

Hartmut Lück

## ZENE A KIMONDHATATLANRÓL

Közelítések Kurtág György műveihez

Szegzárdy-Csengery Klára fordítása

### Első megközelítés: nemzeti örökség és Európa

Amikor a XIX. században és a XX. század elején Európa különböző országaiban, ahol a városiasodás és iparosodás, a parasztság gyökértelemné válása még nem tette tönkre a népzenei hagyományt, a zeneszerzők kísérletet tettek arra, hogy megszabaduljanak a Közép-Európában uralkodó zenei irányzatoktól, és saját hazájuk népzenei örökségében fedezzék fel zeneszerzői munkásságuk alapját. Ezek közül az országok közül jó néhányban hamarosan – egymáshoz hasonló módon – saját népzenei irányzataik különféle művészi megközelítéseinek egész skálája jött létre: egyesek meghagyták a nemzeti zenei örökséget a maga hagyományos vagy valamelyest csiszoltabb formájában, olyan műveket írva ezáltal, amelyek „népzenei” jellege minden kétséget kizáróan meghatározhatóvá tette a mindenkori komponista zenei hovatartozását, s ezzel e művek el is érték céljukat. Mások azonban eltekintettek az eredeti népzenei idézetektől, s helyett hazájuk zenéjének hangzó titkát, dallami, ritmikai és hangszeres őanyagát kutatták, saját zenéjükben országuk kulturális „magva” és az összeurópai zenei formavilág és kifejezési módok teremtő találkozását valósítva meg ezáltal. Magasabb szinten természetesen ezek a zeneszerzők is valamilyen földrajzi helyhez köthetők, ám nem mint zenei nemzeti zászlók hordozói, hanem mint egy általános érvényű zenei nyelvezet ötvözetének létrehozói. Ez a nyelvezet európai volt és nemzeti egyszerűsége, e két fogalmat nem választották szét és nem is állították szembe egymással. S volt e zenészekben valami, a különböző koroktól s egymástól oly távoli hazájuktól független, titokzatos, közös vonás: tanítványaikat és zenei követőiket arra ösztönözték, hogy ne zárkózzanak be nemzeti mivoltuk keretei közé, hanem maradjanak az európai kulturális fejlődés csúcán, véleménycserére, békés, alkotó találkozásra törekedve.

A lengyel és francia földön egyaránt otthonos Fryderyk Chopin, az orosz Modeszt Muszorgszkij, a cseh Leoš Janáček, az I. világháború utáni Lengyelországban alkotó Karol Szymanowski, a spanyol Manuel de Falla és a magyar Bartók Béla ebben az értelemben kétszeresen is „betájolható”: zenei nyelvükben egyaránt felismerhető nemzeti hovatartozásuk és elválaszthatatlan függőségük az európai zene egészétől.

Ezekről a zeneszerzőktől mi sem állt távolabb, mint a szűk látókörű nacionalizmus. Hazájuk népdalainak, táncainak, népzenejének tanulmányozása és az ebből merített ihlet nem korlátozón hatott rájuk, még kevésbé jelentette minden más kirekesztését. Sosem törekedtek „világos etnikai helyzetek” teremtésére, még kevésbé etnikai „megoldásokra” vagy éppen „tisztoogatásokra”. Épp ellenkezőleg: gyakran szenvedélyesen szálltak síkra az olyan kisstílusú, reakciós politikusok programjai ellen, akik azt hitték – s néhol még ma is azt hiszik –, hogy a „nemzeti jelleget” képviselve népük szabadságát harcolják ki, valójában azonban vérszomjas szeparatista törekvéseikkel népeiket in-

kább imperialista nagyhatalmaknak szolgáltatják ki. Az „etnikai megoldások” a kultúra területén is épp elég gyakran váltak s válnak mind a mai napig a fasiszta ideológia „Endlösungjává”.

Nemzeti iskolák a zenében ma már aligha léteznek; megvolt a maguk történelmi szerepe, amelyet be is töltöttek. Nemzetinek vagy regionálisnak tekinthető zenei fordulatokkal és formákkal természetesen továbbra is találkozhatunk. Jelentőségük és szemantikai jelentésük az immár nem lineárisan fejlődő, hanem többféle stílusirányzatot egyesítő zenében rejlik, amelynek – Bernd Alois Zimmermann kifejezésével élve – történelmi öröksége az időbeli folyamatok „gömb alakjában” manifesztálódik. A legváltozatosabb zenei környezetekben fordulnak elő, melyekkel egységes szemantikai mezőt alkotnak, ahol a különböző idiómák találkoznak, s közben megőrzik sajátos karakterüket, nem maradnak alul az egymással folytatott harcban, hanem egymással párhuzamosan tovább élnek.

Amikor Kurtág György azt mondja, „*az én anyanyelvem Bartók, Bartóké pedig Beethoven volt*”, azzal éppen ezt az egymás mellett élést fejezi ki: egyrészt jelen van az európai zenei hagyomány, a magyar zeneszerző számára mint közeli, megragadható támpont a sajátosan német–osztrák zene, amely azonban egyáltalán nem zárja ki a francia vagy más nemzeti zene befolyását, másrészt pedig az a sajátosan bartóki módszer, amellyel egy egész sereg ország – Magyarország mellett Románia, Szerbia, Bulgária, Törökország, illetve az arab országok – népzenejét elemezte és ötvözte egymással, mint például a TÁNC SZVIT-ben.

Kurtág György zenéjében újra meg újra ilyen földrajzilag betájolható „hangzó szigetekre” bukkanunk, miközben zeneszerzői gyakorlatában – mely túljutott a rég letűnt nemzeti-folklorisztikus törekvéseken – meglehetősen közömbös, hogy konkrét idézetekről vagy idealizált, a lényegét tömörítő utalásokról van-e szó. Ha a VONÓSNÉGYES-ben (Op. 1) olyan szublimált ritmikai képletek bukkannak fel, amelyek története Bartókon át követhető nyomon; ha a JÁTÉKOK-ban a zongora pedáljátékának kódéből egy román kolindadallam töredékeit halljuk ki (HOMMAGE À FARKAS FERENC – 2; JÁTÉKOK, III. füzet); amikor a NYOLC DUÓ-ban (Op. 4) vagy a JELENETEK EGY REGÉNYBŐL című műben felhangzó cimbalom a népzenei hagyományokra utal; ha máshol Bach- és Machaut-átiratok is beleolvadnak a sajátosan kurtági zongoraletétbe, vagy amikor a vonósnégyesre írt OFFICIUM BREVE (Op. 28) Kurtág saját miniatúrái mellett egyaránt tartalmaz töredékeket Anton Webern és Szervánszky Endre műveiből – nos, akkor ezek az olyannyira különböző származású hangszigetek nem öncélúan villantanak fel eltérő kulturális és nemzeti hagyományokat, hanem a szemantikai-művészi mondanivaló hordozói a mindenkori mű egészének keretében, amelynek az elemzés során elkülöníthető alkotóelemei a műalkotás esztétikuma szempontjából elválaszthatatlanul összetartoznak. Mi sem szemlélteti világosabban Kurtágnak a tapasztalat, belátás, ám egyszersmind fájdalom alakította, a motívumok összekapcsolásán alapuló, realisztikus művészi alkotásmódját, mint éppen az imént említett OFFICIUM BREVE zárótétele: a Szervánszky Endre VONÓSSZERENÁD-jának lassú tételéből idézett töredék hirtelen abbamarad a frázis közepén, nem követi semmi, semmilyen stíláris kiengesztelődés. Az OFFICIUM zenéjében ábrázolt belső eszmélés tudatában van az egyén és a környező világ törekenységének, és nem próbálja azt szépítgetni. A zeneszerzőnek és a hallgatónak el kell viselniük ezt a törést – elképzelhetetlen magatartás a kultúra területén működők ama csoportja számára, akik, mint ahogyan az a bevezetőben szerepelt, a „nép”, „nemzet” és „hagyomány” jelszavaival vagdalkoznak, úgy érezvén, folytonosan demonstrálniuk kell hovatarozásukat.

### Második megközelítés: amikor korai az előadóművész öröme

Ha egy zeneszerző pikoló, harsona és gitár bízvást furcsának tekinthető összetételű együttesére komponál darabot, tapasztalataink alapján okkal gyaníthatjuk, hogy alkalmi kompozícióval van dolgunk: a zenészek véletlenül épp kéznél vannak, s a mérész kombináció, úgy tűnik, kihívást jelent a zeneszerző találékonyságának, amit az el is fogad, s játékos kedvében hatásos humora néhol már-már a banalitás határát súrolja. Nem így Kurtág Györgynél. Éppen a fenti hangszer-összeállításra írt *A KIS CSÁVA* (Op. 15b, 1978) című művében sem a játék örömét, sem a zene lendületét nem fedezhetjük fel. Két kis, Modeszt Muszorgszkijnak, illetve Igor Stravinskynak ajánlott hommage-tétel, valamint egy rövid scherzo után zárótételként egy Nachstück következik, gazdag asszociációkat ébresztő orosz alcímmel: *V PODPOLJE SZ FJODOROM MIHAJLOVICSEM* (= Dosztojevskij). A megalázottak és megszorítottak elkínzott éneke ez, a pikolószólam surrogó trilláival és kromatikus futamaival meg a harsona többnyire határozatlan hangmagasságú glissandóival a befejezés elhaló, háromszoros pianójáig. Ez a vonzó, megkapó mű ugyanakkor nem nélkülözi a humort – ellenkezőleg. Zenei-irodalmi vonatkozásai telis-tele vannak szellemes allúziókkal, amelyeket örömmel ismer fel a hallgató. Az igazi humornak azonban mindig könny az ára, Heinrich von Kleist szavaival élve „*a világ esendőségéből*” fakad, idegen tőle az általános tömegszórakoztatás felületes vagy éppen erőltetett mókázása. Ebben a művében Kurtág Karinthy szellemes mondásához tartja magát: „*Humorban nem ismerek tréfát.*”

Pikoló, harsona, gitár – e három oly ellentétes hangszer együttese Kurtág zenéjének egy további, gyakorta megmutatózó vonására is rávilágít: ez a zene törekeny, védetlen, szinte már gyámoltalanul tapogatózik az úttalanságban, az elnémulás határáig ingadozva – közben pedig izzik az érzelmi feszültségtől. Vagyis *A KIS CSÁVA* három előadójának a szó legszorosabb értelmében véve kifejező zenét kell játszania, s éppen ez a kifejezőerő támaszt komoly elvárásokat a hallgatóval szemben is: jobban teszi, ha a zenei üresjárat fogalmát lehetőleg még a darab kezdete előtt elfelejti.

### Harmadik megközelítés: a művészet célja – végérintő

Egykori diáktársa és zeneszerző-kollégája, Ligeti György útmutatásai alapján ismerte meg Kurtág 1957–58-as párizsi tartózkodása során Franz Kafka életművét. Bár Kafkával való találkozása először csaknem három évtized múltán érlelte meg zenei eredményeit, nevezetesen a szopránszólóra és hegedűre írt *KAFKA-TÖREDÉKEK* című műben (Op. 24), az abszurditás általában, különösen pedig Kafka életműve kezdettől fogva többé-kevésbé latens módon jelen van Kurtág alkotásaiban. Ismerjük azt a Kafka regényeiben és elbeszéléseiben gyakorta előforduló helyzetet, amelyben a főhős egy cél elérésére törekszik, magyarázatot keres valamire, valamiféle rejtély megoldását kutatja anélkül, hogy valaha is célhoz érne. Ha Kafka nem szakítja félbe történeteit még a lehetséges célba jutás előtt – a töredékes műalkotás egyfajta irtózó visszahőkölés a vélhetőleg megsemmisítő felismerés elől –, akkor hősei cselekmények, találkozások, harcok szövevényén át látszólag közelebb jutnak ugyan a kívánt célhoz, de sosem érik el: *A PER* áttekinthetetlen marad, *A KASTÉLY* megmagyarázhatatlan, és bár *A CSÁSZÁR ÜZENETE* – nyelvezetében Kafka egyik leghatásosabb írása – hírnöke hihetetlen erővel küzd át magát a világ és a történelem „üledékén”, mégsem éri el soha az üzenettel a címzettet. „*Du aber sitzt an deinem Fenster und erträumst sie dir, wenn der Abend kommt.*” [„*Te azonban ott ülsz ablakodban, és megálmodod, mikor eljön az este.*” – Gáli József ford.]

Hasonló elérni- és megragadnivágyás alkotja az 1959-ben írt *VONÓSNÉGYES* nyitó-

tételének zenei szerkezetét is, azét a műét, melyet Kurtág Párizsból való hazatérte után, saját igazi hangját megtalálva komponált, s melynek akkor immár harminchárom évesen demonstratív módon az 1-es opusszámot adta. E vonósnégyes hat tétele közül az alig egyperces (mindössze tizenhat ütemes) introdukción első hét ütemében a hangközstruktúra, harmóniavilág és vonásnemek terén egymástól különböző rövid motívumok egész sorát exponálja. Az első motívum – két, egymással diszsonánsan szembeállított nagyterc – flageolet-hangokon háromszoros pianóban kezdődik, szelíd crescendóval. A második, fortissimo, ruvido motívum rövid, nyers zenei figurája mintegy megpróbálja megragadni az éteri flageolet-motívumot, ám hiába. A nekiugró, felkiáltásszerű motívumok között a tétel folyamán még többször felbukkan a lágy flageolet-hangzás, de a megragadására és az események folyamatába való beillesztésére irányuló valamennyi kísérlet kudarcba fullad. A többi motívum heves, szinte parancsoló kiáltása nem képes arra, hogy megtartsa a flageolet-motívumot, amely végül pianissimóban szertefoszlik, perendososi feloldódik a semmiben, felröppenő madársergként megfoghatatlanul eltűnik az ég kékjében – volt, nincs. Ez a miniatúra, amely természetesen semmilyen verbális utalást nem tartalmaz Kafkára, mégis mintegy a karkai alaphelyzet hangzó metaforája. Hangzó naplófeljegyzés ez, kimondatlanul is előjátéka Kurtág KAFKA-TÖREDÉKEK-jének.

A szopránszólóra és hegedűre írt KAFKA-TÖREDÉKEK (Op. 24) című ciklus mondatokat és aforizmákat gyűjt egybe Kafka naplóiból és leveleiből: szinte kivétel nélkül olyan helyzeteket és képeket, amelyekben az ember az őt körülvevő történések megértésére törekszik – anélkül, hogy valaha is eljutna a megértésig. A ciklus kezdőszövege így hangzik: „*Die Guten gehn im gleichen Schritt. Ohne von ihnen zu wissen, tanzen die andern um sie herum die Tänze der Zeit.*” [„A jók egyszerre lépnek, nem is tudva róluk, járják köröttük a többiek a kor táncait.” – Tandori Dezső ford.] Olyan helyzetről van tehát szó, amelyben a jók nem tudják az őket körülvevő, köznapi, fogyasztáscentrikus világgal elképzeléseiket megértetni. A ciklus utolsó szövege (No. 40) így hangzik: „*Es blendete uns die Mondnacht. Vögel schrien von Baum zu Baum. In den Feldern sauste es. Wir krochen durch den Staub, ein Schlangenpaar.*” [„Vakított minket a holdas éj. Madarak rikoltoztak a fák közt. A mezők zúgtak. Kúsztunk, kígyó-pár a porban.” – Tandori Dezső ford.] A vakító fénytől való menekülés és a tisztánlátás elnyerésének lehetetlenségétől szorongattatva, a barátságtalan madarak és viharos mezők fenyegetésében a földhöz bilincselte kígyóknak, vagyis az embereknek, mégis maradt valami csekély vigaszuk: ketten vannak, nincsenek egészen egyedül. Kurtág a lehető legközvetlenebb módon szolgáltatja ki magát és a hallgatót Kafka üzenetének: az előadó-együtttest a szopránszóló és egy magányos hegedű behatárolt hangszínére korlátozza. Az előadók mint aszimptotához közelítének a mondanivalóhoz, hol képszerűen artikulálva, heves gesztusokkal, hol pedig távolságtartóan, szinte részvétlenül. Minden tétel újabb nekirugaszkodás, merész lépés a bizonytalanba a biztonságos esztétikai alapokhoz való visszatérés nélkül. Ezt egy másik Kafka-szöveg (Kurtág művében I. rész No. 14) így fogalmazza meg: „*Von einem gewissen Punkt an gibt es keine Rückkehr mehr. Dieser Punkt ist zu erreichen.*” [„Egy bizonyos ponttól nincs többé visszaút. Elérendő ez a pont.” – Tandori Dezső ford.]

A remény és próbálkozás, majd pedig az azt követő sikertelenség hasonló helyzetét teremti meg a recitativóra, énekes- és hangszeresgyűttesre írt WHAT IS THE WORD (Op. 30b), Samuel Beckett művének megzenésítése. A WHAT IS THE WORD Samuel Beckett utolsó műve. Mint életművében oly gyakran, itt is megkísérli, hogy valamilyen verbális kifejezőmódot találjon, szavakat és mondatokat alkosson, a szótlanságból legalább tö-

redékes üzenetet küldjön. Ehhez a megragadó szöveghez Kurtág zseniális zenei kifejezési formát talált, mely egyszersmind egy mélyen átértzett, tragikus emberi élethelyzet kifejezése. A szöveget magyar fordításban recitálja az előadónő, az énekegyüttes pedig angolul éneklí vagy suttogja. Az egész zene kísérlet egyfajta kifejezőmód, egy hangzás megtalálására, mely egy konkrét személyre, Monyók Ildikóra szabott esztétikai koncepción alapul. A színésznő egy súlyos baleset és az azt követő lelki megrázkódtatás miatt elveszítette hangját, ám fáradságos munkával és önmaga legyőzése árán sikerült végül visszazereznie. Kurtág Beckett-darabjának recitátora mintegy önmagát, saját történetét mondja el. Egyben azonban médium is, mivel a mű címében ez áll: SIKLÓS ISTVÁN TOLMÁCSOLÁSÁBAN BECKETT SÁMUEL. ÜZENI MONYÓK ILDIKÓVAL. Monyók úgy adja át az üzenetet, hogy néhány énekhang és hangszer kíséretében keresztülküzdi magát a hallgatáson, a csenden. Örök időkhig eltarthatna ez a harc, a kompozíció úgyszólván csak egy részletét mutatja be, éppen azt, melyet Beckett szavakba öntött. Úgy tetszik, mintha a mű végén a szólóhegedű rövidke frázisa óvatos reményt keltene, hogy mégsem volt minden hiába. Bizonyosság azonban nincs. Önámítás lenne, ha zenei fináléhatásokkal elővarázsolnánk.

#### **Negyedik megközelítés: „Nem találkozhattak, túl mély volt a víz.”**

Kurtág szoros kapcsolata az orosz nyelvvel és irodalommal már ifjúságában kezdődött, hiszen soknemzetiségű területen nőtt fel. Az akkor is, ma is Romániához tartozó bánáti Lugosban (mai neve Lugoj) magyarok, németek, románok és zsidók éltek egymás mellett; nyugaton és délen Szerbia és Bulgária, távolabb, északon Ukrajna és Oroszország kultúrája alakította a maga sajátos módján egy ember világvképét, aki nyitottan élt e sok nemzetiségtől körülveve, és a többféle kultúra egymásmellettségét nem veszélyként vagy fenyegetésként, hanem mint lehetőséget, baráti cserekapcsolatot élte meg. Idővel az orosz nyelv egyfajta szertartásosság, valami szent dolog kifejezőjévé vált Kurtág számára, s az maradt mind a mai napig, akár csak Igor Stravinskynak a latin. Ennek semmi köze sem volt a váltakozó politikai helyzethez.

Kurtág életművében az orosz irodalom iránti érdeklődés mindmáig legjelentősebb megnyilvánulása A BOLDOGULT R. V. TRUSZOVA ÜZENETEI (Op. 17) című, szoprán-szólóra és kamaracgyüttesre írt dalciklus. A szövegek szerzője Dalos Rimma, a Magyarországon élő orosz költő, aki rendelkezik azzal a figyelemre méltó, Kurtág zenei nyelvezetével rokon képességgel, hogy a képeket és az emberi kapcsolatok során szerzett tapasztalatait a lehető legtömörebben fejezze ki, hogy néhány szóval vagy sorral mindent elmondjon s még többet elhallgasson. „Egyetlen mozdulattal egy egész regényt, egy fellélegzéssel a boldogságot kifejezni” – így lelkesedett egykor Arnold Schönberg Anton Webern Op. 9-es, vonósnégyesre írt HAT BAGATELL-jéért, s ugyanígy jellemezhetnénk Dalos Rimma költészetét vagy Kurtág György zenéjét is mint olyan művészetet, amely metaforikus hang- és szóáradat nélkül is képes önmagát kifejezni, határtalanul és védtelenül.

Kurtág huszonegy verset választott ki Dalos Rimma költeményei közül, s ezeket mintegy vezérfonálként egy képzeletbeli alak, egy elhunyt asszony sorsára fűzte föl. R. V. Truszova valóságos előképe rejtetten, stílizáltan jelenik meg, olyan orosz költőkkel való fiktív kapcsolatán keresztül, mint Anna Ahmatova vagy Alekszandr Blok. Már a partitúrán olvasható orosz nyelvű cím, a POSZLANIJAPOKOJNIJ R. V. TRUSZOVOJ is további stílizálás, a „poszlanie” kifejezés már az óorosz irodalomban is az egyházatyák, politikusok, gondolkodók, ám egyúttal az eretnekek üzenetét jelentette, a „pokojnij”

szó pedig nem egyszerűen „*elhunytat*” jelent, hanem emelkedettebben megboldogultat, örökkévalót. Truszova asszony kétségbeesett üzenetei a feltétlen, már-már emberfeletti elvárások miatt meghíusult, viszonzatlan szerelemről szólnak: szenvedélyről, izgalomról, exhibicionizmusról és kudarcról.

A huszonegy verset Kurtág dramaturgiaiilag három csoportra osztotta. Az első csoport, amely a **MAGÁNY** alcímet viseli, két hosszabb szövegrészből áll, nemcsak irodalmi, hanem zenei értelemben is egyfajta objektív expozíció. A lírai én ráébred magányára s az őt körülvevő világ ridegségére. A második, négyrészes csoport – alcíme **EGY KIS FROTIKA** – az elbeszélő érzéseit groteszk, eltúlzott, sőt kissé obszcén hangra fordítja át. Ha zenei tipológiát akarnánk alkalmazni, akkor az első, „*Allegro*” főtétel után ez volna a „*Scherzo*”. A harmadik és egyben utolsó, tizenöt igen rövidke versből álló csoport alcíme **KESERŰ TAPASZTALÁS – ÖRÖM ÉS BÁNAT**. Remény és kétségbeesés, pasztorális merengés és bénító rémület között hanyódva ez a zárórész elhaló „*Abgesang*”-ba torkollik, egy többszörösen tagolt, hosszú „*Adagio appassionato*”-ba. Ebben az irodalmi-zenei koncepcióban nincs – mert nem is lehet – igazi lekerekítő, feloldó, megbé-kéltető zárótétel. Ha volna, az hazugság volna.

Kurtág „*Üzeneteinek*” zenei nagyformája nem szeriális fogantatású, a tartalmi folyamat hangzásba való átültetésén alapul. Mindez már a hangszerkészlettel elkezdődik: valamennyi hangszer szolisztikusan játszik, a vezető szerep három, egyenként három hangszerből álló dallamhangszer-csoporté. Három fűvös – oboa, klarinét és kürt –, három húros hangszer, melyet pengetni, billenteni vagy ütni kell (hárfa, zongora, cimbalom; ezt a magyar népzeneből ismert hangszert Kurtág gyakran alkalmazza műveiben), valamint három vonós hangszer: hegedű, brácsa és bőgő. Ezekhez társul még az ütőhangszerek gazdag tárháza – cseleszta, vibrafon és xilofon is – továbbá ehhez az inkább „járulékos” hangszercsoporthoz társul még az alkalmanként fel-felhangzó mandolin is. Mindhárom csoportban van ezenkívül egy-egy hangszer, amelyre különleges, szemantikus-jelzésszerű funkció hárul: a brácsa, a kürt és a cimbalom. Ezek a „jelzőhangszerek” a mű huszonegy tételéből tizenhétben szerepelnek, míg a többi csak tizenhárom-tizenhét alkalommal, az ütőhangszerek pedig még ennél is ritkábban. Ezenkívül a műben két szabálytalanul, ám mégis állandóan ható zenei folyamat figyelhető meg: a tételek egyre rövidebbek, a hangszerkészlet egyre szerényebb.

Az első dal telt hangszínei az élet teljességét jelképezik; az illúzió azonban hirtelen szertefoszlik, a riadt megtorpanást generálpauzák jelzik, még a hangszerek is „reszketnek” (tremoló a vonós hangszerek, a mandolin, az oboa és a cimbalom szólámában). A második rész második daláig (a ciklus 4. tételéig) mindhárom fő hangszercsoport teljes létszámában jelen van, ám azután szélsőséges tartalmi és zenei fordulópontként, kíséret nélküli szopránszólóra írt dal következik. Ebben a tételben a hősnő, Truszova, csalódott szerelmét és fájaldalmát magamutogatón kiáltja világgá: „*Miért ne visítanék, mint a disznó, ha körös-körül így rőfögnek?*” – [Tandori Dezső ford.] Ettől kezdve folyamatosan csökken a hangszerek száma, míg végül a harmadik rész utolsó dalában már csak a kürt és a bőgő mikrohangközökön elhaló glissandói kísérik az énekszólámot. „*Mindenért, amit valaha tettünk, egyedül fizetek*” – hangzik az utolsó dal szövege, s ezzel a lesújtó összeggzéssel zárul a kompozíció.

Kurtág György A **BOLDOGULT R. V. TRUSZOVA ÜZENETEI** című kompozíciójának középpontjában a meg nem értett, megvetett, megsebzett asszony alakja áll – akár tekinthetjük e művet Bartók operája, A **KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA** ellenpólusának is,

hiszen Bartók hőse a magányos, meg nem értett férfi. Első pillantásra mindkét mű vigasztalanul zárul. Judit kérdései a Kékszakállúhoz nem tanúskodnak igazi megértésről, sem pedig a másik ember más mivoltának – melyet nem kell feltétlenül kommunikálni – valódi tiszteletben tartásáról. Mint ahogy azt a felismerést sem tartalmazák, hogy az egyénnek még a szerelmi kapcsolatban is joga van saját individualitásához, nem szabad valamiféle nyúlós-ragadós közösségben feloldódva megsemmisülnie. Truszovánál is a partner értetlenségével találkozunk, itt azonban az asszonyt, nyugodtan állíthatjuk, túl keveset kérdezték, kevéssé értették meg, nem fogadták el eléggé az asszony mint másik lény másságát. Az *ES WAREN ZWEI KÖNIGSKINDER* című német népdalban az áll: „*Sie konnten zusammen nicht kommen, / das Wasser war viel zu tief.*” A tenger mitikus képét Bartók mint a „Könnyek tavá”-t konkretizálja, Kurtág pedig jéggé dermedti. Az egyéniség ily értetlen fenyegetettsége önmagában véve már nem pusztán szubjektív, hanem társadalmi méretű is. A műalkotás pedig – jelen esetben Kurtág dalciklusa – a befogadóban, a hallgatóban vagy olvasóban felébreszti a gyász képességét, szellemileg-lelkileg alkalmassá teszi arra, hogy szembeszegüljön ezzel a fenyegetettséggel.

Minden művészi megnyilvánulás, így a zene is, újabb kísérlet arra, hogy átjussunk a „Könnyek tavá”-n, egy lépés előre, a bizonytalanba. „*No hay caminos, hay que caminar.*” Nincs út előttünk, mégis mennünk kell. Ez a toledói falfelirat vált Luigi Nono művészi hitvallásává. A német népdalban a királyfi megkísérelte átúszni – a „Könnyek tavá”-t vagy akár a tengert. Kurtág György számára minden ilyen úszáskísérlet egy újabb „opus 1”.

Kozák László

## KÉT KÉP

Nincs torokszorítóbb, mint két vonal,  
 hogyha két különböző festő ecsetje  
 tompítja a fények, formák, tekintetek  
 súlytalan egymásba zuhanását.

Ami itt elragadtatott mozdulat-ív,  
 meddő erőlködésnek látszik ott,  
 avagy mikor lesz az alig észrevehető bagoly  
 önmagunk másává, s így a kép középpontja

átcsúszik a kiállítóterem bőrüléseibe.  
 A történész tanácstalanul ingatja fejét  
 a kontyba fonott farkú lovak  
 és a páncélos vitézek közötti időbeli űrben.