

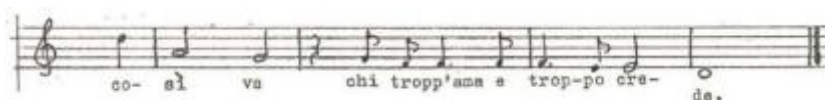
„Così va chi tropp'ama e troppo crede”

Kurtág György Truszova-ciklusáról

Egy másutt megjelenő tanulmányomban,^{*} ahol Kurtág György Dalos Rimma orosz nyelvű, részben a japán haiku-hagyományokhoz visszanyúló verseire írott *A boldogult R. V. Truszova üzenetei* (Op. 17) c. ciklusának és *Omaggio a Luigi Nono* (Op. 16) c. a cappella kórusművének összefüggéseivel foglalkoztam, párhuzamot vontam a Kurtág-mű lapjain kibontakozó elképzelt nőalak, R. V. Truszova, korunk e „negatív”, az értelmes közösségi cselekvés lehetőségeitől megfosztott „hösnője” és Monteverdi Ariadné-alakja között. Ott ezt írtam: „E nagyformátumú egyéniség vergődésében Ariadné sorsára ismerünk. Nem csupán a hangsúlyozottan *monodikus stílus* vall emellett, amelyről Kurtág zenéjének kemény realizmusa folytán lepergett minden, időközben rákövesedett bombaszt vagy romantikus szépelgés, és újra kivívt nemes egyszerűséggel, Monteverdi igaz drámaiságával szakad föl belőle a *panasz*. De ugyanakkor ott van a mű egész gesztusrendszerében: emelkedő-ereszkedő frázisaiban, a megadás és a lázadás, a kétségbeesés és a vád érzelmi koordinátarendszerében, a kitörni akarás és az összeomlás motivikus és formai megjelenítésében.” Az itt következő töredékes gondolatok ennek az összefüggésnek bizonyításául szeretnének szolgálni.

Hans-Ludwig Hirsch az NDK-ban megjelenő *Oper heute* c. almanach első kötetében (Henschelverlag, Berlin 1978) érdekes tanulmányt tett közzé Monteverdi Lamentójának stílusproblémáiról, főként a monódia lényegének értelmezéséről. Ennek kapcsán beszélt a töredék dramaturgiai összefüggéseiről is, fölvezolván Ariadné hullámzó lelkiállapotának „koordinátarendszerét”. Az ő gondolatait folytatva, és némiképp kiegészítve, az alábbi jól megkülönböztethető dallam- és hangvételbeli alaptípusokat emelhetjük ki a Lamento zenei szövetéből. Ezek jó néhány variációban, mégis szigorú logikai rendben bukkannak föl:

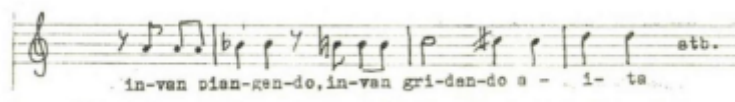
1. lemondás:



2. vád (a lemondás ellenpólusa):



3. sóvárgás (a lemondás zenei megfordítottja, a vád megenyhült formája):



^{*} Balázs István: A magánélet börtönében (Kurtág György két művéről). *Valóság*, 1984/5.

4. *vergődés* (a koordinátarendszer ambivalens érzelmi középpontja):



A Lamento nevezetes kezdő sora valamennyi érzelmi dimenzió párlata. Ez a – Thomas Mann szavaival szólva – „középig emelkedő, majd leszálló dallam” a mű egész logikáját követve érzékelteti a vád és a sóvárgás fölfelé ágaskodó, ill. küsző gesztusaiból való visszazuhanást: az összeomlást, a megsemmisülést.



Kövessük nyomon, hogyan teremődik újjá Kurtágnál ez a gesztusrendszer egy velejéig más akusztikai-zenei közegben, mégpedig a mű szerkezetének valamennyi dimenziójában:

- az *elemi gesztusok* szintjén,
- hangutánzó-helyzetfestő naturalisztikus *madrigalizmusok* alakjában,
- a *dallamformálásban*,
- a *kisformában*, vagyis az egyes versek mikrokozmoszának akusztikai újratereztetésében,
- a kvázi-dramaturgiai szerkezetben, a *nagyformában* tehát, amely a ciklikus rend költői értelmét adja, és végül
- a *műfajban*, abban a negatív operaszerűségben, amely már a maga „homorú ívben megfeszülő, szégyenlős dramaturgiájával” is vészjelzés: a bensőségbe való kényszerű visszahúzódság kifejeződése.

(Ez utóbbi két dimenzió itt csak jelzésszerűen szerepel, annak érzékeltetésére, hogy valóban az *egész* művet átható zeneszerzői koncepcióról van szó, kifejtését azonban az olvasó említett másik tanulmányomban találhatja meg.)

Az elemi gesztusok dimenziója

Néhány előzetes megjegyzés: A műben testet öltő korprobléma művészi megérzékítésének logikai kiindulópontja, egyszersmind a befogadás legközvetlenebbül megragadható közege az akusztikai alakzatnak a költeményekhez való viszonya. Az ének Kurtágnál nem követi szolgai módon a szöveg tartalmát. Monodikus stílusának lecsupaszított lényege, hogy a szó szemantikai tartalma mintegy fölizzik, és a vers teljes egészében átformálódik a zenei alakzat érzékletességében. Ugyanezen folyamat révén a szavak közvetlen jelentése magában az énekben nyer jelképes értelmet.

Ennek az átalakulási folyamatnak első lépcsőfoka az elemi gesztusok dimenziója. E gesztusok főként a költemények kulcsszavaival (pl. gyávaság, vágy, szerelmes ölelés, csók, megmentés, bukás stb.), érzelmi-intellektuális fogódzóival függenek össze, de ugyanakkor a zenetörténetileg kialakult akusztikai jelentések vagy éppenséggel egy egészen ősi gesztusvilág (zuhanásélmény, sírás, kacagás, torz hangképzés stb.) mintegy tudatalatti újraidézését is

jelentik. Ezekre az elemi zenei-emberi gesztusokra épül e majd félórányi mű kifejezésének egész rendszere. A gesztus olyannyira fontos egység Kurtágnál, hogy a metrikus-ritmikus rendet is alapvetően meghatározza: legtöbbször elsődlegesen nem az ütem, de nem is a „dallam” vagy a „periódus” stb., hanem a gesztus alkot egyetlen összefüggő zenei ívet.

Ugyanakkor a gesztusoknak ez a rendszere valóban *rendszer*. Soha nem különállóan bukkannak föl, hanem átjátszanak egymásba, értelmezik egymást, egymásba épülnek, olykor egészen bizarr jelentéstartalomra téve szert. Úgy viselkednek Kurtág partitúrájában, mint a festő kezében az alapszínek. Ellentmondásos, sokrétű érzelemvilág, a világra való vonatkozás vagy reagálás legkülönbözőbb minőségei keverhetők ki belőlük. Itt ismertetett alakjukban elvonatkoztatás eredményei tehát: a szó legszigorúbb értelmében *csak alaptípusok*.

A kiindulás. 1. E gesztusoknak, jóllehet elemiek, van egy feltételrendszerük, akárcsak ahogyan a mikrofizikában az atomok is tovább bonthatók. Kurtág megkísérli visszahelyezni jogaiba a jelentésében megfakult *kromatikát*, mégpedig ismételten a teljes rendszer rekonstrukciójával. Értelmét egyfelől a diatonikus hangközviszonyokkal, másfelől pedig az egészhangúsággal szembesülve nyeri ismét el. A legfontosabb dallam-, ill. motívumképző eszköz a *hangköz*. A hangközviszonyok szélső pólusai: *a)* a kisszekund, *b)* a tiszta hangközök, főként a kvint, de olykor a kvart is. A kisszekund élesen exponált alakjában érzelmi fordulópontokon, legtöbbször a haiku metszőszavával összefonódva jelenik meg. Szerepe Bartók „Kékszakállújának vérmottójára emlékeztet. Variánsai a dallamképzésben és a harmonizálásban: a nagyszeptim (= szűkített oktáv) és a kis nóna (= bővített oktáv). Ezek a feszült, diszsonáns hangközviszonyok hatják át a mű érzelmileg, értékaspektusában negatív rétegeit. A megnyugvás, a reflexió vagy a vágy pólusaira ezzel szemben – az említett tiszta hangközökön kívül – a konzonáns tercekből (kis- és nagyterc), továbbá ezek megfordításaiból (nagy- és kisszext) történő építkezés jellemző.

2. Az *imitáció* elve és az ellenpont révén belső egyensúly jön létre a gesztusok rendszerében. Leszámítva a „kiborulás” pillanatait (mint pl. a „Láz” eszelős kacaja, a „Nélküled én” vagy az „Elszámolás” expresszív zenéje) ez az elv tartást kölcsönöz a Truszova-alaknak. Különösen jellemző példa erre a „Tudom, nem kellek” c. darab. Itt a megadás gesztusát (a tudatalattiban?) a vád és a lázadás gesztusai ellenpontozzák. A darabot záró néhány ütem pedig egyenesen Pamina g-moll áriájának mai megfelelője: a fölszakadó fájdalmat kivételes szépség ragyogja be, a fegyelmezett tartás nemes pátosza.

A tartás és az összeomlás tendenciája egyaránt következetesen érvényesül Kurtág zenéjében. Az egyik irányban ez az elv olykor a legszigorúbb szerkesztésű feszes formákig: kánonig, tükörkánonig stb. teljesedik ki, míg más helyütt a kromatika széthúzó zenei logikája ott is érvényesül, ahol szinte csak tudat alatt válik jelentése az alapvetően diatonikus közegben érzékelhetővé. Kurtág az örömből is ürmöt vegyít. A zene következetesen érzékelteti a konfliktus föloldhatatlanságát.

3. Már Kurtág „Bornemisza”-jában is jelentős szerep jutott az imitációnak. Sokan, sok mindent elmondtak ezzel kapcsolatban (Kárpáti János, Kroó György). Hadd hivatkozzam ezúttal egy kevésbé ismert Kurtág-tanulmányra. Eisemann György idézi (lásd: „Mozgó Világ”, 1980/5. sz.) ezzel a jelenséggel összefüggésben Thomas Mann-t, aki éppen Monteverdi Ariadnéját emlegetve írta: „az ekhó [...] lényegét tekintve panasz, a természet fájdalmas sóhajtása az ember sorsa felett, az ember magánosságának tapogatózó megnyilvánítása [...]”. Az imitáció ebben az értelemben igen sűrűn bukkan föl a „Truszova” lapjain. Az egyszerű visszhanghatástól kezdve a variált (díszített, diminuált, augmentált) szólamkezelésen és invenciókon keresztül egészen a két- sőt többszólamú kánonokig át- meg átszővi a zenei szerkezetet. Az egyszerű gesztusok szintjén éppúgy föllelhető, mint ahogyan motivikus szintre is emelkedik, sőt olykor egész formaegységeket határoz meg.

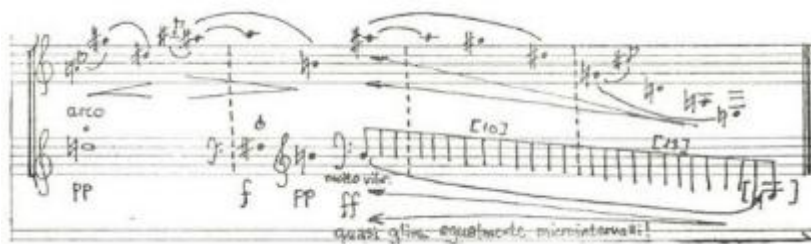
Ám ez a jelenség is sokarcú. Hol egy emberibb oldalát mutatja, különösen ott, ahol az énekhang fagyos magánya meleg kúrthangzással fonódik egybe, vagy például formaalkotó

elvként a „Nagy nyomorúság” c. darabban. Legemberibb formája a tiszta kánon, ahol az énekhang mintegy visszavétetik, otthonra lel. A „Játékszer” négyes kánonjában ez történik; az énekhang teljesen eggyé olvad a hangszerekkel. Ám hogy a megnyugvásnak, még inkább a belenyugvásnak ez a higgadt otthonhangja értékaspektusát tekintve mennyire nem egyértelmű, azt mi sem bizonyítja jobban, mint a rendszeridegen hang ütköztetés alakjában itt is nyomban belénk hasító vérmottó.

Egyszersmind azonban a visszhang a Thomas Mann által érzékeltetett jelentés visszajaként egy embertelen, elidegenedett vagy olykor egyszerűen csak közönyös arcát is mutatja, mint például az „Odavetted” tercetnő esetében vagy a „Karcú tűvel” hátborzongató kánonjában, ahol a szövegértelmezés szerint is a halállal válik egyjelentésűvé. Lett légyen szó azonban akár pozitív, akár negatív alakjáról, a visszhang (és tágabb értelemben az imitáció) végül mégiscsak a magány kifejeződése, azé az elviselhetetlen állapoté, amelyben az ember csakis önmagában, önnön hangjának, gondolatainak pusztá megsokszorozódásában lelhet társra.

Ez után a néhány előrebecsített gondolat után tekintsük át magát a gesztusok rendszerét.

Megadás. Jellemzői: aláhajló motívum vagy hangközlépés. Hozzá kapcsolódó képzetek: esés, zuhanás, csúszás. Az alaptípuson belül is számtalan variáns létezik, ezek tendenciájukat tekintve sajátos érzelmi decrescendo mentén rendeződnek el. Kurtág ezzel is beépíti a mű szerkezetébe a kényszerű megbékélés lelki folyamatát. Három kiemelt fontosságú hely, mégpedig épp a mű *első három* tételében, ahol is az énekhang az egyes darabok formai csúcspontján, az érzelmi hevület legmagasabb fokáról zuhan bele a megsemmisülésbe: a „Hatször négy méternyi térben” *vágy* <желание> szava (19. old.*), a „Nap zuhant le” *gyávaság* <трусость> szava (28. old.), valamint a „Láz” már említett eszelős kacaja (43. old.): a torz változat. E gesztus archetípusa, a megszelídült változat: a mű utolsó néhány másodperce, a nagybögő belecsúszása a semmibe, fölötte pedig a kürt megadó mélybe ereszkedése, Truszova meggörnyedt hátú összeomlása. A „Così va chi tropp'ama e troppo crede” modern megfelelője.



És a két szélső pólus között az átmeneti változatok sokasága a tragikus átéléstől egészen a bölcs higgadtságig: pl. *nap zuhant le* <День упал> (24. old.), a *láza vágyának* <Жар желания> (38. old.) megelőlegezése a kürtszólamban, az oboa, a klarinét és a kürt egymást imitáló, lefelé hajló motívuma az aleatorikus szakaszban (54–56. old.), vagy a *tudom* <Знаю> (89. old.) és a *mindenért* <За всё> (125. old.) gesztusa.

Lemondás. A gesztusok iménti rétegének is voltak már olyan összetevői, amelyek ebbe az irányba mutattak. Mégpedig a csúszás, a zuhanás: a végletesen fölfogott, kiteljesedett kromatika. A lemondás gesztusa lefelé lépegető kromatikus menetekből tevődik össze. A

* A hivatkozások a partitúra oldalszámaira vonatkoznak. Kurtág György: *A boldogult R. V. Truszova üzenetei szoprán szőlőre és kamaraegyüttesre Dalos Rimma 21 költeményére*, partitúra (Послания покойной Р. В. Трусовой. 21 стихотворение Риммы Далос), Op. 17. Editio Musica Budapest (Zeneműkiadó), Budapest 1982.

„Truszoza” első harmadának javarészt még fölfelé mozgó-kapaszkodó kromatikájával ellentétben ez a gesztus inkább a tételek harmadik csoportjára, a „Keserű tapasztalás” címet viselőre jellemző. Sőt, itt már annyira meghatározó, hogy ellentétes szemantikájú kulcsszavak, mint pl. a *boldogság* <счастье> zenei alakzatában is kitörölhetetlenül ott bujkál. Jellegzetes megjelenési formái a „Karcsú tüvel” kánonjának kromatikusán ereszkedő félhanglépései: *e-esz-d-cisz-c* stb. vagy az „Őszi virágok hervadása” c. darab lefelé lépegető oboa- és klarinét-motívuma (94–96. old.).



Sóvárgás. A lemondás inverze. Jellemzői: emelkedő kromatikus, olykor egészhangú menetek, lépések. Ezt a hangvételt üti meg mindjárt a darab kezdete. Az egymásra rátelepedő szólambelépések rajza (a brácsa agyonhajszolt jambikus *cisz-e* motívuma a nagybőgő üveges hangzású flageolett *d*-je + a hegedű hamisan játszatott *c*-je, majd újabb ütköztetések: *e-esz*, még később a klarinét és az oboa egymásba nyúló *eisz-fisz*, ill. *g-asz* disszonanciája stb.) megteremti a „hatszor négy méternyi tér” fullasztó levegőjét, de egyszersmind a magányból való kitörni vágyás izzó atmoszféráját: a sóvárgás zenéjét, ezt a modern Trisztán-hangot. Más megjelenési formái az énekhanghoz kapcsolódnak főként, a szöveggel teljesen eggyé simuló deklamálások: *szomjazlak téged* <Я жажду тебя> (38–39. old.) a szorongó sóvárgás zenéje, ennek pedig egy transzcendenciába mutató, a másik ember elérhetetlenségét érzékeltető egészhangú változata: *épp te ne látnád?* <Разве не видишь> (42. old.). De részben ide tartozik a *Eltűnéseid* <Твои исчезновения> (100. old.) a maga kromatikusán fölfelé kapaszkodó lépéseivel. Itt azonban már egy újabb jelentéstartalom is kapcsolódik hozzá: az objektív idő közönyével való küzdelem, a szorongatottságból és elhagyatottságból való kitörni vágyás hangsúlyai társulnak hozzá.

Vád. A megadás inverze. Jellemzői: fölfelé ugró-ágaskodó hangközlépés és/vagy feszes risoluto karakter. Előfordulnak ennek a gesztusnak egészen személyes hangvételű változatai is, amelyek csupán a másik emberre, a „te”-re vonatkoznak: pl. *miért*, <Зачем> (114. old.) vagy *mérgez* <отравит> (42. old.), nem is szólva a legjellegzetesebb helyek egyikéről, a belénk döfő „*karcsú türről*” <пронзит> (88. old.), amely a lemondás ereszkedő kromatikus lépéseit szakítja félbe.

A vád gesztusának azonban fölbukkan – igaz, csak egyetlen rövid pillanatra, de annál hangsúlyosabb helyen – egy kifelé forduló, a morális fölháborodás hangján szóló változata is. Arról a helyről van szó, amelyik a leginkább emlékeztet a „Bornemissza” közéleti indulatok fütötte kiállására, arról, amelyik „rést üt a lírai személyesség befelé forduló horizontján” és közvetlen rálátást enged a világra. (L. említett másik Kurtág-tanulmányomat.)

Hogy Kurtágnál, akárcsak Monteverdinél, mennyire összefüngenek egymással, mennyire szinte egymásból jönnek létre ezek a gesztusok, azt épp ez a hely mutatja igen szemléletesen. A „Nap zuhant le” c. darabban a gesztusok logikája a lemondás, a tragikus megadás, majd pedig a sóvárgás fokozatain át elvezet ehhez a műben az odáig ismeretlen réteghez, a vád gesztusához.

A nagy tehetetlenségi nyomatékkal aláhulló *nap zuhant le* <день упал>-motívum ellensúlyozásaképpen elindul egy fölfelé törekvő-sóvárgó-kúszó mozgás. Lépésről lépésre küzd föl magát, a szöveg lényeges szavainak hangsúlyos szótagjainál érve el és hódítva meg egy-egy magasabban fekvő hangot. *Aisz*-ről indulva, majd *h*-ről ismételten nekirugaszkodva, a *h-c* lépéssel éri el a *megmentés* <спасение> szót, a *c-cisz* lépéssel a *menthetlent*

<неспаемый>. Fokozódó zaklatottság, majd agresszivitás jellemzi a halmozódó indulatokat, jóllehet az átcsapás még mindig késlekedik. A dallam egyre csak csúszik fölfelé: minden ütemkezdő hangra egy-egy újabb csúcs esik. Újabb kulcsszavak: „csalás” <ложью>: *d*, „színjátszás” <игрою>: *disz*, „cselszövény” <интригами>: *e*, „az igazság hány foltozása” <с новыми заплатками правды>: *f-fisz*. Itt azonban az énekhang elveszíti tartását, „kijön a sodrából”. A „hangsúlyok összegabalyodnak, az értelmes, egyre emelkedő tónusú beszéd fejvesztettségbe torkollik”, jelezve, hogy a morális ítélkezésnek „csakis morális értékbázisa, nem pedig valóságos kifutási lehetősége van”. Íme az azonnali összeomlás: *a hazugság rongyain* <на тряпье лжи>, és a gyávaságén <и трусости>. Az egész Truszova-ciklusnak erre az Omaggio mégsem merek-<да не смею> gesztusával összefüggő kulcsszavára az énekhang a meghódított *b* magasságból visszazuhan a mélybe. Magába roskad, akárcsak annak idején az istenek akarata ellen kikelő Ariadné:



Kitörni akarás. A bezártság, a tehetetlenség, a cselekvésképtelenség érzetéből fakadó érzelmi dimenzió. Ez a gesztus van a mű centrumában. Azért lényeges ezt külön kiemelnünk, mert valamennyi irányba mutat. Szerkezete olyan, hogy elvben bármelyik pólus felé elmozdulhat, akár belső fejlesztéssel, akár átcsapással. Jelzi tehát nem csupán a tehetetlenséget, de az ebből fakadó, olykor hisztérikussá fokozódó ingerlékenységet, hangulati labilitást, belső bizonytalanságot is.

Ezzel a gesztussal kapcsolatban írtam másik Kurtág-tanulmányomban: „Az a jellegzetes tölcsér-motívum, amely a »Bornemissza«-ciklusban a Bűn ellenképeként a föloldást, a távlatot, a »kikelet« hangját jelentette, itt, ellentétes jelentéstartalomba csapván át, a tehetetlen vergődés zenei megtestesüléseként foglalja el helyét a mű gesztusrendszerének középpontjában”:



A kitörni akarás gesztusának mindjárt két alapváltozata is van: egy statikusabb és egy dinamikusabb.

1. Egy örökmozgó, körbeforgó, önmagába zárt, vagyis látszólag mozgékony, valójában sehova sem vezető motívum. Ez a tekergő gesztus a megoldhatatlannak tűnő konfliktus érzéki alakja. Jellemző példák: „*arcod belesápadt*” <твоё побленившееся лицо> (51. old.): *e-esz-g-esz-d-fisz-f* stb. Ugyanennek egy jóval agresszívebb változata: az alpári győzelem mámore, a másik emberrel szemben vett elégtétel hangja, a magánéleti létbe zárt, tehetetlenül vergődő ember egyszersmind önpusztító kegyetlenkedése. „Szemet szemért,

szerelmet szerelemért <Око за око – Любовь за любовь> (109. old.): *g-fisz-g-fisz-f, f-a-g-fisz-gisz*. És természetesen a *láz* <жар> zenei alakja (36–44. old.), amely számtalan variánsával átvezet a kitörni akarás már valóban dinamikusabb gesztusvilágába. Abban a formájában ellenben, ahogyan a tételt indítja és berekeszti (nem zárja!) – tekergő örökmozgó: a végeláthatatlan önemésztés hangja.

2. A „láz” zenei alakjában először lefelé, majd fölfelé feszegeti a motívum határait, ámde többszöri nekiiramodás ellenére is minduntalan csak az örökmozgóban állapodik meg. Rákos daganatként burjánzanak el benne a bővítések: hármas, négyes, ötös stb. tizenhatod egységek jönnek létre, új és új hangokat küzd ki magának, anélkül azonban, hogy mindez a zenei folyamatot jótányival is előbbre lendítené. Ezután jelenik meg kifejtett alakjában az imént idézett, lefelé is, fölfelé is egyenletes kismásodokban mozgó tölcser-motívum (41. old.), amely már a „Nap zuhant le” c. tétel *reszket* <мёрзнет> (21. old.) szava fölött alig hallhatóan megszólaló hideglelős mandolin-tremolóban is fölbukkant egyszer. S miután megint pattanásig feszült a húr, s miután a tölcser több oktávnyi szélességre tárult szét, az énekhang belefutad a torz, hisztérikus hahotázásba.

Ugyanúgy zuhan a mélybe, immár harmadszor, mint a *vágy* és a *gyávaság* szavaknál, félreérthetetlenül jelezve ezzel a magánélet csődjének összefüggését az érdemi cselekvés lehetőségeit nélkülöző közéletiséggel. A cselekvésképtelenségből fakadó hasonlóan hisztérikus feszegetésekkel más helyütt is találkozhatunk, mint pl. az alábbi helyeken: „*eléd állok meztelenül*” <Перед тобой стою я голая> (65. old.) vagy „*a cselekvés egy láncszeme hiányzik*” <Нет связи в действии> (101. old.).

Beteljesülés. Éppen csak jelzésszerűen és nem is valóságosan jelenlevő pólus. El-dönthetetlen, hogy vágyként vagy emlékként idéződik-e föl. Mégis a harmónia, a föloldódás ugyancsak ritka pillanatait jelenti a műben. E gesztus szintén kulcsszavakhoz kapcsolódik, mint pl. a 33. vagy a 49. oldalon a *csók* <поцелуй> szóhoz. Itt az egész mű hangvételétől olyannyira idegen, majdhogynem romantikus gesztusok jelennek meg, jellegzetes kisterc vagy nagyterc hangközlépésekkel a középpontjukban. Vagy pl. a *szerelmes ölelés* <любовная ласка> (46. old.) kifejezésben szintén egy fölfelé hajló nagyterc és egy lefelé hajló kisterc lépés található. De ugyanígy kap szinte szárnyakat a *vágy* <желание> szó is, amikor a *visszafojtott* <сдерживаемое> kifejezés után egy pillanatra fölszabadul (53. old.). Igaz, rögvest meg is dermed. A rákövetkező aleatorikus szakasz reszketeg állóképbe merevíti ki, majd önálló zenei „képpé” különül a dermedt vágyakozás szimfóniájában, „Truszoza üzeneteinek summázatában”.

Megbékélés. Javarészt szigorú szerkesztésű formákban: kánonokból, invenciókból álló nyugodt, higgadt hangvételű tételek sora. Jellemző rájuk – persze tendenciaként, s nem mereven, ortodox módon – a diatonikus hangközlépésekből összetevődő szerkezet, az egyenletesen lépegető motívumvilág. A szó szoros értelmében nem is beszélhetünk a megbékéléssel kapcsolatosan „gesztusról”. Inkább egy olyan átfogó, magasabb egységet kell értenünk rajta, amelybe a reflexió révén a gesztusok egész eddigi rendszerének logikája beletorkollik. A ciklikus rendben játszott szerepéről részletesen másik tanulmányomban beszéltem.

Madrigalizmusok

A reneszánsz kórushagyományokig visszanyúló kifejezési réteg, amelyet a „Bornemisza Péter mondásai”-ból is jól ismerünk. Olyan naturalisztikus mozzanatok, zenei játékokat, szófestéseket, hangutánzó zenei alakzatokat ölel föl, amelyeknek feladata, hogy egy sajátosan zenei-akusztikai „tárgyi” világ megteremtése révén segítse a tudatot a voltaképpen zenei élmény befogadásában. Ennek a tárgyi világnak persze Kurtágnál távolról sem a nehézkedési

ereje lép működésbe, nem földhözragadt köznapisága, hanem kötői ereje, amelynek révén a világhoz közvetlenül tapadó jelentések is megemelődnek.

A madrigálemek szerepe kettős. Mert jóllehet indokolt önálló réteggként történő megkülönböztetésük, mégis nehezen, nagy ügyel-bajjal különíthetők csak el teljesen a kifejezés más dimenzióitól, a) Visszautalnak a gesztusok rendszerére, összefonódnak a szavak költői hangzasképével. Olykor eldönthetetlen, hogy voltaképpen gesztusról vagy madrigáljellegű szófestésről beszélhetünk-e inkább. b) Ugyanakkor építőkocka gyanánt előremutatnak a mikro- vagy a kisformák világa felé. Mert hiszen egy-egy akusztikai kép meghatározza a dallamformálást, ezt a fontos közvetítő elemet a gesztusok és a versek mikrovilágát megteremtő, mindig egyedi-egyszeri kisformák között.

Álljon itt néhány példa arra, hogyan rugaszkodik el a zenének ez a még mindig egészen elemi rétege bonyolultabb összefüggések föltárása-érzékletessé tétele felé.

Bajosan lehetne különválasztani a szituációfestést és a gesztust a *reszket* <мёрзнет> szó jellegzetes hangalakjában: a mandolin imént említett didergő tölcsermotívumában vagy az énekszólam nem kevésbé iszonytató-hidegletű *fisz* hangismétlésében, amelybe ráadásul bizarr módon még a Monteverdi-féle „voce battuta” távoli emlékképe is belejátszik. Ott – a felfokozott érzelem kifejeződése, itt – a dermedt vágyé. Szintén összefonódik gesztus és naturalizmus a már említett *átdöfi* <пронзит> szó hangalakjában, ahol is az énekhang az oboával élesen metsző nagyszeptim-párhuzamban valóban szinte átdöfi szívünket, egyszersmind pedig a gesztusban szereplő nagyszeptim ugrás (pontosabban szűkített oktáv) e hangképet a vád és a tiltakozás dimenziójával rokonítja.

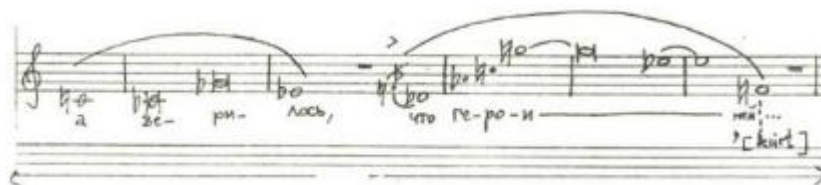
De még a legföldhözragadtabbnak tűnő hangutánzások is áttételeződnek. A „Mért ne?” *visítani* <визжать> és *röfögni* <хрюкать> szavai (60. old.), a „Bornemissza” Tavasz-tételének ezek a rúttá torzult változatai is túlmutatnak önmagukon: jeleznek egy ki nem bontott groteszk tengelyrendszert. Ennek az imaginárius tengelyrendszernek a ciklikus rend értékhangsúlyainak kitételében lesz kulcsfontosságú szerepe. Az ember lehetőségeinek és valóságának végletes szétválását kell majd érzékeltetnie.

Újabb példa: a *kavicsok* <камешки> szünetekkel tagolt, játékos nyolcadhangjai, ezek az akusztikai „kövecskék” (82. old.). E hely súlyát az adja, hogy az egyetlen pillanat a műben, amikor csöndesen, alig észrevehetően földereng benne az öröm. Mihelyt azonban az énekhang kimondja magát az *öröm* <Я радуюсь их> szót: fölfelé ugrándozó, egymásba fonódó hangközmozgásokkal festve az öröm zenei képét, a szó megisméltetésével már be is árnyékolja, akárcsak Bartóknál a Kékszakállú herceg fölragyogó birodalmát a véres árnyat vető felhő. Ez a szomorú gesztus jelzi: szeretne csak örülni, de már képtelen rá.

„Őszi virágok hervadása”. A fákról pergő levelek zenei képe: a hárfa, a cseleszta és a zongora lefelé haladó kromatikus skálamenetei. Kép és gesztus egyszerre, hiszen tudjuk, az ereszkedő kromatikus menet a lemondás gesztusát képviseli. A lefelé pergő futamok, először a cimbalom, majd pedig a váltás után a hárfa szólamában, fölfelé lépdelő egészhangú skálamenetekkel ellenpontosódnak. Az élmény megfoghatatlan és behatárolhatatlan. A különmemű rétegek egymásra vetülése értékzavart okozva egyesül egy hátborzongató természetélményben. De a döbbenet olykor villanásnyi időre nevetségességbe csap át. Szenvelésbe, ha tetszik. Ez a leginkább „haikus” vers. Metafizikai távlatokat nyit. A kromatika jelentése hagyományosan a szorongás, a felfelé lépdelő egészhangú meneteké a megfoghatatlan nyitás a transzcendencia irányában. Az elmúlás gondolata fölötti szemlélődő mélézás szorongást vált ki az emberben, aki csupasz magányában áll ott egy rideg és közönyös természetben. A tehetetlenség azonban visszatetszést is szül. A nyávogó énekbeszéd Schönberget idézi: a *Holdbéli Pierrot* „transzcendentális otthontalanságának” groteszken szenvelgő hangját. Mintha csak Kurtág vissza akarná irányítani figyelmünket a transzcendentális-metafizikai értelmezés helyett a társadalmi olvasat felé.

Az „Eltűnéseid” c. darab naturalisztikus óraketyegése (100. old.), amely persze összefonódik a sóvárgás kromatikusán fölfelé lépdelő szaggatott mozgásával, majd pedig a hisztérikus kitörni akarás több oktávot átívelő tölcsermozgásával, a múltó idővel való szembenézés értelmét nyeri el. Ez a zene valósággal Tarkovszkij „Sztalker”-jének bölcséleti mélységeit ostromolja. Az idő közönyös múlásának tragikus megélése kap benne hangot, ám egyszersmind a személyiség birokra kelése is vele, a küzdelem egy valóban átélt, történelmiesített, számunkra valóvá tett idődimenzióért. A szaggatott, mechanikus lüktetés a haiku metszőszavánál eltűnik és az énekhangban, valamint a kürtnek vele megint csak összefonódó invenciójában (102. old.) szubjektív idővé válik: *de van egy másik kapocs* <Ho есть иная связь>. Vigaszként? Távlatként? Nem tudhatni. Egy villanásnyi idő után ismét összecsapnak fölötte a közönyös idő-tenger hullámai.

Ezek után már említeni is fölösleges szinte, hogy a „Játékszer” c. versben a zene nyomban kihasználja a *hősnő* <героиня> (113. old.) szó kínálta lehetőségeket. Ebben a kúrthanggal összefonódó hősi gesztusban Fidelio-Leonora alakjának távoli emléképe is földereng, ám az aláhajló gesztus újra hangsúlyozza a cselekvő kiállás ellehetetlenülése miatti elkeseredettséget:



Gondolom, e néhány inkább csak ötletszerűen kiragadott példával sikerült bizonyítanom, hogyan jut el Kurtág zenéje a madrigálszerű naturalizmustól vagy az egyszerű gesztusoktól a versek mélyebb értelméig, annak révén pedig a költemények immár teljesen zenei-akusztikai jelenséggé lett hasonmásáig. Mindez azonban elválaszthatatlanul összefonódik a dallamformálással és a formaadással.

Dallamformálás – kisforma

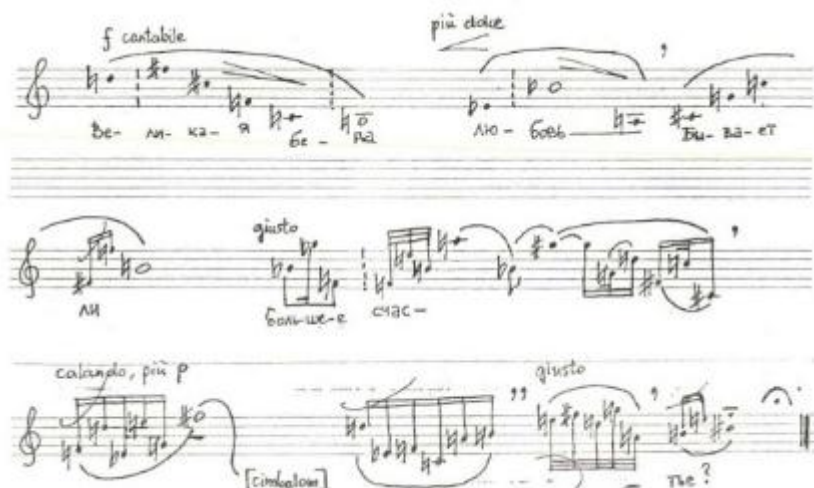
A dallamformálást nem kevésbé szigorú logika hatja át, mint a gesztusok rendszerét: a kifejezést a forma fegyelme tartja össze. A dallamszerkezet nem a versszerkezet másodlagos lenyomata, hanem mélyszerkezetük kibontása, érzékletessé tétele, akárcsak Nono vokális műveiben: a szemantikai tartalomnak hangzó jelenséggé történő fölfokozása. Egyszóval az értelem műve. Másfelől azonban, jöllehet a racionális végiggondoltság nyomai mindenütt fölfedezhetők Kurtág dallamaiban, ezek mentesek minden kiagyaltságtól, laboratóriumi jellegtől, és teljes magától értetődőséggel sugallja egy-egy dallamképlet, hogy ő az egyetlen lehetséges megoldás. Kurtág ezzel – másképpen mint Nono, de hasonló eredménnyel – egy értelemről áthatott dallamvilág új érzelmi dimenzióit tudja megteremteni. Megbirkózik a legnehezebbel: egy olyan köznyelvnélküli állapotban, amikor már dallamot is alig-alig lehetséges leírni, létrehoz egyfajta második közvetlenséget.

A dallamformálásra is messzemenően igaz, amit a gesztusokról és a madrigálszerű elemekről korábban leírtam, vagyis hogy visszavezethető elemibb egységekre, s ugyanakkor – lévén magasabb szintű szerveződésről szó – még elválaszthatatlanabbul kötődik a formaadás szerves folyamatához.

A „Magány” első tételében például elemi gesztus az az emelkedő-ereszkedő dallamvonal, amely Monteverdi Lamentójában találja meg a maga ősképet, ámde ugyanakkor

a dallamkép ugrásaiban ott bujkál variánsai révén (szűk oktáv, kis nóna) a kezdet feszült kromatikája, a vágy trisztáni zenéje. A kromatika ezzel együtt szigorú logikai rendben áll össze dallamvonallá: ahogyan a vers ritmusa, belső feszültsége fokozódik, ahogyan zsigereinkben szétterjed a magány kínzó érzése, úgy tágul–szűkül–kúszik sóvárogva és vágyakozva a dallam. A szöveg kulcsszavaihoz érve hódít meg, a már jól ismert logika szerint, mind nagyobb magasságokat és lép, esik vagy zuhan vissza a kiindulópontra. A nekirugaszkodás és a visszazuhanás, a nekiveselkedés és az összeomlás alapképlete szerint.

De vegyünk végül egészen közről szemügyre egy tételeni egységet! Önkényesen emeljük ki, mondjuk, a „Nagy nyomorúság” c. darabot (78. old.), s vizsgáljuk meg a cimbalom gazdagon cifrázott szólamával kánont éneklő szoprán szólam dallamszerkezetét.

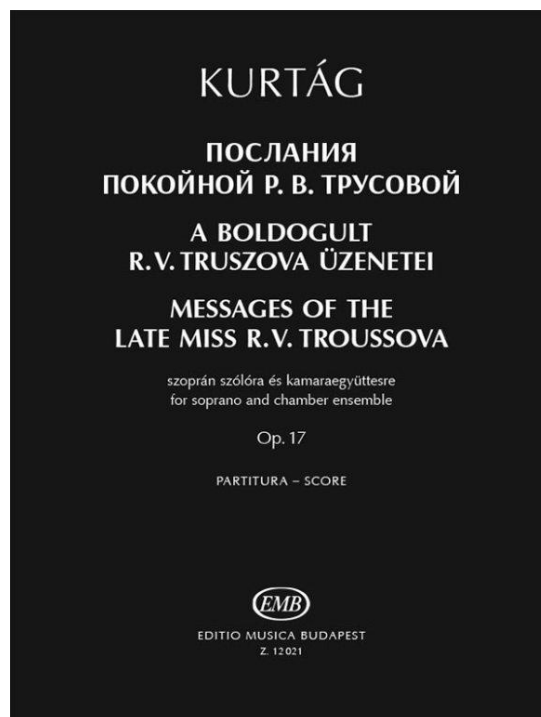


A dallam indítása: fölfelé lépő nagytere, vádként hangzik. Ezután egyenletesen, konszonáns hangközökben (tisztá kvart, bővített kvint, kis szext, tisztá kvart) lépked lefelé, megadóan, mégis tartással. A nyomorúság <беда> szónál szinte összegörnyed a másik jelentéspólushoz tartozó kismásod lépésben. Az eddigi cantabile előadásmód a szerelem <любовь> szónál még sokkal bensőségesebbé válik. Az előző frázishoz viszonyítva szűkített kvart (nagy terc) magasságból indul egy gyönyörű, fölfelé lépő tisztá kvint, hasonló gesztussal ahhoz, ahogyan Mozartnál Pamina mondja ki a „Wahrheit” (igazság) szót.

Ámde a dallam íve megint csak behajlik egy lefelé ívelő kis nóna lépésbe, és ezzel a szerelem hangképét is a megadás gesztusrétegéhez rendeli hozzá. A *létezik-e* <Бывает ли> igazi zenei kérdés: emelkedő íve és a háromszor ismétlődő szűkített kvint bizonytalanságot sugall. A *boldogság* <счастье> szóhoz érve a szó legszorosabb értelmében kivirágzik az énekszólam. Valósággal tobzódik Kurtág díszítő kedve. Az addig megkapóan egyszerű és csupasz énekszólam átveszi a vele mindezidáig augmentációs-diminúciós játékban kánont alkotó cimbalomszólam ornamenseit. A díszítményekben azonban mégis ott bujkál a kromatika: a szorongás, a *félelem* <трисость>. A dallamrajz lecsupaszított váza pedig, a főhangok sora, egy lefelé ereszkedő-hajló kvázi-pentaton dallamfordulatot rajzol ki: a gisz-fisz-cisz (fă-mi-ré-lá). Az öröm tetőfokán a megadás jellegzetes gesztusát. Ez a kis mikrovilág, akár csepp a tengerben, úgy tartalmazza az egész Truszova-ciklus ariadnéi konfliktusát.

Balázs István

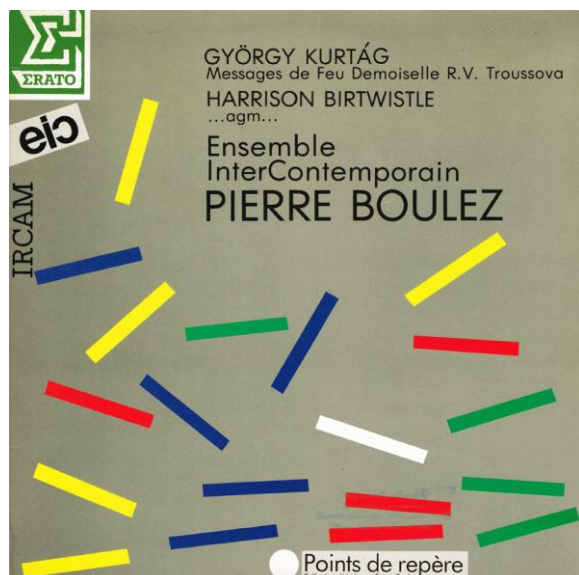
(Magyar Zene, 1983/3, 223–234., javított változat, 2026)



Kurtág György: *A boldogult R. V. TruszoVA üzenetei*
szoprán szólóra és kamaraegyüttesre Dalos Rimma 21 költeményére,
partitúra, Op. 17

Monteverdi: Ariadné panasza – [Lasciatemi morire, Claudio Monteverdi's secular aria from his lost opera L'Arianna \(SV 22\), 1608.](#) [11:01]

Anne Sofie von Otter, mezzoszoprán, Antiqua Köln, Reinhard Goebel, Jakob Lindberg teórba. (Követhető kotta)



[Messages De Feu Demoiselle R.V. Trousova \(1976-1980\)](#) [25:43]

Csengery Adrienne, Ensemble InterContemporain, vez. Pierre Boulez.

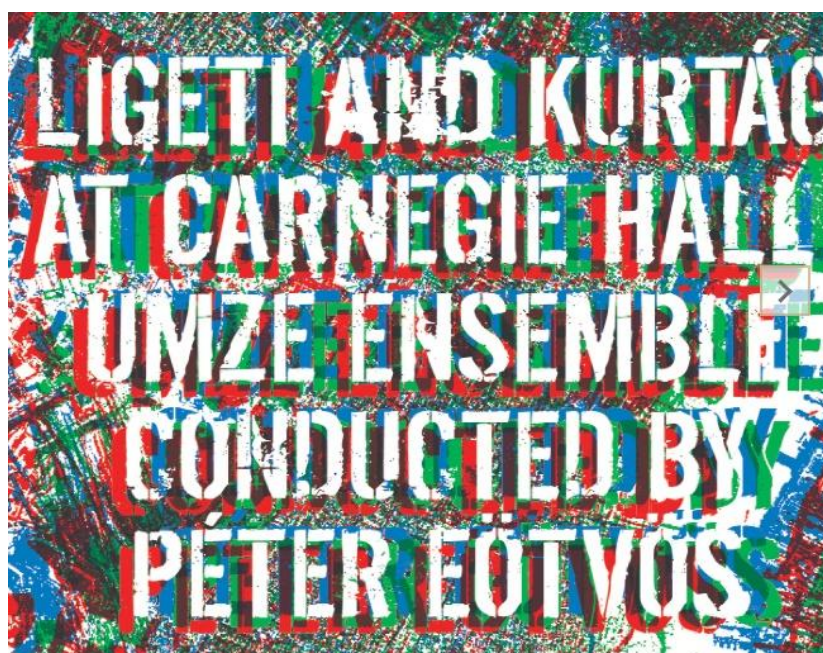
(A felvétel 1983. április 12–13-án készült a zeneszerző jelenlétében az IRCAM vetítőteremben, Georges Pompidou Központ, Párizs.)



[A boldogult R. V. Truszova üzenetei, op. 17](#) [2:59] (részlet)

Csengery Adrienne, szoprán, Budapesti Kamaraegyüttes, vez. Mihály András.

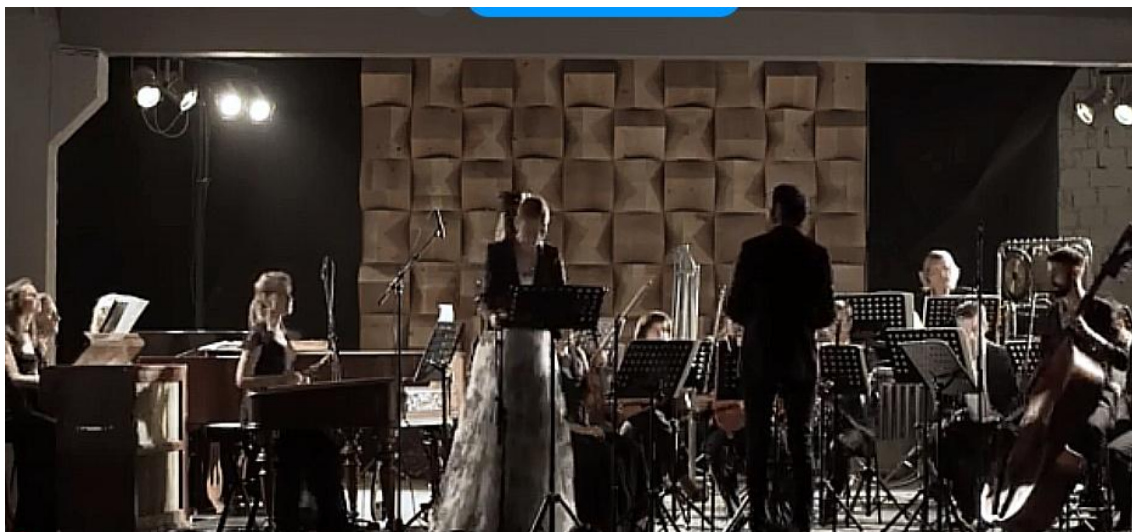
[\(A teljes mű lejátszási listája\)](#)



2009. január 31-én, a New York-i Carnegie Hall Zankel termében, az *Extremely Hungary* rendezvénysorozat keretében elhangzott koncert Ligeti és Kurtág műveivel. A CD a hangverseny élő felvételét tartalmazza, a *Truszova*-ciklus a második szám. Natalja Zagorinszkaja, szoprán, UMZE Kamaraegyüttes, vez. Eötvös Péter.

[Meghallgatható részletek a koncertből, a mű orosz szövegével és Tandori Dezső magyar fordításával](#)

A Truszova-ciklus újabb előadásaiából:



[György Kurtág. Messages of the Late Miss R.V. Trousova, Op. 17](#) [35:18]
Ukho Ensemble Kyiv, Viktoria Vitrenko, vez. Luigi Gaggero (2016. október)



[Israel Contemporary Players](#) [32:21]
Brassói-Jőrös Andrea, vez. Nagy Zsolt (2025. szeptember 18.)