

HORVÁTH BÁLINT

„EZ A MI VÉGJÁTÉKUNK”

Kurtág György Beckett-operája



Kevés példát lehetne hozni a kortárs zeneszerzésből arra, hogy a zenei anyag ennyire egyértelműen és ilyen alázattal vetné alá magát a feldolgozandó textusnak. A zenei megformálás végig a dráma mélységes mély, szinte már tudományos igényű ismeretéről tanúskodik.

■ 2019. november 15-én, amikor e sorokat írom, éppen egy év telt el Kurtág György, a bánsági születésű világhírű zeneszerző első operájának milánói bemutatója óta.

Az opera mint hivatkozási alap korábban sem volt ismeretlen Kurtág zenéjével kapcsolatban. A kétezres évek folyamán rendszeres látogatója voltam legendás mesterkurzusainak, s jól emlékszem arra, hogy saját műveinek betanításakor rendre operai szituációkra utal. Amellett, hogy énekhangján, jellegzetes mozdulataival kísérve folyamatosan drámai gesztusokat imitál, nagyon gyakran idéz fel konkrét pillanatokot a zeneirodalom remekműveiből, s ezek között feltűnően nagy számban szerepelnek operák.

A szakirodalom és a közvélekedés szerint Kurtág zenéje erősen drámai karakterű, elementáris gesztusok megjelenítésén alapul. Művei szinte kiáltanak a színpadi megvalósítás után, és ez nem is példa nélküli (gondolhatunk itt a *Kafka-töredékek* szcenírozott előadására, illetve egyes Kurtág-művek alapján született kortárs koreográfiákra). A nyolcvanas-kilencvenes években írt nagyobb apparátusú művei – különösen a Beckett-sorokra készült *What is the Word* (op. 30/b) – gyakran alkalmaznak teátrális elemeket, tulajdonképpen egy nagyon sajátos zenés színházként is értelmezhetők.

Mindennek ellenére sokáig nehéz volt elképzelni, hogy Kurtág alapján véve törede-

zett, fragmentált zenei nyelve alkalmas lehet egy valódi operai nagyforma kialakítására. További operatervei (pl. Bornemisza Péter *Magyar Elektrájának* feldolgozása) rendre megvalósulatlanok maradtak. Sokáig úgy tűnt, hogy Kurtág folyamatosan operazenét ír, anélkül, hogy ebből valaha is kikerekedne a konkrét *magnum opus*. Más szóval, mintha rendkívül szerteágazó összefüggésrendszerével maga az életmű képezne egy latens, hatalmas kiterjedésű művet.

2010-ben röppent fel a hír, hogy a 84 esztendőes mester elkezdte írni élete első operáját. Azt is lehetett tudni, hogy igazán nagy lélegzetű alkotás készül, a korábban tervezett három, összekapcsolt jelenet (*Footfalls, Rockaby, Play*)¹ helyett Kurtág végül Beckett egyik főműve, a *Végjáték (Fin de Partie)*, Kolozsvári Grandpierre Emil fordításában *A játszma vége*) megzenésítése mellett döntött.

A *Fin de Partie* bemutatójáról, keletkezési körülményeiről és magáról a műről immár magyar nyelven is fontos írások jelentek meg. Ezek közül ki kell emelnünk Fazekas Gergely cikkét, ami a *444.hu* zenei rovatában jelent meg,² a *Muzsika* folyóirat utolsó nyomtatott számában található, Farkas Zoltán tollából származó beszámolót,³ illetve a zeneszerzőnek filológiai kérdésekben segédkező Rákóczy Anita összefoglalóját.⁴ Fontos információk hangzottak el a milánói bemutató közvetítését kísérő beszélgetésben a Bartók Rádióban, amelynek résztvevői Halász Péter és Serei Zsolt voltak (ennek tudtommal nincsen írásos nyoma).

Nem igazán született még viszont a mű nagyságrendjéhez méltó nagy formátumú zenei elemzés, amely feltárná az opera belső összefüggésrendszerét, és kijelölné a darab helyét a zeneszerző életművében.

Kurtág kétségkívül a világ egyik legjelentősebb élő zeneszerzője, a húszas években született avantgárd generáció egyik utolsó nagy túlélője. Hatalmas várakozás előzte meg a bemutatót a világ zenei élete és a média részéről is. A nemzetközi sajtó legbefolyásosabb fórumai (*The New York Times, Frankfurter Allgemeine Zeitung, The Guardian, Le Monde* stb.) kivétel nélkül beszámoltak a milánói eseményről.⁵

A zenei anyaggal való szüntelen küzdelem, az egyes műrészletek és művek számtalan variációjának kidolgozása és azok gondos mérlegelése, a kíméletlen önkritika, a menetrendszerű elhallgatások, a hosszú alkotói csendek: mindez folyamatosan jellemzi Kurtág több mint hetven éve tartó alkotói pályáját. Az opera sem kivétel ez alól: a *Fin de Partie* mintegy nyolc éves alkotói vajúdás árán született meg. A hírek szerint a komponálás első két éve pusztán azzal telt, hogy a zeneszerző megtalálja a francia szöveg azon kezelési módját, dikcióját, amit a komponálás során majd alkalmazni tud.

Az opera teljes keletkezéstörténete mintegy hatvan évre nyúlik vissza: Kurtág párizsi tartózkodása idején, 1957-ben tekintette meg a frissen elkészült Beckett-darabot, temesvári művészettörténész barátja, Klein Róbert társaságában.⁶ A *New Yorker* kritikusanak Kurtág úgy írta le ezt az előadást, mint egész élete egyik legmeghatározóbb élményét.⁷ (Általában Beckett iránt Ligeti György javaslatára kezdett el érdeklődni, ő hívta fel a figyelmét a *Godot-ra várva* jelentőségére.) Kurtág akkor és ott, Párizsban vásárolta meg a dráma írott változatát, a komponálás során is végig ezt az évtizedek alatt ronggyá olvasott példányt használta.⁸

Az opera irodalmi alapanyaga rendkívül speciális, hagyományos értelemben véve teljesen „operaszerűtlen”. Fazekas Gergely idézi cikke elején Samuel Beckett és az amerikai experimentális zeneszerző, Morton Feldman találkozását (Feldman Beckettet szerette volna felkérni, hogy írjon librettót a Római Operaház megbízásából írandó műve számára). A meglehetősen abszurd szituáció során a felek kölcsönösen konstatálták, mennyire távol áll tőlük az opera világa.⁹

Valóban, nehéz volna sajátosabban antioperai alapanyagot találni, mint Beckett *Végjátéka*.

E drámának, mint ismeretes, nincsen pontosan meghatározható cselekménye, klasszikus értelemben vett dramaturgiája. Nincsen pontosan beazonosítható ideje és helyszíne sem. A történet egy zárt, üres szobában játszódik. Annyit valószínűsíthetünk, hogy a történések közelmúltjában apokaliptikus események történtek, és nemsokára az emberiség teljes pusztulása is bekövetkezhet.

A darabnak négy szereplője van. Mind a négyen valamilyen formában korlátozottak mozgásukban: a főszereplő, Hamm, az író, kerekesszékekben ül, és vak, szülei, Nell és Nagg balesetben elvesztették a lábukat, és egy-egy kukában élnek. Clov, Hamm szolgája ugyan tud járni, viszont sánta, és nem tud leülni. A darab „cselekménye” a négy szereplő párbeszéde alapján bontakozik ki. Ám zavaros viszonyaik nem fejlődnek meg, és nem vezetnek el sehonnan sehová. Hamm és Clov kapcsolata rendkívül ambivalens, kölcsönösen gyűlölik egymást, ugyanakkor menthetetlenül egymásra vannak utalva. Időről időre halványan felsejlenek a múlt eseményei. Az egyetlen valódi történés a darabban Nell halála – ez a pillanat az operában még sokkal hangsúlyosabb szerepet kap.

Librettó valójában nincs, a szöveges alapanyag maga a Beckett-dráma. Kurtág eredetileg a teljes szöveget meg szerette volna zenésíteni, végül ezt a tervét a jelenetek kevesebb mint felére redukálta (az opera terjedelme így is mintegy két óra). A kiválasztott jeleneteket teljes terjedelmükben feldolgozta a szerző, azokon belül húzás nem történt.¹⁰

Az opera konkrét zenei előképei nem a nyugat-európai operatradíció fő vonulatán belül keresendők. Maga a szerző két alapvető inspirációs forrását nevezi meg – Monteverdi művészetét, azon belül is elsősorban a *Poppea megkoronázását* és Muszorgszkij *Borisz Godunovját*. A francia szöveg jellegzetes kezelése okán Debussy *Pelléasa* is megidéződik.¹¹

A szöveg szerepét az operában nem lehet eléggé túlbecsülni. Kurtág maga figyelmeztet rá, hogy e darabban a zene lényegében a szöveg szolgálója. Kevés példát lehetne hozni a kortárs zeneszerzésből arra, hogy a zenei anyag ennyire egyértelműen és ilyen alázattal vetné alá magát a feldolgozandó textusnak. A zenei megformálás végig a dráma mélységes mély, szinte már tudományos igényű ismeretéről tanúskodik. A sajátos, monódiajellegű szövegkezelésben lehetnek fontos minták Monteverdi operái, de talán nem szabad megfeledkezni Kurtágnak a gregorián kultúra iránt táplált odaadó érdeklődéséről és mély csodálatáról sem (a zeneszerző évekig énekelt a Dobszay László vezette Schola Hungaricában).

Noha Kurtág művészetén belül kiemelten fontos helyet foglalnak el a vokális művek, mégis úgy tűnik, hogy a *Fin de Partie* énekszólamai sok szem-

pontból teljesen újfajta írásmódot képviselnek a korábbi darabokhoz képest. Az egyes szereplők szövegeinek megformálása és általában a jelenetek zenei megfogalmazása stílárisan nagyon egységes. A korábbi Kurtág-művek általános vokális stílusához képest kisebb hangközugrásokat, kevésbé feszített, folyékonyabb dallamformálást tapasztalhatunk.

Egy alaposabb zenei elemzés során mindenképp érdemes lenne összevetni az énekszövegeket Kurtág kiadatlan daloskönyvének darabjaival, vázlatában található monódiájellegű megzenésítéseivel. Valószínűleg az opera dallamformálásának közelebbi rokonaira lelnénk, mint a fősodorba tartozó vokális művek (pl. a Rimma Dalos-ciklusok) énekszövegeiben. Külön tanulmányt érdemelne, hogy milyen összefüggések vannak az életmű korábbi Beckett-vonatkozású műveivel (*What is the Word* op. 30, ...*pas à pas – nulle part*, op. 36). Az opera egyes buffoelemei, amelyek mindig csak egy-egy pillanatra meghatározóak, időnként Verdi kései operáinak reminiszcenciáit hordozzák, idézettechnikájuk révén rokonságot mutatnak a Kurtág-életmű egyes korábbi darabjaival, pl. az orosz kórusokkal (*A csüggedés és keserűség dalai*, op. 18) vagy a már emlegetett Beckett-dalokkal (op. 36) vagy akár a Rimma Dalos-ciklusokkal stb.

A hangszerelés a kései Kurtág-művek általános jellegzetességeit hordozza. A kísérelő együttes mérete igen nagy, nagyjából egy késő romantikus szimfonikus zenekarnak felel meg, amely kiegészül a Kurtág-zenére oly jellemző „csengő-bongó” hangszercsoporttal (cimbalom, hárfa, pianínó, cselesztá stb.), 2 bajánnal (gombos harmonika) és egy hatalmas méretű ütőegyüttesel.

A hatalmas hangszeregyüttes jóformán mindig csak szegmentumaiban van jelen. Az eljárás rendkívül színes, kaleidoszkópszerű hangzást ad. Folyamatosan izgalmas, friss és váratlan hangszerkombinációkat, érzékenyen kikevert hangszíneket hallunk, amelyeknek fontos szerepük van az adott szituáció ábrázolásában is. Az énekszöveget vagy annak valamilyen közeli transzformációját gyakran felleljük a hangszeres anyagban: ez sokszor egyfajta heterofonikus hangzást eredményez.

Az a fajta sajátos kurtági polifónia, ami már a hatvanas évek műveitől fogva jellemző (lásd *Bornemisza Péter mondásai*, op. 8), itt is jelen van. Mintha a műben előrehaladva egyre karakteresebben kontrapunktikus szakaszokkal találkozhatnánk. Az opera polifonikus technikája érzésem szerint a *Colindă-Baladă* (op. 46) szövegmódjához áll különösen közel.

A még mindig elsősorban miniatűr formák mestereként emlegetett Kurtág az elmúlt mintegy három évtizedben látványos erőfeszítéseket tett az egybe komponált nagyforma irányába. Ennek a folyamatnak olyan jelentős állomásai vannak, mint az *Op. 27 No. 2* („Kettősverseny”), a *Sztélé* (op. 33), a ...*concertante*... (op. 42) vagy a *Colindă-Baladă* (op. 46) és más művek. Kurtág talán a jelen mű írásakor jutott el oda, hogy a nagyformát teljesen fesztelenül, oldottan használja, és fel sem merül, hogy a zeneszerző valami olyan téren mozogna, ami számára ne lenne otthonos.

A darabban, akárcsak magában a Beckett-drámában, nagyon fontos szerepet töltenek be a szünetek, a csendek. Ezáltal a zenei szerkezetnek is van egy sajátos szabdaltsága, azonban a zenei dramaturgia a feszültség elosztásával

vagy a szüneteket kitöltő, azokat kommentáló hangszeres részek beiktatásával átível e szakaszhatárokon.

Az opera szinte emberfeletti szellemi és fizikai képességeket kíván az előadóktól, és kétségkívül komoly erőpróbát jelent a hallgató számára is. A rendkívüli nehézségű énekszólamokat egészen kiválóan tolmácsolták az előadók a milánói bemutatón. Frode Olsen, Leigh Melrose, Hilary Summers és Leonardo Cortellazzi évekig jártak a Budapest Music Centerbe (amely intézmény évek óta Kurtág György otthona is egyben), hogy alávétve magukat a zeneszerző rendkívül kemény munkamódszerének közösen dolgozzanak vele az énekszólamokon. Az előadás rendezője a francia-libanoni Pierre Audi, a zenekar karmestere Markus Stenz volt. A bemutató előadás a hírek szerint 2020 tavaszán Budapestre is eljut majd.

Nem feledkezhetünk meg Alexander Pereira szerepéről – mintegy tíz évvel ezelőtt, akkor még a Zürichi Operaház intendánsaként ő rendelte meg a darabot. Sokszor kilátástalannak tűnő terve mellett időközben a Salzburgi Ünnepi Játékok intendánsaként, végül pedig a Scala igazgatójaként is végigkonokul kitartott.¹²

Mind a komponálásban, mind a zenei anyag betanításában felbecsülhetetlen kontrollszerepe volt Kurtág hűségese társának, a közelmúltban elhunyt Kurtág Mártának. Az ő támogatása nélkül ez a mű nyilvánvalóan nem született volna meg.

„Ez a mi végjátékunk” – fogalmazott Kurtág Márta a *New York Times* riportjában. Wilhelm András értelmezésében a mű mintegy kijelöli magának a műfajnak a végét is, legalábbis annak a végét, ahogyan az opera műfajáról évszázadokon keresztül gondolkodtunk.¹³

Még tágabb értelemben véve magának a nyugati civilizációnak a végjátékát látjuk a színpadon. A dráma rólunk szól: kultúránk hanyatlásáról, szét hulló kapcsolatainkról, a világtól való elidegenedésünkről – torokszorító erővel és hitelességgel.

■ JEGYZETEK

1. Varga Bálint András (szerk.): *Kurtág György. A magyar zeneszerzés mesterei 3.* Holnap Kiadó, Bp., 2009. 54.
2. Fazekas Gergely: *Kurtág, a legnagyobb Beckett-fordító.* <https://444.hu/2018/12/01/kurtag-a-legnagyobb-beckett-fordito> (Utolsó letöltés: 2019. november 15.)
3. Farkas Zoltán: „Vén rongy! Téged... megtartalak” – avagy csoda Milánóban. *Kurtág operájának bemutatója a Scalában.* Muzsika 2018. 12. sz. http://www.muksikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=4581 (Utolsó letöltés: 2019. november 15.)
4. Rákóczy Anita: *Kurtág György és Beckett.* Színház.net 2019. június. <https://szinhaz.net/2019/09/19/rakoczy-anita-kurtag-gyorgy-es-beckett> (Utolsó letöltés: 2019. november 15.)
5. Fazekas Gergely: i.m.
6. Varga Bálint András: i.m. 87.
7. Alex Ross: *György Kurtág, with his Opera of “Endgame”, Proves To Be Beckett’s Equal. A musical monument, full of dark comedy and fleeting epiphanies, has its premiere, at La Scala.* The New Yorker. 2018. december 17. <https://www.newyorker.com/magazine/2018/12/24/gyorgy-kurtag-with-his-opera-of-endgame-proves-to-be-becketts-equal#> (Utolsó letöltés: 2019. november 15.)
8. Fazekas Gergely: i.m.
9. Uo.
10. Fazekas Gergely: i.m., Farkas Zoltán: i. m.
11. Fazekas Gergely: i.m.
12. Uo.
13. Palko Karasz: *A 92-Year-Old Composer’s First Opera Is His ‘Endgame’.* The New York Times, 2018. november 7. <https://www.nytimes.com/2018/11/07/arts/music/gyorgy-kurtag-opera.html> (Utolsó letöltés: 2019. november 15.)