

dio Danuser énekli őket, csaknem kifogástalan magyarsággal. A REQUIEM nem megy úgy, mint vártuk, ezért azonnal megismételjük az egész darabot. Másodszorra valamit sikerül megfogni. A közönség lelkesedése nem ismer határt. Ismét a JÓZSEF ATTILA-TÖREDÉKEK, de ez már a zárószám. Úgy érzem, Kurtágék most igazán boldogok. A magam részéről leeresztek, mint egy légtballon, a gratulációkat inkább csak hallom, mintsem értem. Sajnálom, hogy éppen most kell hazamennem, amikor az oroszánrész még hátravan.

Távozáskor a templomból kilépve magyar szó üti meg a fületem.

– Azért ő sem egy Bartók...

Hát ha más még nem is, ezt sikerült villámgyorsan eltanulnunk az angoloktól.

### **November 1.**

Hajnalban sebtében bekapott reggeli, taxi, repülőtér. Megveszem az újságokat, csupa tudálékos maszlag, szinte semmi szeretet.

A légi út zavartalan, a gép az előre jelzett időben landol Ferihegyen. Már a buszból látom, hogy várnak. Mehet a szmoking a tisztítóba, az útlevél vízumoztatásra, én pedig mehetek egy hét múlva a badenweileri Kurtág-fesztiválra.

Gerald Larner

---

## **A NEMZET SZABADSÁGA KURTÁG GYÖRGY HELYE A MAGYAR ZENEI ÉLETBEN**

Rakovszky Zsuzsa fordítása

Milyen szerencsés véletlen (ha ugyan véletlen): éppen akkor, amikor Magyarország a demokratikus átalakulásra készül, mi az ország művészeti életének egyik kiválóságát ünnepeljük egy nagyszabású londoni fesztivál keretében. A „Magyarok” Fesztivál időzítése kétségtől szerencsés ugyan, de éppoly kevésbé független a politikai helyzettől, mint az, hogy a szeptemberben Southhamptonban megrendezett Nemzetközi Új Zenei Hét egyik fő attrakciója a lengyel zene bemutatása volt. A háború utáni időszakban a demokrácia felé tartó politikai fejlődés és a művészetek nagykorúvá válása kéz a kézben haladt, és elválaszthatatlan volt egymástól, bármilyen visszaesések jelentkeztek is az egyik vagy a másik területen.

A Varsói Szerződésnek az a két tagállama, amely elsőként teremtette meg a demokráciát, elsőként enyhített több mint harminc évvel ezelőtt a művészetek politikai szabályozásán is, legelőször éppen a zene területén. Habozva merem csak leírni, hogy ez a tény mintha Sztálint igazolná, aki a maga totalitárius elveinek megfelelően a zenében is megpróbálta elfojtani az egyéni tehetség minden megnyilvánulását. Az azon-

ban vitathatatlan, hogy míg a demokratikus Lengyelországnak megvan a maga Witold Lutoslawskija, a demokratikus Magyarországnak pedig a maga Kurtág Györgye, az NDK, Románia vagy Bulgária művészetét (mivel nincsenek nemzetközi rangú művészek, tekintve, hogy hiányoznak az ilyen tehetségek kibontakozását elősegítő körülmények) nem áll módunkban ünnepelni ebben az évben.

És nem véletlen az sem, hogy nagyjából ugyanabban az időben, bár egymástól függetlenül, folyik a Royal Albert Hallban a „Ligetitől-Ligetiről” című fesztivál, és a „Magyarok” Fesztivál az Almeidában, ahol Kurtág György munkásságával is megismerkedhet a közönség. Ebben az esetben azonban az időzítés már jóval kevésbé szerencsés. Sokkal tanulságosabb lett volna, ha ezt a két zenei eseményt, amely a magyar zenei hagyomány két legsikeresebb ma élő képviselőjét mutatja be, annak rendje és módja szerint összehangolják, ahelyett hogy ellentétbe állítják egymással. Igaz, az egyik zeneszerző annak idején, az 1956-os felkelés után úgy döntött, hogy elhagyja Magyarországot, a másik pedig otthon maradt, de ez még nem zárja ki, hogy legyenek bizonyos hasonlóságok a két életmű között, hogy az egyes művek utaljanak egymásra, sőt, ami azt illeti, azt sem, hogy a két zeneszerző igen jó barátságban legyen egymással.

Hiszen Ligeti volt az, aki – rövid nyugat-európai tartózkodás után – azt javasolta Kurtágnak, hogy neki is körül kellene néznie Nyugaton, hogy megismerje az ottani zenei életet. Így esett, hogy 1957-ben Kurtág az első adandó alkalommal csakugyan elutazott Párizsba, ám ő legálisan hagyta el az országot (a felkelést követő időszakban az nem ütközött olyan áthidalhatatlan nehézségekbe, mint korábban), így megmaradt rá a lehetősége, hogy visszatérjen Magyarországra, és ez is volt a szándéka. Egészen addig Kurtág nem sokban különbözött a Bartókot és Kodályt követő nemzedék többi tagjától (ő is, akárcsak Ligeti, Veress Sándortól és Farkas Ferenctől tanult a budapesti Zeneakadémián), és minden jel szerint a szocialista realizmus hűséges követője volt. Ám miután egy-két évig hallgatta Messiaen és Milhaud előadásait, és rengeteget dolgozott együtt Marianne Steinnel, készen állt rá, hogy hazatérése után (harminckét éves korában) mindent előlről kezdjen, amit az is bizonyít, hogy 1959-ben írott vonósnégyesét az op. 1 sorszámmal látta el.

Mivel korábbi művei gyakorlatilag hozzáférhetetlenek, igen nehéz kijelölni Kurtág helyét a magyar zenei hagyományban, és stílári szempontból elhelyezni a „Magyarok” Fesztivál szerzői között. Amikor az ember első ízben hallja az opus 1-es vonósnégyest, könnyen arra a következtetésre juthat, hogy az új Kurtág szántszándékkal utasította el magától mindazt, ami nemzeti háttéréről árulkodott. Annyi bizonyos, hogy semmiféle utalással nem találkozunk benne se a magyar népzeneire, se Kodályra, és Bartókot is legfeljebb a mű megírás módja idézi, nem pedig a dallamanyaga.

Ezzel szemben – bár nem tudhatjuk, szándékosan-e vagy sem – közvetlen utalást találunk benne Janáčekre, és csakugyan, ha az ember Kurtágot hallgatja, ez a cseh zeneszerző előbb ötlük az eszébe, mint Kurtág bármelyik magyar zeneszerzőtársa. A hat rövid tételből álló vonósnégyes szerialitásának és aforisztikus szerkezetének megfelelőit megtaláljuk ugyan Webern munkásságában is, de az egyes tételek mozaikszerű szerkezete, az egymást követő apró „sejtek”, de néha még maga a hangzás is Janáčekre emlékeztet.

Ám az átlagos zenehallgató számára Kurtág hangszeres zenéje igencsak kemény dió. Kurtág ugyanis jóval kevésbé törődik a kontinuitással, mint bármelyik elődje. Az a hallgató, aki a VONÓSNÉGYES első három ütemében érzékelte a tematikus jelleget,

már a következő ütemben elveszti tájékozódását a négy játékos meghatározatlan hangmagasság felé törekvő glissandója és a láb alatt játszandó ütőhangszerszerű gesztuspárjai hallatán. A kontinuitást, akárcsak Janáčeknél, itt is a drámai intenzitás pillanatig sem csökkenő feszültsége képviseli, csak éppen Kurtágnál kevesebb az ismétlődés. Az első tétel visszhangjai a mű végén oly távoliak, hogy voltaképpen nem is nevezhetők ismétlésnek.

Kurtágnak és Janáčeknek van még egy további közös tulajdonságuk is: mindketten élénken érdeklődnek az orosz irodalom és különösen Dosztojevszkij iránt. Egyik közeli barátja szerint Kurtágot időnként ugyanolyan heves lelki kínok gyötrik, mint Dosztojevszkij hőseit, és noha szemlátomást élvezzi a fekete humor némely termékeny fajtáját, annyi bizonyos, hogy többnyire rendkívül melankolikus tartalmú szövegeket zenésít meg. Ilyen például két legismertebb dalciklusának, A MEGBOLDOGULT R. V. TRUSZOVA ÜZENETEI-nek (op. 17) és a JELENETEK EGY REGÉNYBŐL (op. 19) című ciklusnak a szövege is. Mindkettőt Dalos Rimma, egy Budapesten élő orosz költőnő írta, s így érthető, hogy sok közös van bennük, elsősorban „asszonzserelem, asszonzorsors” jellegű témájuk és jórészt rövid tételek sorozatából álló szerkezetük. Ám a két ciklus között jelentős különbségek is vannak.

Az ÜZENETEK-et 1979 és 1980 között írta Kurtág Mary Thomas számára, és szerintem világosan érezhető rajta Peter Maxwell Davies és a Fires of London hatása (Davies 1970-ben látogatott el Budapestre). Schönberg, Ligeti és Bartók hatása is felismerhető, ám az EGY KIS ERÓTIKA című rész negyedik dalában, a CSASZTUSKÁ-ban az erőteljes ütőhangszeres részek és a „Hacker”-szerű klarinétszólam különösen élénken emlékeztetnek a Fires expresszionizmusára. Mary Thomas azonban sose adta elő ezt a dalciklust, és végül egy fiatal magyar szopránénekesnő, Csengery Adrienne előadásában ismerhette meg a közönség Párizsban, 1981-ben. Csengery Adrienne-t az Ensemble Inter-Contemporain kísérte, és az énekesnő a bemutató előtt hat hétig egyfolytában gyakorolt a szerző irányításával. Azóta Kurtág több mint száz dalt írt Csengery Adrienne számára, néhány dalnak pedig a szövegét is maga az énekesnő választotta ki. Ezek a dalok korántsem érződik olyan erősen az expresszionizmus hatása, mint az ÜZENETEK-en, de éppoly kifejezők, dallamosabbak, és éppolyan nagy követelményeket támasztanak az énekes technikájával és hangjával szemben, mint azok. Kurtág nem akarja, hogy műveit válogatás nélkül bárki előadja: azzal a követelménnyel, hogy a szopránénekesnő hangterjedelme háromoktávnyi legyen, kétségkívül a lehető leghatékonyabban védekezik az illetéktelen előadók ellen.

A hangszeres zene területén a kontinuitás problémájával szembekerülve visszaköszött ugyan, a BORNEMISZA PÉTER MONDÁSAI-ban (op. 7) viszont megtalálta az utat a szekvenciálisan rendezett dalciklushoz, és ekkor született meg az a Kurtág, akit ma ismerünk. Ennek a rendkívül erőteljes műnek a megírása után hosszú időre alkotói válságba került (a dalciklust öt évig írta, 1963-ban kezdte, és 1968-ban fejezte be), ám az ÜZENETEK sikere és Csengery Adrienne felbukkanása megerősítették benne a hitet, hogy jó úton jár. Bizonyos hosszú távú, hangszeres zeneművek írására vonatkozó terveinek megvalósítása késik ugyan, például egy időre elhalasztotta a Kocsis Zoltánnak ígért zongoraverseny megkomponálását, de kárpótlásul itt van az olyan gyönyörű darabok egész sora, mint a fantasztikus KAFKA-TÖREDÉKEK (op. 24) és a JELENETEK EGY REGÉNYBŐL. Csengery Adrienne szerint ezeknek a daraboknak az ének-szólama Monteverdire emlékeztet; nekem, bevallom, megint csak Janáčeket juttatják eszembe.

Ugyanakkor Kurtág újabban mind többet enged látni magyar (vagy román) gyökereiből. A JÁTÉKOK című rendkívül izgalmas zongoradarab-gyűjteményében, amely miniatűrök naplószerű sora, helyenként népdalokra való utalásokkal találkozunk (ebből a művéből Kurtág és felesége, Márta november 5-én előadnak néhány részletet), és az 1961-ben írott NYOLC DUÓ (op. 4) óta a cimbalom állandóan ott szerepel Kurtág zenéjében; a JELENETEK EGY REGÉNYBŐL című dalciklusban az énekszólamot cimbalom, hegedű és nagybőgő kíséri, márpedig ez a román cigányzenekarok jellegzetes összeállítása, amit Kurtág akkor fedezett föl, amikor hosszú távollét után visszatért szülővárosába, Lugosra (ezt a helységet az első világháború után csatolták Romániához). És a KAFKA-TÖREDÉKEK hegedűszólamában az erdélyi cigányzenészek hegedűjátéka is ott kísért.

Annak a koncertnek, amelyet november 5-én hallhatunk az Almeidában, talán az a legizgalmasabb felfedezése, hogy II. VONÓSNÉGYES-ében, amelynek alcíme OFFICIUM BREVE IN MEMORIAM ANDREAE SZERVÁNSZKY (op. 28), Kurtág visszatér ahhoz a műfajához, amelyhez korábban csak egyszer, tíz évvel ezelőtt fordult, a TIZENKÉT MIKROLUDIUM-ban (op. 13). Sajnos bizonyos szerzői jogi bonyodalmak miatt – a darabban szerepel ugyanis egy idézet Webern MÁSODIK KANTÁTÁ-jából – Kurtágnak ez a műve csak kéziratos formában létezik, és így nem volt mód tanulmányozására. Azok, akik a mű budapesti bemutatójáról beszámoltak, azt állítják, hogy akárcsak orosz kollégája, Alfred Snitke, akit Kurtág rendkívül tisztel, Kurtág is az utalás művészetének megteremtésében találta meg a megoldást a hangszeres zene által felvetett strukturális problémákra. Bármi legyen is azonban a helyzet, szerencsésnek mondhatjuk magunkat, hogy rövidesen alkalmunk nyílik a saját véleményünket is kialakítani róla.

*(Megjelent 1989. november 2-án, Kurtág György londoni koncertje előtt, a Listener című hetilapban.)*

Stambukely VII. 3  
1936  
(1978 bi.)

Peti jeny: kagy

The score is written on five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains several measures of music with notes and rests. The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing notes and rests. The third staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing notes and rests. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing notes and rests. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing notes and rests. The lyrics are written below the fourth staff: "gö-ze-ke-zott son ki-her ke-ges nyon kékkel". There are various musical notations, including accidentals, dynamics like "mp", and some scribbled-out areas.

[Egy igéretesnek indult kaland  
eleje-vege]

The score is written on five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains several measures of music with notes and rests. The second staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing notes and rests. The third staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing notes and rests. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing notes and rests. The fifth staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, containing notes and rests. The lyrics are written below the fourth staff: "(b1) (b2) (o) (b2)". There are various musical notations, including accidentals, dynamics like "mp", and some scribbled-out areas.