alakban, inkább csapongó, „rendszeretlen”, töredékes formában. Nagyképűen mondhatnám: kurtágosan.

Kiinduló feltevésünk legyen az, hogy egy életművet bármely tetszőleges pontból vizsgálhatunk. S ha négy, negyven vagy négyszáz egymástól független pontból rápí-  
l

lantottunk, többé-kevésbé már képet is alkothatunk róla. Persze ez a kép nem lesz teljes ábrázolása Kurtág személyiségének, hiszen nem több, mint egyetlen szemlélő szubjektív benyomásainak összegzése. Aki még nem ismeri Kurtág zenéjét, az írás közvetítése révén támadhatnak róla igaz vagy téves elképzelései. Akinek pedig a fülében csengenek a hangok is, talán ráismer arra, amit már hallott.

## I. Személyiség

### I/1

Kurtágot elsősorban ösztönös alkotónak tartják. Bizonyára nem ok nélkül, hiszen a zenéjében mindig meglevő érzelmi kisugárzás, úgy tetszik, csakis közvetlen élmények közvetlen megválaszolása révén születhet meg. Látszólag minden kötöttségtől mentesen, csak a gondolatok, az érzések, az ötletek szabadságától vezetettve halad előre ez a zene. De ha valóban így volna, alighanem érdektelen és értéktelen lenne mindezenestül.

Ha azután elmélyülünk Kurtág műveiben, ráébredünk, hogy zenéje – mint minden nagy komponistácé – döbbenetes rendet mutat. Ez a rend azonban nagyon távol esik azon zeneszerzőkétől, akik a hagyományos zenei világ szétesése után az új zene matematizálása útján gondolták megmenteni a zenei összefüggéseket. Nem, Kurtágnál a kalkuláció helyett mindig a hallás sajátosságai szerinti következetesség a döntő instancia.

Kurtág zeneszerzői útjának kezdete óta elfogadta, hogy a kromatikus skála tizenkét hangja alapvetően egyenértékű. Azonban – óriási zenetörténeti tapasztalata miatt – az is kezdettől kétségtelen volt számára, hogy minden elhangzó hang új tapasztalatot ad a hallgatónak, akinek eközben meg kell kapnia a lehetőséget, hogy el is igazodjék ezek között. Ebben az eligazodásban segítenek Kurtág zenei nyelvének kedvelt és könnyen érthető hangköz-szimbólumai. A szűk járású szekundok csigalépcsői, a tercek földöntúli tisztasága, a halálos ürességgel kongó kvintek, az ágálva felugró vagy ernyedten lehanyatló szeptimek és nónák – valamennyien sugallatos erejű jelképek, s még ha a hallgatót nem érdekli is az intervallumok megnevezése, a retorikus értelmű dallamlépések azonossága és különbözősége nem kerülheti el a figyelmét.

De az elemzés bonckése aligha tárhat fel többet, mint ami közvetlenül a zene felszíne alatt megragadható. Ha abba a mélységbe akarunk belepillantani, amit Kurtág zenéje megnyit bennünk, az érzések kommunikációjára, a zene anyagszerű rendje felett uralkodó érzelmi szabadságra kell inkább odafigyelnünk.

### I/2

Vannak zeneszerzők, akiknek életművében nagyon szembeeső a kronológia megéléte, a múltól műig megtett út, míg másoknál a teljes oeuvre egyetlen tömbként áll előttünk, s eszünkbe sem jut, hogy korábbi és későbbi alkotások között különbséget tegyünk. Az előbbire példa lehet Beethoven szimfóniáinak vagy vonósnégyeseinek sorozata, míg az utóbbit Bach kantátaival szemléltethetjük.

Kurtág pályája e tekintetben paradox képet mutat. Aligha lehet „fejlődésről” beszélni annál a komponistánál, aki opuszszámokkal vállalt művei sorát harminchárom éves korában a csiszolt gyémánt tökéletességű VONÓSNÉGYES-sel nyitotta meg. Mégis, az elmozdulások, a tematika, a stílus, a hangvétel, az attitűd lassú változásai határozott vonalat követnek, amely – visszatekintve így tetszik – szinte teleologikus meghatározottsággal vezetett egyik műtől a másikig.

Ez az életmű ugyanakkor hallatlan egységességet is mutat, amelyben nemcsak stílári elemek, de konkrét hangütések, akár egyes dallamok vagy motívumok műről műre vándorolhatnak. Jellemző erre a tudatosan épített összefüggésrendszerre az 1993 tavaszán Budapesten is elhangzott szerzői est „megkomponált hangversenyprogramja”. E műsorban – éppen a folytonosságot demonstrálandó – az utóbbi évek alkotásai elé helyezett bevezetés ELŐKÉSZÜLETEK AZ OP. 27-HEZ címmel jóval korábban befejezett kompozíciókat gyűjtött egybe. Még feltűnőbb, hogy Kurtág legutóbbi alkotása, a VISSZAPILLANTÁS nagyrészt nem is áll másból, mint régebbi, akár húsz-harminc évvel ezelőtti kompozíciók átvételéből vagy átdolgozásából.

Az újrafogalmazott gondolatok keresik a helyüket, miközben a stílári tér fokozatosan megváltozik körülöttük.

### I/3

Kurtág nagyon zárkózott embernek mutatja magát. Jellemző rejtőzködő viselkedésére, hogy szinte teljesen tartózkodik mindenféle verbális megnyilatkozástól. Nem ír sem saját zenéjéről, sem más témákról, és nem ad interjúkat sem. Sokakat emlékeztet ez a magatartás a cellája aszketikus magányába visszahúzódó szerzetes analógiájára.

Kurtág első hosszabb, nyilvános szóbeli megnyilatkozása volt az 1986-ban, a zeneszerző hatvanadik életévében megjelent beszélgetés Varga Bálint Andrással. De azóta is, hiába igyekszik bárki mikrofon és kamera elé csalni, ő visszautasít minden efféle kérést. 1993 nyarán Kurtág – paradox módon éppen a Ligeti György tiszteletére elmondott beszéde kezdetén – jelentette ki, hogy „*a szavakkal nem tud bántani*”. Ahogyan azonban a művei iránti érdeklődés világszerte növekszik, alkalomról alkalomra hajlandó a JÁTÉKOK zongoradarabjai köré szervezett ismertető koncerteken beszélni is a művek keletkezéséről és az őt foglalkoztató gondolatokról.

A szónál közelebbi Kurtág viszonya a vizuális kifejezéshez. Alkotói krízisei idején folyamodik ehhez az eszközhöz. Így szól erről a zeneszerző visszaemlékezése: „*Rajzból megbuktam az iskolában, nem volt és most sincs hozzá semmi tehetségem, ma sem tudom lerajzolni a legegyszerűbb tárgyat sem. De a párizsi év során (és a JÁTÉKOK-at megelőző bennultsági korszak végén is...) hónapokon keresztül csak rajzoltam, azaz jeleket adtam le.*”

De a kép vagy a szó csak pótszer vagy annyi sem. A szemérmesség aztán a hangok világában foszlik semmivé. Kurtág zenéjében nemhogy nem mutatkozik tartózkodónak, de szinte kényszeres kitérüléssel nyílik meg hallgatói előtt. Leolvasható ez már szövegválasztásairól is: a BORNEMISZA-MONDÁSOK veretesen erőteljes kifejezései, a TRUSZOVA-dalok erotikus szókimondása és sok más példa mutatják, hogy Kurtág – kedves szövegköltője, Dalos Rimma szavaival – el akarja mondani magáról: „*falánk tekintetek záporában / ott álltam / csontig csupaszon*”. És mindaz, amit csupaszságában megmutat magából, egy színekben és formákban kimeríthetetlenül sokféle világot leplez le.

## I/4

A Kurtággal kapcsolatban legelsőként feltolakodó gondolat a darabjainak rövidsége feletti csodálkozás. A végletesen szűkszavú kifejezőmód miatt Kurtágot gyakran hasonlították Webernhez, noha a stílus egyéb sajátosságai aligha helyezhetnék Kurtágot a Bécsi Iskola mesterének közelébe. Bizonyos azonban, hogy a kompozíciók gyakran meghökkentő tömörségét szüntelen szem előtt kell tartanunk, ha Kurtág zenéjéről beszélünk. Az elillanó idő minden pillanatának az a feltékeny kihasználása, ami a Kurtág-műveket hallva újra és újra megdöbben, sajátos perspektívába helyezi ezt a zenét.

Balázs István jegyezte meg 1986-ban, hogy „*Kurtág egész eddigi pályáját a nagyformáért vívott harc itatja át (látszólagos ellentmondásban azzal a megállapításával, hogy ő a »kisformát« fedezte volna fel)*”. Valóban, a rövid vagy akár mikroszkopikus kicsinységű darabok nem téveszthetnek meg a felől a nyughatatlan törekvés felől, amivel Kurtág kezdettől a nagyforma felé igyekszik. Vonatkozik ez nemcsak az időben kiterjedtebb zenei alakzatokra, hanem a nagyméretű előadó-apparátusra is. A NÉGY CAPRICCIO és a TRUSZOVA-dalok nagyobb létszámú kísérő együttesei, majd az utóbbi évek úgymond „zenekari” kompozíciói éppúgy csak imitálják a zenekart, ahogyan a BORNEMISZAMONDÁSOK huszonnégy tétele vagy a KAFKA-FRAGMENTE negyven dala a nagyformát.

Ahogy az időtartam megnövekedése a rövid részek halmozása révén valósul meg, ugyanúgy a sokszólamú partitúrák is a kamarazenében kialakított, az egyes hangszerek kivitelezhetetlenségig minuciózus kezelésének megsokszorozása révén íródnak. Ez azt is jelenti, hogy a zeneszerző megálmodta apró, pontosan definiált gesztusok nagy része az előadásban sohasem realizálódik teljesen. Am igényesség és megvalósíthatatlanság ellentéte Kurtág pályájának állandó kísérője. (Az említett „zenekari” művek egyébként formai tekintetben változást hoznak, de nem – ahogyan várnánk – az apparátus kezelésében.)

## I/5

Kurtág már idézett 1986-os interjújában mesélte el: „*Tizenegy-tizenkét éves koromban ért az az élmény, amitől zenész lett belőlem. Schubert BEFEJEZETLEN SZIMFÓNIA-ja szólt a rádióban, és amikor szüleim megmondták, mi az, amit hallunk, megdöbbenem: a felnőttek fel tudják ismerni a klasszikus zenét! Egyszer aztán egyedül voltam otthon, és ismét zenét hallgattam a rádióban. Rájöttem: a BEFEJEZETLEN SZIMFÓNIA-t játsszák. ...Ez döntötte el, hogy a zene nagyon fontosá válik majd az életemben.*” Ide kapcsolódik egy másik emlék: „*A tánc volt anyám egyik csábítása a nyári hónapokban, télen pedig a négykezesezés. ...Jó volt vele táncolni (és számomra minden tangónak, minden valcernek megvolt az egyénisége), és jó volt vele négykezesezni is.*”

Hosszan analizálhatnánk ezeket az emlékeket, ehelyett emeljünk ki most csupán néhány elemet: Kurtág bevallása szerint a két legfontosabb érzelmi momentum, amely a gyereket a zenéhez elvezette, a felnőttekkel való *versengés* és az anyai *csábítás* volt. Ide kapcsolható még egy dolog: a *ráisimerés*, amit egy zene „*egyéniisége*” tesz lehetővé. Nagy a kísértés, hogy ezekre a fogalmakra alapozzuk Kurtág zenéjének lélektani épületét. E magyarázat szerint a felnőtttség kritériumainak és a korán elvesztett anyának való *megfelelni akarásból* adódna a kiolthatatlan erejű alkotói impulzus. Másfelől a *felismerhetőség* követelményéből fakadna a mindig nagyon egyedi kontúrookra törekvő karakterrajzolás kényszere.

## I/6

Kurtág zenéjében benne él a kommunikáció olthatatlan vágya. Ahogyan Eötvös Péter fogalmazza: „*A beszédesség, a gesztikus közlés, egyáltalán a közlés akarata – ez az egyik leg-erősebb jellemzője.*” Ez a zene nehezen viseli el a mai koncertélet elszigetelt előadó-közönség viszonyát és – éppen nagyon precízen meghatározott, mégis minduntalan egy-szeri megoldást kívánó előadásmódja miatt – egyáltalán nem a hangrögzítést. Mégis, ezek a kompozíciók sem igen hangozhatnak el másutt, mint a megszokott hangver-senypódiumokon. Hiába álmodta Kurtág, hogy az előadó a JÓZSEF ATTILA-TÖRÉDÉ-KEK-kel „*az ifjúság elé áll, iskolákban, egyetemeken, klubokban, mindegy, hol, és énekel*”, ez az álom aligha valósul meg valaha is. Hiába a hangversenyekre tóduló közönség, hiába a tapsvihár, gyanakodnunk kell, hogy vajon ez a siker jelent-e egyúttal megértést is. Mint egy Kurtág-kutató megjegyezte: „*Sokan a tapssal akarják megváltani magukat attól, hogy valóban elgondolkodjanak ezen a zenén.*”

Ezért is kell nagyon megbecsülnünk a JÁTÉKOK-at, amelyeknek egyik legbámula-tosabb tulajdonsága, hogy a zongorázni tanuló gyerekeknek szánt darabok infantilis leegyszerűsítés nélkül vezetnek el Kurtág zenéjének gyökereihez. Aki végighalad ezen az iskolán, egy életre megértheti nemcsak Kurtág vagy a kortárs zene, hanem általá-ban a zenében való gondolkodás, a hangok, a ritmusok, a formák nyelvét. Talán ez az aktív foglalkozás segíthet majd feloldani az elkésérítő kiközösítettséget. (Intő jel ugyanakkor, hogy a JÁTÉKOK nagy része már nem a gyerekekhez, hanem az iskolá-zott, professzionista zongoristához fordul.)

## I/7

Kurtág saját bevallása szerint a JÁTÉKOK idején ragadta fel a képzőművészetből ismert *objet trouvé*, a talált tárgy ötletét. Igaz, a kifejezés nem teljesen pontos, hiszen a kom-ponista nem bukkanhat az erdőben, a szeméttelenen vagy egy szerelvényüzletben a zenéjére. A zenei talált tárgy nem reálisan, csupán virtuálisan létezik a komponista akaratától függetlenül. A fogalom valójában olyan elementáris zenei folyamatokra utal, amelyek felfedezéséhez – Kurtág szerint – nincs is szükség zeneszerzőre. Egy kro-matikus skála, egy glissando, egy ismételt hang, a gitár hat üres húrja – látszatra a zene megmunkálatlan alapelemei, amelyeket fel sem kell dolgozni, amelyekre ele-gendő rácsodálkozni, és a felfedezés máris önálló művé teszi őket.

Persze a dolog nem ennyire egyszerű. Ahhoz, hogy egy zenei alapelemből kompo-zíció váljék, igenis, szükség van a zeneszerző beavatkozására, akinek legalábbis *körül kell kereteznie* a talált tárgyat, hogy az aztán műalkotásként is megállhasson. Kurtág sohasem takarítja meg magának ezt a kidolgozást, így a talált tárgyak nem a „min-den művészet”, az „*anything goes*” jegyében léteznek, inkább a „mindenből lehet mű-vészet”, az „*anything goes if I let it go*” elgondolása áll mögöttük.

## I/8

Kurtág vokális műveinél az énekes szólista – a PILINSZKY-dalok kivételével mindig szoprán – egyedül áll a koncertpódiumon. És hiába szólongat „téged” vagy „titeket”, hiába beszél „hozzád” vagy „hozzátok”, hiába emlékezik „rád” vagy „rátok”, mindig

megváltoztathatatlanul magányos marad. A partner, akihez fordulni tudna, már nincs jelen, és ezért az énekesnek a beavatkozni nem képes közönség elé kell lépnie szavaival. A Kurtág választotta szövegek és ezek megzenésítései sohasem számítanak a válaszra, ám mindig számítanak a meghallgatásra.

Kurtág többször is tervezte az operairást, ám ettől mindig visszaretent. Kurtág avatott előadója, Csengery Adrienne szerint az opera meg nem születése az alkalmas szövegkönyv hiányára vezethető vissza. Balázs István úgy véli, hogy a TRUSZOVA-dalokból „*az operaszerűség egyenesen »előbugyog«*”. Kurtág vokális alkotásaiból azonban hiányzik egy alapvető operai eszköz: a *párbeszéd* lehetősége. Ha nincs válasz, ha nincs válaszoló, akkor nincsen opera sem. Ha nincs párbeszéd, ha nincs jelen időben realizálható emberi kapcsolat, akkor az opera sem jöhet létre. Kurtág éppúgy küszködik az operával, ahogyan a nagyobb előadó-apparátussal vagy a nagyformával. És ebből a küzdelemből is kudarccal kell visszavonulnia, miközben harcai eredményeként felkavaró és gondolkodtató művek születnek – veresége gyümölcsei.

## I/9

Minden Kurtágról szóló írás hangsúlyozza a komponista enciklopédikus zenei műveltségét és a zenetörténeti hagyománynak a műveire gyakorolt meghatározó jelentőségű hatását. Valóban, a VONÓSNÉGYES-nél konstatált Bartók–Stravinsky–Webernhatások óta zeneszerzők egész sorozatát említhetjük, akik valamiképpen befolyásolták Kurtág írásmódját. Mára a lista igencsak hosszúra nyúlt, elég kiemelni néhányat a múltbeli komponisták közül, akikre Kurtág kimondva vagy kimondatlanul hivatkozik: Schütz, Bach, Beethoven, Schubert, Schumann, Verdi, Muszorgszkij, Mahler.

A hagyományhoz fűződő viszony Kurtágnál nagyon sokféle. Műveiben sokkal többször találunk utalásokat, mint konkrét idézeteket. Hangütések, technikai tanulságok, a hallgató számára alig észrevehető kapcsolódások, gyakran csak egyfajta zeneszerzői tartás, viselkedésmód adaptálása az, amit Kurtág a hagyomány reá záporozó özönéből felhasznál. Sokszor utalnak ezzel összefüggésben arra a tényre, hogy Kurtág pedagógusként sohasem zeneszerzést tanított (amit Bartókhoz hasonlóan taníthatatlan diszciplínának tart), hanem kamarazenét. A Zeneakadémia professzoraként évtizedekig foglalkozott fiatal hegedűsöknek, zongoristáknak, vonósnégyeseknek a zenei hagyományba való bevezetésével. Ez a betanítói munka a zenetörténettel folytatott állandó dialógust jelent, és az aktív zenélés élményével erősíti azt a múlthoz kötő kapcsolatot, amelyre Anteuszként szüksége van a saját zenéje számára is.

Fel kell itt idéznünk egy pillanatra a zeneszerző Kurtág mellett az előadó Kurtágot is, aki annak idején zongora szakon is diplomát szerzett, noha ezután évtizedekig nem lépett a közönség elé. Később saját zongoradarabjai, a JÁTÉKOK, illetve Bach-átíratái interpretálásával ismét megjelent a koncertpódiumon, de mások zenéjének előadására nem gondolt. Egyetlen kivételt ismerünk: néhány évvel ezelőtt – jellemző módon röviddel az amerikai zeneszerzővel történt személyes találkozás után – eljátszotta John Cage zongoraművét, a CHEAP IMITATION-t. Ez a kompozíció Erik Satie egy darabjának véletlen-eljárásokkal transzformált „átíratá”. Hangzó anyaga egyszerű, töredezt, néhány hangból álló foszlányokból áll, és leginkább a totális sterilitás, a sem az átírat eredetijére, sem semmi másra nem emlékeztető tökéletes függetlenség jellemzi. Amikor azonban Kurtág játszotta ezt a darabot, mindvégig érezni lehetett azt a hihe-

tetlen szellemi feszültséget, amellyel felidéződött mindaz a népzenei, gregorián, barokk, klasszikus, modern dallamemlék, amelyet Cage semlegesnek szánt hangsorozatai Kurtág emlékezetéből előhívtak. Azt hiszem, Kurtág játékában a mű teljesen inadekvát interpretációja hangzott el, amely azonban arról árulkodott, hogy az ő számára nem létezik összefüggés nélküli hang, hogy szerinte minden zenei jelenség értelmezés, alakítás, a történeti összefüggésekbe való beágyazás után kiált, még Cage is.

## I/10

Kurtág vokális műveiben nemegyszer tematizálja közvetlenül a halál gondolatát. A BORNEMISZA-MONDÁSOK harmadik része teljes egészében arról az „erős, záváros és kulcsos ajtóról” szól, amelyen át „az szép illatú virágos és szép gyümölcsöt termő kertbe, ...az örök életre... megyünk”. De később is, alkalomról alkalomra visszatér ehhez a fogalomhoz. Erről beszélnek a HÖLDERLIN című Pilinszky-dal lehangyatló záróhangjai, hasonló gesztus a TRUSZOVA-dalokban az „Így halok meg” szavakra és még számos más dal végén, akkor is, ha a szöveg csak sejteti a halált. És megtaláljuk ezt a semmibe vezető búcsút a NYOLC ZONGORADARAB egyikének lezárásánál is. De talán ugyanezt jelentik másutt a kihunyásba futó skálamenetek, a *perdendosi al niente*, semmibe tűnő tételvégek. És talán ugyanezre utalnak a váratlan abbamaradások, a hirtelen megszakadást hozó zárlatok. Lassan úgy érezzük, mintha mindenünnen a halál, a beletörődéssel vagy tiltakozással, a megváltásként vagy kiszakításként fogadott halál tekintene ránk.

De Kurtág nemcsak a zenén belül, hanem annak verbális környezetében, címekben és ajánlásokban is szüntelen a halálra utal. Az „*In memoriam Lili Perl*” feliratot viselő BORNEMISZA-MONDÁSOK, az „*in memoriam Kardos Magda*” a JÁTÉKOK kezdetén, a GRABSTEIN FÜR STEPHAN című gitárszólós zenekari kompozíció mellett tucatjával találunk műveiben tételeket vagy darabokat, amelyek egy-egy eltávozott barátot vagy pályatársat búcsúztatnak: Bálint Endrét és Ország Lilit, Pilinszky Jánost és Weöres Sándort, Kadosa Pált és Lendvai Ernőt, Kósa Györgyöt és Olivier Messiaent, Blum Tamást és Székely Endrét. Az utóbbi években, amióta Kurtág, mint maga mondja, „*már a testamentumát írja*”, szinte obszessziójává vált, hogy minden hozzá közel álló halottat bezárjon művei panteonjába.

## I/11

Hogyan születik meg tehát Kurtágnál a forma, akár a „kisforma” is? Az egyik fontos formaalkotó jegy az ellentét. Ahogyan Kurtág egy Károlyi Amy-megzenésítésének szövege mondja: „*A féktelen s a fékező / szétvet végül e két erő.*” És a zeneszerző azt írja e dal fölé: EGYENSÚLY. Vagyis éppen az összebékíthetetlen ellentétek egymás mellé állítása, a zenei anyagokból kibomló feszültség, a szinte magától adódó konfliktus válik a forma motorjává.

Az egyenletesen elindított mozgás hirtelen leállítás, egyfajta „tanulság” hozzáfűzése, vagy megfordítva: a szaggatott zenei szövet hirtelen összefogása – ezek máris elégséges eszközök egy apró, de feszült formai egység létrehozásához. Ez azt mutatja, hogy Kurtág kisformái – sokszor címeik ellenére – nem töredékek, hanem *aforizmák*. Egy gondolat, egy érzés, egy helyzet megragadása, majd az abból következő felismerés

kimondása adja ki a darab vagy a tétel folyamatát. Ez a fajta formálás, amely sokszor a zárómomentum felé irányított utat jár be, egyesíti a zártság hagyományos formai elképzelését és a darab végi ráébredés, a tradicionális értelemben vett katarzis lehetőségét.

Érdeemes azonban felfigyelni arra, hogy az ellentét, amely a korábbi zenei gondolkodásban kéz a kézben járt a visszatérés ideájával, Kurtágnál legtöbbször függetlenedik attól. Az egyik gondolattól a másikig vezető út nem megfordítható, nem vezethet vissza a második gondolattól az elsőhöz. Az irreverzibilitás képzelet Kurtág zenéjének nagyon jellemző eleme: a hátrahagyotthoz nem kanyarodhatunk már vissza, legfeljebb visszaemlékezhetünk rá.

## I/12

Talán először a Bálint István verseire írott NÉGY CAPRICCIO-ban ismerhetjük fel Kurtág ironikus modorát, amely aztán a Tandori nyomán készült ESZKÁ-EMIÉKZAJ-ban valósággal alaphanggá válik. És később is sok helyütt – legerősebben a KAFKA-FRAGMENTÉ-ben – jelen van ez a játékos intonáció. Eszünkbe juthat persze az is, hogy az életműnek húsz éve háttérrel adó, egyre bővülő zongoradarab-gyűjtemény a JÁTÉKOK címet viseli. (Mennyire mást jelent ez a címadás, mint Bartók lezárt teljességre utaló MIKROKOZMOSZ-ác.)

A játék az értelmetlen világ tudomásulvételének és megválaszolásának talán legmegfelelőbb módja. Kurtág egyik József Attila-töredékének két sorával szólva: „*Játsszom. Azé az érdem, / ki játszalott.*” Vagy egy Kurtág-mondatot parafrázálva: *Nem szabad komolyan venni a dolgokat – halálosan komolyan kell venni a dolgokat.* Amivel játszunk, azt nagyon is megtiszteljük ezzel, hiszen ha formális-konvencionális módon tisztelnénk, azzal csak kigúnyolnánk. Általános érvényű lehet tehát a Kurtág egyik kórusdarabja elé illesztett Lermontov-móttó: „*Az élet, ha hüvös figyelemmel körültekintesz, nem más, mint egy üres és bolond tréfa.*” Nem nihilista rombolni akarás ez, hanem csupán keserű belátása a valódi építés lehetetlenségének.

## I/13

Kurtág ritmuselképzelését legkönnyebben a népzene felől érthetjük meg. *Parlando, rubato, giusto* – már Bartók megállapította, hogy e három fogalom leírhatja a népzene teljes ritmikus világát. Beszédritmushoz igazodó, szabadon hajlítható és végül táncszerűen feszes ritmika – ezeket a lehetőségeket takarja a három terminus.

Kurtágnál már nagyon korán, először a FÚVÓSÖTÖS-ben, majd a NYOLC ZONGORADARAB-ban jelenik meg az időtartam pontos lejegyzéséről lemondó kottázás, amelyben az egyes hangok hosszúsága nem rendelődik alá az egyenletesen tagoló metrumnak. E helyett az előadó saját tetszése szerinti, egymással meghatározatlan arányban álló időtartamú hangokat sorolhat egymás mellé. A metrumnak a kívülről a zenére aggatott rendje helyett belső rend, az előadó által megfelelőnek talált arányok szabályozzák a kompozíció megszólalását. Kurtág a JÁTÉKOK előszavában így foglalja össze a művével foglalkozó előadó elé állított követelményeit: „*És vágjunk neki bátran – tévedéstől sem félve – a legnehezebbnek: a hosszú és rövid értékekből teremtsünk érvényes arányokat, egységet, folyamatot – a magunk örömeire is.*” Eötvös Péter pedig saját dirigensi tapasztalatai

alapján így nyilatkozott: „*Ő tulajdonképpen csak két értéket vesz, hosszút vagy rövidet; és ez a »hosszú« a helye szerint lehet tetszőlegesen hosszú és a »rövid« a helye szerint valamivel hosszabb vagy rövidebb. Akár a nyelvben vagy egy versben, arról van szó, hogy ez éppen mit jelent, hogy miért hosszabb vagy rövidebb.*”

Nemritkán használja azonban Kurtág a hagyományos ritmusértékeket, még ha ezek sokszor már levetették is magukról a szabályosan lüktető metrum nyűgét. Ilyenkor gyakran választ egyenletes mozgású zenei anyagokat, amelyekben a muszkuláris élvezetnek a zenetörténetből régóta ismert öröme tér vissza. A ritmikusan szigorúbban formált darabokban aztán akár hagyományos táncok hangvétele is megjelenhet. Leggyakrabban a keringő az, amely így felidéződik, de mellette egy-egy közép-európai vagy orosz tánc lüktetése is beépülhet Kurtág-műbe. Ezek a táncidézetek sokszor ironikusan hatnak, de a felszín alól mindig kihallatszik a nosztalgia és a lemondás érzése is. A hallgatónak a kései Beethoven-vonósnégyesek táncallúziói jutnak az eszébe, az, ahogyan a klasszikus kvartett világába egy *Danza tedesca* vagy akár egy induló épül belé, karakteres ritmusába burkolva az elmúlás melankóliáját.

## I/14

Kurtágnak gyakran nincs is szüksége a formáláshoz az ellentétre. Elegendő számára egyetlen zenei gondolat, egyetlen mozgásforma, hogy aztán annak ismételtetése, változtatgatása töltsse ki a darabnak rendeltetett rövid időkeretet.

Ebben az egyanyagúságban Kurtágnál fontos szerep jut az imitáció technikájának. Ez a középkorig visszanyúló írásmód lehetőséget ad egyetlen dallami gondolat megsokszorozásából kiépíteni a teljes többszólamú faktúrárt. Miután a barokk fűgában elismerten csúcspontjához érkezett e technika, az utóbbi kétszáz évben a méltóságteljes múltba tekintés gondolata kapcsolódott az imitáció alkalmazásához. Kurtág azonban nosztalgia nélkül, eredendő természetességgel folyamodik az imitációhoz. Egész pályája során folytonosan kézben tartotta azt a lehetőséget, hogy egyetlen szólamból építse fel a zenei szövetet. Már a VONÓSNÉGYES-ben is találunk erre példákat, majd a BORNEMISZA-MONDÁSOK-ban – amelyet teljes joggal hasonlítottak a XVII. századi *kleines geistliches Konzert* Schütztől ismert műfajához – jut csúcspontjára a kurtági kánonteknika. De később is, a TRUSZOVA-dalokban vagy az utóbbi évek nagyobb hangszeres kompozícióiban is állandóan jelen van az imitáció vagy a kánon koncentrációra készítő technikája.

Szemben a nagy múltú imitációval létezik az egygondolatúságnak egy másik fajtája is, amely amannál kevésbé előkelő rokonsággal dicsekedhet. Ez az ostinato, amelyben egy motívum ismételtetéséből épül fel a zenei szövet. Az ostinato az improvizatív, népi hangszeres zenék alapvető eszköze, Magyarországon éppúgy, akár a világ minden táján. Kurtághoz gyermekkori népzenei emlékek vagy Bartók közvetítésével jutott el az ostinato, és említésekor ismét a VONÓSNÉGYES-re kell elsőként hivatkoznunk, amelynek két tételében is meghatározó jelentősége van. Ez a technika az imitációhoz hasonlóan átszővi Kurtág egész életművét, mégpedig az utóbbi évek alkotásaiban végletes továbbfejlesztése, az egyetlen motívum végeérhetetlen ismételtetésére épülő *perpetuum mobile*-kompozíciók révén.

## I/15

Kurtág 1945-ben Budapestre érkezve ismerkedett meg egy hozzá hasonlóan Romániából Magyarországra áttelepült zeneszerző-növendékkel, Ligeti Györggyel. A következő tizenegy évet nagyon szoros barátságban töltötték együtt. Ligeti mutatta meg Kurtágnak „*Weörest, Kafkát, Webernt, Stockhausent, Frescobaldit, Csontváryt, Beckettet, Boscht, Helmst, Nancarrown-t, Musilt, Kleet*”.

1956 után szétváltak az utak: Ligeti Nyugatra ment, Kurtág Budapesten maradt. Életük és pályájuk ellentétes irányban haladt tovább: Ligeti komponálaskor nem utasítja el a kalkuláció segítségét (legutóbbi műveit éppenséggel a természettudományok legújabb eredményeivel állítja párhuzamba), Kurtág pedig azt mondja: „*anélkül fogok meghalni, hogy például akármit is megértenék a fraktális geometriából*”. Ligeti hangoztatja, hogy műről műre tovább akar haladni, Kurtág nem tagadja, hogy „*a bejárt utakat járom be ismét*”. Ligeti sokat ír és beszél műveiről, Kurtág majdnem soha. Ligeti negyedszázadig tanított zeneszerzést, Kurtág sohasem. Ligeti írt nagyzenekarra, írt operát, Kurtág soha. Ligeti gyakran egyetlen ütemben több hangot vet papírra, mint Kurtág egy egész darabban. Ligeti ritkán folyamosodik az énekhanghoz, Kurtág életművének nagyobbik felét vokális darabok adják ki. Ligeti már 1960 táján óriási sikereket aratott, Kurtágnak csak több mint húsz évvel később jutott osztályrészül a nemzetközi hírnév. Ligeti „rosszul megkötött nyakkendőjű” zenét ír, Kurtág pedig egészen nyakkendő nélkül.

Aki ismeri mindkettejük életművét, megdöbbenőnek találhatja Kurtág vallomását: „*Sokáig, egy életen át vezetett Ligeti. Nem, azonnal ki kell javítanom magam: én követtem őt.*” Hogyan értsük ezt, hiszen látszatra áthidalhatatlanul nagy a köztük levő távolság? De mégis, létezik néhány rejtett pont, amely a külső szemlélő számára indokolhatja Kurtág „*Imitatio Christi*»-szindrómáját” Ligeti iránt. Ligeti zenéjében, akárcsak Kurtágnál, ott lebeg a teljes zenetörténeti hagyomány. Éppígy állandóan jelen van a fíntor lehetősége is, és – bár megfoghatatlanul, de mindig megérezhetően – ott lappang az iszonyú halálfélelem. A harmincéves korig részben külön és részben együtt töltött közös múlt igazolja a rokonságot, s ha valaki meg akarja érteni kettejük művészetét, nem feledkezhet meg egymáshoz való közelségükről. Éppígy: ha valaki meg akarja érteni, hogy milyen viszonyban állt az utolsó évtizedekben Magyarország zenéje a világgal, kettejük pályája és zenéje a legfontosabb kiindulópont lehet ehhez.

## I/16

Kurtágnak különleges a viszonya művei előadóihoz. Egyfelől gyakran ajánlja alkotásait kipróbált interpretálóinak, Fábíán Mártának és Csengery Adrienne-nek, Kocsis Zoltánnak és Eötvös Péternek, hogy csak néhányat emeljünk ki a prominens Kurtág-előadók közül. Kurtág úgy írja partitúráit kedves muzikuspartnerei „testére”, ahogyan annak idején az operaszerzők az énekeseik számára, nagyon szem előtt tartva, hogy mi felel meg legjobban képességeiknek. Különleges előadói utasításai, a *marcatissimo di Kocsis* vagy a *Keller-vibrato* lehetne csupán játékos utalás, azonban ennél jóval több: egy-egy muzikus egyedi adottságának belépése az örökkévalóságnak szánt kotaszövegbe.

Ugyanakkor Kurtág agyongyötri előadóit a betanulás időszakában, a végeérhetetlen próbákon. „*Hangszobrászként*” dolgozza meg előadóját, örökké elégedetlen az eredménnyel, ötvenszer ismételt meg egy-egy hangot, míg meg nem szólal az, amit ő hallani akar. Ez a kivételesen kemény próbamunka azonban elengedhetetlen az autentikus Kurtág-előadáshoz. A kotta, amely amúgy is csak esendő közvetítője a zeneszerzői gondolatnak, Kurtágnál tökéletesen csődöt mond. A hangmagasság még lejegyezhető, több-kevesebb pontossággal a ritmus is, a gesztus azonban, amelynek csak egyetlen hiteles megnyilvánulása lehet, ellenáll a kottairás konvencióinak. Azt a belső tartást, amelyből a hang megszólalásának ki kell sugározni, nem lehet papírra vetni. Ám ha ez a tartás egyszer megszületik, akkor lehet a hangmagasság és a ritmus akár pontatlan és tökéletlen is, a mű, a zenei gondolat már megszólal.

## I/17

Úgy tetszik, a nem alkotás éppúgy Kurtág pályájának része, mint az alkotás. Látszólag a zeneszerző nem a nyilvánosságra tartozó magánügyeivel foglalkozunk, amikor a komponálás válságairól, az önkínzó, terméketlen szakaszokról beszélünk, amikor a művek keletkezésének ritmusát vagy éppen ritmustalanságát vizsgáljuk. De talán mégsem, hiszen Kurtágnál egy-egy kompozícióhoz láthatólag hozzátartozik megírásának a sebessége is. Mutatja ezt az is, ahogyan szinte kényszeres pontossággal dokumentálja művei nyomtatott kiadásaiban is a keletkezés napra pontos dátumait, mintegy felszólítva arra, hogy figyelembe vegyük ezeket az adatokat.

Az 1956 utáni válságból kiinduló érett pálya első tíz évében egyenletesen – tegyük hozzá: egyenletes lassúsággal – zajlott a komponálás. A következő mély krízis az 1960–70-es évek fordulóján állt be, és ebből a JÁTEKOK sorozatban termett kis darabjai jelentették a kiutat. Ez a váratlan könnyedség más kompozíciókra is átsugárzott, például az ESZKÁ-EMLEKZAJ-ból hat dal végére Kurtág megdöbbentő sebességgel, 1975 augusztusának két hete alatt tett pontot, miközben a PILINSZKY-dalok utolsóján is dolgozott.

Ettől kezdve pedig rendszeressé vált a „kitéréses” komponálás, amikor egy mű megalkotása beékelődik egy másikéba, főként ha az utóbbi kompozíció megrendelésre készül, nyomasztó határidőre. A TRUSZOVA-dalok négyévnnyi alkotási idejét például több más darab elkészülte szakította meg, köztük az OMAGGIO A LUIGI NONO. Az OP. 27, NO. 2 című kettősverseny munkálatai közben íródott a WHAT IS THE WORD. A mindmáig befejezetlen ZONGORAVERSENY jól haladó munkálatait szakította meg a KAFKA-FRAGMENTE, amelyekbe Kurtág először csak mint „*egy tiltott eledelt nassoló kisfrü*” fogott bele, mígnem hamarosan rádöbbsent: „*Semmi más kompozíciós tervre nem tudok már gondolni, csak a Kafka-szövegek megzenésítésére.*”

Jellemző módon ezek a „kitéréses” mindig egy személy vagy egy szöveg kihívó ihletése nyomán születtek. 1979-ben a Nonóval való találkozás, 1985-ben a Kafka-mondatok, 1990-ben pedig Beckett utolsó írása és Monyók Ildikó, az ideális előadó megismerése vezettek a komponáláshoz. És ezeknél a hirtelen döntéseknél felgyorsul a munkatempó is, mintha a kötelezettségtől elszakadni tudás hirtelen meghozná az alkotói biztonságot: az OMAGGIO négy hét alatt született meg, a hetvenpercnyi KAFKA nagy része szűk három hónap alatt, a Beckett-megzenésítés első változata pedig alig néhány nap leforgása alatt.

## I/18

Varga Bálint András foglalta össze szemléletes leegyszerűsítéssel Kurtág zenei világát: *„Két alapvető zenei gesztust találunk: a lírai dall és a görcsös, rángatózó, háborgó és vonakodó mozgást.”*

A dal, amelynek nem okvetlen kell vokális fogantatásúnak lennie, általánosabb értelemben egyfajta lírai álláspontot jelent. Leginkább a szépség iránti érzékenységben ragadhatjuk ezt meg. Kurtág világához mindig is hozzátartozott a hagyományos értelemben vett szépség keresése. Nincs ennek persze semmi köze a zenei múlt, a már bevált, sikeres kompozíciós módszerek manapság oly divatos idézgetéséhez. Kurtág nem visszafelé kutatja a szépséget, hanem előrefelé, eddig nem ismert zenei, dallami lehetőségekben találja meg az új szépség lehetőségét.

Kurtág „dalai” sokszor halkak, meghatározhatatlan ritmusban, tapogatózva haladnak előre. Minden egyes hangot várakozás előz meg, amely a hang megcsendülésekor elégiül ki, miközben a megszólaló hang aztán ismét előhívja a várakozást. A hallgató bizonytalanság és bizonyosság között hánykolódik, mindig sejtí, de sohasem tudja, merre vezet tovább a zeneszerző. Megnyugszik, hiszen sejtelve pontosan beigazolódi, majd újból nyugtalanná válik, hiszen nem tudhatja, hogy következő sejtelmei ismét beigazolódnak-e. Egyszerre érzi a szabadság kötetlenségét és a rend kötelékét. Bízík abban, hogy a zene mindvégig kézen fogva vezetí, de nem lehet biztos abban, hogy a zeneszerző nem lepi-e meg, nem hagyja-e magára bármely pillanatban. Nagynagy nyugalomban és soha nem nyugvó felajzottságban hallgathatjuk csak Kurtág lírai dalait; kiegyensúlyozottságuk felingerel, rejtett izgalma lecsillapít.

## I/19

Idézzük ismét Varga Bálint András jellemzését: *„Két alapvető zenei gesztust találunk: a lírai dall és a görcsös, rángatózó, háborgó és vonakodó mozgást.”*

A második kurtági alaptípust tehát a „mozgásban” ragadhatjuk meg. Itt nagyon is előtérbe kerül a kötött ritmus, ami éles ellentétben áll az inkább állóképekre emlékeztető „dalokkal”. Ám a mozgás, éppen a rövid formák, az egyöntetűség vagy az egyszerű ellentétek párosítása miatt nem vezet messzire. Nem a kalandozás, nem a menekülés, hanem a helybenjárás a kurtági mozgásélmény alapja. És ezzel a helybenjárással, a fejlődés, a kiszabadulás lehetetlenségének felismerésével Kurtágnak a hagyományos értelemben vett lírikus kifejezőmódtól legmesszebb álló darabjaiban is megtaláljuk a lírai alapállást, ezúttal nem az elégiikus hangvételben, hanem a tiltakozás sikolyában. (Nem véletlen, hogy a KAFKA-FRAGMENTE elsőként felvázolt darabjai, a NYUGTALANUL, a SOHA TÖBBÉ, a CSAK EZT NE is ebbe a körbe tartoznak.)

Legyen tehát szó nyugalomról vagy nyugtalanságról, boldogságról vagy boldogtalanságról, szerelemről vagy halálról, Kurtág mindig először lehetőségről és lehetetlenségről kezd löprengeni, és ebben a töprengésben újra és újra a lehetetlenség mellett dönt. Érzéseket átélni, érzéseket kifejezni, érzéseket közvetíteni – csupa lehetetlen vállalkozás. De pontosan lehetetlensége miatt kell megpróbálni, hogy azután a műből mindig a keservesen kiküzdött mégis feszültsége csapjon ki. Kurtág egész életműve a komponálás lehetetlenségéről szól, és éppen létével, amely mindig egyetlen hajszálon függ, tanúsítja, hogy a lehetetlen mégis lehetséges. És nem is csak egyszerűen lehetséges, hanem éppenséggel a világ legtermészetesebb dolga.

## II. Pálya

Kurtág pályájának ma is maradéktalanul vállalt szakasza harmincöt évvel ezelőtt kezdődött el. A zeneszerző szüksézszerűségében is sort kerít arra, hogy hangsúlyozza: az 1956-os törés után az 1957–58-as párizsi tartózkodás egyszerre volt zenei és emberi jelentőségű a számára. Hogy Milhaud-nál és Messiaennál tanult, hogy a hazaút alatt Kölnben Ligeti ARTIKULATION-ját és Stockhausen GRUPPEN-jét hallotta, ezek a zenei találkozások semmivel nem voltak fontosabbak számára a művészetpszichológus Marianne Steinnelel végzett közös munkánál. Ez az együttműködés vezet el a felismeréshez: *„Komponálni mindig csak akkor tudtam, ha elég jóban tudtam lenni önmagammal, ha el tudtam fogadni azt, amilyen vagyok – ha valamiféle világnézeti egységet találtam.”* Ugyanebből az együttműködésből fakadt a zenei felismerés: a bátorság a rövid zenei formákhoz és a bátorság a lassú munkához.

Az 1950–60-as évek fordulóján Kurtág hangszeres komponistaként kezdte. A VONÓSNÉGYES, a FÚVÓSÖTÖS, a NYOLC ZONGORADARAB, a NYOLC DUÓ hegedűre és cimbalomra, valamint a JELEK mélyhegedűre – ennyi az első öt év termése. Összesen öt opus harminchat tétele, egyenként félpercestől néhány perces hosszúságig. Többé-kevésbé szokványos hangszer-összeállítások, sok tekintetben még nagyrészt a kor diszszonanciahalmozást követelő idiómájában, gyakran még kötött ritmikával. Azonban: máris feltűnő a kizárólag kamarazenei hangzás, az egyik sorozatban már megjelenik Kurtág kedvelt cimbalomja, és figyelemre méltó a FÚVÓSÖTÖS-ben a későbbi kompozíciókban is kivételesen kezelt kürt kiemelt szerepe. Közös a ciklusokban, hogy mindahányszor néhány nagyon rövid darabból állnak össze (előképként Webernre szokás utalni). És megjelenik a kötetlen, az improvizáció felé hajló ritmusformálás is. Már ez az alig több mint félórányi zene is biztosított Kurtág számára valamiféle kivételes pozíciót a magyar zenei életben: titokzatosság és tisztelet lengte körül.

A következő öt évben, 1963–68-ig dolgozott Kurtág a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-n. Ez első, énekhangot is használó érett alkotása. Tudjuk, hogy eredetileg opera készült volna Bornemisza MAGYAR ELEKTRÁ-jából. Az operaterv elvetélt, helyette AZ ÖRDÖGI KÍSÉRTETEK kiragadott mondataiból alakult ki a szöveg. A forma változatlan: ezúttal huszonnégy miniatűr sorjázik egymás után. Új jelenség azonban, hogy ezek négy nagyobb részből állnak össze: VALLOMÁS, BÜN, HALÁL és TAVASZ – így a címek, amelyek köré, úgy tetszik, Kurtág egész akkori világképe elrendezhető. Az énekhang többnyire sűrű expresszivitásra törekszik, és Kurtágnál kivételes a pokolian nehéz zongorakíséret is, amelynek néhol túlzóan sűrű felrakásáról mégsem mondhatjuk, hogy zenekarszerű volna.

A BORNEMISZA utáni öt esztendő mintha egyetlen elnyúló válságkorszak lett volna. Először született még két vokális ciklus, az EGY TÉLI ALKONY EMLÉKÉRE hegedű- és cimbalomkísérettel, valamint a NÉGY CAPRICCIO újszerűen nagy kísérőapparátussal: fúvósötös, vonósötös és cimbalom-hárfa-zongora-ütők pengő-bongó kvartettjének együttesére. A következő opusból, a nagyzenekarra tervezett huszonnégy antifonából csupán három készült el (az egyetlen publikált tétel mindössze nyolc csellót és két cimbalmot foglalkoztat!). Csak 1973–75-ben, ismét visszatérve az énekhanghoz, nyílik meg a továbbkomponálás lehetősége: megíródnak a PILINSZKY-dalok és az ESZKÁ-EMLÉKZAJ, az előbbi egyetlen basszusciterától egészen egy nyolc tagú apparátusig növekvő kísérettel, az utóbbi mindössze egyetlen hegedűtől alátámasztva.

Am az áttörés nem a dalokban született meg, előkészítette már a JÁTÉKOK zongoradarabjainak 1973 táján megindult sorozata. A pedagógiai céllal megkezdett gyűj-

temény feltehetőleg az „ez nem igazán kompozíció” szellemében vette le a bénító felelőség terhét a zeneszerzőről, és így születhetett meg néhány év alatt a majd' kétszáz darabos gyűjtemény. Jellemző, hogy ez az egyetlen érett Kurtág-alkotás, amely nem kapott opuszszámot, vagyis nincs besorolva a „művek” kánonjába. Igaz, nem is tekintendő kompozíciónak, hanem inkább egyfajta rezervoár, amelyből koncertről koncertre újabb és újabb alkalmi sorozatok állíthatók össze, és amelyből újabb kompozíciók ötletei és anyagai is meríthetők. Érdekes párhuzam ehhez, ahogyan Kurtág egy ízben 1957–58-ban Párizsban írt, publikálatlan negyvennyolc oldalas zongoradarabról beszél, egy „monstrumról”: „*A következő öt vagy akár tíz évben abból az anyagból életem, amit ott összehordtam, ezekből fejlesztettem ki további kompozícióimat.*” Úgy látszik tehát, hogy háttér és előtér vagy etűd és kompozíció kettős síkja kezdettől jellemző volt Kurtág munkamódszerére.

1976 végén fogott bele Kurtág második nagyobb lélegzetű művébe, A BOLDOGULT R. V. TRUSZOVA ÜZENETEI című kamaraegyüttes kísérte dalsorozatba. A munka ismét évekig húzódott, azonban – másként, mint a BORNEMISZA-MONDÁSOK-nál – ezúttal több más kompozíció is született menet közben. Amellett, hogy a JÁTÉKOK folyamatosan tovább gyarapodott, elkészült az HOMMAGE À MIHÁLY ANDRÁS című vonósnégyes, a HERDECKER EURYTHMIE három kis sorozata, A KIS CSÁVA pikoló-harsona-gitár triói és az OMAGGIO A LUIGI NONO-kórusok. Óriási átalakulás ment végbe ebben az időben Kurtág műhelyében. Marianne Stein 1958-ban azt a követelményt állította Kurtág elé: kössön össze mindössze két hangot, kezdje tehát egy etűdszerűen kiragadott zeneszerzői problémánál. És most, a hetvenes évek végén Kurtág így fogalmazza meg credóját: „*Olyan rövidséget elérni, hogy minden pillanat lényeges és fontos legyen. ... Minden feleslegeset elhagyni, azaz a legtöbb kifejezést és tartalmat a legkevesebb hanggal megfogalmazni.*”

Végül 1980 végére készen állt a TRUSZOVA, huszonegy dal sorozata, a BORNEMISZA-MONDÁSOK-hoz hasonlóan kiegyensúlyozatlan arányú részekbe összefoglalva: MAGÁNY, EGY KIS EROTIKA, KESERŰ TAPASZTALÁS – ÖRÖM ÉS BÁNAT – így a részek feliratai. Láthatjuk, hogy a központi téma a szerelem, pontosabban az elmúlt szerelem, vagyis éppen az, ami a BORNEMISZA-MONDÁSOK-ban véletlenül sem fordult elő. Ott a BŰN című részben „*kísértgetésről*”, „*undokságról*”, „*gonoszságról*” volt szó, nem konkrét bűnökről. A TRUSZOVA-dalok főhőse azonban kimondja, mi volt az ő „bűne”: „*Mindenért, / amit valaha együtt tettünk, / én fizetek.*” A TRUSZOVA-dalok sok más tekintetben is fordulópontot jelentenek: ez Kurtág első orosz nyelvű ciklusa, majd' húsz játékost foglalkoztató kísérőapparátusával ez az addig legnagyobb szabású Kurtág-mű, és végül, Pierre Boulez vezényletével bemutatva ez hozta meg az ötvenöt éves Kurtágnak a világhírt. Nem ok nélkül feltételezte a TRUSZOVA-dalok után egy angol Kurtág-szakértő: „*Szinte azt várnánk, hogy Kurtágnak ismét ugyanazt a bizonytalanságot kell megélnie a továbbvezető út felől, mint a BORNEMISZA után.*” Azonban távolról sem így történt. Az ismét meglelt énekhangtól és az ideális előadótól, Csengery Adrienne-től nem akart Kurtág elszakadni, így a nyolcvanas évek elején sorozatban születtek a további dalciklusok: a JELENFTEK EGY REGÉNYBŐL hegedű-, nagybőgő- és cimbalomkísérettel, a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK szólóénekre, a HÉT DAL cimbalomkísérettel és a REKVIEM EGY BARÁTÉRT zongorakíséretes dalainak nagy része. Ezek mellett NYOLC TANDORI-KÓRUS, valamint egy egyelőre töredékben levő orosz kórusorozat formálódott. És 1981 óta mindvégig ott lebegett a háttérben – akár a BORNEMISZA-MONDÁSOK után a 24 ANTIFONA – a ZONGORAVERSENY terve.

Említettük már, miként „tért ki” Kurtág ismét az „előre tervezetten nagy mű”, a ZONGORAVERSENY komponálásának kötelezettsége alól, és hogyan komponálta meg helyette a „véletlenül született nagy művet”, eddigi leghosszabb alkotását, a szopránra és hegedűre írott KAFKA-FRAGMENTÉ-t. E harmadik nagy vokális ciklus (terjedelmesebb, mint a BORNEMISZA és a TRUSZOVA együttvéve) számomra Kurtág főműve, amelyben filozofikus síkon összegződnek mindazok a témák, amelyek őt harminc éven át foglalkoztatták. Lezárás a KAFKA-FRAGMENTE, amely után ismét újabb kezdetnek kell következnie; úgy gondolhatnók, a hatvanéves Kurtág kései stíluskorszakába lép át.

A kései stílusnak általában jellemzője a koncentráltság, a végső dolgokra való összpontosítás. Mit tegyen azonban egy alkotó, aki egész életében mást sem tett, csak a legalapvetőbbre koncentrált? Kurtágnál 1987 után összpontosítás helyett hallatlan oldódás tapasztalható. Az előadó-apparátus és a forma egyszerre kezd duzzadni. A „...QUASI UNA FANTASIA...”, a GRABSTEIN FÜR STEPHAN, az OP. 27, NO. 2 és végül a WHAT IS THE WORD – három és fél év leforgása alatt született négy, egyenként tíz-húsz perces darab, harminc-ötven fős előadó-apparátusokra, berlini, frankfurti, bécsi bemutatókkal. Ha mindezt egybevetjük a tizenöt, húsz évvel korábbi Kurtággal, mintha nem is ugyanaz az ember állna előttünk. Hogy azonban Kurtág mennyire ugyanaz maradt, azt nemcsak a kompozíciók stílusa, de az életmű korábbi állomásaihoz való nagyon hangsúlyozott kapcsolódás is tanúsítja. A „...QUASI UNA FANTASIA...” zárótétele az 1978-as HOMMAGE À MIHÁLY ANDRÁS egy darabját parafrázálja, a GRABSTEIN egészében 1978–79-re nyúlik vissza, csupán a feldolgozás zenekari módja lett volna akkoriban elképzelhetetlen. Az OP. 27, NO. 2, ez a csellóra, zongorára és kettős zenekarra írt „versenymű” pedig két dalt és egy zongoradarabot tudhat előzményei között, valamennyi a nyolcvanas évek elejéről származik. Ugyancsak a szinte mániákussá vált idézőtechnikát mutatja az OFFICIUM BREVE IN MEMORIAM ANDRAEAE SZERVÁNSZKY, Kurtág harmadik vonósnégyese, amelyben a JÁTÉKOK több darabja mellett egy Szervánszky-idézet és Webern II. KANTÁTÁ-jának egy tétele is szerepel az alapanyagok között. Végül eljutunk a már említett „megkomponált programokig”, amelyekben ismét csak korábbi, a maguk idejében tökéletesre lecsiszolt, ám mégis továbbfejleszhetőnek bizonyuló darabok kerülnek egymás mellé. Érdekes módon a VISSZAPILLANTÁS-ban a JÁTÉKOK mellett az 1960–70-es évek kompozíciói, a NYOLC ZONGORADARAB, a BORNEMISZA-MONDÁSOK egyes tételei és a PILINSZKY-dalok kapnak erős hangsúlyt, ezek azok, amelyeket Kurtág ebben a beágyazottságban „*értényesebb összefüggésben*” akar „hátrahagyni”.

### III. Darabok

#### III/1

Kurtág maga hangsúlyozza, hogy VONÓSNÉGYES-ének első tétele, az opus 1. első tizenhat üteme egyben egész életművének is expozíciója. Mit találunk ebben az alig kétpercnyi zenében, ami valóban elég lehet arra, hogy egy több évtizedes alkotói pálya csírája lehessen?

Két dolog tűnik fel azonnal: a nagyon aprólékos tagoltság és a megfoghatatlan eszközökkel kiépített, az egész tételt átfogó ív. Kurtág itt még a klasszikus-romantikus hagyomány szellemében valóban formál, világosan felismerhetjük az egyes szakasz-

kat, amelyek a bemutatás, a továbbfejlesztés és a lezárás funkcióit töltik be. Ezeket a részeket az ugrásszerűen élénkebbé váló tempó is elkülöníti egymástól. Ami azonban hiányzik, az a megragadható zenei anyag, a téma. Ennek helyét egyes hangzások veszik át, amelyek hangközeikben, ritmusukban és jellegükben igen eltérők. Stabil és csiszoltan világos alakzatok ezek, amelyek *en miniature* egy-egy karaktert képesek ábrázolni.

A tételt nyitó, égi magasságokban lebegő, alig hallhatóan áttetsző üveghangokra egy durván hangos, sűrű akkord következik. Majd ismét tiszta hangzás, egy kvinttorony szólal meg, amit egy tömör, mégis szélesen kiterített akkord vág le. Glissandók, pengetett hangok, gyors hangismétlések sorakoznak, míg egy rövid, az előbbieknél dallamosabb sóhaj zárja le az első szakaszt. Alig fél perc alatt vagy tíz különböző zenei gesztust hallunk, ezek összekapcsolódnak, utalnak egymásra, ellentmondanak egymásnak, pusztá létezésüket demonstrálják és jelentést hordoznak. Rendezettségükkel szemlélődésre készítetnek, belső impulzusaikkal részvételre ösztönzik a hallgatót. Távolságot tartanak, és nagyon is közel lépnek hozzánk. Hallatlan feszültséget keltenek, és ezt a feszültséget óriási önuralommal fékezik. Ilyen tehát Kurtág önarcképe harminchárom éves korából.

### III/2

Az 1980-ban befejezett TRUSZOVA-dalok nyitótétele látszatra alapvetően más hangot üt meg, mint a húsz évvel korábbi VONÓSNÉGYES. Egy izgatott brácsamotívum fölött lép be egyenként a többi vonós-, majd fúvósszólam, később a zongora, a hárfa, a cimbalom, a mandolin, a vibrafon. Töredezettség helyett lázas folyamatosság jellemzi a kíséretet, ami az énekes nagy hangközöket átívelő, kötött dallamán is átüt. Ugyanakkor a nagyméretű és színes apparátus egyes tagjai kis motívumok ismételtetéséből építik folyamatos vonalaikat, és mindvégig a leghalkabb szinten maradnak.

A kvartett hangvételét sokkal pazarlóbb és közlékenyebb írásmód váltotta fel, azonban a nyilvánvalóan kötetlenebb szerkesztésmód sem változtat Kurtág alapállásán. A VONÓSNÉGYES-ben felismert tartózkodóan izzó intonáció a TRUSZOVA kezdetén is megfigyelhető. A gyors tempó sűrűsége és a sejtelmesen visszafogott dinamika ellentétében éppúgy megragadható ez az ellentét, mint az ismételtetett motívumok izgalma és az ismételtetésből előálló feszült állókép ellentmondásában. A nyitódal a TRUSZOVA ciklusában az egyik leghosszabb tétel, de a benne felismerhető kontrasztok megtalálhatók a sorozat többi, tömörebb fogalmazású darabjában is.

### III/3

Alighanem az 1975-ben lezárt PILINSZKY-dalok az a Kurtág-mű, amelynél a kompozíció csekély játszottsága és a zeneszerző által neki tulajdonított jelentősége a legtávolabb esik egymástól. Hogy Kurtág számára mennyire fontosak ezek a dalok, az mutatja, hogy egyes darabjait a JÁTÉKOK-ban is szerepelteti, kamarazenei kíséretüket 1986-ban zongorára is átírta (ez a fajta, szinte népszerűsítő átdolgozás Kurtágnál egyedi eset), majd 1992-ben, ismét más együttesre átkalkalmazva, a VISSZAPILLANTÁS-ba is felvette őket.

A PILINSZKY-dalok első darabja a legaszketikusabb Kurtág-alkotás. A baritonszó-

lista gyötrő lassúsággal, egyetlen hangon recitálja a vers szavait. A verssorok első hangjait kínos erőlködéssel, torzan, „szájpaddlason”, „préselt hangon”, majd „torokhangon” próbálja kiejteni. Mögötte egyetlen, vonóval megszólaltatott citera szinte azonosíthatatlan hangszínnel ugyanezt a hangot tartja ki folyamatosan. A dal végén, az utolsó szónál ereszkedik egyetlen félhangot a recitálás és ezzel együtt a citera is, hogy egy újabb félhanggal mélyebben, egyetlen kitartott magánhangzón haljon el.

Az ALKOHOL című Pilinszky-vers tagoltsága sokféle kép lehetőségét kínálná a zeneszerzőnek: „*Előhívom a lehetetlent, egy ház áll rajta, s egy bokor, egy néma, néma állat és egy nadrágszár a szürkületben.*” Azonban Kurtág lemond ezek zenébe fogalmazásáról, ehelyett megmarad az imént leírt, felülmúlhatatlanul puritán megzenésítésnél. A szöveg teljes egészében önmagát hordozza csupán, a komponista csak minimális megformálással járul hozzá a vers előadásához. Ám éppen ez a feltűnően kevés, ez a nagyon visszafogott hozzájárulás teremt meg a megzenésítés roppant feszültségét. E dal példája lehet Kurtág hetvenes években érvényes ars poeticájának: a legkevesebb hanggal a legtöbbet elmondani.

### III/4

Az 1990-ben lezárt OP. 27, NO. 2, közkeletű nevén a KETTŐSVERSENY az utóbbi évek legnagyobb szabású Kurtág-kompozíciója. A cselló- és zongoraszólót, valamint két, egyenként több mint húszfős zenekart foglalkoztató mű négy egybekomponált tétele kivételes belső színességével tűnik ki. A bemutató karmestere, Eötvös Péter tapasztalta, hogy Kurtág „*a hihetetlen egyszerű és a nagyon komplex dolgokat mindig vegyíti, azaz ezek mindig egymást váltják; az ember megdöbben a dolgok egyszerűségén, és hirtelen jönnek olyan komplex struktúrák, amelyeket*” – így Eötvös – „*én magam, aki gyakran vezényeltem és próbáltam ezeket a darabokat, a mai napig nem tudok áthallani*”.

A KETTŐSVERSENY két középső gyors tétele között köt át egy lassú szakasz. Kezdetéhez Kurtág a keresztény temetési szertartás egyik hagyományos dallamára utalva bejegyzí a partitúrába: „*Circumdedertunt me gemitus mortis*”, „*körülvettek engem a halál sóhajai*”. Csak szövegében idézi ez a szakasz a rítust, zenéjében független a gregorián dallamtól. A szólócselló szólama ezekben az ütemekben a legmélyebb húron egészen apró, negyedhangnyi lépésekben hullámszik lefelé. Hol megtorpan, hol visszafordul, míg lefelé haladtában el nem éri a hangszer legmélyebb hangját. De itt sem áll meg, hanem továbbhalad, ám ekkor a csellista leveszi kezét a hangszerről, és a hangolókulccsal állítja mind mélyebbre a C-húr alaphangját. Lélegzetelállító pillanatok ezek, amikor a meglazított húrok segítségével mintegy átléphetünk a lehetséges hangok határán, és a zenei nem létező zónájába jutunk. A zenekar mindvégig leheletnyi motívumokból szőtt aurával veszi körül a csellót. A zongora és a hárfák elkísérik „pokoljárására”, a többi hangszer pedig – szétszórtan a hangversenyterem legkülönbözőbb szintjeire – rövid, kísértetiesen szűk járású futamokkal és glissandókkal, apró ceruzavonásokkal rajzolja őt körül. Amikor pedig ismét visszaérkezünk a valóságba, amikor újra elérjük a húr alaphangját, és a csellista hozzáfoghat hangszere behangolásához (ahogyan ezt Kurtág pontosan kikottázza), váratlanul a zongora lép előtérbe. Egy korábban már hallott kicsiny, táncos motívumot szólaltat meg, amely egyetlen pillanat alatt visszahozza a hallgatót a földre.

Ez a szakasz, amely pontosan a KETTŐSVERSENY centrumában található, anyagában és megfogalmazásában nem, de funkciójában nagyon is emlékeztet a magyar zene-

történet egyik legnagyobb pillanatára, a CANTATA PROFANA hídjára. Ám Kurtágnál a híd nemcsak a valóságból vezet az ideálok világába, hanem – a középkori misztériumok nyelvén – a lelkek csonthídján át köti össze az elvesztett életet a meglett étellel, és a purgatórium tüzeinek elszakító és újra összekötő erejével töröl el és teremt újjá, tisztít meg.

### III/5

A BORNEMISZA-MONDÁSOK harmadik részében, a HALÁI feliratú tételben jelenik meg a Kurtág-zene legfontosabb „mottója”. A „*Virág, virág az ember*” szavak kiszolgálottsága egyszerre sugallja a halállal szembesülő emberi lét szépségét és törékenységét. A szólóének mindössze nyolc hangja háromhangnyi „zongora-utójátékkal” megtoldva egyetlen intervallumot, a nagytercet sorolja egymás után ötször. A nagyterc pedig nem más, mint Kurtág egyik hagyományosan „beszédes” hangköze, amely a VONÓSNÉGYES legelső hangzásának, egy „*quasi dúr-akkordnak*” a legfeltűnőbb alkotórésze. Ez a „*tisztaság-akkord*” bomlik ki melodikus alakban a „*Virág az ember*” mottóban. Hogy nemcsak a szöveggel együtt hordozza e dallam a jelentését, az mutatja, hogy már a BORNEMISZA-ban is visszatér egyszer, a zongora és az ének szerepcseréjével. Az instrumentum tehát önállóan is képes hangjában és ritmusában visszaidézni a szavakat, melyekhez ekkor utójátékként csatlakozik a szöveg elrecitálása.

A hetvenes és nyolcvanas években aztán újra és újra feltűnik a „*Virág az ember*” felirat több helyen a JÁTÉKOK-ban és a HERDECKER EURYTHMIE-ban is. Az egyes kompozíciók kidolgozása egyszer pontosan idézi a BORNEMISZA hangjait, másszor csak a tömörség, a lassú tempó, az egyszerűség utal a mottóra. A szöveg szótagjai általában aláhelyezhetők a hangszeres változatoknak is, azonban az eredeti dallamlépések teljesen elváltoztathatják alakjukat. Átváltoznak, azonban továbbra is zenci alapelemnek mutatkoznak. Lehet ez egy tölcseyszerűen kinyíló dallam, előkéekkel ornamentált kromatika vagy éppenséggel egy másik tiszta hangköz, a kvintek sorjázása. Ez az utolsó lehetőség jelenik meg aztán az OFFICIUM BREVE IN MEMORIAM ANDRAE SZERVÁNSZKY című vonósnégyes csellósólóra komponált nyitódarabjában. Ez a tétel – eredetileg egy tragikusan fiatalon elhunyt csellista emlékére szánva – ismét visszavezeti a mottót a halállal való szembenézés gondolatához, az elfogadhatatlanba való beletörődéshez, amellyel szemben egyedül a zene törékeny szépsége adhat menedéket.

### III/6

Kurtág szóban gyakran hivatkozik a JÁTÉKOK egyik darabjára, ami azonban a zongoradarabokból összeállított különféle koncertműsorokban sohasem hangzik el. Ez a kompozíció is joggal viselhetné a „talált tárgy” címet, valójában a 12 MIKROLÚDIUM című sorozat első darabja. A darab mindössze két mozzanattól, összesen négy hangjegyből áll: egy igen hosszan kitartott C-re egy rövidebb, háromhangos hangfürt, H–C–D együttese következik. A C a zenetörténetben a *par excellence* alaphang, a mindenkori bázis szimbóluma, a hangfürt pedig a maga sűrűségével és belső kiegyensúlyozatlanságával dialektikus feszültséget sugall. Azonban a zene szövege nemcsak hangjegyekből áll, kiegészítik az előadói előírások is, ez alkalommal egy az első hang alá írott hangosítás és halkítás, a hangerő egyetlen hangra helyezett hullámlázása. Ez az

utasítás azonban fiktív, valójában egyetlen zongorista sem képes a már megütött és magától lecsengő hangot felhangosítani. A dinamikai előírás technikai utasítás helyett szellemi illúziókeltést követel az előadótól, aki csak koncentrációja erejével képes ezt a hatást elérni.

A két egyszerű hangzás ambivalens kapcsolatát Kurtág maga így értelmezi: „*kinyílik... vagy emígy... késleltetésnek is elképzelhetem... és akkor megint másképp hangzik; azaz becsukódik, vagy kinyílik, vagy ez éppenséggel egy félzárlat*”. Kinyílás, becsukódás, feszültségkeltés, feszültségoldás – ezek mind klasszikus zenei fogalmak, amelyekkel rendszerint egy hosszabb dallamot, például egy mozarti periódust szoktunk leírni. Kurtágnál mindez a legesszenciálisabb összetevőkre korlátozódik, azonban a kapcsolat ezek között pontosan követi a zenetörténetből ismert viszonylatokat. A zenei összefüggések a hagyományt fűzik tovább, a hangzás azonban új, de ez az új hangzás – és ebben rejlik Kurtág zseniális szintetizálóereje – ugyanakkor képes a hagyományos zenei kommunikáció működését felidézni.

### III/7

A JÁTÉKOK egy másik, Kurtág számára nagyon fontos darabja, amely a C-MIKROLÚDIUM-mal szemben minden koncertprogramjában szerepel, az ÖRÖKMOZGÓ címet viseli. Ez a kis kompozíció nem áll másból, mint a billentyűzeten végigfutó, táguló és szűkülő glissandók sorozatából.

A zongorista keze a középfekvésből kiindulva mind szélesebb hullámokban halad fel-le a fehér billentyűk diatonikus skálát kiadó sorozatán, mígnem a klaviatúra teljes terjedelmének kihasználásakor a diatónia hirtelen a fekete billentyűkre vált át, és egy másik elemi hangrendszert, a pentatóniát szólaltatja meg. A tágulásra szűkülés következik, amelyet a középfekvés újbóli elérésekor váratlan gyorsulás és hangosítás zár le, mígnem – a cím értelmében – a folyamat előlről kezdődik, és tetszés szerint, rendszerint háromszor ismétlődik. Végül – ezúttal ellentmondásban a címmel – egyetlen hevesen lefelé száguldó glissando és egy a mélyben durván, tenyérrel megütött hangfürt zárja le a darabot.

Az alcím TALÁLT TÁRGY-nak jelöli a kompozíciót, és itt érhetjük tetten, hogyan keveredik a talált a megformálttal: a zongora klaviatúrájából magától adódik a glissando; a hullámforma és a végtelen ismétlés pedig szinte tudattalanul alkalmazható formálási gondolatok. Azonban a zeneszerzői beavatkozások: a fekete billentyűk időzített bevonása, a folyamat minden periódusát záró feszültségkeltés, valamint a lezárás gesztusa mutatják, hogy miképpen alakítható át a magától értetődő zenei folyamat zárt kompozícióvá. A véletlenül megjelölhető lehetőségek korlátlanúsága és az alkotás folyamán elkerülhetetlen választás kényszere állandó kettőssége Kurtág világának, aki szüntelen úton van a zene formálatlan, természetes adottságainak keresése és az egyszeri megformáltság lerögzítése között.

### III/8

Kurtágnak – rejtőzködő magatartásából következően – nem szokása nyíltan beszélni ars poeticájáról. Mégis, 1980 táján több dalában, legtöbbször a JÓZSEF ATTILA-TÖRÖDÉKEK-ben zenésít meg olyan verseket, fragmentumokat, amelyek közvetlenül vonatkoznak az alkotás céljára és folyamatára. „*Tizenöt éve írok költeményt / és most, amikor költő*

*lennék végre, / csak állok itt a vasgyár szegletén / s nincsen szavam a holdvilágos égre” – így az egyik kiválasztott József Attila-töredék. Vagy: „Ének, hajolj ki ajkamon, / s te bánat, ne érij el, csak holnap. / Mélyebbre kell még hajlanom, / hogy semmit nem tudón daloljak” – mondja Kurtág sorozatában a záródarab szövege. A HÉT DAL ciklusában pedig hat Károlyi Amy-vers után, „idegen testként” áll Tandori Dezső fordításában Kobayashi Issa verse, amely címében is az ARS POETICA szavakat viseli: „Csak lassan, szépen; / gondosan mászd meg, csiga, / a Fuji hegyét.”*

A képességek hiánya, az alázat és az alkotó kicsinységének a feladat nagyságához való viszonya, a lassan haladó gondossággal elérhető eredmények tisztelete – ezek az ars poeticák központi gondolatai. Csak szerénység volna ez? Sokkal inkább realista számvetés. Jellemző, hogy e szövegek éppen ezekben a ciklusokban, a kíséret nélküli szólóénekekre írott, illetve az egyetlen cimbalmot kíséretül vevő sorozatokban jelennek meg. A JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK-ben az énekes teljesen magára marad, hangjára egyetlen hangszer sem rezonál, mindent neki magának kell kimondania. A TÖREDÉKEK-ben éppen az eszközök szikársága és a tartalom gazdagsága közti feszültségben kerülnek előtérbe a karakterek, a gesztusok.

Az elsőként említett töredékben hidegen, beszédszerűen, ám mégis zengőn kell felcsendülnie a versnek. A mély fekvésű énekhang a szöveg lüktetése szerint, kötetlen ritmushoz recitálja a szótagokat. A megzenésítés dallami íve pedig Kurtág egyik kedves fordulatát, a táguló tölcserre emlékeztető, mind szélesebb hangközlépéseket használó modellt követi. A tölcserelv a hangerőben és a gesztikában is megjelenik: a kezdetben kiegyensúlyozott recitáció karaktere a töredék végére polarizálódik. Ez a konfrontáció azt jelenti, hogy éppen magát a megverselendő költői tárgyat, a „*holdvilágos égre*” két szavát állítja egymással legnagyobb ellentétbe a zene. Az első szó a legmagasabban, a legnagyobb hangerővel és a legfokozottabb dallami töltéssel (*dolce*, édesen, jegyzi ide Kurtág), míg a második szó a legmélyebben, a leghalkabban és már teljesen beszédszerűen hangzik el. A költői akarat hiábavalósága és mégis megvalósulása egyszerre fogalmazódik meg ebben a dallamfordulatban.

### III/9

Az 1988-ban befejezett „...QUASI UNA FANTASIA...” Kurtág kései stílusának első, formájában és apparátusában egyaránt nagyszabásúnak mondható darabja. A zongoraszólót a hagyományos nagyzenekar majd’ valamennyi hangszerét foglalkoztató, bőséges ütős garnitúrával kiegészített együttes veszi körül. A körülvevés nemcsak metaforikus értelemben, hanem konkrétan is érvényes: a központi pódiumon álló zongorát kísérő hangszerek a hangversenyterem különböző oldalain és szintjein helyezendők el, hogy az egész tér megteljen hanggal. Az embernek óhatatlanul eszébe jut Shakespeare nevezetes mondata: „*The isle is full of noises, sounds, and sweet airs.*” Ez a zenekarkezelés a „...QUASI UNA FANTASIA...” után törvényszerűvé válik Kurtágnál.

A „...QUASI UNA FANTASIA...” zárótétele egy tíz évvel korábbi vonósnégyesdarabra nyúlik vissza. Kurtág saját bevallása szerint az egész kompozíciót e tételre írott variációsorozatnak szánta, ám a kompozíciós terv végül más irányba fordult. Megmaradt azonban a zárótétel, amelyben az eredetileg négy soros dallam – itt teljes joggal használjuk e szót – és a sorokat összekötő-élválasztó kis akkordsor bomlik ki a zongora és a zenekar dialógusában. Az egyes sorokat visszhanghatással megkettőzve a zongora

és a vonósok szólaltatják meg egymás után. A pontszerűen megütött zongorahangok és a kötött játékra képes vonósok, az impulzus és a folyamatosság ellentéte visszatükröződik a dallamot körülzsongó kíséretben is. Egyfelől a hárfa, a cimbalom, a vibrafon és a cseleszta hangpontjai, másfelől a blockflöte, a kürt és a szájharmonikák hangvonalai társulnak a középpontban álló dallamhoz. Végül kihunynak a pontok, és az eredetileg is vonós fogantatású dallam leereszkedő zárása egyetlen csellóhangban hal el.

Az alig hallható tartományban mozgó párbeszéd letagadhatatlanul a tiszta szépséget keresi, joggal nevezte egyik elemzője a tételt „*a Paradicsom ígéreté*”-nek. A vonósnegyesben szigetként állt az eredeti zenei anyag, amely a „...QUASI UNA FANTASIA...”-ban a három előző tétel folyamatának végcéljává emelkedik. Az idézet kiválasztása és átdolgozása egyszerre hangsúlyozza az alkotói munka koherenciáját és egy új, a hangszíneket és a teret is a kompozíció elemei közé bevonó gondolkodásmódot.

### III/10

Az addig kizárólag miniatűröket komponáló Kurtág a BORNEMISZA-MONDÁSOK első részében, a VALLOMÁS-ban alkotta meg első terjedelmesebb tételét. Más szempontból is kivételes ez a tétel, hiszen ez Kurtág egyetlen darabja, amelyben a tizenkétfokúság szigorú technikáját alkalmazta. Egyetlen kiválasztott hangsorból nő ki a tétel minden melodikus és harmóniai alakzata, mégpedig olyan, az elemzőt lenyűgöző bravúros virtuozitással, amit Kurtágnál elképzelhetetlennek tarthatnánk.

Különös, hogy első szöveggel is egyértelműsített zenei megnyilatkozásában, amely éppen az alkotás kínjáról és kényszeréről szól, Kurtág ezt a mind terjedelmében, mind technikájában tőle idegen kifejezésmódot választotta. Bornemisza Péter megdöbbenően modern, szinte pszichoanalitikus világossággal fogalmazza meg „alkotásfilozófiáját”: „*De hova inkább igyekeztem lenyomnom, annyiival inkább nőttön nőtt és öregbedett rajtam az sok kísértet. Kik miatt nem lőn mit tennem, hanem akaratom ellen is nagy pironkodva ki kellették ez világ láttára bocsátanom.*” A belső kényszer, az ellenkezés és a szégyen együttes érzései hozzák létre a műveket, Bornemisza prédikációit éppúgy, mint Kurtág kompozícióit.

Az énekszólam suttozásból kibomló nagyívű dallamosságában és a zongora ritmikus kopogásból kinövő akkordtornaiban közös a Monteverdiig visszanyúló, izgatott *conciatohang*. Önmagának kiszolgáltatva és önmagát legyőzve kell a zeneszerzőnek megküzdenie a kompozíció megszületéséért, és abban az önkínzó harcban, amit az alkotás jelent, a minden képességüket megfeszítő előadóknek is osztozniuk kell. Az egyszerű hangismétléstől kell leszállni a gomolygó hangfürtökig, hogy aztán a kikomponált káoszról újból kiemelkedve jussunk el a kezdettől keresett hangig, a művek keletkezéséről szóló mű beteljesedéséig.

### III/11

A JELENETEK EGY REGÉNYBŐL. Kurtág második orosz nyelvű dalciklusa Dalos Rimma verseire. A REGÉNY a TRUSZOVA folytatása és ellentéte is egyben, a korábbi sorozat izgalmát és színességét higgadtabb önreflexió és aszketikusabb hangszerelés váltja fel. A TRUSZOVA kozmikus magányának, érzékiségének és csalódottságának tere a magánszféra tudatosan leszűkített világává zárul össze.

A MESE című dal szövege fantázia és realitás ellentétét állítja elénk: „*Csillagos ég sugarában, / istennőként akartam / megjelenni néked, / aztán / ajtót nyitok – lomposan, / piszkos kezemben söprű.*” Kurtág átveszi e kettősséget, de messze eltúlozza a két karaktert. A dal első fele Kurtág egyházzenei fogantatású korálhangvételésben szólal meg, míg a második rész az orosz tánc feliratot viseli. Nyilvánvaló, hogy a versben e két hangütés, mondhatni a szent és a profán ellentéte jelen van, ám a konkrét konnotációk már Kurtág találmányai. Tempó, ritmus, dallamképzés, hangszerhasználat – ezek mind gyökeresen megváltoznak a dal közepén. Ami az első szakaszban lassú vonulásban halad, elnyújtott, mind nagyobb hangközöket átívelő melodikus vonal, amit a cimbalom, a hegedű és a nagybőgő hol tisztább, hol disszonásabb párhuzamokban kísér, az a második részben gyors, szögletes, ritmikus, szűk járású dallammá alakul át, miközben a kísérő apparátus tipikus népzenei „bandaként” hangzik.

A MESE jellemző példája Kurtág nyolcvanas évekbeli stílusának, amelyben a korábban megfigyelt ellentétek korántsem csillapulnak, de megfogalmazásuk még az eddieknél is konkrétabbá válik. A saját stílus és a zenei köznyelv elemeiből építkezve, a hallgató emlékeire és képzettársításaira utalva, nem könnyedén, mégis a korábbi hermetikus zártságot részben levetkezve, érzékileg megragadóbban tárja magát e dal a közönség elé. Az álomvilág konfrontálódik a kiábrándító valósággal, ám ez a szembeállítás nem naturalista módon, hanem stilizálás útján, tisztán zenei alakban jelenik meg.

### III/12

A KAFKA-FRAGMENTE egyik darabját Kurtág a JELENET A VILLAMOSON címmel látta el. A majdhogynem abszurd szöveg Eduardováról, a különönc táncosnőről szól, aki a villamoson is két hegedűssel kísérteti magát, akik utazás közben tánczenét játszanak a szórakoztatására.

Kurtág valóban „jeleneként” komponálja meg ezt a tételt, a KAFKA-FRAGMENTÉ-ben az énekes mellett mindvégig társul álló egyetlen hegedűs veszi át a szövegben szereplő két hegedűs szerepét. Egyetlen hegedűs, aki azonban két hegedűn, egy különlegesen elhangolt és egy rendes hangolású instrumentumon játszik egymás után. Az énekes a KAFKA-ban gyakori, dúsan díszített modorban, de az elbeszélés tartózkodásával adja elő a szöveget. Úgy tetszik, itt a hangszeres muzikusé a főszerep, aki akrobatikus mutatványokkal, valóságos virtuózként veszi magára a jelenet atmoszférájának megteremtését. A dal második és harmadik része egy-egy tánckaraktert bont ki, amelyeket Kurtág az Eusebius és Florestan nevekkel feliratoz. E nevek Schumann két irodalmi figuráját, a szemlélődés és a szenvedély megtestesítőit idézik fel. Kurtágnál az előbbihez keringő, az utóbbihoz pedig romános hangvételő táncdallam társul.

Ennél a dalnál csődöt mondanak az eddig Kurtágra alkalmazott fogalmaink. Egyszerűség és bonyolultság most nem egymás mellett, hanem valóban egyszerre van jelen. Hallatlanul komplex ritmikát, roppant cizellált dallami kidolgozást olvashatunk ki a kottából, de ami megszólal, az mégis nagyon közvetlenül hat. Úgy tetszik, hogy a komponálás tevékenységének szinte klasszikus letisztulása, természetessége a nyolcvanas évek derekára Kurtág stílusának alapvető jellemzőjévé vált. Ugyanakkor a Kurtág által többnyire megvetően idézett színpadiasság, a soha el nem készülő opera terpepe is szóhoz jut, azonban – és ez alighanem nagyon fontos – mindez csak a koncertpódiumon történik.

## IV. Ciklusok

### IV/1

A TRUSZOVA-dalok Kurtág vokális ciklusépítésének jellegzetes példája. A huszonegy dal három, aránytalan eloszlású sorozatba rendeződik. (Hasonló beosztást találunk egyébként a BORNEMISZA-MONDÁSOK-ban, a TANDORI-KÓRUSOK-ban és a KAFKA-FRAGMENTÉ-ben.) A kettő plusz négy plusz tizenöt megosztású ciklusok mind terjedelmükben, mind geneziséjükben sajátos képet mutatnak. A hosszabb, belsejükben is ízletesebb dalok a rövidebb sorozatokban jelennek meg, és komponálásuk lezárása az egész mű négyéves alkotásának utolsó szakaszában történt. Arra gondolhatunk, hogy Kurtág menet közben átértékelhette kezdeti elképzelését, és az eredetileg rövidebb dalokból tervezett sorozatot, amelynek darabjai a jelenlegi harmadik részben találhatóak, utólag fejeltte meg az első két rész összesen hat dalával.

Ez a ciklusrend végül azt eredményezi, hogy a kompozíció nagyját kitevő harmadik rész dalai rövideységük miatt az első két rész hosszabb dalai mellett valamiféle függelék benyomását keltik. Elemcinek sokasága és sokfélesége miatt azonban ez a „függelék” mégis az első hat dal fölébe kerekedik, így a ciklus centrumát kutató hallgató végül teljességgel tanácstalan marad. A MAGÁNYOSSÁG feliratú első rész dalpárja izgalom és megrendült nyugalom ellentétére épül, egy elviselhetetlen helyzet elleni tiltakozás és az elfogadhatatlanba való beletörődés állapotaiban mutatja a TRUSZOVA hősnőjét. Az EGY KIS EROTIKA című második rész négy darabjában a szenvedély brutalitása tör elő, dalciklus esetében különös módon a rész közepén álló hangszeres közjátékban a legerősebben. Kurtágra nagyon jellemző paradoxon, hogy a kitárulkozás éppen a szöveg elnémulásakor, a megfoghatónak a megfoghatatlanba való áttemelésekor válik a legnyilvánvalóbbá. Az első két rész feszültséget feszültségre halmozó felfokozottságát ellensúlyozza a harmadik rész, a KESERŰ TAPASZTALÁS – ÖRÖM ÉS BÁNAT apró mozaikkövekből szerkesztett sorozata, amelyben boldog és borzalmas, emlékezetes és fájdalmasan elfelejthetetlen pillanatok váltakoznak. Pontosan a rövideg, az ábrázolás helyébe lépő felvillantás, a váltások hirtelensége az, ami elmélyíti és mégis elviselhetővé teszi a ciklus utolsó szakaszának sűrítettségét.

A BOLDOGULT R. V. TRUSZOVA ÜZENETEI szerelmi történetnek tetszik, azonban inkább foszlányokra tépett emlékezőként jelenik meg. Az elhagyott nő monológjában már nincs ott a teljességhez szükséges társ, és a három rész háromféle szemléletmódjában közös az, hogy dalaik nem fűzhetők fel egy történet szálára. A TRUSZOVA-dalok sorozata így egy részleteiben kiegyensúlyozatlan egyensúly emlékét hagyja maga után. Hogy a ciklus egyik vagy másik pontja mennyiben fontos az egész sorozat szempontjából, az sohasem az illető dal elhangzásakor, hanem mindig csak utólag, visszatekintve dönthető el. Ez a középpont-nélküliség, ez a szüntelen bizonytalanság a figyelmet a pillanatra, az éppen elhangzóra tereli, miközben a ciklus egysége sémák és logika nélkül, csakis az érzések révén születik meg fokozatosan. Egybecseng ezzel a hallgatói élménnyel, amit Kurtág maga mond a zene legelvontabb oldalához, a formákhoz való saját érzéki viszonyáról: „A formákat nem látom, és nem is emlékszem rájuk, hanem a közellükben biztonságban érzem magam. A görcsös ágak tekervényeibe bele tudok kapaszkodni anélkül, hogy ezt reprodukálni tudnám. Ezek a tekervények egy struktúraigényt is adnak a zenében.”

## IV/2

Ulrich Dibelius egy Kurtággal folytatott beszélgetésben a következőképpen foglalta össze a zeneszerző ciklusépítésével kapcsolatos megfigyeléseit: *„Önnek voltaképpen két hivatása van. Elsőként az, hogy rövid zenei pillanatsűrítményeket komponál. És a másik feladat a zenei dramaturgé, az, hogy rövid formáit megfelelő sorrendbe hozza, vagy azokat – mint az utóbbi időben – egy nagyobb összefüggésbe integrálja.”*

Már Kárpáti János megfigyelte, hogy Kurtág pályájának kezdetén a páros számú tételekből összeálló ciklusok uralkodnak. Az 1975-ös ESZKÁ-EMLÉKZAJ, az op. 12 az első Kurtág-alkotás, amely páratlan számú darabból áll. Nem könnyen magyarázható az a következetesség, amellyel Kurtág első ciklusait éppen négy, hat vagy nyolc darab sorozatából építi. Tudjuk, hogy a zenei klasszika korában megszilárdult ciklikus rend a szimfóniák vagy a vonósnégyesek esetében négytétélességet, szonátáknál és versenyműveknél rendszerint háromtétélességet írt elő. A XX. században ez a tradíció ugyan felbomlott, ám a hagyomány parancsa sok komponista számára továbbra is érvényes maradt.

A Kurtág számára nyilván a ciklusalkotásban is fontos példakép, Bartók teremtett meg kristályos világosságú, egyetlen központi mag köré épített szimmetrikus formát. Bartók a IV. és V. VONÓSNÉGYES-ben, a zenekari CONCERTÓ-ban használ olyan öttételes formát, amelyben a szélső tételek, illetve a második és negyedik tétel egymásnak megfelelő, mintegy egymásra burkolt héjak rétegeiként veszik körül a középső, a harmadik tételt. A páratlan számú tételeknek erre a tiszta rendjére utaló válaszként is értékelhetjük a páros számú tételeknek Kurtágnál megmutatkozó kedveltségét. Ez a kapcsolat különösen feltűnő a VONÓSNÉGYES esetében, ahol a Bartóktól ismert szimmetriák jól kimutathatók, azonban a kvartett hat tétele középpont nélküli szimmetrikus viszonyban áll egymással: a zárótétel, az egész ciklus összefoglalása még idéz is a nyitótételből, a második és az ötödik tétel egymáshoz hasonló ostinatofigurákat használ, míg a legbelső két tétel a lassú tétel és a scherzo tradicionális ellentétét eleveníti fel. Láthatjuk, hogy éppen a Bartóknál alapvető fordulópont, a centrum hiányzik, mintha Kurtág ismét ki akarna térni egy fontos pillanat lerögzítése elől. Eszünkbe juthat ugyanakkor a TRUSZOVA-dalokban felismert ciklusteremtő gondolat is: a zeneszerzői cél az, hogy a hallgató sohase tudja, pontosan hol tart a sorozatban. A középpont köré rendezett bartóki szimmetrikus ciklusban ezzel szemben egy idő után nagyon is könnyűvé válik a tájékozódás.

Ugyanakkor óvatosan kell bánnunk e párhuzamokkal, hiszen Bartóknál a Kurtágéitól eltérő felépítettségű és belső tagolású tételekből alakul ki a ciklus rendje. Kurtág korai darabjai e tekintetben közelebbi rokonságban állhatnak Webern „Stück”-jeivel, amelyek kötetlen logika szerint állnak össze sorozattá. Ha azonban ezekkel vetjük össze Kurtág korai hangszeres ciklusait, azt találjuk, hogy Kurtágnál sokkal erősebb a hagyomány hatása. Említettük már a VONÓSNÉGYES központi tételeinek a hagyományhoz kötődő rokonságát. A scherzo és a lassú éppígy felismerhetők a FÜVŐSÖTÖS harmadik és negyedik tételében, amelyeket egy kéttételes introdukciónak előz meg, és egy négytétéles finalekomplexum követ. A hegedűre és cimbalomra írott NYOLC DUÓ-ban és a JELEK című brácsadarabban ismét megtalálhatók a szélesebben kibontott lassú tétel és a gyors lezárásba torkolló finalecsoport nyomai, míg a scherzo különféle scherzoszerű gesztusok felmutatásával, több tételben is megjelenik. Kurtág, miközben megőrizni látszik a klasszikus négytétélesség egyes karaktereit, kezdettől lemond a hayo-

mányos nyitótétel megidézéséről. Ennek oka lehet, hogy a tradicionális nyitótétel nem karakter, hanem olyan formaelv, ami a rövid Kurtág-tételek világában nem megvalósítható. A ciklusok kezdetére így egyfajta bevezetés lép, ami újfent segít elhomályosítani a ciklus belső szerkezetének felismerését.

A korai Kurtág-ciklusoknak azonban a hagyomány állítása és tagadása mellett legfontosabb jellemzőjük a tételeik rövidségéből adódó sebességük. Mire belehelyezkednénk egy-egy darab világába, már tovább is lendültünk, már messze járunk tőle. Ugyanakkor – és ezt rendszerint csak az elhangzott kompozícióra visszagondolva állapíthatjuk meg – van ennek a gyorsaságnak egyfajta belső tágassága, amely rejtelmes módon megadja e darabok hermetikus értékét.

### IV/3

A JÁTÉKOK-ban jelennek meg a mikrolúdiumok sorozatai. A zongoradarabok között három sorozatot találunk belőlük, röviddel később íródott az HOMMAGE À MIHÁLY ANDRÁS című vonósnégyes, alcíme szerint a 12 MIKROLÚDIUM. A mikrolúdium fogalma Kurtágnál együtt született meg a tonalitás újrafelfedezésével és átértelmezésével, vagyis azzal a felismeréssel, hogy a zene valami módon mindig egyetlen hanghoz, egy központi vagy alaphanghoz kötődik. A következősen tizenkét darabból álló sorozatok – Bach WOHLTEMPERIERTES KLAVIER-jához hasonlóan – mindig a kromatikus skála tizenkét fokát járják végig, mindegyikhez hozzárendelve egy-egy rövid kompozíciót. Ezeknek a választott alaphanghoz fűződő viszonya nagyon sokféle lehet, jellegük pedig kapcsolatban áll a zenetörténet évszázadai alatt kikiristályosodott hangnem-karakterekkel.

Az HOMMAGE À MIHÁLY ANDRÁS, az alapvető VONÓSNÉGYES után Kurtág második vállalkozása ebben a műfajban. A kvartett a XVIII. század óta a zeneszerzői technika magaskolójának számít, így nem csoda, hogy a stílusát a hetvenes évek közepén átalakító Kurtág visszatért ehhez a hangszer-összeállításhoz. Újabb paradoxont láthatunk abban, hogy a stílusa oldódását dokumentáló zeneszerző éppen a nagyon zártnak tűnő mikrolúdiumformát választotta. A mikrolúdium rendje azonban egyedül a ciklus felépítésére, a tizenkét darab egymásra következésére vonatkozik. Hogy az egyes tételek önmagukban milyen karaktert, milyen gesztust ragadnak fel, azt már az említett hangnemkarakterek határozzák meg. Korál és egyenletes ostinato, nehézkes paraszt-tánc és égi tisztaságú dallamosság, sejtelmes tremolók és érdes-hangsúlyos akkordok – csupa jellegzetes kurtági alakzat mutatkozik be az HOMMAGE À MIHÁLY ANDRÁS sorozatában.

Megdöböntő és nyilván inkább gyakorlati tapasztalatokon, mint elméleti tájékozódáson alapuló egyezéseket találunk Kurtág hangnemértelmezései és a legkorábbi, a XVIII. század végéről származó hangnem-karakterisztikumok között. Christian Daniel Schubart 1780-as években írott traktátusa szerint a C „ártatlan, egyszerű, naiv, gyermeki”, és Kurtág a megfelelő darabban lassú, kitartott akkordokból álló vonulást ábrázol; a Cisz „bűnbánati ének”, és Kurtágnál sustorgó tremolót és suttagó dallamtöredékeket találunk; a D „a diadal hangja”, és ez Kurtágnál egy terc-ostinato ismételtetésében valósul meg; az Esz „a szellemek nyelve”, és Kurtág hangfogót ír elő az egész vonósnégyes számára; az E „naiv, nőies ártatlan szerelmi vallomás”, és Kurtág ide illeszti a később a „...QUASI UNA FANTASIA...” zárótételében újra feldolgozott gyönyörű dalla-

mot; az F „*tetszetőség és nyugalom*”, míg Kurtágnál tiszta dúr-akkordok zendülnek meg. Folytathatnánk a sort a ciklus második felével, ám ennyi is elég ahhoz, hogy megmutassuk: a karakterek sokasága, a hagyomány ereje, a ciklusalkotás belső színessége mind jelen vannak a mikrolúdium látszólag nagyon kötött formája mélyén.

#### IV/4

A BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-ban, a hatvanas évek derekán született meg a TRUSZOVA-daloknál már bemutatott jellegzetes kurtági nagyciklus, a kis tételekből összefűzött sorozatok egymás után helyezéséből adódó nagyforma. A BORNEMISZA-MONDÁSOK-ban négy, címmel is ellátott tétel áll egymás mellett: VALLOMÁS, BŰN, HALÁL és TAVASZ – így a feliratok. A korábbi hangszeres ciklusoknál megismert tendenciák térnek vissza a BORNEMISZÁ-ban is, amelyben ismét felismerhetők a klasszikus négytétélesség nyomai. A belső két rész megfelel a scherzónak és a lassú tételnek, míg a szélső szakaszok inkább elszakadnak a nyitó- és zárótételek megszokott karaktereitől. A már elemzett VALLOMÁS bevezetésként, míg a zárótétel – benne a SUMMAIA A B. P. MONDASINAC című szakasszal – inkább visszatekintő összefoglalásként, mint elért célként hat.

A négy téma mintegy pilléreit adja Kurtág hatvanas évekbeli gondolkodásának. Ha – és erre a szöveg minden alapot megadna – a zárórészt nem TAVASZ, hanem HIT címmel látta volna el, és ha a BŰN-t a késő középkori értelmezés szerint elsősorban a „hús vétkeként” fogjuk fel, azt mondhatnánk: két alapvető *lelki* élmény, alkotás és hit megfogalmazása fogja közre két alapvető *testi* élmény, a bűn és a halál ábrázolását. Ez a látszólag elvont program azonban nagyon érzéki alakban jelenik meg. Különösen a belső tételek képsorai, így például a második rész több tételen át örjögésig vezetett fokozása vagy a harmadik részben két ponton is megjelenő „*Virág az ember*” mottó támaszkodnak Kurtág zenei konkretizálóképességére. Végül a zárórészben, a testi nyomorúságból való lelki kiemelkedésben a végletes komplexitás és a megrendítő egyszerűség megbékél egymással. Mihály András lényegre látó szavaival: „*Kurtág... kitalált egy huszadik századi drámát, és kitalálta annak a huszadik századi megváltó líráját is. ...A feszültség Kurtágnál elviselhetetlen, és rendkívüli zeneszerzői lelemény eredményeként jön létre. Ugyanakkor meghozza a feloldást is, ami legalább akkora tett korunkban, mint az ellenkezője, a feszültség megteremtése.*”

#### IV/5

Kurtág legutóbbi ismert, 1993 őszén bemutatott műve a VISSZAPILLANTÁS. Ez a több mint egyórányi ciklus a zeneszerzői szándék szerint kitölti az egész hangversenyt, nem tűr meg maga mellett más kompozíciót. Kurtág első próbálkozása ezzel a fajta – mint ő mondja – „*cerémónia-koncerttel*” a KAFKA-FRAGMENTE volt. Ezt követte az 1993 tavaszán realizált és az utóbbi évek „zenekari” alkotásai köré épített „megkomponált program”. A KAFKA pusztán terjedelme okán vált önálló hangversennyé, a „megkomponált program” már megtervezett, tudatos önarcképként, azonban az elhangzó művek integritását megőrizve töltött ki egy egész koncertet. A VISSZAPILLANTÁS-ban azután megszűnni látszik ez az integritás, helyette új és régi kompozíciók, eredeti és átdolgozott darabok eddig nem sejtett összefüggérendszerbe helyezésére esik a hangsúly.

A választott hangszerapparátus Kurtág jellegzetes kamarazenei összeállításaira rimelő, négy előadót foglalkoztató együttes. Két ellentétes karakterű dallamhangszer, a trombita és a nagybőgő, valamint billentyűs hangszerek két további előadó kezelte csoportja, zongora, pianínó, cseleszta és csembaló vesz részt benne. Lélegzettel és vonóval megszólaltatott, magas és mély hangú, világos és sötét színű melodikus instrumentumok, mindketten számukra kissé szokatlan szólistaszerepben – ebben áll a trombita és a nagybőgő konfrontációja. A megpendített vagy megütött húr és fém, a kiterjedt hangterjedelem, a sokszínű univerzalitás lehetőségei – ezek rejlenek a billentyűs hangszercsoportban, amelynek sokféleségből összeálló egységességével Kurtág már a TRUSZOVA-dalok óta kísérletezik. Konkrét személyi vonatkozások is szerepet játszottak a mű hangszer-összeállításában: a VISSZAPILLANTÁS háttérében megbúvó pályatárs, Karlheinz Stockhausen fia, lánya és veje lépett fel együtt a berlini ősbemutatón.

Több mint harminc évet, 1960 és 1992 között írott kompozíciókat fog át a VISSZAPILLANTÁS spektruma. Kurtág magától értődően bánik saját múltjával, és láthatóan tudomást sem akar venni a kívülálló számára szembezőkő stíláris változásokról. Ahogy egy ízben rá jellemző látszatnaivitással mondta: „*Egyetértek Joyce igényével, aki olyan ideális olvasót képzelt el magának, aki egész életét az ő művének szenteli.*” Természetesen nem a kronológia rendje, hanem Kurtág sajátos dramaturgiai elképzelései állítják sorba a több mint ötven kis darabot. Ez a dramaturgia ismét a sorozatokba rendezés elvét követi, amelyet keretbe foglal egy elsőként elhangzó és lezárásként visszatérő háromrészes tételsor. Bévül pedig a NYOLC ZONGORADARAB teljes ciklusa, a PILINSZKY-dalok és a BORNEMISZA-MONDÁSOK erre az alkalomra áthangszerelt tételei állítanak a JÁTÉKOK hommage- vagy éppen scherzoszerű darabjaiból szőtt sorozatok mellé. Ez a ciklus nem rokona Kurtág többi hangszeres opusának, sokkal közelebb áll egyfelől a nagyobb vokális alkotásokhoz, másfelől a Kurtág által már másfél évtizede a JÁTÉKOK-ból összeállított alkalmi sorozatok logikájához.

Nem mondhatjuk azonban, hogy mindent átfogó Kurtág-enciklopédia volna a VISSZATEKINTÉS. Az életmű központi témái közül a halál gondolata az, amely ebben a ciklusban uralkodik, amint ezt a Villon NAGY TESTAMENTUM-ából származó mottó is alátámasztja. Jellemző, hogy az 1975 utáni időszakot nem a reprezentatív, opuszszámokkal ellátott kompozíciók, hanem csupán a JÁTÉKOK darabjai képviselik. A VISSZATEKINTÉS-ben kétségtelenül jelen levő búcsúhang nem egyszerűen a hatvanhét éves, magát már eltávozóban látó komponista önvizsgálata, hanem legalább ennyire nosztalgia is az ifjúság és az elvesztett társak iránt. Mi több, benne rejlik egyfajta „ifjúkori önarckép”-gesztus is, amellyel Kurtág a világ elé tárja méltatlanul kevéssé ismert, de a maga számára roppant fontos darabjait. És visszaemlékezés ez arra az önkínzó zártságra is, amit stílusa a TRUSZOVA-dalokkal megkezdődő oldódással szükségképpen maga mögött hagyott.

#### IV/6

Feltűnő tény, hogy Kurtág pályája harminc éve során egyszer sem próbálkozott egytétéles kompozícióval, hogy műveit mindig különálló, zárt tételek konfrontálásából építette fel. Csak az utóbbi évek két darabjában, a GRABSTEIN FÜR STEPHAN-ban és a WHAT IS THE WORD-ben nem találjuk meg a kontrasztáló szakaszok külön tételekben történő szembeállítását.

Említettük már, hogy a WHAT IS THE WORD első alakja az OP. 27, NO. 2 című ketősverseny munkálatai közepette született, hirtelen ihletből. Samuel Beckett utolsó befejezett írása egy angol nyelvű elmélkedés a szó, a kifejezés hiábavalóságáról, költőiszagztatott formában. Kurtág – szokásától eltérően – magyar fordításban zenésítette meg Beckett szövegét. Ennek az elhatározásnak a fő oka a kompozíció ihlető előadójának személyében keresendő: Monyók Ildikó, a súlyos balesetben beszédkészségét elvesztett, majd azt kemény munkával visszaszerzett előadóművész számára íródott Kurtág darabja. Jellemző Kurtág szituációérzékére, őszinteségére és szerencséjére szöveg, zene és előadó ilyen tökéletes illeszkedése. Ugyanakkor Beckett gondolatai pontosan fedik Kurtág saját zeneszerző mivoltával folytatott évtizedes küzdelmének lényegét is.

Ahogy a legelső vokális Kurtág-tételben, a BORNEMISZA-MONDÁSOK VALLOMÁS-ában a zongorával kísért énekes az alkotás lehetőségéről beszélt, úgy tematizálja Kurtág legutóbbi ismert vokális kompozíciója – eredeti alakjában ugyanezzel az apparátussal – ugyanezt a gondolatot. Láthattuk, hogy a hatvanas években éppen Kurtág korábbi stílusától távol eső, szigorú technikájú tétel csendítette meg ezt a témát, míg a WHAT IS THE WORD-ben az egyszerűség és a közvetlenség uralkodik. Mégis van zenei kapcsolat a két kompozíció között, amit a közös *aszkezisben* ragadhatunk meg. Míg ezt az öngyötrést a BORNEMISZÁ-ban a zenei szövet sűrűsége, magának a kompozíciós munkának a nyilvánossá tett nehézsége testesítette meg, addig negyedszázaddal később e szenvedés megjelenítéséhez elegendők Monyók Ildikó óriási erőfeszítéssel artikulált szavai és hangjai s a szinte primitív vezetésű dallamot többnyire csak megkettőző zongora (talán egy hangolatlan, zörgő pianínó?). Van persze ebben az aszkézisben egyfajta hüszkeség is: a lehetetlenről szólás Kurtág zenéjében – akárcsak Beckettnél – éppenséggel lehetségessé válik, egyszer a vállalt nehézségek bravúros megoldásával, máskor pedig – s ez még megdöbbentőbb – a majdhogynem jelentéktelen dallam felfoghatatlan átlelkésítése útján. (A WHAT IS THE WORD nem zongorakíséretes alakjában vált ismertté, hanem zeneszerzői átíratában, amely Kurtág térben szétosztott óriás kamaraegyüttesével és a Beckett-szöveg angol eredetijét recitáló kórusal egészíti ki az eredeti változat érintetlenül hagyott textusát. Ugyan a zenekar továbbra is a középpontban álló énekszólamot visszhangozza, színgazdagsága mégis ellene szegül a megzenésítés koncentrációjának.)

A WHAT IS THE WORD mondanivalója alátámasztja, hogy ehhez a kompozícióhoz valóban nem kell semmiféle kiegészítés, semmilyen ellentét. Nincs is még egy Kurtág-alkotás, amelyben ennyire esszenciálisan összegződne művének központi gondolata, a hiány. A kétségbeejtő, elviselhetetlen, embertelen hiány, amely egyszerre teszi lehetetlenné és okvetlen szükségessé a komponálást.

#### IV/7

Kurtág műhelyének 1980-as évek végi állapotáról az opus 27 két darabja, a „...QUASI UNA FANTASIA...” és az OP. 27, NO. 2 adja a legrepresentatívabb képet. Két versenyműről van szó, pontosabban két olyan hangszeres alkotásról, amelyet egy vagy két szólóhangszer és majdnem zenekarnyi méretű hangszerapparátus együttese szólaltat meg. Már maga a megnövelt hangszerállomány is szokatlan Kurtágnál, még inkább a versenyműjelleg, vagyis hogy nem énekes, hanem instrumentális szólista foglalja el

a protagonista helyét. A zenekar pedig – felrúgva a koncerttermek hagyományos pódium-nézőtér szembeállítását – a tér különböző szintjein szétszórva foglal helyet, és szinte megzendíti az egész környezetet, hogy aztán a különféle irányból érkező, különböző erősségű és színű hangok egyedül a hallgató fülében olvadjanak össze öszszetéveszthetetlenül egyedi hangzássá.

Azonban nemcsak ezek a külső jelek, hanem a kompozíciók belső szerkezete is elüt Kurtág minden eddigi alkotásától. Mindkét mű négytétel, ám közös vonásuk, hogy tételeik elválasztás nélkül, attacca követik egymást. Ugyanakkor a két kompozíció tíz-, illetve tizenöt percnyi időtartama elárulja, hogy itt Kurtág kénytelen elbúcsúzni miniatúr formáitól, és először próbálkozik a tételek hagyományos értelemben vett belső megformálásával. Utalnunk kell még Kurtág opus 27-jének rejtélyes kapcsolatára Beethovennel: Beethoven műjegyzékében 27. szám alatt két zongoraszonátát találunk, amelyek a SONATA QUASI UNA FANTASIA alcímet viselik. Kurtág: „...QUASI UNA FANTASIA...”-ja erre utal, míg a párdarab egyenesen címében hordozza a sorszámot. A Kurtág-művek azonban sem műfajukban, sem stílusukban, sem pedig jellegükben nem utalnak Beethovenre, valahol mélyebben, tán éppen a belső megformálás szintjén kell keresnünk a rokonságot.

E tekintetben azonban komoly eltéréseket találunk az opus 27 két darabja között. Míg a „...QUASI UNA FANTASIA...” nemcsak fentebb elemzett zárótételében, hanem valamennyi részében igyekszik megőrizni Kurtág egyetlen gondolathól kinövő darabjainak zártságát, addig az OP. 27, NO. 2-ben, főként a két belső tételben valóban kitárolnak a kapuk. E két gyors tétel, amely az egyaránt lassú nyitó- és zárótételt köti össze, önnön sokszínűségével, belső visszatéréseivel, variációival egyszerre hoz nem várt újdonságot és a klasszikus szerkesztéshez való hirtelen visszakanyarodást. Jellemző, ahogyan egyikükkel szembeni bizonytalanságáról beszél a zeneszerző: *„A harmadik tételt... már egy változatban befejeztem, de hirtelen nem tetszett nekem: Volt főtéma, melléktema, zárótéma, minden rendesen, mégis egészen bután, egyszerűen lehetetlenül. ...És nagy sietségben, egyetlen éjszaka alatt mindent átrendeztem, szétszakítottam, kvázi vasvillával ugrottam neki. Az eredménynek biztosan több értelme van, de nincs még semmilyen rálátásom.”* Valóban, a végleges alakon aligha lehet felismerni az eredetileg sematikus formatervet, helyébe egy fantázia részeit szabadon soroló, kötetlenül tekergő útja lépett. Mégis, a zenei gondolatok zárt, visszaidézhető témákká történő átértelmezése új belső távlatokat nyit.

Ez a Kurtágnál eddig nem ismert gondolkodásmód azonban problémákat is felvet. A zene folyamata korábbi intenzitását feladva extenzitásra kezd törekedni. Téma és nem téma szükségszerű ellentéte arra kényszeríti a zeneszerzőt, hogy semleges átvezető anyagokat is komponáljon. Kurtág azonban egyszerűen képtelen a feszültség alábbhagyását ábrázolni, a jelentős pillanatokot felragyogtató jelentéktelen töltőanyagokat írni. Aki egész életében azt tartotta feladatának, hogy *„négyezer fokra felizzó”* zenét alkosson, nem tudja lejjebb csavarni a szenvedély lángját. Az OP. 27, NO. 2 belső tételeinek elakadásai és újrakezdései, elvékonyodásai és felindulásai ennek a küzdelemnek a szeizmogramját adják. Immár lehetetlen lerombolni azt az aurát, amelyet Kurtág olyan keserves elhatározással épített minden egyes leírt hangja köré. Az a jelentőség, amelyért más zeneszerzők évtizedekig hiába harcolnak, úgy tetszik, kívül-belül végérvényesen hozzáott Kurtág művéhez.

## IV/8

A KAFKA-FRAGMENTE, amint már említettük, Kurtág legigazibb „szerelemgyereke”. Az a váratlan lendület, amivel komponálásának nekifogott, és az a gyorsaság, amellyel törés nélkül ki is dolgozta tervét, egyedül az ESZKÁ-EMLÉKZAJ-jal, egy tíz évvel korábbi, ám sokkal kisebb terjedelmű alkotással állítható párhuzamba. Különös, hogy a két kompozíció előadó-apparátusában is rokon: mindkettőben szoprán énekes és egyetlen hegedű áll párban, mintegy a vokális és az instrumentális kifejezés abszolút minimumával koncentrálna a választott szövegek megzenésítésére.

Bornemisza Péter erőteljes prózája és Pilinszky János egzisztencializmusa, Bálint István és Tandori Dezső rácsodálkozó játékosága, Dalos Rimma női szenvedélyessége és József Attila gyökerekig hatoló éleslátása után érintették meg Kurtágot a Kafka írásaiból kiragadott mondatok. És éppen ezek a hol végtelenül köznapi, hol megmosolyogtatóan gyermeki, máskor parabolyszerűen rejtélyes gondolatok vezették el Kurtágot a lehetséges legtágasabb világábrázoláshoz. Úgy tetszik, a Kurtág számára mindig elengedhetetlen lelki rokonság szövegíró és zeneszerző között éppen a Kafkával való találkozásban vált két egyéniség egymást tökéletesen lefedő egyesüléssé. Ami Kurtág korábban választott szövegeiben részben megvolt: az iszonyúban és gyönyörűben, a tragikusban és gunyorosban megbúvó egységes filozófia, az egyéni és kollektív szétbomlás és mégis összetartás ellentéte, a kicsinységben mindig fellelhető nagyság, a véletlenül benne rejlő szükségszerűség – mindez együtt van jelen Kafka mintegy mellékesen, naplójegyzetekben és levelekben odavetett töredékeiben.

A töredékekből összeálló ciklus rendje rímeli a legkurtágosabb formára, a BORNEMISZA és a TRUSZOVA-dalok kisebb sorozataiból összefűzött nagyciklusára. A KAFKA-FRAGMENTÉ-ben 19+1+12+8 arányban következik egymásra a négy kisciklus. Elődeitől eltérően a KAFKA-ban nincs az egyes részeknek címük, minthogy az egész ciklus mindvégig ugyanazon kérdések körül forog, és sajátos polifóniával szövi tovább dalról dalra ugyanazokat a témákat. Közvetlenül egymás mellé helyezett ellentétek és a távolból egymásra rímelő megfelelések, gyorsulás és lassulás, lélegzet-visszafojtó izgalom és tiszteletlen játékoság vezetik lépésről lépésre a hallgatót, míg nem az utolsó töredékben, a „*porban kúszó kígyó-pár*” összefonódásában, dallam és ritmus, hang és hang apoteózisában összegződik minden Kurtág-zene hagyomány és újítás között a szépséget kereső indulata.

Aligha van még egy Kurtág-mű, amelyben koncentráció és könnyedség ilyen természetességgel találkozna össze. Szó sincsen persze semmiféle hivalkodásról, a KAFKA-FRAGMENTE minden üteméből mégis szinte süt a legjobb értelemben vett zeneszerzői virtuozitás. A szövegek roppant távolságokat átívelő gondolatai maradéktalanul zenévé válnak. Minden szó és minden rezzenés hangképpé lényegül át, miközben ezek a verbalitásból kihajtó gesztusok önmagukban is zenei teljességet sugároznak. Mégis, a töredékek zenéi csak a szöveggel együtt alkothatnak tökéletes egységet. Legyen szó akár a zuhogó esőről, akár a befutó vonatról, akár az elhajított kőről, akár a behatárolt kör tisztaságáról, a távolságról, a szerelemtől vagy az útról, minden egyszerre lesz nagyon is érzékeny jelenvaló és teljességgel elvontan általános. Belső és külső világ talál itt egymásra, és Kurtág zenéje minden művészet legvégső céljához jut: hozzáteszi saját létét az életünkről alkotott képünkhöz.