

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Doktori iskola (7.6 Zeneművészet)

KERÉKFY MÁRTON

**A KELET-EURÓPAI NÉPZENE HATÁSA
LIGETI GYÖRGY ZENÉJÉRE**

című doktori értekezés tézisei

TÉMAVEZETŐ: DR. DALOS ANNA

2014

1. A kutatás előzményei

A Ligeti Györgyről szóló irodalomban az 1990-es évek óta lényegében konszenzus alakult ki arról, hogy a kelet-európai népzene hatása nem korlátozódott az életmű magyarországi szejetére, hanem látens vagy közvetett módon 1956 után is érvényesült. A monográfiák és elemzések erre vonatkozó megjegyzései azonban nem léptek túl az általánosságok szintjén, amikor pedig mégis konkrét zenei párhuzamokat kerestek egyes Ligeti-művek és a folklór között, akkor időnként nyilvánvalóan téves megállapításokat fogalmaztak meg. Mindez persze nem meglepő, ha meggondoljuk: e monográfiák és tanulmányok szerzői sem a kelet-európai folklórban nem voltak járatosak, sem az a közeg – az 1945-től 1956-ig tartó időszak magyarországi zeneélete – nem volt ismert számukra, amelyben az ifjú komponista kelet-európai népzenevel kapcsolatos ismereteire szert tett, amelyben folklórszemlélete, népzenehez való viszonya kialakult, s amelyben korai népzenei ihletésű művei megszülettek és elhangzottak. De az 1990-es évek második feléig maguk a művek – Ligeti korai folklorisztikus darabjai – is jórészt ismeretlennek számítottak. Mindaz, ami a Ligeti-irodalomban e témával kapcsolatban a szerző életében megjelent, szinte kivétel nélkül a komponista visszaemlékezéseinek és kommentárjainak alapult.

Míg az Európán kívüli etnikus zenekultúrák hatásáról – különösen az amúgy is nagy analitikus figyelmet vonzó Zongoraetűdőkkel kapcsolatban – 1990 óta már számos tanulmány született, addig a kelet-európai népzene hatását vizsgáló legkorábbi elemzés 2006-ban látott csak napvilágot Farkas Zoltán tollából. Azóta viszont két külföldi munka is megjelent a témában: Simon Gallot Ligeti és a populáris zene kapcsolatáról szóló monográfiája (2010), valamint Bianca Tiplea Temeş a *Concert românesc* népzenei forrásait feltáró tanulmánya (2013).

Gallot kötetének legnagyobb érdeme, hogy – bevonva vizsgálatának körébe a kiadatlan, kéziratban maradt műveket – átfogó képet adott az életmű 1956 előtti szakaszáról. Ezen belül áttekintette Ligeti fennmaradt népzenei feldolgozásait, és többük népzenei forrásait is sikeresen azonosította. Ami azonban a népzenei ihletésű, de eredeti népi dallamokat nem tartalmazó ifjú- és érett kori kompozíciókat illeti, elemzésükkel, folklórhoz fűződő viszonyuk bemutatásával és főként a népzenei hivatkozások értelmezésével Gallot munkája adós maradt.

2. A kutatás módszerei

Értekezésemben elsősorban a következő kérdésekre kerestem választ: miként jelentett Ligeti számára inspirációs forrást a kelet-európai népzene? a folklór mely elemeit, rétegeit építette be kompozícióiba, és hogyan? mi a népzenei referenciák jelentősége, poétikai szerepe az egyes művekben? A kelet-európai népzene Ligeti zenéjére gyakorolt hatását a dolgozat három irányból igyekszik bemutatni. Az I. fejezet a komponista írás- és szóbeli nyilatkozatai alapján időrendben rekonstruálja Ligeti kelet-európai népzenehez fűződő mindenkori

zeneszerzői viszonyát. A II. fejezet áttekinti és elemzi Ligeti 1945 és 1956 között komponált, eredeti népi dallamokat felhasználó, illetve a folklórra hivatkozó műveit. Végül a III. fejezet az 1978 és 2000 közti időszak kiválasztott alkotásaiban mutat rá kelet-európai népzenei utalásokra, analizálja a folklórelemek felhasználásának módját, és megkísérli értelmezni ezen utalásokat.

De vajon mi alapján lehet Ligeti műveiben népzenei hatásokat, utalásokat, hivatkozásokat és allúziókat azonosítani? Viszonylag egyszerű a helyzet olyankor, amikor a zeneszerző valamilyen módon elismeri az etnikus dallamok felhasználását. Ligeti ezt 1945 és 1956 közt komponált, eredeti népi dallamokon alapuló művei esetében jellemzően a címben, az alcímben vagy a kottaszöveghez tartozó jegyzetben jelezte, sőt olykor a népzenei forrást (a gyűjtő nevét és a gyűjtés helyét) is megadta. Eredeti népi dallamot nem tartalmazó művei közül egyedül a Brácsaszónáta „Horă lunga” tételének címe utal nyíltan népzenei inspirációra. Szerzői nyilatkozat is eligazíthat a népzenei idézet vagy utalás kérdésében; Ligeti azonban – főleg ahhoz képest, hogy az Európán kívüli etnikus zenék inspiráló hatásáról milyen sokat beszélt és írt az 1980-as, 1990-es évek folyamán – a kelet-európai népzene hatását ritkán hozta szóba, és akkor is inkább csak általánosságban beszélt róla.

De lehetséges-e népi elemek azonosítása olyankor, amikor maga a szerző nem nyilatkozik róluk? Természetesen önmagában az, hogy egy mű egy részlete valamely általunk ismert népi dallamra, népzenei fordulatra, elemre, stílusra vagy praxisra emlékeztet bennünket, még nem elegendő ok arra, hogy idézetről vagy referenciáról beszéljünk. Mégsem reménytelen vállalkozás Ligeti műveiben tudatosan alkalmazott népzenei idézeteket és utalásokat, illetve olyan népzenei hatásokat feltárni, amelyek a komponálás során nagy valószínűséggel jelen voltak a zeneszerző tudatában. A népzenei idézet vagy utalás tényét alátámasztó érvek nyerhetők a kompozíciós munka dokumentumaiból (vázlatok és fogalmazványok), valamint olyan szekunder forrásokból, amelyek bizonyítják, hogy a zeneszerző a komponálás idején ismerte a művében felismerni vélt dallamot, fordulatot, elemet, stílust vagy praxist. Ilyen esetben jó okkal feltételezhetjük, hogy az idézet vagy utalás – akkor is, ha az a befogadók nagy része előtt esetleg rejtve marad – tudatos, sőt szándékos.

Ligeti kompozíciós kéziratok – amelyeket egy öthónapos kutatói ösztöndíj keretében nyílt alkalmam tanulmányozni a bázeli Paul Sacher Alapítvány gyűjteményében – különösen informatívnak bizonyultak ebben a tekintetben is. Az eredeti népi dallamokat felhasználó kompozíciók nagyjából negyven százalékának népzenei forrásai csaknem teljes bizonyossággal azonosíthatók voltak a fennmaradt szöveges feljegyzések, vázlatok és fogalmazványok alapján. Az eredeti népi dallamokat nem tartalmazó, a „kitalált folklór” kategóriájába tartozó fiatalkori művekhez viszont nem találtam olyan kéziratokat, amelyek igazolnák a népzenei utalás tényét, e darabok tekintetében tehát feltételezésekre voltam utalva.

A kései időszak általam vizsgált műveihez viszonylag sok, a Hegedűversenyhez és a Szólóbrácsa-szonáta-hoz különösen sok kompozíciós kézirat maradt fenn, köztük számos szöveges feljegyzés és kottás vázlat. Ezek a dokumentumok valóságos kincsesbányát jelentenek a művek inspirációs forrásait és rejtett utalásait feltérképezni kívánó kutató számára. Nagy mennyiségben vehet kézbe kompozíciós ötletekkel és asszociációkkal sűrűn teleírt lapokat, amelyeken számtalan hivatkozást talál Ligeti saját kompozícióira, más zeneszerzők műveire, valamint a legkülönbözőbb etnikus repertoárokra. Ez az információbőség azonban könnyen tévútra vezethet, ugyanis a számtalan ötlet és referencia között bőven akadnak olyanok, amelyeket a zeneszerző a komponálás során elvetett, és amelyek ezért voltaképpen semmiféle támpontot nem adnak a mű értelmezéséhez. A szöveges feljegyzések valójában csak akkor szolgálnak érdemi információval az egyes művek inspirációs forrásait illetően, ha azokat meg tudjuk feleltetni konkrét zenei anyagoknak, típusoknak vagy struktúráknak. Hogy ez többnyire nem könnyű, sőt olykor valószínűleg nem is lehetséges, az a feljegyzések természetéből adódik: általuk Ligeti egy-egy hívószóval, kifejezéssel csupán emlékeztette magát valamilyen zenére, illetve az ahhoz a zenéhez asszociált hangulatára, érzésére vagy ötletére. A feljegyzések egy része azonban megfejthető. Lehetséges az azonosítás például olyankor, amikor Ligeti egy adott zenemű konkrét helyére, vagy egy bizonyos nép- vagy műzenei felvétellel utalt, illetve olyankor is, ha ugyanaz az elnevezés széljegyzetként a kottás fogalmazványban is megjelenik, hiszen ott az már többnyire egyértelműen megfeleltethető egy-egy dallami, ritmikai, hangszerelési elemnek vagy metrikai struktúrának. A szöveges feljegyzésekből persze csak akkor juthatunk releváns információkhoz, ha tudjuk, hogy azok a készülő mű mely verziójának mely tételére, részére vagy szakaszára vonatkoznak, azaz ha nagyjából el tudjuk őket helyezni a kompozíciós folyamatban. Mivel a feljegyzések döntő többsége datálatlan, időrendjük legtöbbször csak feltételezések és indirekt bizonyítékok alapján állapítható meg.

Szerencsére vannak szekunder források, amelyek segítenek a feljegyzések értelmezésében: munkám során ilyen forrást jelentett Ligeti 1949–50-ben, romániai népzenekutató útja során használt öt népzenei lejegyzőfüzete, valamint a hagyatékában fennmaradt nagyszámú népzenei felvétel, dallamgyűjtemény és etnomuzikológiai tanulmány.

3. A kutatás eredményei

Ligeti kompozíciós feljegyzései, népzenei lejegyzőfüzetei, az általa feltételezhetően ismert népzenei kiadványok, valamint budapesti, kolozsvári és bukaresti népzenei gyűjtemények anyaga alapján azonosítottam az 1945 és 1956 között komponált művekben felhasznált magyar és román népi dallamok túlnyomó többségét; e dallamok jegyzékét az értekezés Függeléke tartalmazza. Ligeti népzenei feldolgozásai nagyjából negyven százalékának tényleges

forrásait is feltártam, további harminc százalékuk esetében valószínű forrást tudtam megadni. Az *Inaktelki nóták* és a [*Hat inaktelki népdal*] (1953) kivételével – amelyekben saját maga által gyűjtött népdalokat dolgozott fel – Ligeti a felhasznált dallamokat mások gyűjtéseiből vette át. Forrásai többnyire nyomtatott népdalgyűjtemények voltak, de publikálatlan lejegyzéseket is felhasználta a bukaresti Folklor Intézet állományából (*Baladă și joc, Román népdalok és táncok, Ballada és tánc*, 1950, *Concert românesc*, 1951), illetve Borsai Ilona mátraszentimrei gyűjtéséből (*Mátraszentimrei dalok*, 1955), néhány román dallam esetében pedig a hangfelvétel alapján készített saját lejegyzését használta. Ligeti számos olyan magyar népdalt is felhasznált műveiben, amelyeket előtte már mások is feldolgoztak – ilyen esetekben egy korábbi feldolgozás is forrásként szolgálhatott. Végül általánosan ismert népdalok feldolgozásához nyilvánvalóan sem hangzó, sem írott forrásra nem volt szüksége.

Munkám során három, korábban elveszettnek hitt mű kéziratát is megtaláltam ([*Népdalfeldolgozások*], [*Három tánc cigányzenekarra*], [*Hat inaktelki népdal*]), egy negyedik elveszett mű, a [*Ballada*] esetében pedig amellet érveltem, hogy az valószínűleg azonos az [*El kéne indulni*] című zongoradarabbal. Pontosítottam Friedemann Sallis és Simon Gallot Ligeti-műjegyzékeinek számos adatát. Levéltári dokumentumok és népzenei gyűjteményi inventáriumok alapján feltártam Ligeti romániai népzene kutató útjának eddig ismeretlen személyes és szakmai vonatkozásait.

Az 1945 és 1955 között készült népzenei feldolgozások elemzése során igyekeztem elhelyezni azokat Ligeti zeneakadémiai tanulmányainak és nyilvános zeneszerzői működésének kontextusában, rámutattam kompozíciós modelljeikre (Kodály, Veress, Bartók) és korabeli funkciójukra. Műfajuk és feldolgozásmódjuk alapján négy csoportba soroltam Ligeti népi dallamokat felhasználó műveit: strófikus népdal-harmonizálások, a cappella népdalfeldolgozások, népdalokat felhasználó a cappella művek, valamint népi dallamokat felhasználó hangszeres művek. Míg az első két csoportba tartozó darabok tematikus anyagát lényegi változtatás nélkül felhasznált népi dallamok alkotják, addig a harmadik csoport művei általában csak a népdalok szövegét használják fel teljes egészében, az alapul vett dallamoknak csak az első strófáját (*Húsvét, Bujdosó*, 1946) vagy annak is csupán a kezdetét idézik (*Idegen földön*, 1945–46), s azt saját, népzenei fordulatokkal élő melodikájukkal folytatják. Az 1950-es évek folyamán komponált a cappella műveket egyszerű, de hatásos, alapvetően a humorra kihegyezett írásmód és a népzenei anyag egyre szabadabb kezelése jellemzi (*Kállai kettős*, 1950, *Az asszony és a katona*, 1951, *Haj, ifjúság!*, 1952, *Pápainé*, 1953). E darabok olykor annyira eltávolodnak az alapul vett népi dallamoktól, hogy a folklórhoz való viszonyuk csaknem haszonzelvűnek nevezhető.

A népi dallamokat felhasználó legjelentősebb hangszeres kompozíció, a *Román koncert* kapcsán rámutattam a szvitjellegű feldolgozásfüzérként kezdődő és szimfonikus igényű ciklusként végződő négytétéles darab műfaji, formai és

stilis problémáira, de arra is, hogy mindezek ellenére a mű nem mondható sablonosnak. Felhívtam a figyelmet a román népi harmonizálás és kíséretmód ötletes zenekari adaptációjára, valamint a ciklus dramaturgiájának egyéni vonásaira. A művet nem bartóki feloldó-megoldó körtánc-finálé, hanem egy egyre hajszoltabb, szétesőbb, majd végkimerülésben összereszkadó táncrapszódia zárja, amelyben Ligeti nemcsak megváltoztatja és saját tematikával ötvözi a népzenei anyagot, hanem voltaképpen lebontja, dekonstruálja azt.

Az 1956-ig tartó időszak eredeti népi dallamokat nem tartalmazó műveiben a „kitalált folklór” két fajtáját különböztettem meg. Az egyik esetben a zeneszerző látszólag „zenei anyanyelveként”, mintegy ösztönösen él a magyar népdalok fordulataival, s azok szervesen, természetesen olvadnak bele műveinek zenei nyelvébe (*Dereng már a hajnal*, 1945, *Idegen földön*, *Petőfi bordala*, 1950, Szonáta szőlőgordonkára, 1948–53). A másikkban ezzel szemben tudatosan – konkrét kifejezési céllal, valamilyen hatást megcélözva – utánozza a népdalokat vagy utal a folklórra (*Haj, ifjúság!*, *Arany-dalok*, 1952).

Ráműtöttem arra, hogy mind a népzenei előfordulás, mind az ahhoz való visszatérés Ligeti esztétikai ideáljainak változásával függött össze. Az előbbi az 1955-ben kezdődő zeneszerzői újraorientálódás következménye volt, az utóbbi pedig Ligetinek az avantgárral történt végleges szakításával esett egybe: a magyar és a román folklór „közvetlen hatásként”, nyílt utalásként először a *Le Grand Macabre*-ban (1974–77), majd rögtön utána a *Hungarian Rock* és *Passacaglia ungherese* című csembalódarabokban (1978) jelent meg újra. Az esztétikai okok mellett ugyanakkor személyes, érzelmi motivációk – az elhagyott otthonhoz, a saját múltához és a „magyar hagyományhoz” fűződő viszony megváltozása – is állhattak az „otthoni” népzene zeneszerzői újrafelfedezésének hátterében.

A magyar népzenei elemek mindkét csembalódarabban – melyek címe látványosan tüntet a magyarságával – távoli zenei stílusokkal és idiómákkal elegyítve jelennek meg (chaconne- és passacaglia-tradíció, jazz- és rock-elemek, balkáni és karibi ritmusok). Kimutattam, hogy mindkét darabban több elhangolt magyar népdalutárat rejtezik. Ezek nem annyira konkrét népdalok, mint inkább absztrakt népdaltípusok imitációi, amelyeket Ligeti azzal idegenít el, hogy – egyes hangjaikat és dallamfordulataikat feljebb vagy lejjebb transzponálva – felbontja tonális szerkezetüket, miközben megőrzi jellegzetes melodikus és ritmikai fordulataikat, valamint strófászerkezetüket. A kicsavart és elhangolt népdalutáratokat Ligeti Magyarországhoz fűződő ambivalens viszonyának, egykori szülőföldjétől való fizikai és lelki elválasztottságának metaforáiként, a két csembalódarabot pedig a Nyugat-Európában élő magyar emigráns ironikus önarcképeként értelmeztem.

A Kürttrióban (1982) szintén népdalok és népdalutáratok elhangolt idézeteit tártam fel, amelyek egyszersmind Ligeti fiatalkori műveiből vett önidézetek (*Román koncert*, *Inakelki nóták*, *Musica ricercata*). A Ligeti kései alkotókorszakának emblematikus stílusjegyét alkotó – elsőként a Trió

zárótételében megjelenő, majd csaknem valamennyi nagyszabású műben visszatérő – siratódallamot visszavezettem a magyar népi sirató egyes típusaira, illetve dallamvázaira. Ugyanakkor arra is rámutattam, hogy ez a siratódallam csak közvetetten utal etnikus modellekre: azokat Ligeti absztrahálja és szándékosan eltávolítja, nem utolsó sorban azért, hogy siratódallamát legtöbbször szigorú, konstruktív kompozíciós keretbe illeszti. A kelet-európai népzenei utalások fényében a Kürtriót az elhagyott – és már nem létező – otthonok iránti reflektív nosztalgia megnyilatkozásaként értelmeztem.

A Weöres Sándor-versekre írott *Magyar etűdök* (1983) és *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* (2000) című műveket a magyar nyelvvel, költői képekkel, népzenei allúziókkal való játék szempontjából elemeztem.

A Hegedűversenyben (1990–92) szintén számos mű- és népzenei referenciát és önreferenciát tártam fel, rámutatva arra, hogy közvetlenül vagy áttételesen valamennyi tétel hivatkozik a kelet-európai népzeneire. A mű 1990-es első változatának később eldobott nyitótételében hat, a magyar és a román folklórral közvetlen összefüggésbe hozható zenei anyagot azonosítottam, s a tételt a *Magyar etűdök* III. darabjának népzenei kollázsával állítottam párhuzamba. Ráműtöttem ugyanakkor a két tétel alapvetően eltérő hatására. Míg a „Vásár” inkább játékos, komikus benyomást kelt, addig a versenyműtétel zavarba ejtő, sőt tragikus: az otthon dallamai – az emlékek – fokozatosan elmosódnak, összekuszálódnak, végül káoszba fűlnak. Kimutattam, hogy az elvetett első tétel zenei anyagait Ligeti csaknem mind átmentette a siratódallamot exponáló fináléba, amelynek középrésze szintén egyfajta népzenei kollázs. A népzenei utalások a Hegedűversenyben – melynek minden tétele valamiképp az elmúlásról, a megsemmisülésről szól – az elvesztett otthon, a visszahozhatatlan múlt, az emlékezés és a gyász szimbólumai.

A Szólóbrácsa-szonáta (1991–94) kézíratos forrásai alapján megállapítottam, hogy a „Hora lungă” tétel komponálása végigkísérte a teljes, három évig húzódó kompozíciós folyamatot, így a közel ötperces nyitótétel egyúttal a ciklus központi jelentőségű darabjának tekinthető. Egyszólamú, énekszerű, expresszív, alapvetően modális zenei anyagát két, Bartók máramarosi gyűjtéséből származó *hora lungă*-val állítottam párhuzamba, ugyanakkor arra is felhívtam a figyelmet, hogy a dallamsorok többször visszatérő zárómotívuma hangról hangra megegyezik a Hegedűverseny – Ligeti számára szimbolikus jelentőséggel bíró – „Aria”-dallamának zárófordulatával. A Veress Sándor emlékének ajánlott „Facsar” tétel mögött – részben a kompozíciós források alapján – szintén több mű- és népzenei modellt tártam fel (*hora lungă*-idióma, egy Ligeti 1949-es kottafüzetében szereplő kolinda, Veress Hegedű-szólószonátája II. tételének kezdete). E tételben Ligeti úgy állított emléket egykori mesterének, hogy egyúttal a hozzá fűződő személyes kapcsolatának legintenzívebb időszakát is felidézte: a saját fiatalkorát.

Mint azt számos elemző egybehangzóan megállapítja, az Európán kívüli etnikus zenékből Ligeti jellemzően nem konkrét hangzásokat, nem koloritot, hanem struktúrákat és koncepciókat vett át, amelyeket tipikusan európai módra

alakítva épített be műveibe. Ennek következtében az átvett elemek elveszítik helyhez vagy etnikumhoz kötöttségüket, egzotikumukat, s a műbe beépülve már nem idézik fel a hallgatóban eredeti származásuk helyét és idejét. Értekezésem III. fejezetében arra mutattam rá, hogy a kelet-európai népzenevel némileg más a helyzet. Nem olyan értelemben, mintha az abból átvett elemeket Ligeti ne kombinálná olykor megdöbbentően távoli zenei világok elemeivel, vagy mintha azokat ne integrálná teljes mértékben, szuverén módon a műveibe. Mégis, az otthoni népzene felidézése – akkor is, ha rejtett a hivatkozás – poétikai jelentőségű mozzanat: az mindig felidéz egyúttal egy helyet és időt is, még hozzá egy olyan helyet és időt, amelyhez a zeneszerzőnek személyes köze van. A kelet-európai népi dallamok poétikai szerepe Ligeti műveiben mindazonáltal független azok eredeti funkciójától, szövegétől, etnikai vagy regionális hovatartozásától; e dallamok talált tárgyak inkább, amelyeket – individuális és egyszeri módon – maga a zeneszerző ruház fel jelentéssel. Alighanem ebben különbözik a legalapvetőbben Ligeti népzenehez fűződő zeneszerzői viszonya Bartók és Kodály folklórhasználatától, s ezért is tekinthetők a népzenétől inspirált kései művei a huszadik század utolsó negyede jellegzetes alkotásainak.

4. A disszerensnek az értekezés tárgykörében megjelent publikációi

- „A pályakezdő Ligeti György Bartók-recepciója”. *Magyar Zene*, 46/3 (2008. augusztus): 301–311.
- „»A 'new music' from nothing«: György Ligeti's *Musica ricercata*”. *Studia Musicologica*, 49/3–4 (2008. szeptember): 203–230.
- (Recenzió) „Bepillantás egy kivételes elme rapszodikus és csapongó gondolataiba: Ligeti György összegyűjtött írásai”. *Magyar Zene*, 48/1 (2010. február): 104–108.
- (Fordítás és kommentár) „Ligeti György: Öninterjú”. *Muzsika*, 53/8 (2010. augusztus): 15–20.
- (Fordítás és közreadás) *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010. 480 pp.
- „Ligeti György 1949–50-es népzenei tanulmányútja”. In *Zenetudományi Dolgozatok 2011*, szerk. Kiss Gábor, 323–346. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012.
- „Egy elvetett népzenei kollázs: Ligeti György: Hegedüverseny, első változat, első tétel (1990)”. *Magyar Zene*, 51/1 (2013. február): 68–78.
- „A folkloric collage jettisoned: The original version of the first movement of György Ligeti's *Violin Concerto* (1990)”. *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, 26 (2013. április): 39–45.