

KERÉKFY MÁRTON
A KELET-EURÓPAI NÉPZENE HATÁSA
LIGETI GYÖRGY ZENÉJÉRE

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
Doktori iskola (7.6 Zeneművészet)

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

KERÉKFY MÁRTON

TEMAVEZETŐ: DR. DALOS ANNA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014

Tartalom

Rövidítések	IV
Köszönet	V
Bevezetés	VII
I. FEJEZET	
Ligeti és a kelet-európai népzene	
1. Otthon (1945–1956)	1
2. Az emigrációban (1956 után)	15
II. FEJEZET	
A népdalfeldolgozástól a saját hang megtalálásáig (1945–1956)	
1. A népi dallamokat felhasználó művek áttekintése	25
2. A cappella népdalfeldolgozások	33
3. Népdalokat felhasználó a cappella művek	45
4. Strófikus népdal-harmonizálások	51
5. Népi dallamokat felhasználó hangszeres művek	59
6. „Kitalált folklór”	69
III. FEJEZET	
Népzenei inspiráció Ligeti kései műveiben (1978–2000)	
1. Ironikus önarcképek? <i>Hungarian Rock</i> és <i>Passacaglia ungherese</i>	75
2. Nostalgia: Trió hegedűre, kürtre és zongorára	88
3. Az anyanyelv bűvöletében: <i>Magyar etűdök</i> és <i>Síppal, dobbal, nádibegedűvel</i>	107
4. Változatok népzeneire: Hegedűverseny	114
5. Személyesség: Szonáta szólóbrácsára	141
Összegzés	154
Függelék. A Ligeti György műveiben felhasznált népi dallamok jegyzéke (1945–1955)	164
Bibliográfia	181

Rövidítések

<i>GS/1</i>	Ligeti, György. <i>Gesammelte Schriften</i> , Bd. 1. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007.
<i>GS/2</i>	Ligeti, György. <i>Gesammelte Schriften</i> , Bd. 2. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007.
<i>MNT/I</i>	Kerényi György (közr.). <i>A Magyar Népzene Tára I: Gyermekjátékok</i> . Budapest: Akadémiai, 1951.
<i>MNT/II</i>	Kerényi György (közr.). <i>A Magyar Népzene Tára II: Jeles napok</i> . Budapest: Akadémiai, 1953.
<i>MNT/III/B</i>	Kiss Lajos (szerk.). <i>A Magyar Népzene Tára III/B: Lakodalom</i> . Budapest: Akadémiai, 1956.
<i>MNT/V</i>	Kiss Lajos–Rajeczky Benjamin (szerk.). <i>A Magyar Népzene Tára V: Síratók</i> . Budapest: Akadémiai, 1966.
<i>MNT/VI</i>	Járdányi Pál–Olsvai Imre (közr.), <i>A Magyar Népzene Tára VI: Népdaltípusok 1</i> . Budapest: Akadémiai, 1973.
<i>MNT/VII</i>	Olsvai Imre (szerk.). <i>A Magyar Népzene Tára VII: Népdaltípusok 2</i> . Budapest: Akadémiai, 1987.
<i>MNT/VIII/A</i>	Vargyas Lajos (közr.). <i>A Magyar Népzene Tára VIII: Népdaltípusok 3</i> . Budapest: Akadémiai, Balassi, 1992.
<i>MNT/X</i>	Paksa Katalin (szerk.). <i>A Magyar Népzene Tára X: Népdaltípusok 5</i> . Budapest: Balassi, 1997.
MOL	Magyar Országos Levéltár, Budapest
PSS	Paul-Sacher-Stiftung, Basel
PSS SGL	Sammlung György Ligeti, Paul-Sacher-Stiftung, Basel
<i>VÍ</i>	<i>Ligeti György válogatott írásai</i> . Ford. és közr. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010.
ZTI	Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zene tudományi Intézet Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archívumának népzenei gyűjteménye

Köszönet

Értekezésem témájának kidolgozásához sokféle primer forrást dolgoztam fel, ami nem lett volna lehetséges az alábbi személyektől és intézményektől kapott segítség nélkül. Elsősorban ezért őket illeti köszönet. Hálával tartozom a bázeli Paul Sacher Alapítványnak (Paul-Sacher-Stiftung) azért a kutatói ösztöndíjért, amelynek keretében 2011 áprilisa és szeptembere között öt hónapon át tanulmányozhattam Ligeti György kompozíciós kéziratait, levelezését és az alapítvány gyűjteményében található egyéb anyagait. Köszönöm az alapítvány hozzájárulását az értekezés négy kézirat-faxszimiléjének közléséhez. Szeretném külön köszönetemet kifejezni Dr. Heidi Zimmermann-nak, az alapítvány Ligeti-gyűjteményéért felelős munkatársának, aki a kutatás kapcsán felmerült valamennyi kérdésemben készségesen segített. Hálával tartozom a kolozsvári Folklór Archívum Intézet (Institutul „Arhiva de Folclor a Academiei Române”) és a bukaresti Constantin Brăiloiu Etnográfiai és Folklór Intézet (Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”) igazgatóinak, amiért megengedték, hogy betekintsek intézetük gyűjteményébe; az előbbi helyen Salat-Zakariás Erzsébet, az utóbbin Nicolae Teodoreanu volt segítségemre. Köszönöm a Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet (MTA BTK ZTI) Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archívuma vezetőjének, hogy használhattam az irányítása alatt álló népzenei gyűjteményt. Hálás vagyok dr. Pávai Istvánnak, aki nemcsak rendelkezésemre bocsátotta Ligeti és Jagamas János levelezésének fennmaradt dokumentumait, hanem további értékes információkkal is ellátott. Nagyon köszönöm Dr. Balogh Pálné sz. Brigitte Löwnek, Ligeti első feleségének, hogy válaszolt a mintegy hat évtizede történetekre vonatkozó faggatózásaimra, és rendelkezésemre bocsátotta a tulajdonában lévő szerzői kéziratok és javított példányok másolatát.

Köszönöm témavezetőmnek, dr. Dalos Annának a kutatás és az értekezés megírása során nyújtott sokirányú segítségét és szövegeim részletekbe menően figyelmes olvasását; ötletei, javaslatai és kritikái inspirációt és bátorítást adtak munkám folytatásához. Értékes szakmai útmutatást kaptam továbbá dr. Berlász Melindától, dr. Paksa Katalintól, Riskó Katától és dr. Szalay Olgától, amiért ezúton mondok köszönetet. Hálával tartozom dr. Vikárius Lászlónak, az MTA BTK ZTI Bartók Archívuma vezetőjének, hogy Ligeti-kutatásaimat akkor is megértő jóindulattal és érdeklődéssel támogatta, amikor azok hosszabb-rövidebb időre elvontak Bartók archívumi feladataimtól. Köszönetet mondok munkahelyemnek, az MTA BTK ZTI-nek, amely romániai kutatóutamot anyagilag is támogatta.

Az értekezésben szereplő kottapéldák közléséért az alábbi kiadókat illeti köszönet: Schott Musik International, Mainz, Editio Musica Budapest, Edizioni Suvini Zerboni, Milano.

Végül, de nem utolsósorban szeretném kifejezni mély hálámat dr. Ligeti Verának, aki személyes emlékein kívül bécsi otthonát is megosztotta velem, ahol 2009-ben több napon át böngészhettem a zeneszerző könyvtárát, kottáit és hangfelvételeit. Irántam és munkám iránt tanúsított szeretetteljes érdeklődését kitüntetőnek érzem. Neki ajánlom az értekezést.

Bevezetés

Értekezésemben azt a hatást kívánom bemutatni, amelyet a kelet-európai – elsősorban a magyar és a román – népzene gyakorolt a huszadik század második felének egyik legjelentősebb komponistája, Ligeti György (1923–2006) zenéjére. Célkitűzésemet – a dolgozat három fejezetében – három irányból igyekszem megvalósítani:

- (1) írás- és szóbeli nyilatkozatai alapján igyekszem időrendben rekonstruálni Ligeti kelet-európai népzenehez fűződő mindenkori zeneszerzői viszonyát (I. fejezet);
- (2) áttekintem és elemzem Ligeti 1945 és 1956 között komponált, eredeti népi dallamokat felhasználó, illetve a folklórra hivatkozó műveit (II. fejezet);
- (3) az 1978 és 2000 közti időszak kiválasztott alkotásaiban rámutatok a kelet-európai népzenei utalásokra, analizálom a folklórelemek felhasználásának módját, és megvizsgálom ezen utalások poétikai szerepét, vagyis megkísérlem értelmezni őket (III. fejezet).

Vizsgálódásaim során az alábbi kérdésekre keresek 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?

Az értekezés ötlete 2007-ben, a Ligeti életművének 1950 és 1956 közti szakaszát elemző szakdolgozatom¹ megírását követően született meg. Nem sokkal korábban, 2006 novemberében jelent meg egy tanulmány Farkas Zoltán tollából, aki nemcsak kimutatott bizonyos kézzelfogható magyar népzenei hatásokat Ligeti és Kurtág György műveiben, hanem a folklór felhasználásának módját is görcső alá vette.² Ez a gondolatébresztő írás adta a kezdőlökést doktori értekezésem témájának kidolgozásához.

Nem mintha a recepció ne figyelt volna fel már korábban a magyar vagy – tágabban – a kelet-európai népzene hatására Ligeti kései műveiben. Az 1990-es évek óta – mint azt a Ligeti-monográfiák és -elemzések számos utalása jelzi – lényegében konszenzus alakult ki az irodalomban arról, hogy a kelet-európai népzene hatása a zeneszerző életművében nem korlátozódott a magyarországi periódusára, hanem látens vagy közvetett módon 1956 után is érvényesült. Ezek az utalások ugyanakkor többnyire nem léptek túl az általánosságok szintjén, ha pedig mégis konkrét zenei párhuzamokat kerestek egyes Ligeti-művek és a folklór között, akkor

¹ Kerékfy Márton, „...eine Neue Musik aus dem Nichts zu bauen”: Ligeti György zeneszerzői útja, 1950–1956 (szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2007).

² Farkas Zoltán, „Magyar népzenei hatások Ligeti György és Kurtág György zenéjében”, *Magyar Zene* 44/4 (2006. nov.): 361–386.

időnként nyilvánvalóan téves megállapításokat fogalmaztak meg.³ Mindez persze nem meglepő, ha meggondoljuk: először is, e monográfiák és tanulmányok szerzői – nem lévén járatosak a kelet-európai folklórban – információikat jellemzően a zeneszerző nyilatkozataiból szerezték, amelyeket a jelek szerint időnként félre is értettek. Másodsor, az 1990-es évek második feléig még Ligeti korai folklorisztikus alkotásainak jó része is csaknem ismeretlennek számított. Ifjúkori, népi dallamokon alapuló kórusműveinek nagyobb része csak a Ligeti-lemezösszkiadás keretében 1996-ban megjelent – és interpretációs szempontból sajnos messze nem kifogástalan – CD-felvétel és az azt követő kottakiadások nyomán vált szélesebb körben ismertté.⁴ E darabok közül korábban Nyugat-Európában csupán négy, Ligeti folklorisztikus hangszeres művei közül pedig mindössze kettő jelent meg nyomtatásban.⁵ Végül harmadszor, az a közeg – az 1945-től 1956-ig tartó időszak magyarországi zeneélete – sem volt ismert a Ligeti-monográfiák és -cikkek szerzői előtt, amelyben az ifjú zeneszerző kelet-európai népzenevel kapcsolatos ismereteit megszerezte, amelyben folklórszemlélete, népzenehez való viszonya kialakult, s amelyben korai népzenei ihletésű művei megszülettek és elhangzottak. Mindaz, ami a Ligeti-irodalomban e témákkal kapcsolatban a szerző életében megjelent, szinte kivétel nélkül a komponista visszaemlékezésein és kommentárjain alapult.⁶

Márpedig ő meglepően keveset beszélt a kelet-európai folklórról. Korai népzenei feldolgozásait jelentéktelen „alibiszerményeknek”,⁷ „kamuflázs-daraboknak”⁸ titulálta, újabb, aktuális darabjaival kapcsolatban pedig alig-alig érintette a népzenei hatás kérdését, miközben más etnikus zenék – elsősorban a latin-amerikai kommersziális folklór és a Szaharától délre található afrikai zenekultúrák – inspiráló hatásáról szívesen és sokat mesélt.⁹ Bizonyára ennek is

³ Lásd többek között Ulrich Dibelius, *György Ligeti: Eine Monographie in Essays* (Mainz: Schott, 1994), 32–35; Constantin Floros, *György Ligeti: Jenseits von Avantgarde und Postmoderne* (Wien: Verlag Lafite, 1996), 68–70; Paul Griffiths, *György Ligeti* (London: Robson Books, 21997), 132–133. Pozitív példaként említhető viszont a Ligeti-tanítvány Denys Bouliane részletes elemzése a Zongoraetűdök I. kötetéről, melyben Bouliane az *Automne à Varsovie* siratódallamához releváns népzenei párhuzamként egy román siratóéneket idézett. Lásd Denys Bouliane, „Six Etudes pour piano» de György Ligeti”, *Contrechamps* 12–13 (1990): 98–132, ide 128–129.

⁴ *György Ligeti Edition 2: A Cappella Choral Works* (Sony Classical, SK 62305, 1996).

⁵ Az 1996-ig Nyugat-Európában nyomtatásban megjelent népzenei alapú kórusművek: *Idegen földön, Magány, Pápainé, Mátraszentimrei dalok*; hangszeres művek: *Ballada és tánc* iskolai zenekarra, *Concert românesc*. Valamennyit a Schott kiadó jelentette meg. Ligeti 1945 és 1956 között készült, népi dallamokon alapuló műveiről a II. fejezet 1. táblázata nyújt teljes áttekintést.

⁶ Ezért is értékelhető nagy nyereségként Rachel Beckles Willson munkája, aki releváns korabeli források – jegyzőkönyvek, levelek, újságcikkek – alapján rekonstruálta Ligeti és Kurtág működésének és recepciójának magyarországi kontextusát. Lásd Rachel Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007). A zeneszerző életében megjelent munkák közül Friedemann Sallis úttörő kötete mutatta be a legérdekesebben Ligeti életművének 1956-ig tartó szakaszát, ám a népzenei feldolgozásokkal Sallis nem foglalkozott. Lásd Friedemann Sallis, *An Introduction to the Early Works of György Ligeti* (Berlin: Studio, 1996).

⁷ Eckhard Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel: Beszélgetőkönyv*, ford. Nádori Lídia (Budapest: Osiris, 2005), 100.

⁸ „Concert Românesc”, in *GS/2*, 153.

⁹ Lásd például „A nyolcvanas évek paradigmaváltása”, in *VÍ*, 344–346, ide 344, valamint „Rapszodikus gondolatok a zenéről, főként a saját műveimről”, in *VÍ*, 347–357, ide 354.

köszönhető, hogy míg a kelet-európai népzenei hatást Farkas előtt senki nem elemezte, az Európán kívüli etnikus zenekultúrák hatásáról – különösen az amúgy is nagy analitikus figyelmet vonzó Zongoraetűdökkel kapcsolatban – 1990 óta már számos tanulmány született.¹⁰ Tekintetbe véve, hogy kései művei mennyi kelet-európai népzenei utalást rejtenek, szinte úgy tűnik, Ligeti szándékosan elhallgatta ennek az inspirációs forrásnak a jelentőségét. Ez utóbbi mondat persze nemcsak megelőlegezi a jelen munka egyik fő megállapítását, hanem egyúttal felvet egy súlyos módszertani kérdést is: azonosíthatóak-e népzenei utalások olyankor, amikor a szerző nem nyilatkozik róluk, s ha igen, hogyan? A kérdésre hamarosan visszatérek.

Az utóbbi évek Ligeti-kutatásában mégis aktuálissá vált a kelet-európai népi inspiráció kérdése, amint ezt Farkas cikke mellett főként Bianca Țiplea Temeș a *Concert românesc* (Román koncert) forrásait feltáró friss tanulmánya,¹¹ valamint Simon Gallot Ligeti és a populáris zene kapcsolatáról szóló, 2010-ben megjelent monográfiája jelzi.¹² Mindkét munkát az a rendkívül kedvező helyzet tette lehetővé, hogy Ligeti kompozíciós kéziratának döntő többsége nemcsak fennmaradt, hanem 2000/2001 óta kutatható is a PSS SGL-ben.¹³

Gallot kötete elsősorban Ligeti korai időszakára koncentrál. Legnagyobb érdeme, hogy – bevonva vizsgálatának körébe a kiadatlan, kéziratban maradt műveket – átfogó képet ad az életmű 1956 előtti szakaszáról.¹⁴ Ezen belül áttekinti Ligeti fennmaradt népzenei feldolgozásait, és többük népzenei forrásait is sikeresen azonosítja. Ami azonban a népzenei ihletésű, de eredeti

¹⁰ Bouliane, „Six Etudes pour piano”; Peter Niklas Wilson, „Interkulturelle Fantasien: György Ligeti's Klavieretüden Nr. 7 und 8”, in Wilhelm Killmayer–Sigfried Mauser–Wolfgang Rihm (hrsg.), *Klaviermusik des 20. Jahrhunderts* (Mainz: Schott, 1992), 63–72; Stephen A. Taylor, „Chopin, Pygmies, and tempo fugue: Ligeti's »Automne à Varsovie«”, *Music Theory Online* 3/3 (1997); uő, „Ligeti, Africa and Polyrhythm”, *The World of Music* 45/2 (2003): 83–94; Christian Utz, „Gefrorene Turbulenz: Die Rezeption afrikanischer Musik in György Ligeti's Klavierkonzert”, *Neue Zeitschrift für Musik* 164/3 (2003): 36–43; Wolf Frobenius, „Volksmusik und Musik exotischer Völker im Serialismus am Beispiel von Berio und Ligeti”, in Walter Salmen–Giselher Schubert (hrsg.), *Verflechtungen im 20. Jahrhundert: Komponisten im Spannungsfeld elitär–populär* (Mainz: Schott, 2005), 323–331; Martin Scherzinger, „György Ligeti and the Aka Pygmies Project”, *Contemporary Music Review* 25/3 (2006): 227–262; uő, „Remarks on a sketch of György Ligeti: A case of African pianism”, *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 20 (2007): 32–37; Amy Bauer, „The other of the exotic: Balinese music as grammatical paradigm in Ligeti's »Galamb borong«”, *Music Analysis* 27/2–3 (2008): 337–372; Maria Kostakeva, „Folklore, new music and national identity”, in Mirjana Veselinović–Hofman (ed.), *Musical Folklore as a Vehicle?* (Belgrade: Signature, 2008), 31–40.

¹¹ Bianca Țiplea Temeș, „Ligeti's Romanian Concerto: From wax cylinders to symphony orchestra”, *Studia UBB Musica* 58/1 (2013): 51–72.

¹² Simon Gallot, *György Ligeti et la musique populaire* (Lyon: Symétrie, 2010).

¹³ Bár Ligeti első biográfusa, Ove Nordwall svéd zenetudós már 1993 táján eladta a PSS-nek a Ligeti által korábban neki ajándékozott kéziratokat, a kompozíciós források nagy többsége 2000-ben került a PSS tulajdonába, miután az alapítvány megvásárolta a zeneszerzőtől valamennyi addig komponált és a jövőben komponálandó művének kéziratát. A Ligeti-gyűjtemény ezt követően még két alkalommal gyarapodott nagyobb mértékben: 2003-ban, a zeneszerző hamburgi lakásának felszámolásakor, majd 2006-ban, Ligeti halálát követően. A PSS SGL történetéről a gyűjtemény kurátora, Dr. Heidi Zimmermann tájékoztatott 2011. szeptember 9-én. Lásd még Richard Steinitz, „À qui un hommage? Genesis of the Piano Concerto and the Horn Trio”, in Louise Duchesneau–Wolfgang Marx (ed.), *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds* (Woodbridge: The Boydell Press, 2011), 169–212, ide 170–171.

¹⁴ A kötet Ligeti kompozícióinak teljes jegyzékét is tartalmazza, amely a Sallis által korábban összeállított fiataalkori műjegyzék (Sallis, *An Introduction*, 262–291) számos pontatlan adatát helyesbíti. Gallot műjegyzéke a PSS SGL-ben található, összesen 51 ifjúkori jegyzet- és vázlatfüzet rövid tartalmát is megadja. Lásd Gallot, *György Ligeti*, 233ff.

népi dallamokat nem tartalmazó ifjú- és érett kori kompozíciókat illeti, elemzésükkel, folklórhoz fűződő viszonyuk bemutatásával és főként a népzenei hivatkozások jelentőségének értelmezésével Gallot adós marad.

Bartók 1931-ben megfogalmazott osztályozása alapján Gallot három csoportba sorolja Ligeti népzenei ihletésű műveit: (1) a népzeneből közvetlenül átvett elemek; (2) kitalált folklór; (3) látens folklór.¹⁵ Az első csoportba a népzenei feldolgozásokat, illetve az eredeti népi dallamokat felhasználó műveket sorolja; a másodikba olyanokat, amelyeknek a zeneszerző által kitalált melodikus anyaga valamely népzenei stílus több lényegi jegyét felmutatja; a harmadikba végül olyan műveket, amelyek ugyan csak egy-egy vonást vesznek át a népzeneből, de mégis a „folklór levegője árad belőlük”.

Ez az elsőre praktikusnak tűnő kategorizálás valójában nem alkalmas a népzenei hatás adekvát leírására Ligeti zenéjével kapcsolatban. Nem csupán azért, mert – mint minden csoportosításnál – itt is előfordulnak nehezen besorolható határesetek,¹⁶ hanem elsősorban azért, mert a kategorizálás egymástól időben távoli, részben eltérő esztétikai ideálokot követő, különböző stílusú, műfajú és funkciójú darabokat vesz egy kalap alá, s ezért nem képes érzékeltetni azt a differenciált és komplex viszonyt, amely Ligeti zenéjét a folklórhoz fűzi. Már az első típusba sorolt művek sem alkotnak egységes csoportot, sem műfaji, sem zeneszerzés-technikai szempontból: találunk köztük egyszerű, alkalmi népdal-harmonizálásokat, autentikus népi dallamokat egészben vagy részben felhasználó kórusműveket, valamint különböző mértékben stilizált hangszeres feldolgozásokat is. A népdalutánezatok és a többféle etnikum folklórájának jegyeit ötvöző „szintetikus népzene”¹⁷ magába foglaló „kitalált folklór” kategóriája egymástól még inkább különböző kompozíciókat sorol egymás mellé: eredeti népköltési szövegek és magyar költemények megzenesítéseit, valamint olyan, egymástól időben távol keletkezett, különböző fokon stilizált és a folklórra egész más esztétikai-poétikai céllal utaló műveket, mint a *Musica ricercata* (1951–53) vagy a Brácsaszonáta „Horă lunga” tétele (1994).

A leginkább azonban a „látens folklór” kategóriája bizonyul problematikusnak. Már maga a fogalom is kérdést vet fel: ha sem eredeti népi dallamot, sem népdalutánezatot, sem pedig

¹⁵ „Éléments directement empruntés au folklore”, „folklore inventé”, „folklore latent”. Lásd Gallot, *György Ligeti*, 53–79. *A népi zene hatása a mai műzenére* című írásában Bartók a parasztzene műzenére gyakorolt hatásának három módját különítette el: (1) „a parasztdallamot minden változtatás nélkül vagy csak alig variálva, kísérettel látjuk el, esetleg még elő- és utójáték közé foglaljuk”; (2) „a zeneszerző nem használ fel valódi parasztdallamot, hanem ehelyett maga eszel ki valamilyen parasztdallam-imitációt”; (3) „sem parasztdallamokat, sem parasztdallam-imitációkat nem dolgoz föl zenéjében, de zenéjéből mégis ugyanaz a levegő árad, mint a paraszzenéből”. Lásd *Bartók Béla írásai 1*, közr. Tallián Tibor (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 138–147.

¹⁶ Olyan kórusművekre gondolok például, amelyek egyaránt tartalmaznak eredeti népdalokat és népdalutánezatot (*Kállai kettős*, *Haj, ifjúság!*).

¹⁷ Ligeti kifejezése, amelyet a Kürttrió II. tételének latin-amerikai és balkáni elemeket vegyítő anyagával kapcsolatban használt. Lásd „Trió hegedűre, kürtre és zongorára”, in *VÍ*, 428.

„szintetikus folklórt” nem tartalmaz a mű, akkor hogyan azonosítható egyáltalán népzenei hatás? Gallot előbb felsorolja a magyar és a román népzene jó néhány jellegzetességét, majd ezeket megpróbálja kimutatni olyan egészen különböző művekben, mint a négykezes Szonatina (1950), a nagyzenekari *Lontano* (1967), a *Hungarian Rock* című csembalódarab (1978), vagy a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* című ütőhangszeres dalciklus (2000). Egyes esetekben ugyan valóban releváns a Gallot által vont népzenei párhuzam – például amikor a nagy szekundot és tiszta kvartot hangsúlyozó, vagy a magyar népdalok jellegzetes sorszerkezetét felmutató dallamok magyar népzenei gyökereiről van szó –, máskor azonban a feltételezett népzenei kapcsolat a legjobb esetben is csak közvetett, ha nem teljesen bizonyíthatatlan és valószínűtlen. Az például, hogy az *Éjszaka* című kórusműben (1955) a „tövis” szóra ún. éles ritmus esik, egyszerűen a szöveg ritmusából ered, nem pedig a magyar népzeneből.¹⁸ A Ligeti által előszeretettel alkalmazott *aksak* ritmust sem lehet egyértelműen a balkáni folklór hatásának tekinteni,¹⁹ hiszen az ifjú komponista Bartók „bolgár ritmusú” darabjaiban éppúgy – ráadásul alighanem korábban – találkozhatott ezzel a jelenséggel, mint a népzeneben.²⁰ Végül Gallot az *Apparitions* (1958–59) lassú–gyors kéttételességét a csárdás lassú–friss felépítésére, a *Lontano* harmóniai koncepcióját a román népi harmonizálásra, vagy a mikropolifon harmóniai elmosás technikáját a népzenei heterofóniára visszavezető feltételezéseit²¹ nyilvánvalóan teljesen megalapozatlanok és igazolhatatlanok.

A „látens népzenei hatás” fogalmának problematikus volta elvezet a jelen értekezés témájának korábban már felvetett alapvető módszertani kérdéséhez: lehet-e egyáltalán azonosítani Ligeti műveiben népzenei hatásokat, utalásokat, hivatkozásokat, allúziókat olyankor, amikor a szerző nem nyilatkozik róluk? Néhány évvel ezelőtt Péteri Lóránt Mahler 1. szimfóniájának III. tételével kapcsolatban demonstrálta a „népi elem” azonosításának és értelmezésének *per se* problematikus voltát, arra figyelmeztetve, hogy a népzenei idézet vagy népi inspiráció nem feltétlenül immanens része a műalkotásnak, csupán a műről szóló diskurzusban vagy a befogadó tudatában konstruálódik.²²

A fenti figyelmeztetés ugyan feltétlenül óvatosságra kell hogy intsen, az azonban nem következik belőle, hogy eleve reménytelen vállalkozás volna tudatosan alkalmazott népzenei idézeteket és utalásokat keresni Ligeti műveiben, illetve olyan népzenei hatásokat feltárni, amelyek a komponálás során nagy valószínűséggel jelen voltak a zeneszerző tudatában. E tekintetben nem elhanyagolható jelentőségű az a körülmény, hogy ifjúkorában Ligeti nemcsak zeneszerzőként,

¹⁸ Gallot, *György Ligeti*, 71.

¹⁹ Gallot, *György Ligeti*, 73.

²⁰ Vö. Farkas, „Magyar népzenei hatások”, 364.

²¹ Gallot, *György Ligeti*, 76, 78–79.

²² Péteri Lóránt, „A márki és a tejesember: A »népi elem« Gustav Mahler 1. szimfóniájának III. tételében”, *Magyar Zene* 48/2 (2010): 149–160.

hanem gyűjtőként és elemzőként is foglalkozott a kelet-európai folklórral.²³ 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. Vannak azonban olyan érvek, amelyek alapján már megalapozottan beszélhetünk népzenei idézetről vagy referenciáról.

Az idézet vagy utalás tényét először is bejelentheti a mű címe, alcíme vagy a kottaszöveghez tartozó jegyzet. 1945 és 1956 közt komponált, eredeti népi dallamon alapuló művei esetében Ligeti jellemzően így is jelezte az etnikus dallamok felhasználását, sőt olykor a dallamok forrását is megadta. Kései művei közül egyedül a Brácsaszonáta „Horă lunga” tételének (1994) címe utal nyíltan népzenei inspirációra, ám – mint azt látni fogjuk – valójában a *Hungarian Rock* és a *Passacaglia ungherese* (1978) címének „magyar” jelzője is a két csembalódarab folklórhivatkozásaival hozható kapcsolatba.

Az idézet vagy utalás tényét emellett a zeneszerző nyilatkozata is bejelentheti – Ligeti azonban, mint már említettem, ritkán hozta szóba a kelet-európai népzene hatását, és akkor is inkább csak általánosságban beszélt róla.²⁴ Természetesen abból, hogy a nyilvánosság előtt nem említett bizonyos népzenei utalásokat, nem következik, hogy ezeket ne alkalmazhatta volna teljesen tudatosan és szándékosan.

Végül az 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 azt a dallamot, fordulatot, elemet, stílust vagy praxist, amelyet felismerni vélünk a műben.²⁵ 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. Az alábbiakban azokat a primer és szekunder forrástípusokat mutatom be, amelyek segítségével felismerhetők és azonosíthatók a népzenei idézetek és allúziók.

Ligeti azon zeneszerzők közé tartozott, akik műveiket papíron dolgozták ki, és rendszerint nagy mennyiségű kompozíciós feljegyzést, vázlatot, fogalmazványt készítettek, mire eljutottak a végleges műalak leírásáig. A kompozíciós munka e legközvetlenebb dokumentumain túl a PSS SGL a művek tisztázatait, próbanyomatait és korrektúra-levonatait is őrzí, aminthogy Ligeti

²³ Lásd az I. fejezet 1. alfejezetét.

²⁴ Konkrétan a román népi sirató (*bocet*) hatását említette azonban a Kürttrio IV. tétele és az *Automne à Varsovie* zongoraetűd siratódallamával, a balkáni, elefántcsontparti és melanéziai kétszólamúságét pedig a Brácsaszonáta V. tételével kapcsolatban. Lásd „Stilisierete Emotion: György Ligeti im Gespräch mit Denys Bouliane”, *MusikTexte* 28–29 (1989): 52–62, ide 59; illetve „Szonáta szólóbrácsára”, in *VÍ*, 444–445, ide 445.

²⁵ E tekintetben különösen Somfai László alábbi Bartók-elemzései szolgáltak számomra mintául: „A Zongoraszonáta fináléjának metamorfózisa”, in *uó*, *18 Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981, ²2014), 88–103, ide 92–97, valamint „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről”, *uott*, 153–193, ide 167–170.

írásainak kéziratait, levelezésének tekintélyes részét, valamint számos programfüzetet és recenziót, hanghordozót és fényképet is.²⁶ Magam a PSS kutatói ösztöndíja jóvoltából 2011-ben öt hónapon át tanulmányozhattam a Ligeti-kompozíciók forrásait. A forrásokkal kapcsolatos információim így egyrészt saját helyszíni kutatásaimon, másrészt az SGL – tudomásom szerint azóta sem véglegesített – inventáriumának 2011. május 11-i állapotán alapulnak.

Ami a fennmaradt kompozíciós kéziratok mennyiségét és jellegét illeti, jelentős különbség van az általam vizsgált 1956 előtti és utáni művek forráshelyzete között. A korábbi időszakból egy-egy kompozícióhoz általában kevés kézirat maradt fenn: főként tisztázatok és fogalmazványok, miközben kottás vázlatok és szöveges feljegyzések alig találhatók köztük. A későbbi alkotások forrásanyaga ezzel szemben általában bőséges, és jóval változatosabb képet mutat: a tisztázatok és fogalmazványok mellett sok kottás vázlatot és szöveges feljegyzést is tartalmaz, sőt rajzok, táblázatok vagy grafikonok is előfordulnak benne.²⁷ Ezt a különbséget csak részben magyarázza az, hogy az 1956 előtt készült kéziratok nagyobb arányban veszhettek el vagy semmisülhettek meg.²⁸ Ennél vélhetően lényegibb ok Ligeti munkamódszerének megváltozása, amely nyilvánvalóan összefügg azzal, hogy a kései művek jóval komplexebbek, mint a koraiak, így több előzetes tervezést igényeltek.

Az 1956 előtti időszak eredeti népi dallamokat felhasználó kompozícióinak forrásai részben egyértelműen azonosíthatók a fennmaradt szöveges feljegyzések, vázlatok és fogalmazványok alapján: Ligeti saját gyűjtését, népzenei intézetek állományába tartozó felvételeket és lejegyzéseket, valamint publikált népdalgűjteményeket használt. De részben még azoknak a műveknek a népzenei forrásai is nagy valószínűséggel kikövetkeztethetők, amelyekhez nem maradtak fenn kompozíciós kéziratok, vagy ha fenn is maradtak, nem tartalmaznak utalást a forrásra: ezek minden bizonnyal olyan népdalgűjtemények, kottás kiadványok lehettek, amelyeket Ligeti ismert. Természetesen általánosan ismert népdalok felhasználásakor Ligetinek nem kellett semmilyen írott vagy hangzó forrásra támaszkodnia.²⁹ Ezzel szemben az eredeti népi dallamokat nem tartalmazó, a „kitalált folklór” kategóriájába tartozó fiatalkori művekhez nem találtam olyan kompozíciós kéziratokat, amelyek igazolnák a népzenei utalás tényét, e darabok tekintetében tehát feltételezésekre vagyunk utalva.

²⁶ Lásd a PSS honlapját: http://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/sammlungen/k_o/gyorgy_ligeti.html (2014. augusztus 18.).

²⁷ Bár a Ligeti-filológia még gyerekcipőben jár, máris megszületett az első áttekintés Ligeti érett kori kompozíciós vázlatairól: Jonathan W. Bernard, „Rules and regulation: Lessons from Ligeti’s compositional sketches”, in Duchesneau–Marx (ed.), *György Ligeti*, 149–167.

²⁸ Gallot műjegyzéke az 1945–1955 közti időszakból 23 elveszett művet tart számon, lásd Gallot, *György Ligeti*, 233ff. Kutatásaim során négyet sikerült közülük azonosítanom a fennmaradt kéziratok között, lásd a II. fejezet 1. alfejezetét.

²⁹ Ligeti 1945–1955 között keletkezett műveinek népzenei forrásait lásd a Függelékben.

Annál több kézirat maradt fenn a kései időszak általam vizsgált műveihez, köztük számos szöveges feljegyzés és kottás vázlat. Ezek a kompozíciós 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 más zeneszerzők műveire, Ligeti saját kompozícióira, valamint a különfélebb etnikus repertoárokra is. Ez az információbőség azonban könnyen tévútra vezetheti a kutatót: 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 feljegyzésekkel kapcsolatban mindenekelőtt arra a kérdésre kell választ adnunk: mi lehetett a szerepük a komponálás során? Jonathan W. Bernard szerint a zeneszerző kései korszakában csupán előkészítő gyakorlatként készített effajta feljegyzéseket, s azok később, a tulajdonképpeni komponálás során már nem játszottak szerepet.³⁰ Ezt a megállapítást a Hegedűverseny forrásanyaga csak részben támasztja alá. Ugyan a feljegyzések egy része valóban csupán papíron történő „ötletelésnek”, vagyis a komponálást előkészítő fázis dokumentumának tűnik, más részük olyan részletes és kidolgozott, hogy azoknak már biztosan a kompozíciós munka során, annak kezdeti szakaszában kellett keletkezniük; erről tanúskodnak bennük a konkrét zenei anyagokra történő utalások, például ritmuskották formájában. A szöveges feljegyzések harmadik csoportja pedig láthatóan a komponálás közben készült, egy-egy olyan ponton, ahol a zeneszerző elakadt, elbizonytalanodott a folytatást illetően,³¹ illetve ahol egy rész kidolgozása további tervezést igényelt.³²

A szöveges feljegyzések megfejtése, vagyis konkrét zenei anyagoknak, típusoknak vagy struktúráknak való megfeleltetése többnyire nem könnyű, valószínűleg nem is mindig lehetséges. Ez nem meglepő, ha meggondoljuk, hogy bennük egy-egy hívószóval, kifejezéssel Ligeti csupán emlékeztette magát valamilyen zenére, illetve az ahhoz a zenéhez asszociált hangulatára, érzésére vagy ötletére.³³ A feljegyzések egy része azonban kétségkívül megfejthető. Olyankor lehetséges például az azonosítás, amikor a komponista egy adott zenemű konkrét helyére, vagy egy bizonyos nép- vagy műzenei felvételre utalt, illetve olyankor is, ha ugyanaz az elnevezés széljegyzetként megjelenik a kottás fogalmazványban is, hiszen ott az már többnyire egyértelműen

³⁰ Bernard, „Rules and regulations”, 152–153.

³¹ Lásd például a *HEGV V TOVÁBB* feliratú A/4 lapot (PSS SGL: Koncert für Violine und Orchester, 2. Fassung, 4/1. mappa, II. dosszié, 31. lap).

³² Lásd ugyanott a 28. lapon található részletes feljegyzéseket az V. tétel végéhez.

³³ „Gyakran egy zeneszerző nevét írom be a vázlatomba, vagy színes ceruzákkal jegyzek fel rá valamit. Hallottam például Szkrjabin egyik akkordját, amely fölkelte az érdeklődésemet. Ilyenkor elegendő, ha odaírom Szkrjabin nevét, miközben persze nem pontosan erről az akkordról van szó, hanem valami hasonlóról”. Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel*, 150.

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.³⁴

Szerencsére vannak olyan szekunder források, amelyek segítenek a feljegyzések értelmezésében: munkám során ilyen forrást jelentettek számomra Ligeti népzenei lejegyzőfüzetei, valamint a hagyatékában fennmaradt népzenei felvételek, lejegyzések és tanulmányok.

A PSS SGL öt olyan kisalakú, fekvő formátumú kottafüzetet őriz, amelyben Ligeti 1949–50-ben, romániai népzene kutató útja során készített népzenei lejegyzései találhatók. Négy közülük a zeneszerző által a kalotaszegi Inaktelke községben gyűjtött magyar népdalok leírását tartalmazza, míg az ötödikben vegyesen találhatók mások által gyűjtött román és magyar népi dallamok lejegyzései.³⁵ E kottafüzetek nem csupán Ligeti repertoárismeretét dokumentálják, hanem azt is, mely dallamok keltették fel az érdeklődését, melyeket talált zeneszerzői szempontból érdekesnek. Emellett arra is lehetőséget teremtenek, hogy megvizsgáljuk, hogyan használta fel, hogyan építette be műveibe Ligeti a népi dallamokat, és mennyiben módosította azokat. A lejegyzőfüzetek alapján a *Baladă și joc* című (Ballada és tánc, 1950), utóbb iskolai zenekarra is átírt hegedűduók, a *Román népdalok és táncok* (1950), a *Concert românesc* (1951), az *Inaktelki nóták* (1953) és a [*Hat inaktelki népdal*] (1953) népzenei forrásai azonosíthatók.

Az általam vizsgált kései művekhez tartozó szöveges feljegyzésekben rendszeresen felbukkannak utalások eredeti népzenei felvételekre. A zeneszerző hagyatékában található hangfelvételek feltérképezésével ezek a hivatkozások is többé-kevésbé konkrétan azonosíthatók, hiszen ezek mind saját hanglemez- és kazettagyűjteményének darabjaira vonatkoznak.³⁶ Ligeti egykori asszisztense, Louise Duchesneau Ligeti lemezgyűjteményét több mint ezer darabosra becsli. E kollekció kisebb része – 242 LP-album – a PSS SGL-ben található, nagyobb része a zeneszerző bécsi otthonában maradt.³⁷ A Baselbe került lemezek listáját Duchesneau állította

³⁴ Ilyen indirekt bizonyítékot szolgáltatnak a dátumot tartalmazó levél vagy meghívó hátoldalára készült feljegyzések, valamint a különböző írásrészletek elemzéséből nyert információk.

³⁵ Az előbbiekről lásd a II. fejezet 2. alfejezetét, az utóbbiakról a II. fejezet 5. alfejezetét.

³⁶ Lásd például az *Aka-Pigm, 3. lemez; Banda Mbola 1*, a *Román 3: Brâul de Șapte (Oltenia II) – Sârba din brâu* és a *kečak kazettán 3* feljegyzéseket a *HEGV V «TOHU VA BOHU»: Presto agitato* feliratú lap alján (PSS SGL: Konzert für Violine und Orchester, 2. Fassung, 4/1. mappa, II. dosszié, 14. lap).

³⁷ Louise Duchesneau, „Play it like Bill Evans»: György Ligeti and recorded music”, in Duchesneau–Marx (ed.), *György Ligeti*, 125–147, ide 126.

össze,³⁸ a Bécsben maradt hanghordozókat – az LP-k mellett kazettákat és CD-ket – 2009-ben magam nézhettem át Dr. Ligeti Vera nagyvonalú meghívásának köszönhetően. Ligeti hangfelvételeiről szóló írásában Duchesneau nemcsak a komponista zenehallgatási szokásairól számol be, hanem azt is bemutatja, miképpen válnak konkretizálhatóvá és értelmezhetővé a kompozíciós szöveges feljegyzések Ligeti lemezeinek ismeretében.

A PSS SGL-ben őrzött lemezalbumok közül 141 tartalmaz eredeti nép- és tradicionális zenei felvételeket, ezen belül a kelet-európai népzenei felvételeket tartalmazó albumok száma 23. A Bécsben maradt hangfelvételek közül 48 LP- és 146 CD-albumon, továbbá 139 kazettán található eredeti nép- és tradicionális zenei felvételek (a bontatlan csomagolású CD-ket nem számítva). Ezen belül 17 LP-albumon, 14 CD-albumon és 19 kazettán hallhatók kelet-európai – elsősorban erdélyi magyar, román, magyarországi és romániai cigány, valamint délszláv – népzenei felvételek.

Ligeti egykori bécsi otthonában nemcsak számtalan hangfelvétel, hanem legalább 67 dallamgyűjtemény, monográfia és népzene tudományi szakmunka is tanúskodik a zeneszerző intenzív érdeklődéséről a legkülönfélébb etnikus zenék iránt. A kelet-európai folklórt 32 kötet képviseli Ligeti egykori könyvtárában.³⁹

Az eddigiekben bemutatott források és kutatások reményeim szerint eléggé szilárd alapot adnak a II. és III. fejezetben vizsgálandó Ligeti-művek népzenei inspirációjának, idézeteinek és utalásainak elemzéséhez. Nem gondolom ugyanakkor, hogy a kelet-európai folklór hatásának témáját értekezésem teljes mértékben kimerítheti. Bizonyára más művekben és a kompozíció más szintjein is ki lehetne mutatni e Ligeti számára oly otthonos népzenei repertoárok nyomait. Az azonban reményem szerint a jelen értekezés nyomán is nyilvánvalóvá válik, hogy a kelet-európai népzene Ligeti számára – pályájának mind a korai, mind pedig a kései szakaszában – meghatározó inspirációs forrást jelentett.

³⁸ Lásd Duchesneau, „Play it like Bill Evans”, 139ff.

³⁹ Többek között Bartók Béla gyűjtései és népzene tudományi írásai, Bárdos Lajos etnomuzikológiai és más tanulmányai, Lajtha László *Széki gyűjtése* (Budapest: Zeneműkiadó, ©1954) – az utóbbi hanglemezen is megvolt Ligetinek, sőt a lemez kísérőfüzetébe bejegyzéseket is tett –, Jagamas János népdalgyűjteményei, valamint számos román népzenei gyűjtemény és szakkönyv.

I. FEJEZET

Ligeti és a kelet-európai népzene

1. Otthon (1945–1956)

A második világháborút követő évek magyar zeneszerzésében és zenei diskurzusában a műzene és népzene viszonyának, illetve a népzene kompozíciós felhasználásának elvi és gyakorlati kérdései központi jelentőségre tettek szert: 1945 után „a népzenei tájékozódás” – mint Kroó György fogalmaz a korszak magyarországi zeneszerzését tárgyaló monográfiájában – „hivatalos kultúrprogrammá vált”.¹ Az 1900 és 1920 közt született zeneszerzők nagy része – a kodályi „legyen a zene mindenkié”² jelszó szellemében – törekedett egyszerű, közérthető és nemzeti stílusban komponálni, s e törekvéseikhez a mintát elsősorban Kodály Zoltán műveiben, másodsorban Bartók Béla kései alkotásaiban találták meg.

A „népzenei tájékozódás” 1948-tól, a Szovjetunió Kommunista Pártja Központi Bizottsága zenei határozatának megjelenését és az államszocializmus megszilárdulását követően vált a zeneszerzőkkel szemben támasztott hivatalos elvárássá, illetve az új művek megítélésének egyik legfőbb kritériumává. „A zenét a nép teremti, mi zeneszerzők csak feldolgozzuk azt” – hangzott a Glinkától idézett, lépten-nyomon hangoztatott szlogen.³ Az ún. szocialista realizmus diktátuma sajátosan felerősítette és eltorzította a negyvenes évek magyar zeneszerzésére jellemző konzervatív-nacionalista tendenciákat, így vált a kor elsődleges zeneszerzői eljárásává a népdalfeldolgozás, uralkodó stílusává pedig az az ún. népdalstílus, amelynek tipikus ismertetőjegyei a magyar népdalok fordulataival élő, periodizáló vagy sorszerkezetű dallamok, a trochaikus ritmika, valamint a pentaton és modális harmóniák. A népdalfeldolgozás a korszak nagyszabású, reprezentatívnak szánt és pedagógiai vagy népművelési célokat szolgáló, kisebb igényű műfajaiban egyaránt dominált. Megjelent többtétéles énekkari-zenekari kantátákban és oratóriumokban (Szervánszky Endre: *Homvéd kantáta*, 1949) éppúgy, mint az opera- és operettszínpadon (Farkas Ferenc: *Furfangos diákok*, 1949, *Csínom Palkó*, 1950), népdalkórusok, -szvitek, -rapszodiák, -fűzerek és -csokrok áradatával lepte el a kórus- és a pedagógiai irodalmat (Bárdos Lajos, Járdányi Pál és mások feldolgozásai), új műfajt teremtett a népi együttesek színpadi koreográfiáihoz komponált zenékkal (Kodály: *Kállai kettős*, 1950, Maros Rudolf: *Ecseri lakodalmas*, 1950), sőt még a kamarazene területén is feltűnt (Járdányi: *Fantázia és változatok egy magyar népdalra*,

¹ Kroó György, *A magyar zeneszerzés 30 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), 38.

² Kodály Zoltán, *A zene mindenkié!*, szerk. Szöllősy András (Budapest: Zeneműkiadó, 1954).

³ Kroó, *A magyar zeneszerzés 30 éve*, 53.

1955). A népdaltematika és népdalstílus ezen túlmenően megjelent az autentikus népi dallamot nem idéző hangszeres és vokális alkotásokban is (Szervánszky: *Klarinétszerenád*, 1950).

Hogyan viszonyult mindehhez a Kolozsvárról 1945 szeptemberében, 22 évesen Budapestre érkező Ligeti György? Mit gondolt népzene és műzene kapcsolatáról, a folklór műzenei felhasználásáról? Mielőtt választ keresnek e kérdésekre, megkísérlem rekonstruálni a fiatal Ligetinek a kortárs magyar zeneszerzésről alkotott általános képét, a komponista 1948 és 1955 közt megjelent mintegy 15 publikációja – kortárszenei recenziók és beszámolók, Bartók-elemzések és népzenei tanulmányok – alapján.⁴

Hogy miként látta a pályakezdő Ligeti a második világháborút követő évek magyar zeneszerzését, azt az a három írása tükrözi a leginkább széleskörűen, amelyben a németországi *Melos* folyóirat olvasóit tudósította 1948–49-ben a magyarországi zenei élet alakulásáról.⁵ Ezek a főiskolai zeneszerző-növendéket a kései Bartók és a rá hivatkozó „új magyar iskola” hívének mutatják. Ligeti már első cikkében védelmébe vette a Concerto és a 3. zongoraverseny szerzőjét azzal a váddal szemben, mely szerint kései műveiben stílári engedményt tett volna az amerikai közönség számára, s ezzel elárulta volna korábbi progresszív stílusát. Megfogalmazásából nem derül ki, hogy vajon ismerte-e René Leibowitz 1947 októberében, Jean-Paul Sartre párizsi lapjában megjelent, Bartók „kompromisszumáról” szóló írását.⁶ Valószínűbbnek tűnik, hogy Ligeti a Concerto 1947. áprilisi budapesti bemutatóját követő, részben negatív magyarországi reakciókkal⁷ szemben fogalmazta meg álláspontját:

Bartók utolsó stílusfordulata volt a legradikálisabb: élete utolsó éveiben elkezdett teljesen tonálisan és konzonánsan írni (Concerto zenekarra, 3. zongoraverseny). Ez sokakban felháborodást keltett, és Bartókot az új zene elárulójának nevezték. Aki azonban közelebbről megvizsgálja a műveket, annak be kell látnia, hogy szó sincs árulásról. Ezek a művek a modern zene csúcspontjai, a leegyszerűsödés, az átszellemültség, a klasszicizmus hasonlíthatatlan példái.⁸

⁴ Ligeti írásainak tudomásom szerinti legteljesebb jegyzékét lásd *VÍ*, 459–466.

⁵ „Neue Musik in Ungarn”, *Melos* 16/1 (1949): 5–8; „Von Bartók bis Veress: Neues aus Budapest”, *Melos* 16/2 (1949): 60–61; „Neues aus Budapest: Zwölftonmusik oder »Neue Tonalität«?”, *Melos* 17/2 (1950): 45–48. Magyarul „Új zene Magyarországon”, „Bartóktól Veressig: Budapesti újdonságok”, „Újdonságok Budapestről: tizenkétfokúság vagy »új tonalitás«?”, in *VÍ*, 43–46, 452–453, 47–51. Bár az első cikk megírását Ligeti 1946 végére, a harmadikét 1948 végére teszi (lásd *GS/1*, 49), tartalmuk – és megjelenésük ideje is – arra enged következtetni, hogy az előbbi talán inkább 1947 végén–1948 elején, az utóbbi pedig bizonyosan 1949 februárja után keletkezett.

⁶ René Leibowitz, „Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine”, *Les temps modernes* 25 (1947. okt.), 705–734.

⁷ Leibowitz írása, úgy tűnik, meglehetősen késéssel jutott el Magyarországra, legalábbis erre utal, hogy a zenei sajtóban csak 1950 szeptemberében jelent meg az első reakció: Mihály András, „Válasz egy Bartók-kritikára”, *Új Zenei Szemle* 1/4 (1950. szept.), 48–56. A Budapesten 1947. április 22-én bemutatott Concerto vegyes fogadtatását jól érzékelteti Szervánszky Endre beszámolója: „Bartók-bemutató”, *Szabad Nép* (1947. április 25.), 4. A kései Bartók-művek negyvenes évek végi magyarországi recepciójáról lásd Danielle Fosler-Lussier, *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2007), 2–4.

⁸ „Új zene Magyarországon”, in *VÍ*, 44.

Ezt a gondolatot Ligeti a *Melos*-nak írt harmadik cikkében vitte tovább. Ebben már nyilvánvalóan Leibowitz kritikájának ismeretében és Lendvai Ernő Bartók-szemléletének hatása alatt fejtette ki véleményét Bartók kései stílusának modern, előremutató voltáról.⁹ Érvelésében a magyar mestert – Lendvait parafrázálva – Schoenberggel állította párhuzamba, kijelentvén: a Bartók-féle „új tonalitás” a hagyományos funkciós tonalitás logikájától „épp olyan távol áll, mint a tizenkétfokúság, csak a másik irányban”, ezért az nem tekinthető kevésbé haladónak, mint Schoenberg zeneszerzés-technikája.¹⁰

A „leegyszerűsödés”, „átszellemültség” és „klasszicizmus” eszményeinek említése az első cikkben, illetve a „letisztulás” és az „eszközök korlátozása” a harmadikban arról tanúskodik, hogy legtöbb hazai kortársával együtt ő is osztozott a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus ideáljában, amelyet a fiatal Szöllősy András oly nagyhatásúan fogalmazott meg Kodály-könyvében.¹¹ Míg azonban Szöllősy 1943-ban még egyértelműen Kodály művében látta a kiutat a „megközelíthetetlennek” és „kiismerhetetlennek” érzett modern zenei stílusterükhöz, addig 1948–49-ben Ligeti számára már Bartók utolsó művei mutatták „a probléma megoldásának útját”,¹² Kodály stílusa viszont nem tűnt követendőnek. Mint ahogy első *Melos*-cikkében megfogalmazta: Kodály „tulajdonképpen nem is modern zeneszerző”.¹⁴

A Bartókot és Kodályt követő nemzedék legjelentősebb zeneszerzőjének saját tanárát, Veress Sándort tartotta.¹⁵ Úgy látta ugyanakkor, hogy Bartók zenéjéhez a legközvetlenebbül Szervánszky kapcsolódik;¹⁶ az olyannyira időszerű „leszűrődés” és „kitiesztülés” felé tett legjelentősebb lépésnek – Bartók utolsó művei óta – éppen az ő vonószekari Szerenádját (1947–48) tartotta.¹⁷

⁹ Lendvai Ernő először az *Improvizációk* elemzése kapcsán állította szembe Bartók és Schoenberg tizenkétfokú zeneszerzés-technikáját: „Bartók »Improvisations (op. 20)« c. sorozatáról”, *Zenei Szemle* 1/3 (1947. szept.): 151–167. A zeneakadémista Ligeti Lendvaival együtt látogatta Szabolcsi Bence Bartók-szemináriumát, amelyről harmadik *Melos*-cikkében mint „a főiskola egyik középpontjáról” számolt be, lásd „Újdonságok Budapestről: tizenkétfokúság vagy »új tonalitás«?”, in *VÍ*, 50–51. 1955-ben Ligeti elsőként méltatta Lendvai *Bartók stílusa* című kötetét az *Új Zenei Szemle* hasábjain: „Megjegyzések a bartóki kromatika kialakulásának egyes feltételeiről”, *Új Zenei Szemle* 6/9 (1955. szept.): 41–44, kötetben in *VÍ*, 70–74.

¹⁰ „Újdonságok Budapestről: tizenkétfokúság vagy »új tonalitás«?”, in *VÍ*, 47.

¹¹ Szöllősy András, *Kodály művészete* (Budapest: Pósa Károly, 1943), lásd különösen 117. Ligeti már a háború alatt, Kolozsváron megismerkedett a nála két évvel idősebb Szöllősyvel, lásd Ligeti időskori visszaemlékezését: „Egy barátság kezdete”, *Muzsika* 39/3 (1996. márc.): 9, kötetben in *VÍ*, 457–458. A folklorisztikus nemzeti klasszicizmus fogalmának jelentéséhez és eredetéhez lásd Dalos Anna, „»Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus« – egy fogalom elméleti forrásairól”, *Magyar Zene* 40/2 (2002. máj.): 191–199.

¹² Szöllősy, *Kodály művészete*, 9.

¹³ „Újdonságok Budapestről: tizenkétfokúság vagy »új tonalitás«?”, in *VÍ*, 47.

¹⁴ „Új zene Magyarországon”, in *VÍ*, 45.

¹⁵ „Új zene Magyarországon”, in *VÍ*, 44.

¹⁶ „Új zene Magyarországon”, in *VÍ*, 44.

¹⁷ „Újdonságok Budapestről: tizenkétfokúság vagy »új tonalitás«?”, in *VÍ*, 48.

Kadosa Pálban az egyéni hangú, merész harmóniavilágú alkotót, Farkas Ferencben pedig a rutinos színpadi szerzőt és újszerűen melodikus dalok komponistáját értékelte.¹⁸

Ligeti negyvenes évekbeli írásai alapján kétségtelennek tűnik, hogy tanárai, idősebb kollégái közül – legalábbis kezdetben – Veress volt rá a legnagyobb hatással, akit minden bizonnyal személyes példaképének is tekintett.¹⁹ Harmóniavilágát Kadosáénál és Szervánszkyénál áttetszőbbnek, dallamait „nemesnek, szélesnek és szabadon szárnyalónak” hallotta, ám arra is figyelte, hogy Veress zenéje „minden egyszerűsége ellenére, többnyire nehezen megközelíthető. [...] Gazdagsága csak akkor bontakozik ki, ha a műveket közelebbről megismerjük.” A *Szent Ágoston zsoldára* kapcsán Veress zenéjének „magas erkölcsiségét” emelte ki,²⁰ az 1948-as „nyári szezon legjelentősebb eseményé”-nek pedig a Hegedűverseny előadását tartotta, amellyel kapcsolatban a műnek „a falusi zenészek technikájában gyökerező”, „egyedülálló” hegedűtechnikájára és a műfaji konvencióktól eltérő, a magyar néptáncok mintáját követő lassú-friss felépítésére hívta fel a *Melos* olvasóinak figyelmét.²¹

Amikor Ligeti 1945 szeptemberében megkezdte tanulmányait a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán, Veressben már a Bartókot és Kodályt követő zeneszerző-nemzedék egyik legjelentősebb, külföldön is elismert tagját, egyszerre mind a két mester életművét szintetizáló és továbbfejlesztő alkotót látta a magyar zenei élet. A népzene kutatóként is elődei munkáját folytató Veress²² zeneszerzői stílusán mély nyomot hagyott a vokális és hangszeres magyar népzenevel való intenzív és élő kapcsolata: 1945-ig írott műveinek tekintélyes része népzenei feldolgozás.²³ Emellett – mint Terényi Ede kimutatta – Veress nem népzenei anyagra épülő műveiben is gyakran feltűnnek magyar népdalok, az erdélyi tánczene vagy épp román kolinda-dallamok

¹⁸ Minden bizonnyal Farkas *Gyümölcskosár*-ciklusára utal, melyről Ligeti 1948 derekán közölt elismerő recenziót. Lásd „Kották”, *Zenei Szemle* 2/2 (1948. jún.): 337, kötetben in *VÍ*, 449.

¹⁹ Lásd Simone Hohmaier, „Veress war ein Vorbild, aber kein guter Lehrer: Zur Frage einer kompositorischen Veress-Rezeption bei Kurtág und Ligeti”, in *Sándor Veress: Komponist–Lehrer–Forscher*, 142–158, valamint Friedemann Sallis, „We play with the music and the music plays with us: Sándor Veress and his student György Ligeti”, in Louise Duchesneau–Wolfgang Marx (eds.), *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds* (Woolbridge: The Boydell Press, 2011), 1–16.

²⁰ „Új zene Magyarországon”, in *VÍ*, 44–45.

²¹ „Bartóktól Veressig: Budapesti újdonságok”, in *VÍ*, 452–453.

²² Veress 1927 táján kezdett gyakornokként Lajtha László mellett a Néprajzi Múzeumban, majd 1930 és 1943 között több gyűjtőút során – Moldvától a Mezőségen át Dudarig és a Rábaközéig – mintegy 500 magyar dallamot gyűjtött. 1934 és 1940 között – egy év megszakítással – Bartók asszisztenseként a Magyar Tudományos Akadémia népzenei gyűjteményének rendezését végezte, majd Bartók emigrálása után ugyanott Kodály munkatársaként dolgozott tovább. Lásd Berlász Melinda, „Veress Sándor – a népzene kutató”, in uő–Demény János–Terényi Ede, *Veress Sándor: Tanulmányok* (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 136–148, valamint uő, „Veress Sándor Kodály-képe”, in uő (szerk.), *Kodály Zoltán és tanítványai: A hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007), 221.

²³ Népzenei feldolgozásai közül mintegy 70-et énekkarra, 18-at énekhangra és zongorára, 35-öt pedig zongorára készített. Lásd „Veress Sándor művei”, in Berlász–Demény–Terényi, *Veress Sándor*, 155–173, valamint www.veress.net (2014. szeptember 2.).

jellegzetes fordulatai vagy azok utánzatai.²⁴ A fiatal Ligeti népzeneéhez fűződő zeneszerzői viszonyára – amely erdélyi gyerekkori emlékeit nem számítva nélkülözte a folklórral való közvetlen találkozás élményét²⁵ – így alighanem döntő hatást gyakorolt Veress zeneszerzés-tanítása és személyes példája. Rajta kívül főként két másik zeneakadémiai tanár alakíthatta folklór iránti érdeklődését: a fiatal Járdányi Pál, akihez Ligeti az 1946/47-es tanévben magyar népzeneórára járt, valamint Bárdos Lajos, akitől zenei prozódia-tanult.²⁶

Ligeti negyvenes évekből írásából egyértelműen kiderül, hogy – az áttekinthető formálás és a szigorú tonális rend mellett – mindenekelőtt „a népdal felhasználását” tartotta az európai formák és ázsiai dallamkincs egyfajta ötvözeteként meghatározott új magyar zenei stílus, vagyis az „új magyar iskola” lényegi vonásának. Azonban már első *Melos*-cikkében hangsúlyozta, hogy a magyar zeneszerzők nem egyszerűen „másolják a népdalokat”, hanem „a [közép-európai] népzenenek csupán egyes fordulataival élnek, és azokat a saját formálási módjuk szerint dolgozzák fel”.²⁷ Harmadik, 1949-ben készült írásában ezután újdonságként számolt be a Magyar Rádió népzenei műsorai számára készülő „kamaraegyüttesre írott [...] népdalfeldolgozásokról”, amelyekben „a népdalok és -táncok művészi köntösbe vannak öltöztetve”. A népdalfeldolgozások komponálásába – mint írja – a legfiatalabb zeneszerzők is bekapcsolódtak, akiknek fő törekvése „egy olyan egyszerű, közérthető modern zenei nyelvet létrehozni, amelynek az olyannyira kettészakadt »könnyű-« és »komolyzene« között kellene hidat vernie. E törekvésükben nagy segítséget jelent, hogy a népzeneire támaszkodhatnak. Ez Bartóknak is sokat segített stílusának kifejlesztésében.”²⁸

Nem kétséges, hogy önmagát is e fiatalok – Halász Kálmán, Kurtág György, Maros Rudolf, Sárközy István és Vass Lajos – közé számította a cikk írója, kinek addigi legnagyobb kompozícióját, a *Bölsőtől a sűríg* című, mintegy 25 perces népdalfeldolgozás-fűzért 1949. február 22-én mutatta be a Magyar Rádió.²⁹ Nem ez volt Ligeti első népdalfeldolgozása. Már 16–18 évesen komponált zongoradarabjai között akad két román népzenei feldolgozás,³⁰ 1945

²⁴ Terényi Ede, „Veress Sándor alkotóperiódusai”, in Berlász–Demény–Terényi, *Veress Sándor*, 63–66.

²⁵ Lásd például Denys Bouliane, „Stiliserte Emotion: György Ligeti im Gespräch mit Denys Bouliane”, *MusikTexte* 28–29 (1989): 52–62, ide 59–60, illetve „A Concert românesc és más korai művek”, in *VÍ*, 365–366, ide 365.

²⁶ Lásd Ligeti zeneakadémiai leckekönyvét (magángyűjtemény). Ligeti prozódiai gyakorlatai, órai jegyzetei és dolgozatai (Bárdos javításaival és monogramjával) két füzetben maradtak fenn (PSS SGL Notizheft 1, Skizzenheft 35). Bizonytalan azonban, melyik tanévben látogatta Ligeti Bárdos óráit: leckekönyvében a tárgy az 1949/50-es tanévre van beírva, amikor valójában nem tartózkodott Magyarországon (1949 októberétől 1950 júniusáig Romániában volt). Feltehetően valamelyik korábbi tanévben került erre sor, de az óralátogatást a leckekönyvbe csak utólag jegyezték be.

²⁷ „Új zene Magyarországon”, in *VÍ*, 43.

²⁸ „Újdonságok Budapestről: tizenkétfokúság vagy »új tonalitás«?”, in *VÍ*, 50.

²⁹ Lásd Friedemann Sallis műjegyzékét: *An Introduction to the Early Works of György Ligeti* (Berlin: Studio, 1996), 277.

³⁰ *Hora (Eisikovits gyűjtéséből)* zongorára (1939), 24 ütem, kiadatlan, autográf tintás tisztázata: PSS SGL. *Kis canon egy román karácsonyi dalra*, zongorára (1940), 14 ütem, kiadatlan, autográf tintás tisztázata: PSS SGL. Utóbbi dallamra

januárjában pedig – még Kolozsváron – egy „burját-mongol aratódalra” írt magyar szövegű négyzólamú vegyeskart.³¹ Bár erre vonatkozó adat nem ismert, Veress tanításának feltehetően részét képezte kórusművek, s azon belül népdalfeldolgozások íratása. Ligeti kétszólamú biciniumainak utolsó darabját, a *Repülj, madár* kezdetű erdélyi népdal feldolgozását már Veress irányítása alatt komponálta meg 1945 októberében, s feltehetően iskolai feladatként készültek a cappella népdalfeldolgozásai (*Erdélyi népdalok, Magos kéősziklának*) és népdalon alapuló, de saját tematikájú kórusművei is (*Idegen földön, Húsvét, Bujdosó*). Egy vagy két, jelenleg elveszettnek tartott 1947-es zongoradarab után, 1948–49-ben nem kevesebb, mint hét népzenei feldolgozás hagyta el Ligeti műhelyét. Ezek többsége már bizonyosan nem iskolai dolgozatként, hanem felkérésre vagy legalábbis konkrét előadási alkalomra készült.³²

1949 nyara cezúrá, sőt törést jelentett a fiatal Ligeti pályafutásában. Veress emigrációja,³³ majd a Rajk László-féle koncepció per rádöbentette a politikai helyzet súlyosságára, szembesítette a totális diktatúrával. Ezzel a felismeréssel esett egybe Ligeti zeneakadémiai tanulmányainak befejezése,³⁴ valamint az ambiciózus *Kantáta az ifjúság ünnepére* (1948–49) bemutatója a Budapesten megrendezett Világifjúsági Találkozó keretében.³⁵ Ekkor került sor a Ligeti népzenehez fűződő viszonyát legdöntőbben alakító eseményre: életének első és egyetlen népzenei tanulmányútjára, amely a körülmények előre nem látható összjátéka folytán a tervezett egy hónap helyett végül kilencig tartott.³⁶ Nem tudni, ő jelentkezett-e a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium ösztöndíjára, mely fiatal művészek Duna-medencei országokba teendő nyári tanulmányútját volt hivatott támogatni, vagy kiválasztották, hogy tanulmányozza a Román Zeneszerzők Társasága bukaresti Folklór Archívumát. Ha ő kezdeményezte az utat, akkor ennek látszólag inkább privát, mint szakmai indítéka lehetett: szerette volna viszontlátni Kolozsváron élő anyját és menyasszonyát, ami Ligeti számára – Magyarországon tartózkodó román állampolgár lévén – sem

variációsorozatot is készített *Karácsonyi dal* címmel zongorára (*Kis zongoradarabok*, 2. szám, 1940–41), 118 ütem, kiadatlan, autográf tintás tisztázat: PSS SGL.

³¹ *Burját-mongol aratódal* négyzólamú vegyes karra (1945. január), első kiadás: Kolozsvár: C. G. Szaktanács, 1948. dec. A darabról bővebben lásd László Ferenc, „A »Burját–Ligeti aratódal«”, *Muzsika* 51/3 (2008. márc.), 12–14.

³² Lásd a II. fejezetet.

³³ Veress állítólag *Térszili Kativza* című táncjátékának római bemutatója idején, 1949 nyarán döntött úgy, hogy emigrál. A zeneszerző akkor már hónapok óta külföldön tartózkodott – 1949 februárjában táncjátéka stockholmi bemutatóján részt vett –, Ligeti zeneakadémiai leckekönyvét már az 1948/49-es tanév I. félévének végén sem ő, hanem Farkas írta alá (magángyűjtemény).

³⁴ Ligeti ugyan az 1949/50-es tanévre is felvett tantárgyakat a leckekönyvébe, de miután a tanév túlnyomó részét Romániában töltötte, a következő tanévben pedig már oktatóként tért vissza a Zeneakadémiára, iskolai tanulmányait 1949 nyarán gyakorlatilag befejezte. A leckekönyvben található bejegyzések szerint két tárgyból 1951 szeptemberében pótvizsgát tett (magángyűjtemény).

³⁵ A kantáta 1949. augusztus 19-én az Operaházban, 22-én pedig a Városi Színházban hangzott el. Lásd Sallis, *An Introduction*, 82–98.

³⁶ A következőkben egy korábbi tanulmányom megállapításait foglalom össze, melyben levéltári dokumentumokra támaszkodva részletesen ismertettem Ligeti romániai kutatóútjának eseménytörténetét: „Ligeti György 1949–50-es népzenei tanulmányútja”, in Kiss Gábor (szerk.), *Zenetudományi Dolgozatok 2011* (Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012), 323–346.

hivatalos, sem a korábbi években többször megkockáztatott illegális úton nem volt már lehetséges.³⁷ A feladatra a harmadéves zeneakadémiai hallgatót zenei képességein túl román nyelvtudása is nyilvánvalóan alkalmassá tette. Ligeti útjára a tervek szerint 1948 nyarán került volna sor. Ehhez azonban román vízumra volt szüksége, amelyet csak úgy kaphatott meg, ha előbb felveszi a magyar állampolgárságot és magyar útlevet kap. A magyar állampolgárságot hosszas procedúra után július 5-én nyerte el, augusztus 25-én lemondott a román állampolgárságról, vízumkérelmét azonban a román követség több hónapos varakoztatás után elutasította. Hosszas kérvényezési eljárás eredményeként végül 1949 szeptemberében, a Külügyminisztérium ismételt közbenjárására kapott vízumot, s október 14-én utazott el Budapestről.³⁸

Bukarestben addigra – a Román Zeneszerzők Társaságának Constantin Brăiloiu által 1928-ban létrehozott Folklór Archívuma és a régebbi Oktatási és Művelődési Minisztérium George Breazu által 1927-ben alapított Fonogram Archívuma összevonásával – megalakult a Folklór Intézet (Institutul de Folclor)³⁹ és annak közel 80 tagú népi zenekara, amire Széll Jenő, Magyarország akkori bukaresti követe fel is hívta külügyminisztere figyelmét, javasolva, küldjenek egy ösztöndíjast az intézetben folyó munka tanulmányozására.⁴⁰ Ugyancsak 1949 tavaszán felállították az intézet kolozsvári gyűjtőközpontját is,⁴¹ így ésszerűnek látszott, hogy Ligeti az ottani munkát is tanulmányozza. Minderre egy hónap természetesen nem volt elég, ezért Ligeti kérte ösztöndíjának meghosszabbítását. A magyar-román kulturális egyezmény keretében a két ország minden évben húszegynéhány egyetemi vagy főiskolai hallgatót fogadott a szomszéd országból. Ligeti kérte, hogy vegyék fel az állami ösztöndíjasok közé, hogy így folytathassa romániai tanulmányait. Ezt a kultuszminisztérium ugyan először – arra hivatkozva, hogy Ligeti utazását még 1948-ban döntötték el, s „azóta új szempontok merültek fel”⁴² – elutasította, néhány héttel később mégis felvették Ligetit a csereösztöndíjasok közé.⁴³ Ligeti alig két hónapig dolgozott a bukaresti

³⁷ Lásd Ligeti visszaemlékezését: Eckhard Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel: Beszélgetőkönyv*, ford. Nádori Lída (Budapest: Osiris, 2005), 109ff.

³⁸ Ligeti ösztöndíj-ügyének dokumentumai a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium iratai között található: MOL: V XIX-I-1-e 111. doboz 151-1. tétel.

³⁹ Az intézet 1949. április 6-án alakult meg Harry Brauner vezetése alatt. Lásd Almási István, „Népzenekutató műhely Kolozsváron”, in uő, *A népzene jegyében* (Kolozsvár: Az Európai Tanulmányok Alapítvány Kiadója, 2009), 296–302, ide 296, valamint http://www.academiaromana.ro/ief/ief_ist.htm (utolsó megtekintés: 2012. május 24.).

⁴⁰ Széll Jenő jelentése (1949. június 8.), MOL: V XIX-J-1-k, 32. doboz 150. tétel, 70/szig. biz. 1949-8.

⁴¹ Későbbi nevén a Folklór Intézet Kolozsvári Osztálya; vezetésével Szegő Júliát bízták meg. Lásd Almási, „Népzenekutató műhely Kolozsváron”, 296–297.

⁴² Lásd a Külügyminisztérium és a bukaresti magyar követség iratváltását: MOL: V XIX-J-33-a, 23. doboz, 12543/biz/1949-táj., valamint 761/biz.-1949-8.

⁴³ Ezt a román külügyminisztérium hivatalosan 1950. január 1-jén ismerte el. Gerelyes Ede pártaktíva-felelős jelentése (1950. április 18.), MOL: V XIX-J-1-k, 32. doboz 150. tétel. A tanév során 22 magyar ösztöndíjas tanult Romániában, a csoport egyik része 1949. december 13-án, másik része 1950. január 31-én érkezett meg Bukarestbe.

intézetben; december elején Kolozsvárra utazott, s attól kezdve az ottani gyűjtőközpont munkájában vett részt.⁴⁴ Bár ígéretet tett arra, hogy kolozsvári munkája végeztével visszatér Bukarestbe,⁴⁵ erre nem került sor: a tanév hátralévő részét Erdélyben töltötte, majd június végén hazautazott Budapestre.⁴⁶

A romániai út alapvetően megváltoztatta Ligeti folklórhoz fűződő viszonyát, hiszen képzett zeneszerzőként ekkor nyílt lehetősége először élő népzene megfigyelni a maga eredeti közegében.⁴⁷ A rendkívül gazdag gyűjteménnyel rendelkező bukaresti Folklór Intézetben „százával” hallgatott meg felvételeket – néhányról lejegyzést is készített –, melynek köszönhetően széles áttekintést nyert a román népzeneről, valamint lejegyzett néhány Bartók és Brediceanu⁴⁸ által viaszhengerre vett kolindát.⁴⁹ A lejegyzés technikáját Emilia Comişeltől tanulta,⁵⁰ és gyakorlatot szerzett az egyszólamú dallamjegyzésben. A Folklór Intézet több mint húsztagú kutatócsoportja tagjaként 1949 utolsó napjaiban helyszíni gyűjtésben is részt vett az Arad megyei Covăşinţ (Kovási) községben, ahol egy hangszeres együttes harmonizálását és többszólamú játékát tanulmányozta Mircea Chiriac mellett.⁵¹ Megfigyeléseit egy román nyelven fogalmazott, utóbb magyarul publikált tanulmányban összegezte.⁵² A kolozsvári intézetben ezután a Kodály-

⁴⁴ Széll Jenő jelentése (1950. január 17.), MOL: V XIX-J-1-k, 32. doboz 150. tétel, 44/biz/1950-8. A kolozsvári tartózkodás kezdetét Steinitz – Ligeti visszaemlékezése nyomán – tévesen 1950 januárjára teszi, lásd Richard Steinitz, *György Ligeti: Music of the Imagination* (London: Faber & Faber, 2003, 2013), 29. Érthető, ha minél hamarabb végezni akart bukaresti munkájával, hogy csatlakozzék Kolozsváron élő anyjához és feleségéhez, hiszen akkor még mind romániai tartózkodásának ideje, mind anyagi helyzete teljesen bizonytalan volt; a román szervek ugyanis rendszerint több havi késéssel utalták ki a megélhetés költségeit amúgy sem fedező ösztöndíjakat. (A követi jelentések visszatérő témája az ösztöndíjak késése és alacsony összege. Széll utóda, Kálló Iván bukaresti követ 1950. március 1-i jelentése szerint Ligeti akkor már három hónapja nem kapta meg ösztöndíját: MOL: V XIX-J-1-k, 32. doboz 150. tétel, 32./szig. biz. 1950. Táj.)

⁴⁵ „Munkája befejezte után ismét visszajön Bukarestbe” – jelenti Széll Jenő 1950. január 17-én. MOL: V XIX-J-1-k, 32. doboz 150. tétel, 44/biz/1950-8.

⁴⁶ Kálló Iván jelentése (1950. július 12.), MOL: V XIX-J-1-k, 32. doboz 150. tétel, 473/biz.-1950.-Táj. Ligeti úgy emlékezett, hogy júliusban tért vissza Budapestre, lásd Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel*, 113.

⁴⁷ Mint erről később Denys Bouliane-nak beszámolt, Ligeti kisgyerekként, Erdélyben már korábban is találkozott az élő magyar és román népzennel. Lásd „Stilisierthe Emotion”, 59.

⁴⁸ Tiberiu Brediceanu (1877–1968) román zeneszerző és népzenekutató kevéssel Bartók előtt, 1910-ben gyűjtött Máramarosban népdalokat. Bartók már saját máramarosi gyűjtése előtt kapcsolatba lépett vele, azt követően pedig javasolta, hogy kettejük gyűjtését, valamint Ion Bîrlea népköltési gyűjteményét közös kötetben jelentessék meg. Ez Brediceanu kezdeti ellenkezése, majd az első világháború kitörése és az azt követő nehéz gazdasági helyzet miatt meghíúsult. Bartók 209 dallamból álló gyűjteményét 1923-ban Münchenben adatta ki; Brediceanu 170 dallama azonban csak 1957-ben látott napvilágot: *170 melodii populare româneşti din Maramureş* (Bucureşti: Editura de Stat pentru literatură şi artă, 1957). Lásd Bartók Brediceanuhoz írott leveleit in *Bartók Béla levelei*, szerk. Demény János (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 195, 198–199, 201–202, valamint Viorel Cosma, „Újabb dokumentumok Bartók Béla Volksmusik der Rumänen von Maramureş című kötetének keletkezéséről” in László Ferenc (szerk.), *Bartók-dolgozatok* (Bukarest: Kriterion, 1974), 165–189.

⁴⁹ Ligeti levele Ove Nordwallnak, 1976. május 2. (PSS SGL: MF 109:1–582.)

⁵⁰ „Tudomány, zene és politika között”, in *VÍ*, 39.

⁵¹ Ligeti levele Ove Nordwallnak, 1976. május 2. (PSS SGL: MF 109:1–582.) A kovási gyűjtésről bővebben lásd Kerékfy, „Ligeti György 1949–50-es népzenei tanulmányútja”, 328.

⁵² Erről számol be Ligeti Kolozsvárról 1950. április 12-i, feltehetően a bukaresti magyar követség egyik munkatársának írott levelében (MOL: V XIX-J-33-a 24. doboz, 54/1950), s ugyanezt az információt közli a zeneszerző összegyűjtött írásainak közreadója is (*GS/1*, 76). 2011. augusztusi kutatóutam során ugyan nem találtam meg Ligeti román nyelvű kéziratát a bukaresti intézet utódjának (Institutul de Etnografie şi Folclor

tanítvány népzenekutató és zeneszerző, Jagamas János mellett dolgozott, kinek vezetésével Ligeti odaérkezte után nem sokkal indult átfogó, monografikus célú gyűjtés a kalotaszegi Inaktelkén (Inucu). Ebben egy körülbelül ötfős kutatócsoport tagjaként Ligeti is részt vett, és – mint azt a fennmaradt gyűjtőfüzetek, valamint a kolozsvári intézet inventáriuma tanúsítja – nem kevesebb, mint 244 magyar népdalt jegyzett le; ez nagyjából egytizede az Inaktelkén gyűjtött teljes anyagnak. A gyűjtőfüzetek helyszíni lejegyzései Ligetit gyakorlott és ügyes lejegyzőnek mutatják.⁵³

Bizonyára a népzene kutatásban és a lejegyzésben megszerzett gyakorlatának köszönhető, hogy Budapestre visszatérve megbízást kapott, vegyen részt a Néprajzi Múzeum gyűjteményében található, Bartók által viaszhengere rögzített népzenei felvételek lejegyzésében. Feltehetően bevált ebben a munkakörben, mert Kodály meghívta a Magyar Tudományos Akadémia népzenekutató csoportjába, ahol a hatalmas népzenei összkiadás, a *Magyar Népzene Tára* közreadásában kellett volna részt vennie (a sorozat gyermekjátékokat tartalmazó I. kötete a következő évben jelent meg).⁵⁴ Ligeti számára a felkérés elfogadása egyfelől állást és biztos megélhetést jelentett volna, másfelől egy olyan klasszikus magyar zeneszerzői életpálya lehetőségét, amelyen a zeneszerzői és népzenekutatói tevékenység kölcsönösen megtermékenyítheti egymást: egy olyan út nyílt meg számára, amelyen előtte Bartók, Kodály, Lajtha, Veress és Járdányi járt. Ligeti azonban visszautasította Kodály ajánlatát. Miért? Aligha azért, mert alkalmatlannak érezte volna magát erre a munkára, amint ezt időskori visszaemlékezéseiben állította.⁵⁵ Sokkal valószínűbb magyarázat, hogy nem akart a Kodály-tanítványok köréhez tartozni, mert tartott annak intellektuális bezártságától. Egyúttal azonban talán azt is kifejezte a 27 éves zeneszerző elhatározása: immár nem akar a Bartók, Kodály, Lajtha, Veress vagy Járdányi által kitaposott úton járni.

„Constantin Brăiloiu”) katalógusában, ám létét igazolja, hogy Tiberiu Alexandru hivatkozik rá 1956-ban megjelent munkájában: *Instrumentele muzicale ale poporului român* (București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă), 137. Ligeti tanulmányának magyar változatát lásd: „Egy aradmegyei román együttes”, in Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.), *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára: Zenetudományi tanulmányok I* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953), 399–404, valamint in *VÍ*, 58–63. Ligeti ezen kívül egy beszámolót is írt a bukaresti intézet munkájáról: „Népzene kutatás Romániában”, *Új Zenei Szemle* 1/3 (1950. aug.): 18–22, kötetben in *VÍ*, 52–57.

⁵³ A gyűjtés túlnyomórészt helyszíni lejegyzéssel történt, az inventárium adatai szerint az Inaktelkén gyűjtött összesen 2566 népdal közül csupán 31-et vettek fonogramra. A munka 1950 első felében több részletben folyt, majd 1951 decemberében – immár Ligeti távollétében – kiegészítő gyűjtésre is sor került, ekkor már magnetofonfelvételek is készültek. A rendszerezést követően az anyagról – feltehetően 1953 elején – lejegyzés-tisztázatok készültek, amelyeket 2011 augusztusában volt szerencsém tanulmányozni. Ligeti gyűjtőfüzetek: PSS SGL: Skizzenheft 32, 37, 38, 39. Ligetinek az inaktelki gyűjtésben való részvételéről lásd még a II. fejezet 2. alfejezetét.

⁵⁴ Kerényi György (közr.), *A Magyar Népzene Tára I: Gyermekjátékok* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1951).

⁵⁵ „Mivel azonban a múzeumban tönkretettem néhány viaszhengert, úgy éreztem, nem vagyok kellően képzett ehhez a munkához”. Lásd „Tudomány, zene és politika között”, in *VÍ*, 40. „Én ezt [ti. a lejegyzést] nem tudtam olyan jól csinálni, [mint Bartók vagy Lajtha,] és 1950. szeptember elején meg is mondtam Kodálynak, hogy ez a munka nem nekem való, mert olyan, mint a rovargyűjtés”. Lásd Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel*, 114.

Az élő népzenevel – különösen az érdekesebbnek és gazdagabbnak tűnő román folklórral – való találkozása ugyanakkor fellelkesítette és zeneszerzőként is inspirálta Ligetit.⁵⁶ Román népzene-élményét a következő másfél év során négy műben örökítette meg (*Balada și joc, Ballada és tánc, Román népdalok és táncok, Concert românesc*), majd 1953-ban saját inaktelki gyűjtéséből is feldolgozott magyar népdalokat (*Inaktelki nóták, [Hat inaktelki népdal]*). Zeneszerzői munkájában továbbra is jelentős szerepet játszottak a népzenei feldolgozások: 1950 és 1953 között befejezett 37 műve közül 17 feldolgozás. Továbbra is komponált hangszerkíséretes népzenei feldolgozásokat a rádió számára (*Román népdalok és táncok, Négy lakodalmi tánc, [Hat inaktelki népdal]*), emellett pedig elsősorban a cappella kórusművekben használt fel népdalokat (*Kállai kettős, Lakodalmas, Az asszony és a katona, Haj, ifjúság!, Hortobágy, Inaktelki nóták, Pápainé, Mátraszentimrei dalok*). Ez utóbbiak többségükben feltehetően szintén felkérésre vagy konkrét előadási alkalmakra készültek, sőt a *Pápainé* és a *Mátraszentimrei dalok* kivételével nyomtatásban is megjelentek.⁵⁷ Népzenei feldolgozásain kívül viszont csupán a *Régi magyar társas táncok*, egy dal és két kánon látott napvilágot 1950 és 1956 között.⁵⁸

A nyilvános zeneéletben Ligeti zeneszerzői munkásságát túlnyomóan népzenei feldolgozásai képviselték.⁵⁹ Ezek szólaltak meg a kortárs magyar zeneszerzés olyan reprezentatív seregszemlén is, mint az 1952 októberében rendezett Ifjúsági Zenei Napok (*Haj, ifjúság!*) és az 1953-as II. Magyar Zenei Hét (*Hortobágy*). Legambiciózusabb népzenei feldolgozását, a négyteteles zenekari *Román koncertet* is alkalmasint egy efféle reprezentatív alkalomra írta. A művet mindenestre meghallgatták az I. Magyar Zenei Hét 1951. szeptember 22-i előkészítő ülésén, s akkor a bizottság 17 tagja közül 14 támogatta is a műsorra tűzését. Egy újabb, két héttel később tartott előkészítő ülésen viszont ismeretlen okból lekerült a programról.⁶⁰ Időskori visszaemlékezésében a zeneszerző ezt azzal hozta összefüggésbe, hogy „a sztálini diktatúrában még a folklórt is csak politikailag korrekt formában engedélyezték, a szocialista realizmus normáihoz szabva”.⁶¹

⁵⁶ Ezt bizonyítja az „Egy Arad megyei román együttes” című tanulmány végén olvasható megjegyzés: „A népi harmonizálás kutatása azonban nem csupán folklorisztikus érdekű, hanem hasznos a komponista számára is. Tudjuk, hogy mit köszönhetek Bartók Béla, Kodály Zoltán, Lajtha László és mások a népi kísérettechnikák ismeretének. E technikában felbukkanó hangzatütközések megvilágítják Bartók diszsonanciahasználatának egyes jellegzetességeit. Egyre inkább kiderül, hogy mennyire nem spekulatív Bartók diszsonanciakezelése, hogy mennyire az élő népzeneből merítette törvényeit.” Lásd in *VÍ*, 63.

⁵⁷ A művekről bővebben lásd a II. fejezetet.

⁵⁸ A *Régi magyar társas táncokat* és a *Petőfi borsdalát* 1950-ben, a két kánont (*Ha folyóvíz volnék, Pletykázó asszonyok*) – a Péter József szerkesztette *165 kánon* című gyűjteményben – 1954-ben adta ki a Zeneműkiadó Vállalat.

⁵⁹ Viski János négy fiatal zeneszerzőt bemutató 1950. novemberi cikkében Ligeti addigi pályafutásának „talán leginkább döntő fordulataként” értékeli, hogy a komponista magyar és román népzenei gyűjtései során „élő kapcsolatba került a népzenevel”. „Legsikerültebb alkotásának” a *Kállai kettőt* tartja. Lásd Viski János, „Négy fiatal zeneszerző”, *Új Zenei Szemle* 1/6–7 (1950. nov.–dec.): 42.

⁶⁰ A két ülés jegyzőkönyveiről lásd Rachel Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 40–41. Beckles Willson úgy tudja, Ligeti a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének Zenekara felkérésére írta a művet.

⁶¹ „A Concert românesc és más korai művek”, in *VÍ*, 365.

Ligeti azzal kényszerült szembesülni, hogy még népzenei feldolgozásai sem felelnek meg mind a szocialista realizmus követelményeinek. Kimondottan ideológiai alapon érte támadás az Ifjúsági Zenei Napokon bemutatott *Haj, ifjúság!*-ot. A hangversenyeket követő vitanapon Várhegyi György, a Dolgozó Ifjúság Szövetsége Központi Vezetőségének tagja úgy fogalmazott: Gárdonyi Zoltán, Ligeti György, Sárai Tibor, Vásárhelyi Zoltán és – mindenekelőtt – Bárdos Lajos népdalfeldolgozásai „idegenek és távol állnak az ifjúságtól [...], mert nem fejezik ki és nem tükrözik mai életünk szépségeit”. Úgy vélte, e darabok „kispolgári és polgári hangulatot és érzelmeket keltenek” és „rontják az ifjúság zenei ízlését”.⁶²

Kései visszaemlékezéseiben Ligeti népzenei feldolgozásait „alibiszerzeményeknek”,⁶³ „kamuflázs-daraboknak”⁶⁴ nevezte, és a szocialista realizmus elvárása felé tett kompromisszumként értékelte.⁶⁵ Fél évszázaddal később visszatekintve a zeneszerző a *Román koncert* „betiltásával” hozta kapcsolatba, hogy elhatározta: „radikálisan disszonáns és kromatikus zenét” fog komponálni, „tiltott” darabokat „a fiók számára”,⁶⁶ vagyis olyan műveket, amelyek előadására vagy publikálására a kor kultúrpolitikai közegében esély sem lehetett. Valójában a *Román koncert* az állítólagos betiltása után fél évvel bemutatták a Magyar Rádióban, sőt Rachel Beckles Willson szerint 1955-ig évente 2–4 alkalommal elő is adták. Magam a mű egyetlen 1953-as rádiósugárzását derítettem fel.⁶⁷ Annyi kétségtelen, hogy éppen a *Román koncert* „bukásával” egy időben, 1951 októberében kezdett el dolgozni Ligeti azokon a radikálisan experimentális zongoradarabjain, amelyekben – hátat fordítva a „hivatalos stílusnak” – megpróbált „úgyszólván a semmiből”, pontosabban a zene alapelemeiből felépíteni egy új, saját zenei világot.⁶⁸

Miközben a *Musica ricercata*-ban (1951–53) – amely már címével is keresésre, próbálkozásra utal – hangonként próbálta felépíteni a saját zenei univerzumát, Ligeti továbbra is komponált népdalfeldolgozásokat, valamint igyekezett önálló tematikájú, de „még előadható” műveket is írni (*Öt Arany-dal*, *Szonáta szőlőgordonkára*), amelyek sem a magyar zenei hagyománnyal, sem a népzenei inspirációval nem szakítottak.⁶⁹ Habár a Magyarországon írott műveit Ligeti utólag élesen kettéosztotta folklorista „alibiszerzeményekre” és „a fiók számára” komponált „igazi darabokra”, valójában a *Musica ricercata*-n kívül csak az 1955–56-os évek hangszeres darabjai és talán az *Éjszaka*

⁶² Lásd „Ifjúsági Zenei Napok” [Várhegyi György hozzászólása a Dolgozó Ifjúság Szövetsége Központi Vezetősége részéről], *Új Zenei Szemle* 3/11 (1952. nov.): 8. A *Haj, ifjúság!* korabeli fogadtatásáról bővebben lásd a II. fejezet 3. alfejezetét.

⁶³ Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel*, 100.

⁶⁴ „Concert Românesc”, in *GS/2*, 153.

⁶⁵ „Magyar nyelvű dalok”, in *VÍ*, 361.

⁶⁶ „A Concert Românesc és más korai művek”, *VÍ*, 365–366.

⁶⁷ Lásd Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music*, 40.

⁶⁸ Lásd „Beszámoló a saját munkámról”, in *VÍ*, 323–325, ide 323.

⁶⁹ Bővebben lásd a II. fejezet 6. alfejezetét.

és *Reggel* című kórusművek⁷⁰ tekinthetők „privát”, kísérletező műhelydaraboknak. Még az *1. vonósnégyes*, a zeneszerző legjelentősebb fiatalkori műve sem a fiók számára, hanem egy belgiumi vonósnégyesversenyre készült.⁷¹

Ugyan az „új magyar iskola” stílusától Ligeti már a *Musica ricercata*-ban elkezdett távolodni, a közvetlen Bartók-hatás és népzenei inspiráció csak az 1955–56-os időszak sajátosan értelmezett dodekafon technikával készült kompozícióiban tűnt el Ligeti zenéjéből. Ezek a – részben befejezetlenül maradt – darabok már egyértelműen újraorientálódásáról vallanak. Az új irányt Ligeti számára ekkor elsősorban a dodekafon sorteknikán alapuló zeneszerzés jelentette. 1955-ben hozzájutott Hanns Jelinek dodekafon zeneszerzéstanához,⁷² 1956 tavaszán pedig Schoenberg-, Berg- és Webern-vonósnégyeseket kapott meg hanglemezen.⁷³ Nyáron Ligeti már Karlheinz Stockhausennek és a kölni Nyugatnémet Rádió (WDR) új zenei osztályát vezető Herbert Eimertnek írt, valamint Bécsbe az Universal Editionnak, ahonnan szeptember végéig többek közt Boulez *Structures*-jének, valamint számos Webern-műnek a partitúráját megkapta. Ekkorra már az elektronikus zenéről is szerzett némi információt, főképpen a *die reihe* folyóirat elektronikus zenéről szóló 1. számának köszönhetően, melyet Kölnből kapott meg.⁷⁴

Ligeti 1955-től kezdett el – saját megfogalmazása szerint – „egyfajta nem orthodox Reihentechnikával” komponálni.⁷⁵ A Weöres Sándor szövegére tervezett, befejezetlenül maradt oratórium, az *Istar pokoljárása* hangszeres bevezetője különböző sebességű ostinato-rétegekből álló dodekafon passacaglia.⁷⁶ Ligeti egy tizenkétfokú *Requiem* komponálásába is belefogott, ám

⁷⁰ *Éjszaka – Reggel*, Weöres Sándor nyomán 8 szólamú vegyeskarra (1955), első kiadás: Mainz: Schott, 1973.

⁷¹ Steinitz, *György Ligeti*, 63.

⁷² *Anleitung zur Zwölftonkomposition* (Wien: Universal Edition, 1952). Az információ forrása: Paul Griffiths, *György Ligeti* (London: Robson Books, 1983, 21997), 58. Griffiths értesülését alátámasztja, hogy Ligeti hagyatékában megtaláltam az *Anleitung* ceruzás kijelöléseket és javításokat is tartalmazó, két részre esett, igen megviselt állapotú példányát.

⁷³ Reinhard Oehlschlägel, „„Ja, ich war ein utopischer Sozialist“: György Ligeti im Gespräch mit Reinhard Oehlschlägel”, *MusikTexte* 28–29 (1989): 85–102, ide 96.

⁷⁴ Herbert Eimert–Karlheinz Stockhausen (hrsg.), *Die Reihe 1: Elektronische Musik* (Wien: Universal Edition, 1955). Az információ forrása: Wolfgang Burde, *György Ligeti: Eine Monographie* (Zürich: Atlantis, 1993), 52. Az elektronikus zene létezéséről Ligetinek 1953 óta volt tudomása, lásd Josef Häusler, „Zwei Interviews mit György Ligeti”, in Ove Nordwall, *György Ligeti: Eine Monographie* (Mainz: Schott, 1971), 114–148, ide 122, valamint Várnai Péter, *Beszélgetések Ligeti Györggyel* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979), 49.

⁷⁵ „Újfajta formálást és kifejezési módot keresve hosszú kísérletezés és útkeresés után az utóbbi három évben egyfajta montázsépítkezéssel és statikus formálással dolgoztam. Most készül kompozícióimban (két zenekari mű: «Víziók» és «Variációk», valamint zongoradarabok), az előbbi technikák egyfajta nem orthodox Reihentechnikával párosulnak.” Ligeti kiadatlan önéletrajza 1956-ból, idézi: Sallis, *An Introduction*, 211. Az önéletrajzot Ligeti talán az Angliában élő Weissmann János részére írta, aki a *Tempo* folyóiratban négyrészes cikksorozatban számolt be a kortárs magyar zeneszerzésről: John S. Weissmann, „Guide to contemporary Hungarian composers”, *Tempo* 44–47 (1957. nyár–1958. tavasz), 24–30, 27–31, 21–24 és 27, 25–31.

⁷⁶ *Istar pokoljárása*, oratórium Weöres Sándor szövegére, szólistákra, énekkarra és zenekarra (1955–56), befejezetlen, vázlatanyaga: PSS SGL. Bővebben lásd Sallis, *An Introduction*, 208–211 (facsimilék is), illetve Ligeti nyilatkozatait: Várnai, *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, 70; Griffiths, *György Ligeti*, 23.

félbehagyta a munkát.⁷⁷ A zongorára írott *Chromatische Phantasie* szintén dodekafon kompozíció, melynek „sora” egy ereszkedő kromatikus skála⁷⁸ – az ereszkedő kromatikus skálát Ligeti egyébként már az *1. vonósnégyes* bizonyos szakaszaiban „sorként” alkalmazta (lásd a 726–733. ütemet). Az 1955–56-os, befejezetlen *Febér és fekete* című zongoradarab és a kamaraegyüttesre szánt *Variations concertantes* – mint Sallis megállapítja – szintén sortechnikán alapul.⁷⁹ A befejezetlenül maradt *Sötét és világos* című zenekari darab 17 ütemes lassú (*Lento sostenuto*) első szakasza kizárólag kromatikus *clusterekből* áll,⁸⁰ s állítólag szintén kromatikus *clusterekre* épült a befejezett, de elveszettnek tartott *Vízjók*, a zenekari *Apparitions* (1958–59) I. tételének korai formája, amelyben Ligeti – mint Várnai Péternek elmondta – először próbálta megkomponálni az „elképzeléseiben már 1950 óta állandóan kísértő” „álló zenét”.⁸¹ Erről az 1950-ig visszanyúló kompozíciós elképzelésről Ligeti részletesen először Varga Bálint Andrásnak adott nyilatkozatában beszélt 1970-ben:

Még amikor Budapesten éltem, született meg bennem az ötlet, hogy olyan zenét komponáljak, amely nem folyamat, hanem állapot. Ezt most utólag fogalmazom meg így szavakban – akkor egyszerűen a zenét képzeltem el. Emlékszem még egészen pontosan: 1950-ben egy egész éjjel a Várban sétáltam, és akkor ötlött fel bennem először az *álló zene* – inkább úgy mondanám, *álló hangkombináció* – gondolata. Nem is mertem akkor azt remélni, hogy ebből igazi kompozíció születhet. Az álló hangzásban lassan belső változások történnek, nagyon észrevétlenül, úgyhogy egy idő után megváltozott állapotba jut. Már másutt vagyunk, de a változás olyan fokozatos volt, hogy nem vettük észre.⁸²

Az „álló zene” ideája érezhetően ott „kísért” már 1953–54-ben az *1. vonósnégyes* mögött (a legnyilvánvalóbban annak üveghang-glissandós zárószakaszában), jóllehet a mű még tele van a hagyományra utaló zsánerekkel (scherzo, keringő, *aksak* ritmusú tánc), s átsüt rajta a bartóki idióma. Ugyanezt az ideát később, 1955–56-ban Ligeti egyre tisztábban igyekezett megvalósítani olyan kompozícióiban, mint az *Éjszaka* és *Reggel*, a *Chromatische Phantasie*, a *Vízjók*, valamint számos, fentebb már említett, elvetélt zeneszerzői kísérlet. Mégis, zenéjének ezt az alaptípusát csupán emigrációja, az elektronikus zeneszerzéssel, a szeriális komponálással és az ötvenes

⁷⁷ *Requiem* szólistákra, énekarra és zenekarra (1956), befejezetlen, vázlatanyaga: PSS SLG. Bővebben lásd Griffiths, *György Ligeti*, 23.

⁷⁸ *Chromatische Phantasie* zongorára (1956), kiadatlan, autográf tisztázata: PSS SGL; egy oldala facsimiléjét közli: Steinitz, *György Ligeti*, 68.

⁷⁹ *Febér és fekete* zongorára (1955–56), befejezetlen, elveszett. *Variations concertantes* 18 tagú kamarazenekarra (1956), befejezetlen, vázlatanyaga: PSS SGL. Bővebben lásd Sallis, *An Introduction*, 207.

⁸⁰ *Sötét és világos* zenekarra (1956), befejezetlen, vázlatanyaga: PSS SGL. Partitúrafogalmazványának facsimiléjét közli: Ove Nordwall (ed.), *György Ligeti: From Sketches and Unpublished Scores 1938–56* (Stockholm: The Royal Swedish Academy of Music, 1976).

⁸¹ A *Vízjók*ból (1956) jelenleg egyetlen oldalnyi vázlat ismert: PSS SGL. Bővebben lásd Griffiths, *György Ligeti*, 23, és Várnai, *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, 52.

⁸² Varga Bálint András, *Zenészekkel – zenéről: Beszélgetések világhírű muzsikusokkal* (Budapest: MRT Minerva, 1972), 55–68, ide 59–60. Ligeti már 1967-ben, a *Lontano* ősbemutatójára írott kommentárban is felidézte, hogy „1950 táján” születtek meg benne „az első elképzelések egy statikus, önmagában nyugvó zenéről”, lásd „Beszámoló a saját munkámról”, in *VÍ*, 323–325, ide 323.

évekbeli nyugat-európai avantgárd zene más vívmányaival való megismerkedése után, az *Apparitions* I. tételében, illetve az *Atmosphères*-ben (1961) volt képes valóban meggyőző módon megkomponálni. Az *Apparitions* „álló zenéje” azonban nemcsak egy hosszú ideje érlelődő elképzelés realizálását jelentette Ligeti számára, hanem egyúttal a „magyar hagyománytól”, pontosabban e hagyomány minden „hallható”, a zene felszínét érintő elemétől való megszabadulást is. A „felszín alatt”, strukturális szinten ugyanakkor – amint ahogy azt újabb elemzések kimutatták – annál inkább érvényesült az *Apparitions*-ban Bartók zenéjének, pontosabban Lendvai Ernő Bartók-interpretációjának hatása.⁸³ Idős korában már a zeneszerző is elismerte, hogy „az *Atmosphères* és az *Apparitions* valamiként nagyon erősen kapcsolódik Bartókhoz”.⁸⁴

⁸³ Gianmario Borio, „Apparitions – Entstehungsgeschichte und Werkgestaltung”, in *Hommage à György Ligeti – Gütersloh '90* (Gütersloh, 1990), 33–35.

⁸⁴ Varga Bálint András–Feuer Mária, „A komponálás nem bátorság kérdése: Születésnap i beszélgetés Ligeti Györggyel”, *Muzsika* 41/5 (1998. máj.): 3–6.

2. Az emigrációban (1956 után)

Az alábbiakban megkísérlem Ligeti írás- és szóbeli megnyilatkozásai alapján felvázolni, hogyan alakult 1956 után a kelet-európai népzenehez fűződő zeneszerzői viszonya. A kérdést három nézőpontból tartom érdemesnek megvizsgálni: (1) Ligeti avantgardizmusának szemszögéből; (2) az emigráns zeneszerző otthonhoz fűződő viszonyának tükrében; (3) a Ligeti zenéjében megjelenő más etnikus zenei hatásokkal összefüggésben.

1955 után – a *Mátraszentimre dalok* és a két Weöres-kórus (*Éjszaka, Reggel*) megírását követően – Ligeti zenéjéből jó két évtizedre teljesen eltűntek a népzenei hivatkozások. Ligeti folklórtól való elfordulása nyilvánvalóan összefüggött a már említett zeneszerzői újraorientálódásával, melynek első lépéseként 1955–56-ban egy sajátosan értelmezett dodekafon technikával kezdett el kísérletezni. A döntő fordulatot persze az emigráció hozta, pontosabban az, hogy Ligeti 1957 februárjától – kevesebb, mint két hónappal a Magyarországról való elmenekülését követően – az új zene egyik fellegvárában, a kölni Nyugatnémet Rádió elektronikus zenei stúdiójában kapott munkalehetőséget, Karlheinz Stockhausen és a nyugat-európai avantgárd zeneszerzés más vezető figuráinak közvetlen közelében. Ligeti számára jó időre ez a kölni–darmstadti avantgárd kör – melynek ő maga is igen gyorsan meghatározó tagjává vált – jelentette az elsődleges, ha nem is az egyetlen orientációs pontot. E kör számára a népzene bármilyen módon való felhasználása összeegyeztethetetlennek tűnt a modern zenével. Jól jelzi ezt az értetlenség, sőt ellenségesség, amellyel még a bartóki folklorizmushoz is viszonyultak az új zene olyan teoretikusai és komponistái, mint Theodor W. Adorno, René Leibowitz vagy Pierre Boulez, akik mindenekelőtt éppen a népzene felhasználása miatt néztek ferde szemmel a magyar zeneszerző életművére.

Adorno – aki számára a népzene közvetlensége illuzórikusnak, következésképp maga a folklór „hamis tudatnak” minősült⁸⁵ – bizonyos Bartók-művekben ugyan hajlandó volt legitímként elfogadni a népzenei indítást (14 bagatell, *Allegro barbaro*, 2–3. kvartett, 1–2. hegedű-zongoraszonáta),⁸⁶ azonban már a *Táncszivittel* kapcsolatban „naiv folklorizmusba” való visszaesést emlegetett 1927-ben,⁸⁷ a kései Bartók-művekben pedig végképp a „folklorizmus reakciós implikációit” látta érvényesülni.⁸⁸ Az adornói zenefilozófia talaján álló Schoenberg-tanítvány Leibowitz hasonlóan elvi alapon bírálta a folklór felhasználását. Érvelésének központi gondolata, hogy mivel a népzene nem illeszkedik a nyugati zenének a növekvő komplexitás és szimmetria felé tartó tendenciájába, a folklór felhasználása szemben áll a zenei anyag fejlődésének

⁸⁵ Theodor W. Adorno, „Bevezetés a zeneszociológiába” (1967), in uő, *Írások a magyar zenéről*, ford. és közr. Breuer János (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 48–49, ide 48.

⁸⁶ Adorno, *Írások a magyar zenéről*, 27, 40, 44.

⁸⁷ Adorno, *Írások a magyar zenéről*, 37.

⁸⁸ Adorno, „Bevezetés a zeneszociológiába”, in uő, *Írások a magyar zenéről*, 49.

törvényével. A Bartók által a népzében megtalálni vélt „szabadság” és „aszimmetria” Leibowitz szerint csupán látszat, hiszen a népzene öntudatlanul vesz át elemeket a műzenéből, s nem jellemző rá az a differenciált, tematikus munkán nyugvó, logikus és organikus formálás, amely a fejlett nyugati műzene sajátja.⁸⁹ Lényegében Leibowitz véleményét visszhangozta 1958-as Bartók-esszéjében Boulez is, amikor a magyar zeneszerző folklórhasználatát a 19. századi, Oroszországtól Spanyolországig terjedő nemzeti ébredés maradványának tartotta. Boulez szerint a népzene ugyan „kitágította és rugalmassá tette Bartók ritmuskoncepcióit, ugyanakkor azonban jelentősen beszűkítette nyelvének horizontját”.⁹⁰

Egy 1961-es rádióelőadásában⁹¹ – azon kevés alkalmak egyikével, amikor egyáltalán nyilvánosan beszélt egykori ideáljának zenéjéről⁹² – maga Ligeti is érintette Bartók folklórhoz fűződő viszonyát, helyzetéből adódóan természetesen differenciáltabban, mint Adorno, Leibowitz vagy Boulez. Ligeti pozitívumnak tartotta, hogy a népi dallamokban talált melodikus és harmóniai fordulatokkal Bartók felfrissítette az elhasználdott tonális idiómát, és el tudott szakadni a romantika kompromittálódott „kifejezésvilágától”; viszont felrótta, hogy „a népzenei sémákban való gondolkodás” következtében Bartók formái „bizonyos mértékben primitívek”, a harmóniai és dallami gazdagsággal nehezen összeegyeztethető „sztereotip ritmusokkal” és „makacs periodizálással”.⁹³ Nem véletlen, hogy a magyar mester zenéjének épp e tulajdonságait kritizálta Ligeti, hiszen éppen a periódusokban való gondolkodás és a beethoveni fejlesztésen alapuló formálás volt az, amelytől saját maga is meg akart szabadulni az 1950-es évek első felében – akkor még sikertelenül.⁹⁴

Ligeti kelet-európai népzéhez fűződő viszonyának feltérképezésekor különös helyi értéket kell tulajdonítani a zeneszerző magyar nyelvű, a magyar közönségnek szóló megnyilvánulásainak. A két legkorábbi ilyen nyilatkozatra 1970-ben került sor, akkor, amikor Ligeti – egy Bartók

⁸⁹ Leibowitz, „Béla Bartók”, 708ff. Leibowitz Bartók-kritikájáról bővebben lásd Kárpáti János, „A Bartók-értés zsákutcai”, *Holmi* 19/8 (2007. aug.), 1027–1039.

⁹⁰ „La folklore a fortement élargi et assoupli les conceptions rythmiques de Bartók, en même temps qu’il rétrécissait singulièrement l’horizon de son langage.” Lásd Pierre Boulez, „Bartók, Béla”, in *Encyclopédie de la musique* (Paris: Fasquelle, 1958). Boulez 1970-ben Varga Bálint Andrásnak nyilatkozva is úgy vélte: „A népdalhoz való visszatérés nem más, mint az elveszett paradicsom utáni sóvárgás. Mesterként lenne népi elemeket ültetni a mai zenébe.” Majd ismét Bartókot hozta fel példának. Lásd Varga, *Zenészekkel – zenéről*, 35.

⁹¹ *Tonordnung und Werkstruktur: Bemerkungen zu Bartóks Harmonik*, kétrészes rádióelőadás, a felvételt a frankfurti Hessische Rundfunk 1961 szeptemberében készítette a müncheni Bajor Rádió számára. Magyarul lásd „Bartók harmóniavilágáról”, in *VÍ*, 78–90.

⁹² Lásd még a feltehetően az 1950-es évek végén, a kölni Nyugatnémet Rádió egyik adásához írt szöveget: „Bartók Mikrokosmosáról”, in *VÍ*, 75–77. Ezen kívül Ligeti az 1960-as évek első felében csupán Webern-elemzéseiben említette olykor Bartók nevét, lásd például „Webern 1. kantátájának harmóniavilágáról”, in *VÍ*, 91–104, ide 92, valamint „Webern és a tizenkétfokúság”, in *VÍ*, 124–128, ide 128.

⁹³ „Bartók harmóniavilágáról”, in *VÍ*, 89.

⁹⁴ Várnai, *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, 16.

halálának 25. évfordulója alkalmából megrendezett nemzetközi zeneszerzőverseny zsűrijébe szülő meghívásnak eleget téve – először látogatott haza Budapestre.⁹⁵

A zsűri komponista tagjaival – Ligetin kívül Tadeusz Bairddal, Szulhan Cincadzéval, Farkas Ferencsel és Goffredo Petrassival – Kroó György készített interjút, amely önálló kötetben is megjelent.⁹⁶ Jól tükrözi Ligeti eltávolodását korábbi esztétikai ideáljától, hogy Kroónak a kortárs zene népi-nemzeti jellegét firtató kérdésére („Lehet-e, van-e a mai zenének nemzeti vagy népi jellege, karaktere”, illetve „hogyan fejeződik ki a nemzeti jelleg, ha egyáltalán kifejeződik?”) egykori tanára nézetével homlokegyenest ellenkező véleményt fogalmazott meg. Míg Farkas kijelentette, hogy feltétlenül hisz egy „magyar iskolában”, amely – egyes külföldi esztéták és muzsikuskok nézetével szemben – nem Bartók-hatást jelent, hanem egy olyan zeneszerzői magatartást, amely „óvatosan fogadja el az újításokat, és gesztusában, gondolkodásmódjában magyar”.⁹⁷ Ligeti ezzel szemben úgy vélte, hogy „ma [...] a nemzeti különbségek a zenei nyelv szempontjából nem lényegesek”. Elismerte ugyanakkor, hogy „a kérdésnek azonban talán éppen itt Magyarországon aktualitása van, hiszen Bartók és Kodály tradíciója a magyar zenében létfontosságú”.

Amit most mondani fogok, egy kissé blaszfémikusan hangzik, de ez az igazság. Bartók és Kodály idejében, főleg az első világháború előtt, a magyar parasztzenéhez való fordulás, a magyar parasztzene duktusának, hangvételének megismerése a műzene szempontjából is rendkívül fontos, egészen lényeges, és abban az időben valóban nagyon pozitív is volt. A magyar zenei élet ugyanis szinte teljesen a német, az osztrák zenekultúra hatása alatt állott. Ez köztudomású. Ma, két-három generációval Bartók után, a helyzet teljesen más. Ma nincs többé az a veszély, hogy Wagner és a Wagner-utódok, vagy a Brahms-utódok mindent elborítanak. Majdnem azt mondhatnám, hogy inkább abban rejlik a veszély, ha valaki, minden eredetiségről lemondva, post-Bartók vagy post-Kodály zenét komponál. Ez nem vonatkozik a ma ötvenen felüli generációra, gondolok Kadosára, Veressre, Farkasra, Szervánszkyra és sokan másokra, akik Bartók–Kodály nyelvét tovább vitték. Amikor ez a nemzedék, az én tanáraim nemzedéke még fiatal volt, vagy én magam fiatal voltam, a helyzet egészen más volt. De ami akkor felszabadulást jelentett egy zenei béklyó alól, az később, most, maga vált béklyóvá. Tehát itt, Magyarországon, éppen azt mondanám, hogy mindenki hallgasson csak saját magára, próbáljon minél individuálisabb zenét írni, próbáljon elszakadni a ma már kissé nyomasztó Bartók-tradíciótól. Ez nem azt jelenti, hogy magát a bartóki zenét, annak jelentőségét, nagyságát vonnám kétségbe. Isten mentsen! Bartók csodálatos zeneszerző! Az nem csodálatos, amikor Bartókot szolgáló utánozzák. Ugyanez vonatkozik azokra, akik a bécsi iskolát, Schönberget vagy Webernt utánozzák, vagy Boulezt utánozzák, vagy – én is most már idősebb zeneszerző leszek – akik engem utánoznak. Mindenki csináljon valami mást, de nem nemzetit, hanem egyénit.⁹⁸

Ligeti nem rejtette véka alá, hogy a népzeneire hivatkozó „magyar iskola” számára valójában a Bartók- és Kodály-epigonizmussal egyenlő, s hogy ezért a magyar zeneszerzésben a nemzeti jelleget éppenséggel nem értéknek, hanem „béklyónak” tartja. Kijelentése élet ugyanakkor

⁹⁵ Steinitz, *György Ligeti*, 250.

⁹⁶ Kroó György (szerk.), *Kortárs zeneszerzők között: Beszélgetés a Bartók Béla nemzetközi zeneszerzőverseny zsűrijének tagjaival* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971).

⁹⁷ Kroó, *Kortárs zeneszerzők között*, 37.

⁹⁸ Kroó, *Kortárs zeneszerzők között*, 41–42.

igyekezett azzal tompítani, hogy a jelenlévő Farkast és a magyar zeneszerzés más „nagy öregjeit” – azokat, akik „Bartók–Kodály nyelvét továbbvitték” – eleve felmentett az epigonizmus vádja alól, illetve azzal, hogy rögtön általános síkra terelte a kérdést, mondván: éppúgy tévúton jár az is, aki a bécsi iskola szerzőit, Boulez-t vagy Ligeti-t utánozva vél korszerű zenét komponálni.

Ugyanezen alkalommal Varga Bálint Andrásnak nyilatkozva Ligeti érdekes módon más hangot ütött meg. Miközben kitartott amellett, hogy „a népzenei idióma ma már nem játszik olyan szerepet, mint Bartóknál vagy az utána következő nemzedéknél”, úgy vélte, hogy annak „közvetve mégis van jelentősége”.

Az, hogy én az avant-gardehoz tartozom, még nem jelenti azt, hogy ki kell rekesztenem a népzene az inspirációs források közül. Nem tagadhatom meg neveltetésemet és azt a környezetet, ahol tanultam. Azt mondhatnám: ha ma komponálok, a magyar népzene, vagy a román, amivel szintén foglalkoztam, nincs közvetlen hatása, de közvetett befolyása egészen biztosan van.⁹⁹

Hogy Ligeti népzenevel való zeneszerzői kapcsolata milyen erősen összefüggött az avantgárdhoz fűződő viszonyával, azt indirekt módon, ám igen sokatmondóan jelzi, hogy a „közvetlen hatásként”, nyílt utalásként épp akkor jelent meg újra a magyar és román folklór Ligeti zenéjében, amikor a komponista végérvényesen szakított az avantgárral: a *Le Grand Macabre*-ban (1974–77), majd rögtön utána a *Hungarian Rock* és *Passacaglia ungherese* című csembalódarabokban (1978). A szakítás lényegében azután következett be, hogy Ligeti zenéjében újra polgárjogot nyertek a harmónia, a ritmus és a dallam – az ötvenes évek végén elhagyott, majd a hatvanas évek közepe óta lassanként visszaszüremkedő – kategóriái.¹⁰⁰ Ligeti „álló zenéiben”, amelyekben e három paramétert a sűrűszövésszerű, „mikropolifon” textúrák következetesen elmosták, elfátyolozták, semmifajta kulturális hagyomány elemeit nem lehetett felismerni. Az újra előtérbe került dallami-ritmikai alakzatok között viszont immár helyet kaptak a nyílt zenetörténeti hivatkozások és a legkülönbébb populáris repertoárokra – a jazz, a latin-amerikai szórakoztató zene és számos Európán kívüli etnikus zene mellett a kelet-európai folklórra – való utalások. A népzenei inspiráció újramegjelenése így tehát Ligeti általános stílusfordulatával esett egybe.

Ám az esztétikai okok mellett bizonyosan személyes motivációi is lehettek az „otthoni” népzene újrafelfedezésének; az újra megtalált folklór-inspiráció háttérében talán az elhagyott otthonhoz, a saját múlthoz és a „magyar hagyományhoz” fűződő viszony megváltozása is áll. Legalábbis erre enged következtetni Clytus Gottwald alább idézendő eszmefuttatása. A neves

⁹⁹ Varga, *Zenészekkel – zenéről*, 67.

¹⁰⁰ 1993-ban visszatekintve épp e három zenei paraméter lépésenként megvalósuló restaurációját ismerte fel saját művészi „programjaként”: „Az én programom – ha egyáltalán van valamilyen programom – a ritmika, a harmonizálás és a dallam lépésenként megvalósuló restaurációja, mert láttam, hogy ennek a három elemnek a leépítése [...] nem vezet sehová, hacsak ugyanannál a klisénél nem akarok maradni. Egy »zenei rend« mágnese valamiféle tonalitás projektje felé vonz engem – csak talán másképp kellene nevezni.” Lásd Manfred Stahnke, „Beszélgetés Ligeti Györggyel”, in Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel*, 193–220, ide 216.

kóruskarnagy – Ligeti régi jó ismerőse és elkötelezett híve, a *Lux aeterna* (1966) ajánlásának birtokosa, aki a hetvenes évek során két hosszabb interjút is készített a zeneszerzővel¹⁰¹ – 1984-ben, egy Grazban megrendezett Ligeti-szimpoziumon hozta szóba a népzenei inspiráció kérdését az általa bemutatott *Magyar etűdök* (1983) kapcsán. Megfogalmazásának vehemenciája és apologetikus hangütése arra utal, hogy feltehetően magának a zeneszerzőnek a szavait közvetíti – mégpedig meglehetősen hűen. Szavait ezért is érdemes idézni:

Magyar népzeneét Ligeti a Nyugatra való áttelepülés után írott műveiben csak törten idézett: [ez volt a] megszabadulás egy olyan komponálásmódtól, amelyben a népzene, mint kötelezően előírt rendszer jó időre megmételtyezte a hozzá való visszatérést. Paradox módon azonban még a kötelezően egy kaptafára készült folklorizmus sem tudta kiirtani [belőle] azt a vágyat, hogy zeneileg magyarnak vallja magát. Azzal, hogy a népzenei inspirációt amennyire csak lehetett, elhallgattatta, Ligeti megtisztította azt attól a makulától, amelyet a sztálinizmus ejtett rajta akkor, amikor íratlan törvénnyé alacsonyította azt, ami azelőtt szabad volt. Ám a népzene szeretete – mindenekelőtt a magyar népzeneé – erősebbnek bizonyult a zeneszerző-szövetség folklorista felvigyázóinak terrorja iránt érzett gyűlöletnél. Mi mással lehetne magyarázni, hogy Ligeti kései korszakának küszöbén egyúttal magyarságának is újból helyet ad a zenéjében, [immár] megtisztultnak nyilvánítva azt az elhallgattatás árán.¹⁰²

Előadása további részét arra használta fel Gottwald, hogy rámutasson a *Magyar etűdök* kórusletétjének rejtett progresszív vonásaira, előre igyekezvén megvédeni Ligetit a konzervativizmus vádjával szemben. Gottwald apológiája teljes mértékben indokoltnak tűnik, ha meggondoljuk: ugyanezen alkalommal vádolta meg a zeneszerzőt Martin Zenck és Rudolf Frisius – igaz, nem a *Magyar etűdök*, hanem a Kürttrío miatt – tradicionalizmussal, korábbi avantgardizmusának feladásával.¹⁰³

Gottwald interpretációja szerint tehát Ligetinek el kellett hallgattatnia – mintegy erőszakkal el kellett nyomnia – magában a népzene hangját, amely számára az ötvenes évek Magyarországon kompromittálódott. A több évtizedes elhallgattatás árán megtisztult folklór-inspiráció azonban

¹⁰¹ Clytus Gottwald, „Gustav Mahler und die musikalische Utopie – I. Musik und Raum”, *Neue Zeitschrift für Musik* 135/1 (1974): 7–11, és „Gustav Mahler und die musikalische Utopie – II. Collage”, *Neue Zeitschrift für Musik* 135/5 (1974): 288–291. Magyarul „Térhatások Gustav Mahler zenéjében” és „Mahler és Ives kollázstechnikájáról”, in *VÍ*, 270–274 és 275–279.

¹⁰² „Ligeti hat ungarische Volksmusik in den nach seiner Übersiedelung in den Westen entstandenen Werken nur gebrochen zitiert: Lossage von einer Kompositionsweise, in der Volksmusik als zwanghaft vorgegebenes System den Rekurs auf diese nachhaltig vergiftete. Dabei konnte paradoxerweise der Drang, sich musikalisch zu Ungarischem zu bekennen, auch durch die befohlenen folkloristischen Strickmuster nicht ausgerottet werden. Dadurch, dass Ligeti Volksmusikalisches weitgehend verschwiegen, reinigte er es von dem Makel, dass es, das einst Freie, durch den Stalinismus zur Observanz pervertiert wurde. Aber die Liebe zur Volksmusik, zumal zur ungarischen, saß tiefer als der Hass gegen den Terror der folkloristischen Aufpasser des Komponistenverbandes. Wie anders wäre es zu erklären, dass Ligeti, an der Schwelle zum Spätwerk stehend, mit einem Mal dem Ungarischen in seiner Musik wieder Raum gibt, die Katharsis, der er es im Verschweigen unterworfen hatte, für abgeschlossen erklärt.” Lásd Clytus Gottwald, „Ligeti Magyar Etűdök (1983)”, in Otto Kolleritsch (hrsg.), *György Ligeti: Personalstil – Avantgardismus – Popularität* (Wien–Graz: Universal Edition, 1987), 204–209, ide 207–208.

¹⁰³ Martin Zenck, „»Die ich rief, die Geister | Werd ich nun nicht los«: Zum Problem von György Ligetis Avantgarde-Konzeption” és Rudolf Frisius, „Personalstil und Musiksprache: Anmerkungen zur Positionsbestimmung György Ligetis”, in Kolleritsch (hrsg.), *György Ligeti*, 153–172 és 179–203. Ligeti visszaemlékezését a „megtámadására” lásd Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel*, 137.

most újra felszínre tört a zenéjében, amivel megvallotta magyarságát. Az alábbiakban arra kérdésre keresem a választ, hogy miként értelmezhető a hazai folklór megjelenése az emigráns zeneszerző otthonhoz fűződő viszonyának tükrében.

Ligeti Magyarországhoz való viszonyát mindeddig a legmélyebben Rachel Beckles Willson tárgyalta, aki a komponista emigrációjának első évtizedét egy hosszan elhúzódó „köztes” időszakként ábrázolta. Ezt vélte tükröződni az olyan címadásokban is, mint *Apparitions*, *Atmosphères*, *Glissandi* és *Volumina*, mint ahogyan az *Apparitions*-ról szóló szerzői kommentár élén álló átomleírást is az elvesztett otthon iránti reménytelen vágyakozás játékos leplezéseként értelmezte.¹⁰⁴ Szimptomatikusnak tartotta, hogy Ligeti 1968-ban, egy évvel az után, hogy osztrák állampolgár lett, arra kérte Harald Kaufmannt, aki lexikoncikket készült írni róla, hogy „magyar származású osztrák zeneszerzőként” aposztrofálja, s életrajzában mellőzze az „emigráció” szó használatát. Kaufmann-nak írott leveleiben és más egykorú nyilatkozataiban Ligeti egyszersmind igyekezett csökkenteni vagy legalábbis relativizálni a magyar hagyomány, illetve konkrétan Bartók hatásának jelentőségét.¹⁰⁵ Ligeti magyar hagyományhoz fűződő viszonyának az 1970-es évtized során kétségtelen megváltozását Beckles Willson azzal magyarázta, hogy a zeneszerző addigra nemcsak szakmai, hanem jogi és anyagi tekintetben is megvetette a lábát Nyugat-Európában – 1973-ban lett a Hamburgi Zeneművészeti Főiskola zeneszerzestanára –, s ez megkönnyítette múltjának nyilvános vállalását és tematizálását. Beckles Willson ugyanakkor úgy látta: Ligeti Magyarországa jelentős mértékben a zeneszerző képzeletének szülötte volt, amelyet a komponista saját nyugati karrierje érdekében, önmaga egzotikussá stilizálása érdekében idézett fel írásaiban és nyilatkozataiban a hetvenes évektől kezdve egyre gyakrabban.¹⁰⁶

Az önmenedzselés ugyan kétségkívül fontos szerepet játszott Ligeti gyakori – és a róla szóló zenekritikai-zenetudományi diskurzust is hatásosan irányító – megnyilatkozásaiban, azonban más motivációkat sem hagyhatunk figyelmen kívül. Ligeti azon óhaját például, hogy ne „Ausztriában élő magyar származású”, hanem „magyar származású osztrák” zeneszerzőnek tartsák, Beckles Willson csupán a zeneszerző szakmai opportunizmusával magyarázza, pedig egy Kaufmann-nak írott korábbi levélből kiviláglik, hogy ebben Ligeti személyes megbántottsága is szerepet játszott. Ő ugyanis azért sem akart a nyilvánosság előtt „magyar” zeneszerző lenni, mert a kádári Magyarország sem tekintette őt annak. Mint ahogy 1968. július 25-i levelében panaszkodott Kaufmann-nak:

¹⁰⁴ Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music*, 117. A hivatkozott Ligeti-szöveg: „Zustände, Ereignisse, Wandlungen: Bemerkungen zu meinem Orchesterstück *Apparitions*”, *Blätter+Bilder* 11 (1960): 50–57, magyarul „Állapotok, események, változások: Megjegyzések az *Apparitions*-hoz”, in *VÍ*, 374–377.

¹⁰⁵ Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music*, 119–120.

¹⁰⁶ Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music*, 164–167.

Nem tekintenek „magyar” zeneszerzőnek Magyarországon, ahol nemrégiben (egészen a közelmúltig *persona non grata*nak számítottam) „magyar származású, Nyugaton élő zeneszerzőként” aposztrófáltak, nem pedig „magyarként”.¹⁰⁷

Hogy a Magyarországról való kitagadottság érzése még évtizedekkel később is élt Ligetiben, azt azok a meghatott szavak is tanúsítják, amelyeket a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* budapesti bemutatója után mondott, életének utolsó magyar nyelven adott interjúja végén:

Nekem a Kádár-rendszer ellenségem volt – persze nem a muzsikások vagy a lakosság, hanem a politikai rendszer –, és mióta elmentem Nyugatra, most először mondták nekem, hogy én ide tartozom és mindig is ide tartoztam.¹⁰⁸

Jóllehet külföldi interjúiban Ligeti csak 1980 után kezdte hangsúlyozni a magyar kultúrához tartozását,¹⁰⁹ ez nem jelenti azt, hogy korábban ne érezte volna magát e kultúrához tartozónak, vagy hogy egyenesen háttal fordított volna annak. A zeneszerző halála után három évvel bécsi otthonában végzett kutatásaim egyik megdöbbentő eredménye az volt, hogy kiderült: Ligeti könyvtára tele volt magyar és román népzenei felvételekkel, gyűjteményekkel, népzene tudományi munkákkal és persze szépirodalommal.¹¹⁰ Abban, hogy 1970 után Ligeti megújult érdeklődéssel fordult magyar és román népzene felé, s hogy idővel zenéjében is újból felszínre tört a kelet-európai folklórra hatása, nyilvánvalóan személyes, érzelmi okok is közrejátszottak. Beckles Willson magyarázata, miszerint a zeneszerző csupán azért támaszkodott volna e forrásokra, hogy azokból egzotikusabbá tegye saját stílusát, enyhén szólva is egyoldalúnak tűnik.¹¹¹

A modern zene nemzeti jellegének és népzenehez fűződő viszonyának kérdése különös aktualitással merült fel abban az interjúban, amelyet Szitha Tünde 1990 nyarán, kevéssel a rendszerváltozás után készített Ligetivel a szombathelyi Bartók Szemináriumon. Szitha kérdésére, miszerint „létezik-e még ma is nemzeti zeneszerzői gondolkodás”, Ligeti határozott igennel felelt.

Én teljesen nacionalizmus-ellenes vagyok, sőt: minden „izmus” ellen vagyok, mégis azt mondom, hogy az anyanyelvnek és annak a kultúrának, amit az ember gyerekkorában kap, döntő befolyása

¹⁰⁷ Angol fordításban idézi Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music*, 119.

¹⁰⁸ Tihanyi László, „»A magunk gyönyörűségére« Beszélgetés Ligeti Györggyel”, *Muzsika* 44/6 (2001. jún.): 10–12, ide 12.

¹⁰⁹ Lásd például Monika Lichtenfeld, „Gespräch mit György Ligeti”, *Neue Zeitschrift für Musik* 145/1 (1984), 8–11. 1993-ban egyenesen azt mondta Lérke von Saalfeldnek, hogy nem szívesen hagyta el Magyarországot 1956-ban, mert tudta, hogy ezzel a rezonáló közegét (*Resonanzboden*) veszíti el: „a magyar nyelvet, a magyar kultúrát és egyfajta gondolkodásmódot”, lásd „Ich glaube nicht an große Ideen, Lehrgebäude, Dogmen...»: Lérke von Saalfeld im Gespräch mit György Ligeti”, *Neue Zeitschrift für Musik* 154/1 (1993. jan.): 32–36, ide 32. De azt például már 1967-től hangsúlyozta, hogy a Ligeti-stílus nyitányát jelentő *Apparitions* első változatát még Budapesten írta, s hogy a mű alapjául szolgáló elképzelés egészen 1950-ig nyúlik vissza. Mindezzel Ligeti a szeriális zene hatásának jelentőségét akarta csökkenteni, mondván: nem vette át sem a szeriális zene technikáját, sem annak stílusát; a szeriális zenéből leszűrt tapasztalatok azt tették lehetővé a számára, hogy régóta meglévő zenei elképzeléseit megvalósítsa. Lásd „Beszámoló a saját munkámról”, in *VÍ*, 324, valamint „Öninterjú”, in *VÍ*, 333–343, ide 335–336.

¹¹⁰ Lásd a Bevezetést.

¹¹¹ Vö. Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music*, 187.

van. Egész további életünk ahhoz a kultúrához tartozik akkor is, ha az ember felnőtt korában egy másik országba kerül.

Majd hozzátette: „ha megkérdezi, milyen nyelven gondolkodom s milyen nyelven álmodom: magyarul”.¹¹² Hangsúlyozta, hogy miközben a nacionalizmust „agyémnek” tartja, kitart „a magyar kultúra mellett annyiban, hogy a nyelv és a népzene szépségét és jellegzetességét meg kell őrizni”.

El kell ismernünk a magyar nyelv szépségeit, mind népzeneink, mind magaszenei kultúránk fontosságát, de ha túlhangsúlyozzuk népi–nemzeti jellegzetességeinket, a mi kultúránk provinciális marad még Európán belül is. Követendő példaként éppen Bartókot említhetem, aki egyformán gyűjtött magyar, román, szlovák és arab népzeneit, életműve pedig egyszerre magyar és internacionális. Szeretnék világosan kiállni emellett.¹¹³

Az „el Bartóktól” 1970-ben hangoztatott jelszavától Ligeti 1990-re látszólag visszatért a „Bartók mint követendő példa” attitűdig. Szavai arról tanúskodnak, hogy tudatában volt annak: éppúgy nem szabadulhat ifjúkorának a népzenei inspirációt is magába foglaló magyar hagyományától, mint ahogyan az anyanyelvétől sem. Ebből Ligeti számára logikusan következett, hogy – „neveltetésének” és annak a környezetnek köszönhetően, ahol tanult – végérvényesen a magyar kultúrához tartozik.

Míg a Szitha Tündének adott interjúbán Bartók művészetének „egyszerre magyar és internacionális” jellegét nevezte meg ideáljának, addig több más alkalommal kifejezésre juttatta, hogy a bartóki „folklorizmust” nem tartja folytathatónak. Egykori zeneszerzés-növendékének, Denys Bouliane-nak 1983-ban részletesen beszélt a folklórhoz fűződő viszonyáról. Ebben az interjúbán mind a Bartók–Kodály-féle népdalfeldolgozás-hagyományról, mind saját magyarországi népzenei feldolgozásairól kritikusan vélekedett:

Míndez ma már nagyon mesterkéltnek tűnik számomra, és ellentétesnek is magának a néphagyománynak a szellemével...de ifjúkoromban ez volt a módi. [...] Számomra az, ha veszek egy magyar népdalt...és...

[Bouliane:] ...azt kiveszi a kontextusából...

[Ligeti:] ...igen, és azt ráadásul egy másik, például – mint Kodálynál – egy Debussy- vagy Muszorgszkij-féle kontextusba illeszttem, ez kissé „hamisan” hangzik.¹¹⁴

Csaknem két évtizeddel később visszatekintve Ligeti ugyanezt sarkítottabban fogalmazta meg:

¹¹² Szitha Tünde, „»Tulajdonképpen tradicionális komponista vagyok«: Szombathelyi beszélgetés Ligeti Györggyel”, *Muzsika* 33/10 (1990. okt): 12–18, ide 14.

¹¹³ Szitha, „Tulajdonképpen tradicionális komponista vagyok”, 13–14.

¹¹⁴ „Tout cela m’apparaît maintenant comme très artificiel et en contradiction avec l’esprit même de la tradition folklorique... mais c’était la mode de l’époque de ma jeunesse. [...] Pour moi, prendre une chanson populaire hongroise... et... [Bouliane:] ... la sortir de son contexte... [Ligeti:] ... oui, et surtout la réinsérer dans un autre qui est, par exemple, chez Kodály, »debussyste« ou »mousorgskien«, cela sonne un peu »faux.«” Lásd Bouliane, „Entretien avec György Ligeti”, 10.

A kiutat csak a népzében lehet megtalálni; ezt tettem én. De én nem akarok folklórt! A komolyzenében hazugság a népzene. Bartóknál ez másképpen volt. A magyar parasztzene felfedezése vagy újrafelfedezése a német zene egyeduralma elleni lázadást jelentette. Amellett Bartók antinacionalista volt! [...] Dolgozzak ezek után Bartók stílusában? Nem, ennek vége van!¹¹⁵

Míg a kelet-európai folklór felhasználásáról Ligeti meglehetősen ritkán nyilatkozott,¹¹⁶ addig az Európán kívüli etnikus zenék – elsősorban a Szaharától délre található afrikai zenekultúrák, a latin-amerikai kommerciális folklór és a délkelet-ázsiai nem temperált hangolási rendszerek – inspiráló hatásáról az 1980-as, 1990-es évek folyamán viszonylag sokat beszélt és írt.¹¹⁷ Megnyilatkozásaiban újból és újból igyekezett megfogalmazni, miként tartja a maga számára legitimnek, s miként nem, az etnikus zenék elemeinek felhasználását.

Rendre hangsúlyozta, hogy azokat nem idézi közvetlenül, sem kollázst nem készít belőlük, de a „folklorizmust”, az „egzotizmust” és az „eklektikát” is elvetette. Eljárását mind a folytathatatlanak ítélt bartóki módszertől, mind Stravinsky teljesen egyéninek tekintett „kollázstechnikájától” elhatárolta, de saját korábbi megoldásait is kritizálta: a *Grand Macabre* kollázstechnikáját, a *Hungarian Rock* és *Passacaglia ungherese* pastiche-eljárását, a Kürttrió „posztmodernségét” és a Hegedűverseny korai változatának „meglehetősen népies jellegét” egyaránt „tévútnak” minősítette.¹¹⁸ Mindezek helyett Debussy „távoli allúzióit” nevezte meg ideáljának;¹¹⁹ a folklórelemek „közvetett felhasználását” és „átalakítását”, a „különböző kulturális jelzések kombinálását” és más kontextusba való beleszövését, a „kulturák elegyítését”, valamint az etnikus zenék egyes vonásainak tisztán technikai elemekként, „strukturális gondolkodásmódként” való felhasználását tartotta önmaga számára legitim eljárásnak.¹²⁰

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.¹²¹ Ennek következtében az

¹¹⁵ Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel*, 180–181.

¹¹⁶ A fent idézett interjúkon kívül lásd még Bouliane, „Stilisierete Emotion”.

¹¹⁷ Lásd például „A nyolcvanas évek paradigmaváltása”, in *VÍ*, 344–346, ide 344, valamint „Rapszodikus gondolatok a zenéről, főként a saját műveimről”, in *VÍ*, 347–357, ide 354. Ligeti előszót is írt Simha Arom afrikai polifóniáról szóló nagyszabású monográfiájához: *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology* (Cambridge: Cambridge University Press, Paris: Maison des Sciences de l’Homme, 1991), XVII–XVIII.

¹¹⁸ Vö. Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel*, 152–153, valamint Marina Lobanova, *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics*, trans. Mark Shuttleworth (Berlin: Ernst Kuhn, 2002), 359.

¹¹⁹ Lobanova, *György Ligeti*, 363–364.

¹²⁰ Vö. Stahnke, „Beszélgetés Ligeti Györggyel”, 202; Bouliane, „Stilisierete Emotion”, 55; Szitha, „Tulajdonképpen tradicionális komponista vagyok”, 16.

¹²¹ Peter Niklas Wilson, „Interkulturelle Fantasien: György Ligeti’s Klavieretüden Nr. 7 und 8”, in Wilhelm Killmayer–Sigfried Mauser–Wolfgang Rihm (hrsg.), *Klaviermusik des 20. Jahrhunderts* (Mainz: Schott, 1992), 63–72, ide 71; Stephen A. Taylor, „Ligeti, Africa and Polyrhythm”, *The World of Music* 45/2 (2003): 83–94, ide 92; Christian Utz, „Gefrorene Turbulenz: Die Rezeption afrikanischer Musik in György Ligeti’s Klavierkonzert”, *Neue Zeitschrift für Musik* 164/3 (2003. máj.–jún.): 36–43, ide 43; Martin Scherzinger, „György Ligeti and the Aka Pygmies Project”, *Contemporary Music Review* 25/3 (2006): 227–262, ide 257; Amy Bauer, „The other of the exotic: Balinese music as grammatical paradigm in Ligeti’s »Galamb borong«”, *Music Analysis* 27/2–3 (2008): 337–372, ide 366.

átvett elemek elveszítik helyhez vagy etnikumhoz kötöttségüket, egzotikumukat, s a műbe beépülve már nem idézik fel a hallgatóban eredeti származásuk helyét és idejét.¹²² Peter Niklas Wilson a *Galamb borong* és a *Fém* című zongoraetűdöket ezért joggal nevezte „interkulturális, polikulturális fantáziáknak”.¹²³

Amint azt a III. fejezet elemzésein keresztül megkísérlem majd demonstrálni, a kelet-európai népzenevel némileg más a helyzet. Nem olyan értelemben, mintha az abból átvett elemeket Ligeti ne kombinálná olykor megdöbbenően távoli zenei világok elemeivel, vagy mintha azokat ne olvasztaná be 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, méghozzá egy olyan helyet és időt, amelyhez a zeneszerzőnek személyes köze van. Talán épp e poétikai–személyes momentum lehetett az oka annak, hogy a kelet-európai népzene felhasználásáról Ligeti jóval kevesebbszer beszélt, mint az Európán kívüli etnikus zenék őt aktuálisan faszcináló sajátosságairól.

¹²² Vö. Scherzinger, „György Ligeti and the Aka Pygmies Project”, 258, valamint Bauer, „The other of the exotic”, 366.

¹²³ Wilson, „Interkulturelle Fantasien”, 71.

II. FEJEZET

A népdalfeldolgozástól a saját hang megtalálásáig (1945–1956)

1. A népi dallamokat felhasználó művek áttekintése

Friedemann Sallis műjegyzéke szerint Ligeti zeneakadémiai tanulmányainak kezdete, 1945 szeptembere és emigrációja, 1956 decembere között 84 művet fejezett be – külön számolva egyazon kompozíció átíratait.¹ Közülük legalább 33-ban, vagyis ez időszak alatt komponált műveinek mintegy 40%-ában használt fel eredeti népi dallamokat (a művek időrendi jegyzékét lásd az 1. táblázatban, népzenei forrásaik jegyzékét a Függelékben.) Az etnikus dallamok felhasználását Ligeti gyakran – de nem minden esetben – a művek címében, alcímében vagy jegyzetben jelezte (például „népdal” vagy „magyar népdalok után”), olykor a dallamok forrását is megadta. Az 1. táblázatban ezért feltüntettem az első kiadáson vagy kéziratban szereplő alcímeket, illetve a címhez tartozó jegyzeteket is. Az *Inaktelki nóták* és a *[Hat inaktelki népdal]* kivételével – amelyekben saját maga által gyűjtött népdalokat dolgozott fel – Ligeti a felhasznált dallamokat mások gyűjtéseiből vette át. Forrásai többnyire nyomtatott népdalgyűjtemények voltak, de nem publikált lejegyzéseket is felhasznált a bukaresti Folklór Intézet állományából, illetve Borsai Ilona mátraszentimrei gyűjtéséből, 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 (például *Tavaszi szél vizet áraszt*) feldolgozásához nyilvánvalóan sem hangzó, sem írott forrásra nem volt szüksége.

Ligeti népi dallamokat felhasználó műveinek harmada, tíz darab a korszak során megjelent nyomtatásban, további hét kompozíciót jóval később, 1974-től kezdve a mainzi Schott kiadó jelentetett meg. Tizenegy mű csak kéziratban maradt fenn, ezeket a PSS SGL-ben tanulmányoztam. Munkám során négy, korábban elveszettnek hitt mű kéziratát is megtaláltam: az *[El kéne indulni]* zongora-fogalmazványát, a *[Népdalfeldolgozások]* fogalmazványát, valamint a *[Három tánc cigányzenekearra]* és a *[Hat inaktelki népdal]* első öt számának particella-fogalmazványát. A hatodik inaktelki népdalfeldolgozást, valamint négy további népzenei feldolgozást (*[Székely táncok]*, *[Ballada]*, *[Népdalharmonizálás]*, *[Három tánc]*) továbbra is elveszetteként kell számon tartanunk.

¹ Friedemann Sallis, *An Introduction to the Early Works of György Ligeti* (Berlin: Studio, 1996), 262–291.

A fennmaradt darabok műfajuk és feldolgozásmódjuk szerint négy csoportba sorolhatók:

1. *Strófikus népdal-harmonizálások*: a népzenei feldolgozás e legegyszerűbb típusában a lényegi változtatás nélkül felhasznált dallamhoz egyszerű, elsősorban harmóniai támasztékul szolgáló hangszeres kíséret, illetve elő- vagy utójáték társul (*Bölcsőtől a sírig*, [*Három tánc cigányzenekarra*], [*Népdalfeldolgozások*], *Román népdalok és táncok*, *Négy lakodalmi tánc*, *Aki dudás akar lenni*, *Menyasszony, vőlegény*, [*Erre jere, erre nincsen sár*], *Középlokon esik az eső*, [*Hat inaktelki népdal*]).
2. *A cappella népdalfeldolgozások*: tematikus anyagukat lényegi változtatás nélkül felhasznált népi dallamok alkotják, amelyekhez harmóniai támasztékul szolgáló kísérelőszólamok, illetve a népi dallamot imitáló vagy önálló tematikájú ellenszólamok társulnak (*Erdélyi népdalok*, *Repülj, madár*, *Magos kősziklának*, *Lakodalmas*, *Hortobágy*, *Inaktelki nóták*, *Mátraszentimrei dalok*).
3. *Népdalokat felhasználó a cappella művek*: ezekben az – egészben vagy részben, változtatás nélkül vagy módosított alakban – felhasznált eredeti népi dallamokat a zeneszerző saját (nem népi eredetű) tematikával kombinálja (*Idegen földön*, *Húsvét*, *Bujdosó*, *Kállai kettős*, *Az asszony és a katona*, *Haj, ifjúság!*, *Pápainé*).
4. *Népi dallamokat felhasználó hangszeres művek* ([*El kéne indulni*], *Dansuri*, *Dans*, *Baladă și joc*, *Ballada és tánc*, *Három lakodalmi tánc*, *Concert românesc*).

A következőkben Ligeti népi dallamokat felhasználó műveit a fenti műfaji csoportosítás szerint, de a kronológiának jobban megfelelő rendben tárgyalom (a cappella népdalfeldolgozások, népdalokat felhasználó a cappella művek, strófikus népdal-harmonizálások, népi dallamokat felhasználó hangszeres művek).

1. TÁBLÁZAT. Ligeti György népi dallamokat felhasználó művei (1945. szeptember–1956. december). Ahol külön nem jelzem, ott a keletkezési idő és az ősbemutató adatai Friedemann Sallis műjegyzékéből (lásd 1. lábjegyzet) származnak. A művek nyomtatott kiadásaiban és általam ismert kéziratos forrásaiban, valamint a Magyarországon nyomtatott zeneművek bibliográfiájában (Pethes Iván–Vavrinecz Veronika–Vécsey Jenő [szerk.], *Magyar könyvészet, 1945–1960: A Magyarországon nyomtatott zeneművek szakosított jegyzéke* [Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1969]) szereplő címek és alcímek kurzívák, a Sallis műjegyzékéből átvett címek szögletes zárójelben állnak. A táblázatban használt rövidítések: Bp – Budapest, sz – szólamú, vez. – vezényelt.

Keletkezés	Cím és tételcím vagy szövegkezdet	Apparátus	Első kiadás vagy kéziratos forrás	Ősbemutató	Megjegyzés
1945. okt.	<i>Erdélyi népdalok</i> 1. Repülj, madár 2. Elmenyek, elmenyek	1 női és 1 férfi- hang	ceruzás fogalmaz- vány: PSS SGL: Skizzenbuch III (<i>Jegyzetek / különjé- lék. 1944 tél</i>)		
1945. okt.	<i>Bicinia Biciae</i> 7. Repülj, madár	1 női és 1 férfi- hang	tintás autográf tisztázat: PSS SGL: Skizzenbuch VI (<i>Bici füzete</i>)		azonos az <i>Erdélyi népdalok</i> 1. számával
1945. nov.– 1946. jan.	<i>Idegen földön</i> 2. Imhol kerekedik 3. Mikor a nagy erdőn kimész	3sz női kar	Schott, 1988	1971. IV. 17., Stockholm: Kammarkören, vez. Eric Ericson	
1946. ápr.	<i>Húsvét (magyar népi dallamok után)</i> Ma van Húsvét napja	3+1sz gyermek- vagy női kar	Schott, 2003		
1946. okt.	<i>Magos kősziklának</i> (<i>magyar népdalfeldolgozás</i>)	3sz vegyes kar	Schott, 2003		
1946. dec.	<i>Bujdosó</i> (<i>magyar népi szövegre</i>) Fölkelt már a csillag	3sz vegyes kar	Cluj: C. G. Szaktanács, 1948		az első kiadásban <i>Kuruc nóta</i> címmel
1947. ápr.	[<i>Székegy táncok</i>]	zongora	elveszett	1947. IV., Bp: Szentpál tánccsoport. 1948, Bp: Kurtág György	
1947. ápr.	[<i>Ballada</i>]	zongora	elveszett	1947. IV., Bp: Szentpál tánccsoport	feltételezésem szerint nem önálló kompozíció, hanem azonos az [<i>El kéne indulni</i>] című darabbal, lásd a 4. alfejezetet

Keletkezés	Cím és tételcím vagy szövegkezdlet	Apparátus	Első kiadás vagy kézirat forrás	Ősbemutató	Megjegyzés
1948. ápr.	[<i>El kéne indulni</i>] (hangszerelés: Tornyos György)	zenekar?	zongora- fogalmazvány: PSS SGL	1949. IV., Szegedi Opera: vez. Zakhariás Gábor	Sallis és Gallot műjegyzékeiben elvesztként szerepel
1948. ápr.	<i>Dansuri</i>	zongora	ceruzás fogalmaz- vány: PSS SGL		
1948. ápr.?	<i>Dans</i>	zongora	ceruzás fogalmaz- vány: PSS SGL		Gallot műjegyzékében nem szerepel
1948. nov.	<i>Bölcsőtől a sárga – népdalok és táncok</i> (19 tétel, lásd a 3. táblázatot a 4. alfejezetben)	szoprán, bariton, oboa, klarinét, vonósnégyes	ceruzás autográf tisztázat: PSS SGL	1949. II. 22., Kossuth Rádió: Kotlári Olga, Melis György, Kiss Ferenc, Mész Ferenc, Hídi Péter, Kámann Vera, Sümei Zoltán, Gerő Ágnes	a rádióközvetítés adatait megerősíti a <i>Magyar rádió</i> hetilapban közölt rádióműsor
1949. máj.	[<i>Népdalharmonizálás</i>]	énekhangok, vonósnégyes	elveszett	1949. V., Magyar Rádió	
1949. dec.	[<i>Három tánc cigányzenekearra</i>] 1. Tavasz szél vizet áraszt 2. Párnás tánc 3. Erre gyere, erre nincsen sár	cigányzenekar	particella- fogalmazvány: PSS SGL: Skizzenheft 25 (<i>Ellenpont</i> 1947/48 5.)	1949. XII. 20., Kolozsvár	Sallis és Gallot műjegyzékeiben elvesztként szerepel
1949. dec.	[<i>Népdalfeldolgozások</i>] 1. Aki dudás akar lenni 2. Giusto	ének, zongora	ceruzás fogalmaz- vány: PSS SGL: Skizzenheft 25 (<i>Ellenpont</i> 1947/48 5.)	1949. XII. 21., Kolozsvár	Sallis és Gallot műjegyzékeiben elvesztként szerepel
1950. jan.	<i>Baladă și joc (román népdalok után)</i> 1. Andante 2. Allegro vivace	2 hegedű	Schott, 2000	1950. I. 20., Kolozsvár	A zárójeles alcím a nyomtatott kottában nem, csak az autográf tisztázatban szerepel (PSS SGL). Ott viszont az eredeti <i>Baladă și joc</i> , illetve <i>Ballada és tánc</i> címet Ligeti átjavította <i>2 Hegedűduóra</i> .

Keletkezés	Cím és tételcím vagy szövegkezdet	Apparátus	Első kiadás vagy kézirat forrás	Ősbemutató	Megjegyzés
1950. szept.	<i>Román népdalok és táncok</i> (hangszerelés: Rácz József) (10 tétel, lásd a 4. táblázatot a 4. alfejezetben)	mezzoszoprán, bariton, cigányzenekar	tintás autográf particella-tisztázat és idegen kézzel írt partitúra: PSS SGL	1950. X. 16., Petőfi Rádió: Berei Mária, Tekeres Sándor	Sallis műjegyzékében elveszteként szerepel. A rádióközvetítés adatait megerősíti a <i>Magyar rádió</i> hetilapban közölt rádióműsor. Ugyanezen forrás szerint 1951. XI. 29-én is sugározták a művet, akkor az énekeseket a rádió népi zenekara kísérte, Lakatos Sándor vezetésével.
1950. szept.	<i>Ballada és tánc (román népdalok után)</i> 1. Andantino 2. Allegro vivace	iskolai zenekar	Schott, 1974	1952. VIII. 20., Győr: Úttörőzenekar	a nyomtatott kiadásban csak német és angol nyelvű cím: <i>Ballade und Tanz nach rumänischen Volksliedern</i> <i>Ballad and Dance after Roumanian Folksongs</i>
1950. okt.– nov.	<i>Kállai kettős... (magyar népdalok után)</i> 1. Felülről fúj az őszi szél 2. Eb fél, kutya fél	4sz vegyes kar	Zeneműnyomda, 1951; Zeneműkiadó, 1952	1950. XII., Bp	
1950. nov.– dec.	<i>Négy lakodalmi tánc</i> 1. A menyasszony szép virág 2. A kapuban a szekér (Szökkenős) 3. Hopp ide tisztán 4. Mikor kedves Laci bátyám... Csángó forgós	3 női hang vagy női kar, zongora	Zeneműkiadó, 1952	1951. VI. 29., Petőfi Rádió: Berei Mária, Kotlári Olga, Máthé Jolán, Arató Pál	a rádióközvetítés dátumát megerősíti a <i>Magyar rádió</i> hetilapban közölt rádióműsor; az előadók nevét Sallis nem közli
1950. dec.	<i>Lakodalmas: Népdal</i> Menyasszony, vőlegény	4sz vegyes kar	in Barát Mária (közr.), <i>Kórusvezetők kézikönyve I</i> , Zeneműkiadó, 1953	1951. V. 31., Kossuth Rádió: Munkaerőtartalékok Központi Együttes Énekkara, vez. Darázs Árpád	a bemutató adatainak forrása a <i>Magyar rádió</i> hetilapban közölt rádióműsor; Sallis egy nappal előbbre teszi a bemutató időpontját
1950. dec.	<i>Három lakodalmi tánc</i> 1. A kapuban a szekér 2. Hopp ide tisztán 3. Csángó forgós	zongora 4 kéz	in Szelényi István (közr.), <i>Magyar szerzők négykezes zongoradarabjai</i> , Zeneműkiadó, 1952	1954. IV. 6., Magyar Rádió	

Keletkezés	Cím és tételcím vagy szövegkezdet	Apparátus	Első kiadás vagy kézirat forrás	Ősbemutató	Megjegyzés
1951. ápr.	[<i>Három tánc</i>]	zongora	elveszett		
1951. febr.– jún.	<i>Concert românesc</i> 1. Andantino 2. Allegro vivace 3. Adagio ma non troppo 4. Molto vivace	zenekar	Schott, 1996	1952. IV. 1., Magyar Rádió: Magyar Néphadsereg Művészegyüttesének Zenekara, vez. Gergely Pál	A bemutató időpontjának forrása: Rachel Beckles Willson, <i>Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War</i> (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 40–41. A Sallis által közölt bemutató (1951. IX. 22., Magyar Rádió, Rádiózenekar, vez. Gergely Pál) nem nyilvános előadás volt, hanem az I. Magyar Zenei Hét előkészítő ülése keretében tartott meghallgatás. A <i>Magyar rádió</i> hetilap korabeli számaiban egyetlen rádiósugárzásra bukkantam: 1953. VII. 13-án a Petőfi Rádióban, a bemutatót játszó előadásában.
1951	<i>Az asszony és a katona: Részben népdalok után, Bartók Béla gyűjtéséből Édes kedves feleségem!</i>	4sz vegyes kar	Zeneműkiadó, 1956	1954: Állami Népi Együttes énekkara	
1952. ápr.	<i>Haj, ifjúság! Népi szövegtöredékek, javarészt Kriza gyűjtéséből. A „Nem láttam én” kezdetű dallam népdal Molnár A. gyűjtéséből</i> 1. Azt hallottam rózsám 2. Nem láttam én télbe fecskét	4sz vegyes kar	Zeneműnyomda, 1952	1952, Magyar Rádió: Munkaerőtartalékok Központi Együttes Énekkara, vez. Darázs Árpád. 1952. X. 23–26. közt, Bp, az Ifjúsági Zenei Napok keretében	A bemutató időpontjának forrása az eseményről szóló beszámoló: „Ifjúsági Zenei Napok”, <i>Új Zenei Szemle</i> 3/11 (1952. nov.), 8.
1952. jún.	<i>Hortobágy: Három népdal</i> 1. Kiszáradt a tóbúl 2. Még azt mondják 3. És az eső, fú a szél	4sz vegyes kar	Zeneműkiadó, 1953	1953. X. 25., Bp [II. Magyar Zenei Hét]: SZOT Énekkar, vez. Simon Zoltán	

Keletkezés	Cím és tételcím vagy szövegkezdlet	Apparátus	Első kiadás vagy kézirat forrás	Ősbemutató	Megjegyzés
1952. aug.	<i>Aki dudás akar lenni</i> (népdalfeldolgozás). <i>Menyasszony, vőlegény</i> (népdalfeldolgozás). [Erre jere, erre nincsen sár]	ének, zongora	tintás autográf tiszta: PSS SGL: Drei Lieder		Sallis és Gallot műjegyzékeiben csak a <i>Menyasszony, vőlegény</i> és a <i>Dudanóta</i> szerepel (ilyen sorrendben). A harmadik – a <i>Középlokon esik az eső</i> című feldolgozással csaknem megegyező – dal a kéziratban befejezetlennek tűnik (Ligeti két szisztémát üresen hagyott a további strófák szövege számára, de csak az első strófa szövegét írta be).
1952. aug.?	<i>Középlokon esik az eső</i> (Gyimesi népdal, Jagamas János gyűjtéséből)	ének, zongora	<i>A Zeneműkiadó</i> <i>Vállalat 1953. évi</i> <i>újévi albuma, Zene-</i> <i>műkiadó, 1952</i>		minthogy valószínűleg az [Erre jere, erre nincsen sár] befejezett változata, nem keletkezhetett 1952. aug. előtt; Sallis és Gallot műjegyzékei szerint 1951-ben készült
1953	<i>Inaktelki nóták</i> 1. Sej, hideg sincsen 2. Úri bicsok, nincsen nyele 3. Én az uccán már végig se mehetek	2sz vegyes kar	in Kiss Lajos (közr.), <i>Kétszólamú</i> – kíséret nélküli – <i>kórusgyűjtemény,</i> <i>Zeneműkiadó,</i> 1954		
1953	[<i>Hat inaktelki népdal</i>] 1. Tiszta búzát szedeget a vadgalamb 2. Hej, késő ősszel érik 3. Én az uccán már végig se mehetek 4. Kislány, kislány, mit viszel a kosárba? 5. Inaktelki bíró fia	3 női hang, népi zenekar	1–5. ceruzás particella- fogalmazványa: PSS SGL; 6. elveszett	Magyar Rádió	Sallis és Gallot műjegyzékeiben elvesztként szerepel
1953. júl.	<i>Pápainé: Népballada</i> Jaj de széles, jaj de hosszú ez az út	4sz vegyes kar	Schott, 1988	1970, Stockholm	a datálás forrása a ceruzás fogalmazvány (PSS SGL) végén olvasható dátum: [Sáros] <i>Patak 53 jul 19.</i> ; Sallis csak az évet közli

Keletkezés	Cím és tételcím vagy szövegkezdő	Apparátus	Első kiadás vagy kézirat forrás	Ősbemutató	Megjegyzés
1955	<i>Mátraszentimrei dalok:</i> <i>Magyar népdalok után</i> 1. Három hordó 2. Igaz szerelem 3. Gomb, gomb 4. Erdőbe, erdőbe	3sz gyermekkar (egynemű kar)	Schott, 1984	1984. VI. 9., Saarbrücken: Kammerchor Hausen, vez. Robert Pappert	Ligeti Vera kézírásos másolatán (PSS SGL) mind a négy tétel élén: <i>gyűjtötte: Borsai Ilona Mátraszentimrén. A 4. tétel fölött ajánlás is áll: A mátraszentimrei énekkarnak.</i>

2. A cappella népdalfeldolgozások

Feltehetően egyik első zeneakadémiai kompozíciós feladatként kezdett hozzá Ligeti 1945 októberében erdélyi népdalok kétszólamú feldolgozásához egy női és egy férfihangra. E munka előzményének tekinthető a *Bicinia Biciae* 1945 nyarán – a kéziratot szerzői tisztázat szerint június 1. és július 7. között – készült hat rövid darabja, melyeket Kolozsváron Ligeti afféle „privát kompozícióként” írt akkori barátnője és későbbi első felesége, Brigitte Löw, valamint a saját maga számára. A sorozat címe szójáték, amely Brigitte becenevére (Bici) utal.² Miután az *Erdélyi népdalok* ötletét igen hamar, már a második darab után elvetette, Ligeti az első feldolgozást („Repülj, madár”) a *Bicinia Biciae* sorozatához csatolta, annak utolsó számaként.

A két közismert Csík megyei népdal (*Repülj madár, Elmenyek, elmenyek*) feldolgozása Ligeti 1944 novembere és 1946 júliusa között használt kompozíciós vázlatfüzetében maradt fenn.³ A dallamokat és szövegeket a zeneszerző valószínűleg Bartók és Kodály 1921-es erdélyi népdalgyűjteményéből vette⁴ – erre utal, hogy a Ligeti-féle leírás csaknem pontosan egyezik a kiadványban közölt lejegyzésekkel. A népdalválasztás több szempontból is jelképesnek tekinthető, nemcsak a dalok erdélyi eredete miatt, hanem azért is, mert mindkét népdal szövege az otthontól való elszakadásról, elszakíttóságról szól. Rajtuk keresztül mintha honvágyról, a szerelméhez való visszavágyásról vallana a Budapestre – nem mellesleg a szintén kolozsvári gyökerű Veress Sándor zeneszerzésosztályába – került erdélyi fiatalember. A *Repülj, madár* feldolgozását – látszólag még azelőtt, hogy bemásolta volna „Bici füzeté”-be – Ligeti afféle „albumlapként” el is küldte barátnőjének, amint azt az egyoldalnyi kézirat utolsó üteme után írott szavak tanúsítják: *Neked, 1945. Okt. 17-én, Pestről* (1. fakszimile).

² A biciniumok autográf tisztázata „Bici füzeté”-ben, abban a 27 lapot tartalmazó kottafüzetben maradt fenn, amelybe Ligeti saját, 1945 májusa és 1947 májusa közt készült vokális művein kívül két Schubert-dalt is bemásolt Brigitte Löw számára (PSS SGL: Skizzenbuch VI).

³ PSS SGL: Skizzenbuch III (felirata: *Jegyzetek / különfélék. 1944 tél*), fol. 14v–15v.

⁴ Bartók Béla–Kodály Zoltán, *Erdélyi magyarság: Népdalok* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1921), 4. és 24. szám.

1. FAKSZIMILE. A „Repülj, madár” (Erdélyi népdalok, 1. szám) autográf tisztázata (magánygyűjtemény)

Poco rubato.

Re-pülj, ma-dár, re - pülj, le-ua-ság-ra re - pülj,
 É-des ga-lan - lom - nek Gyenge-ról-le' - ra ülj.
 Hon - na jön ma-dár - ka? - kö-zed -
 Mind-jed, én-kül - te - leke, Mind-jed, hogy-reb re - gye,
 til. - Mi-hint köz-tél. - té - le? - Hogy b - radr.
 Szere-lem-tám - ló - bec Tén-dig-as-ban re - gye, Tén-dig-as-ban
 - Rab-reg, ró-zsán, rala vagg, Én-eg-be-tog vá - gye, di-ker el-jöm
 re - gye. Re - pülj, ma-dár, re - pülj, le-ua-ság-ra re - pülj,
 hoz - zám, Ak-ker meg-ppó - gya - lóke, Ak-ker meg-ppó - gya - lóke
 É-des ga-lan - lom - nek Gyenge-ról-le' - ra ülj, Gyenge-ról-le' - ra ülj.

Működ, 1915. október, Kismén.

E feldolgozás érzékenyen bontja ki a népdal tartalmát, sőt miniatűr drámai jelenetet formál belőle: az első két strófa szövegét a férfi, a harmadikat a nő szájába adja, s megkomponálja a szerelmeseknek a madár közvetítésével megvalósuló „lelki találkozását” is. Az első strófában a férfi a madárhoz szól, a másodikban rábízza a kedvesének továbbítandó üzenetet, eközben a nő a madárral folytat párbeszédet, végül a harmadikban a nő már közvetlenül a férfit szólítja meg, miközben ő megismétli az első strófát. A két szereplő közeledését és „lelki találkozását” a zene is megjeleníti: a kezdeti távolságot az egy szólamban megszólaló népdal monológja, a közeledést a népdal motívumait szabadon imitáló, de szünetekkel megszakított női szólam belépése, a találkozást pedig a két szólam kánonja. A Ligeti vázlatfüzetében fennmaradt fogalmazványból az is látszik, hogy épp a darab végkifejlete, a kánonban megszólaló népdal volt a kompozíció kiinduló ötlete, ugyanis először csak ennyit írt le a zeneszerző kettősvonallal lezárva, majd ezt áthúzza vázolta fel a háromstrófás szerkezetet. Amint a sorozat címe, úgy a kétszólamú népdalkánon ötlete is arra utal, hogy Ligeti duettjének modelljei mindenekelőtt Kodály *Bicinia Hungaricá*jának hasonló darabjai (például az 57., 69. vagy 76. szám) lehettek, jóllehet az ő feldolgozása nem egynemű hangokra készült, mint a Kodályé, s a népdalt nem kvint-, hanem oktávkánonban hozza. Az *Elmenyek, elmenyek* egystrófás, mindössze öttaktusnyi feldolgozása kompozíciós szempontból jóval szerényebb; ezt a darabot Ligeti nem is másolta át „Bici füzeté”-be, tisztázata sem maradt fenn.

Ligeti műhelyéből 1945 szeptembere és 1946 decembere közt tizenegy befejezett kompozíció került ki, melyek közül nyolc a cappella kórusmű: népdalfeldolgozások, népdalokon alapuló szabad kompozíciók, valamint magyar költők (Balassi Bálint, József Attila, Weöres Sándor) verseinek megzenésítései. Írásmódjuk választékos és anyagszerű, dominálnak bennük az imitációs, sőt nem ritkán kánon-textúrák, s többségük – kompozíciós színvonala és költőisége révén – túllép az iskolai dolgozat szintjén (például *Magány*). Az a cappella művek preferálása minden bizonnyal Veress zeneszerzés-tanítására vezethető vissza. A zeneszerző növendék látszólag hamar elsajátította mestere énekkari népdalfeldolgozásainak míves, csiszolt technikáját és stílusát.

A Kodály gyűjtötte *Magos kősziklának* kezdetű népdalból⁵ 1946 októberében készült háromszólamú vegyes kari feldolgozás meglepően közel áll Veress tíz esztendővel korábbi, egynemű karra írott *Két virágénekének* 1. darabjához.⁶ A hasonlóságok szembeötlőek: a cantus firmusként kezelt népi dallam mindkét darabban a középső szólamban hangzik el, míg a szélső szólamok a népdal hosszabb-rövidebb szakaszait, motívumait átvéve és azokat továbbszöve

⁵ A népdal szerepel Kodály Zoltán *A magyar népzene* (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 21943) című tanulmányának kottapéldái között (50. oldal). Emellett bekerült – a cifrázatok elhagyásával – a szintén Kodály szerkesztette 1944-es iskolai énekgyűjteménybe is: *Iskolai énekgyűjtemény II* (Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1944), 543. sz.

⁶ Ligeti ismerhette a művet, amely a *Magyar Dal* folyóirat 1937. júliusi számának kottamellékleteként jelent meg.

imitációs textúrát alkotnak.⁷ A két darabban közös ezen kívül a diatónia egyeduralma, a szövegkezelés melizmatikus jellege, a szólamozgások ritmikai és dallami kiegyenlítetttsége és mindezeknek köszönhetően egyfajta archaizáló, visszafogottan lírai hang. A szándékoltan archaikus jelleget mindkét darab végén modális, üres kvintes zárlat nyomatékosítja. Az eddig elmondottakon kívül még konkrét motivikus és szerkesztésbeli egyezések is összekapcsolják a két darabot. Ilyen a kezdeti terc-imitáció, a darab közepén fellépő tématorlasztás és a hangonként lelépő melizmatikus daktilus-motívum kiemelt szerepe – ez utóbbi Veressnél tükörfordításban, felfelé haladó alakban is megjelenik –, továbbá az AAB szerkezetű háromszakasság (1–2. kotta).

1. KOTTA. Veress Sándor: *Két virágének*, 1. szám, 1–8. ütem. Az Editio Musica Budapest szíves engedélyével.

Járogatva, ♩ = 63

Hegyen, völgyön já-ro-ga-tunk va-la, Vi-rágocskát

Hegyen, völgyön já-ro-gatunk va-la, Hegyen, völgyön já-ro-gatunk va-la,

Hegyen, völgyön já-ro-ga-tunk va-la, Hegyen, völgyön já-ro-ga-tunk va-la, Vi-rá

2. KOTTA. *Magos kősziklának*, 1–10. ütem. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

Nyugodtan *p*

p Ma-gos kő-szik-lá-nak ol-da-lá-ból nyí-lik

p (dallam) Ma-gos kő-szik-lá-nak ol-da-lá-ból nyí-lik a sze-re-lem

p Ma-gos kő-szik-lá-nak ol-da-lá-ból nyí-lik

a sze-re-lem or-vos-ság, or-vos-ság. Ki az én szi-ve-met,

or-vos-ság. Ki az én szi-ve-met,

lik a sze-re-lem, a sze-re-

⁷ Mint Berlász Melinda megállapítja, Veress a *Két virágének*ben alakította ki azt a kompozíciós eljárását, amely a kísérszólamokban a népdal motívumait variatív módon alkalmazza. Lásd Veress Sándor, *Kórusművek I: Gyermek-, női és férfikarok*, közt. Berlász Melinda (Budapest: Editio Musica Budapest, ©2007), VIII.

A Veress-kórus három szakasza egyúttal a népdal három strófájának is megfelel, Ligeti feldolgozásában pedig az első félstrófa kétszeri elhangzását a második félstrófa egyszeri elhangzása követi. Az első félstrófa két különböző szöveggel való megismételtetése arra utal, hogy Ligeti nemcsak Kodály népdallejegyzését, hanem annak ének-zongorafeldolgozását is ismerhette (*Magyar népzene*, V. füzet 1. szám), ugyanis ott is ugyanilyen módon ismétlődik meg az első félstrófa, ráadásul mind a szöveg, mind pedig a dallam – a díszítőhangokat is beleértve – a legapróbb részletekig megegyezik a két feldolgozásban. Ligeti művének forrása ebben az esetben valószínűleg Kodály feldolgozása lehetett.

Zeneakadémiai tanulóévei alatt Ligeti nem írt több „szabályos” a cappella népdalfeldolgozást. Mondhatjuk: nem volt rá szüksége, hiszen a műfaj technikáját már 1946-ra elsajátította. Végzett zeneszerzőként, az ötvenes évek során viszont több ilyen készített, vélhetőleg felkérésre vagy konkrét alkalmakra. Az *Inaktelki nóták* (1953) egy Kiss Lajos szerkesztette kórusgyűjtemény számára,⁸ a *Mátraszentimrei dalok* (1955) feltehetően a népdalokat gyűjtő Borsai Ilona ösztönzésére született.⁹ A *Lakodalmas* (1950) és a *Hortobágy* (1952) című vegyeskarok esetében nincs tudomásom hasonló motiváló tényezőről, az előbbi talán a művet bemutató Darázs Árpád kórusa (Munkaerőtartalékok Központi Együttes Énekkara) számára készülhetett. Míg az *Inaktelki nóták*ban Ligeti saját gyűjtéséből dolgozott fel népdalokat, addig a *Lakodalmas*ban és a *Hortobágy*ban felhasznált népdalokat publikált gyűjteményekből vette át, a *Mátraszentimrei dalok* forrásául szolgáló lejegyzéseket pedig minden bizonnyal Borsai Ilonától kapta.

E művekben a főiskolán megszerzett szolid mesterségbeli tudását Ligeti rutinszerűen, a műfaj (népdalfeldolgozás) és technikai nehézség (egyszerű kórusletét) szabta viszonylag szűk keretek között kamatoztatta. E darabok a kor magyar a cappella népdalfeldolgozásainak tipikus eszközeivel élnek. A feldolgozás túlnyomórészt diatonikus, a dallam gyakran unisonóban vagy oktávparhuzamban szól, a kísérőszólamokat többnyire tartott hangok vagy – a gyors tételekben – egyszerű, gyakran szövegtelen vagy hangutánzó szövegű ostinatók alkotják, kánon és imitáció csak módjával fordul elő, és gyakori, hogy két népdal triós formává kapcsolódik össze (lásd az *Inaktelki nóták* II–III. és a *Mátraszentimrei dalok* I. tételét).

⁸ Kiss Lajos (közr.), *Kétszólamú – kíséret nélküli – kórusgyűjtemény* (Budapest: Zeneműkiadó, 1954).

⁹ A *Mátraszentimrei dalok* Ligeti Vera, a zeneszerző második felesége által készített kézírásos másolatán (PSS SGL) mind a négy tétel élén meg van adva a gyűjtő neve, az „Erdőbe, erdőbe” kezdetű darab fölött pedig ajánlás áll: *A mátraszentimrei énekkarnak*. Az 1924-ben Kolozsváron született Borsai Ilonát Ligeti talán már Kolozsvárról ismerhette, de ha onnan nem, akkor a Zeneművészeti Főiskoláról biztosan, ahol Borsai 1946-tól 1951-ig végezte zenetanári és karvezetői tanulmányait. Borsai, aki 1951 és 1956 között a Népművészeti Intézet Néprajzi Osztályának népzenei előadójaként működött, az ötvenes években több alkalommal járt népdalgyűjtő úton a Heves megyei Mátraszentimre községben; tapasztalatait 1959-ben tanulmányban is ismertette: „Díszítés és variálás egy mátrai falu dalaiban”, *Ethnographia* 70 (1959): 269–290. Borsai Ilonáról lásd a *Magyar Életrajzi Lexikon* (<http://mek.oszk.hu/00300/00355/html>) és a *Magyar Néprajzi Lexikon* (<http://mek.niif.hu/02100/02115/html>) szócikkeit (utolsó megtekintés: 2014. szeptember 6.).

A következőkben az *Inaktelki nótákat*, a zeneszerző egyetlen olyan a cappella ciklusát vizsgálom közelebbről, amelyben saját maga gyűjtötte népdalokat használt fel. A fennmaradt gyűjtőfüzetek¹⁰ ugyanis lehetővé teszik, hogy e mű esetében a kompozíciós folyamatot úgyszólván a legelső impulzustól nyomon kövessük. A négy füzet összesen 244 teljes, helyszíni ceruzás dallamlejegyzést, néhány hiányos, illetve befejezetlen dallamot, valamint – az első füzet végén és a második elején, *Anyag* felirat alatt – 83 dallamincipitet tartalmaz. Ez utóbbiak valószínűleg egy-egy énekes repertoárját rögzítik, esetleg az adatközlő repertoár-ismeretének kikérdezésére szolgáltak.¹¹ Az incipittel jelzett dalok felét Ligeti a negyedik füzetben teljes egészében is lejegyezte. A dallamok alá csak az első strófa szövegét írta be, megadta az adatközlő nevét és életkorát, de a falu nevét a harmadik dallamtól kezdve elhagyta. Valamennyi dallamot G finálissal jegyzett le, a 96. számtól kezdve az eredeti záróhangot és az időtartamot is feltüntette. Hét esetben megadta a fonográf-felvétel számát is: e dalok egy részének helyszíni lejegyzése vázlatos vagy befejezetlen (5., 7., 34. szám), más részüket Ligeti később, a felvétel meghallgatása során kiegészítette vagy korrigálta (a 27. számú dalban jól látszanak a javítások, a 28. szám utójátékát pedig hét oldallal később pótolta). A kezdetben ceruzás sorszámozást Ligeti később tintával véglegesítette, a hiányos lejegyzések, illetve a már leírt dalok ismételt lejegyzései nem kaptak tintás sorszámot. Az első füzetben öt betétlap is található, egy-egy népdal teljes, tintás tisztázatával, valamennyi strófa szövegével, az adatközlő nevének, korának, a gyűjtés helyszínének és időpontjának (*Inaktelke, Kalotaszeg*, 1950. január vagy február), valamint a gyűjtő nevének feltüntetésével.

Kolozsvári tartózkodása alatt Ligeti jó barátságba került a gyűjtéseket vezető, nála tíz esztendővel idősebb Jagamas Jánossal, és – mint azt a népzene kutató hagyatékában fennmaradt 13 kéziratos Ligeti-levél, illetve -lap, valamint Jagamas három gépírástos válaszlevele bizonyítja – kapcsolatuk azt követően sem szakadt meg, hogy Ligeti visszatért Budapestre.¹² A baráti hangvételű, kölcsönös nagyrabecsülésről tanúskodó levelek elsősorban szakmai kérdésekről szólnak (például népzenei rendszerezés és felvételtechnika), s az is kiderül belőlük, hogy a fiatal Ligeti ezekben az években közvetítő szerepet játszott Jagamas és a budapesti népzene kutatói kör, elsősorban Kodály, Járdányi és Szabolcsi között.¹³ Levelezésükből tudható, hogy visszatértek

¹⁰ PSS SGL: Skizzenheft 32, 37, 38, 39.

¹¹ Ezt megerősíti Szenik Ilona is, aki egy 2011. augusztus 4-i telefonbeszélgetés során elmondta: úgy emlékszik, hogy az énekesekről kérdőívet vettek fel; szerinte az incipiteknek az adatközlők kikérdezésében lehetett szerepük.

¹² Ligeti és Jagamas 1950 és 1956 közti levelezésének fennmaradt dokumentumai a budapesti Hagyományok Házában található; rendelkezésemre bocsátásukért Pávai Istvánnak tartozom köszönettel. A PSS SGL egyetlen Jagamas-levelet sem őriz.

¹³ 1950. augusztus 5-én, hazaérkezése után írott első levelében Ligeti beszámol Jagamasnak arról, hogy referált Kodálynak az inaktelki gyűjtésről és véleményét kérte a Jagamas által feltett, a népzenei monográfia összeállítására vonatkozó kérdésekben. „Viszont nagy elfoglaltsága miatt nem volt ideje a sok aprólékos kérdést végighallgatni, hanem azt mondta, írjam le a kérdéseket és megígérte, hogy mindennek utánanéző és a választ megírja egyenesen Neked. (Írt már?) Úgy éreztem, hogy munkáddal meg volt elégedve, bár ő nem az az ember, aki nagyon éreztetné

Ligeti Kolozsváron hagyta gyűjtőfüzeteit, s hogy lejegyzéseiről különálló kis kártyalapokra másolatot is készített.¹⁴ A szövegeket külön jegyezte fel egy kisebb és két nagyobb „blokkban”.

Magyarázatot kapunk az első három füzetben látható kettős számozásra is: a ceruzás számozás a szövegek számozásának felel meg, míg a tintás a kártyalapokra készített lejegyzéstisztázatokénak; az eltérés abból fakadt, hogy a hiányosan vagy vázlatosan lejegyzett dallamokat Ligeti nem tisztázta le.¹⁵ Hazatérte után egy évvel Ligeti arra kérte Jagamast, küldje el neki a Kolozsváron hagyott négy lejegyzőfüzetet, mert – mint írja – „nemcsak emlékként szeretném, ha itt lennének, hanem feldolgozni is szeretnék belőlük”.¹⁶ Jagamas a füzeteket és a szöveglejegyzések egy részét az őt ősszel meglátogató Szabolcsi Bencével küldte vissza. Ligeti november 7-i levelében köszönte meg a küldeményt, és kérte az elmaradt szöveglejegyzések elküldését. (A szöveglejegyzések a későbbiekben elkallódhattak, a PSS SGL-ben ilyenek nem találhatók.)

1953-ban, ígéretéhez híven Ligeti valóban feldolgozott inaktelki népdalokat: három dallamot kétszólamú vegyes karra (*Inaktelki nóták*), hatot pedig három női hangra és népi zenekarra ([*Hat inaktelki népdal*]). A feldolgozandó népdalok kiválogatását Ligeti természetesen a Kolozsvárról visszakapott lejegyzőfüzetekben kezdte, ahol számos lejegyzést megjelölt: egyeseket piros ceruzás ponttal vagy körrel, másokat két + jellel, vagy *Kiss L* kék tintával írott névvel (2. faksimile). A népzene kutatóra történő utalás azt bizonyítja, hogy az *Inaktelki nótákat* Ligeti minden bizonnyal a Kiss Lajos szerkesztette *Kétszólamú kórusgyűjtemény* számára, feltehetően a Zeneműkiadó felkérésére komponálta,¹⁷ s nyilván azokat a népdalokat jelölte meg így, amelyeket e ciklus keretében való feldolgozásra alkalmasnak talált. A megjelölt 14 dal közül végül csupán kettőt használt fel az *Inaktelki nótákban*, két másikat pedig a [*Hat inaktelki népdal*]-ban.

Mi alapján válogatta ki Ligeti a felhasználandó népdalokat és hogyan dolgozott velük? A kérdés megválaszolásához egy egyedülálló dokumentumra támaszkodhatom. Az *Inaktelki nóták* ceruzás fogalmazványát is tartalmazó, 1952 végén használt jegyzetfüzetben ugyanis a zeneszerző a tulajdonképpeni kompozíciós kéziratot megelőző oldalon felvázolta a ciklus tervét¹⁸ (3. faksimile). A sűrűn teleírt füzetoldal bejegyzéseit követve szinte lépésről lépésre rekonstruálható a ciklus kialakulása:

elismerését.” 1950. szeptember 30-i levelezőlapján Ligeti arról ír, hogy Szabolcsinak is beszámolt a gyűjtésről, aki „megelégedését fejezte ki”. 1951. január 5-i lapján pedig azt ígéri Jagamasnak, hogy az általa felvetett dallamösszehasonlítási kérdéseket megmutatja Szabolcsinak, Járdányinak és Kodálynak, s véleményüket meg fogja írni neki.

¹⁴ Ligeti levele Jagamasnak, 1951. július 18.

¹⁵ Ligeti levele Jagamasnak, 1951. november 7.

¹⁶ Ligeti levele Jagamasnak, 1951. július 18.

¹⁷ Az előszóban Kiss Lajos megemlíti, hogy a Zeneműkiadó felkérésére nagy számban érkeztek be kórusművek.

¹⁸ PSS SGL: Notenbuch V, fol.18r. A darab fogalmazványa: fol. 18v–21v.

2. FAKSZIMILE. Ligeti negyedik inaktelki gyűjtőfüzetének egy oldala a feldolgozásra kiszemelt népdalok kijelölésével (PSS SGL: Skizzenheft 39). A 220. számú dallamot az *Inaktelki nóták* I. tételében dolgozta fel.

Handwritten musical score for "Kecy Baba" (No. 220). The score is on aged paper and includes two systems of music with lyrics written below the notes. The first system is in G major and the second in F major. There are handwritten annotations like "220. Grinde" and "Kecy Baba".

System 1 (G major):

- Lyrics: "Kecy, kecy, kecy, mint virág a lúcsérba" (Kecy, kecy, kecy, like a flower in the water)
- Lyrics: "de van a kegyed alól bejárva" (but there is from your side)
- Lyrics: "Olyan barnát, kegyesed, ki se bírta volna" (Such a dark one, your grace, who couldn't stand it)
- Lyrics: "Kecy kecy a szélben, más hátalake nyelvi." (Kecy kecy in the wind, another language)

System 2 (F major):

- Lyrics: "Kecy, kecy, de meg kecy, kedves kedves becske kedves" (Kecy, kecy, but kecy, dear dear little dear)
- Lyrics: "Kecy a kedves, kedves a kegyed" (Kecy the dear, dear the grace)

3. FAKSZIMILE. Az *Inaktelki nóták* felépítésére vonatkozó szöveges feljegyzések Ligeti jegyzetfüzetében (PSS SGL: Notenbuch V, fol. 18r)

Handwritten notes and musical sketches in a spiral notebook. The page is filled with handwritten text, numbers, and musical notation. It includes a list of numbers, a table of numbers, and musical sketches with annotations.

Table of numbers:

216	20
24	
216	20
24	
216	20
24	
216	20
24	

Musical sketches:

- Sketch 1: "24 - Mező (15/28) 216" with notes and a treble clef.
- Sketch 2: "51-47 - 8 (dall.)" with notes and a treble clef.
- Sketch 3: "(66 - 10 (dall.) - 11 + 208)" with notes and a treble clef.
- Sketch 4: "Kecy kecy" with notes and a treble clef.

- Az oldal felső részén Ligeti több mint 60 népdalt sorolt fel, részint gyűjtőfüzetbeli sorszámukkal, részint a szövegkezdettel hivatkozva rájuk. Úgy tűnik, a gyűjtőfüzetek átnézése során valamennyi dalt kiírta, amelyet érdemesnek tartott a feldolgozásra.
- A jobb hasámban szereplő dalok közül azután lejjebb tizenkettőt újra felírt, s ezeket bekeretezte. Itt azonban a dalokat már szövegük jellege alapján két csoportba sorolta: *Vidám* és *Szomorú*. Az első csoport elnevezését ezután *Szerelem*-re változtatta és áthúzott néhányat a „vidám” dalok közül. Ekképp hat szerelmi témájú (185., 205., 233., 96., 28. és 36. szám), valamint egy „szomorú” dal maradt (182. szám, *Ballada*).
- A következő lépésben elkezdte megtervezni a ciklust, s ennek során egymástól eredetileg független dallamokat és szövegeket kombinált egymással. (Ez az eljárás természetesen a legkevésbé sem idegen a magyar népzeneitől, ahol a szövegek és dallamok gyakran felcserélhetők.) A 24. dal szövegét például a 220. és 173. számú dallammal, a 185. dal szövegét pedig a 149. számú dallammal akarta kombinálni.
- A jobb oszlopban ezután a dalok zenei karaktere alapján kezdte megtervezni a cikluson belüli sorrendjüket (*Gyors, Lassú, Giusto*).
- Az oldal aljára végül Ligeti felírta a ciklus címét (*Inaktelki nóták*) és részletes tervét: az első két tétel hangnemét (C), a szövegileg vagy dallamilag felhasználandó népdalok sorszámát és a strófák számát.

Eszerint az első tétel a 220. dallamra épült és két különböző szövegből (233, 24) összesen három strófát tartalmazott volna. A végleges változat ezzel szemben csupán két versszakból áll, és az sem állapítható meg, hogy valóban a tervezett szövegeket használja-e fel, mivel a lejegyzőfüzetek csak a dalok első strófáját tartalmazzák, s ezek között nem található az első tétel szövege. Elképzelhető persze, hogy Ligeti – a Jagamastól visszakapott szöveglejegyzéseket felhasználva – valamely későbbi strófa szövegét alkalmazta. A vázlatban *Farsang* címmel említett második tétel a 28. számú dallamon és annak szövegtelen folytatásán (28a) alapul; az első két sor szövegét a zeneszerző lecserélte (a kiadás szerint a tétel szövege „részben Mezőszovátról” való). A vázlatban *Lassú*nak nevezett harmadik tétel a 96. dallamra és a 239. szövegre épül. A terv szerint négy vagy három versszakból kellett volna állnia, ám Ligeti csak kettőt komponált meg. A vázlatban szerepel még egy negyedik tétel is, amely a 205. dallam két strófáját dolgozta volna fel, ehelyett azonban Ligeti a II. tétel visszatérésével zárta a ciklust, a II. és III. tételt triós formává kapcsolva össze. A kiszemelt dallamot végül a [*Hat inaktelki népdal*] II. darabjaként dolgozta fel.

Vajon miért épp ezt a három népdalt választotta a zeneszerző? Úgy tűnik, Ligeti különösen nagy súlyt helyezett arra, hogy a ciklus zárt, koherens formát alkosson. Egyaránt ezt szolgálja a három tétel *attacca* egybekapcsolása (a II. és III. tételt a felső szólam átkötött C hangja is

összekapcsolja), a II. és III. tétel összekapcsolása triós formává, valamint és a tételek hangnemi rendje (I. tétel: C-mixolíd, II. tétel: c-dór, III. tétel: f-dór, ami megfelel a trió hagyományos szubdomináns hangnemének).

3. KOTTA. Az *Inaktelki nóták*ban feldolgozott népdalok Ligeti lejegyzőfüzeteiből (PSS SGL): (a) I. tétel (Skizzenheft 39, 220. szám); (b) II. tétel (Skizzenheft 32, 28. és 28a szám); (c) III. tétel (Skizzenheft 37, 96. szám). A kottasorok fölött feltüntettem Ligeti feldolgozásainak szövegi, ritmikai és hangmagasságbeli eltéréseit az eredeti népdallejegyzésektől.

Giusto

Sej, hi-deg sin-csen, mé-gis be-fá-gyott a ló, Sze-re-lóm sínes, mé-gis ró-lam foly a szó,
 Hej, kis-lány, kis-lány, mit vi-szel a ko-sár-ba Mí van a te szí-ved a-lá be-zár-va
 Hát hogy-ba még, hát hogy-ba még sze-re-tőt is tar-ta-nék, Sej, I-nak-tel-ke la-kó-sa nem le-het-nék.
 O-lyan bá-nat, ke-se-rű-ség, ki se bí-rom mon-da-ni, Hej fáj a szí-vem, mér tud-ta-lak sze-ret-ni

Giusto

Ú-ri bícsok, nínksen nye-le, Kartan fel-sír, nínksen pen-de-lye.
 Il-lik a tónc a rongyos-nak Minden ron-gyú főttyög an-nak A csillagos ég fónn a magos ég kis-an-gyalom szeresz még?

Rubato

Én az uc-cán már vé-gig se me-he-tek, Még azt mond-ják, hogy sze-re-tőt ke-re-sek.
 Es-te van már, tí-zet í-tött az ó-ra. Jajj de esend van eb-ben a kis fa-lu-ban.
 Ném kell ne-ken, van már nekem egy bar-na, Hej, jobb-rul bal-ra gón-dó-ró-dik a ha-ja.
 Én da no-lok, mér nem tu-dok el-a-lun-ni, Fáj a szí-vem, na-gyon meg kell annak ha-sad-ni.

Nyilvánvalóan hasonló formai megfontolásból választott Ligeti olyan dallamokat, amelyek motivikus és szerkezeti szempontból is rokonságban állnak egymással. Az I. és III. tétel népdalai azonos szerkezetűek: mindkettő új stílusú, 11 szótagos (az előbbiben a „sej” szócska, valamint a 3. sor belső ismétlése következtében az 1. és 4. sor egy-egy, a 3. sor pedig négy szótaggal meghosszabbodik) és kupolás, visszatéréses sorszerkezetű (ABB^vA, illetve AA⁵A^{5v}A). A két dallamot a zeneszerző még inkább közelítette egymáshoz azzal, hogy megnyújtotta az első és utolsó sor hátulról számítva negyedik szótagját, s így a két népdal első sora lényegében azonos ritmusúvá vált (vö. a 3a és 3c kotta 1–3. ütemét). A hasonlóságok mellett persze fontos a két

népdal karakterbeli és hangnemi kontrasztja is: a *Sej, hideg nincsen* mixolíd moduszú (dúr jellegű) *giusto*, az *Én az utcán* dór moduszú (moll jellegű) *rubato* dallam. A II. tétel dallama más jellegű: erősen ritmizált, gyors *giusto* táncdallam. Kezdeté ugyanakkor közel áll a III. tétel dallamáéhoz: a két dallam első üteme csaknem hangról hangra megegyezik (vö. a 3b és 3c kotta első ütemét).

Az I. és III. tételbeli ritmikai beavatkozáson túl Ligeti más tekintetben is változtatott az alapul vett népdalokon. A szövegek már említett cseréjén kívül az is feltűnő, hogy a zeneszerző valamennyi hajlítást és cifrázatot elhagyta. Ennek bizonyosan nemcsak az énekkari apparátus az oka, hanem a feldolgozás döntően imitációs, s így hangsúlyosan „műzenei” jellege is (lásd az I. tétel 14–26. ütemeinek és a II. tétel 37–38. ütemeinek kánon-szakaszait). A II. tételben az imitáció, illetve a szólamvezetés kedvéért Ligeti az eredeti dallam két ütemét fel is cserélte. A helyet utólag, a ceruzás fogalmazványban úgy javította, hogy elkerülje a két szólam közti kiugró oktáv hangközt a 36. ütem elején (ugyanígy javította az analóg 53–54. ütemet is). Ligeti később minden bizonnyal újból revideálta ezt a helyet, ugyanis a *Kétszólamú kórusgyűjtemény*ben az alsó szólam a fogalmazványtól eltérően alakul: tükrözve imitálja a felső szólamot (4. kotta).

4. KOTTA. *Inaktelki nóták*, 35–36. ütem: (a) az első leírás; (b) revízió a fogalmazványban; (c) a publikált változat. Az Editio Musica Budapest szíves engedélyével.

Mint azt az eredeti dallamokon végrehajtott számos zeneszerzői módosítás is mutatja, Ligeti – a kétszólamú letét technikai egyszerűsége ellenére is – aprólékos műgonddal dolgozta ki az *Inaktelki nótákat*. Jóllehet a darab a korszak magyar a cappella népdalfeldolgozásainak szinte valamennyi tipikus jegyét felmutatja (imitáció, kánon, a gyors tételekben szövegtelen ostinato-kíséret, egy gyors és egy lassú dal triós formává alakítása), a kidolgozás minősége mégis figyelmet érdemel. Például a textúra változatossága: a *Sej, hideg nincsen* első strófájának első felét a felső, második felét az alsó szólam éneklé, a második strófát végig a felső szólam, amelyet az alsó kezdetben szigorú kánonban, majd szabadabb imitációval követ. Egészen más textúrát hoz a II. tétel egyenletes negyedekben mozgó, szövegtelen ostinato-kísérete, amely egyébiránt szervesen kapcsolódik a dallamhoz, hiszen annak második fele szöveg nélküli táncdallam (39–46. ü.). A II.

tételben az első és második strófát a felső, a harmadikat az alsó szólam énekli, a szövegtelen táncdallamot pedig megosztja egymás között a két szólam. Az ostinato-kíséretet imitációk frissítik fel (lásd a 35–36. és 53–54. ütemek tükör-imitációját, valamint a 37–38. ütemek oktávkánonját). Az *Én az utcán* dallama – hasonlóan számos más kupolás vonalú népdal feldolgozásához, például Kodály biciniumaiban – ismét másként oszlik meg a két szólam között: a mélyebb 1. és 4. sort az alsó, a magasabb 2–3. sort a felső szólam énekli. Végül a III. tételben szintén új eszközként jelentkezik a két szólam *pp* kvintpárhuzama (68. és 81. ütem).

3. Népdalokat felhasználó a cappella művek

Veress irányításával a fiatal Ligeti nemcsak szabályos népdalfeldolgozásokat készített, hanem olyan a cappella kompozíciókat is, amelyekben szabadabb módon – megváltoztatva, részleteikben vagy saját tematikával kombinálva – használt fel népi dallamokat. Ezek a darabok mintegy átmenetet képeznek a szűkebb értelemben vett népdalfeldolgozások és a népdalutánszatok, a „kitalált folklór” között.

Az 1945/46 telén keletkezett nőikari ciklus, az *Idegen földön* két középső tétele („Egy fekete holló”, „Vissza ne nézz”) használ fel egy-egy magyar népdalt. (Az I. tétel Balassi Bálint-, a IV. szlovák népi szöveg magyar fordításának megzenésítése). Míg az alapul vett népdalok szövegét teljes egészében felhasználta a zeneszerző, addig a dallamukból a II. tételben csak az első sort, a III.-ban pedig csupán az első öt hangot – a jellegzetes oktávugrást – vette át, s azt saját, népzenei fordulatokat alkalmazó melodikájával folytatta. Ligeti vélhetően azért nem használta fel teljes egészükben az idézett népi dallamokat, mert elsősorban nem népdalfeldolgozásokat, hanem művesen megformált, imitációs szövetű kórus-miniatűröket kívánt írni. Az imitációs technika a ciklus valamennyi tételében főszerepet játszik: a I. tétel („Siralmas nékem”) 1–4. üteme például szabályos háromszólamú kánon, a III.-ban pedig a két felső szólam alkot szigorú szekundkánont, míg az alsó szabadon imitálja őket. A népi dallamokra Ligetinek voltaképpen csak addig volt szüksége, amíg azok alkalmasnak bizonyultak az imitációs szerkesztésre.

Az 1946 áprilisában írott *Húsvét* című gyermekkar a *Ma van Húsvét napja* kezdetű népdal szabad feldolgozása. Az első strófa dallama pontosan követi a népdalt, a további szövegstrófákhoz azonban Ligeti saját zenei anyagot komponált. A népi dallam részlete a mű közepe táján bukkan fel ismét (54–61. ütem), majd a kompozíció végén visszatér az első népdalstrófa, mely afféle cantus firmusként vagy koráldallamként koronázza meg a művet: a népdal egy második kóruson szólal meg az első kórus háromszólamú szövedéke fölött.

Hasonló stratégiát követ a *Bujdosó* című háromszólamú vegyeskari mű (1946. december), amely először szintén idézi az alapul vett népdal (*Fölkelt már a csillag*) teljes első strófáját (1–8. ütem), majd a további szövegstrófákhoz saját a zenei anyagot társít, a mű végén pedig rekapitulálja az első szövegstrófát és a népi dallam egyes fordulatait (lásd a témafej tükörfordítását a basszus 33. ütemében, valamint a harmadik sor visszaidézését a női szólamok 38. ütemében).

A következőkben a *Kállai kettőst* (1950) vizsgálom közelebbről, nemcsak azért, mert egyike volt Ligeti legtöbbet énekelt a cappella népdalfeldolgozásainak,¹⁹ hanem azért is, mert lehetőséget ad

¹⁹ Ligeti visszaemlékezését lásd *VI*, 360. 1950 végi cikkében Viski János is a *Kállai kettőst* tartotta Ligeti addigi „legsikerültebb alkotásának”. Lásd Viski János, „Négy fiatal zeneszerző”, *Új Zenei Szemle* 1/6–7 (1950. nov.–dec.): 42.

az összevetésre Kodály azonos című, csupán néhány hónappal később bemutatott művével.²⁰ Ligeti visszaemlékezése szerint a *Kállai kettőst* a Belügyminisztérium énekkarát vezető Gát József kérésére komponálta.²¹ A mű ceruzás fogalmazványa Ligeti 1950 végén használt vázlatfüzetében maradt fenn, ahol a komponálás kezdő és befejező dátuma is szerepel (1950. Okt. 31., illetve Nov. 1.).²² A kézirat nemcsak a keletkezési idő, hanem a felhasznált dallamok forrásának kérdésében is eligazít. A fogalmazvány első oldalának tetején ugyanis egy 111-gyel kezdődő és további tizenhat számot tartalmazó számsor olvasható, amely a Magyar Kórus kiadásában 1949-ben megjelent *111 táncdal* című népdalgyűjtemény sorszámaira utal.²³ Ligeti nyilvánvalóan azoknak a daloknak a sorszámát jegyezte fel magának, amelyeket feldolgozásra szemelt ki; ezek között van a gyűjtemény 81., 82. és 83. számú darabja is, amelyeket a *Kállai kettős*ben valóban fel is használt.

A kórusmű kétrészes, lassú-gyors felépítésű: a lassú rész a *Felülről fúj az őszi szél*, a gyors az *Eb fél, kutya fél* és *Nem vagyok én senkinek sem adósa* kezdetű népdalokat használja fel. A gyors rész a két utóbbit ötletesen kombinálja egy nem szokványos háromtagú forma keretében, kihasználva a két dal szövege közti átfedést (az *Eb fél, kutya fél* kezdetű dal első szövegsora megegyezik a *Nem vagyok én* 3. és 4. szövegsorával). A gyors rész háromtagú formája azért tekinthető különlegesnek, mert Ligeti a középszakaszban felhasznált *Nem vagyok én* kezdetű dalnak csak az első felét használja fel, s ahhoz záradékként az *Eb fél, kutya fél* kezdősorának szekunddal feljebb (colból lokriszi modusba!) transzponált alakját illeszti. Ez vezet az előzőektől eltérően teljesen homofon feldolgozású és az eddigieknél még élénkebb tempójú trióhoz (62. ütem, *Piu mosso*), amelyben a *Nem vagyok én* 2. és 3. strófaszövegét egy, az *Úgy tetszik, hogy jó helyen vagyunk itt* kezdetű népdal első során alapuló saját dallammal társítja. Ezt követi a gyors rész főszakaszának variált, kibővített és rövid codával ellátott repríze (74. ütem, *Tempo I*). A mű felépítését a 2. táblázat mutatja.

A *Kállai kettős*ben a népi dallamok egyszerű, de hatásos kórusletét keretében jelennek meg. A dallam gyakran oktávparhuzamban szól (például 1–6., 13–18., 31–32. ütem), hosszabb imitációs szakaszok nem fordulnak elő. Érzékeny a lassú rész harmonizálása: az alaphelyzetű, mixtúrában vezetett hármashangzatok és modális elszínezések (lásd a 6. ütem TÁ-dúrját) – csakúgy, mint az ugyanez idő tájt készült, a következő alfejezetben tárgyalandó *Négy lakodalmi táncban* – az

²⁰ A fogalmazvány datálása szerint Ligeti 1950. október 31-én és november 1-jén írta a művet (PSS: Skizzenheft 33, fol. 1v–6r), amelyet ugyanaz év decemberében mutattak be. Kodály *Kállai kettőse* 1950-ben keletkezett, a hangszerelést a zeneszerző a következő év márciusában fejezte be, lásd Eöszé László, *Kodály Zoltán életének krónikája* (Budapest: Editio Musica, 2007), 249. Bemutatójára 1951. április 4-én került sor, lásd a mű kispártitúra-kiadásának (Budapest: Zeneműkiadó, 1955) előszavát.

²¹ Ligeti visszaemlékezését lásd *VÍ*, 360. Gát 1952-ig vezette a Belügyminisztérium ének- és zenekarát, lásd a *Magyar Életrajzi Lexikon* szócikkét (<http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/>, utolsó megtekintés: 2014. szeptember 6.).

²² PSS SGL: Skizzenheft 33 (felirata: *Jegyzetek 1950 ősz*), fol. 1v–6r.

²³ Dr. Gönyey Sándor (összeáll.), *111 táncdal* (Budapest: Magyar Kórus, 1949).

archaikus széki harmonizálás hatásáról árulkodnak. A „szerelembe” szót ugyanakkor romantikus tercrokon fordulatok sora nyomatékosítja (Fisz-dúr–Esz-dúr, E-dúr–G-dúr, E-dúr–C-dúr).

2. TÁBLÁZAT. Ligeti *Kállai kettős*ének felépítése

Ütem	Tételszám, tempójelzés, szövegkezdet	Megjegyzés
1.	I. Andante: <i>Felülről fúj az őszi szél</i>	2 strófa
31.	II. Allegro molto: <i>Eb fél, kutya fél</i>	1 strófa
47.	<i>Nem vagyok én senkinek sem adósa</i>	fél strófa, majd az előző népdal első sora transzponálva
62.	Poco più mosso: <i>Szép vagyok én, csak a szemem fekete</i>	az előző népdal 2. és 3. szövegstrófája saját, az <i>Úgy tetszik, hogy jó helyen vagyunk itt</i> első során alapuló dallammal
74.	Tempo I (Allegro molto): <i>Eb fél, kutya fél</i>	1 strófa
96.	[Coda]	

Harmóniai szempontból jóval egyszerűbb a gyors rész, amelynek kezdetén öt taktuson át egy alaphelyzetű a-moll, később, a középrész kezdetén szintén öt ütemen át egy alaphelyzetű D-dúr akkord szól. A dallamot itt egyenletes nyolcadokban zakatoló ostinato és tartott hangok kísérik. Kihasználva a népdalban eleve benne rejlő, a szimmetriát megtörő motívumismételtetést, Ligeti időnként további ütemismétléseket is beszúr (lásd a 36., 39–40., 50., 53–58. ütemeket, valamint a 74. ütemben kezdődő visszatérést). A szimmetriát megtörő tendencia logikus folytatásaként hat a darab végi implicit – ütemmutatóval nem jelzett – ritmikai aszimmetria (5/8+7/8).

Kodály vegyeskarra és népi zenekarra készített, jóval nagyobb szabású feldolgozása összességében sokkal közelebb áll az eredeti népzenei anyaghoz, mint Ligeti karműve. Ezt példázza már a nyitótétel is (*Felülről fúj az őszi szél*), amelynek tempóutasítása (*Lassú tánc lépés*), a népi hangszeres tánczenét idéző cifrázatai és lassú dúvókísérete egyaránt az eredeti táncjelleget domborítják ki, míg Ligeti feldolgozásának nyitótétele egyáltalán nem táncos jellegű, tempóutasítása is a *111 táncdal*ból átvett, semleges *Andante*. A Kodály-mű zárótételének codájában megjelenő *Nem vagyok én senkinek sem adósa* kezdetű népdal feldolgozása szintén különbözik: Ligetitől eltérően Kodály nem tördeli szét, hanem egyetlen egységként kezeli a dallamot, csupán a darab utolsó taktusaiban szövi tovább a népdal nyolcadoló motívumát, hogy azzal hatásosan kerekítse le művét. Ugyan a fenti összevetés alkalmasint a két zeneszerző népzeneihez fűződő viszonyának különbözőségére is rávilágít, mégis inkább a két feldolgozás közti műfaji különbséget mutatja: míg Ligeti kórusművet írt, Kodály – Ligeti szavaival – „művészi köntösbe öltöztetett népdalokat és -táncokat”²⁴ állított színpadra.

A *Kállai kettős*ben kialakított egyszerű, de hatásos, alapvetően a humorra kihegyezett kórus-írásmód és a népzenei anyag szabad kezelése jellemzi *Az asszony és a katona* (1951), a *Haj, ifjúság!* (1952) és a *Pápainé* (1953) című vegyeskarokat is. Ezekben Ligeti még inkább eltávolodik az

²⁴ „Újdonságok Budapestről: tizenkétfokúság vagy új tonalitás?”, in *VÍ*, 50.

eredeti népi dallamoktól, olyannyira, hogy a folklórhoz való zeneszerzői hozzáállását kis túlzással akár haszonelvűnek is nevezhetnénk. *Az asszony és a katona* két Bartók gyűjtötte népdalon alapul (*Édes kedves feleségem* és *Varga Zsuzsa bű szoknyája*); előbbinek csak a szövegét használja fel Ligeti, utóbbinak pedig csak a dallamát, pontosan megadva a kottában, hogy mely ütemekben szerepel a népi dallam). A népbaladaszövegre készült *Pápainé* új stílusú, ABBA sorszerkezetű népdalutánezata viszont feltehetően két különböző, szintén ABBA szerkezetű népi dallam ötvözete: az egyikből az A, a másikkól a B sorokat vehette át a zeneszerző (lásd a Függeléket).

A *Haj, ifjúság!* az első kiadásban szereplő, a Schott-féle új kiadásból elhagyott akkurátus megjelölés szerint „népi szövegtörödékek”-re készült „javarészt Kriza gyűjtéséből”, valamint egy Molnár Antal gyűjtötte „népdal”-ra. A szövegek Kriza János *Vadrózsáké* című népköltési gyűjteményéből valók, a *Nem láttam én télbe fecskét* kezdetű népdalt pedig ismét a *111 táncdal* című gyűjteményből vette Ligeti; a népdal gyűjteménybeli sorszámát (74.) már a *Kállai kettős* komponálásakor kiírta magának. A gyűjteményből azonban csak az 1–2. strófa szövegét használta fel, a 3–4. strófában egy a *Vadrózsáké*-ből vett szöveget húzott rá a Molnár Antal gyűjtötte dallamra. A darab első és harmadik dallama saját lelemény. Az *Azt ballottam, rózsám* kezdetű szöveghez Ligeti egy ereszkedő, 7-5-3 kadenciarendű, régi stílusú parlando-rubato magyar népdalutánezatot komponált (5. kotta), míg az *Az én szívem jaj, hogy dobog!* kezdetű szöveghez egy dudanóta stílusú *giusto* „féldallamot”²⁵ (6. kotta).

5. KOTTA

(a) Régi stílusú magyar népdalutánezat a *Haj, ifjúság!*-ban (1–11. ütem). By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

Parlando (nem lassú)

Azt ballottam rózsám, hogy el akarsz hagyni! Hogy kell már szögán fe-jemnek íj ár-ván marad-ni?
Óh, én é-des rózsám, hát már ho-va legyek? Látom, hogy már megve-tét-tél, a-zért én el-mények.

(b) Magyar népdal. Forrás: Kodály Zoltán, *A magyar népzene* (Budapest: Zeneműkiadó, ©1969), 359. sz.

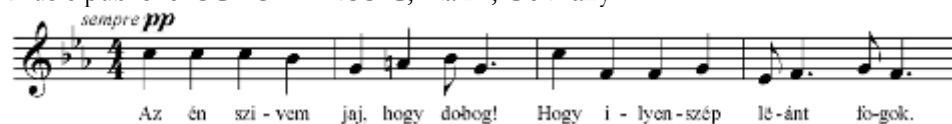
Rubato ♩ = ca. 76-80

Ma-gos Dé-va vá-rát é-pí-te-ni kezd-ték, An-nak é-lit-ü-gyét sem-mi-be se lel-ték.
A-kit rég-gel rak-tuk, a' dél-be el-om-lott, A-kit dél-be rak-tuk, es-té-re be-om-lott.

²⁵ Az utóbbi dallamot Ligeti a mű ceruzás fogalmazványának 2. oldalán, egy üresen hagyott kottasorban vázolta fel, ami arra utal, hogy azt csak a darab írása közben találta ki (PSS SGL).

6. KOTTA

(a) Dudanóta stílusú magyar népdalutánczat a *Haj, ifjúság!*-ban (74–77. ütem). By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.



Az én szí - vem jaj, hogy dobog! Hogy i - lyen - szép l é - ánt fő - gok.

(b) Dudanóta. Forrás: Kodály Zoltán, *A magyar népzene* (Budapest: Zeneműkiadó, ©1969), 258. sz.



Pis - ta bá - csi, Já - nos bá - csi, Csak a lá - dám, azt vigyék ki. Vigyék ki a kiskertmő - g é, Hogy onnan el ne vi - hessék.

A *Haj, ifjúság!* mind lassú–gyors felépítését, mind a dallamok feldolgozásának módját (oktávpárhuzamok, kevés imitáció, nyolcadoló ostinatók), mind technikai és kifejezésbeli eszközeit tekintve a *Kállai kettősre* emlékeztet, ám még annál is poentírozottabb, célratörőbb. A lassú részben itt az álnépdalt kíséret nélkül, unisono szólaltatják meg az egymással párbeszédet folytató női és férfiszólamok, így nem kerül sor olyan érdekesebb harmóniai fordulatokra, mint a *Kállai kettős* első részében. A *Haj, ifjúság!* gyors részében szinte végig ostinato-kíséret szól, a strófák egyvégtében, megszakítás nélkül hangzanak el, csupán egy-egy strófa közé ékelődik be olykor rövid közjáték (51–52., 61–63. ütem). A zárt strófaszervezet merevségét némileg oldja, hogy a 74. ütemtől megjelenő álnépdal csupán „féldallam”, így a strófák mintegy „nyitva maradnak”. A darabot hatásos, sőt csaknem hatásvadász csattanóval zárja le a rekedtséget szimuláló legény reszelős hangjának komikus utánzása és a kórus hahotázása.

Mindezek a tulajdonságok Bárdos Lajos vidám hangvétellű népdalkórusainak hatásáról árulkodnak. A *Haj, ifjúság!* különösen is párhuzamba állítható Bárdos közel egy időben keletkezett, táncdalokon alapuló vegyeskari művével, a *Tilinkóssal* (1951, utóbb *1. népdalrapszódia* címen), elsősorban lassú–gyors felépítése, valamint instrumentális, hangutánzó jellegű (lalázó, dujdujózó stb.) kísérőszólamai révén, amelyek egyértelműen komikus hatást céloznak. A két mű bemutatójára egy időben, 1952 októberében, az Ifjúsági Zenei Napok keretében került sor, ahol mindkettőt kemény ideológiai bírálat érte. A hangversenyeket követő vitanapon a Dolgozó Ifjúság Szövetsége Központi Vezetősége részéről Várhegyi György a *Tilinkóst* és a *Haj, ifjúság!*-ot – Gárdonyi Zoltán, Sárai Tibor és Vásárhelyi Zoltán népdalfeldolgozásaival együtt – elítélte, mert azok úgymond „idegenek és távol állnak az ifjúságtól [...], mert nem fejezik ki és nem tükrözik mai életünk szépségeit”. Úgy vélte, e darabok „kispolgári és polgári hangulatot és érzelmeket keltenek” és „rontják az ifjúság zenei ízlését”.²⁶

²⁶ „Amennyire szeretik a fiatalok Kodály népdalfeldolgozásait, annyira idegenek és távol állnak az ifjúságtól a zenei napokon is bemutatott néhány zeneszerzőnk új népdalfeldolgozásai. Ezek a népdalfeldolgozások nem keltenek mély érdeklődést a fiatalok körében, mert nem fejezik ki és nem tükrözik mai életünk szépségeit. [...] Az ifjúságnak nem kell érthetetlen, a valóságtól elszakadt zene. Az ifjúsághoz a tiszta dallamosság és a szépség

A támadás – mint arra Tallián Tibor rámutatott – nyilvánvalóan politikai természetű volt, s mindenekelőtt Bárdos személye ellen irányult.²⁷ Kétségtelen ugyanakkor, hogy az „ifjúság zenei ízlését” féltő apparatcsik valóban található kivetnivalót Bárdos és Ligeti kritizált műveiben, még ha nem is annyira a zenéjükben, mint inkább a szövegükben. Hiszen mindkét mű népi szövege nemcsak, hogy ideológiailag semleges, hanem még erkölcsileg is kifogásolható, amennyiben szókimondóan utal a testi szerelemre és a túlzott alkoholfogyasztásra („kapsz csókot kedvedre, csak jöjj el estére” és „a kalapom csurgóra, mindég innék ha volna” Bárdosnál, „ne fordulj el, ha megfoglak” és „ej legén csak hozzányúlt, a kisleány elpirult” Ligetinél). Várhegyi valószínűleg érzékelte, hogy a népi anyag felhasználásával a két szerző lényegében az alól az elvárás alól igyekezett kibújni, hogy „mai életünk szépségeit kifejező és tükröző” – értsd: pártos – szöveget zenésítsen meg, vagy más módon direkt politikai üzenetet hordozó művet komponáljon. Hogy a *Haj, ifjúság!*-ot követően Ligeti nem kísérletezett hasonlóan poentírozott, „hatásvadász”, nagyszabású népdalkórus írásával, abban Várhegyi bírálatainak alkalmasint döntő szerepe lehetett.

hangján kell szólni. Ezek a népdalfeldolgozások sokszor kispolgári és polgári hangulatot és érzelmeket keltenek a fiatalok között és helytelen irányba formálják, nevelik őket. Ezekben a népdalfeldolgozásokban nem bontakoznak ki és nem virágzanak a népi motívumok és elszürkülnek a nép gazdag érzelmei és gondolatai. A színes és gazdag népi motívumokat megölik és eltorzítják a néptől teljesen idegen külsőségekkel, amelyekkel rontják az ifjúság zenei ízlését. A zenei napokon bemutatott népdalfeldolgozások közül ilyenek voltak pl. Gárdonyi: Jere bé, violám, Ligeti György: Haj ifjúság, Sárai Tibor: Szvit gyermekkarra és gyermekzenekarra, Bárdos Lajos: Tilinkó, Vásárhelyi Zoltán: Ország őrizője.” Lásd „Ifjúsági Zenei Napok” [Várhegyi György hozzászólása a Dolgozó Ifjúság Szövetsége Központi Vezetősége részéről], *Új Zenei Szemle* 3/11 (1952. nov.): 8.

²⁷ Tallián Tibor, „L'affaire Bárdos”, *Muzsika* 57/9 (2014. szept.): 17–26.

4. Strófikus népdal-harmonizálások

A kor magyar zeneszerzésének egyik legvirulensebb műfaja a hangszerkíséretes népzenei feldolgozás volt. Ligeti e zsánerbe tartozó darabjait szinte bizonyosan mind felkérésre, konkrét alkalmakra írta, nagyrészt feltehetően a Magyar Rádió számára; e feldolgozások alkalomhoz és korhoz kötöttségét jól mutatja, hogy nyomtatásban csupán kettő jelent meg közülük (*Négy lakodalmi tánc, Középlokon esik az eső*), s hogy publikálásukhoz, illetve a Magyarországon már megjelent művek újrakiadásához – eltérően több más fiatalkori alkotásától – a zeneszerző a későbbiekben sem járult hozzá. A népzenei anyag stilizáltságát tekintve e művek két csoportra oszthatók: zongora-, illetve kamaraegyüttes-kísérettel ellátott dalokra, valamint cigány- és népi zenekari feldolgozásokra. Míg az előbbiekben Ligeti kidolgozta a kíséretet, s az egymást követő a strófák vagy dalok közé olykor rövid hangszeres közjátékokat is beiktatott, az utóbbiakban csupán a dalok kiválogatását, összeállítását és többé-kevésbé mechanikus harmonizálását végezte.

Ligeti a *Melos* folyóirat számára 1949 elején írott tudósításában számolt be a rádióban rendszeresített népzenei műsorok számára készülő, részben a legfiatalabb zeneszerzők által írt népdalfeldolgozásokról. Feltehetően e beszámoló írásával egy időben mutatta be a Magyar Rádió Ligeti első ilyen jellegű feldolgozás-ciklusát, a *Bölcstől a síríg* (1948) című, szoprán és bariton hangra, oboára, klarinéttra és vonósnégyesre készített nagyszabású, mintegy 25 perces népdal-néptánc-fűzért. Gallot szerint Ligetit tanára, Farkas Ferenc ajánlotta be erre a munkára,²⁸ aki az 1948/49-es tanév első szemeszterében vette át az akkor már külföldön tartózkodó Veress Sándor zeneszerzés-osztályát.

A *Bölcstől a síríg* alkalmi jellegére utal, hogy 19 része közül 13 Ligeti korábbi népdalfeldolgozásainak átírata (3. táblázat). Zenei anyagainak fele, kilenc szám közvetve abból a kompozícióból származik, amelyet a zeneszerző 1948 áprilisában színpadi kísérőzeneként komponált koreográfus unokatestvére, Ligeti Mária (Mary) számára (*[El kéne indulni]*). Mary 1948-ban fejezte be tanulmányait a budapesti Országos Magyar Színművészeti Főiskolán, ahol diplomamunkaként egy önálló táncdarabot kellett előadnia. Elképzelése az volt, hogy az *El kéne indulni* kezdetű népdalt „dramatizálja” oly módon, hogy azt ének és szöveg nélkül, táncban adják elő. Ismerte ugyan Kodály feldolgozását,²⁹ de saját változatot akart, ezért a zene kikeresésével, összeállításával és feldolgozásával Ligetit bízta meg.

²⁸ Simon Gallot, *György Ligeti et la musique populaire* (Lyon: Symétrie, 2010), 58. Gallot nem közli az információ forrását.

²⁹ *Magyar népzene*, I. kötet 4. szám. A népdalt Kodály férfikarra is feldolgozta (*Kit kéne elvenni?*), valamint felhasználta a *Székelly fonóban* is.

A darab szólótáncosa egy legény volt; házassági terveit („kit kéne elvenni?”) különböző leányok szólói ábrázolták, akik olykor duót is táncoltak a legénnyel. Ligeti a lány-szólókhoz további népdalokat is feldolgozott.³⁰ Az [*El kéne indulni*] Marynek dedikált ceruzás zongorafogalmazványát (mely jelenleg a PSS SGL-ben található) a koreográfus őrizte meg; a kéziraton látható, az egyes szakaszok ismétléseinek számára, illetve a scenárióra vonatkozó szöveges kiegészítések is az ő kezétől valók. Zenei szempontból a kísérőzene ötepzódos rondóforma, melynek témája, az *El kéne indulni* kezdetű népdal – olykor variált kísérettel vagy más hangnemben – valamennyi közjáték után visszatér, a legutolsó kivételével. Kodály variációs formában készített ének-zongorafeldolgozásának („Kit kéne elvenni?”, *Magyar népzene*, I. füzet 4. szám) egyes harmóniai fordulatai és játéktechnikai elemei visszaköszönek Ligeti művében. Harmóniailag a legmerészebb az *Öreg vagyok már én* kezdetű népdal feldolgozása (4. szám), melynek érdes disszonanciáival a zeneszerző kétségkívül ironikus hatást akart kelteni.

A kísérőzene anyagát Ligeti még 1948 áprilisában zongoradarabként is hasznosította. A mű április 10-re datált ceruzás fogalmazványa – amelyre a román *Dansuri* címet és a *Ligeti Gheorghe* nevet nem a zeneszerző vezette rá – szintén a PSS SGL-ben található. A zongoradarab csupán néhány részletében tér el a kísérőzenétől: Ligeti itt a népdal refrénjét („Jaj, jaj, jaj” stb.) már az első elhangzáskor megismételte, a 4. szám kíséretét kis mértékben módosította, az *El kéne* kezdőmotívumából épített modulációs átvezető szakaszt (7. szám) újraírta, a rondótéma utolsó visszatérését fakultatívvá tette, az utolsó számot pedig kétütemnyi előjátékkal toldotta meg.

A *Bölcsőtől a sírig* című műbe Ligeti a *Dansuri* teljes anyagát átemelte, csupán a tételek sorrendjén változtatott, némelyiket más hangnembe is transzponálta. A *Bölcsőtől a sírig* nemcsak zenei anyagában, hanem koncepciójában is a táncjáték leszármazottja. Nyilvánvalóan innen ered az a kompozíciós ötlet, hogy népdalokon keresztül egy „cselekményt”, eseménysort ábrázoljon, mint ahogy az is, hogy ezt az eseménysort zeneileg és dramaturgiailag egy rondótémaként visszatérő népdal tartsa össze. A *Bölcsőtől a sírig* esetében ez a „cselekmény” maga az emberi élet: a gyerekkort egy kiszámoló és egy gyerekdal (2–3. szám), az ifjúkort pedig egy szerelmi dal és a „kit kéne elvenni?” dilemmája (4–5. szám) után lakodalmi dalok képviselik (6–9. szám). A 10. szám a szerelemben való csalódást fogalmazza meg, ezután szólal meg másodszor a „kit kéne elvenni?”-dallam, melyre a választ a 11. szám „a rózsámat igazán szeretem” sora adja meg. A hátralévő számok népdalszövegei a házassággal járó nehézségekről és szenvedésekről, illetve az öregségről szólnak. Az *El kéne indulni* dallama a mű második felében válik uralkodóvá: hangszeres ritornello gyanánt tér vissza a 12., 14. és 16. számban.

³⁰ Lásd Ligeti Vera Heidi Zimmermann-nak írott levelét, 2008. június 8 (PSS SGL: [*El kéne indulni*]).

Eredeti zeneszerzői ötlet, hogy épp a mű során legtöbbször – összesen ötször – elhangzó népi dallamhoz nem társul szöveg; a melódia mindannyiszor hangszeres tétel keretében hangzik el. Ez lehetőséget ad a karaktervariációra, arra, hogy a vezérmotívumként visszatérő dallam a konkrét szituációtól függően mindannyiszor más-más „jelentés” hordozója lehessen. A műnek van egy másik visszatérő dallama is („Violám, mért búsulsz?”), amely először hangszeres bevezetőként hangzik fel (1. szám), a közepén pedig éneklük (10. szám). A legutolsó népdal igen közeli motivikus kapcsolatban áll ezzel a dallal: első öt hangjuk azonos, ráadásul a karakterisztikus nyitósor mindkettőben megismétlődik. Ligeti a hasonlóságot azzal is hangsúlyozza, hogy azonos hangnemben és hasonló hangszerelésben (oboa) idézi őket, így e dallammal az egész ciklusnak keretet ad. Figyelemre méltó, hogy a ciklus – nyilván a „sírral” végződő eseménysorának köszönhetően – nem valamiféle vidám táncfináléval, hanem panaszos oboadallammal és a sordinált vonósok *pp* elhaló utójátékával ér véget.

3. TÁBLÁZAT. A *Bölcstől a sírig* felépítése. Rövidítések: Bar – bariton, cl – klarinét, ob – oboa, S – szoprán, va – mélyhegedű, vl1 – első hegedű. Kisbetű jelöli a moll, nagybetű a dúr hangnemeket.

Tempó, hangnem, ütemszám	Dallam melyik szólamban	Szövegkezdet	Melyik mű átírata
1 Lento, rubato, b, 14	ob	(Violám, mért búsulsz?)	
2 Allegro, B, 46	S	Egy üveg alma	
3 Poco meno mosso (Vivace), Esz, 88	S	Hopp, Juliska	
4 Adagio, ma non troppo, d-fríg, 81	Bar	Magos kősziklának	<i>Magos kősziklának</i> (c-fríg), 3 strófával
5 Moderato, fisz, 16	vl1+va	(El kéne indulni)	<i>Dansuri</i> 1. (c) = [El kéne indulni] 1.
6 Giusto, fisz-fríg, 44	Bar	Kukorica, kukorica	<i>Dansuri</i> 9. (c-fríg) = [El kéne indulni] 10.
7 Andantino, g, 15	S, ob	Tavaszi szél vizet áraszt	<i>Dans</i> a (e)
8 Giusto, c, 16	vl1	(A falusi legények)	<i>Dans</i> b (a)
9 Alla danza, G-mixolíd, 74	S, Bar	Hídló végén	<i>Dans</i> c (E-mixolíd)
10 Adagio, rubato, h, 37	Bar, ob	Violám, mért búsulsz?	
11 Giusto, vivo, f-dór, 48	S, Bar	Apró alma lehullott a sárba	<i>Dansuri</i> 2. = [El kéne indulni] 2.
12 Moderato, c, 16	vl1	(El kéne indulni)	<i>Dansuri</i> 5. (a) = [El kéne indulni] 5.
13 Vivace, f, 48	Bar, S	Félre tőlem, búbanat	<i>Dansuri</i> 6. (d) = [El kéne indulni] 6.
14 Moderato, d~, 16	vl1	(modulációs szakasz az „El kéne indulni” kezdőmotívumából)	<i>Dansuri</i> 7.
15 Lento, rubato, g-dór, 72	S	Az ökör a földet	<i>Dansuri</i> 8. = [El kéne indulni] 8.
16 Moderato, c, 16	va	(El kéne indulni)	<i>Dansuri</i> 3. = [El kéne indulni] 3.
17 (Moderato), e-dór, 60	Bar	Öreg vagyok már én	<i>Dansuri</i> 4. = [El kéne indulni] 4.
18 Allegro non troppo, f, 174	cl, ob	?	
19 Adagio, f-fríg, 50	S, Bar	Ne hagyj el, angyalom	

A *Bölcstől a sírig* ciklusába két másik népzenei feldolgozását is beleépítette Ligeti: a *Magos kősziklának* című vegyeskart, háromstrófássá bővített alakban, valamint egy *Dans* című, feltehetően szintén Ligeti Mária számára készített, három népdalfeldolgozásból álló zongoradarabot.³¹

A Sallis műjegyzéke szerint 1949 májusában írt és ugyanabban a hónapban a Magyar Rádióban bemutatott, énekhangokra és vonósnégyesre készített [*Népdalharmonizálás*]-sal Ligeti feltehetően a *Bölcstől a sírig* némileg stilizált népdalfeldolgozásainak hangját folytatta (kottája elveszett). Lényegileg hasonló feldolgozásmódot képviselnek Ligeti zongorakiséretes népdalfeldolgozásai, jóllehet ebben a műfajban olyan klasszikus, magasrendű mintákra is támaszkodhatott, mint Kodály *Magyar népzeneje* vagy Bartók *Hús magyar népdala*. Sallis műjegyzékében 1949. decemberi dátummal szerepel az énekhangra és zongorára készített [*Népdalfeldolgozások*], amelyet december 21-én be is mutattak Kolozsváron. A művet a Ligeti-kutatás mindeddig elveszteként tartotta számon, pedig az *Ellenpont 1947/48* 5. feliratú, valójában népdalfeldolgozások és saját kompozíciók vázlatait és fogalmazványait tartalmazó kottafüzet 9. oldalán kezdődő két zongorakiséretes népdalfeldolgozás (*Aki dudás akar lenni, Mikor szürkébe öltöztem*) nagy valószínűséggel e mű fogalmazványával azonosítható.³² Feltételezésem két tényezőn alapul: (1) a két feldolgozást a füzetben a *Baladă și joc* 1950. január 10.-re datált fogalmazványa követi, ez a *terminus ante quem* tehát megengedi a feldolgozások 1949. decemberi keletkezését; (2) az *Aki dudás akar lenni* kezdetű népdalfeldolgozást Ligeti 1952 augusztusában revideálta, Sallis pedig ez utóbbi műnél megadja, hogy annak korábbi verzióját 1949. december 21-én mutatták be Kolozsváron. Ez a verzió nem lehet más, mint a vázlatfüzetben látható feldolgozás, vagyis a [*Népdalfeldolgozások*] 1. száma.

Ligeti – az 1949-es és az 1952-es változatban egyaránt – a népdal három strófáját használja fel, amelyek közé hosszabb (a revideált változatban tíz-, illetve ötütemes) zongoraközjátékokat iktat. A dalt elő- és utójáték keretezi, a dudahangzást orgonapontos, virtuóz – Bartók *Tizenöt magyar parasztdalának* záró darabját visszhangzó – zongorakiséret festi, amely a dal végén stilizáltan még a duda leeresztésének hangját is megidézi. A dalt Ligeti valószínűleg egy felkérésnek eleget téve revideálta és tisztázta le 1952 augusztusában, legalábbis erre utal a lap aljára írt megjegyzése: (*nem lehetett a versszakokat azonos kísérettel megoldani. Remélem, azért nem lesz túl nehéz*).³³ A dudánótánál

³¹ A *Dans*-ból szintén ceruzás fogalmazvány maradt fenn (PSS SGL), amelyre a címet és a zeneszerző nevét (ezúttal *Ligeti György* alakban) valószínűleg ugyanaz az idegen kéz vezette rá, mint amelyik a *Dansuri* kéziratára is. Ligetinek az utolsó kottasor végén látható halvány ceruzás feljegyzése (*Táncok Mary és [...] részére*) ugyan nem olvasható ki teljes egészében, ám arra utal, hogy valószínűleg a *Dans* is egy táncjáték kísérőzenéjeként keletkezett.

³² PSS SGL: Skizzenheft 25, fol. 5r ff.

³³ Az *Aki dudás akar lenni* tintás autográf tisztázata: PSS SGL: Drei Lieder. Nordwall műjegyzéke szerint az *Aki dudás akar lenni* és a *Menyasszony, vőlegény* című feldolgozások kiadását már 1952-ben tervbe vették, ám nem valósult meg. Lásd Ove Nordwall, *György Ligeti: Eine Monographie* (Mainz: Schott, 1971), 197.

egyszerűbb a másik két, ugyanebben a hónapban készült népdalfeldolgozás, a *Menyasszony, vőlegény* és az [*Erre jere, erre nincsen sár*]; az előbbi a *Lakodalmas* című kórusmű átirata, az utóbbit pedig néhány hónappal később *Középlokon esik az eső* szöveggel és címmel, revideált formában publikálta a zeneszerző. Mindkét dal strófikus forma néhány ütemes elő-, utó- és közjátékkal, a zongoraszólam egyszerű harmóniai kíséretre szorítkozik és végig duplázza a dallamot.

A zongorakíséretes, strófikus népdal-harmonizálások közül kiemelkedik – a harmonizálás érzékenysége és a kíséret kidolgozottsága okán – a három női hangra írt *Négy lakodalmi tánc*. A felhasznált dallamokat és szövegeket Ligeti minden bizonnyal ezúttal is a *111 táncdal* című gyűjteményből vette (lásd a Függelékét). A Lajtha széki gyűjtéséből származó *A menyasszony szép virág* modális, túlnyomóan alaphelyzetű dúrhármasokat használó harmonizálása viszont a széki hangszeres muzsika harmonizálásának hatásáról árulkodik.³⁴ Kihhasználva a dallam kéttercsűségét, Ligeti bőven él tercrokön fordulatokkal (3–4., 7–8. és 10–11. ütem). A III. tételben a dallam második strófáját egy kvinttel lejjebb énekelte, itt is szinte kizárólag alaphelyzetű hármashangzatokat használ. Figyelemre méltó, a zongorakíséret oktávban tartott A orgonapontja között kanyargó középszólam, amelynek ambitusa az E centrumhangról indulva le- és felfelé kromatikusan, tölcészerűen tágul. A IV. tételben Ligeti – mint azt a nyomtatott kottában precízen meg is adja³⁵ – ugyanannak a népdalnak két, a *111 táncdal*ban egymás után közölt változatát gyúrta össze. A tétel alapját a 80. számú dallam alkotja, amelynek 3. ütemét a zeneszerző a 79. számú szerint módosította, továbbá a szöveg refrénjét és harmadik strófáját is a 79. számú dalból vette át.

Ligeti cigány- és népi zenekari feldolgozásai közül Sallis egyet sem ismerhetett. Gallot a *Román népdalok és táncokat* már ismerte, de a Sallis szerint 1949. december 20-án Kolozsváron bemutatott [*Három tánc cigányzenekarra*] és az 1953-ban írt, a Magyar Rádióban egyelőre ismeretlen időpontban elhangzott [*Hat inaktelki népdal*] című műveket ő is elveszettnek tartotta.³⁶ Pedig a PSS SGL-ben ezeknek a fogalmazványai is megtalálhatók. Az inaktelki feldolgozásoké egy különálló bifólión,³⁷ a cigányzenekari táncoké pedig ugyanannak a kompozíciós vázlatfüzetnek az elején, amely a szintén

³⁴ A széki harmonizálás szinte kizárólag (alaphelyzetű) dúrakkordokkal él, akkor is, ha maga a dallam moll hangnemű. Lásd Lajtha László, *Széki gyűjtés*, szerk. Sebő Ferenc (Budapest: Hungaroton, 1985, LPX 18092–94), különösen a 7., 8. és 15. számú darabokat. Hogy Ligetire mély benyomást tett a széki hangszeres muzsika, azt az is jelzi, hogy egy időskori interjúban is lelkesen mesélt a magyar nyelvterület „legérdekesebb népzenejének” tartott széki muzsikáról, lásd Eckhard Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel: Beszélgetőkönyv*, ford. Nádori Lída (Budapest: Osiris, 2005), 113.

³⁵ „Trunk, Moldva, Domokos P. P. és Veress S. gyűjtötte dallamokból összeállítva” (Zeneműkiadó Z. 727, ©1952).

³⁶ Sallis közli, hogy a [*Hat inaktelki népdal*] a rádióban hangzott el először. A *Magyar rádió* című hetilapban egyelőre nem sikerült a mű rádióbeli elhangzásának nyomára bukkannom.

³⁷ PSS SGL: Hat inaktelki népdal. A fogalmazvány csak az első öt számot tartalmazza, a 6. szám kottája nem maradt fenn.

elveszettek tartott [*Népdalfeldolgozások*]-at is tartalmazza.³⁸ A kottafüzet első nyolc oldalán látható, többnyire háromsoros szisztémákban lejegyzett népzenei feldolgozásokat nemcsak a feltételezhető keletkezési idejük (kevésbé 1949. december 21. előtt) okán azonosíthatjuk a cigányzenekari darabok particella-fogalmazványával, hanem a notáció jellege miatt is. A szisztémák felső sorában a szöveg nélkül lejegyzett dallam, alsó sorában a basszus, középső sorában pedig három- vagy négyszólamú akkordok szerepelnek, de az akkordokat Ligeti betűkkel is kiírta. Tekintve, hogy a füzet erősen megrongálódott, nem minden cím és szöveges bejegyzés olvasható, ám a felső sornál valószínűleg a *primás*, *klarinetos*, a középsőnél biztosan a *szekund*, *kontra*, az alsónál pedig a *basszus* szólamnevek szerepelnek. A harmadik darab élén a dúvőkíséretre utaló, bekeretezett *Duva* megjegyzés is kiolvasható. Az első darab a *Tavaszi szél vizet áraszt* kezdetű közismert népdal feldolgozása, a második azé a *Pármás táncé*, amelyet később a *Román népdalok és táncok* 6. számaként használt fel Ligeti, a harmadik pedig a később ének-zongora letétben is feldolgozott *Erre jere, erre nincsen sár* kezdetű népdalé. A *Tavaszi szél* a *Pármás tánc* után variáltan visszatér.

Hasonló, de még egyszerűbb, kétsoros lejegyzés látható a mezzoszoprán és bariton hangra, valamint cigányzenekarra készült *Román népdalok és táncok* autográf tisztázataiban: Ligeti a felső sorban a dallamot, az alsóban a basszust jegyezte le, a kettő közt pedig betűkkel jelezte a harmóniákat. A tételek román és magyar címén kívül megadta a tempót (például „gyors”, „lépést”), a kísérettípust (például „duva”, „esztam”, „hallgató”) és valamennyi strófa eredeti román szövegét, azt is jelezve, hogy melyik strófát éneklie a női és melyiket a férfi énekes. A magyar szövegfordítást és néhány további megjegyzést idegen kéz vezette be ceruzával. Mindeme instrukciók alapján egy hangszerelő már könnyen elkészíthette a partitúrát.

A *Román népdalok és táncok* esetében szerencsére fenn is maradt egy – a Magyar Rádióhivatal Kottatárának bélyegzőjét viselő – kézírásos partitúra; ebből tudható, hogy a művet Rác József hangszerelte meg, feltehetően a partitúra is az ő kézírata.³⁹ A mű tíz tételében Ligeti öt román népdalt és hat hangszeres táncdallamot dolgozott fel, változtatva egymással a vokális és az instrumentális tételeket (4. táblázat). A felhasznált dallamok közül hatot abból a kottafüzetből vett át, amelybe feltehetően 1949 őszén, a bukaresti Folklór Intézetben végzett munkája során 28 egyszólamú román népzenei lejegyzést másolt át – vokálist és instrumentálist vegyesen –, többnyire utalva a dallam forrására is.⁴⁰

³⁸ PSS SGL: Skizzenheft 25, fol. 1r–4v.

³⁹ PSS SGL.

⁴⁰ PSS SGL: Skizzenheft 36. A füzet tartalmáról és Ligeti román népzenei feldolgozásairól lásd az 5. alfejezetet.

4. TÁBLÁZAT. A *Román népdalok és táncok* felépítése

	Tételcím, tempó, kísérettípus	Hangszerelés	Megjegyzés
1	Lassan – Gyors. Duva – Hirtelen lassú, halk – Lassacskán, esztam kezdődik, majd ismétléseként fokozatosan gyorsul, átmegey duvába. Végül igen gyors – Hirtelen lassú, halk	zenekar	legalább négyszer a teljes táncdallam
2	Cântecul mireșii (Menyasszonybúcsúztató). Lépést. Esztam	férfi, nő, zenekar	4 strófa: 1. és 3. férfi, 2. és 4. nő
3	Măriuța. Tánc. Gyors. Duva	zenekar	teljes táncdallam
4		ének, hegedű, cselló	2 strófa, egy hegedű és egy cselló dallamsoroként változó, álló harmóniái fölött
5	Sârbă. Gyors. Tutti	férfi, zenekar	6 strófa
6	Párnás tánc. Gyors. Duva	zenekar	teljes táncdallam
7	Cântec de nuntă (Lakodalmas). Nem túl lassú. Hallgató	férfi, nő, zenekar	6 strófa: 1–3. férfi, 4–5. nő, 6. közösen
8	Zicala găinii (Tyúk-mondóka). Gyors. Duva	zenekar és csujogató	2 strófa
9	Sârbă. Gyors	nő, férfi, zenekar	6 strófa: 1., 4. nő, 2–3. és 5. férfi, 6. közösen
10	Gyors. I. Duva, II. Sârbă, III. Bătut (basszus col legno üres húrokon), IV. Duva	zenekar	négyszer a teljes táncdallam

Ligeti utolsó vokális-népzenei feldolgozásában, a hiányos particella-fogalmazványként fennmaradt [*Hat inaktelki népdal*]-ban saját inaktelki gyűjtéséből dolgozott fel népdalokat három női hangra és népi zenekarra. Mivel a felhasznált dallamok könnyen azonosíthatók Ligeti lejegyzőfüzetei alapján, az elemzőnek lehetősége nyílik megvizsgálni: mennyiben tér el a népzenei anyag felhasználásának módja a másik, szintén 1953-ban írott inaktelki ciklusról, a vegyeskari *Inaktelki nóták*étól? A különbség szembeötlő. Míg az *Inaktelki nóták*ban Ligeti az alapul vett népdalok ritmusát, dallamát és szövegét is módosította, a cifrázatokat pedig elhagyta, a [*Hat inaktelki népdal*] énekszólamai messzemenően egyeznek a népdallejegyzésekkel.

A feldolgozás itt a lehető legegyszerűbb: a népdal hosszú szakaszokon át szólóban, egyszerű hármashangzatok fölött hangzik el, s amikor egy vagy két kísérő vokális szólam csatlakozik hozzá, azok is csupán tartott hangokat énekelnek, vagy párhuzamban haladnak a népdallal – önálló szólamvezetés, imitáció nem fordul elő. A népi előadásmódra oly jellemző cifrázatok megtartása ugyan nyilvánvalóan összefügg a szólisztikus előadásmóddal – szemben az *Inaktelki nóták* énekkari letétjével –, ám egyúttal a feldolgozás egy másfajta – realiztikusabb, vagy legalábbis kevésbé stilizált – módját is példázza. Míg az *Inaktelki nóták* sorozata – jóllehet népdalokon alapul, s a feldolgozás módja egyszerű – mégiscsak képzett zeneszerzőre valló „műzenei alkotás”, addig a [*Hat inaktelki népdal*] feldolgozója a népdalokat csaknem természetes mivoltukban, afféle „talált tárgyakként” állítja pódiumra (7. kotta).

7. KOTTA. [Hat inaktelki népdal], I. tétel, 11–20. ütem

szé - pen szól az i - nak - tel - ki nagy - ha - rang

Tisz - ta bú - zát sze - de - get a vad - ga - lamb, de

ESZ -- -- ASZ F7 B

Azt ve - ri ki — mind a két ol - da - lá - ra: Nagy a vi - lág, a ba - bám - nak nincs pár - ja.

Azt ve - ri ki — mind a két ol - da - lá - ra:

Ej haj azt ve - ri:

ESZ -- ASZ C7 -- F F7 B7 -- ESZ B7 ESZ

5. Népi dallamokat felhasználó hangszeres művek

A rendelkezésre álló adatok alapján úgy tűnik: hangszeres népzenei feldolgozásokat – a hangszerkíséretes vokális népdalfeldolgozásokhoz hasonlóan – Ligeti felkérésre, „alkalmazott zeneként” kezdett komponálni. 1947 áprilisában Ligeti Mária koreográfiájához készült a magyar néptáncokat feldolgozó [*Székegy tancok*] zongorára, és ugyanabban a hónapban el is hangzott a Szentpál táncsoport előadásán, melynek Ligeti Mária tagja volt; a mű kottája elveszett.⁴¹ Szintén elvesztként tartja számon a Ligeti-kutatás a [*Ballada*] című, magyar népdalok nyomán írt zongoradarabot. Nordwall úgy tudja, ez egy magyar népdalok nyomán zongorára írt táncjáték volt, amelyet 1948-ban Tornó György meghangszerelt, s azt a szegedi opera elő is adta. Sallis ugyanezt az információt a Nordwall jegyzékében nem szereplő [*El kéne indulni*] című zongoradarabban kapcsolatban közli (kiegészítve azzal, hogy a szegedi bemutató 1949-ben volt), amely szerinte a [*Ballada*] átdolgozása. Ő úgy tudja, hogy a [*Ballada*]-t Ligeti szintén koreográfus unokatestvére számára írta, s azt a Szentpál táncsoport éppúgy 1947 áprilisában mutatta be, mint a [*Székegy tancok*]-at.

Mindezek alapján és az [*El kéne indulni*] ismeretében úgy vélem: könnyen lehet, hogy a [*Ballada*] és az [*El kéne indulni*] cím valójában ugyanazt a darabot takarja. Valószínűtlennek tűnik ugyanis, hogy a [*Székegy tancok*]-kal egy időben Ligeti egy másik hasonló táncjátékot is írt volna, amelyet ráadásul ugyanakkor mutattak is volna be, mint amazt. Sokkal inkább elképzelhető, hogy Nordwall vagy Ligeti elvettette az évszámot, s a [*Ballada*]-[*El kéne indulni*] valójában 1948 áprilisában keletkezett. Ha feltételezésem helytálló, akkor a kutatás egy újabb művet törölhet az elveszett Ligeti-juveníliai listájáról. Az [*El kéne indulni*] tánc-kísérőzenéről, valamint annak zongoradarab-változatáról (*Dansuri*), csakúgy, mint a feltehetően szintén Ligeti Mária számára írt *Dans* című zongoradarabról az előző alfejezetben írtam. Az eddig tárgyaltakon túl egyetlen hangszeres magyar népzenei feldolgozás ismeretes még Ligeti magyarországi éveiből: a *Négy lakodalmi tánc* II–IV. tételének négykezes zongoraátírata, amely 1952-ben nyomtatásban is megjelent. Mivel azonban a *Lakodalmi tancok*at szintén tárgyaltam már, a négykezes átírat elemzésétől e helyt eltekintek.

Végül is a nem a magyar népzene, hanem a román hangszeres folklór megismerése volt az, amely Ligetit önálló, koncerten előadható instrumentális népzenei feldolgozások – a később iskolai zenekarra is meghangszerelt két hegedűduó (*Baladă și joc*), valamint a zenekari *Concert românesc* – írására ihlette. A hegedűduók a román folklórral való találkozás élményének úgyszólván közvetlen lenyomatai: az 1950. január 10-én, vagyis egy hónappal a bukaresti munka befejezését,

⁴¹ Lásd Nordwall és Sallis műjegyzékeit.

és alig tíz nappal a Kovásziban tett gyűjtőutat követően lezárt kompozícióban Ligeti három eredeti román népi dallamot dolgozott fel.⁴²

Mindhárom abból a 18 lapos, fedőlap nélküli kottafüzetből való, amelybe a zeneszerző – minden bizonnyal a bukaresti Folklór Intézetben végzett munkája során – összesen 28 egyszólamú román népi dallamot tisztázott le világoskék tintával.⁴³ A füzet későbbi lapjain magyar népdalok lejegyzés-tisztázatai láthatók – Kolozs megyeiek Jagamas gyűjtéséből, a gyűjtés helyének, illetve részben a fonográffelvétel számának feltüntetésével, továbbá Baranya megyeiek Kiss Lajos gyűjtéséből –, köztük pedig egy a Folklór Intézet népi zenekara által játszott *sârba* (tánc) dallamának ceruzás, piszkozatszerű leírása;⁴⁴ a füzet utolsó harmada üres. Ligeti Bukarestben bizonyosan nem csak ezt az egy füzetet használta: kellett, hogy legyenek olyanok is, amelyekbe hangfelvételekről készített ceruzás lejegyzés-piszkozatokat, például a visszaemlékezésében említett kolindákról.⁴⁵ Erre enged következtetni az a fennmaradttal azonos típusú füzetből kitépett, ceruzás lejegyzéseket tartalmazó lap,⁴⁶ amelyen egyebek mellett az az *învîrtita*-dallam is látható, melyet Ligeti a fennmaradt füzet 8r fóliójára letisztázott, s a *Joc*-ban fel is használt (2b dallam, 96–103. ütem).

A Bázelen őrzött füzet ezért bizonyosan csak egy részét dokumentálja annak a román népzenei anyagnak, amelyet Ligeti a bukaresti intézetben töltött két hónap során megismert. Zeneszerzői szempontból mégis jelentős ez az anyag. A füzet anyagának alaposabb vizsgálata és a bukaresti intézet anyagával való összevetése⁴⁷ ugyanis arra enged következtetni, hogy a füzet dallamainak többsége nem Ligeti saját lejegyzése. Tíz dallamot különféle népzenei kiadványokból másolt ki, amelyekre rövidítve hivatkozott is.⁴⁸ Tizenhárom dallam mellett szerepel a hanglezem-, illetve fonográffelvétel száma; ezek közül kilenc biztosan nem Ligeti saját lejegyzése, hanem a bukaresti intézet állományában meglévő – Paula Carp által lejegyzett – támlapok másolata.⁴⁹ A

⁴² Mindkét hegedűduó ceruzás fogalmazványának végén ez a dátum áll. A fogalmazvány az *Ellenpont 1947/48* 5. feliratú kottafüzet közepén található (PSS SGL: Skizzenheft 25). Gallot úgy sejtette, hogy a 2. darab dallama eredeti népi dallam lehet, de a forrását nem tudta azonosítani. Lásd Gallot, *György Ligeti*, 65. Valójában ebben a tételben Ligeti két dallamot dolgozott fel.

⁴³ PSS SGL: Skizzenheft 36.

⁴⁴ Ligeti megjegyzése a lejegyzés fölött: (*Folcl. int. zenekar*).

⁴⁵ Ligeti levele Ove Nordwallnak, 1976. május 2. (PSS SGL: MF 109:1–582.)

⁴⁶ PSS SGL: Transcription of folk music.

⁴⁷ A bukaresti Folklór Intézet (mai nevén Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”) gyűjteményében 2011 augusztusában volt alkalmam kutatásokat végezni.

⁴⁸ Ezek a következők: Sabin Drăgoi, *Monografie muzicală a comunei Belinț* (Craiova, 1942), Colinde 17, 18, 32, 35, Doine și cântece 10, 13, 30; Béla Bartók, *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria)* [București 1913], No. 141; George Breazul, *Colinde* (București: Fundația culturală Regală Principele Carol, [1938]), No. 5; valamint egy egyselőre azonosíthatatlan kiadvány: *Al. Berdescu: Melodii române (1862, pub. Ciobanu), Caietul 6, No. 3.*

⁴⁹ Disc 305a, 306b, 326b, 374 I, 469b, 640a, 648 Ia, 648 IIb, 1330c.

fennmaradó négy hangfelvétel lejegyzését nem találtam az intézet gyűjteményében;⁵⁰ talán csak ezek, továbbá az öt forrásmegjelölés nélküli dallam lehetnek Ligeti saját lejegyzései.

Mindez arra utal, hogy a Bázelen őrzött füzet nem annyira Ligeti népzenekutatói munkáját dokumentálja – hiszen nagyrészt nem a saját lejegyzéseit tartalmazza –, mint inkább zeneszerzői érdeklődését tükrözi: láthatólag olyan dallamokat írt bele, amelyek felkeltették érdeklődését, s amelyeket alkalmasint szívesen fel is dolgozott volna. Erre utalnak a füzetben látható jelölések és széljegyzetek. Utóbbiak azt mutatják, hogy Ligeti érdeklődését sok esetben a dallamok szokatlan hangsora kelthette fel: két dallamhoz például a *keromatikus 1.* (f-gisz-a-h-c-d-esz hangsor), másik kettőhöz a *Bartók skála* (f-g-a-h-c-d-esz), egyhez a *különleges keromatikus 5.* (a-h-c-desz-e-f-g) megjegyzést fűzte. A bukaresti tanulmányutat követő másfél évben azután Ligeti kilenc dallamot valóban fel is használt a füzetben találhatóak közül.⁵¹

A román népzene megismerésének friss élményét hasonlóképpen tükrözik Ligeti 1950–51-ben készített feldolgozásai, mint Bartókét 1915 táján a *Román kolinda-dallamok*, a *Román népi táncok* vagy a *Szonatina*.⁵² Ligeti folklór-élményének primer jellegét persze nyilvánvalóan éppen az csökkentette, hogy Bartók már egy emberöltővel korábban bőven kiaknázta és saját stílusába integrálta a román népzene számos jellegzetességét. A román népzeneire való rácsodálkozásban Ligeti nem élhette át a „szűz terepen járás” élményét, mint őelőtte Bartók, sőt inkább azt kellett éreznie, egyfolytában Bartók nyomdokain jár. Bukarestben Bartók gyűjtötte kolindákat jegyzett le, s amikor egy-egy érdekesen hangzó dallam mögött bő kvartos, kis szeptimes – Lendvai Ernő által akusztikusnak nevezett – skálát fedezett fel, az is a *Cantata profana* szerzőjének stílusát juttatta eszébe, amint erre a *Bartók skála* megjegyzés utal Ligeti jegyzetfüzetében.

Nem véletlenül bartókosak Ligeti hangszeres román népzenei feldolgozásai. A nagy előd hatásáról árulkodik már maga a népzenei anyagon alapuló könnyű hegedűduó műfaja is, nem is beszélve a feldolgozásmód párhuzamairól (például ostinato kísérfórmulák és kánon; a legtöbb Bartók-duótól eltérően azonban Ligetnél a 2. hegedű nem játszik dallamot). Talán épp azért

⁵⁰ Disc 472b, 722b, 1419 II.

⁵¹ A Ligeti által felhasznált román népi dallamokat elsőként én azonosítottam a PSS SGL-ben található lejegyzőfüzet alapján, lásd „Ligeti György 1949–50-es népzenei tanulmányútja”, in Kiss Gábor (szerk.), *Zenatudományi Dolgozatok 2011* (Budapest: MTA BTK Zenatudományi Intézet, 2012), 323–346. A későbbiekben (tőlem függetlenül) ugyanezt megtette Bianca Țiplea Temeș is, lásd „Ligeti’s Romanian Concerto: From wax cylinders to symphony orchestra”, *Studia UBB Musica* 58/1 (2013): 51–72.

⁵² Bartók már 1915 előtt feldolgozott román népdalokat a *Vázlatok* 5. számában, valamint két, máig kiadatlan – következőképp a fiatal Ligeti előtt feltehetően ismeretlen – vokális ciklusban (*Két román népdal női karra*, BB 57, *Kilenc román népdal énekbangra és zongorára*, BB 65). Ligeti később több ízben elmondta, hogy a román népzene a magyarnál sokkal gazdagabbnak tartja. Lásd „Ich glaube nicht an große Ideen, Lehrgebäude, Dogmen...»: Lерke von Saalfeld im Gespräch mit György Ligeti”, *Neue Zeitschrift für Musik* 154/1 (1993. jan.): 32–36, ide 35.

hagyott föl Ligeti két darab után a hegedűduó-sorozat tervével, mert érzékelte Bartók befolyásának túlzott erősségét.⁵³

A *Baladă*-ban Ligeti a románság számára szimbolikus jelentőségű, mind az irodalomban, mind a zenében számtalanszor feldolgozott Bárányka-ballada (*Baladă Miorița*) Sabin Drăgoi által gyűjtött és közölt dallamát dolgozta fel három strófában.⁵⁴ Az archaikus hatású dallam először kíséret nélkül hangzik el, másodsor tartott hangok, harmadszor mértéktartóan imitációs ellenszólam társul hozzá. A darab azonban nem lép ki a balladaszerűen visszafogott, egyszerű és tartózkodó hangvételtől, és szépen hagyja érvényesülni a dallam két és három nyolcados egységeket aszimmetrikusan váltogató ritmikai játékát. A *Joc*-ban (Tánc) ezzel szemben az egyenletes lüktetése és a sodró lendülete a főszerep. Itt Ligeti két, feltehetően hangfelvétel után lejegyzett, eredetileg is hegedűn megszólaló táncdallamot kombinált triós forma keretében, amelyet rövid elő- és utójátékkal toldott meg.⁵⁵ A feldolgozás híven követi a népzenei lejegyzést, csupán az első elhangzáskor módosul a 2a dallam utolsó taktusa a hegedű hangterjedelme miatt (a-g-f-g helyett g-a-h-a). A 2b dallam esetében – amelyben a lejegyzés szerint a hegedűhöz egy furulya ellenszólama társul – még az eredeti ellenszólamot is megtartja: a második hegedű játssza az elsőnél egy oktávval magasabban, piano, szemben a dallamot játszó hegedű fortéjával. A két hegedűduót Ligeti 1950 szeptemberében – nyilván felkérésre – gyermekzenekarra (hegedűkre, csellókra, szopránfurulyára, zongorára, ütőkre) is meghangszerelte, sőt a második duó anyagát a *Román népdalok és táncok* zárótételeként is felhasználta.

1951 februárjában Ligeti ismét elővette a hegedűduókat, melyeket ezúttal egy közepes szabású, tizenkét perces zenekari mű két első tételeként hasznosított újra. Apró módosításoktól eltekintve a *Concert românesc* (Román koncert) első két tétele valóban megegyezik a *Ballada és tánc* zenei anyagával. A mű III. és IV. tételéhez Ligeti további dallamokat használt fel Bukarestben használt vázlatfüzetéből, helyenként igen szabadon kezelve a népi anyagokat, sőt e két tételben önálló, nem népi eredetű tematikával is élt.⁵⁶

A népzenei anyag kezelésének e korántsem egységes módja műfaji problémát vet fel. Míg az első két tétel szűk értelemben vett népdalfeldolgozás, addig a két utolsó népi dallamokat és dallamfordulatokat felhasználó önálló kompozíció – a *Concert românesc* szvitszerű feldolgozásfüzéréként kezdődik és szimfonikus igényű ciklusként ér véget. A műfaji problémával

⁵³ Művei lemezösszkiadásának kísérőfüzetében így emlékezett vissza Ligeti: „Eredetileg azt terveztem, hogy Bartók mintájára egy egész sorozatot írok ilyen duókból, ám végül felhagytam ezzel.” Lásd *VÍ*, 364.

⁵⁴ A Bárányka-ballada jelentőségéről lásd Miskolczy Ambrus, *A szarvasfiúk „rejtélye”: A kolindától a Cantata profanáig* (Budapest: Lucidus, 2010), 106–142.

⁵⁵ Țiplea Temeș csak egy dallamról tesz említést, a középészben (a 96. ütemtől) felhasznált táncdallamot nem azonosítja, lásd „Ligeti’s Romanian Concerto”, 63.

⁵⁶ Gallot, nem ismervén a műben felhasznált eredeti népi dallamokat, a *Román koncert* témáit „kitalált folklór”-nak tartotta. Lásd Gallot, *György Ligeti*, 64–65, 68.

formai és stílári problémák járnak együtt. Valószínűleg ezt érzékelték Ligeti azon kollégái is, akik jelen voltak 1951. szeptember 22-én a Magyar Rádióban, a *Román koncert*nek az I. Magyar Zenei Hét előkészítő ülése keretében tartott zártkörű meghallgatásán. A fennmaradt jegyzőkönyvekből nem derül ugyan ki, hogy végül miért nem tűzték a művet a Zenei Hét műsorára, ám a kompozíció „problematikus” volta alkalmasint fontos ok lehetett. Az ülésről fennmaradt jegyzőkönyv szerint Ligeti maga is „heterogénnek” találta művét: „mintha mindegyik tételt más zeneszerző írta volna”.⁵⁷

A formai problémát az az alig feloldható ellentét okozza, amely egyfelől a felhasznált népi dallamok zárt szerkezete, másfelől a témák továbbszövésén és fejlesztésén alapuló hagyományos szimfonikus formálás közt áll fenn. Ez a probléma a népdalokat felhasználó vokális művek esetén nem merül fel: a forma vázát ott maga a népdalstrófa alkotja, amelyet a néhány taktusnyi elő-, utó- vagy közjátékok csak színesítenek, de nem borítanak fel. Két népdal háromtagú vagy triós formává, illetve több, egymással valamiképpen összefüggő dallam fűzére kapcsolása – amint ezt a fentiekben tárgyalt vokális művek tanúsítják – szintén kielégítő megoldást jelent. A *Román koncert*ben Ligeti voltaképp hasonló problémával szembesült, mint amit jó pár évvel később az idős Kodály így fogalmazott meg:

A népdal-melódiák mindig zárt formájúak. Nem lehet őket csak úgy egyszerűen felbontani és tovább pecséslni velük, csak hogy valami hosszabb jöjjön ki belőle. Egy szonátán belül még csak fel lehet használni egy népdalra épült variációs tételt, mint ahogy azt Brahms is tette olykor, vagy még leginkább alkalmas arra egy utolsó tétel, egy rondó rövid epizódokkal, hogy egy komplett, magában lekerékített dallamot vegyünk át, ahogy azt némely orosz zeneszerző tette. [...] De egy népdal kész zenemű. Ezt nem lehet tovább hígítani vagy széjjelhúzni, vagy meghosszabbítani. Mindig kiderül, hogy aki ilyesmivel kísérletezik, az műkedvelő.⁵⁸

Az I–II. tételben, melyek a *Concert românesc* négyteteles szimfonikus architektúrájában a bevezetés és scherzo szerepét töltik be, még kielégítő a hegedűduókból átvett strófikus-variációs, illetve triós forma. A lassú tétel funkcióját vállaló III. tétel azzal kerüli ki a problémát, hogy az első kürt – román havasi kürtöt (*bucium*) imitáló – kezdő anyaga nem zárt dallam, így kívánja a továbbszövést.⁵⁹ A kürtjel a tétel folyamán rövidítve többször vissza is tér, mégpedig rendre a formai metszeteknél, amolyan kötőanyag gyanánt. A tétel két másik melodikus anyaga szintén nem zárt dallam.

⁵⁷ Angol fordításban idézi Rachel Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 40–41. Az I. Magyar Zenei Hét előkészítő üléseiről lásd még az I. fejezet 1. alfejezetét.

⁵⁸ Kodály Zoltán, „Utam a zenéhez: Öt beszélgetés Lutz Besch-sel”, in uő, *Visszatekintés III: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Argumentum, 2007), 537–572, ide 544.

⁵⁹ Țiplea Temeș szerint a III. tétel témája Ligeti saját leleménye, melyben ötvözte az Apuseni és Máramaros vidékére jellemző *bucium*-játékot, a bukaresti Folklor Intézetben meghallgatott felvételek és saját gyerekkori emlékei alapján, lásd „Ligeti’s Romanian Concerto”, 65–66. Ligeti visszaemlékezését lásd *VÍ*, 365.

A IV. tételben azonban, amelyre a teljes művet összefoglaló és lezáró, nagyszabású gyors finálé szerepe hárul, elkerülhetetlenül felszínre tör a zárt népi táncdallamok és szimfonikus formálás összeegyeztethetetlenségének problémája. Nem véletlen, hogy a *Román koncert* ceruzás, befejezetlen particella-fogalmazványát tartalmazó kottafüzetben látható szöveges feljegyzések és vázlatok döntő többsége éppen a IV. tétel menetére, felépítésére vonatkozik.⁶⁰ Formai szempontból ez az egész mű legösszetettebb tétele, s ezzel összefüggésben itt a legszabadabb a népi dallamok felhasználásának módja, mintha a zeneszerző a tétel folyamán fokozatosan távolodna el a feldolgozás műfajától.

1. ÁBRA. A *Concert românesc* IV. tételének felépítése

Formarész	fanfár	rondótéma	1. epizód			fanfár	rondótéma
Zenei anyag	x	R	a	b	a	x	R
Ütemszám	230.	234.	291.	323.	334.	359.	363.

2. epizód	3. epizód	4. epizód		coda		
c	d	e	e+f	(f)	<i>Prestissimo</i>	<i>Sostenuto</i>
420.	502.	518.	561.	606.	626.	647.

Nagyjából a közepéig a tétel szabályos rondóformának tűnik (a tétel felépítését lásd az 5. táblázatban, népzenei forrásait a Függelékben). A négyütemes trombitafanfárt (**x**) követő rondótéma (**R**), ez a Bartók-féle Concerto fináléjának kezdetét idéző, fugatóba ágyazott bevezető anyag, ugyanakkor egyáltalán nem témaszerű és nem is népies, sőt inkább hangsúlyosan műzei jellegű. Bár a mű fogalmazványát tartalmazó kottafüzet fedő- és hátlapján látható szöveges feljegyzések arra utalnak, hogy Ligeti eredetileg talán népzenei eredetű rondótémát tervezett volna, jó okkal döntött úgy, hogy helyette szimfonikus igényű, nagyobb teherbírású anyaggal indítja a finálét, s népi dallamokat csupán epizódként alkalmaz.

Az első rondóepizód (291–358. ütem) két dallamból épít háromtagú formát. A főrészben Ligeti egy *Banat* feliratú dallamot használt fel román lejegyzőfüzetéből (**a**), a középrészben pedig két másik dallamot gyúrt egyggyé: a saját maga kitalálta 4+4 ütemes dallam (**b**) első taktusa a *Román népdalok és táncok* 3. számában feldolgozott táncdallam 17–18. üteméből, 2–4. taktusa pedig a román lejegyzőfüzet 2r fólóján található *Ciobanaşul* feliratú táncdallam 5–6. üteméből származik. Míg az **a** dallam szabályos periódusokat alkot – a dallam mindkét fele előbb szólisztikusan, majd tuttiban szólal meg, akárcsak Bartók *Divertimentója* III. tételének elején –, addig a **b** dallam csak egyszer hangzik el teljes egészében, ugyanis második elhangzását váratlan helyen, egy háromnegyedes ütem beiktatásával az **a** anyag visszatérése szakítja meg, ami jótékonyan megtöri a páros számú ütemekből építkező szabályos periodicitást.

⁶⁰ PSS SGL: Skizzenheft 34 (felirata: *Román rapszódia / 1951*), fol. 1r–8v, valamint a III–IV. tétel felépítésére vonatkozó szöveges feljegyzések a fedő- és a hátlap belső oldalán.

A négyütemes fanfárt (x) követően változtatás nélkül tér vissza a „rondótéma”, majd második epizódként (a 420. ütemtől) egy *Nagyon gyors* feliratú vâlceai (Oltenia) táncdallam következik Ligeti lejegyzőfüzetéből (c). Ennek már az első elhangzása sem „szabályos”, ugyanis a népi dallam motívumaira tördelve szólal meg, s a sokszori motívumismétlés felszámolja a periodicitást. E részlet olyan hatást kelt, mint amikor beakad a lemezjátszó, s ugyanaz az apró részlet ismétlődik vég nélkül. A felhasznált dallam első két üteme a folytonos ismételtetés révén 43 taktusnyira bővül, majd a 463. ütemben váratlanul folytatódik a népi dallam. Második elhangzásakor máshol „akad be a lemezjátszó” (az eredeti dallam 6. ütemében), ám ezúttal már a lüktetés is felborul: néhány pillanatra „kiakad” a gyors esztam-kíséret, a 2/4-es metrumot 3/8 váltja fel (488–491. ütem). Az 502. ütemben kezdődő, két szabályos nyolcütemes periódust alkotó tutti anyag (d, forrása nem azonosítható) középrész jellegű. Azt várnánk, hogy utána visszatér a c dallam, háromtagú formát alkotva. Ehelyett egy azzal rokon – szintén kromatikus és motívumismételtető – új anyag következik (e, 518. ütem). E dallam minden bizonnyal Ligeti saját találmánya; erre utal, hogy azt a zeneszerző külön, a *Román koncert* befejezetlen fogalmazványát tartalmazó füzet utolsó oldalán felvázolta,⁶¹ s hogy a szöveges jegyzetekben csak *W dallam*ként hivatkozott rá, ellentétben az eredeti népi dallamokkal, amelyeket lelőhelyük szerint említett.

Az e dallam ötször hangzik el egymás után: előszörre „szabályosan” (8+8 ütem), másodjára „aprózva”⁶² (a nyolcadok helyett triolákban) és együtemnyi bővüléssel (8+9 ütem), harmadszorra (8+8) és negyedszerre (9+8 ütem) szintén „aprózva”, de „ellenponttal”. Az „ellenpont” (f, 561. ütem), amelyet előbb a szordinált trombita, majd kánonban a trombita és a ksfuvola játszik, enyhén variált formája a *Román népdalok és táncok* 9. darabjában már feldolgozott runci (Gorj) *sárba* dallamának. Végül ötödszörre már csak elindul az e dallam, de „beleragad” az első két ütem „aprózott”, triolás változatának ismételtetésébe (vonósok), mely fölött a fúvósok a dallam utolsó két ütemét ismételtetik (589. ütem).

Nagy crescendo vezet a codához (606. ütem), amely egy kromatikus triolamotívum ismételtetéséből és az f dallam kezdetének „hamis” (E-F szekundusúrlódásban végződő) változatából áll. A *Prestissimo* szakaszban (626. ütem) a szólóhegedű valószínűtlenül magasan és gyorsan egy triolás formulát ismételtet, miközben a zenekar kiszámíthatatlanul s egyre sűrűbben *ffff* pörölycsapásokat mér rá (az egymást követő ütések távolsága 4½, 3½, 3, 2½, 2, 1½, 1½, 1½, 1 ütem). A szólóhegedű végül „befagy” a c⁵ hangon, a tovább nem fokozható hajsza teljes megmerevedettségre csap át – a későbbi Ligeti-zene tipikus dramaturgiai eszköze lesz ez, lásd az 1. vonósnégyes végét –, s ebben az „időtlen” dermedtségben tér vissza a III. tétel visszhangzó

⁶¹ PSS SGL: Skizzenheft 34, fol. 13v.

⁶² Ligeti kifejezése, lásd a *Román koncert* fogalmazványának utolsó oldalán (PSS SGL: Skizzenheft 34, fol. 8v) található szöveges vázlatot: *W lent 16 taktus, fent 16+3, aprózva (triola) (esetleg ↯) cresc, gyorsul kb. 40–50 taktus stb.*

havasikürt-szignálja. Az ábrándos hangulatnak – és egyúttal az egész műnek – erőteljes *ffff* gesztus vet véget.

Még ha a tételrend teljesen hagyományosnak tűnik is – még a lassú tétel anyagának finálébeli visszaidézése is konvencionális megoldás –, az egész mű dramaturgiája már korántsem mondható annak. A *Román koncert* nem feloldó-megoldó körtánc-finálé zárja *à la Bartók* (*Zene, Divertimento, Concerto*), hanem egy egyre hajszoltabb, szétesőbb, majd végkimerülésben összeroskadó táncrapszódia, amelynek feltartóztathatatlanul, sőt fenyegetően robogó iramában sem megállásnak, sem témavisszatérésnek nincs helye; az egyetlen „lekerekítő” gesztus a tételen belül a havasikürt-szóló visszaidézése a legutolsó pillanatban. A zárótételben Ligeti nemcsak megváltoztatja és saját tematikával ötvözi a népzenei anyagot, hanem voltaképpen lebontja, dekonstruálja azt. A *Román koncert* így fokozatosan eltávolodik a készen kapott népzenei anyagtól a „lebontó” zeneszerzői munka, a kész sablontól az egyszeri formastruktúra felé. Ennek eszközei – a vég nélküli motívumismételgetés és az anyagok könyörtelen szétszabdalása – már az érett Ligeti zeneszerzés-technikáját vetítik előre.

Figyelemre méltóan színes a *Román koncert* hangszerelése; ez nem utolsó sorban annak köszönhető, hogy a népi dallamanyag harmonizálásában és kíséretében Ligeti ötletesen alkalmazza zenekarra a népi harmonizálás és kíséretmód egyes jellegzetességeit. A kovászi banda játékában megfigyelt tercnélküli, üreshúros, szekundeltolósos harmonizálást és az ún. „des” („sűrű”) kísérettípust alkalmazza például a IV. tétel első rondóepizódjában, az „igen élénk táncok” kíséretében alkalmazott, „»bätut«-ból (a húrok ütögetéséből) és »piscaläu«-ból (pengetésből) összetett játékmód” és harmóniailag teljesen statikus kíséret⁶³ nyoma pedig a második rondóepizód kezdetén figyelhető meg (8. kotta).

A *Román koncert* műfaji és formai problematikussága stiláris heterogenitással párosul. Az idézetszerűség határát súroló, már említett Bartók-allúziókon túl (a Concerto és a Divertimento zárótétele) az I. tétel 62–64. ütemének a harmadik népdalstrófát megszakító vonós unisonója a *Kékszakállú* hangját is megidézi. A II. tétel könnyed-virtuóz hangszerelése Farkas *Furfangos diákjainak* (1949) hangját folytatja (különösen a „Részeg tánc”-ét), a III. tétel kürtszólója a *Kárpáti rapszódia*t (1941) idézi emlékezetünkbe, míg a *con fuoco, poco rubato* szakasz bőszekundos melodikája, telivér harmonizálása és hangszerelése penetránsan Kodályos (vö. például a *Páva-variációk* fináléjának *Andante cantabile* magyaros csúcspontjával, 632–652. ütem).

⁶³ Lásd Ligeti György, „Egy aradmegyei román együttes”, in Szabolcsi Bence–Bartha Dénes (szerk.), *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára: Zenetudományi tanulmányok I* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953), 399–404, valamint in *VI*, 58–63, ide 58–59.

8. KOTTA. A népi harmonizálás és kíséretmód hatása a *Concert românesc* IV. tételében. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

(a) tercnélküli, üreshúros, szekundoltolásos harmonizálás és „des” („sűrű”) kíséret (291–298. ütem)

(b) „bätut”-ból és „piscalău”-ból összetett játékmód és harmóniaiilag teljesen statikus kíséret (420–421. ütem)

Ám a *Román koncert* mindeme műfaji, formai és stílári problémák dacára hatásos mű; önállótlanágai ellenére sem mondható sablonosnak, pláne nem tanulódarabnak. Fiaatal szerzője minden bizonynal nagyszabású, reprezentatív alkotásnak száanta, ezért is élhette meg nagy csalódásként, hogy művét nem tűzték a Zenei Hét műsorára, s hogy ennek kapcsán önmaga is szembesülni kényyszerült a *Román koncert* gyengéségeivel. Negyvenöt év távolából így emlékezett vissza Ligeti erre az időszakra:

A „fiók számára írott” radikális műveim mellett népdalfeldolgozásokat is írtam. Ez bizonyos szempontból kompromisszum volt, ám olyan kompromisszum, amely erkölcsileg elviselhetőnek tűnt számomra. Ha Bartók is – akit nagyon tiszteltem – írhatott a vonósnégyesei mellett szerény népdalfeldolgozásokat, akkor ezt én is megtehetem. Csak valamivel később, az ötvenes évek elején ismertem fel, hogy az, ami a húszas–harmincas években Bartók számára még lehetséges volt, az ötvenes években egy radikálisan új zenét komponáló zeneszerző számára már nem lehetséges.⁶⁴

⁶⁴ „Neben meinen radikalen »Schubladenkompositionen« schrieb ich Volksliedbearbeitungen. Das was in gewisser Hinsicht ein Kompromiß, aber ein Kompromiß, der mir moralisch erträglich erschien. Wenn auch Bartók, den ich sehr verehrte, neben seinen Streichquartetten schlichte Volksliedbearbeitungen schreiben konnte, durfte ich es doch auch. Erst einige Zeit später, Anfang der fünfziger Jahre, erkannte ich, daß etwas, was für Bartók in den zwanziger und dreißiger Jahren möglich war, für einen Komponisten radikal neuer Musik in den fünfziger Jahren nicht mehr möglich war.” Lásd „Über meine Volksliedbearbeitungen”, in *GS/2*, 149–150, ide 149.

Ligeti joggal érezhette úgy, hogy a *Román koncert*ben megkísérelt „kompromisszum” – az, hogy folklóralapú, de eredeti, ugyanakkor politikailag semleges darabot írjon – nem volt sikeres. Talán épp e sikertelenség hatására döntött úgy, hogy „radikálisan disszonáns és kromatikus zenét” fog komponálni, „tiltott” darabokat „a fiók számára”.⁶⁵

⁶⁵ „A Concert Românesc és más korai művek”, in *VÍ*, 365–366, ide 365.

6. „Kitalált folklór”

Ismeretes, hogy a kelet-európai folklór hatása Ligeti életművében nem korlátozódott csupán a népzenei feldolgozásokra, illetve az eredeti népi dallamokat felhasználó kompozíciókra. Népzenei elemek – dallamfordulatok, ritmuskombinációk, strófaszerkezetek, hangsorok, vokális és hangszeres technikák, hangszínek – lépten-nyomon előfordulnak Ligeti saját tematikájú, eredeti népi dallamot nem tartalmazó műveiben is. Ezeknek az elemeknek a felismerése és azonosítása azonban általában jóval nehezebb feladat, mint az autentikus népi dallamoké, így az erre irányuló elemzés szükségképpen jóval több szubjektív szempontot és feltételezést tartalmaz. Mindazonáltal mégsem lehetetlen megalapozottan föltárni és elemezni a folklórra utaló elemeket Ligeti saját tematikájú kompozícióiban.

Népzenei elemek a motívumtól a nagyformáig a kompozíció különféle szintjein és paramétereiben (dallam, ritmus, hangszín stb.) lehetnek jelen, s különböző mértékben válhatnak érzékelhetővé – kezdve az idézetszerű népdalutánezattól, amelyet a laikus hallgató esetleg meg sem tud különböztetni a valódi népdaltól, a nyíltabb vagy rejtettebb utalásokon át a szerző számára sem tudatosuló, látens népzenei hatásig. Maga Ligeti különböző kifejezéseket használt népzenei elemekkel tudatosan operáló műveivel kapcsolatban. „A magyar népzene stílusában fogant szabad kompozíciónak” tartotta a *Húsvét*, a *Pápainé* és a *Haj, ifjúság!* című kórusműveit, az utóbbi kezdő dallamát „szabadon kitalált pszeudofolklórnak” nevezve. Az *Idegen földön* darabjairól, meglehetősen nagyvonalúan, azt írta, hogy „magyar népdalként hatnak”.⁶⁶ A szológordonkára írott Szonáta I. tételének „magyar hanglejtésű dallama” Ligeti szerint „csak jelzésszerűen” emlékeztet népdalra.⁶⁷ Ezzel szemben a Hat fúvósötös-bagatell „négy darabja »imaginárius folklór« [*imaginär-folkloristisch*]: sehol sem idézek ugyan népdalokat, ám a II. és az V. darab »magyar hanglejtésű« (az V. gyászharangokat idéz meg Bartók emlékére), a IV. – »sántító« tánczene lévén – balkáni, míg a III. bánáti román és szerb dallamfordulatok mesterséges ötvözete.”⁶⁸

Mint arra az eddigiekben már rámutattam, Ligeti már zeneakadémiai tanulmányai kezdete óta meglehetősen szabadon viszonyult a népi dallamok felhasználásához (*Idegen földön*, *Húsvét*, *Bujdosó*). Még szorosán vett népdalfeldolgozásaiban is módosított olykor az eredeti dallamon vagy szövegen (*Inaktelki nóták*), de a népdalokat szabadon felhasználó kompozícióiban végképp pragmatikusan, csaknem haszonelvűen bánt az etnikus anyaggal, szabadon megváltoztatva és vegyítve azt saját álnépi tematikájával (*Haj, ifjúság!*, *Róman koncert*).

⁶⁶ „Korai kórusművek”, in *VÍ*, 360–361.

⁶⁷ „Szonáta szológordonkára”, in *VÍ*, 363.

⁶⁸ „Fúvósötösök”, in *VÍ*, 369.

Mint ahogyan a népdal Ligetnél szinte észrevétlenül átmehet saját tematikába, úgy a saját tematika is lehet népdalszerű, vagy tartalmazhat népdalszerű fordulatokat. Ilyen fordulatok a fiatal Ligetnél mindenekelőtt a vokális művekben jelentkeznek. Az 1945 februárjában komponált *Dereng már a hajnal*⁶⁹ kezdő dallama (3–10. ütem) például igen közel áll egy régi stílusú hat szótagos parlando-rubato magyar népdalstróféhoz. Mivel a négysoros szövegstrófa első sora a már a népdalutáncot megelőző kétütemes bevezetésben elhangzik, a „Messze a határba” sort meg kell ismételnie a zeneszerzőnek (9. kotta). Az 1950 szeptemberében tenor hangra és zongorára komponált, egy hónappal később zenekarra is meghangszerelt *Petőfi bordalát*⁷⁰ szintén népdalstrófaszerűen zenésítette meg Ligeti, azonban itt a harmadik dallamsort – talán a túlzottan szabályos periodizálás elkerülése érdekében – megismételte (10. kotta). Az *Idegen földön* Balassi-megzenésítésének („Siralmas nékem”) modális dallama nem népdalutáncot ugyan, de felbukkannak benne magyar népdalokból ismert jellegzetes sorzáró fordulatok (11. kotta). Hasonlóan népdalok sorzáró fordulatai kölcsönöznek „magyar hanglejtést” a Szólógordonka-szonáta (1948–53) I. tételében megszólaló dallamnak. Itt ráadásul még a sorszerkezet is magyar népdalt idéz: a kezdő- és zárósor azonos, a 2. sor pedig a kezdősor kvinttel magasabbra transzponált változata (AA⁵BA). Szintén a sorszerkezet sugall népdal-asszociációt a II. tétel melléktémájában is (AA^vB⁵B), itt azonban a dallamfordulatok már nem népdalszerűek.

9. KOTTA

(a) A *Dereng már a hajnal* kezdő dallama (3–10. ütem)

In - dul-ha-tok új - ra. Mész - sze a ha - tár - ba. Mész - sze a ha - tár - ba. U-rak bir - to - ká - ra.

(b) Magyar népdal. Forrás: Kodály Zoltán (szerk.), *Iskolai énekgyűjtemény II* (Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1944), 414. sz.

Rő - pülj pá-va, rő-pölj Vár - mő-gye há - zá - ra, A sző-gény ra - bok-nak Sza - ba-du-lá - sá - ra.

⁶⁹ *Dereng már a hajnal*, Fodor Balázs versére 4 szólamú vegyes karra (1945. február), első kiadás: Kolozsvár: Józsa Béla Atheneum, 1945. március. A későbbiekben a budapesti Cserépfalvi kiadó (1946), a londoni The Workers' Music Association (angol szöveggel, 1947) és a kolozsvári C. G. Szaktanács (1948) is megjelentette.

⁷⁰ *Petőfi bordala* tenor hangra és zongorára (1950. szeptember), első kiadás: Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1950. október. A zenekari változatot (1950. október) jelenleg elveszettnek tartja a kutatás.

10. KOTTA. Népdalstrófa-utánzat a *Petőfi bordalában* (4–18. ütem). Az Editio Musica Budapest szíves engedélyével.

Allegro vivace

I-gyunk, jó ha - rá - tim, mos - tan - ság, Bor a meg - tes - te - sült há - tor - ság.
Pe-dig nekünk ez kell, nem e-gyéb, Önt-sük hát ma - gunk-ba he-ve-nyén, Önt-sük hát ma - gunk-ba he-ve-nyén.

11. KOTTA. Jellegzetes magyar népzenei sorzáró fordulatok az *Idegen földön* I. tételéből („Siralmas nékem”). By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

már meg-nyo-mo-rod - nom nagy bá-nat mi - ált ott én mint él - tem

A fenti példák azt mutatják, ahogyan a fiatal Ligeti „zenei anyanyelveként”, mintegy ösztönösen használja a magyar népdalok fordulóit, s azok szervesen, természetesen olvadnak bele műveinek zenei nyelvébe. Előfordul azonban a népzene felhasználásának egy másféle módja is. A *Haj, ifjúság!* saját kitalálású dallamai („Azt hallottam, rózsám” és „Az én szívem jaj, hogy dobog”) hangsúlyozottan idézetszerűek: úgy vannak megkomponálva, *mintha* népdalok volnának. Azt a hatást keltik, hogy a zeneszerző azt *színleli*, hogy valódi népdalokat idéz. Ez az idézetszerűség, a népdal szándékos utánzása már korántsem tekinthető ösztönösnek vagy természetesnek, sőt inkább nagyon is tudatosnak, ravasznak hat. A zeneszerző szándékosan – konkrét kifejezési céllal, valamiféle hatást megcélozva – utal a folklórra.

Ismerve a bemutató körülményeit, a *Haj, ifjúság!* esetében még az sem elképzelhetetlen, hogy a zeneszerző szándékosan félre akarta vezetni hallgatóságát: úgy tett, mintha népdalfeldolgozást írt volna, jóllehet a mű három dallama közül csak egy eredeti.⁷¹ A szerző kifejezésbeli célja ez esetben az autentikus népi miliő megteremtése, az eredeti népi szöveggel harmonizáló dallamvilág megteremtése lehetett. De talán ennél több is. A kórusmű nyitószakasza egy színleléses játékot mutat be: a legény úgy tesz, mintha el akarná hagyni a leányt, majd amikor „igaz megbánással” visszatér, a leány játssza el, hogy nem fogadja vissza őt. Hogy azonban mindez játék, csak a legvégén lepleződik le („Jere bé, jere bé, üssön még a szöszménkö!”); mindaddig a hallgató nem tudhatja, mi lesz a konfliktus kimenetele. Mintha Ligeti régi stílusú, ereszkedő, parlando-rubato népdalutánzata (lásd az 5. kottát) e színlelés zenei leképezése volna: egyfelől hitelesnek tűnik, hogy a szerelmesek szakítását ez az általában szomorú, fájdalmas tartalmú szövegekkel társuló

⁷¹ A *Haj, ifjúság!* bemutatójáról lásd a 3. alfejezetet.

dallamtípus⁷² énekl meg, másfelől viszont a dallam hamisítvány volta leleplezi, hogy a szöveg színlelést rejt.

Az 1952 őszen komponált *Arany-dalok*ban⁷³ Ligeti szintén tudatosan, kifejezési céllal élt a népzeneutánzás eszközével. „A bujdosó” című dalban minden bizonnyal a vers – formában, szóhasználatban, költői képekben egyaránt megnyilvánuló – népdalszerűsége hívta elő az ABB^vA^v sorszerkezetű, 11 szótagos új stílusú népdalutánzat ötletét (12. kotta). A dallam konkrétan is párhuzamba állítható a Ligeti gyűjtötte *Tiszta búzát szedeget a vadgalamb* kezdetű, később a *[Hat inaktelki népdal]*-ban feldolgozott népdallal (lásd a Függelékben). Szintén a népi zsánerkép zenei megfelelőjeként alkalmaz Ligeti a *Bor-dal* megzenésítésében („A csendes dalokból”) csárdásritmusokat, „Az ördög elvitte a fináncot” címűben pedig a népi hegedűs által „hamisan” játszott verbunkos-bokázó figurákat (lásd a 12–15. és a 47–50. ütemet). A „hamis” népi hegedülés kisszekund-disszonanciákkal való felidézése még inkább idézetszerűnek hat.

12. KOTTA. A „Bujdosó” (Öt *Arany-dal*, 4. szám) 11 szótagos új stílusú népdalutánzata (2–14. ütem). By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

1951 októbere és 1953 márciusa között keletkezett zongoradarab-sorozata, a *Musica ricercata* kapcsán Ligeti több ízben kísérletezésről és zeneszerzői újrakezdésről beszélt.⁷⁴ Azt gondolhatnánk, hogy ezekben a „hivatalos stílusnak” és a „hagyománynak” hátat fordító, experimentális és nyelvújító zongoradarabokban – melyekben, mint Herman Sabbe találóan megállapítja, „csírájában megtalálhatók [...] Ligeti későbbi stílusának jellegzetességei”⁷⁵ – éppen folklorista törekvéseknek nem lehet helyük. Ehhez képest meglepőnek tűnhet, hogy a *Ricerca-*

⁷² Lásd például Kodály tanulmányának példatárában az ún. históriás ének-típusba tartozó népdalok közül a 352. és 358. számúakat: Kodály Zoltán, *A magyar népzene* (Budapest: Zeneműkiadó, ©1969).

⁷³ *Öt Arany-dal* szoprán hangra és zongorára (1952. október–december), első kiadás: Mainz: Schott, 2004.

⁷⁴ „A *Musica ricercata* című »próbálkozásra« vonatkozik (próbálkozás a hagyományoktól elszakadni s valami újat csinálni) [...]” Lásd „Musica ricercata”, in *VÍ*, 368. „1951-ben elkezdtem kísérletezni nagyon egyszerű hang- és ritmusstruktúrákkal és egy újfajta zenét felépíteni úgyszólván a semmiből. Ezt mintegy kartézian módon tettem, amennyiben tervem szempontjából semmilyen általam ismert és szeretett zenét nem tekintettem olyannak, mint ami bármire is kötelezne, sőt érvénytelennek tekintettem őket. Olyan feladatokat adtam magamnak, mint hogy mit tudok kezdeni egyetlen hanggal, annak oktávtranszpozícióival, mit tudok kezdeni egy hangközzel, két hangközzel, bizonyos ritmikai viszonyokkal, amelyek egy ritmus–hangköz-képződmény alapelemeiként szolgálhatnának? Több kis darab keletkezett így, főként zongorára.” Lásd „Beszámoló a saját munkámról”, in *VÍ*, 323. Lásd továbbá Varga Bálint András, *Zenészekkel – zenéről: Beszélgetések világhírű muzsikusokkal* (Budapest: MRT Minerva, 1972), 55–68, ide 63–64.

⁷⁵ Herman Sabbe, „Egy új múlt távlatai – Ligeti és a tradíció”, in uő, *Ligeti György: Zeneszerzés-fenomenológiai tanulmányok*, ford. Szalay Marianne (Budapest: Continuum, 1993), 109–114, ide 110.

darabok fele – amint erre László Ferenc érzékeny elemzése felhívta a figyelmet⁷⁶ – egyértelmű népzenei inspirációt tükröz. Bizonyára nem véletlen, hogy Ligeti elsősorban épp ezekből a „hagyományosabb”, „populárisabb” zongoradarabokból készített fúvósötös-átíratot.⁷⁷

A II. darab végletesen egyszerű, mindössze két hangmagasságot (eisz, fisz) érintő témája egy négysoros magyar népdalstrófa körvonalait idézi fel (6-6-8-6 szótagos sorokkal, ABA^vB szerkezettel, lásd 1–4. ütem). Az V. darab Ligeti által „magyar hanglejtésűnek” nevezett szűkjárású rubato-dallama szerkezetében egy ún. felező tizenkettesekből álló négysoros népdalstrófát, hangvételeiben és motívumaiban a magyar népi sirató stílusát idézi (1–9. ütem). A VI. darab melodikáját elsősorban pentaton hangkészlete (a darab hangneme viszont e-dór) és hangsúlyos lombard ritmusú sorzáratai (♩.♩.♩, lásd a 6., 22. és 35. ütemeket) miatt érezzük magyarosnak. A variációs VII. darab témája (1–27. ütem) Ligeti szerint „bánati román és szerb dallamfordulatok mesterséges ötvöze”.⁷⁸ Modusa F-mixolíd ugyan, de következetesen a második fokon képez zárlatot. A motívumait szabadon ismételtető, meg-megálló, majd ismét nekilendülő (a kéziratban még *poco rubato*)⁷⁹ dallam egyes fordulatai, s némileg duktusa is a *Ballada és táncban* feldolgozott Báránkyka-ballada dallamára emlékeztetnek. (A dallamot Ligeti saját négykezes Szonatinájának II. tételéből kölcsönözte, amelyet nem sokkal a romániai tanulmányút után, 1950 decemberében komponált.)⁸⁰ A VIII. zongoradarab sebes 7/8-os ritmusostinatója (♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩) és végtelenül egyszerű, öthangos (d-cisz-h-a-gisz), sorpár-szerkezetű témája (AABB, lásd 2–9. ütem) balkáni folklórihletésre vall.⁸¹ A X. darab pedig egy korabeli slágeret idéz (*Legyen a Horváth-kertben Budán*) kromatikussá szűkített alakban, s azt egy új stílusú magyar népdal strófászerkezetébe illeszti be (AA^vBA^{kad}, lásd 2–17. ütem).

Mindeme népzenei utalások – nem beszélve a zenetörténeti hivatkozások Frescobalditól Chopinen át Bartókig és Stravinsky-ig tartó vonulatáról – nyilvánvalóan jelzik, hogy a *Musica ricercata*-ban Ligeti nem általában véve „a hagyománnyal” szakított. Csupán a *készen kapott* hagyománnyal, az „új magyar iskola” köznyelvével és sablonjaival igyekezett szakítani, benyújtva igényét arra, hogy immár maga válassza meg, maga válogassa össze a „saját hagyományát”. Amint

⁷⁶ László Ferenc, „Ligeti a hídon: A Musica ricercata és a Hat bagatell: az exodus zenéi”, *Magyar Zene* 41/4 (2003. nov.): 361–375. Mivel a következőkben hivatkozott dallamok kottapéldái mind megtalálhatóak László tanulmányában, azok közlésétől eltekintek.

⁷⁷ A Hat bagatell fúvósötösre (1953) a *Musica ricercata* III., V. és VII–X. darabjainak átírata.

⁷⁸ „Fúvósötösök”, in *VÍ*, 369.

⁷⁹ A *Musica ricercata* kézíratos tisztázatában (PSS SGL) a dallam kezdeténél a *quieto (poco rubato), cantabile, molto legato* utasítás áll.

⁸⁰ A Szonatina I. és II. tételének *Ricerca*-darabbá való átlényegüléséről lásd Márton Kerékfy, „»A 'new music' from nothing« György Ligeti's Musica ricercata” *Studia Musicologica* 49/3–4 (2008. szept.): 203–230, ide 210–213.

⁸¹ Bár az ún. *aksak* ritmust Ligeti természetesen Bartók zenéjéből is ismerte, meg kell jegyezni, hogy a *Musica ricercata*-darab és Bartók „bolgár ritmusú” zongoradarabjai között nem áll fenn tematikus vagy motívikus rokonság. A VIII. *Ricerca*-darab *aksak* ritmusát nem lehet kizárólag Ligeti Bartók-recepciójának számlájára írni, úgy ahogy ezt Rachel Beckles Wilson teszi: „Bulgarian rhythm and its disembodiment in »The Sayings of Péter Bornemisza«, op. 7”, *Studia Musicologica* 43/3–4 (2002): 269–280, ide 269.

László Ferenc megfogalmazta, a *Musica ricercata* szerzője saját korábbi tapasztalatait „kritikusan mérlegelve építette be” művébe, „és azzal a feltett szándékkal, hogy amit új zeneszerzői életébe a régeből magával visz, azt merőben új összefüggésekben érvényesíti”.⁸²

A hagyomány elemeinek új összefüggésekbe helyezése a fent említett valamennyi népzenei elem esetében megfigyelhető. A II. darab „népdalstrófája” népiesnek egy cseppet sem mondható melodikával társul: merev keret csupán, amelybe a szélsőségesen minimális (kisszekund ambitusú) dallam bele van szorítva. Az V. darab ugyan hanglejtésében és melodikájában is utal a folklórra, szimmetrikusan konstruált hangkészlete (két, egymástól tritonus távolságra lévő kisszekund-kisterc mag: f-d-cisz, h-asz-g) azonban nyilvánvalóan 20. századi zeneszerzőre vall. A VI. darab népdalszerű elemei nem állnak össze strófává, témává. A VII. darab csaknem improvizatíván kötetlennek ható, romános-szerbes álnépdalát egy tőle független tempóban, gépiesen ismétlődő héthangos ostinato „kíséri”. A VIII. darab *aksak* ritmusú álnépdala az ismétlődések során fokról fokra, szintén gépiesen csonkul, s a darab végére teljesen széthullik: a nyolcütemes téma a harmadik elhangzáskor hat, majd az egymást követő ismétlések során öt, négy, három és fél, illetve két és fél ütemessé rövidül. A X. darabban a pesti kuplé kromatikus dallammá alakítása és dallamsorainak egy nyolcaddal való megrövidítése (2/4 helyett 3/8-os ütemek) pedig már önmagában elidegenítő gesztus, de Ligeti ennél is tovább megy: a 18. ütemtől mechanikusan „kitágított” alakban hozza a témát (a kisszekund lépéseket tercekké tágítva), a 77. taktustól (*Più mosso*) pedig le-fölszaladgáló, egyszerű kromatikus skálákká alakítja a dallamsorokat, amelyek itt is elemeikre bomlanak, míg végül egyetlen tízhangos, „kényszeresen” ismételtetett, *sfff cluster*⁸³ marad belőlük.

Éppen ez – a hagyományhoz való kritikus viszonyulás,⁸⁴ illetve a zenetörténeti és populáris zenei hagyomány-elemek eredeti kontextusuktól idegen, új összefüggésekbe helyezése – az, ami az érett Ligeti hagyományhoz fűződő viszonyát jellemezni fogja, s ebben fognak új értelmet nyerni a zenéjében az 1970-es évek második felétől újra felbukkanó nyílt népzenei és zenetörténeti utalások.

⁸² László, „Ligeti a hídon”, 373.

⁸³ *Wie verrückt / as if mad* – utasít a nyomtatott kotta.

⁸⁴ Herman Sabbe ezt a szemléletmódot „kritikai hagyománynak” nevezi. Lásd Sabbe, „Egy új múlt távlatai”, 109.

III. FEJEZET

Népzenei inspiráció Ligeti kései műveiben (1978–2000)

1. Ironikus önarcképek? *Hungarian Rock* és *Passacaglia ungherese*

Magyarországról történt távozását követően Ligeti először a *Le Grand Macabre* (1974–77) „Collage”-ában alkalmazott nyílt népzenei utalásokat. Az opera harmadik képének ebben – az 1996-ban revideált partitúra szerint – a 451–473. próbajelig tartó szakaszában a Breughellandba diadalmasan bevonuló Nekrotzar kíséretében négy muzsikussal egyidejűleg négy különböző elhangolt populáris anyagot játszik, egymástól és a zenekartól is független tempóban és metrumban. Amint Ligeti Várnai Péternek részletesen elmagyarázta, itt a hegedűs „elhangolt hegedűn egyfajta Scott Joplin-os ragtime-ot”, a fagottos „egy elváltoztatott görög-keleti [húsvéti] himnusz” játszik, „a harmadik esz-klarinéton fúj egy brazil-spanyol szamba-flamenco kombinációt”, míg „a negyedik ksfuvolán egy skót-magyar indulót, azaz skótosan dudaszzerű magyaros pentatóniát, és az egész ugyanakkor dodekafon”.¹ Mindez egy olyan ostinato fölött szólal meg, amely a Beethoven-féle *Eroica-variációk* (op. 35) basszustémájának tizenkétfokúvá elhangolt első nyolc ütemét ismételteti, s amelyhez a későbbiekben még egy stilizált – és idővel három különböző sebességben haladó – csa-csa-csa is társul. Az egyszerre vicces és ijesztő, szurrealista-bizarr jelenetet eredeti kontextusukból kiragadott, kicsavart idézetek és allúziók látszólag ötletszerű konglomerátuma „kíséri”. Azt, hogy e konglomerátumban népzenei elemek is felbukkannak, akár merő játéknak is tarthatnánk. Az operát követő két hangszeres darabban azonban a népzenei – mégpedig specifikusan magyar népzenei – hivatkozások immár előtérbe lépnek, ráadásul mindkét mű címe – *Hungarian Rock* és *Passacaglia ungherese* – látványosan tüntet a magyarságával.

Az 1978-ban készült két rövid csembalódarab periférikus helyet foglal el az életműben, ami egyrészt annak köszönhető, hogy a zeneszerző egy időben lényegében megtagadta őket, másrészt annak, hogy kritikai recepciójuk ennek következtében csaknem negyed századon át minimális maradt. 1993-ban, Ulrich Dibeliusnak adott interjújában azt állította Ligeti, hogy a *Hungarian Rock*ot és a *Passacaglia ungheresét* csupán ironikus kommentároknak szánta a hamburgi zeneszerzés-növendékeivel folytatott vitákhoz, illetve válaszul „az egész neotonális és posztmodern mozgalomra”.² A zeneszerző e lekicsinylő hozzáállása azonban nem tántorította el Dibelius attól,

¹ Várnai Péter, *Beszélgetések Ligeti Györggyel* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979), 88.

² Ulrich Dibelius, *György Ligeti: Eine Monographie in Essays* (Mainz: Schott, 1994), 263.

hogy monográfiájában foglalkozzék a darabokkal. Rámutatott, hogy azokban Ligeti – szokásához híven – a végletekig vitte maga választotta modelljeit, a passacagliát, a chaconne-t és a „rock feeling”-et. A két darab címében felbukkanó „magyar” jelzőt Dibelius a zeneszerző saját gyökereire való ironikus, sőt szarkasztikus visszatekintéseként értékelte, hangsúlyozva, hogy a két darab magyarsága csupán maszk, akárcsak a barokkból átvett passacaglia- és chaconne-technika, illetve -forma. Dibelius szerint a zeneszerző kárörvendve kigúnyolta saját magyar örökségét, ám ezt azért tehetette meg, mert ez az örökség az ő „saját, elidegeníthetetlen lelki reziduuma”.³

Monográfiájában Richard Steinitz szintén Ligeti „magyar rehabilitációjához” kapcsolta a csembalódarabokat, ám arra is felfigyelt, hogy azok nemcsak vissza-, hanem előrefelé is tekintenek. Rámutatott, hogy a *Hungarian Rock* aszimmetrikus bolgár ritmusú balkéz-ostinatója a későbbi Kürtrió II. tételének, egyszerűs mind a *Fanfaires* című zongoraetűdnek a prototípusa, a *Passacaglia ungherese* pedig – a *divisions upon a ground* 17. századi műfaján kívül – Ligeti saját korábbi zenéjére is hivatkozik, például az *Omaggio a Girolamo Frescobaldi* című orgonadarabra (a *Musica ricercata* záró tételének eredeti változatára) és a *Grand Macabre* záró passacagliájára.⁴

2009-es tanulmányában Frederik Knop már azt mutatta ki, hogy e két „zenei kommentár” valójában abszolút szerves részét alkotja Ligeti életművének. Olyan zeneszerzés-technikai és esztétikai jegyekre mutatott rá bennük, amelyek Ligeti kései stílusának lényegi vonásait előlegezik. Az egyik ilyen jegy, hogy a zeneszerző immár nyíltan hivatkozik zenetörténeti és etnikai modellekre; a *Grand Macabre*-t megelőzően ilyenek csak rejtetten, mintegy a kompozíció felszíni rétege alatt voltak jelen. A csembalódarabokban előlegezett további jellemzők a látens tonalitás, a diatonikus és kromatikus zenei anyagok egyidejű jelenléte, nem utolsósorban pedig a komplex poliritmikus szerkezetek iránti rendkívül erős érdeklődés.⁵

A csembalódarabok magyar népzenehez fűződő viszonyát Farkas Zoltán vizsgálta.⁶ A két darab egyes dallamait két „kvázi népdalra” vezette vissza, elemezvén, miként facsarja ki és hangolja el a zeneszerző az alapul vett dallamokat.⁷ Farkas ezt Bartók elhangolás-technikájával állította párhuzamba, és rámutatott a két komponista eljárása közti poétikai eltérésre: míg Bartók a népi anyag elhangolása révén a torzítást, az ironikust vagy a személyeset fejezte ki, addig Ligetiné

³ Dibelius, *György Ligeti*, 45.

⁴ Richard Steinitz, *György Ligeti: Music of the Imagination* (London: Faber & Faber, 2003, 2013), 249.

⁵ Frederik Knop, „György Ligeti Hungarian Rock and Passacaglia ungherese (1978): Zum Stellenwert zweier »musikalischer Kommentare«”, in *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 26 (Frankfurt/M, etc.: Peter Lang, 2009), 179–188.

⁶ Farkas Zoltán, „Magyar népzenei hatások Ligeti György és Kurtág György zenéjében”, *Magyar Zene* 44/4 (2006. nov.): 361–386.

⁷ Az elhangolás technikáját és kifejezésbeli szerepét Bartók életművében elsőként Kárpáti János vizsgálta átfogóan: „Az elhangolás jelensége Bartók kompozíciós technikájában”, *Magyar Zene* 12/2 (1971. jún.): 120–131.

az etnikus dallamok kifacsarása és idegen kulturális kontextusok elemeivel való vegyítése – Farkas szerint – „gunyoros gesztus”.⁸

A következőkben a két darab magyarságára kívánok rákérdezni: mi tekinthető bennük magyar jellegzetességnek, hogyan viszonyulnak ezek más, kulturálisan távolabbi hivatkozásokhoz, és mi a szerepük az egyes kompozíciókban? Mielőtt e kérdésekre a végső műalakok elemzése révén próbálnék választ találni, érdemesnek tartom megvizsgálni a két darab keletkezéstörténetét és kompozíciós folyamatát, amely a *Hungarian Rock* esetében aránylag sok és informatív, a *Passacaglia ungherese* esetében viszonylag kevés primer forrás alapján rekonstruálható (5–6. táblázat).

A nyomtatott kottából tudható, hogy a *Hungarian Rock*ot Ligeti a kölni Nyugatnémet Rádió (WDR) felkérésére írta és Elisabeth Chojnacka csembalóművésznőnek ajánlotta. Ám Ligeti eredetileg nem ezt a darabot szánta Chojnackának és Kölnnek. A PSS SGL-ben található egy rövid gépiratos, német nyelvű ismertető szöveg (5. táblázat, **A**), mely szerint a zeneszerző egyfajta, a jazzt és a tangót megidéző szabad passacagliát tervezett írni, a spanyol „Tango pasacalle” címmel. Később ezt a szöveget áthúzta és alatta kézzel valószínűleg egy, a WDR zenei osztályához címzett távirat fogalmazványát vetette papírra, melyben a korábbi ismertetést visszavonja és bejelenti, hogy *Hungarian Rock (Chaconne)* címmel új csembalódarabot írt. A jelek szerint tehát Ligeti még javában dolgozott a „Tango pasacalle”-on – sőt, talán épp csak elkezdte a munkát –, mikor elküldte ismertetését. A szöveg teljességgel technikai jellegű leírás, mely szerint a „Tango pasacalle” egy 24 kis és nagy szextből álló hangközsorra épült volna. A PSS SGL-ben a „Tango pasacalle” befejezetlen fogalmazványa (**E**) is megtalálható, mely a következő alcímet, vagy inkább ajánlást viseli: *Passatango évoquant l'esprit de Bill Evans et d'Astor Piazzola, dédié à Mme. Elisabeth Chojnacka*. A fogalmazvány 52 ütem után megszakad, minden bizonnyal azért, mert Ligeti időközben megváltoztatta eredeti koncepcióját. A kézirat magának a koncepciónak a megváltozásába is bepillantást enged, hiszen a fogalmazvány üresen maradt soraiba a zeneszerző már egy „Ciaccona”-nak nevezett új darab vázlatait kezdte beírni, amely valójában nem más, mint a *Hungarian Rock* korai változata.

Egy másik vázlatlap (**D**) arról tanúskodik, hogy Ligeti először ötvözni akarta a „Ciacconát” a tangóval, de ugyanekkor már a magyar népzenei allúziók ötlete is felmerült a zeneszerzőben. A lapon olvasható egyik címvariáns így hangzik: *Tango-Ciaccona (Hungaro-Bulgarian Rock mit Gassenbauer)*, ám már a végleges *Hungarian Rock* cím is megjelenik az oldalon. A magyar vonások már a komponálás e korai stádiumában meglehetősen konkrétak lehettek a zeneszerző számára: a részben magyar nyelvű feljegyzései szerint dunántúli, cifrázott, új stílusú népdalok és a széki harmonizálás szolgáltak számára mintaként, vagy inkább nyersanyagként.

⁸ Farkas, „Magyar népzenei hatások”, 368.

A A „Tango pasacalle” szerzői ismertetésének gépiratos fogalmazványa, 1 lap, kéziratos javításokkal, egy 1978. jan. 4-én kelt, az Orden Pour le mérite für Wissenschaften und Künste Oberkanzleréértől kapott levél hátoldalán:

TANGO PASACALLE für Cembalo, Kompositionsauftrag des Westdeutschen Rundfunks Köln, Elisabeth Chojnacka gewidmet.

Das Stück ist dem rhythmischen Charakter nach ein Tango, hat jedoch die Form einer Passacaglia (spanisch: Pasacalle). Eine Sukzession von 24 kleinen und grossen Sexten bildet das harmonische Gerüst, und diese Sukzession wird unverändert wiederholt. Abweichend von der traditionellen Passacaglia befindet sich jedoch der Ostinato nicht im Bass: er wandert durch alle Stimmen hindurch. Auch ist der Ostinato nicht rhythmisch, sondern nur intervallisch: die gleichbleibende Sext-Sukzession wird mal beschleunigt, mal verlangsamt, sie schmiegt sich der harmonisch-rhythmischen Gesamtstruktur an.

A fenti szöveg áthúзва, alatta kézírással a következő szöveg (talán táviratfogalmazvány): Dr Becher [Becker?] Musikabteilung WDR Köln | Expresskarte ungültig | Neues Cembalostück geschrieben | Titel Hungarian Rock ~~in Klammern~~ Untertitel | Chaconne bitte bisherigen Titel | streichen Expresskarte Einführung nicht | bringen und keine Einführung bringen | herzlichst | Liegti.

A lap alsó részén rövid formai vázlat – nem dönthető el, hogy ez már az új darabra, vagy még a „Tango”-ra vonatkozik.

B Ritmusvázlatok valószínűleg a „Tango pasacalle”-hoz, 1 lap.

C Feljegyzések a *Hungarian Rock*hoz, 1 lap, ceruzával, valamint piros és zöld tollal. Címvariánsok (*Amero-Hungarian Rock-Chaconne*; *Hungaro-American Rock-Chaconne*; *Les Foiles d'Hongrie? (Chaconne)*; *HUNGARIAN ROCK (CHACONNE)*), népzenei utalások (*DUNÁNTULI ERESZKEDŐ CIFRÁZVA*; *Széki harmonizálás*; vagy *Inaktelke*), valamint a darab lefolyására vonatkozó feljegyzések.

D Vázlatok a *Hungarian Rock*hoz, 1 kottalap, ceruzairás. A felső sorban lévő vázlat felirata még *Tango?*, de az alatta lévőé már *Ciaccona*. Megtalálható a végleges akkordsor, de még nem a végleges ritmizálással. A tempó is bizonyosan lassabb a véglegesnél: *Allo moderato* tempóban a végleges változathoz képes augmentált ritmusértékek szerepelnek. Különböző címváltozatok mellett (*Tango-Ciaccona (Hungaro-Bulgarian Rock mit Gassenbauer D)*; *Rock-Ciaccona all'ungherese*) már a *Hungarian Rock* is megjelenik, bekarikázva, mellette =*új stílusú népdal* | +TANGO.

E A „Tango pasacalle” befejezetlen fogalmazványa, 1978. ápr. 27-i kezdődátummal, 3 számozott 24 soros kottalap, 52 ütem. Vastagabb ceruzairással, az ostinatót alkotó 24 akkord végig beszámozva, továbbá – kék ceruzairással – az egyes variációk is beszámozva 1-től 8-ig. A variációk hossza eltérő, az egymást követő variációk során a ritmusértékek egyre aprózódnak. A 8., homofon-akkordikus, *forte* variáció végén megszakad a fogalmazvány. Az 1. oldalon különféle címváltozatok előzik meg a lap tetejére piros ceruzával felírt TANGO PASACALLE címet és a ceruzás alcímajánlást: *Passatango évoquant l'esprit de Bill Evans et d'Astor Piazzola, dédié à Mme. Elisabeth Chojnacka*. A fogalmazvány üresen hagyott soraiban, a 2. oldal tetején és a 3. oldal alsó részében, vékonyabb ceruzairással, *CIACCONA* címmel már a *Hungarian Rock* vázlatok láthatók, néhány, a darab lefolyására vonatkozó feljegyzéssel, pl. *Dunántúli dallamok két és többszólam homofon és polyf.*

A *Hungarian Rock* végleges változata sokféleképpen hivatkozik a magyar népzeneire. Már az öthangos basso ostinato is – az emblematis Páva-dallam távoli rokona – egy nagy szekund- és tiszta kvartlépésekben haladó, ereszkedő pentaton hangkészletet ad ki, mintegy a magyar népzene régi stílusának kvintesszenciáját reprezentálja (13. kotta). Az együtemes ostinato négyszer ismétlődik különbözőképp harmonizálva, így egy négyütemes ostinato jön létre, amely összesen 44-szer hangzik el a darab folyamán. Az ostinatót a zeneszerző mindvégig kizárólag dúrakkordokkal harmonizálta meg, szándékosan mechanikus módon: az első ütemben

valamennyi hangzat alaphelyzetű, a másodikban kizárólag kvartszext, a harmadikban szextfordítású dúrakkordok szerepelnek, míg a negyedik ütemben csak domináns szekundakkordok fordulnak elő (az akkordok egy része hiányos). Habár a harmonizálás mechanikussága bizonyosan ironikus gesztus, a dúrakkordok kizárólagossága egyúttal zenetörténeti és népzenei mintákra is utal, nevezetesen a reneszánsz műzenére és a – Ligeti által már magyarországi évei óta ismert és kedvelt – széki hangszeres muzsika harmonizálására.⁹

13. KOTTA. A *Hungarian Rock* kezdete. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

Vivacissimo molto ritmico (Ein ganzer Takt = MM. 50)

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The right hand has a whole rest, while the left hand plays a series of chords. A 'sempre simile' marking is placed above the first few measures of the left hand. The second system continues the rhythmic pattern, with the right hand entering with notes. The third system shows further development of the rhythmic and harmonic material, with the right hand playing more active lines.

A jobb kéz az 5. ütemben egyetlen d^2 hanggal lép be. A következő ütemek során a hangkészlet tervszerűen bővül, a ritmus pedig sűrűbbé válik. A 17. ütemben jelenik meg először, s a 25. taktusig még hatszor ismétlődik a magyar népzene jellegzetes jambikus ritmusképlete (♩♩), melyben a hangsúly – a nyolcad érték tenuto+staccato, illetve a negyed tenuto artikulációjának következtében – mindannyiszor az első, rövid értékre esik. A népzenei hivatkozást még félreérthetlenebbé teszi, hogy a 15–29. taktusok valamennyi együtemes dallamfrázisa egy-egy jellegzetes pentaton népdalfordulatot idéz. A 29. ütemtől kezdve a jobb kéz egyre jobban „lemerad” a bal mögött, a két kéz frázisszerkezete elszakad egymástól. A 46. taktustól a jobb kéz frázisainak kezdete már nem esik egybe az ütemek elejével, az 52. ütemtől pedig az egyes frázisok hossza (12+12+13+35 nyolcad) már nem is egészszámú ütem. Ezek után meglepetésként hat, amikor a 60. taktusban a két kéz váratlanul unisonón „találkozik össze”. Ehhez hasonló találkozási pontok a későbbiekben többször is felbukkannak majd mint formai tagoló pontok. A 61. ütemben új szakasz kezdődik (61–84. ütem), amelyben ismét nyilvánvaló magyar népzenei allúziókat találunk. A 61. ütem hathangos frázisa tipikus dunántúli fordulatot idéz, a következő

⁹ Lásd a II. fejezet 34. lábjegyzetét.

ütemben pedig mindez egy kvinttel mélyebben megismétlődik, ami a magyar népdalok jelentős részére jellemző kvintváltás eszközére utal¹⁰ (14. kotta). A következő ütemek ezt a frázist szövik tovább és hangolják el lassanként. Az ezt követő szakaszok során egyre szaporodnak a tizenhatod értékek, így nő a ritmussűrűség. Végül a 116–126. ütemekben tizenhatod szinkópák is megjelennek, a jobb kéz egyidejűleg két–három szólamot játszik, és teljesen kromatizálódik.

14. KOTTA. *Hungarian Rock*, 61–62. ütem. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.



Ezen a ponton aligha lehetne tovább fokozni a hangzás sűrűségét. Ekkor, a 117. ütemben szólal meg a jobb kézben az az „elhangolt” népdalutánc, amely majd lelassítva, rubato előadásban tér vissza a darab legvégén. A dallam „igazi” (vagyis nem elhangolt) formája egy új stílusú parlando-rubato magyar népdal lehetne: kupolás, visszatéréses szerkezetű, a negyedik sor variáltan ismétli az elsőt (15. kotta). Első elhangzásakor – a groteszkül gyors tempó és a száguldó ostinato miatt – azonban könnyen észrevétlen marad a dallam. Az elhangolásnak és az idegen zenei környezetnek köszönhetően nem igazán ismerhető fel „népdal” volta; a népi jelleg úgyszólván a hallásküszöb alatt marad.

15. KOTTA. *Hungarian Rock*, az első „elhangolt” népdalutánc (127–134. ütem) és rekonstruált „igazi” formája. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

¹⁰ Vö. például a Bartók által gyűjtött és a *Tizenöt magyar parasztdalban* feldolgozott *Beteg asszony, fáradt legény* kezdetű népdallal: Lampert, *Népzene Bartók műveiben*, 121.

16. KOTTA. *Hungarian Rock*, a második „elhangolt” népdalutánzat (136–146. ütem) és rekonstruált „igazi” formája. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

Ugyanez mondható el az ezt követő népdalutánzatokról is. A 136–146. ütem dallama mögött rejlő melódia bizonyos szempontból az előző népdalutánzat rokona: szintén új stílusú, ám giusto ritmusú, ABBA szerkezetű kvázi-népdal (16. kotta). A 148–156. ütemek mögött rejtőző harmadik dallam ezzel szemben régi stílusú parlando-rubato népdalutánzat, hatszótagos sorokkal és ereszkedő vonallal (17. kotta). A 157–169. ütemek két, a dudánótákra és kanásztáncokra emlékeztető dallamot rejtenek; a dudamuzsikára történő asszociációt a tizenhatod-figurációk is szuggerálják. Az előbbi annak a dudánótának rokona, amelyet Bartók a *Tizenöt magyar parasztdal* záró darabjaként dolgozott fel, míg az utóbbi a *Gyermekeknek* első füzetéből ismert „Kanásztánc” kifacsart idézeteként hat. Az ostinato utolsó két elhangzása során a zeneszerző az utóbbi dallam záró motívumát fejleszti tovább, míg nem a jobb kéz eléri a csembalóklaviatúra felső határát. Ekkor az ostinato leáll, és az első népdalutánzat hangzik el sokszorosára lassítva, szándékolt és alighanem ironikus ünnepélyességgel.

17. KOTTA. *Hungarian Rock*, a harmadik, negyedik és ötödik „elhangolt” népdalutánczat (148sköv., 157sköv., illetve 162sköv. ütemek) és azok rekonstruált „igazi” formája. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

ad lib. poco sostenuto

accelerando ----- *al Tempo I*

A *Hungarian Rock* így tehát egyfajta népdalszvitbe torkollik, amely öt elhangolt népdalutáncot ölel fel, és teljesen kitölti a mű második felét. Habár az alapul vett (nem elhangolt) dallamok némelyike csaknem idézetként hat, mégis az tűnik valószínűbbnek, hogy a zeneszerző célja nem valódi népdalok, hanem inkább a magyar népzene bizonyos típusainak és műfajainak megidézése volt. Ligeti következetesen elidegeníti dallamait azzal, hogy egyes hangjaikat és dallamfordulataikat feljebb vagy lejjebb transzponálja, s így felbontja tonális szerkezetüket, miközben megőrzi jellegzetes melodikus és ritmikai fordulataikat, valamint strófyszerkezetüket. Következésképp csupán a dallamok sziluettje ismerhető fel, mintha messziről hallanánk őket: a zene a népzene benyomását kelti ugyan, de a konkrét dallamok nem azonosíthatók be.

A *Hungarian Rock* után hét hónappal komponált és a zeneszerző svéd barátainak, a csembalóművész Eva és a zenetudós Ove Nordwallnak dedikált *Passacaglia ungheresében* Ligeti ismét egy ostinato-alapú kötött barokk műfajt ötvözött elhangolt népdalelemekkel. A *passacaglia groundja* (18. kotta, 1–4. ütem) 16 hangból áll és a temperált skála mind a 12 fokát érinti, azonban kettős ellenpontot alkot önmagával – a két fele egyszerre is megszólal –, így a darab végül is nyolc hangközre és azok megfordítására épül. Ligeti a *Passacaglia ungheresét* eredetileg középhangos temperálású csembalóra szánta, ezért a nyolc hangköz, amelyet a kompozíció alapjául választott, éppen az a nyolc nagy terc, illetve – megfordítva – kis szext, amely ebben a hangolásban „tisztán” szól (lásd a műhöz készített vázlatlapot, 6. táblázat, **A**). A választott zsánernek megfelelően a *Passacaglia ungherese* formaelve is a fokozatos ritmikai sűrűsödés, ám itt a ritmusértékek aprózása rigorózusabb és mechanikusabb, mint a *Hungarian Rock*-ban (lásd az átmeneteket a negyedelőből a nyolcadoló, illetve a nyolcadolóból a tizenhatodoló mozgásba a 49., illetve 61. ütemben).

6. TÁBLÁZAT. Autográf vázlatok és fogalmazványok a *Passacaglia unghereséhez* (PSS SGL)

-
- A Vázlatok**, 1 kottalap, ceruzával. A felső sorban a középhangos temperatúrában „tisztán” nagy tercek, majd vázlatok az ostinato terc-szextsorhoz
-
- B Fogalmazvány**, 3 számozott 24 soros, fekvő Eberle No. 14 kottalapon, ceruzával. A cím eredetileg *Passacaglia all'ongherese* volt, melyet Ligeti javított. Svéd nyelvű ajánlás: *tillägnet Eva och Ove Nordwall*. A metrumot eredetileg 4/4-ként írta fel, de rögtön módosította 4/2-re. A fogalmazvány – kisebb hangjavításoktól eltekintve – lényegileg megegyezik a végleges változattal. A 12 ütemes egységek 1–6-ig beszámozva.
-
- C Autográf tisztázat**, fekete tintáírás. A középhangos temperatúra ekkor még kötelező volt (*für mitteltönig gestimmtes Cembalo*), a tempójelzés pedig beszédesebb, mint a nyomtatott változatban: *Andante espressivo e poco rubato*. Ligeti mindkét megjegyzést kihúzta a tisztázatról készült két fénymásolatból.
-

18. KOTTA. A *Passacaglia ungherese* kezdete az első „elhangolt” népdalutánzzattal (6–16. ütem) és annak rekonstruált „igazi” változatával. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

Andante $\text{♩} = 69$

sempre legato

A *Passacaglia ungherese* melodikus anyagát Farkas Zoltán „egy »népi dallam« soraira” készült variációsorként értelmezte.¹¹ Ugyan kétségtelenül a variáció a kompozíció fő vezérlő elve, ennél azonban többről van szó: nem csupán dallamsorok, hanem teljes strófák, mégpedig legalább három népdalutánzzat strófái bújnak meg a darabban. A 6–16. ütem alapjául szolgáló első strófa egy régi stílusú parlando-rubato népdal allúziója. Negyedik sorának jellegzetes fejmotívumát a 17–25. ütemben egészen addig szövi tovább a zeneszerző, amíg az át nem alakul a következő dallam (26–37. ütem) első sorává. A strófa, melynek első sorát Farkas a „Bánkódás” című Bartók-hegedűduóban felhasznált népdalhoz hasonlította (*Pejparipám részpatkója de fényes*), ereszkedő dallamvonalával és jellegzetes kvintváltó szerkezetével ismét egy régi stílusú népdal utánzataként hat (19. kotta). A 38. ütemtől ugyanez a dallam variáltan megismétlődik. Az 50–55. és az 56–60. ütemek mögött egy harmadik népdalutánzzat és annak variált ismétlése rejtőzik (20. kotta). Ez is kapcsolódik az első dallamhoz, ugyanis kezdő motívuma amaz kezdetének ritmikailag diminuált változata. Ez a visszatérő szerkezetű, kupolás vonalú giusto dallam ugyanakkor már a magyar népzene új stílusát reprezentálja.

¹¹ Farkas, „Magyar népzenei hatások”, 366–367.

19. KOTTA. *Passacaglia ungherese*, a második „elhangolt” népdalutánczat (26–36. ütem), valamint ennek és a 38. ütemben kezdődő variánsának rekonstruált „igazi” változata. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

A 61. taktusban a tizenhatod értékek megjelenésével folytatódik a gyorsulás, pontosabban a ritmusaprózás folyamata, amely – mint erre Farkas is rámutatott – egybeesik a hangszeres magyar népzene jellegzetes díszítő eljárásával, az aprózás, illetve cifrázás technikájával, aminek következtében még bokázó motívumok is feltűnnek¹² (lásd például a 61. ütem elejét). Az „őrült száguldás” folyamán a zene egyre többször megtorpan, s végül széthullik, míg az ostinato utoljára gördül le a hangszer legmélyebb regiszterébe.

Szembesülve a két műben felfedezhető ily sok magyar népzenei utalással, felmerülhet a kérdés: mi végre? Mit jelentenek a kicsavart és elhangolt népdalutánczatok? Válaszomban arra teszek kísérletet, hogy a *Hungarian Rock*ot és a *Passacaglia ungheresét* a komponista két párhuzamos zenei önarcképeként értelmezzem.

Ismeretes, hogy 1976-ban, csupán két esztendővel a csembalódarabok előtt Ligeti komponált már egy „önarcképet”: a Három darab két zongorára „Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)” című II. tételét. A kézzongorás darabban ironikus és egyben önironikus módon állított emléket a saját *meccanico* zenéje és az amerikai minimalista muzsikája közti, csak utólag felfedezett hasonlóságnak. Mint az ősbemutató programfüzetébe írott ismertetésében

¹² Farkas, „Magyar népzenei hatások”, 367.

fogalmazott: „Amolyan Reich- és Riley-*hommage* gyanánt (melyben bizonyára a személyes szimpátia is szerepet játszott), egyszerismind enyhén ironikus színezettel (s ugyanúgy öniróniával is – magamat is kifiguráztam ezzel) elegyíttem a Riley-féle ismétlődő *paternel*ek és a reichi fáziseltolás technikáját az egymásra helyezett rácsok és a »túltelített« kánon saját eljárásaival.”¹³

20. KOTTA. *Passacaglia ungherese*, a harmadik „elhangolt” népdalutánczat (50–55. ütem), valamint ennek és az 56. ütemben kezdődő variánsának rekonstruált „igazi” változata. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

Ligeti leírásának kulcsszavai az elegyítés (*Verschmelzung*), az irónia és az önirónia. Önarcképén nem egyedül ábrázolta magát, hanem más szerzőkkel – kortársaival és egy elődjével – együtt, vagyis elsősorban nem önmagát vagy a saját zenéjét, hanem a más komponistákhoz fűződő zenei kapcsolatát tematizálta. Mindhárom kulcsszó – az elegyítés, az irónia és az önirónia – pontosan ráillik arra a zeneszerzői módszerre is, amely a csembalódarabok mögött rejlik. A két mű extravágáns jellege jórészt a heterogén zenei stílusok és idiómák, illetve a távoli kulturális kontextusok elegyítéséből fakad. A *Passacaglia ungherese*-ben az álmagyar folklór egy jellegzetesen barokk műfajba és hangzásvilágba ágyazódik be, míg a *Hungarian Rock*-ben a népzenei allúziók a jazz és a rock elemeivel, balkáni és karibi ritmusokkal, valamint a 17. századi chaconne-tradícióval

¹³ VÍ, 425.

kombinálódnak. Azonban mindkét darab több csupán kollázsnál, a különféle elemek merő egymásra helyezésénél. Ligeti szellemesen kiaknázza az ezen elemek közti lehetséges átfedéseket, rátalálván – mint Farkas írja – mintegy a heterogén elemek „közös nevezőjére”.¹⁴ Ha a kézzongorás darabban Ligeti különböző stílusokat és kifejezésmódokat elegyítve rajzolt önarcképet, nem lehet-e, hogy ugyanezt tette magyar csembalódarabjaiban is? Ha elfogadjuk ezt, akkor a *Hungarian Rock*ot és a *Passacaglia ungheresét* joggal értelmezhetjük Ligeti saját gyökereihez fűződő ambivalens viszonyának művészi kifejeződéseként, valamint önmagáról, a Nyugat-Európában élő magyar emigránsról alkotott önironikus metaforákként.

Ligeti Magyarországhoz fűződő ambivalens viszonyát, valamint az egykori szülőföldjétől való fizikai és lelki elválasztottságot világosan tükrözi a két darabban felhangzó népdalutánszatok kicsavart és elhangolt jellege. A két mű narratívája azonban igencsak különböző. A *Hungarian Rock*ban a népzenei elemek fokozatosan bukkannak fel, majd átadják a helyüket teljes dallamoknak, amelyek azonban mintegy a felszín alatt maradnak. Bár a zene mindvégig szórakoztató és extravagáns, a népdalhamisítvány csak a codában lép előtérbe. Ezt az elhagyott szülőföld lassanként, ám feltartóztatlanul felbukkanó emlékképeinek metaforájaként értelmezhetjük. Az álnépdal codabeli visszatérése tipikus Ligeti-féle duplafenekű mozzanat: egyfelől apoteózis, másfelől az apoteózis önironikus karikatúrája. Ezzel szemben a *Passacaglia ungheresében* az etnikus jelleg már a darab elejétől sokkal erőteljesebb, itt viszont a dallamok lassanként lebomlanak, s végül elenyésznek – az elhalványuló és semmibe foszló emlékképek metaforájaként. Ha különbözőképp is, de Ligeti mindkét csembalódarabban saját múltjának emlékeivel és utóhatásaival küzd.

¹⁴ Farkas, „Magyar népzenei hatások”, 367.

2. Nostalgia: Trió hegedűre, kürtre és zongorára

Hogy a *Hungarian Rock* és a *Passacaglia ungherese* mennyivel több, mint csupán „ironikus kommentár”, hogy a két rövid csembalódarab milyen szervesen illeszkedik az életműbe, azt az is mutatja, hogy több lényeges zenei jegyük visszaköszön Ligeti következő, jóval nagyobb szabású és komplexebb művében, a hegedűre, kürtre és zongorára írt négyteteles Trióban (1982). A csembalódarabok és a kamaramű rokonságára egyes zenei típusok azonosságán túl – mint amilyen az *aksaké* ritmusú balkéz-ostinato és az attól metrikailag egyre jobban elszakadó, jazzes beütésű jobbkéz-melodika a *Hungarian Rock*-ban és a Trió II. tételében, vagy a barokk ostinato-technika alkalmazása a *Passacaglia ungherese*-ben és a Trió IV. tételében – általában a különféle zenetörténeti és népzenei utalások kitüntetett szerepe utal.

Amint ugyanis arra Wilhelm András, Ulrich Dibelius és nyomukban a mű későbbi elemzői rendre felhívták a figyelmet, a Kürttrió tudatosan rájátszik a zenetörténeti és népzenei hagyományra, mégpedig annak egyszerre több rétegére.¹⁵ Maga a zeneszerző is úgy nyilatkozott 1983-ban, hogy „a Trióban különböző hagyományos és népzenei »rétegek« találhatók.”¹⁶ A sok különféle hagyományelemre való hivatkozás ellenére azonban a kompozíció mégis integer és szuverén; a hivatkozott zenei anyagokat a zeneszerző nemcsak koherens, átélhető és hatásos, hanem kimondottan egyéni, sőt személyes műalkotássá olvasztja össze.

A Kürttrió zenetörténeti hagyományhoz fűződő viszonya – amelyet többen a posztmodern jelzővel illettek – számos vita és elemzés tárgya volt az elmúlt három évtized során; Martin Zenck és Rudolf Frisius 1984-ben a mű nyílt zenetörténeti utalásai miatt vádolta meg Ligetit tradicionalizmussal, korábbi avantgardizmusának feladásával.¹⁷ A zeneszerző – aki különben rendszerint hevesen tiltakozott mindenfajta besorolás, címkézés ellen, és elhatárolta magát mind az avantgárdtól, mind pedig a posztmodernről¹⁸ – visszatekintve maga is úgy látta, hogy a Triónak

¹⁵ Wilhelm András, „Egy új alkotói korszak kezdete: Ligeti György Kürttriója”, *Muzsika* 26/5 (1983. máj.): 23–27; Ulrich Dibelius, „Ligeti's Horntrio”, *Melos* 46/1 (1984. jan.–márc.): 44–60. Wilhelm a Trió zenei utalásait Weöres Sándor nyomán „áthallásoknak” nevezi. A Kürttrió hagyományhoz fűződő viszonyát a legátfogóbban tárgyaló újabb elemzések: Michael D. Searby, *Ligeti's Stylistic Crisis: Transformation in His Musical Style 1974–1985* (Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, 2010); Amy Bauer, *Ligeti's Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute* (Farnham, Burlington: Ashgate, 2011), 159–174; Richard Steinitz, „À qui un homage? Genesis of the Piano Concerto and the Horn Trio”, in Louise Duchesneau–Wolfgang Marx (ed.), *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds* (Woolbridge: The Boydell Press, 2011), 169–212. A művet a Bartók-recepció szempontjából elemezte Simone Hohmaier, „*Ein zweiter Pfad der Tradition*”: *Kompositorische Bartók-Rezeption* (Saarbrücken: Pfau, 2003), 131–138.

¹⁶ „On trouvera dans le *Trio* différents »niveaux« traditionnels, également folkloriques.” Denys Bouliane, „Entretien avec György Ligeti”, *Sonances: Revue musicale québécoise* 3/1 (1983): 9–27.

¹⁷ Lásd az I. fejezet 103. lábjegyzetét.

¹⁸ Lásd többek között „La mia posizione di compositore oggi”, in Enzo Restagno (szerk.), *Ligeti* (Torino: EDT, 1985), 3–5, németül in *GS/2*, 114–115; Lutz Lesle, „In meiner Musik gibt es keine Weltanschauung: Gespräch mit György Ligeti”, *Das Orchester* 36/9 (1988): 890; Szitha Tünde, „»Tulajdonképpen tradicionális komponista

„vannak posztmodern vonásai”,¹⁹ sőt művei lemezösszkiadásának kísérőfüzetében „konzervatív-posztmodernnek” nevezte a darabot.²⁰ Ligeti posztmodernségének kérdésében – részben a fogalom tisztázatlansága miatt – az újabb szakirodalomban sem alakult ki konszenzus.²¹

Sem a kérdés eldöntése, sem pedig a Kürttrió hagyományhoz fűződő viszonyának átfogó vizsgálata nem feladata a jelen munkának. Ehelyett inkább azokra a népzenei utalásokra szeretnék rámutatni, amelyeket az elemzők eddig egyáltalán nem, vagy csak általánosságban említettek, s ezek alapján kívánok kísérletet tenni a mű új szempontú értelmezésére. A Trió ugyanis – a zenetörténeti hivatkozásai mellett – lépten-nyomon utal a magyar és a román népzenei hagyomány elemeire is.

A mű egy elhangolt Beethoven-idézettel kezdődik: az első két ütemben a hegedű kettősfogásokban haladó menete az op. 81a Esz-dúr („Les Adieux”) zongoraszonáta kezdetének kürtmenetét idézi.²² Ligeti a három hangközöből álló menet második tagjában az alsó, a harmadikban pedig mindkét hangot egy félhanggal feljebb transzponálja; ennek következtében a második hangköz tiszta kvintje tritonusszá szűkül, a hangközmenet pedig elveszíti tonális meghatározottságát (21. kotta). A kürtmenetet már Beethoven is stilizáltan, a búcsú, az elválás szimbólumaként idézte, amint azt a rendhagyó harmonizálás jelzi: a menet először VI. fokú álzárlatra fut, másodszorra pedig szűkített, illetve domináns szeptimakkord társul hozzá, és a leszállított VI. fokon marad nyitva. Ligeti ezt a szimbolikus jelentéssel felruházott stilizált kürtmenetet idézi, az elhangolás és a hangszerelés révén tovább stilizálva és még inkább eltávolítva azt. A mű folyamán a kürtmotívum különleges jelentőségre tesz szert: valamennyi tételben megjelenik, s mire bejárja életútját a Trióban, kiderül, hogy ez a – Ligeti szavaival élve – „dallami-harmóniai csíra”²³ az egész ciklus alapmotívuma volt.

vagyok»: Szombathelyi beszélgetés Ligeti Györggyel”, *Musika* 33/10 (1990. okt.): 14; „Rapszodikus gondolatok a zenéről, főként a saját műveimről”, in *VÍ*, 347–357, ide 356.

¹⁹ „The Horn Trio has postmodern features. It is not a postmodern work, but it is my ironical *flirtation* with postmodernism.” Lásd György Ligeti, „An art without ideology”, in Anders Beyer, *The Voice of Music: Conversations with Composers of Our Time* (Aldershot: Ashgate, 2000), 1–15, ide 8. Lásd még Manfred Stahnke, „Beszélgetés Ligeti Györggyel”, in Eckhard Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel: Beszélgetőkönyv*, ford. Nádori Lída (Budapest: Osiris, 2005), 193–220, ide 212: „[...] egy időben sűrűltam a posztmodern, a retro-mozgalmat, különösen Kürttrióban [...]”.

²⁰ „Trió hegedűre, kürtre és zongorára” [1998], in *VÍ*, 428.

²¹ Lásd elsősorban Mike Searby, „Ligeti the postmodernist?”, *Tempo* 199 (1997. jan.): 9–14, valamint uő, *Ligeti's Stylistic Crisis*. A zenei posztmodernizmus kérdéséről jó áttekintést nyújt Jonathan D. Kramer, „The nature and origins of musical postmodernism”, *Current Musicology* 66 (2001): 7–20.

²² Richard Steinitz figyelmeztet, hogy sem a Trió fennmaradt szöveges vázlataiban nem fordul elő hivatkozás a Beethoven-szonátára, sem az ősbemutatóhoz írott kommentárjában nem említi azt Ligeti, sőt a nyomában Dibelius is csak „kürtkvintekről” ír elemzésében, holott a későbbiekben a zeneszerző gyakran nyilatkozott róla, többek közt a CD-összkiadás kísérőfüzetében is. Ennek Steinitz szerint az lehet az oka, hogy a zeneszerzőben talán csak utólag tudatosult a Beethoven-allúzió jelentősége. Lásd Steinitz, „À qui un homage?”, 189–190.

²³ „Trió hegedűre, kürtre és zongorára” [1982], in *VÍ*, 426.

21. KOTTA. A kürtmenet idézete Beethoven Esz-dúr („Les Adieux”) zongoraszonátája (op. 81a) I. tételének kezdetén (a) és 7–8. ütemében (b), valamint Ligeti Kürttriójának élén (c). By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

Miközben a hegedű a kürtkvint-motívumot játssza, a kürt a román havasi kürtre (*bucium*) jellemző szignálszerű melodikával lép be, szintén elkerülve a tonális meghatározottságot (22. kotta). Az elhangolás, valamint a dinamika (*p*), a hangzáskarakter (*dolcissimo, espressivo*) és a ritmikai lebegés (átkötött értékek, polimetria) révén mindkét idézet távolinak, megfoghatatlannak tűnik; ezt az érzetet még tovább erősítik a hosszan kicsengő, semmibe vesző frázisvégek, visszhangok és csendek (*quasi eco* a 9., 19. és 34., *eco misterioso* a 88., 97. és 110. ütemben).

22. KOTTA. Trió hegedűre, kürtre és zongorára, I. tétel, 1-8. ütem. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

A háromtagú (ABA) nyitótétel középrésze (60–83. ütem) a Ligeti által Inaktelkén gyűjtött és az *Inaktelki nóták*ban fel is dolgozott *Én az uccán már végig se mehetek* kezdetű népdal egy teljes strófáját rejti (lásd a 3c kottát a II. fejezetben). Hallás útján azonban aligha ismerhető fel az idézet, ugyanis Ligeti a népdalnak csupán a ritmusát citálja.²⁴ A négysoros dallamot a zongora és a pengetett, majd tremolózó hegedű unisono, illetve oktávpárhuzamban játssza, s a kürt és a hegedű minden egyes sorhoz rövid kommentárt fűz. A negyedik dallamsorban az üveghangokat játszó hegedű egyre magasabbra hág, egészen odáig, ahol hangmagasság helyett már csak a vonózörej „sóhajait” hallani (*Hauch, wo kein Ton mehr anspricht* – utasít a kotta); eközben a zongora a legmélyebb

²⁴ Talán erre az elhangolt népdalidézetre gondolt Ligeti, amikor azt nyilatkozta Monika Lichtenfeldnek, hogy a Kürttrio I. tételében különleges jelentőséget játszik egy a magyar folklórban gyökerező zenei-nyelvi fordulat. Monika Lichtenfeld, „Gespräch mit György Ligeti”, *Neue Zeitschrift für Musik* 145/1 (1984. jan.): 8–11, ide 10.

regiszterébe süllyed. Még tart a zongora mélyrepülése, mikor a hegedű és a kürt az A rész enyhén variált visszatérését kezdi intonálni (84. ütem).

„A komponálás során egy nagyon távoli, gyengéd és melankolikus zene elképzelése lebegett előttem, amely mintha léghörri kristályosodásokon átszűrve szólalna meg” – kommentálta Ligeti az I. tételt.²⁵ Az *Andante con tenerezza* távoli, elmúlt dolgok elmosódott emlékét idézi meg: az elhangolt Beethoven-idézet a tonális zenei hagyományt, a *bucium* hangzásának felidézése Romániát, a dallami kontúrját vesztett magyar népdal Erdélyt. Mindezekkel együtt pedig Ligeti saját fiatalkori zenéjét, saját ifjúságát is (*Román koncert, Inaktelki nóták*).²⁶ A tétel – amely végül a semmibe vész – mintha a régmúlt és távoli dolgokra való emlékezés zenei metaforája volna.

A nyitótétellel ellentétben a II. tétel (*Vivacissimo molto ritmico*) kapcsán Ligeti nem mulasztott el utalni etnikus zenei forrásaira, ám mindannyiszor hangsúlyozta, hogy párhuzamosan több népzenei hagyományból merített, s a folklór-inspiráció csak közvetetten érvényesült:

A második tétel egy igen gyors, polimetrikus tánc, amelyet különböző nem létező népek népzeneje „inspirált” – mintha Magyarország, Románia és az egész Balkán valahol Afrika és a karibi térség között feküdne.²⁷

Míg az ősbemutató alkalmából fogalmazott ismertetésben Ligeti a magyar és a román népzene is inspirációs forrásaként említette, addig a későbbiekben már csak a karibi és balkáni népzene hatásáról beszélt.

[...] a második tételben [...] egyfajta imaginárius, szintetikus népzene hallunk, amely latin-amerikai és balkáni elemekből áll.²⁸

Kétségtelen ugyan, hogy az aszimmetrikus tagolású – kezdetben 3+3+2 nyolcados, később részben másféle osztású – 8/8-os metrum látványosan hivatkozik mind a salsa, mind pedig a balkáni népzene metrikájára, azonban a metrumon kívül voltaképp semmi más nem utal ezekre az etnikus repertoárokra. A teljes tételen végigvonuló együtemes ostinato sokkal inkább bartóki ihletésűnek tűnik, semmint folklorisztikusnak – az aszimmetrikus tagolású nyolcfokú skálamotívum a 2., a 3+3+2 nyolcados metrum konkrétan a 6. *bolgár táncot* idézi²⁹ –, a

²⁵ „Trió hegedűre, kürtre és zongorára” [1982], in *VÍ*, 426.

²⁶ A műhöz készült gép- és kézírásos vázlatlap (PSS SGL) tanúsága szerint Ligeti az I. tétel „kürtszignáljaihoz” valóban a *Román koncertet* és a havasi kürtöt asszociálta. A vázlatlapot faksimilében közli Steinitz, „À qui un homage?”, colour plate 13.

²⁷ „Trió hegedűre, kürtre és zongorára” [1982], in *VÍ*, 427.

²⁸ „Trió hegedűre, kürtre és zongorára” [1998], in *VÍ*, 428. Lásd még Bouliane, „Entretien avec György Ligeti”, 17: „A Trió második tétele a karibi és a balkáni népzene ismeretének a gyümölcse, jóllehet sem salsát, sem balkáni néptáncokat nem idézek benne.” („Le deuxième mouvement du Trio est le fruit de la connaissance des musiques folkloriques des Caraïbes et des Balkans, bien qu’il n’y ait aucune citation ni de *salsa* ni de danses populaires balkaniques.”)

²⁹ Bartók, *Mikrokosmos*, 149. és 152. szám („Hat tánc bolgár ritmusban”, 2. és 6. szám). A zongora 145. ütemben kezdődő akkordikus anyaga tematikus szinten is a 6. *bolgár táncra* utal.

szeszélyesen virtuóz, improvizatív, az ostinato megszabta metrumból egyre merészebben kilépő zongora-melodika pedig a jazz-zongorázás elemeivel operál.

De vajon hol jelentkezik a magyar és a román népzene hatása? Kezdetben egy dodekafon sor (f-c-d-e-fisz-aisz-cisz-disz-g-a-h-gisz) rotálódik a zongoradallamban, amely a 15–47. ütemekben összesen tizenhatszor fut le; a sorok kezdete természetesen nem esik egybe a zenei frázisok kezdetével. A zongoraszólam kibontakozása a *Hungarian Rock* kompozíciós stratégiáját követi: a dallam frázisstruktúrája kezdetben azonos az ostinatóéval, majd egyre jobban eltávolodik attól, mígnem a két szólam közt polimetria alakul ki. Szintén a csembalódarabra emlékeztet, ahogyan az első nagyobb cezúrát követően új, magyaros, közelebbről „dunántúli” hangzású melodika jelentkezik (vö. *Hungarian Rock*, 61–62. ütem). A Kürttrióban ez a 47/48. ütemben következik be, miután a folyamatosan süllyedő zongoradallam eléri a billentyűzet alsó határát. Az új dallam – melynek hangjai függetlenek az eddigi Reihétől – a négyvonalas regiszterben szólal meg: három frázisból áll, s első két frázisa ugyanazzal a jellegzetes la-szi-mi-re fordulattal kezdődik, amely a magyar hallgatót önkéntelenül a *Dunaparton van egy malom* kezdetű népdalra emlékezteti³⁰ (23. kotta). A zongoradallam hangjai a 60. ütemtől ismét az eredeti Reihe szerint alakulnak (a sor az 5. hangtól indul), a 69. taktusban pedig immár a kürt is csatlakozik a zongora melodikájához. A hegedű – kisebb megszakításoktól eltekintve – már a 28. ütem óta saját dodekafon, hosszabb értékekben mozgó, expresszív dallamát játssza; ehhez a 75. ütemben csatlakozik a zongora bal keze, amely a hegedű négyvonalas regiszterben, üveghangokon játszott dallamát hat oktávval mélyebben kopulázza. A második szakasz végét ennek a hegedű és zongora által megszólaltatott dallamnak a zongora legmélyebb regiszterében, hat teljes ütemen át kitartott záróhangja jelzi (98–103. ütem).

23. KOTTA. Trió, II. tétel, 47–53. ütem, zongora jobb kéz. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.



A 104. ütemben kezdődő harmadik szakasz újabb közvetett folklór-hivatkozást rejt. A hegedű – az előző szakasz hegedűdallamával is rokon – nagy ívű, hosszú értékekben mozgó, szabad tizenkétfokú melódiája nem más, mint a *Musica ricercata* VII. darabjából ismert romános-szerbes népdalutánc elhangolt változata (24. kotta). A vázlatok tanúsága szerint Ligetinek csak a komponálás közben jutott eszébe, hogy beépítse a tételbe a „3. [fúvósötös-]bagatell”, azaz a VII.

³⁰ A műhöz készült gép- és kézírásos vázlatlap (PSS SGL) tanúsága szerint Ligeti a II., *Scherzo* feliratú tételben többek közt „dunántúli» dallamokat” akart alkalmazni. A vázlatlapot faksimilében közli Steinitz, „À qui un homage?”, colour plate 13.

Ricercata-darab „8 hangú mixolíd” dallamát.³¹ Az önmagától kölcsönzött dallammal hasonlóan járt el, mint a népdalutánzatokkal a két csembalódarabban: egyes hangjait és fordulatait feljebb, illetve lejjebb transzponálva felbontotta annak tonális szerkezetét, miközben megőrizte jellegzetes melodikus és ritmikai fordulatait. Azonban nemcsak a dallamot idézte Ligeti a három évtizeddel korábbi zongora-, illetve fúvósötös-darabból, hanem annak variációs feldolgozásmódját is. A némileg kibővített-továbbszótt teljes dallamstrófa elhangzását a Trióban öt változat követi, mely során a dallam egyre bonyolultabb, egyre gazdagabb kidolgozást nyer. A változatok egy része nem tartalmazza teljességében a dallamot, vagy annak épp csak egy-egy motívumát dolgozza fel szabadon (7. táblázat).

24. KOTTA. A *Musica ricercata* VII. darabjából kölcsönzött álnépdal elhangolt idézete a Trió II. tételében, 104–129. ütem. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

7. TÁBLÁZAT. A *Musica ricercata* VII. darabjából kölcsönzött népdalutánzat feldolgozása a Trió II. tételében

104–137. ütem	Melodikus változat: teljes strófa (104–129. ü., hegedű→zongora→kürt→zongora→hegedű) és továbbszövése (130–137. ü., hegedű→kürt→zongora)
145–159. ütem	Akkordikus változat: motívumok szabad felhasználása (zongora)
160–181. ütem	Kétszólamú változat: teljes strófa (téma: hegedű; alsó szólam: kürt)
182–191. ütem	Akkordikus tükörkánon-változat: motívumok szabad felhasználása (zongora)
192–205. ütem	Kétszólamú kánon: rövidített strófa (hegedű, zongora)
205–223. ütem	Háromszólamú kánon: rövidített strófa (205–220. ü., hegedű, zongora, kürt) és továbbszövése (220–223. ü., hegedű)

³¹ A Steinitz által közölt vázlatlap arról tanúskodik, hogy a II. tételben Ligeti két, eredetileg különállónak tervezett tételt (2. *Scherzo*, 4. *Chaconne*) kombinált egymással. A „gyors, »karibi-bolgár« ritmusú” *Chaconne* gépírási tervéhez kézzel, kék tintával az alábbi ötletet jegyezte fel: *Benne esetleg ~ 3. Bagatell melod-harm-canon (8 hangú mixolíd)?*, majd fekete tintával a következőt: *igen! melod alternatív 3 [olvashatatlan szó] «kíséret» alternatív | állandó dallam → Ravel Bolero*. Lásd Steinitz, „À qui un homage?”, colour plate 13.

Az elhangolt népdalutánzatra készült variációsor a II. tétel teljes középrészét kitölti. A 224. ütemben visszatér a zongora kezdő dodekafon dallama, melynek anyagából – mindvégig a Reihe alapján – egyre sűrűbbé, egyre feszültebbé váló zenei anyag szövődik. A 249. ütemtől a ritmusértékek sűrítése révén a tempó is fokozódik: miközben a hegedű és a kürt megtartja a nyolcad-pulzációt, a zongora az eddigi nyolc helyett ütemenként kilenc pulzust kezd játszani. A 263/264. ütemben az ütemenkénti „pulzusszám” tízre, majd a 266. ütemben tizenkettőre nő. A tovább már nem fokozható feszültségnek váratlan megállás és három generálpauza vet véget, amely után visszatér a nyitótétel kürtkvint-mottója, a tétel pedig elvész a hegedű üveghangjainak és a kürt legfelső regiszterének törékeny, szinte irreális magasságában. A nyitótétel nosztalgikus világának rövid visszaidézése mintegy idézőjelbe teszi, ábrándképpé nyilvánítja Ligeti „karibi-bolgár táncának”, ennek az etnikus ízű, szellemesen pezsgő, virtuóz karakterdarabnak a látszólagos gondtalanságát. A játékos felszín alatt a II. tételben is nosztalgikus visszaemlékezés rejtőzik.

A „chaconne-scherzót” újabb karaktertétel, induló követi (*Alla marcia*). A Kürttrió hattételes tervét tartalmazó, már többször említett gép- és kéziratot vázlatlap tanúsága szerint az eredeti tervben ez a tétel nem szerepelt; egy Schumann-ihletésű induló ötlete csak később, a komponálás során merült fel.³² Steinitz ugyanakkor joggal jegyzi meg, hogy a tétel legfeljebb áttételesen hivatkozik Schumann Zongoraötösének II. tételére; Ligeti egy beszélgetés során Beethoven op. 101-es A-dúr zongoraszonátájának II. tételét nevezte meg közvetlenebb modelljeként.³³ Művei CD-összkiadásához írt kommentárjában a zeneszerző egy „Beethoven scherzóit idéző gesztust” említett a tétellel kapcsolatban, s rámutatott arra, hogy ez a gesztus a fáziseltolás Steve Reich-i ötletével kombinálódik.³⁴ A háromtagú (ABA) tétel indulószakaszának (A) dodekafon témája a nyitótétel kürtkvint-motívumából származik, a variált visszatérésben kiemelt szerepet játszó „kürtjelek” pedig szintén az I. tétel *bucium*-utánzó anyagából erednek.³⁵

Rachel Beckles Willson mutatott rá a Kürttrió és Bartók 6. vonósnégyese stilizált indulótételének rokonságára.³⁶ A párhuzam találó, ám valójában sokkal mélyebb a rokonság a két mű között: a Trió egész felépítése, a négy tétel karaktere és sorrendje is Bartók utolsó kvartettjére emlékeztet. Mindkettőben egy mérsékelt tempójú nyitó- és egy tragikus hangú, lassú zárótétel fog

³² Ligeti a margóra, függőlegesen jegyezte fel lila tintával: *PLUSZ TÉTEL: Induló „Schumann | kvintek”*. Lásd Steinitz, „À qui un homage?”, colour plate 13.

³³ Steinitz, „À qui un homage?”, 196.

³⁴ „Trió hegedűre, kürtre és zongorára” [1998], in *VÍ*, 428.

³⁵ „Trió hegedűre, kürtre és zongorára” [1982], in *VÍ*, 427.

³⁶ Rachel Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 185–186. Egyszersmind párhuzamot vont a bartóki *Mesto* dallam és Ligeti siratódallama között. Véleményem szerint azonban nem áll fenn konkrét dallami párhuzam, inkább a hangvétel és a négytételes cikluson belül elfoglalt hely rokonítja a két zárótételt.

közre két epizódszerű karaktertételt:³⁷ egy scherzót és egy stilizált indulót (a Bartók-műben a belső tételek sorrendje fordított). Az eltérő karakterű tételeket mindkét műben közös téma, illetve motívum köti össze: Bartóknál a *Mesto* ritornell-téma, Ligetnél a kürtkvint-motívum. Ez a téma, illetve motívum ugyan valamennyi tételben megjelenik, azonban teljes értékűen csak a lassú fináléban bontakozik ki. A négy tételt összefogó közös téma, illetve motívum így egyik esetben sem csupán a ciklus koherenciáját biztosítja, hanem fontos dramaturgiai szerepet is betölt: valamiféle titkos – ám félreérthetetlenül tragikus – eseménysor, narratíva elbeszélőjévé válik.³⁸

A Trió három hangközből álló kürtkvint-motívuma a IV. tételben (*Lamento. Adagio*) kibővül és átalakul: a kezdő nagyterc kisterccé sötétül, s a menet két hangközzel meghosszabbodik, aminek következtében az eredetileg kinyíló hangközsor összезárul. A menet felső szólama egy kis és nagy szekundokban ereszkedő, összesen tiszta kvart ambitusú vonalat alkot (25. kotta). Ez a folyamatosan ismétlődő, ereszkedő kétszólamú hangközsor – melynek két szólama egymással kettős ellenpontot alkot – egy passacaglia alapját alkotja. E passacaglia-téma fölött jelenik meg a 6. ütemben az a jellegzetes – a hangközsor ereszkedő felső szólamával is rokon – siratódallam, amelyet Ligeti később csaknem valamennyi nagyszabású művében felidézett, s amely így kései alkotókorszakának emblemikus stílusjegyévé vált (26. kotta). Megjelenik a dallam az *Automne à Varsovie* című zongoraetűdben (1985), a Zongoraverseny II. és III. tételében (1985–88), a Hegedűverseny IV. és V. tételében (1990–92), a Brácsaszonáta V. tételében (1991–1994), a *Hamburgi koncert* VI. tételében (1998–99, 2002), sőt rövid, ironikus önidézetként még a „Kuli” című dalban is (*Síppal, dobbal, nádibegedűvel*, 2000).

25. KOTTA. A Trió IV. tételének passacaglia-menete



A tragikus hangú, lassú zárótétel ötlete, úgy tűnik, a III. tétel indulójáénál is később merült fel a zeneszerzőben, ugyanis az még utólagos kiegészítésként sem szerepel a Kürttrió hattételes tervét tartalmazó gép- és kéziratos vázlatlapon; ott még egy „Caccia” című „gyors”, „szaggatott”, részben „romános táncdallamokat” tartalmazó „collage” terve áll zárótételként.³⁹ Ez a körülmény még eggyel növeli a Kürttrió és a 6. vonósnégyes közti párhuzamok számát, hiszen – mint azt Benjamin Suchoff kimutatta – eredetileg Bartók is gyors táncfinálét tervezett kvartettjéhez, s csak utólag döntött úgy, hogy a lassú bevezetést önálló zárótétellé szélesíti ki.⁴⁰ Ráadásul úgy tűnik, mindkét zeneszerzőt részben személyes okok terelték a tragikus finálé felé: Bartókot a

³⁷ Vö. Dibelius, *György Ligeti*, 207.

³⁸ Vö. Kroó György, *Bartók-kelemez* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975), 230.

³⁹ A vázlatlap fakszimilijét lásd Steinitz, „À qui un homage?”, colour plate 13.

⁴⁰ Benjamin Suchoff, „Structure and concept in Bartók’s Sixth Quartet”, *Tempo* 83 (1967–1968. tél): 2–11.

világháború kitörése és édesanyja halálos betegsége miatt érzett pesszimizmusa, Ligetit édesanyja elvesztése feletti gyásza.⁴¹

26. KOTTA. A siratódallam megjelenései Ligeti műveiben: (a) Kürttrió, IV. tétel; (b) *Automne à Varsovie* (*Études pour piano*, 6. szám); (c) Zongoraverseny, II. tétel; (d) Zongoraverseny, III. tétel; (e) Hegedűverseny, IV. tétel; (f) Hegedűverseny, V. tétel; (g) Szonáta szólóbrácsára, V. tétel; (h) *Hamburgi koncert*, VI. tétel. A hangok időtartamát a kottafejek alatti számok jelzik; a példák csak a tételen belüli első vagy elsődlegesnek tekinthető megjelenést mutatják.

(a) *pp dolente ma poco in rilievo*
 4 3 16 3 3 3 10 2 2 3 3 4 8 16

(b)
 5 5 5 10 5 5 5 5 10 10 5 5 5 5 5 5 10 10 10

(c) *pp semplice*
 5 4 12 3 5 4 8 4 3 5 4 8 4 3 9

(d) *p molto espressivo, dolente con tenerezza*
 7 7 7 14 7 7 7 7 14 7 7 14 7 7 7 7 14 14 7 7 14

(e) *fff*
sfz *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz* *sfz*

(f) *ppp dolciss., cantabile*
 7 7 7 14 7 7 7 7 14 7 7 14 7 7 7 7 7 14
mp *pp*

(g) *fff con tutta la forza, feroce*
 2 3 7 1 1 3 2 6 1 1 1 2 2 1 1 1 4

(h) *in Si pp dolciss., dolente* *cantabile espr.* *in Fa*
 4 2 2 5 2 2 2 2 5 2 2 6 5 7 5 12

A Trió kompozíciós kéziratát vizsgálva Steinitz megállapította, hogy a IV. tétel passacaglia-témája már azelőtt készen állt, hogy a 6. ütemben belépő siratódallam megszületett volna. Annak helyén ugyanis eredetileg egy – az ostinato 5/8-os metrumával szemben – egyenletes 4/8-os egységekben haladó, héthangos ereszkedő téma állt (f-esz-d-desz-c-e-h), amelyből az ostinato fölött szigorú imitációs szerkezet bontakozott volna ki.⁴² Nem tudhatjuk, hogyan folytatódott volna a tétel, az azonban kétségtelen, hogy a végleges siratódallam – ritmikai változatosságának és frázisokra tagolt, lélegző szerkezetének köszönhetően – jóval dinamikusabbnak, expresszívebbnek és személyesebbnek tűnik, mint a kissé mechanikus korábbi változat, jöllehet a

⁴¹ Ligeti édesanyja 89 éves korában, az I. tétel komponálása idején hunyt el Bécsben. Lásd Steinitz, *György Ligeti*, 254.

⁴² Steinitz, „À qui un homage?”, 188–189. Lásd ugyanitt a hivatkozott vázlat átírását is.

szigorú passacaglia-technika a végleges verzióban is egyfajta objektív, személytelen keretet ad a siratódallamnak. A Kürttrío zárótételének éppen a személytelen passacaglia-keret és az expresszív siratódallam között feszülő ellentét ad drámai jelleget: a tétel folyamán a siratódallam egyre inkább elhatalmasodik, lassanként szétfeszítve, s végül megsemmisítve a passacaglia-keretet.

Érthető, hogy a passacaglia-szerkezet – és persze a zeneszerző nyilatkozatai – abba az irányba terelték a mű elemzőit, hogy elsősorban barokk modelleket keressenek Ligeti „Lamento”-ja mögött (Monteverdi: *Lamento della Ninfa*, Dido búcsúja Purcell *Dido és Aeneas*ából, „Crucifixus” Bach h-moll miséjéből).⁴³ Pedig a barokk lamento-basszus zenetörténeti hagyománya mellett a zeneszerző népzenei forrásokra is hivatkozott: az erdélyi magyar és a román népi siratóra (*bocet*), valamint gyerekkori cigányzenei emlékeire.⁴⁴ Denys Bouliane egy 1987-ben készített interjúban a siratódallam („Lamento”-*Melodie*) román népzenei gyökereiről kérdezte Ligetit, aki a *bocet* dallamtípusára (ereszkedő tetrachord) utalt, nyomban hozzátéve, hogy ez a dallamtípus számos etnikus kultúrában honos, sőt a barokk lamento-basszusban is megfigyelhető. Amikor Bouliane arról faggatta, milyen személyes okok állnak eme igen erős érzelmi töltetű zene nyolcvanas évek eleji újbóli felbukkanása mögött, Ligeti kitérő választ adott („nem hiszem, hogy megváltoztam volna”), s azt hangsúlyozta, hogy újabb zenéjének is része az objektivitás, éppúgy, ahogy az 1950-es, 60-as években írott műveiből sem hiányzott az érzelmesség (*Emotionalitüt*).⁴⁵

Ligeti siratódallamára a recepció az 1990-es évek közepétől kezdett felfigyelni. Az *Automne à Varsovie*-t elemezve Bouliane a *bocet*tel és az andalúziai *cante jondóval* állította párhuzamba a dallamot, és idézte egy román népi temetési ének dallamát is, amelyre azonban Ligeti dallama csak távolról hasonlít.⁴⁶ Stephen Andrew Taylor volt az első, aki megkísérelte szisztematikusan összevetni az általa „siratómotívumnak” (*lamento motif*) nevezett képződmény különböző megjelenéseit, s azt a kései Ligeti-stílus emblematisz jegeként mutatta be.⁴⁷ Taylor magát a

⁴³ Dibelius, „Ligeti's Horntrío”, 57; Steinitz, *György Ligeti*, 295; Stephen Taylor, „Passacaglia and lament in Ligeti's recent music”, *Tijdschrift voor muziektheorie* 9/1 (2004): 1–11, ide 2; Bauer, *Ligeti's Laments*, 175. A Kürttrióval kapcsolatban szintén gyakran emlegetett Monteverdi-mű, a *Lamento d'Arianna* nem tűnik adekvát példának, mivel nem alapul basso ostinatón alapul.

⁴⁴ „[...] j'ai été inspiré par un autre modèle folklorique qui m'est encore plus proche, que je connais mieux, celui des chants de complainte du folklore transylvanien hongrois et, de façon moindre, par ceux, d'un autre type, du folklore roumain.” Lásd Bouliane, „Entretien avec György Ligeti”, 17. „[...] felsejlenek bizonyos utalások a gyerekkoromban nagyon intenzív élményt jelentő cigányzenére.” Lásd „Trió hegedűre, kürtre és zongorára” [1998], in *VÍ*, 428.

⁴⁵ „Doch, doch, nur glaube ich nicht, daß ich mich da verändert hätte. Sie finden in meinen neuen Stücken auch viel fast stravinskyhaft und webernhaf Objektives, zum Beispiel im ersten und dritten Satz meines Klavierkonzerts oder in der ersten Klavieretüde, doch gibt es auch sehr emotionale Stücke wie »Arc-en-ciel«, das fünfte Klavierstück, eine Art Brücke zwischen Chopin und Jazz [...] und Lamento-Stücke wie die Warschauer Etüde und der letzte Satz des Horntrios. Eigentlich hatte ich, glaube ich, diese Emotionalität genauso in früheren Stücken der fünfziger und sechziger Jahre.” Lásd Denys Bouliane, „Stiliszierte Emotion: György Ligeti im Gespräch mit Denys Bouliane”, *MusikTexte* 28–29 (1989): 52–62, ide 59–60.

⁴⁶ Denys Bouliane, „»Six Etudes pour piano« de György Ligeti”, *Contrechamps*, 12/13 (1990): 98–132, ide 129.

⁴⁷ Stephen Andrew Taylor, *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style* (DMA diss., Cornell University, 1994).

lamento motif elnevezést is a zeneszerzőtől eredezteti;⁴⁸ ebből annyit bizonyosan el lehet fogadni, hogy Ligeti magáévá tette a kifejezést, ha nem ő alkalmazta is azt elsőként. A Ligeti-irodalomban Taylor nyomán meghonosodott *lamento motif* terminus⁴⁹ tartalmát mindeddig Steinitz határozta meg a legpontosabban 2003-as monográfiájában. A siratómotívum négy vonását sorolta fel, amelyek közül legalább három mindig teljesül:

- háromtagú dallam, melynek utolsó tagja hosszabb, mint az előző kettő;
- mindhárom frázist ereszkedő fél- és egészhangok alkotják, melyek közé felfelé irányuló ugrások ékelődnek;
- az expresszívabb (pl. a felfelé ugrásokat követő) hangokat a harmonizálás is kiemeli;
- a formula különféle változatai egyaránt szigorú ritmus-*talék*ba rendeződnek.⁵⁰

Steinitz és Taylor megállapításaihoz a következő pontosítások és kiegészítések kívánkoznak:

- Mint azt mindkét elemző megállapítja, valójában dallamról, vagy legalábbis egy jól meghatározható dallammodellről van szó, amely zárt szerkezettel, határozott melodikus vonallal és meghatározott hangközkészlettel bír. Ezért, mint ahogyan eddig is, a továbbiakban is a *siratódallam* kifejezést fogom használni a siratómotívum helyett.
- Taylor pontatlanul fogalmaz, amikor még 2004-ben is kromatikus motívumként határozza meg a dallamot.⁵¹ Bár egyes megjelenéseiben a dallam kizárólag félhangokból vagy kizárólag egészhangokból áll, jellemzőnek mégis a fél- és egészhang-lépések szabálytalan váltakozása tekinthető.⁵²
- A siratódallam további jellegzetessége, hogy mindhárom frázisa nagyjából azonos magasságból indul, de egyre mélyebbre süllyed; a frázisok záróhangja hosszan kicseng. Az első frázis három vagy négy hangból áll, amit a második megismétel és egy vagy két hanggal megtold. A harmadik frázis egészében szintén lehajló tendenciát mutat, ám a csúcshangját olykor megelőzi egy felfelé irányuló ugrás. A harmadik frázisban szinte mindig előfordul legalább egy felfelé ugrás, amely mintegy kiegyenlíti, fékezi a lefelé gravitáló dallamvonalat; ezt a felfelé ugrást akcentus vagy dinamika is kiemeli. Végül a frázis lehanyatlik és szinte mindig mélyebben (olykor jóval mélyebben) zárul, mint a megelőző két dallamtag.

⁴⁸ Taylor, *The Lamento Motif*, 3. A kifejezést már Bouliane is használja: „Six Etudes pour piano”, 128–130.

⁴⁹ Steinitz, *György Ligeti*; Taylor, „Passacaglia and lament”; Searby, *Ligeti's Stylistic Crisis*; Gallot, *György Ligeti*; Bauer, *Ligeti's Laments*.

⁵⁰ Steinitz, *György Ligeti*, 294. Ligeti *lamentó*ról írt monográfiájában Amy Bauer a sirató-toposz átfogó és igen gondolatébresztő értelmezését nyújtotta, a sirató toposzában az életmű egyik kulcsmozzanatát mutatva fel, lásd Bauer, *Ligeti's Laments*. A jelen munkában mindazonáltal célszerűbbnek látszott a sirató szűkebb értelmezésénél megmaradni, s csak magának a siratódallamnak az elemzésére és értelmezésére szorítkozni.

⁵¹ Taylor, *The Lamento Motif*, 3; uő, „Passacaglia and lament”, 1.

⁵² Ligeti is félig kromatikus, félig diatonikus motívumról beszélt, lásd Bouliane, „Entretien avec György Ligeti”, 17, valamint uő, „Stilisierte Emotion”, 59.

- A szigorú ritmikai szervezettség csak az esetek alig felében érvényesül; máskor a dallam változatos, szabálytalan ritmusértékekben halad.

Ligeti siratódallamának konkrét népzenei gyökereit az eddigi elemzések nem vizsgálták, lényegében megelégedtek a zeneszerző erre vonatkozó nyilatkozatainak idézésével. Simon Gallot volt az egyetlen, aki releváns dallami párhuzamot – egy erdélyi siratót – mutatott be, ám Ligeti siratódallamának a népzenei modellhez fűződő viszonyát ő sem vizsgálta.⁵³ Pedig elég felütni a *Magyar Népzene Tára* V. kötetét, hogy nyilvánvalóvá váljék: Ligeti dallama félreismerhetetlenül magán viseli a magyar népi sirató egyes típusainak vonásait. Igaz, a hasonlóság nem annyira egyes siratókkal mutatható ki, mint inkább típusokkal, dallamvázakkal. Ligeti dallama meghökkentően közel áll a *Magyar Népzene Tárában* közölt dallamtípusok közül az ún. „nagy-formát” alkotó diatonikus siratótípushoz, illetve annak strófikus változataihoz (27–29. kotta). A hasonlóság a sorok hangkészletében és vonalában mutatkozik: 3–4 hangos, lépésenként ereszkedő első sor, azonos magasságból egy hanggal mélyebbre ereszkedő második sor, és hosszabb, még mélyebbre süllyedő harmadik sor, amely vagy lépésenként ereszkedik, mint az előző két sor, vagy tartalmaz fellépést is. Ebben azonban ki is merül a népi példák és a Ligeti-dallam közötti hasonlóság. A sirató hangzását – vokális, recitatív jellegét, díszítményeit, az elcsuklásokat, zörejeket – a zeneszerző nem veszi át, helyette inkább eltávolítja, absztrahálja az etnikus modellt.⁵⁴ Szintén az eltávolítás, az absztrakció fontos eszköze, hogy a siratódallamot Ligeti többnyire szigorú, konstruktív kompozíciós keretbe, passacagliába (Kürttrió, IV. tétel, Hegedűverseny, IV. tétel) vagy polimetrikus szerkezetbe (*Automne à Varsovie*, Zongoraverseny, Hegedűverseny) illeszti be.

27. KOTTA. Magyar népi sirató dallamváza és kezdete. Tápé (Csongrád), Ács Györgyné Molnár Mária (63), gyűjt. Martin, 1960, lej. Kiss L. Forrás: *MNT/V*, 91. szám.

⁵³ Simon Gallot, *György Ligeti et la musique populaire* (Lyon: Symétrie, 2010), 75.

⁵⁴ Amy Bauer Ligeti siratóiban részben a kelet-európaiság desztillált, esszenciális kifejezését látja. Lásd Bauer, *Ligeti's Laments*, 4.

28. KOTTA. Magyar népi sirató dallamváza és kezdete. Hódmezővásárhely (Csongrád), gyűjt. Kiss L., 1927. Forrás: *MNT/V*, 92. szám.

(92.)

Recitative

Jaj né-kem, né-kem ked-ves pá-rom, csak még egy-
 szál-nál én-hoz-zám! Csak még egy-szer vet-néd
 rám mo-soly-gó két sze-med! Jaj, de nagy ár-va-ság-ra
 ju-tot-tam! I-el-kem ga-lan-bon, ked-ves pá-rom.
 é-des jó pá-rom! De ki-nek is mon-dom

29. KOTTA. Magyar népi sirató dallamváza és kezdete. Zsére (Nyitra), Nagy Angyal (26), gyűjt. Kodály, 1915. Forrás: *MNT/V*, 1. szám.

(1.)

Jaj, í-dés jó á-pus-kám, jaj, í-dés drá-ga jó fél-ne-ve-
 kes-kém, í-dés ked-ves, í-dés drá-gó jó á-pus-kám!
 MÉR í-rá-tott kőd bő bennünköt az ár-vák le-ve-li-be,
 jaj, í-dés drá-ga jó á-pus-kám! MÉR kí-ván-ku-zott kőd

A Denys Bouliane-nak adott interjúban a zeneszerző kijelentette:

Az az ideálom, hogy igen erőteljes érzelmekből indulok ki, ám azokat nagyon-nagyon erős stilizációnak vetem alá, ezáltal lesz belőlük művészet. Ezért nem szeretem a közvetlenül érzelmi, expresszionista kitöréseket. A nagy népi kultúrákban például az erőteljes érzelmeket egészen szigorú formulákba kényszerítik.⁵⁵

⁵⁵ „Das Ideal für mich ist, von sehr starken Emotionen auszugehen, aber sie sehr, sehr starker Stilisierung zu unterwerfen, dadurch wird es zu Kunst. Deswegen mag ich unmittelbar emotionale, expressionistische Ausbrüche nicht. In den großen ethnischen Kulturen werden starke Emotionen zum Beispiel in ganz strenge Formeln eingezwungen.” Lásd Bouliane, „Stilizierte Emotion”, 61.

E kijelentés magyarázatot látszik adni arra, mi indította Ligetit a népi sirató kompozíciók felhasználására, s hogy miért ilyen „távolságtartó” módon utalt az etnikus modellekre. Úgy vélem, a népi siratónak épp az a kettős – egyszerre személyes és közösségi – jellege ragadta meg, hogy a gyász fájdalmát egyéni szabadsággal, improvizatív kötetlenséggel, mégis műfajában rituálisan kötött módon jeleníti meg.⁵⁶ A népi sirató absztrahálása egyfelől lehetőséget adott a zeneszerzőnek, hogy az etnikus modell azon elemeit emelje át művébe, amelyek más nép- és műzenei tradíciókban is megtalálhatók (román folklór, barokk lamento-hagyomány), s azt így egyfajta kultúrák feletti, általános jelentés hordozójává tegye, másfelől viszont éppen arra, hogy siratódallamát személyes kifejezéssel ruházza fel. A népi sirató hangzásának reprodukálásával könnyen idézetszerű hatást keltett volna; Ligeti épp az eltávolítás révén tudta a siratódallamot saját zenei világába integrálni.

Ez a fajta alkotói hozzáállás rokonítja a Kürttrió IV. tételét Ligeti talán legközelebbi magyarországi zeneszerző-barátja, Szőllősy András *Planctus Mariae* című nőikarával, amely 1982 tavaszán–nyarán valószínűleg egy időben keletkezett a „Lamento”-val.⁵⁷ A *Változatok egy barokk témafajra, Jacopone da Todi Stabat Materének három, és egy XVIII. századi magyar népi passió-töredék négy versszakának felhasználásával* alcímű *Planctus*ban Szőllősy szintén barokk eredetű, kötött kompozíciós technikával ellentézte a stilizált népi siratás expresszivitását. A Trió IV. tételének fogalmazványa (PSS SGL) felett olvasható áthúzott *Planctus* szó arra utal, hogy Ligeti talán ismerte Szőllősy darabját, vagy legalább tudott róla. A két gyászzenét a hasonló személyes indíték is összekapcsolja, hiszen mindkettő a szerző édesanyjának halálára íródott.⁵⁸ Egyebekben a két tétel különbözik egymástól. Ligetivel ellentétben Szőllősy nem utal konkrétan a magyar népi sirató dallamtípusára,⁵⁹ inkább csak ornamentális előadásmódjára, s míg a *Planctus*ban egy jellegzetes témafej, addig a „Lamento”-ban a passacaglia-technika képviseli a barokk örökséget. S persze lényeges különbség mutatkozik a két tétel dramaturgiájában: míg a *Planctus* a korál-allúzióval a közösség hangját is megszólaltatja, s végül föloldást, megbékélést hoz, addig a „Lamento” széthulló befejezése vigasztalanul tragikus és magányos.⁶⁰

⁵⁶ Ahogy Dobszay László fogalmaz a siratóstílusról írott monográfiájában: a siratót eredetileg „az egyéni gyász mellett a közösségi megemlékezés, a líraiság mellett az objektív epikum, s az expresszivitás mellett a kultikus ünnepélyesség is jellemezte”. Lásd Dobszay László, *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983), 304.

⁵⁷ Szőllősy András műjegyzékében a *Planctus Mariae* közvetlenül megelőzi az 1982 szeptemberében keletkezett *Fabula Phaedrit*. Lásd Kárpáti János, *Szőllősy András* (Budapest: Mágus, 1999), 26.

⁵⁸ Lásd a *Planctus Mariae* nyomtatott partitúrájának végén: „Anyám halálára”. Ligeti később áthúzott *Andante funebre* tempójelzése a IV. tétel fogalmazványa (PSS SGL) élén szintén nyilvánvalóvá teszi, hogy a gyászzenéről van szó.

⁵⁹ Bár Kárpáti János a magyar népi sirató dallamtípusát vélte felismerni a szoprán 1 és mezzoszoprán 1 szólamok anyaga mögött, maga Szőllősy úgy nyilatkozott: „ez nem sirató, hanem jajgatás. A sirató nem jutott eszembe soha.” Kárpáti János (szerk.), *Szőllősy András* (Budapest: Holnap, 2005), 135. (=A magyar zeneszerzés mesterei.)

⁶⁰ Vö. Kárpáti János, „Szőllősy András vokális műveiről”, *Muzsika* 28/9 (1985. szept.), 2–9, ide 6.

Művei lemezösszkiadásához írott kommentárjában Ligeti a Kürtttriót „félíg ironikus, félíg nagyon is komoly”-ként jellemezte, rámutatva benne a „kulturális konnotációk [ti. a népzenei és zenetörténeti utalások] rétege” mellett egy olyan „emocionális rétegre”, amely úgy mond „nem ragadható meg tradicionális kategóriákkal”. Egyetlen kérdő mondattal pedig arra is utalt, hogy miben is áll ez az „emocionális réteg”: „Nosztalgia egy már nem létező haza iránt?”⁶¹ E költői kérdés fényében különös jelentőséget kell tulajdonítanunk a Kürtttrió kelet-európai népzenei hivatkozásainak és Bartók-allúzióinak, hiszen mindenekelőtt ezeken keresztül kap hangot a „már nem létező haza” iránt táplált nosztalgia. A zenetörténeti hivatkozások ugyanakkor egy másfajta nosztalgjáról is vallanak: nosztalgjáról a letűnt tonális zenei nyelv, illetve egy olyan zenetörténeti korszak iránt, amelyben – mint Ligeti fogalmaz – a művészet még „szeplőtelen” és „idealisztikus” lehetett, nagy ideálok és mély emberi mondanivaló kifejezője.⁶²

A Kürtttrió megírását követő esztendőben a hatvanéves zeneszerző ritka nyíltsággal vallott Monika Lichtenfeldnek az elhagyott otthon iránt érzett nosztalgijáról:

A jelenlegi helyzetemet – nézetem szerint – nem annyira az ehhez a magyar, bartóki zeneszerzői stílushoz való visszatérés jellemzi, mint inkább egy általánosabb és átfogóbb valami: a nosztalgia, a honvágy érzése, amely bizonyára összefügg az öregedéssel is. Mármost számomra a haza igen összetett dolog, mivelhogy Erdélyből származom és magyar nyelvű, illetve részben német nyelvű környezetben nevelkedtem. Erdély azonban születésemkor már Romániához tartozott, így románul is megtanultam, bár csak később, a gimnáziumban. Hol van hát a hazám? Biztosan Erdélyben és éppúgy biztosan Budapesten is, ahol tanultam és 1956-ig éltem, ámbar Budapesten nem voltam már gyerek. Így hát két helyre nyúlnak a gyökereim, s a honvágyam éppúgy vonatkozik Erdélyre – szülővárosomra, Dicsőszentmártonra, és iskolás korom városára, Kolozsvárra –, mint Budapestre. Azt hiszem, mindez fontossá válik, amint az ember öregszik. Még mindig különleges módon kötődöm magyar anyanyelvemhez, és ez most egyre inkább előtérbe kerül a műveimben is – nemcsak a kórusokban [*Magyar etűdök*], hanem például a Kürtttrió első tételében is, ahol különös jelentősége van egy a magyar folklórban gyökerező zenei fordulathoz.⁶³

Ugyanebben az esztendőben azonban Denys Bouliane-nak úgy nyilatkozott: nem fél a megöregedéstől, s nem táplál hamis nosztalgiát fiatalkora iránt.⁶⁴

⁶¹ „Trió hegedűre, kürtre és zongorára” [1998], in *VÍ*, 428.

⁶² Vö. a „Trió hegedűre, kürtre és zongorára” [1998] című szöveg első két bekezdésével, in *VÍ*, 427–428.

⁶³ „Für meine jetzige Situation bezeichnend ist meines Erachtens nicht so sehr eine Rückkehr zu diesem ungarisch-Bartókschen Stil des Komponierens, als vielmehr etwas Allgemeineres und Umfassenderes: ein Gefühl der Nostalgie, der Sehnsucht nach der Heimat, was sicher auch mit dem Alterwerden zusammenhängt. Nun ist Heimat bei mir etwas sehr Komplexes, weil ich aus Siebenbürgen stamme und ungarischsprachig, zum Teil auch deutschsprachig aufgewachsen bin. Siebenbürgen aber gehörte, als ich geboren wurde, schon zu Rumänien, und ich lernte auch rumänisch, doch erst später, im Gymnasium. Wo ist also meine Heimat? Sicher ist sie in Siebenbürgen und sicher ebensowohl in Budapest, wo ich studiert und bis 1956 gelebt habe, aber in Budapest war ich nicht Kind. Es gibt also eine doppelte Verwurzelung, und das Heimweh bezieht sich sowohl auf Siebenbürgen, auf meine Geburtsstadt Diciosânmartin und die Stadt meiner Schulzeit, Klausenburg, als auch auf Budapest. Ich glaube, wenn man älter wird, spielt das eine wichtige Rolle. Ich habe mich immer mit meiner ungarischen Muttersprache auf besondere Weise verbunden gefühlt, und jetzt kommt das immer stärker zum Vorschein, auch in meinen Kompositionen – nicht nur in den Chorstücken, sondern auch etwa im ersten Satz des Horntrios, worin eine bestimmte musiksprachliche Wendung, die auf ungarischer Folklore fußt, von besonderer Bedeutung ist.” Lásd Lichtenfeld, „Gespräch mit György Ligeti”, 10.

⁶⁴ Bouliane, „Entretien avec György Ligeti”, 16.

Egy rövid esszéjében Rachel Beckles Willson Ligetit – különösen az 1960-as évek Ligetijét – „nosztalgikusnak” minősítette.⁶⁵ Nem olyan értelemben, mintha a zeneszerző kritikátlanul idealizálva visszasírta volna a múltat; ez a fajta, Svetlana Boym által „restaurációs” nevezett nosztalgia nyilvánvalóan idegen volt tőle.⁶⁶ A „reflektív nosztalgia” azonban – mint a modernitás előrehaladó és célelvű időszemléletének velejárója – Beckles Willson szerint igenis részét képezte a zeneszerző tudatának. Míg Boym elmélete szerint a restaurációs nosztalgia inkább a közösségi–politikai emlékezettel függ össze, és egy abszolút igaznak tekintett valami helyreállítására irányul, addig a reflektív nosztalgia inkább az egyéni–kulturális emlékezet velejárója, és elsősorban az idő múlásán való elmélkedés. S míg a restaurációs nosztalgia halálosan komolyan veszi magát, addig a reflektív nosztalgia ironikus és humoros is lehet, megmutatva azt, hogy a vágyakozás nem feltétlenül áll ellentétben a kritikai gondolkozással.⁶⁷

Az elhagyott otthonok iránti reflektív nosztalgia véleményem szerint példászerűen nyilvánul meg olyan művekben, mint a *Hungarian Rock*, a *Passacaglia ungherese* és főképpen a Kürtrió. A csembalódarabok kicsavart és elhangolt népdalutánzatai – amint arra az előző alfejezetben rámutattam – éppenséggel nem idealizálják a magyar népzene, inkább a Magyarországhoz fűződő viszony ambivalenciáját, az otthontól való fizikai és lelki elválasztottságot jelképezik. A Kürtrió legalább két okból még nosztalgikusabb: egyrészt mert a népzenei utalások itt már nem idézőjelben, nem valamiféle stílusjáték elemeiként, hanem egy összetett, komoly alkotás szerves részeként jelentkeznek, másrészt mert ezek az utalások – a siratódallam kivételével – mind egyúttal Ligeti fiatalkori műveire is hivatkoznak (*Román koncert*, *Inaktelki nóták*, *Musica ricercata*). A nagyszámú önreferencia és a főként a zárótételben megnyilatkozó közvetlen érzelmesség olyanfajta személyességet kölcsönöz a Kürtrióknak, amely korábban ismeretlen volt Ligeti zenéjében. Erre a személyes, önéletrajzi jellegére már Dibelius felhívta a figyelmet, amikor kimerítő elemzése végén a mű „félíg kódolt üzenetének duktusát”, „naplójegyzet-jellegét” feszegette. Dibelius – a zeneszerző öninterpretációjától nyilvánvalóan nem függetlenül⁶⁸ – úgy vélte, hogy a Kürtrió négy tétele fokozatosan egyre személyesebb hangot üt meg, a zenetörténeti meghatározottságok (I. tétel), majd a földrajzi gyökerek feltérképezésétől (II. tétel) kezdve egy ironikus közjátékon (III. tétel) át a lét központi problémáinak közvetlen és intenzív megfogalmazásáig (IV. tétel).⁶⁹ Nyomban hozzá kell azonban tenni, hogy a Kürtrió személyessége és érzelmessége egy pillanatra sem válik reflektálatlan szentimentalizmussá; a

⁶⁵ Rachel Beckles Willson, „Reconstructing Ligeti”, in Zradvko Blazekovic, Barbara Dobbs Mackenzie (eds.), *Music's Intellectual History* (RILM, 2009), 443–450.

⁶⁶ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (New York: Basic Books, 2001).

⁶⁷ Boym, *The Future of Nostalgia*, 49–50.

⁶⁸ Dibelius 1958 óta ismerte a nála csupán egy évvel idősebb Ligetit, akivel személyes jó viszonyt ápolt. Lásd Dibelius, *György Ligeti*, 253.

⁶⁹ Dibelius, „Ligeti's Horntrio”, 58.

népzei allúziók és önreferenciák elhangolása és szigorú konstruktív keretbe kényszerítése (polimetria az I., II. és IV. tételben, chaconne és kánon a II. tételben, passacaglia a IV.-ben) azt jelzi, hogy a zeneszerző távolságot tart nosztalgikus emlékezésének tárgyától.

A reflexió és az eltávolítás igénye, sőt szüksége nagyon is érthetőnek tűnik, ha meggondoljuk, hogy Ligeti számára a haza, az otthon nemcsak „összetett” és ezért problematikus, hanem számos negatív élménnyel is terhelt fogalom, s ha tekintetbe vesszük, milyen mérhetetlen távolság választotta el a nyolcvanas évek Nyugat-Európájában biztonságban és jólétben élő, nagy szakmai megbecsültségnek örvendő hatvanéves zeneszerzőt saját, traumatikus eseményekkel teli ifjúkorától. Az otthon gyerekkora óta problematikus volt Ligeti számára, hiszen Romániában magyarként, magyar kulturális környezetben zsidóként nőtt fel, akinek 1933-ban azért kellett román gimnáziumba beiratkoznia, mert a magyart származása miatt nem látogathatta. „Kétszeresen idegen” voltára a gimnáziumban megaláztatások sora emlékeztette őt.⁷⁰ Miután Kolozsvár ismét magyar fennhatóság alá került, 1941-ben immár a magyar gimnáziumban érettségizett, ezt követően viszont a numerus clausus miatt nem vették fel a kolozsvári egyetemre, ahol fizikát és matematikát akart tanulni. 1944 januárjától munkaszolgálatot végzett, melynek során többször is épp csak egy hajszálon múlt az élete. Onnan októberben sikerült elszöknie, s életveszélyes körülmények közt, gyalog tért vissza Kolozsvárra az immár szovjet ellenőrzés alatt lévő Erdélyben. „Szüleimet és öcsémet elhurcolták, kolozsvári lakásunkban idegenek laktak, minden javunk eltűnt. Kaptam a lakásban egy szobát és egy ágyat” – emlékezett vissza szükségzavúan több mint harminc év múltán.⁷¹ Míg az „első otthona” kivetette Ligetit, addig a „második otthonát” – Budapestet, illetve a Zeneakadémiát – már ő hagyta el. Az emigrációban – mint azt külföldön élő magyar barátainak, ismerőseinek írott levelei tanúsítják – sokáig honvágy gyötörte, Kölnben sem érezte magát otthon.⁷² Veressnek például így panaszkodott 1957 februárjában, szűk három héttel odaérkezése után: „Különben Köln atmoszférája idegesítő és szürrealistán bizarr: a romok annál erősebb halálhangulatot árasztanak, minél több gombaszerűen nőtt hipermodern neonkombináció van rajtuk – a hullák és élők zsidóvásárszerű tömkelege: ennek van valami különösen fanyar zamata.”⁷³ Ám Ligeti általában véve is kényelmetlenül érezte magát Ausztriában és Németországban: „Az ausztriai és németországi lakossághoz fűződő viszonyomat is erősen megterhelte a közelmúlt: a feltűnő filozemitizmus, amellyel fogadtak, visszatetszőnek,

⁷⁰ Lásd „Zsidóságom”, in *VÍ*, 20.

⁷¹ „Zsidóságom”, in *VÍ*, 24. A munkaszolgálatos időszakról még részletesebb visszaemlékezés olvasható Eckhard Roelcke interjúkötetében: *Találkozások Ligeti Györggyel*, 42–54.

⁷² Az eredeti nyelvű levéldízetekkel együtt bővebben lásd Beckles Willson, „Reconstructing Ligeti”, 446–447.

⁷³ Ligeti levele Veressnek, 1957. február 20. PSS, Sammlung Sándor Veress. Idézi: Beckles Willson, „Reconstructing Ligeti”, 447.

őszintétlennek, egyszersmind büntudatból fakadónak tűnt a számomra” – vallotta be 1978-ban.⁷⁴ 1956 után Ligetit egyszerre gyötörte a honvágy és kínozza a nyugat-európai „otthonlét”.

De mi tette aktuálissá Ligeti számára a visszatekintést épp az 1980-as évek elején, mi ébresztett benne ekkor nosztalgiát? Ismeretes, hogy a Kürttrió a *Grand Macabre* (1974–77) megírását követő hosszú, csaknem négy évig húzódó alkotói válságból való kilábalást jelentette a zeneszerző számára. Az alkotói megtorpanás hátterében – melynek során Ligeti elsősorban a Zongoraversenyen dolgozott, ám a két rövid csembalódarabon kívül nem fejezett be kompozíciót⁷⁵ – részben betegség, részben az opera négy különböző nyelvű európai premierjének előkészítése állt,⁷⁶ ám a fő probléma kompozíciós-stiláris jellegű volt. Az 1980-as évtized elején ugyanis – miután az addigi avantgárd Ligeti szemében zsákutcába jutott,⁷⁷ a *Grand Macabre*-ban alkalmazott idézet- és kollázstechnika folytathatatlanak bizonyult,⁷⁸ a csembalódarabok csupán „ironikus kommentároknak” tűntek,⁷⁹ a nagyszabásúnak szánt Zongoraverseny komponálása pedig zátonyra futott – nyilvánvalóan nyomasztóan nehezedtek rá az életmű folytatásának és az egyéni stílus mibenlétének kérdései: hogyan tovább?, ki vagyok valójában?

A szakmai-egzisztenciális útkeresés ráadásul minden bizonnyal összekapcsolódott az identitás, az öregedés és az elmúlás húsba vágóan személyes kérdéseivel is, amelyeket többek közt Ligeti 1979. novemberi első budapesti szerzői estje és Várnai Péter ugyanekkor megjelent magyar nyelvű interjúkötete, a vízválasztónak tekintett 60. születésnap közeledése, valamint Ligeti édesanyjának a Trió I. tétele komponálása idején bekövetkezett halála vetett fel. Ligeti és Magyarország viszonya 1979-re mondhatni konszolidálódott: a Várnainak adott interjúban a zeneszerző minden addiginál részletesebben mesélt magyarországi múltjáról, a szerzői estről tudósító kritikusok pedig immár osztatlan elismeréssel adóztak világhírűvé vált honfitársuk művészetének.⁸⁰ Ligeti nosztalgiájának felébredéséhez bizonyára jócskán hozzájárult e „diadalmas” hazalátogatás élménye, illetve a Magyarországgal való kapcsolatának felélénkülése. Boym szerint a reflektív nosztalgia lényegi eleme, hogy nem irányul az otthonnak nevezett mitikus hely restaurációjára, hiszen tudja róla, hogy nem valóságos, csupán fiktív: a valóságban „az otthon [vagy] romokban hever, vagy

⁷⁴ „Zsidóságom”, in *VÍ*, 25.

⁷⁵ A *Zongoraverseny* háromtételes első változata végül csak 1986-ra készült el, a végső, öttételes verzió pedig 1988 januárjára lett készen, lásd „Zongoraverseny”, in *VÍ*, 435.

⁷⁶ A *Grand Macabre* 1978. február 12-i stockholmi ősbemutatója svéd nyelven hangzott el. Ezután négy éven belül hét további európai színház tűzte műsorára az operát. A bemutatók dátuma Steinitz listája szerint: 1978. október 15., Hamburg; 1979. május 3., Saarbrücken; 1979. május 5., Bologna; 1980. február 2., Nürnberg; 1981. március 23., Párizs; 1981. november 17., Graz; 1982. december 2., London. Steinitz, *György Ligeti*, 378.

⁷⁷ Lásd többek között Lichtenfeld, „Gespräch mit György Ligeti”, 8, valamint Ligeti, „La mia posizione di compositore oggi”, 3, utóbbi németül in *GS/2*, 114.

⁷⁸ Lásd például Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel*, 153.

⁷⁹ Dibelius, *György Ligeti*, 263.

⁸⁰ Bővebben lásd Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music*, 191–192.

ellenkezőleg, épp felújították és kicsinosították, úgy, hogy már rá sem lehet ismerni”.⁸¹ Úgy vélem, Ligeti ez utóbbi felismerés készítette arra, hogy Kürttriójában reflektív nosztalgiával „mondja el történetét”, hiszen azzal kellett szembesülnie, hogy a múltjának meghatározó élményét jelentő sztálinista diktatúra és 1956-os forradalom emléke szertefoszlott egykori hazájában. Talán úgy is érezhette, hogy a kádári Magyarország közmegegyezéssel történelmi amnéziája, hallgatása mintegy megkérdőjelezi, kétségbe vonja emigrációjának szükségességét vagy jogosságát. Az, hogy Ligeti az ősbemutató alkalmából írt kommentárban a Trió IV. tételének végét egy „időközben megsemmisült táj” fényképéhez hasonlította,⁸² arra utal, hogy részben ilyesfajta dilemmák is állhatnak a Kürttrió meglepően közvetlen expresszivitásának, személyességének és érzelmi töltetének hátterében.

Az elsőként a Trióban megjelenő személyes, sőt érzelmes hang – mint azt a *Hölderlin-fantáziák*, a Hegedűverseny, vagy a Brácsaszonáta mutatja – a komponista kései alkotókorszakában meghatározó jelentőségűvé válik, s ez a hang gyakran összekapcsolódik a siratódallammal. A siratódallam – hasonlóan a barokk lamentók ereszkedő tetrachordjához – így egyfajta emblémává, jelképpé válik Ligeti kései zenéjében:⁸³ a gyász, a jóvátehetetlen elvesztés és a semmivé lett, már csak emlékképként létező otthon szimbólumává.

⁸¹ Boym, *The Future of Nostalgia*, 50.

⁸² „Trió hegedűre, kürtre és zongorára” [1982], in *VÍ*, 427.

⁸³ Ellen Rosand, „The descending tetrachord: An emblem of lament”, *The Musical Quarterly*, 65/3 (1979. júl.): 346–359.

3. Az anyanyelv bűvöletében: *Magyar etűdök és Sípbal, dobbal, nádihegedűvel*

A magyar kultúrához – és azon belül a népzenehez – való visszatérés következő állomását az a három kórusmű jelentette Ligeti pályáján, amelyet 1983-ban Weöres Sándor *Magyar etűdök* ciklusának verseire komponált. Ligeti a címet is Weörestől kölcsönözte, amely immár nemcsak a benne szereplő jelző, hanem a nyelve révén is tüntetően magyar. Azáltal, hogy több mint negyedszázad elteltével újból anyanyelvén íródott szöveget, ráadásul éppen régi barátjának negyvenes-ötvenes évekbeli verseit zenésítette meg,⁸⁴ Ligeti egyszersmind saját magyarországi időszakára is visszaemlékezett, amelyet köztudomásúan végigkísértek a Weöres-megzenésítések.⁸⁵ A tíz évvel idősebb költő művészete olyannyira hatással volt a fiatal Ligetire, hogy egy 1950–51-ben tervbe vett, de meg nem valósult experimentális zongoradarab-sorozatának címét (*Rongyszőnyeg*) is a költő „dalokat, epigrammákat, ütem-próbákat, vázlatokat, töredékeket” tartalmazó ciklusából kölcsönözte, egy kései interjúban pedig a *Musica ricercata* kísérletező attitűdjét is Weöres hatásával hozta összefüggésbe.⁸⁶

Emigrációját követően Ligeti dokumentálhatóan 1970-től kezdett ismét foglalkozni Weöres költészetével, abban az évben, amikor napvilágot láttak a költő egybegyűjtött írásai.⁸⁷ A három kötetet Ligeti valószínűleg 1970 őszén, első hazalátogatásakor szerezte be. Amint Szöllősy András később felidézte, barátja ekkor „boldog mohósággal” vitte magával az emigrációba „Kosztolányi *Tengerszemét*, Weöres Sanyi verseit”.⁸⁸ Csupán néhány hónappal előzte meg ezt, hogy Stockholmban a zeneszerző beleegyezésével bemutatták tizenöt évvel korábban komponált Weöres-kórusait, az *Éjszakát* és a *Reggelt*,⁸⁹ amelyeket a Schott kiadó 1973-ban Ligeti zenéhez igazított német és angol fordításával meg is jelentetett. 1972 novemberében a *Táncol a hold fehéringben* és a *Kalmár jött nagy madarakkal* kezdetű dalok tervbe vett kiadása kapcsán fordult Ligeti a költőhöz, akitől az angol és német műfordítás elkészítéséhez kért segítséget, egyúttal részletekbe

⁸⁴ A *Magyar etűdök* Ligeti által megzenésített négy költeménye 1944 és 1953 között íródott, lásd a költő egybegyűjtött költeményei legújabb kiadásának betűrendes tartalomjegyzékét: Weöres Sándor, *Egybegyűjtött költemények III.*, szerk. Steinert Ágota (Budapest: Helikon, 2013), 419–482. Ligeti a *Három Weöres-dal* megírását követően Farkas Ferenc mutatta be a nála tíz esztendővel idősebb költőnek. Lásd Steinitz, *György Ligeti*, 40.

⁸⁵ *Magány* vegyeskarra (1946), *Három Weöres-dal* énekhangra és zongorára (1946–47), *Hajnal* vegyeskarra (3 tétel, 1949–50), *Tél* vegyeskarra (2 tétel, 1950), *Pletykázó asszonyok*, kánon (1952), *Éjszaka – Reggel* vegyeskarra (1955), *Istar pokoljárása*, oratórium (1955–56, befejezetlen).

⁸⁶ Francis Bayer kiadatlan beszélgetése a zeneszerzővel, idézi Gallot, *György Ligeti*, 138. A Weöres és Ligeti alkotói kapcsolatát mindeddig legmélyebben elemző munka: Ildikó Mándi-Fazekas–Tiborc Fazekas, „Magicians of sound – Seeking Ligeti’s inspiration in the poetry of Sándor Weöres”, in Louise Duchesneau–Wolfgang Marx (eds.), *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds* (Woolbridge: The Boydell Press, 2011), 53–68.

⁸⁷ Weöres Sándor, *Egybegyűjtött írások I–II.*, szerk. Bata Imre (Budapest: Magvető, 1970).

⁸⁸ „A hetvenéves Ligeti Györgyöt köszönti Szöllősy András”, *Muzsika*, 36/6 (1993. jún.): 3.

⁸⁹ Az ősbemutató adatai: 1970. július 3., Stockholm, Kammarkören, vezényelt Eric Ericson.

menően megindokolta az *Éjszaka* és *Reggel* szövegének általa készített „ferdítését”, mondván, az volt az elsődleges szempontja, hogy a fordítás ritmusa pontosan megfeleljen a zene ritmusának.⁹⁰

Ugyan a magyar nyelvű szöveg választása már önmagában visszatekintésről tanúskodik, Rachel Beckles Willson joggal mutatott rá arra, hogy a *Magyar etűdök*ben az anyanyelv Ligeti számára nem a fájdalmas múlt visszaidézésére, hanem inkább játékszerként szolgál.⁹¹ Kétségtelenül igen egyedi a szövegmegzenésítés módja; mint Ligeti a műhöz készített kommentárjában írja, megkísérelte „a zenei szerkezetben leképezni” a szövegek „játékos-kísérletező habitusát”.⁹² Hogy ez a feladat mennyire faszcinálta a zeneszerzőt, azt az is jelzi, hogy hosszan, részletekbe menően és nyilvánvaló élvezettel mesélt róla abban az interjúban, amelyet nem sokkal a kórusok komponálása után, 1983 júliusában készített vele Denys Bouliane. A franciául zajló beszélgetés során Ligeti nemcsak a szövegek kísérletező jellegére és képszerűségére mutatott rá, hanem fordítást is rögtönzött hozzájuk.⁹³

A képszerűség Ligeti megzenésítését is teljes mértékben jellemzi: a miniatűr kórusművek kongeniális módon, zenei eszközökkel ábrázolják a költeményekben irodalmi eszközökkel megrajzolt pillanatképeket.⁹⁴ A 9. magyar etűdre komponált I. darab (*Spiegelkanon*) azt a folyamatot jeleníti meg, ahogyan az olvadó jégcsapok kezdetben ritkán, majd egyre szaporábban csepegnek, végül mozdulatlan tócsává olvadnak. A csepegést rövid, az állóvizet hosszú hangok ábrázolják, az egyes jégcsapok csöpögésének összehangolatlan – ám összességében mégis jól leírható folyamatot alkotó – „polifóniáját” pedig egy igen komplex kánonszerkezet érzékíti meg (tizenkét szólamú proporciós tükörkánon). A zenei ábrázolás ezen felül egy magasabb szinten is adekvát, hiszen ahogyan a költemény egy automatikus folyamat eredményeként létrejövő állapotváltozást ír le, úgy a választott zeneszerzési technika (kánon) is mintegy automatikusan hozza létre a zenei formát.⁹⁵ A 49. etűd első strófáját és a 40. etűdöt felhasználó II. darab egyszerűbb eszközökkel, hangutánzó-madrigaleszk módon rajzolja meg a falusi este képét. Az „árnyak sorát” imaginárius visszhangok (II. kórus, 1–5. ütem), a „zúgás-dongást” „z” hang (II. kórus, 7–10. ütem), a harangozást „bim-bam” szótagokra épített *ffffppp* kvinttornyok (11–15. ütem: $cisz^1$ - $gisz^1$ - $disz^2$ - $aisz^2$,

⁹⁰ Ligeti levele Weöresnek, 1972. november 8 (PSS SGL). A dalok fordítása valószínűleg sosem készült el, ugyanis a két dal – a Sallis által a kilencvenes években felfedezett *Gyümölcs-fürtel* együtt – csak 2004-ben, és csupán az eredeti magyar szöveggel jelentek meg: *Három Weöres-dal* (Mainz: Schott, ©2004).

⁹¹ Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music*, 178.

⁹² „Magyar etűdök”, in *VÍ*, 430.

⁹³ Bouliane, „Entretien avec György Ligeti”, 11–14.

⁹⁴ A képszerűség, a „megfoghatóság”, a filozofikus–metafizikus tartalmaktól való tartózkodás általában véve is jellemzi Ligeti szövegmegzenésítéseit. Soha nem zenésített meg például elvont-gondolati Weöres-szövegeket, s a *Hölderlin-fantáziák* (1982) szövegéből is kihagyta az elvontabb, nem képszerű, következőképp számára nem „zenei” jegyeket. Lásd Ligeti hozzászólását Monika Lichtenfeld *Hölderlin-fantáziákról* szóló előadásához: „Diskussion”, in Otto Kolleritsch (hrsg.), *György Ligeti: Personalstil – Avantgardismus – Popularität* (Wien–Graz: Universal Edition, 1987), 132–133.

⁹⁵ Bővebben lásd Martin Bergande elemzését: „...halb experimentell, halb volkstümlich...”: *György Ligeti Magyar Etűdök* (Saarbrücken: Pfau, 1994), 37.

E-H-fisz stb.), a békakoncertet pedig az eltolt metrikai rétegekben és „rekedt” hangon megszólaló hangutánzó szöveg jelenítik meg. A III. darab (90. magyar etűd, *Vásár*) népzenei kollázs ismét kongeniálisan kelti életre a vásári hangzavart, sőt még a hallgató vásáron belül mozgását is. A zeneszerző öt különböző tempójú, metrumú és hangnemű, folyamatosan ismétlődő zenei anyagot montírozott egymásra; ezek egyenként lépnek be, dinamikájuk pedig folyton változik, olyan hatást keltve, mintha a hangforrások egyhelyben lennének, s a hallgató mozogna köztük, az egyiktől távolodva, a másikhoz közeledve.⁹⁶

A II. és III. darab meglehetősen kézzelfoghatóan idézi meg a magyar népzene hangját. Az előbbi dallama egy a csembalódarabokból és a Kürttrióból ismert módon elhangolt négysoros, régi stílusú, parlando-rubato, ereszkedő népdalutánc. Ugyan Bernd Englbrecht Kodály *Esti dalát* vélte felismerni a darab modelljeként,⁹⁷ Ligeti dallama sokkal inkább tűnik az ún. Páva-dallamtípus elhangolt változatának, mint az *Erdő mellett estvéledtem* parafrázisának (30. kotta). Az elhangolás révén polimodálissá és tizenkétfokúvá válik a dallam: míg az első dallamsort A-mixolídben (dó=D), a másodikat pedig f-frígben (dó=Desz) lehetne értelmezni, addig a 3. és 4. sor már csak két-két moduszban értelmezhető (3. sor: c-moll, G-líd; 4. sor: c-dór, cisz-fríg). A népdal-allúzió teljes mértékben beleillik a darab képszerűségébe, hiszen az – hasonló stilizációval, mint ahogyan a különféle vokális textúrák a harangzúgást, a békabrekegést vagy a rovarzümögést imitálják-ábrázolják – a magyar falu képét idézi fel.

30. KOTTA

(a) A *Magyar etűdök* II. darabjának elhangolt népdalutánczata (1–11. ütem, szoprán 1). By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

Andantino poco rubato ♩ = 68

Ár-nyak so-ra tül a ré - ten. Nyáj zsong be a fá-lu-vé - gen.
Zúg - dong sü - rül raj a fá - kon. Bék - kák da-la kel az ár - - - kon.

(b) Magyar népdal, Gyimesközéplak (Csík), 41 éves férfi (ének és hegedű), 32 éves asszony (ének), gyűjt. Andrásfalvy–Kallós–Martin–Pesovár F., 1962. Forrás: *MNT/VI*, 381. szám

Rubato ♩ = 42-44

É - des - a - nyám sok szép sza - va, É - des - a - nyám sok szép szu - va,
Kit hall - gat - tam, kit nem so - ha, Kit hall - gat - tam, kit nem so - ha.

⁹⁶ Bővebben lásd Bergande, „...halb experimentell, halb volkstümlich...”, 74.

⁹⁷ Bernd Englbrecht, *Die späte Chormusik von György Ligeti* (Frankfurt: Lang, 2001), 136–146.

A darab azonban nem csak a népdal-allúzió miatt retrospektív. Azzá teszik a Kodály zeneszerzés-technikáját idéző madrigalizmusok, valamint a Ligeti saját fiatalkori kórusműveiből kölcsönzött kompozíciós megoldások. Harangzúgást imitáló kvinttornyok ugyanis már a *Regge*-ben megjelentek (22–24. ütem), a naturalisztikus békakonzert ötlete pedig alighanem ugyanezen kórusmű kakaskukorékolás-imitációjából ered (32sköv. ütemek); az állathangokból ráadásul mindkét darabban idővel kánon alakul ki. Végül a darab zárata (hosszú, mély, *pp* akkord) talán az *Éjszaka* végére emlékezik vissza (mély C-dúr akkord). Számos retrospektív vonása ellenére azonban a *Magyar etűdök* II. darabjában nem a nosztalgia, hanem a játékosság dominál.⁹⁸

A III. darab zenei anyagai is stilizáltan képszerűek, ábrázolják, megjelenítik egy magyar vidéki vásár forgatagának a költeményben bemutatott szereplőit: az almaárust, a részegét, a vándorcirkuszt izgatottan váró gyereksereget. A „Vásár” öt zenei anyaga közül egyik sem népdalidézet ugyan, de mindegyik népies ízű, valamiképpen utal a magyar folklorra (31. kotta). A legnaturalisztikusabb módon az almaárus kiáltozása (a) és a részeg el-elcsukló hangú óbégatása (d) idéződik fel. Az alt két szólamba osztott, kvázi heterofon dallamának 4–5. üteme – mint arra Simon Gallot rámutatott – a *Kállai kettős*-ben feldolgozott *Eb fél, kutya fél* kezdetű dallam kezdetére emlékeztet,⁹⁹ valójában annak elhangolt változata (b). A szoprán szintén kétszólamú anyaga teljes négysoros népdalstrófát alkot, melynek első fele egy új stílusú, giusto magyar népdal kezdetét idézi (c). Szintén teljes strófát ad ki a darab végén belépő második kórus – rögtön kánonban bemutatott – dallama, melynek eleje az *Elvesztettem zsebkendőmet* kezdetű „párnás táncdallam” elhangolt változata (e).

31. KOTTA. A „Vásár” (*Magyar etűdök* III.) zenei anyagai. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

(a) 1. kórus, basszus

Tempo giusto ♩ = 90
fff *harangzúgás*

Ol - csó az al - ma, itt van ha - lom - ba, a - ki ve - szí, meg is e - szí, ol - csó az al - ma!

(b) 1. kórus, alt

Allegro vivace ♩ = 160
fff

Fut a ku-tya - ku ty a - sza-lad i ga - zán, i - ga-zán, kö-szörűs vagyok én, ku-tya-szánon fu-tok én.
 Fut a tyaszán, tyaszán, sza-lad i - ga - zán, i - ga-zán, kö-szörűs vagyok én, ku-tya-szánon fu-tok én.

⁹⁸ Beckles Willson – rámutatva az *Esti dal* és a *Magyar etűdök* II. darabja közti poétikai különbségekre – Ligeti művét szelíd fricskának tekinti, nem pedig a Kodály iránti hódolat kifejezésének, mint Englbrecht véli. Lásd Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music*, 173–177.

⁹⁹ Gallot, *György Ligeti*, 72.

(c) 1. kórus, szoprán

Allegro con anima ♩ = 140

Van-e csiz-ma el-a-dó, hó-ba-sár-ba min-dig jó? Van kis csiz-ma el-a-dó,
Van-e csiz-ma el-a-dó, hó-ba-sár-ba min-dig jó? Van kis csiz-ma el-a-dó,
szép var-rás a szá-rán, hogyha í-lyet hor-da-nék, bi-zony so-se bán-nám.
szép var-rás a szá-rán, hogyha í-lyet hor-da-nék, bi-zony so-se bán-nám.

(d) 1. kórus, tenor

Allegro moderato ♩ = 110

Jó márc a csöber-ben, esup-rom te-li-mer tem.
Te - 5 - - li van n esup-rom, idd már, ki ne füs-sen, hej!

(e) 2. kórus

Vivacissimo ♩ = 190

Érkezik a vándorcirkusz, hoz-nak e-le-fán-tot, tarka bohóce-ze-ti, Füstí Pis-ti kö-ve-ti, Hyet so-se lá-tott. Érke
Érkezik a vándor-cirkuszhoz-nak e-le-fán-tot, tarka bohóce-ze-ti, Füstí Pis-ti kö-ve-ti, lyet so-se lá-tott.

A *Magyar etűdök* mindhárom darabja egyszerű, közérthető, részben populáris zenei anyagokból áll, amelyek azonban magasrendű, virtuóz kompozíciós technikával vannak megformálva. Az elsőben a hangutánzás bonyolult kánonstruktúrában jelenik meg, a másodikban a népdal-allúzió és a hangutánzások egy visszhangokkal sejtetett imaginárius térben helyezkednek el,¹⁰⁰ az utolsóban pedig a „mesterséges folklór” ritmikailag és harmóniailag szigorúan koordinált „politempikus” keretbe illeszkedik.¹⁰¹ A virtuóz kompozíciós technika stilizálja, keretbe – s alighanem idézőjelbe is – teszi a közérthető-populáris anyagot, ugyanakkor mégsem öncélú, hanem tökéletesen összhangban van a megjelenítendő zenei-költői képpel. *Magyar etűdje*ben Ligeti a nyelvvel, a képekkel, a népzenei allúziókkal játszik – ám ezt halálos komolysággal teszi.

¹⁰⁰ Vö. Bergande, „...halb experimentell, halb volkstümlich...”, 57–59.

¹⁰¹ Mint Ligeti írja, „az öt zenei réteg [...] egyetlen közös harmóniai mezővé olvad össze (tonalitás-, illetve modalitásingadozásokkal átjárt egészhangú akkord)”. „Magyar etűdök”, in *VÍ*, 430.

A játék lehetne a kulcsszava Ligeti következő és egyben utolsó Weöres-versekre komponált művének, a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel*nek (2000) is. A Károlyi Katalin és az Amadinda Ütőegyüttes számára írott hét dalból álló ciklus – mint arra Hartmut Lück rámutatott – úgy játszik a populáris, a folklórral, sőt még a kommersszel is, hogy azt közben elidegeníti és hitelteleníti.¹⁰²

A kelet-európai folklórra – a „Táncdal” (II. tétel) akusztikus skálára épülő hangkészletén túl – mindenekelőtt a „Keserédes” (VI. tétel), a Weöres-féle *Magyar etűdök* 67. számának megzenésítése utal a műben. Már a dal Ligetitől származó címe is az ellentétes minőségek szimultán jelenlétét hangsúlyozza. Az énekszólamban egy magyar népdal-asszociációkat keltő négysoros dallam négy strófája hangzik el. A folklórjellegét már a megzenésítés strófikus jellege is aláhúzza, a darab csaknem népdalfeldolgozás benyomását kelti. Nagymértékben hozzájárul ehhez az impresszióhoz a szöveg, amely számos népmesei motívummal („hét”, „sárkány”) és népdalokból ismert szófordulattal él („szántottam”, „hej”, „bevettem”, „gyöngyvirággal”, „hulló könnyeim”, „kedves galambommal”), sőt konkrétan is párhuzamba állítható Bartók *Ne hagyj itt!* című egyzeneműkarának népi szövegével (8. táblázat). A „Keserédes”-ben Ligeti – mint a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* lemez-kísérőszövegében írja – a szöveg magyar népdalhamisítvány voltát akarta tükrözni a zenében:

[...] a vers egy magyar népdal, de „nem igazi”. Ezt a meghasonlottságot a mesterséges folklór és egy slágerszerű dallam kombinálásával igyekeztem visszaadni, mindeközben a kíséret is mintha mesterséges édesítőszert tartalmazna.¹⁰³

8. TÁBLÁZAT. Bartók Béla *Ne hagyj itt!* című kórusművének és a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* „Keserédes” című dalának szövege (Weöres Sándor: *Magyar etűdök*, 67. szám). Az Editio Musica Budapest szíves engedélyével.

Ne hagyj itt!	Keserédes
1. Csak azt mondd meg, rózsám, Mellyik úton mégy el, Felszántatom én azt Aranyos ekével.	1. Szántottam, szántottam hét tüzes sárkánnyal, hej, végig bevettem csupa gyöngyvirággal.
2. Be is vetem én azt Szemen szedett gyönggyel, Be is boronálom Sűrű könnyeimel.	2. Szántottam, szántottam szép gyémánt ekével, hej, végig bevettem hulló könnyeimel.
	3. Száz nyíló rózsáról az erdőn álmodtam, hej, többet nem aludtam, félig ébren voltam,
	4. hajnalban fölkeltem, kakukszót számoltam, hej, visznek esküvőre kedves galambommal.

Az énekszólamban magyar népdalra utal a kupolás szerkezetű négysoros strófa – melynek első két sora között a kvint-reláció nyomai is felbukkannak –, a strófánként változó, improvizáltnak

¹⁰² Hartmut Lück, „Bittersüße Lieder: György Ligetis »Síppal, dobbal, nádihegedűvel« nach Gedichten von Sándor Weöres”, *Neue Zeitschrift für Musik* 164/3 (2003. máj.–jún.): 46–50.

¹⁰³ „Síppal, dobbal, nádihegedűvel”, in *VÍ*, 446.

ható cifrázás,¹⁰⁴ valamint a bő szekundos fríg zárlat. Kurtág György szerint Ligeti egy mezősegi népdalt idézett fel itt.¹⁰⁵ Az első dallamsor ugyanakkor szinte hangról hangra megegyezik a *Mátraszentimrei dalok* II. darabjában (1955) feldolgozott, a Hegedűverseny eredeti, eldobott nyitótételében (1990) pedig elhangolt-eltorzított formában idézett *Kis angyalom rácsos-rezes kapuja* kezdetű népdallal (lásd a 33. kottát a következő alfejezetben). A kommersz- vagy slágerjellegű – mint Lück megállapítja – a *keyboard* fúvós regiszterének asszociációját keltő vibrafon- és marimbaakkordok, a ritmusszekció szerepét betöltő ütőhangszerek (kisdobok, tomtom, claves), valamint a szándékoltan banális záró okarinaakkordok biztosítják.¹⁰⁶ A zeneszerző azonban mindezt ravasz polimetrikus keretbe illeszti: a dallam és az akkordok aszimmetrikus metrumúak (7/8 és 5/8 váltakozik: 3+2+2 | 3+2), a dobok egy szintén aszimmetrikus (kettes és hármas) belső tagolású 19/8-os ostinátót, míg a claves egy 18 nyolcad hosszúságú ostinátót játszik, amely azonban 3/16-os egységekből épül fel. Mindez Farkas szerint a „az elidegenítettség és a közelség különös elegyét” hozza létre.¹⁰⁷

32. KOTTA. A „Keserédes” magyar népdalutánezata. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

Tempo giusto semplice e con dignità (♩ = 118)

Számítottam, számitot - lum hét tízes sár - kány - nyul, hej, vágig hovelettem esu - pa gyöngy - vi - rág - gal.

Hartmut Lücknek tett nyilatkozata szerint Ligeti a dalt a popzenével szembeni, „keserű-dühös”, ironikus kritikának szánta.¹⁰⁸ Ha valóban így van, akkor vajon mit jelenthet a magyar népdal-allúzió? A „tisztá” folklór gyakorol kritikát a „hamis” popzene fölött? Vagy ellenkezőleg, a popzenével együtt ő is „hamisnak” bizonyul? Vajon az a vágyott, gyönyörű szép *valami*, amelyet ez a pompás cifrázatokkal és konzónáns akkordkísérettel kistafírozott népies dallam szimbolizál, illúzióként lepleződne le? A darab nem ad egyértelmű választ. Mintha szándékosan azt állítaná magáról: nem az vagyok, aminek látszom. Ily módon Ligeti utolsó befejezett műve is az identitáskérdés, a megálmodott-vágyott múlt visszahozhatatlansága, az ideálok és a realitás összeegyeztethetlensége jegyében cseng ki.

¹⁰⁴ A mű szerzői kéziratában még nem szerepeltek díszítőhangok, viszont a tétel elején a következő utasítás állt: *Az énekelt dallam szabadon cifrázható mezősegi módra* (PSS SGL). A nyomtatott kottában ez az utasítás nem szerepel, viszont a cifrázatok be vannak írva az énekszólamba.

¹⁰⁵ Kurtág György, „Kylwyría – Kálvária: Ligeti György emlékére”, ford. Nádori Lúdia, *Holmi* 19/11 (2007. nov.): 1375–1382, ide 1377.

¹⁰⁶ Lück, „BittersüÙe Lieder”, 50.

¹⁰⁷ Farkas Zoltán, „Álmok, hidak, ünnepek: Eötvös és Kurtág a Tavaszí Fesztiválon”, *Muzsika* 44/5 (2001. máj.): 26–29, ide 29.

¹⁰⁸ Lück, „BittersüÙe Lieder”, 50.

4. Változatok népzeneire: Hegedűverseny

Egy Ligeti zenekari műveiről írott újabb tanulmányában Paul Griffiths a Hegedűversenyt (1990–92) a leggazdagabbnak nevezte a zeneszerző „kitalált hazái” (*invented homelands*) közül, s úgy vélte, hogy a műben Ligeti egy Machaut-ig és az egyenlítői Afrikáig terjedő világból tekint vissza arra a helyre, ahonnan egykor elindult.¹⁰⁹ Dalos Anna szintén retrospektív, összefoglaló jellegű kompozícióként értelmezte a Hegedűversenyt, amely „mintha Ligeti egész művészi univerzumát be akarná mutatni”.¹¹⁰ Kommentárjaiban és nyilatkozataiban a zeneszerző ugyan művének éppenséggel nem a vissza-, hanem az előretekintő jegyeit – mindenekelőtt a természetes felhangok és a tizenkétfokú temperált hangrendszer kombinálásán alapuló „hibrid, »piszkos« harmóniavilág” újdonságát – hangsúlyozta,¹¹¹ azt azonban ő sem tagadta, hogy olyan művet akart írni, amely „a nagy klasszikus–romantikus hegedűversenyek tradícióját folytatja”.¹¹² A Hegedűverseny komponálása idején Szitha Tündének adott interjújában is a műfaji tradíciók fontosságát hangsúlyozta, és kijelentette: „Tulajdonképpen tradicionális komponista vagyok, ami a műfaji kereteket illeti – és teljesen tradícióellenes a zene jellege, technikája és »tartalma« szempontjából.”¹¹³

A Hegedűversenyben valóban érződik a reprezentativitás és a zenetörténeti hagyományhoz való kapcsolódás igénye; erre utal egyrészt a mű viszonylag nagy terjedelme,¹¹⁴ másrészt – mint arra Dalos rámutatott – a hagyományos formák, technikák, műfajok felelevenítése, amit a tételek címadása is hangsúlyoz (I. Praeludium, II. Aria, Hoquetus, Choral, III. Intermezzo, IV. Passacaglia, V. Appassionato).¹¹⁵ A műnek azonban legalább ilyen lényeges vonása – amit Ligeti elhallgat – a saját, személyes hagyományához való kapcsolódás, vagyis a szerző közelebbi és távolabbi múltjára való visszatekintés, amint erről egy sor mű- és népzenei referencia és önreferencia tanúskodik. A legszembeötlőbb közülük a II. tétel „Aria”-jának dallama, amely a négy évtizeddel korábbi VII. *Musica ricercata*-darab, illetve III. *Fűvösötös-bagatell* témáját idézi.

A mű emellett Ligeti ifjúkorának emblematisz hegedűversenyeire is hivatkozik, olyan művekkel lép kései dialógusba, amelyek fiatal zeneszerzőként példaértékűek lehettek számára. Ligeti Hegedűversenye így módon – miközben természetesen az időközben eltelt évtizedek új

¹⁰⁹ Paul Griffiths, „Invented homelands: Ligeti’s orchestras”, in Louise Duchesneau–Wolfgang Marx (eds.), *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds* (Woolbridge: The Boydell Press, 2011), 257–277, ide 275.

¹¹⁰ Dalos Anna, „Kézjegy és hagyomány: The Ligeti Project III–IV–V”, *Muzsika* 49/1 (2006. jan.): 34–36, ide 35.

¹¹¹ Lásd például a mű első változatának ősbemutatójára fogalmazott kommentárt: „Hegedűverseny (első változat)”, in *VÍ*, 440–441, valamint a Manfred Stahnkénak adott interjú egy részletét in Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel*, 205–207.

¹¹² „Hegedűverseny (végleges változat)”, in *VÍ*, 442.

¹¹³ Szitha Tünde, „Tulajdonképpen tradicionális komponista vagyok”, 18.

¹¹⁴ Körülbelül 28 perces időtartamával a Hegedűverseny a leghosszabb mű, amelyet Ligeti a *Le Grand Macabre*-t követően komponált.

¹¹⁵ Dalos, „Kézjegy és hagyomány”, 35.

tapasztalatait sem hagyja figyelmen kívül – az 1940-es, 1950-es évek magyar zeneszerzésének kontextusához is erőteljesen kapcsolódik. Erre utalnak egyrészt a Ligeti-mű olyan hagyományos toposzai és formai megoldásai, mint a korál (Berg: Hegedűverseny, Bartók: Concerto, Stravinsky: *A katona története*) és a kantábilis hegedűtémára épülő variációs lassú tétel (Bartók, Viski és Kókai hegedűversenyei), másrészt pedig a népzenei allúziók kitüntetett szerepe, amely az ifjú Ligeti által nagyra becsült Veress-koncert (1939) sajátja.¹¹⁶ Talán még a II. tétel címében szereplő „Aria” szó is Veress Hegedűversenyéből ered, melynek nyitótételét szintén „Aria”-nak nevezte szerzője.

Dalos Anna utalt arra, hogy a Hegedűverseny „skálák és népdal- emlékek konfliktusát bontja ki”.¹¹⁷ Ahogyan azt majd az alábbiakban megkísérlem bemutatni, a folklór – idézetként, elhangolt idézetként, népdalutánzatként és allúzióként – valóban központi szerepet játszik a műben. A népzenei hivatkozások megbízható azonosításához és megalapozott értelmezéséhez azonban aligha nyújt elegendő támpontot a végleges műalak. Mivel a több mint két évig húzódó kompozíciós munka során – mint látni fogjuk – éppen a népzenei hivatkozások megfelelő integrálása jelentette az egyik legfőbb zeneszerzés-technikai és esztétikai problémát a zeneszerző számára, a mű folklórhoz fűződő viszonyát illetően fontos tanulságokkal szolgálnak a kompozíciós kéziratok, az elvetelt ötletek és főként a Hegedűverseny 1990-ben bemutatott első változata. Mindenekelőtt ezért áttekintem a mű kompozíciós forrásait és keletkezéstörténetét, ezt követően pedig előbb az első, majd a végleges változat népzenei viszonyát elemzem, bevonva a vizsgálatba a kéziratokat is.

A KOMPOZÍCIÓS KÉZIRATOK

A Hegedűversenyhez különösen sok szöveges feljegyzés, vázlat és fogalmazvány készült, ami nyilvánvalóan összefügg azzal, hogy a mű – Ligeti több más kései kompozíciójához hasonlóan – hosszú időn át formálódott, több elvetett verzió után nyerte el végső alakját. Az 1990 őszen lezárt és bemutatott háromtételű első változatot a következő két és fél év során Ligeti jelentős mértékben átírta: az eredeti nyitótételt újra cserélte, a II. tételt átalakította és megcserélte a III.-kal, továbbá teljesen új II. és V. tételt írt¹¹⁸ (2. ábra).

¹¹⁶ Emlékezzünk: 1949-es *Melos*-cikkében Ligeti épp „a falusi zenészek technikájában gyökerező”, „egyedülálló” hegedűtechnikát és a műfaji konvencióktól eltérő, a magyar néptáncok mintáját követő lassú–friss felépítést tartotta a legfontosabbnak megjegyezni Veress Hegedűversenyéről. Lásd „Bartóktól Veressig: Budapesti újdonságok”, in *VÍ*, 452–453.

¹¹⁷ Dalos, „Kézjegy és hagyomány”, 35.

¹¹⁸ A nyomtatott partitúrában olvasható adatok szerint az első változat bemutatója 1990. november 3-án, a végleges verzióé 1992. október 8-án volt Kölnben. Ligeti azonban még a végleges változat bemutatóját követően is végzett kisebb módosításokat a partitúrán, amint arra a III. és IV. tétel autográf partitúratisztázatának datálása utal: *György Ligeti 1990 (überarbeitet 1993)*, illetve *György Ligeti 1990 (revidiert 1993)* (PSS SGL: Konzert für Violine und Orchester, 2. Fassung, 4/2. mappa).

2. ÁBRA. A Hegedűverseny két változatának összefüggése. Az elvetett tételt áthúzás, az újonnan komponált tételeket kurziválás jelöli.

Első változat (1990)	Végleges változat (1992)
I. Vivacissimo luminoso	I. <i>Praeludium. Vivacissimo luminoso</i>
II. Lento appassionato	II. <i>Aria, Hoquetus, Cboral. Andante con moto</i>
III. Presto fluido	III. Intermezzo. Presto fluido
	IV. Passacaglia. Lento intenso
	V. <i>Appassionato. Agitato molto</i>

A PSS SGL-ben a Hegedűverseny különböző verzióihoz tartozó források több mint 1500 oldalt tesznek ki; ezt a tekintélyes méretű anyagot 2011 szeptemberében kilenc mappában tartották. A rendezés során igyekeztek elkülöníteni az 1990-es és az 1992-es változathoz („1.”, illetve „2. változat”) tartozó kéziratokat, a két anyagon belül pedig kéziratfajták és a mű tételei szerint próbálták csoportosítani a forrásokat. Ennek ellenére összetartozó kéziratlapok sok esetben egymástól távol, akár más-más dossziéba kerültek, az első változat mappáiban pedig valójában jó néhány olyan kéziratoldallal is találkoztam, amely biztosan a végleges változathoz tartozik. Az anyagban ezért egy ideig nem volt könnyű tájékozódni; először is rekonstruálni kellett, mely kéziratoldalak tartoznak össze, valamint el kellett különíteni az egyes tételek különböző verzióihoz tartozó lapokat (a mű kompozíciós kéziratanyagának jegyzékét lásd a 9. táblázatban).

9. TÁBLÁZAT. A Hegedűverseny kompozíciós kéziratanyaga (PSS SGL)

„1. változat”	
5/1. mappa	„Feljegyzések és vázlatok” (228 o.)
I. dosszié	Szöveges feljegyzések az első és a második változat I. tételéhez, valamint a teljes mű felépítéséhez (25 o.)
II. dosszié	Szöveges feljegyzések a második változat II. tételéhez (8 o.)
III. dosszié	Hangkészlet- és metrum-grafikon, talán a III. tételhez (1 o.)
IV. dosszié	Szöveges feljegyzések és vázlatok az 1. változat befejezetlen IV. tételéhez (8 o.)
V. dosszié	Vegyes feljegyzések többek közt a hangszereletről, valamint a próbák alatt készült feljegyzések (36 o.)
VI. dosszié	Vegyes feljegyzések többek közt a hangszereletről, hangszertechnikáról, scordaturáról, valamint a próbák alatt készült feljegyzések (119 o.)
5/2. mappa	
I. dosszié	Particella-fogalmazványlapok az 1. változat I. és II. tételéhez (7 o.)
II. dosszié	Az 1. változat I. tételének végigírt particella-fogalmazványa (de a 7. o. az I. dossziében van, a 8. o. hiányzik) (11 o.)
III. dosszié	Az I. tétel különböző korai, befejezetlen változatainak partitúra-fogalmazványai, valamint a végleges változat I. tételének csaknem végigírt partitúra-fogalmazványa (39 o.)
IV. dosszié	A 2. változat II. tételének végigírt particella-fogalmazványa, az 1. változat III. és IV. tételének befejezetlen particella-fogalmazványa, valamint különböző particella-kezdemények a III. és IV. tételhez (52 o.)
5/3. mappa	Az 1990-es változat ceruzás partitúra-tisztázata (I. tétel: 41 oldal, II. tétel: 21 oldal, közülük 7 oldalt Ligeti áthelyezett a végleges változat IV. tételébe, így azok az oldalak ott találhatóak, III. tétel: 41 oldal, IV. tétel [befejezetlen]: 14 oldal), továbbá az I. tétel két korai, befejezetlen változatának ceruzás partitúra-tisztázata (3+3 oldal), valamint 4 rontott partitúra-oldal (összesen 121 o.)

5/4. mappa	
I. dosszié	Az 1. változat I. tételének partitúra-tisztázatáról készült fénymásolat autográf bejegyzésekkel (41 o.)
II. és IV. dosszié	Az 1. változat teljes kiadói korrektúrapéldánya (I–III. tétel), 1990. nov. 12., a zeneszerző – részben az 1992-es revíziót előkészítő – bejegyzéseivel (103 o.)
III. dosszié	Kiadói levonat-oldalak az 1. változat I. tételéhez – autográf bejegyzésekkel – és a III. tételhez (41+14 o.)
5/5. mappa	
I. dosszié	Az 1. változat teljes korrektúrapéldánya, 1990. nov. 12., néhány bejegyzéssel, valószínűleg karmesteri példány (103 o.)
II. dosszié	Az 1. változat II. és III. tételének magánszólama, részben kopista által kiírt, részben a partitúra fénymásolatából montírozott példány (4+2 o.)
III. dosszié	Saschko Gawriloffnak, Gary Bertininek, Dr. Wolfgang Beckernek, Klaus Schöllnek és Friedrich Waneknek írott levél fogalmazványa a Hegedűverseny II–IV. tételei elkészültének várható időpontjáról, gépirat Ligeti kéziratossal kiegészítéssel (3 o.)
„2. változat”	
4/1. mappa	
I. dosszié	Ligeti feljegyzése Louise Duchesneau számára az V. tételről (2 o.), valamint kompozíciós feljegyzések az új változathoz (4 o.)
II. dosszié	Feljegyzések az V. tételhez (37 o.)
III. dosszié	Különböző fogalmazvány-kezdetek az I. tételhez, 1991. dec.–1992. jan. (8 o.)
IV. dosszié	Az V. tétel teljes particella-fogalmazványa, valamint különböző fogalmazványkezdetek az V. tételhez (12+11 o.)
4/2. mappa	Az 1992-es változat teljes ceruzás partitúra-tisztázata (31+28+42+23+35 o.), valamint 4 rontott partitúraoldal
4/3. mappa	
I. dosszié	A III. tétel tisztázatáról készített fénymásolat néhány autográf bejegyzéssel (41 o.)
II. dosszié	A faksimile partitúra 1. korrektúrapéldánya autográf javításokkal, dátátlan
4/4. mappa	
I. dosszié	A faksimile partitúra 2. korrektúrapéldánya autográf javításokkal, 1993. máj. 26.
II. dosszié	A faksimile partitúra 3. korrektúrapéldánya autográf javításokkal, 1993. máj. 26.
III. dosszié	A partitúrából montírozott, hiányos magánszólam fénymásolata Saschko Gawriloff bejegyzéseivel (25 o.)
IV. dosszié	A zenekar összeállítására vonatkozó autográf listák (7 o.)

A Hegedűverseny forrásanyagán belül főként a következő kéziratípusokat találjuk:

- *szöveges feljegyzések*: vázlatok, hangszerlisták, próbák közbeni feljegyzések, levélfogalmazvány;
- *kottás vázlatok*: ceruzával feljegyzett dallami, ritmikai-metrikai, illetve a hangrendszerrel kapcsolatos ötletek és részletek;
- *particella-fogalmazványok*: a zenei anyag jellegétől függően három vagy több kottasorba grafit- és gyakran színes ceruzával írott tételkezdemények, vagy végigírt tételek;
- *partitúra-fogalmazványok*: szintén ceruzával végigírt vagy félbehagyott tételek;
- *partitúra-tisztázatok* szintén ceruzával írva;
- a partitúra-tisztázatról készített *fénymásolatok*, illetve *kiadói levonatok* a szerző javításaival.

Ha a vázlatokat Jonathan W. Bernard tipológiája¹¹⁹ szerint tekintjük át, akkor megoszlásukban szembetűnő aránytalanságot látunk. A legnagyobb csoportot a szöveges feljegyzések alkotják, kottás vázlatból jóval kevesebb akad, míg grafikonból és ábrából csupán egyet-egyet, táblázatból pedig egyet sem találunk. A szöveges feljegyzéseknek egyébként csak egy része tekinthető vázlatnak, hiszen akadnak köztük hangszerlisták, levélfogalmazványok, valamint próbák közbeni feljegyzések is (Ligeti részben az előadóknak szánt megjegyzéseket, részben végrehajtandó módosításokat jegyzett fel, az utóbbiakat gyakran *Retouche* felirat alatt). A különböző forrástípusok keverednek is egymással: szöveges feljegyzéseket tartalmazó oldalakon olykor kis ábrák vagy rövid kottás vázlatok is felbukkannak, bár gyakoribb ennek a fordítottja, amikor kottás vázlatok közt szöveges jegyzetek fordulnak elő, vagy amikor fogalmazványoldalakon bukkannak fel egy-egy rész kidolgozására, illetve a tétel további menetére vonatkozó kottás vázlatok és szöveges széljegyzetek.

A teljes forrásanyagból – információsűrűségük miatt – a szöveges feljegyzések tűnnek a legizgalmasabbnak, amelyekből az 5/1. és a 4/1. mappában összesen mintegy 180 oldalnyi található. Ezek a rendszerint sűrűn teleírt A/4-es vagy kisebb lapok, olykor fecnik különböző színű tollakkal és ceruzákkal feljegyzett kompozíciós ötleteket és terveket tartalmaznak. Bár feliratuk általában jelzi, hogy a rajtuk található feljegyzések hányadik tételre vonatkoznak, sok esetben mégsem egyértelmű, hogy például egy első tételhez tartozó vázlatlap a mű mikori verziójának első tételére vonatkozik, ugyanis a lapok túlnyomó többsége datálatlan, a tételek száma és helye pedig verzióról verzióra változhat. (A datálásban segíthet, hogy Ligeti olykor meghívók hátoldalát használta fel jegyzetelésre. Emellett a különböző színű tintával írott áthúzások, javítások és betoldások szintén utalhatnak a feljegyzések időbeli sorrendjére.)

A szöveges feljegyzések részletessége, kidolgozottsága eltérő. Az 5/1. mappa VI. dossziéjában például a mű felépítésére, tételeire vonatkozó legkülönbözőbb tervek sorjáznak, melyek közt az egytétélességtől a nyolctétélességig valamennyi lehetőség előfordul – a hagyományosnak tekinthető háromtétélesség kivételével. Ligeti 1990 márciusában néhány nap eltéréssel például három különböző tételszámú verzió tervét vetette papírra: március közepi dátummal, „végleges” felirattal egy héttételes, ugyanezzel a dátummal, „tételrevízió” felirattal egy nyolctételes, majd március 21-i dátummal egy öttételes listát találunk.¹²⁰ Az effajta listák a tételek néhány szavas jellemzésén kívül általában tervezett időtartamukat is megadják.

¹¹⁹ Jonathan W. Bernard, „Rules and regulation: Lessons from Ligeti’s compositional sketches”, in Louise Duchesneau–Wolfgang Marx (eds.), *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds* (Woolbridge: The Boydell Press, 2011), 149–167.

¹²⁰ Hegvers tételek 90 márc. közepe „végleges”, 5/1. dosszié, VI. mappa, 33. lap. *HEGVERS TÉTELREVÍZIÓ 90 MÁRC KÖZEPE*, ugyanott, 42. lap. 5 tétéles változat 90 már. 21., ugyanott, 60. lap

Jóval részletesebbek azok a szöveges vázlatok, amelyek egy-egy tételre vonatkozó ötleteket és terveket rögzítenek. E feljegyzésekben rendkívül érdekesen keverednek a látszólag „zenén kívüli”, metaforikus-asszociatív leírások gyakorlati zeneszerzés- és hangszertechnikai részletekkel, valamint a legkülönfélébb etnikus és műzenei hivatkozásokkal. Utóbbiakból Ligeti – „referenciák” vagy röviden „ref” felirat alatt – a lap alján nem egyszer külön listát is összeállított.¹²¹

EGY ELVETETT NÉPZENEI KOLLÁZS

Pályája során Ligeti többször került olyan helyzetbe, hogy valamely többtételes műve nem készült el teljes egészében a bemutató előadásra; a premier után ilyenkor új tételekkel egészítette ki a már meglévőket és revideálta az elkészülteket. A Hegedűversenyen kívül azonban nincs tudomásom olyan kompozícióról, amelynek utólag egy teljes tételét elvetette volna.¹²² Pedig a Hegedűverseny 1990. november 3-án Kölnben bemutatott – és eleve ideiglenesként meghatározott¹²³ – háromtételes változatának nyitótétele különleges, rendhagyó Ligeti-zene: egy népzenei idézetekből és allúziókból álló négy és fél perces kollázs.

Az eredeti nyitótétel elvetésének és a mű újraírásának okáról a zeneszerző nem sokat árult el. Az 1992 októberében, a végleges változat bemutatójának alkalmából Louise Duchesneau-val folytatott beszélgetésben csupán annyit mondott, hogy az új változat komponálása során igyekezett elkerülni a szükségtelen bonyodalmakat, s így közelebb került a képzeletében élő ideához.¹²⁴ Egy 1991 decemberében, vagyis még az új változat írása közben adott interjújában azonban bevallotta, hogy a túlzott komplexitáson kívül más oka is volt az újraírásnak, nevezetesen „a mű meglehetősen népies jellege: talán nosztalgiából túlságosan közel kerültem a magyar népzenehez, és ennek a megközelítésnek ma már azt hiszem, nincs többé létjogosultsága” – vélekedett.¹²⁵ Egy évtizeddel később úgy fogalmazott, hogy azért húzta ki az eredeti nyitótételt, mert nem sikerült benne „a magyar népzene egy szimfonikusan többrétegű szerkezetbe belefoglalni”.¹²⁶

Az eredeti és a végleges változatot összehasonlítva nyilvánvalóvá válik, hogy Ligeti mindkét kritikája – a „túl sok réteg és metrikai bonyodalom”, valamint a „meglehetősen népies jelleg” –

¹²¹ Lásd például a *HEGVV «TOHU VA BOHU»: Presto agitato* feliratú lapot (4/1. mappa, II. dosszié, 14. lap).

¹²² A Zongoraverseny 1986-ban bemutatott háromtételes változatához Ligeti utóbb két tételt komponált, de az elkészült tételeken ekkor lényegében már nem változtatott. A *Hamburgi koncert* utolsó, VII. tétele is utólagos kiegészítés.

¹²³ Lásd „Hegedűverseny (első változat)”, in *VÍ*, 441.

¹²⁴ Louise Duchesneau, „György Ligeti on his Violin Concerto”, *Ligeti Letter* 2 (1995), 3–4. A beszélgetés szerkesztett változata magyarul is megjelent: „Hegedűverseny (végleges változat)”, in *VÍ*, 442.

¹²⁵ Marina Lobanova, *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics*, trans. Mark Shuttleworth (Berlin: Ernst Kuhn, 2002), 359. (Az interjú német nyelven készült.)

¹²⁶ Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel*, 152.

mindenekelőtt az első tételre vonatkozik. A metrikai komplexitás és a népies jelleg a nyitótétel két alighanem leginkább szembeötlő vonása, amely már első hallásra is kitűnik.¹²⁷ Épp ezért olyan különös, hogy a versenymű első változatához írt, aránylag részletes kommentárjában Ligeti alig érintette az etnikus hatás kérdését. A mű harmóniavilágának ismertetése után kijelentette: a szokatlan hangolások alkalmazásának célja „nem az idegenszerűség, hanem az összetettség”, s „ha egyáltalán előfordulnak ebben a versenyműben egzotizmusok, azok csak utalásokként vannak jelen”. Majd zárójelben hozzátette: „a folklorisztikus jelleg bizonyosan jelentkezik az első tételben – magyar, közelebbről erdélyi hazám iránti hódolat gyanánt”.¹²⁸

Valójában a „népies jelleg” az I. tétel korai változatának egyáltalán nem amolyan járulékos, másodlagos vonása, hanem egy olyan zeneszerzői elképzelés eredménye, melyben a különböző etnikus dallamok kifinomult felhasználása, illetve az azokra történő utalások abszolút központi szerepet töltenek be. A tétel hat zenei anyaga vagy témája közvetlen összefüggésbe hozható a magyar és a román népzenevel; ezekből egy egyre bonyolultabbá váló négy és fél perces kollázs épül fel (a hat zenei anyagot és népzenei forrásaikat lásd a 33. kottán, a tétel felépítését a 3. ábrán). Az alapul vett népdalok némelyikén alig változtatott a zeneszerző, másokat azonban olyan mértékben átalakított, sőt eltorzított, hogy azok csak nehezen ismerhetők fel. Ám Ligetinek a komponálás során készített, rendkívül sok etnikus forrásra utaló szöveges feljegyzései alapján ezek is azonosíthatók.¹²⁹ Az alábbiakban magam is az ő megnevezéseit fogom alkalmazni e forrásdallamokra.

A tétel hallgatása közben alighanem a **b-1** dallam a legszembeötlőbb és a legkönnyebben azonosítható: a *Dunaparton van egy malom* kezdetű, közismert régi stílusú magyar népdal (**b-2**) némileg módosított változata. Vázlataiban Ligeti olykor *Dunántúli* címen hivatkozik rá, amely elnevezés egyaránt vonatkozhat a szövegre és a dallam jellegzetes „dunántúli tercére”. Különös módon azonban a komponista nem használja ki a dallam e nem temperált hangjában rejlő lehetőséget, jóllehet a mikrotonális eltérések az egész mű harmóniavilágában kulcsszerepet játszanak, szándékoltan „piszkos” hangzást idézve elő.¹³⁰ A Hegedűversenyben csupán annyiban módosul az eredeti népi dallam, hogy a második sor zárata elmarad, így a 2. és 3. sor összevonódik. E dallam többnyire igen magas regiszterben szólal meg, ami a jellegzetes cifrázatokkal együtt a népi furulya hangzását idézi fel.

¹²⁷ A Hegedűverseny első változatát több privát hangfelvétel is megörökítette, amelyek a PSS SGL-ben találhatók.

¹²⁸ „Hegedűverseny (első változat)”, in *VÍ*, 441.

¹²⁹ Ezek a szöveges feljegyzések főként az 5/1. mappa I. és VI. dossziéjában találhatók.

¹³⁰ Vö. „Hegedűverseny (első változat)”, illetve „Hegedűverseny (végleges változat)”, in *VÍ*, 440–441, illetve 442.

33. KOTTA. A Hegedűverseny első változata I. tételének dallamai és népzenei forrásai
 (a-1) 5–6. ütem, szólóhegedű–klarinét/basszusklarinét

Musical score for (a-1) showing a single melodic line in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music consists of a sequence of eighth and sixteenth notes, starting with a *pppp* dynamic marking.

(a-2) magyar népdal (MNT/III/B, 208)

Tempo giusto

Musical score for (a-2) showing two staves in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The music is a simple folk melody. The lyrics are: "El-vesz-tet-tem zseb-ken-dő-mel, meg-ve-r a-nyám ér-te. Még-kap-ták a szép le-gó-nyek, csó-kot kér-nek ér-te. Hej, a-nyám, hej, a-nyám, csó-kot kér-nek ér-te. Hej, a-pám, hej, a-pám, ki-vált-ha-tom ér-te."

(b-1) 8–13. ütem, piccolo

Musical score for (b-1) showing two staves in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music is a piccolo part with various dynamics: *pp*, *mp*, *p*, and *mf*. It includes a *grazioso* marking and a *mf* marking.

(b-2) magyar népdal (MNT/VII, 102)

Poco rubato

Musical score for (b-2) showing two staves in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music is a folk melody with a *Poco rubato* marking. The lyrics are: "Du-ná - pár - ton van egy ma-lom, Bu-bá - na - tot öl - nek a - zom, e - je-ha. Ne - kém is van bu - bá - na - tom, O - da - vi - szem, lő - já - ra - tom, e - je-ha."

(c-1) 14–15. ütem, 1. kürt

Musical score for (c-1) showing a single melodic line in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music is a trumpet part with dynamics: *pp*, *mp*, *p*, *pp*, and *pp* *morendo*. It includes a *pp* *cresc.* marking.

(c-2) *Concert românesc*, III. tétel, 192–195. ütem, 1. és 3. kürt

[Adagio ma non troppo]
 1. solo naturale

Musical score for (c-2) showing a single melodic line in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The music is a trumpet part with dynamics: *p* and *pp*. It includes a *pp* *eco, 3. solo naturale, da lontano* marking.

(d-1) 15–20. ütem, szólóhegedű

(d-2) «BURMA» feliratú ceruzás vázlat a Hegedűverseny V. tételéhez (PSS SGL: Konzert für Violine und Orchester, 2. Fassung, 4/1. mappa, 2. dosszié, 17. lap)

(d-3) *Román népdalok és táncok*, VI. tétel („Párnás tánc”), 1–8. ütem, dallam

(e-1) 21–33. ütem, trombita–harsona
con sord. (straight, metal) Flatterzunge

(e-2) magyar népdal (MNT/X, 537)

(f) 39–48. ütem, harsona/trombita

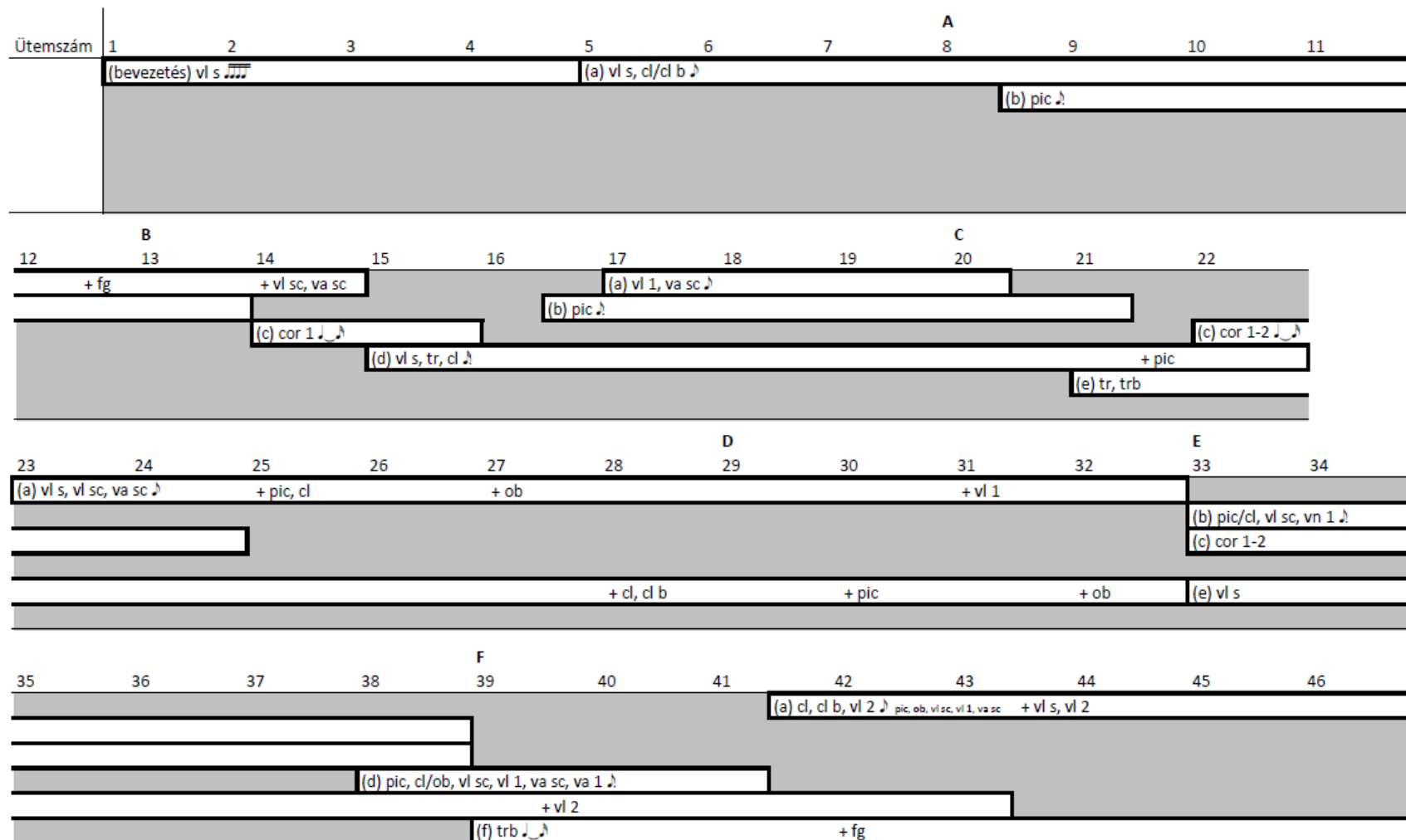
A kézirat partitúrában „*cantus firmus*”-nak nevezett **f** dallam szintén könnyen felismerhető. Forrása az 1955-ben a *Mátrászentimrei dalok* 2. darabjaként feldolgozott új stílusú magyar népdal (*Kis angyalom rácsos-rezes kapuja*, lásd a Függelékben). A feljegyzésekben olykor *Mátrászentimrei* („*bebívó*”) címen szerepel, ami a szöveg tartalmára, egy bevonuló ifjú búcsújára utal. A dallamot Ligeti nem idézi eredeti alakjában, hanem – néhány kisszekund-lépést nagy szekunddá, valamint nagyszekund-lépést kis szekunddá alakítva – megváltoztatja annak hangközszerkezetét, s így elidegeníti a melódiát.

Nehezebb ráismerni az **e-1** dallam forrására, mivel azt Ligeti nem idézi teljes egészében, csupán néhány jellegzetes dallamfordulatát használja fel lelassított, szabad ritmizálásban. A forrásdallam az *Az hol én elmegyek* kezdetű jól ismert, régi stílusú parlando-rubato népdal (**e-2**). Az egyik kompozíciós feljegyzésben Ligeti kivételes módon nemcsak a szövegkezdetet jegyezte fel, hanem a népi dallam első sorát is, ámbar egy jellegzetes eltéréssel: a záróhangot egy kis szekunddal magasabbra írva. Ez az apró, de jelentős eltérés bizonyosan nem lehet véletlen, hiszen ezáltal az eredetileg pentaton dallam egészhangúvá alakul, Ligetinek pedig épp erre van szüksége. A teljes első tétel harmóniai koncepciója ugyanis két pilléren, egyrészt a két komplementer egészhangú, másrészt egy pentaton hangkészleten alapul. A népi dallam motívumaiból Ligeti „végtelen”, expresszív dallamvonalakat alkot. A dallamot, amely első megjelenésekor (21–33. ütem) a trombita és a harsona kvintpárhuzamában még inkább csak a háttérben szól, másodsorra már az igen magas regiszterben, szenvedélyesen játszó szólóhegedű szólaltatja meg (33–43. ütem).

A **c-1** dallam, amely először az 1. kürtön szólal meg, kizárólag természetes felhangokat tartalmaz, és nyilvánvalóan azoknak a román havasikürt-szignáloknak a reminiscenciája, amelyekkel Ligeti a bukaresti Folklór Intézetben végzett kéthónapos népzenei kutatómunkája során találkozott 1949-ben, s amelyeket a *Concert românesc* III. és IV. tételében fel is használt (**c-2**). A Hegedűversenyhez készült feljegyzések között számos olyan található, amely arra utal, hogy Ligeti a természetes kürtfelhangokkal a *bucium* hangzását kívánta megidézni.¹³¹

¹³¹ Például *2 kürt natur*, *NAGY BUCIUM DALLAMHOZ VEZET*, illetve *2 kürt natur – YODEL, BUCIUM*.

3. ÁBRA. A Hegedűverseny első változata I. tételének felépítése. A folyamatábra blokkjai a 33. kottán bemutatott **a, b, c, d, e, f** és további fontosabb zenei anyagok megszólalásának helyét, hangszerelését és ritmikai alapegységét mutatják. A hangszerek nevét bevett módon rövidítettem. A vl sc és va sc a zenekarbeli elhangolt hegedűt és brácsát; a + és – jel az adott hangszer be- és kikapcsolódását jelzi, a / pedig azt, hogy a zenei anyag több hangszer között megoszlik.




G				H								
47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	
irreguláris, vonások		(a) fl, ob, fg ↓										
				(b-1) cl, cl b ↓				(b-1) fg, ob/vl 2/cb ↓		(d) fg, vl 2, cb		
				(b-2) vl s, vl sc, va sc ↓				vl s → felhang-gliss.		vl s virtuóz passzázai és cresc. → <i>fff</i>		
				(b-3) tr, trb ↓								
tr + cl												
I			J									
59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69		
		(a) vl 1, vl sc, va sc ↓		vl 1-3								
		(c) cor 1-2										
(szabad) <i>ff, vigoroso, espr.</i> va 1-2, vl 2-3/vl s/cl+vc 1-2						(con sord. felh.) <i>mp</i> vl s, vl sc, va sc		↓ vl s, vl 1-2				
						(f) <i>pp</i> pic, ob, cl ↓						
K			L									
70	71	72	73	74	75	76	77	78	79			
			(a) tr, trb con sord. ↓									
							(b) glsp, va 1, vc 1 ↓					
									(d-1) tr, trb ↓			
+ va 1		+ vl sc, va sc		+ vc 1		felhangok						
+ fg						- fg		- ob, + cl b				
M												
80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90		
(a) vl s, vl 1-2 ↓		+ vl sc, va sc										
		(d-2) glsp, va 1, vc 1 ↓				(d-1) vl s, vl sc, va sc ↓						
						(d-2) vl 1-2 ↓						
				- pic		<i>morendo</i>						

A **d-1** dallam azonosításában egy «BURMA» feliratú ceruzás vázlat segít, amely már a végleges változat V. tételéhez készült (**d-2**);¹³² sajnos a vázlatban lévő zenei anyag burmai eredetijét nem tudtam azonosítani. A **d-1** dallam egészhangú, négyes csoportokban lefelé szekvenciázó anyaga nyilvánvalóan ennek a (feltehetően) burmai eredetű anyagnak a származéka. A ritmikusan erősen hangsúlyozott sorvégeknek köszönhető táncos jelleg mindazonáltal romános-cigányos hangzású. A tételhez készült egyik szöveges vázlat arra utal, hogy a **d-1** dallam talán a már említett burmai anyagnak és egy (vagy több) román táncdallamnak az ötvözete.¹³³ Román párhuzamként az a „Párnás tánc”-dallam kínálkozik, amelyet Ligeti 1950-ben a *Román népdalok és táncok* 6. számaként dolgozott fel (**d-3**).

Szöveges jegyzetei némelyikében Ligeti mind a **d-1**, mind az **a-1** dallamra – melyeknek kezdete egyébként egymás pontos tükörfordítása – *Párnás tánc*ként hivatkozik, amely a lakodalom folklórához tartozó, mind magyar, mind román területen ismert tánc- és dallamtípust jelöl.¹³⁴ Az **a-1** dallam forrása az *Elvesztettem zsebkendőmet* kezdetű, számtalan változatban ismert népdal (**a-2**), amelyet Bartók is „Párnás tánc” címmel dolgozott fel *Negyvennégy hegedűduója*nak 14. darabjában.¹³⁵ A kölcsönvett dallamot Ligeti a **d-1** dallamhoz hasonlóan egészhangúvá alakítja, valamint szigorú nagyszext-párhuzamban szólaltatja meg, aminek következtében a párhuzamos szólamok két komplementer egészhangú skálát adnak ki.

Az utóbbi párnás táncdallam egyszersmind önidézet a *Magyar etűdök* III. darabjából (lásd a 31e kottát az előző alfejezetben). A hét évvel korábbi kórusdarabra való nyílt utalás nem véletlen, hiszen a „Vásár” folklorisztikus kollázsa az több szempontból is a Hegedűverseny nyitótételét előlegezi. Jóllehet a kompozíciós technikát és a növekvő sűrűség általános tendenciáját tekintve a két tétel hasonló, hatásuk mégis alapvetően különbözik egymástól. Míg a „Vásár”-ban a növekvő káosz folyamata – az egyenként belépő újabb rétegekkel és a váratlan, a „kikapcsolás” gesztusát idéző befejezéssel – csaknem mechanikus, addig a Hegedűverseny első tételének formája nagyon is összetett. A maga célratörő és kiszámítható módján a „Vásár” inkább játékos, komikus benyomást kelt, még ha e játékos attitűd mögött kétségtelenül meg is bújnak némi nosztalgia.¹³⁶ A Hegedűverseny első tétele ezzel szemben inkább zavarba ejtő, sőt tragikus: Ligeti „magyar,

¹³² PSS SGL: Konzert für Violine und Orchester, 2. Fassung, 4/1. mappa, 2. dosszié, 17. lap.

¹³³ A vázlatban a *Dallamtípusok* között 2. sorszámmal az alábbi olvasható: „Burma”  dallam-figuráció | szintén 2×6 és spekt. | + román jocuri. Lásd PSS SGL: Konzert für Violine und Orchester, 1. Fassung, 5/1. mappa, I. dosszié, 19. lap, felirata: *Hegvers. I végleges.*

¹³⁴ Románul *Hora cu perina*, lásd Béla Bartók, *Rumanian Folk Music*, vol. I, ed. Benjamin Suchoff (The Hague: Martinus Nijhoff, 1967), 31.

¹³⁵ Lampert, *Népzene Bartók műveiben*, 276. sz.

¹³⁶ Rachel Beckles Willson szerint az, ahogyan végül váratlanul „kikapcsolódik” a darab, találóan illusztrálja azt, hogy Ligeti erőszakkal véget vet a nosztalgikus ábrándozásnak. Lásd Beckles Willson, *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music*, 178.

közelebből erdélyi hazájának”¹³⁷ dallamai, melyek kezdetben oly szépen és tisztán szóltak, fokozatosan elmosódnak és összekuszálódnak, a zene – az otthon homályos emlékeinek kiszámíthatatlan kavargását, összekuszálódását jelképezve – kaotikussá válik és széthullik.

A HEGEDŰVERSENY ELSŐ VÁLTOZATÁNAK TÖBBI TÉTELE

A kaotikus, széthulló népzenei kollázst az első változatban lassú passacaglia-tétel követte, amelyből a revízió folyamán a végleges változat IV. tétele lett. Amint arra a *Lento appassionato* (a végleges változatban *Lento intenso*) tempójelzés is utal, a kezdeti halk és hosszú hangok látszólagos állóvize alatt valójában elfojtott feszültség rejtőzik. Dramaturgiai értelemben a tétel egyetlen hatalmas, megszakítatlan crescendo,¹³⁸ melynek során nemcsak a hangerő, de a ritmikai sűrűség és az érzelmi feszültség is a végsőkig fokozódik. A növekedést szuggeralja maga a passacaglia-téma is, amely a Kürttrióhoz hasonlóan kétszólamú menet, hangközsor, ám attól eltérően nem visszazáródó, hanem kinyíló: a két szólam távolsága a kezdeti kis szekundról a nagy szeptimig nő. A felső szólam nagy tercnnyit emelkedik, az alsó tritonusznyit ereszkedik kromatikusan – e séma merevségét játékonosan megtöri, hogy az alsó szólam H-ról A-ra lép le, kihagyva a közbülső kromatikus fokot, a B-t, amelyre később a G-ről ugrik vissza; így alakul ki az a fordulat, amely a minden egyes passacaglia-ciklus elején a funkciós tonalitás jellegzetes 9-8-as késleltetését idézi (34. kotta).

34. KOTTA. A Hegedűverseny végleges változata IV. tételének passacaglia-témája



A tétel eleje a Zongoraverseny II. tételének (*Lento e deserto*) kezdetéhez hasonló dermedt ürességet sugall: a passacaglia-témát játszó klarinétok pianissimója fölött több mint három oktávval, valószínűtlenül magasan és törékenyen, *ppp*, *con sord.*, *senza vibrato* szólal meg a szólóhegedű. Rendkívül hosszú értékekben haladó, 35 ütemes dallama két tagból áll; mindkettő lefelé haladó egészhangú skálamotívummal kezdődik, melyet bővített szekund fellépés követ (35. kotta). Lehajló vonalának és annak köszönhetően, hogy a második dallamtag az elsőnél magasabbról indul, e melódia távolról Ligeti siratódallam-típusára emlékeztet. A magas fúvósok és a mélyvonósok bekapcsolódásával egyre fenyegetőbbé válik a dermedtség, míg a 36. ütemben a brácsák és a csellók a bőgővel együtt váratlanul betörnek egy ritmikailag szaggatott, szextpárhuzamban haladó egészhangú motívummal (*fff*, *subito feroce*).

¹³⁷ „Hegedűverseny (első változat)”, in *VÍ*, 441.

¹³⁸ A szerzői utasítás szerint a tételt egyetlen folyamatként kell előadni, cezúrák nélkül: „Der ganze Satz soll wie ein Kontinuum gestaltet werden: Es gibt darin keine Zäsuren [...]”. Lásd a lábjegyzetet a nyomtatott partitúra 59. oldalán (Mainz: Schott, ©2002).

dallamfordulatok felismerhetően vissza-visszatérnek. Mindez megfoghatatlanná, légiessé teszi a dallamot.

Az éterien áttetsző álomvilágba a 26. ütemtől kezdenek visszaszüremkedni az otthon emlékeit szimbolizáló népzenei allúziók. Legelőbb az 1. kürt a zenekari szövetből épp csak kiemelkedő puha felhangszignálja idézi fel egy távoli *bucium* hangzását (36a kotta), majd sánta ritmusú, „hetyke” (*keck*) oboaszóló utal vissza az első tétel Duna-parti malmának jellegzetes la-szi-mi-re fordulatára (36b kotta). A 36. taktusban a kvartpárhuzamban játszó két klarinét egy másik dunántúli népdal (*A bolhási kertek alatt*) elhangolt első sorát idézi (36c kotta), majd az oboa és fagott duóján egy elhangolt népdalutánczat első két sora szólal meg, amelyet a két klarinét egészít ki teljes strófává (36d kotta). Az elhangolás mindhárom utóbbi dallamban nemcsak a hangmagasságot, hanem a ritmust is érinti,¹³⁹ ugyanis a nyolcad és pontozott nyolcad értékek váltakozása (5+4 tizenhatod) ebben az igen gyors tempóban ($\text{♩} = 360$) olyan hatást kelt, mintha az egyenletes nyolcad-pulzáció folyton megbillenne. Másféle csoportosításban, de szintén a nyolcad és pontozott nyolcad egységek váltakozása (7+5 tizenhatod) jellemzi azt a nagyszext-párhuzamban megszólaló dallamot, amelyet a szólóhegedű a négyvonalas oktávban üveghangokon játszik az 1. fuvolával, majd később az 1. klarinéttal. Ereszkedő-emelkedő vonalai a szólóhegedű kezdő dallamára emlékeztetnek, az ereszkedő sor re²-do²-ti-la-szi-mi fordulata viszont a tétel három „népdaltémájának” (**b**, **c**, **d**) közös la-szi-mi-re fordulatára hajaz; a sánta ritmus és a *leggiero*, táncos karakter szintén a „népdaltémákkal” rokonítja (36e kotta).

36. KOTTA. Népzenei allúziók a Hegedűverseny végleges változatának III. tételében. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

(a) 26–30. ütem, 1. kürt

(b) 30–31. ütem, oboa

¹³⁹ Az elhangolás fogalmát Bartók műveivel kapcsolatban Kárpáti János terjesztette ki a ritmikára: „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében”, *Magyar Zene* 36/2 (1996. máj.): 129–140.

(c) 36–38. ütem, klarinétok

(d) 38–41. ütem, oboa, fagott, klarinétok

(e) 39–43. ütem, szólóhegedű, 1. fuvola, 1. klarinét

A 46. ütemben a szólóhegedű teljes erővel (*ffff*), oktávpárhuzamban, tremolózva ismét a kezdeti dallamába fog. Ám a zenekari hangzástömeg minden igyekezete ellenére lassanként elfedi őt: a vonósok lefelé robogó kromatikus skálái egyre hangosabbá válnak, s a 48. ütemtől a fuvolák és a klarinétok is bekapcsolódnak. Az elfedési effektus – amint arra a nyomtatott partitúra figyelmeztet – szándékos, a szólista és a zenekar hangzását nem szabad kiegyenlíteni.¹⁴⁰ Az 55. ütemben repríz kezdődik: a zenekar fenyegető crescendója váratlanul elhallgat (*aufhören wie abgerissen*), és hallhatóvá válik a szólóhegedű, amely innentől 19 taktuson át tiszta kvarttal feljebb szó szerint megismétli a tétel elején játszott dallamát. A 62. ütemtől azonban a zenekar ismét crescendóba kezd, s ezúttal már a rézfúvók is bekapcsolódnak – „fenyegetően, harsányan” (*bedrohlich, schmetternd*) – a skálaörvényekbe, amelyek végül elnyelik a szólóhegedű dallamát, és extrém hangerőig erősödve (*fffff, tutta la forza*) az egész tételt maguk alá temetik.

A III. tételt a zeneszerző eredetileg sem szánta finálénak, csupán kényszerűségből vált azzá, mivel több tétellel nem készült el Ligeti a bemutató időpontjáig. Dolgozott azonban egy IV. tételen, amelyből 48 ütem partitúratisztázata el is készült.¹⁴¹ Az *Andante trasparente, with swing* feliratú tétel központjában nyilvánvalóan a siratódallam állt volna, amelyet a szólóhegedű játszik *mf, appassionato, caloroso* a G húron, egyre magasabbról indítva a lehajló dallamíveket. A későbbiekben az altfuvola és a piccolo is csatlakozik hozzá, majd két szopránfurulya, négy okarina és két lótoszfuvola hoquetusszerűen szaggatott siratása ellenpontozza a szólóhegedűt. Ligeti nyilvánvalóan ezt a tételt szánta a Hegedűverseny nagy, tragikus, személyes hangú lassú tételének, amelyet a „Passacaglia” a maga rövid, gunyoros siratódallam-idézetével csupán előkészített volna. A végleges változatban azután a tragikus lassú tétel szerepe a „Passacaglia”-ra hárult, a siratódallam pedig a fináléban jutott központi szerephez.

„PRAELUDIUM”

Az első változat népzenei kollázsát Ligeti 1992-ben jóval rendezettebb hatású és bevezetőbb jellegű új nyitótétellel helyettesítette. A „Praeludium” kezdete azonban még az eldobott tételére hasonlít: sem a tempó (*Vivacissimo luminoso*, $\downarrow = 60$), sem a magánszólam zsongó, irizáló üres húros kezdete nem változott, amelyből lassanként dallam bontakozik ki. Maga a kibontakozás azonban az új változatban jóval később kezdődik, és sokkal lassabban, fokozatosabban megy végbe (14–33. ütem). A zenekari elhangolt hegedű és brácsa, valamint a hagyományos hangolású vonósok felhangspektrumainak egyidejű jelenléte irreális, álomszerű jelleget kölcsönöz a zenének.

¹⁴⁰ „Dynamische Balance: Die *ff* Streicher verdecken – trotz des Sordinos – allmählich die Solo-Violine. Dieser Verdeckungseffekt wird noch verstärkt von den Flöten und Klarinetten, dann auch von den ohne Sordino einsetzenden Streichern. Diese Unausgeglichenheit soll nicht korrigiert werden.” Lásd a 48. ütemhez tartozó lábjegyzetet a nyomtatott partitúrában (Mainz: Schott, ©2002).

¹⁴¹ Ez is az 5/3. mappában található.

Ami ebből az irizáló háttérből a szólóhegedű és a marimba akcentuált hangjai révén kibontakozik, az kezdetben még nem dallam, csupán egy, a h^1 hangból kiinduló, legyezőszerűen táguló és ritmikailag fokozatosan sűrűsödő hangkészlet (37. kotta). Középpontjában a Ligetnél gyakran előforduló, magyar népzenei emlékeket ébresztő do-ti-szo-fa tetraton áll, megkétszerezve (lásd a kottapéldán kapocccsal jelölt hangokat).¹⁴² Ez a motívum a B részben (az **F**-től a **K** próbajelig) még fontosabb szerephez jut, a szólóhegedűben melodikus anyaggá válik. Eközben a zenekar gyors, *aksak* ritmusú anyagot játszik, amely balkáni folklór ihletésre vall: egy 17 hangból álló, mixtúrában haladó diatonikus dallamot (*colort*) és egy együtemes (3+2+2+2+3+2+2 nyolcados) *taleát* ismételtet. A **G** és **H** próbajelek között a szólóhegedű – amelyhez rövidebb szakaszokra a zenekar kisebb-nagyobb csoportjai mixtúrában csatlakoznak – a do-ti-szo-fa fordulatot pentaton motívumokká tágítja ki (la-szo-re-do, do-la-szo-re) egy szintén *aksak* ritmusú, a zenekarnál másfélszer gyorsabb tempójú tánc keretében (3+2+3+2+2 tizenhatod). A **K** próbajeltől a vonósok üveghang-felhője és az áthangolt hegedűn megszólaló, majd a trombita és harsona által visszhangzott „fanfárszerű” (*wie eine Fanfare*) *aksak* ritmusú anyag készíti elő az 59. taktusban induló, variált és jelentősen tömörített reprimót. Szekvenciális emelkedés és dinamikai fokozás után a szólóhegedű a 70. ütem közepén *subito pp, sul ponticello* „siratószerűen” (*come un pianto*) hiperkromatikus, negyedhangonként ereszkedő skálátöredékeket kezd játszani. Amikor eléri hangterjedelmének alsó korlátját, a motívumot az üstdob veszi át, s amikor az is eléri hangterjedelme alsó határát, a nagydob folytatja az immár határozott hangmagasság nélküli „siratót”, majd fokozatosan az is eltűnik. A látomás, az álom szertefoszlik – a tételt hét és fél másodperces generálpauza zárja.

37. KOTTA. Hegedűverseny, I. tétel, 14–33. ütem, a szólóhegedű és a marimba által játszott dallam hangkészlete



Az 1990-es és az 1992-es változat nyitótételeit összevetve jól látszik, mi lehetett Ligeti kifogása a korábbi I. tétel ellen. A két tétel technikailag megegyezik a felhangokon alapuló „hibrid” harmóniavilág, a polimetria és a szólóhegedű *bariolage*-anyagának alkalmazásában, s abban is, hogy a zene mintegy a semmiből születik meg. Az új nyitótételben viszont nem találunk zárt dallamokat és főleg nem népzenei idézeteket; a folklór-allúziók sokkal közvetettebbek, áttételesebbek, s csupán egy-egy dallami vagy ritmikai motívumra korlátozódnak (do-ti-szo-fa és

¹⁴² Ugyanez a motívum áll többek között a Csellószonáta II. tételének és a *Síppal, dobbal, nádibegedűvel* „Táncdal”-ának középpontjában.

pentaton motívumok, *aksaké* ritmusok). Kevesebb zenei anyag, zenei réteg szólal meg egyidejűleg, így a hangzás jóval transzparensabb, a tétel visszatérési formája hagyományosabb és áttekinthetőbb (A, B, a+b+coda). A „Praeludium” mintegy a semmiből indul és oda tér vissza, megmaradva bevezetésnek, és a személyesebb, drámai-tragikus kijelentéseket a későbbi tételekre tartogatva.

„ARIA, HOQUETUS, CHORAL”

A látomásos, megfoghatatlan, rafináltan komplex nyitótétel után szinte mehökkentően hat a II. tétel kezdetének naiv közvetlensége: a kíséret nélküli szólóhegedű egy végtelenül egyszerű, diatonikus melódiát játszik (*p, cantabile, semplice ma espressivo*). A dallam a *Musica ricercata* VII. és a Hat fúvósötös-bagatell III. darabjából ismert, „bánati román és szerb dallamfordulatokból” álló imaginárius népdal variánsa, amely az 1950-ben komponált négykezes zongoraszonatina II. tételében jelent meg először. A melódia így többszörös önidézetként kerül négy évtized távolából a Hegedűverseny partitúrájába.

Ez az álnépi dallam Ligeti számára különös fontossággal, sőt úgy tűnik, szimbolikus jelentőséggel bírt. Erre utal egyrészt, hogy – mint azt korábban kimutattam – már a Kürttrióban is megjelent, ahol a dallam elhangolt változata és az arra épített, öt változatból álló variációsor alkotta a II. tétel közép részét. Másrészt pedig az, hogy a kompozíciós kéziratok tanúsága szerint a zeneszerző már a Hegedűverseny első változatának nyitótételébe be akarta építeni a dallamot. Ezt nemcsak részletes szöveges vázlatok,¹⁴³ hanem kottás források is bizonyítják. Az I. tétel egyik korai, datálatlan változatának töredékes, a 10–14. ütemeket tartalmazó partitúra-fogalmazványában a zenekari vonások üveghang-glissandóinak függönye előtt ez a melódia jelenik meg a szólóhegedű, a klarinét és az oboa együttesén, miközben a magas fuvola, fagott és szordinált trombita a *Dunaparton van egy malom* dallamát játssza.¹⁴⁴ Ugyanezen tétel egy másik korai, szintén datálatlan partitúra-fogalmazványában a szólóhegedű az üres húrokon szánkázó bevezetést követően, a 6. taktustól a háromvonalas oktávban ugyancsak a *Ricercata*-dallam elhangolt változatát kezdi játszani.¹⁴⁵

A dallamot Ligeti annyiban módosította a zongoradarabbeli alakjához képest, hogy a 4. és 7. fokát (C és F) részben felemelte, a második felét pedig megismételte. Az, hogy e két fok csak a

¹⁴³ PSS SGL: Konzert für Violine und Orchester, 1. Fassung: 5/1. mappa, I. dosszié, 19. lap, felirata: *Hegvers. I. végleges*, a tételben alkalmazandó „dallamtípusok” között 1. számmal szerepel a „VII”, ami a VII. *Ricercata*-darabot jelenti. Ugyanezen mappa VI. dossziéjában a *Hegvers 1 ca 5' + 4 tétel* feliratú 66. lapon a tétel igen részletes szöveges vázlatában, a „dunántúli”, „mátraszentimrei” és az „Az hol én elmenyek” népdalok mellett a *River. | 8 hangú* is megjelenik.

¹⁴⁴ PSS SGL: Konzert für Violine und Orchester, 1. Fassung: 5/2. mappa, III. dosszié, 18–19. lap, számozásuk: I/5, I/6.

¹⁴⁵ PSS SGL: Konzert für Violine und Orchester, 1. Fassung: 5/2. mappa, III. dosszié, 9., 20., 16. lap, számozásuk: I/1, I/2, I/2, az első oldal felirata: *HEGV. I. Vivacissimo luminoso [...]*.

lefelé hajló, kadenciázó dallamívekben csúszik egy fél hanggal feljebb (Cisz és Fisz), a dallamban eleve benne rejlő modális kétértelműséget (2. fokon záró mixolíd) nagymértékben felerősíti: a melódia líd és mixolíd között oszcillál (38. kotta). A modális bizonytalanság különös megfoghatatlanságot és személyes ízt kölcsönöz a dallamnak.¹⁴⁶

38. KOTTA. A Hegedűverseny II. tételének témája. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

Andante con moto ♩ = 100
sul IV
cantabile, semplice ma espressivo
p Strich für Strich, legato

A melódia – akárcsak a zongoradarabban – a Hegedűversenyben is variációsor témájául szolgál; a témát, amely a tétel végén visszatér, öt karakterváltozat követi (10. táblázat). A variációk elrendezése szimmetrikus: a tétel középpontjában élénkebb tempójú hoquetus-szakasz áll, melyet két korálszakasz fog közre. Mind a hoquetus, mind a korál Ligeti kései zenéjének kedvelt toposza, amely egyaránt hivatkozik zenetörténeti és népzenei forrásokra: a hoquetus Machaut-ra (*Hoquetus David*)¹⁴⁷ és a közép-afrikai pigmeusok polifon zenéjére (Banda-Linda törzs),¹⁴⁸ a korál egy Bachtól Bartókig és Stravinsky-ig ívelő zenetörténeti hagyományra¹⁴⁹ és a balkáni népi többszólamúságra.

A tétel hangvételét egyfajta – Ligeti korábbi műveiben ritka – emelkedettség, meghatottság, nosztalgia, sőt melankólia jellemzi. Az előadói utasítások sokat elárulnak a zene karakteréről: *cantabile, semplice ma espressivo* (téma), *solenne* (4. variáció), *molto solenne* (5. variáció), *Maestoso misterioso* (közjáték), *semplice e malinconico* (repríz). Vannak azonban „elidegenítő effektusok” is a tételben. Ligeti ilyennek nevezte a 2. variáció korálját, amely a természete szerint „hamis” okarinakóruson fortissimo szólal meg.¹⁵⁰ A hagyományosan nemességet és emelkedettséget sugalló korál-toposz

¹⁴⁶ Tonális bizonytalansága miatt a dallamot Griffiths „a hontalan népdalának” (*a folksong for the homeless*) nevezi: György Ligeti, 129.

¹⁴⁷ Vö. „Hegedűverseny (végleges változat)”, in *VÍ*, 443.

¹⁴⁸ Vö. „Rapszodikus gondolatok a zenéről, főként a saját műveimről”, in *VÍ*, 349. A tételhez készült egyik szöveges vázlatlap tanúsága szerint Ligeti két hoquetus-szakaszt tervezett; az elsőhöz a „Machaut” + Banda, a másodikhoz a „pigmeus” szavakat jegyezte fel. Lásd PSS SGL: Konzert für Violine und Orchester, 1. Fassung, 5/1. mappa, 2. dosszié, 6. lap; fekete-fehér faksimiléjét lásd Steinitz, György Ligeti, 335.

¹⁴⁹ A tétel végi rézfúvós korál (közjáték) modelljeként Ligeti a *Fúvósszimfóniákat* említi. Lásd „Hegedűverseny (végleges változat)”, in *VÍ*, 443.

¹⁵⁰ Wolfgang Burde, György Ligeti: *Eine Monographie* (Zürich: Atlantis, 1993), 216.

itt szándékoltan hamisan, elhangoltan jelenik meg, valami szépnek és nemesnek az elvesztésére, megsemmisülésére utalva. Ennél is ijesztőbb, döbbenetesebb hatást kelt a második a korálszakasz (5. variáció), amelyben a „hamis” okarinakórushoz két szintén „hamis” lótuszfuvala, valamint egy „tisztá” fuvala és piccolo csatlakozik, teljes hangerővel. Szintén elidegenítően hat a 4. változat, amelyben a kizárólag természetes felhangokat játszó kürtök hangolják el a témát. A hoquetus-változat (3. variáció) ezzel szemben inkább könnyed-virtuóz ellenponttal írja körül a cantus firmusként megszólaló témát.

10. TÁBLÁZAT. A Hegedűverseny II. tételének felépítése

1–46. ütem	Téma	Aria G-ben: szólóhegedű
47–74. ütem	1. variáció	Aria D-ben: szólóhegedű + fuvalák, kürtök
75–83. ütem	2. variáció	1. korál: okarinák + szólóhegedű pizzicato akkordjai
84–129. ütem	3. variáció	Hoquetus: cantus firmus a trombitán, harsonán és pizzicato vonósokon
130–159. ütem	4. variáció	Aria H-ban: kürtök + szólóhegedű arco akkordjai
157–179. ütem	5. variáció	2. korál: fuvalák, okarinák, lótuszfuvalák, pizzicato brácsák és csellók + szólóhegedű és zenekari hegedűk pizzicato akkordjai
180–192. ütem	Közjáték	Korálviszhang: kürtök, trombita, harsona
192–239. ütem	Repríz	Aria Desz-ben: szólóhegedű, altfuvala

E századokon és földrészekon át tartó utazás végén, a reprízben a dallam nem ugyanoda és nem ugyanúgy tér vissza, ahonnan és ahogyan elindult. A szonórus G tonalitás helyett a fátyolos hangzású Desz-ben szólal meg, nélkülözve a megérkezés affirmatív gesztusát, úgy, mint valami távoli emlék- vagy álmokkép: *pp, con sord., da lontano*. A szólóhegedű megfoghatatlan, személyes ízű imaginárius népdala, ez a Ligeti fiatal- és időskori zenéjét összekötő *Leitmotiv* így válik a Hegedűversenyben egy lírai én szimbólumává.

„APPASSIONATO”

Már a Hegedűverseny végleges változatának első négy tételében talált népzenei utalások mennyiségét tekintve sem lehet kétséges, hogy az eredeti nyitótételt Ligeti nem elsősorban folklorisztikus jellege miatt vetette el. Inkább a folklór felhasználásának túlzottan direkt módjával, az idézetekkel és álidézetekkel operáló kollázsformával lehetett elégedetlen, amelyet ráadásul alighanem túlkomplikáltak, kaotikusnak is találhatott. A végleges változat zárótételében – igaz, egészen más formai koncepció mentén – mégis „újraírta” az elvetett nyitótétel népzenei kollázsát: a két tételnek nemcsak a dramaturgiája hasonló, hanem részben a zenei anyaga is közös.

A finálé kezdetének irizáló, üres húros kezdete a nyitótételre rímel. Ez alkotja a háttérét a tétel központi zenei anyagának, a siratódallamnak, amely – az *Automne à Varsovie* zongoraetűd (1985) mintájára – fokozatosan egyre több rétegben borítja be a textúrát. Először egészhangú változatban, nagyszext-párhuzamban, egészen halkan (*ppp, dolciss., cantabile*), középgyors tempóban (7/16 alapegység) szólal meg (s, lásd a 39. kottát). Erre rétegződik rá az **A** próbajeltől a

szólóhegedű tizenhatodokban mozgó, szaggatott, fortissimo, „félelemmel, csaknem sikoltva” (*mit Angst, gleichsam schreiend*) megszólaló anyaga (t), amely a siratódallam szabad variációja. A B próbajeltől immár négy rétegben szól a siratódallam: (1) az s változat fuvolán, klarinéton, kisklarinéton, harangjátékon és vibrafonon; a t változat (2) a fagott–trombita, illetve (3) a harsona–oboa duóján; (4) egy 5/16-os, kettősfogásokban haladó, „éneklő” forte változat (*dolciss., cantabile, poco vibr.*) a zenekari hegedűk és brácsák pizzicatóival megtámogatott szólóhegedűn (u). A C próbajeltől még sűrűbbé válik a textúra, a siratódallam hat különböző rétegben szól: (1) folytatódik az s változat, amely most mind dinamikában, mind regiszterben fluktuálni kezd; a t változat (2) fagotton, (3) harsonán, illetve (4) a brácsákon és az 1. csellón; (5) egy triolákban mozgó, szaggatott, „vad” (*ferocissimo*) változat a szóló- és zenekari hegedűkön és a klarinétokon (v); (6) végül egy korálszerű, lassú, piano változat a trombita és két kürt trióján (w).

39. KOTTA. A siratódallam és változatai Hegedűverseny V. tételében. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

(s) Fl. picc., Ob.

(t) Vl. solo

(u) Vl. solo

(v) Vl. solo

(w) Tr., Cor. 1-2

The image shows a musical score for Tr. and Cor. 1-2. It consists of two systems of staves. The first system has two staves, both starting with a piano (*p*) dynamic. The top staff has a triplet of eighth notes, and the bottom staff has a triplet of quarter notes. The second system also has two staves. The top staff starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) to a fortissimo (*f*) dynamic, then a decrescendo (*dim.*) to a mezzo-piano (*mp*) dynamic, and finally a piano (*p*) dynamic. The bottom staff starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) to a fortissimo (*f*) dynamic, then a decrescendo (*dim.*) to a mezzo-piano (*mp*) dynamic, and finally a piano (*p*) dynamic. The score includes various dynamic markings such as *fp*, *pp*, and *espr.* (espressivo).

A hatrétegű struktúra a **D** próbajeltől kezd felbomlani. A magas fafúvók legmagasabb regiszterükben *sub. ffff* hasítanak be, miközben a **t** sirató-változatot négy-, illetve háromszoros fortissimóban játszó fagott és harsona egyre mélyebbre süllyed. A textúra polarizálódik, a középregiszter kiürül, de csak egy pillanatra, amíg a szólóhegedű be nem lép kettősfogásos, dallamsoronként egyre feljebb kapaszkodó, szenvedélyes (*ffff, ferocissimo*) sirató-melodikájával (**x**). A fokozás végpontját a xilofon és a csőharang *ffffff* akkordjai, valamint a nagydob *fff secco* ütései jelzik, melyekhez a marimba *ffffff* tremolója társul.

Az **F** próbajelnél a zenekar váratlanul elhallgat, és – mintegy közjátékként – egy részben az elvetett I. tétel anyagaiból álló népzenei kollázs veszi kezdetét. Az elhangolt brácsa üres húros dűvő kíséretbe fog, amelybe később az elhangolt hegedű, valamint a normál hangolású 1. brácsa és 1. cselló is bekapcsolódik, különbözőképp hangolt üres húrjaiknak köszönhetően szándékosan fals, népies ízű harmóniakat produkálva. A dűvő kíséret fölött a szólóhegedű egy melodikájában a siratódallammal rokon, *aksak* ritmusú táncfelét játszik kettősfogásokban, „bizarrul és erőszakosan” (*fff, bizarro, con violenza*). A hangzás bizarrságához hozzájárul, hogy a dallam ritmusa folyton elcsúszik a kíséretétől, valamint hogy az elhangolt zenekari hegedű egy „hamis” kvinttel feljebb, piano duplázza a szólista játékát. E két, triolás léptékű réteghez csatlakozik a 39. ütemtől tizenhatod léptékben az elvetett nyitótételből átmentett „burmai-román” anyag (33d-1 kotta), amely különleges felrakásban, kisszeptim-párhuzamban haladó magas oboán és mély altfuvolán szólal meg. A 41. ütemtől a szólóhegedű – továbbra is triolás léptékben – az I. tétel „párnás tánc” (33a-1 kotta) és „burmai-román” anyagainak egyfajta ötvözetét játssza, majd felette ugyanezt kezdi el intonálni tizenhatod léptékben a piccolo és a klarinét. A 44. ütemtől immár a szólista is tizenhatod léptékben kezdi előről ezt az anyagot a zenekari vonósokkal együtt, fölöttük pedig a kisklarinét játssza pontozott nyolcad léptékben a *Dunaparton van egy malom* népdalidézetet (33b-1 kotta). A 47. taktustól a szólóhegedű a két elhangolt vonóssal együtt ugyanezt a dallamot másfélszeres tempóban, nyolcad léptékben kezdi játszani. Mind a kisklarinét, mind a vonósok

„dunántúli” dallama átmegegy a „burmai-román” anyagba, úgy, hogy megmarad a két réteg közti tempókülönbség, aminek következtében az 51. ütem végén a vonósok utoléri a kisklarinétot.

Ezen a ponton *tutta la forza* rezes unisono, cintányérütés és marimbatremoló szakítja félbe a népzenei kollázst – mintha a zene pontosan ott folytatódna, ahol a folklorisztikus közjáték megszakította.¹⁵¹ A „sófárzengés”¹⁵² által bejelentett katasztrófa bekövetkezik: a teljes zenekar maximális hangerővel játszik, a fúvósok kétségbeesetten harsogják a siratódallamot (*sempre ffffff, con violenza*), a szólista elnémul. Nyolcszoros fortissimóban megszólaló tutti akkord után, az **M** próbajelnél repríz kezdődik: az elhangolt hegedű üreshúr-zizegése fölött a szólóhegedű *p, dolcissimo, cantabile, poco vibr.* a siratódallamot játssza. Akárcsak a tétel elején, a különböző tempórétegekben megszólaló sirató ismét kezdi átítatni a zenei szövetet: az **N** próbajelnél az altfuvola, **O**-nál a magas oboa, fagott és nagybőgő, **P** előtt fél taktussal a két lótuuszfuvola kezd el siratni a maga tempójában. Ugyanitt a hegedű *subito* izgatott-gyors, kettősfogásos tizenhatod-változatban kezdi újra a sirató-anyagot (*sub. ferocissimo, majd con estrema violenza*). Az érzelmi és dinamikai fokozás végén a magánszólam a két elhangolt vonóssal együtt viharos gyorsasággal a mélybe zuhan, ahol a nagybőgő kitartott, fokozatosan halkuló E₁ hangja fölött kezdetét veszi a szólista cadenzája.

A nyomtatott partitúrában található, a zeneszerző és Saschko Gawriloff által komponált cadenza – amely a szólista saját cadenzájával is helyettesíthető – ismét az elvetett I. tétel anyagát használja. A cadenza voltaképpen nem más, mint az eredeti I. tétel magánszólamából összeállított, annak minden jelentősebb anyagát tartalmazó potpourri, kollázs (11. táblázat). A cadenzát váratlan *ffffff* fadob-ütés szakítja meg, majd néhány hangos-erőszakos (*violenti*) akcentus (ütők, pizzicato vonósok, *staccatissimo* rezek) vet véget a műnek.

¹⁵¹ Ez a népzenei kollázsnak véget vető önkényes, erőszakos gesztus is jelzi, hogy a Hegedűverseny zárótételében korántsem „dicsőül meg” a népdal – amint Dalos Anna interpretálja a finálét –, sőt inkább szétzúzódik, megsemmisül a folklór világa. Lásd Dalos, „Kézjegy és hagyomány”, 35.

¹⁵² A zsidóság szimbolikus jelentőségű hangszerére Ligeti több helyütt utal a vázlatokban. Liturgikus szerepén túl a sófár hangja általában a lerombolt templom siratásához asszociálódik, de a különféle természeti vagy háborús csapások közeledtére is sófárzengés figyelmeztethet. Lásd a *Grove Music Online* „Shofar” szócikkét (<http://www.oxfordmusiconline.com/>, utolsó megtekintés: 2014. szeptember 6.)

11. TÁBLÁZAT. Az V. tétel cadenzájának és az elvetett I. tétel magánszólamának megegyező részei

V. tétel, cadenza	Elvetett I. tétel, magánszólam
1–4. ütem	4–7. ütem
5–19. ütem ¹⁵³	29–43. ütem
20–23. ütem	80–83. ütem
24–27. ütem	53–56. ütem
28–29. ütem	59–60. ütem
30–32. ütem	62–64. ütem
33–38. ütem	66–71. ütem
39–41. ütem	86–89. ütem

VÁLTOZATOK NÉPZENÉRE

Láttuk: közvetlenül vagy áttételesen a Hegedűverseny valamennyi tétele utal a népzeneire. Egy lényeges kérdés azonban még megválaszolásra vár: mi a népzenei utalások szerepe a teljes ciklus dramaturgiájában?

A „Praeludium” anyagatlan, irizáló kezdete mintha valamiféle látomást, álomvilágot idézne meg. A középrész ezután – táncos lejtésű, *aksak* ritmikája, do-ti-szo-fa és pentaton motívumai révén – áttételesen utal a délkelet-európai és magyar népzeneire. A tétel végül elhalkul, és a semmibe tűnik – az álomvilág, a látomás szertefoszlik. A II. tétel imaginárius népdalában a szubjektum, a lírai én hangja szólal meg, aki a tétel végén leplezetlen nosztalgiával, sőt melankóliával tekint vissza a megtett életútra. A dallam legutolsó, mintegy a távolból megszólaló elhangzása nyilvánvalóvá teszi, hogy mindaz, amit ez a dallam szimbolizál, elmúlt, megsemmisült, már csak az emlékekben és álmokban él. Az „Intermezzo” éterien szép, megfoghatatlan dallama szintén álomvilágba vezet, amelyben lassanként egyre több népzenei elem bukkan fel – a rég elhagyott otthon emlékei. Ezek az emlékek a megelőző tételektől eltérően nem maguktól foszlanak szét, hanem egyre hatalmasabb skálaörvények szippantják be, majd pusztító hangzuhatok temetik maguk alá őket. A „Passacaglia” vészjósló, dermesztő üressége szintén fokról fokra válik fenyegetőbbé, a groteszkké torzított, kiforgatott siratódallam talán a külvilág részvétlen erőszakosságát jelképezi. A katasztrófa egyre közeledik, míg végül bekövetkezik: a tétel semmibe – generálpauzába – vesző kiáltással ér véget. A finálé – akárcsak a Kürtrió zárótétele – egyetlen hatalmassá növvő sirató, melyben a siratódallam egyre teljesebben átítatja át a zene szövetét. A közjátékként felcsendülő népzenei kollázs ismét az otthonra emlékezik vissza, ám ezt az emlékezést könnyörtelenül félbeszakítja a katasztrófa, amelyet a „sófárzengés” jelent be. A megsemmisülést szimbolizáló dinamikai csúcsponttal azonban nem ér véget a tétel. Visszatér a siratódallam, mintegy a továbbélés jeleként: az életet a katasztrófa után is folytatni kell, habár a múltat nem tudjuk elfeledni – mindörökre siratnunk és gyászolnunk kell. A cadenzát félbeszakító

¹⁵³ A nyomtatott partitúrában a cadenza 19. és 20. üteme között (a 94. oldal 2. sorának végén) hiányzik az ütemvonal.

és a fuvolák semmibe vesző *frullató*jában kicsengő hangos-erőszakos akcentusok a legkevésbé sem jelentenek megnyugtató lezárást, inkább nyitva hagyják a művet.

Valamiképp a Hegedűverseny minden tétele az elmúlásról, a megsemmisülésről szól. A népzenei utalások ebben a kontextusban az elvesztett otthon, a visszahozhatatlan múlt, az emlékezés és a gyász szimbólumai.

5. Személyesség: Szonáta szólóbrácsára

Az 1991 és 1994 között keletkezett Szonáta szólóbrácsára Ligeti talán legszemélyesebb hangú és legérzelmesebb műve. Ez bizonyára összefügg a keletkezés külső körülményeivel, az inspiráció személyes jellegével. A zeneszerző elmondása szerint ugyanis Tabea Zimmermann brácsaművésznő játéka, pontosabban „az ő különösen magvas és velős, mégis mindig finom C-húrja” volt az, ami miatt elkezdett ábrándozni egy szólóbrácsa szonátáról.¹⁵⁴ Őneki ajánlotta Ligeti a Szonáta első és utolsó tételét („Hora lungă”, „Chaconne chromatique”), ő mutatta be a művet és készítette az első lemezfelvételt. A Szonáta megírása azonban, amely feltehetően a Hegedűverseny revíziós munkái miatt ismét hosszabb időt vett igénybe, más személyekhez is köthető. Elsőként, 1991-ben a későbbi II. tétel, a „Loop” a készült el, születésnap ajándékkul az Universal Edition egykori híres igazgatója, Alfred Schlee számára, akivel Ligeti Nyugatra települése óta szívélyes viszonyt ápolt.¹⁵⁵ A későbbi III. tétel, a magyar című „Facsar” megírását a következő évben ismét személyes ok váltotta ki: Veress Sándor 1992 márciusában bekövetkezett halála.¹⁵⁶ Ligeti az ajánlást is magyarul írta a kottába: *Veress Sándor emlékére*. A többi négy tétel elkészültét Klaus Klein felkérése ösztönözte, aki a zeneszerző hetvenedik születésnapja alkalmából 1994 áprilisában megrendezett güterslohi Ligeti-fesztiválra kért ősbemutatóként elhangzó művet;¹⁵⁷ a IV. tétel („Prestissimo con sordino”) ajánlása neki szól. A „Lamento” című V. tételt Ligeti szintén egy hozzá közel álló személynek, régi asszisztensének, Louise Duchesneau-nak ajánlotta.

A személyes jelleg azonban bizonyára a hangszerválasztással is összefügg: a mű egy szubjektum – a brácsa – monológja.¹⁵⁸ Hogy Ligeti mennyire személyiségként kezelte a brácsát, azt jól jelzi szubjektív hangú jellemzése, amelyet az ősbemutatóra írt szerzői kommentár élén adott választott hangszeréről.¹⁵⁹ De még inkább erre utal az írásmód nagyfokú idiomatikussága, hangszereszerűsége: mintha a zenei anyagok mind a brácsa tulajdonságaiból születnének meg. A hangszer megkülönböztető jegye, a C-húr, mindvégig kitüntetett szerepet játszik a műben.

¹⁵⁴ Szerzői kommentár az ősbemutatóhoz: „Szonáta szólóbrácsára”, in *VÍ*, 444–445, ide 444.

¹⁵⁵ Négy évtizeddel korábban, 1961-ban Schlee 50. születésnapjára írta Ligeti *Fragment* című darabját.

¹⁵⁶ „Szonáta szólóbrácsára”, in *VÍ*, 444.

¹⁵⁷ „Szonáta szólóbrácsára”, in *VÍ*, 444.

¹⁵⁸ Kíséret nélküli szóló vonós hangszerre Ligeti utoljára négy évtizeddel korábban komponált (Szonáta szólógordonkára, 1948–53).

¹⁵⁹ „A brácsa látszólag nem más, mint egy nagyobb hegedű, amelyet egyszerűen egy kvinttel mélyebbre hangoltak. Valójában azonban a két hangszert világok választják el egymástól. Három közös húrjuk van, az A-, a D- és a G-húr. A hegedű hangja az E-húrnak köszönheti fényerejét és fémes élességét, amelyet a brácsa nélkülöz. A hegedű irányít, a brácsa árnyékban marad. Ugyanakkor a brácsának a mély C-húr sajátosan fanyar, tömör, némileg rekedtes, a fa, föld és csersav utóízét hordozó hangzást kölcsönöz. Két kamarazenei alkotás szeretett meg velem a C-húrt, már sok évvel ezelőtt: az utolsó (G-dúr) Schubert-vonósnyegyesben és a Schumann-zongoraötös lassú tételében a brácsa komor eleganciája kerül előtérbe – s gyakran Berlioz zenekari műveiben is.” Lásd „Szonáta szólóbrácsára”, in *VÍ*, 444.

A személyes jelleggel a Szonátában nagyfokú érzelmesség is együtt jár, ami Ligeti korábbi műveire éppenséggel nem volt jellemző. Ez bizonyosan a szólójelleggel szorosan összefüggő dallamosságából is fakad. Az érzelmesség azonban – annak köszönhetően, hogy a komponista a személyes-emocionális zenei anyagokat is szigorú konstruktív keretbe foglalja – nem válik szentimentalizmussá. A Szonáta melódiavilágában fontos szerepet játszanak a népzenei hivatkozások, olyannyira, hogy Ligeti kései művei közül a Brácsaszonáta tűnik a legnyíltabban folklorisztikus alkotásnak.¹⁶⁰

Ha igaz az, hogy Tabea Zimmermann C-húrjának hangzása vetette el a zeneszerzőben egy szólóbrácsa-szonáta komponálásának ötletét, akkor ennek a hangzásnak, illetve a C-húrnak kitüntetett, primer szerepet kell kapnia a műben. A brácsa legmélyebb húrja két tételben játszik főszerepet: a „Hora lungă”-ban, amely teljes egészében a C-húron játszandó, valamint a variációs „Facsar”-ban, ahol az expresszív, kantábilis téma szólal meg a Ligeti számára „fanyar, tömör, némileg rekedtes” hangzású, „a fa, föld és csersav utóízét” keltő C-húron.¹⁶¹ Épp ez a két tétel a leginkább folklorisztikus a Szonátában.

A C-húr hangzásával összekapcsolódó folklorisztikus inspiráció primátusának látszólag ellentmond, hogy nem ezek a tételek keletkeztek először, hanem a virtuóz kettősfogásos darab, a „Loop”, melyben éppenséggel a magasabb húrok szerepelnek gyakrabban. A Brácsaszonáta kompozíciós kéziratai azonban arról tanúskodnak, hogy egy C-húros „Hora lungă” darab megírása már a kezdetektől foglalkoztatta a zeneszerző képzeletét. A mű – sajnos döntően datálatlan – vázlatainak nagyobb része éppen a „Hora lungă” dallamához készült.¹⁶² Közülük az egyik legkorábbi, egysoros vázlat felirata (*HORA LUNGĂ | Viola solo, C-Saite! | Alfred Schlee zu 90*) azt bizonyítja, hogy Ligeti eleinte valóban egy C-húros „Hora lungă” darabot tervezett írni Schlee születésnapjára. Maga a dallam azonban még a Brácsaszonáta ötleténél is korábbi, ugyanis már egy a Hegedűverseny 1990-es változata tervezett IV. tételéhez készített rövid, mindössze négyütemes vázlatban is felbukkan (40. kotta).

¹⁶⁰ Paul Griffiths a szólóműfajjal hozza összefüggésbe, hogy a mű „a karibi–afrikai–délkelet-ázsiai térségből visszahúzódik az európai szülőföldre”: „Eliminating the possibility of harmonies of resonance – realized directly in the Etudes for piano and in the metallophone and percussion sounds of the Violin Concerto, and indirectly in the finely teased wind-string chords of the latter work – the Viola Sonata withdraws from Caribbean—African—Asian-Pacific territory towards a European homeland.” Lásd Paul Griffiths, *György Ligeti* (London: Robson Books, 2019), 132–133.

¹⁶¹ „Szonáta szólóbrácsára”, in *VÍ*, 444.

¹⁶² Valamennyi vázlat lelőhelye: PSS SGL: Sonate für Viola solo, Skizzen.

40. KOTTA. Áthúzott vázlat a Hegedűverseny első változatának tervezett IV. tételéhez¹⁶³

HEGV IV *Adagio espressivo e rubato*
Andante appassionato

6/4 = 12/8 IV

Vla I
 Sola

f

V. SOLO

IV

f

A kéziratok szerint a „Hora lungă” darab a „Loop” megírását követően továbbra is intenzíven foglalkoztatta a zeneszerző képzeletét. Egy kivételesen datált, nagyméretű, 26 soros vázlatlap arról tanúskodik, hogy Ligeti egykori tanára emlékére is eredetileg egy „Hora lungă” darabot szeretett volna komponálni (4. faksimile). A lap bal felső sarkában rózsaszín tintával a *Hora lungă = Lento*, jobb felső sarkában ceruzával a *(Viola) Sándor Veress in memoriam Nov/Dez 1992* felirat olvasható. Míg a lap felső részén a „Hora lungă”-dallam kezdete látható három, kissé eltérő, ám a végleges nyitótételhez közeli változatban (**A**; 1., 2. és 10. kottasor), addig az alsó részén – szintén *Hora lungă* cím alatt – egy másfajta tételkezdet olvasható szintén három változatban (**B**; 12., 18. és 20. kottasor). Amint azt a 4. ábra mutatja, a **B** anyag egyrészt az **A** származéka, másrészt azonban már a „Facsar” tétel néhány jellegzetes fordulatát (**C**) is előlegezi, így módon átmenetet képez a „Hora lungă” és a „Facsar” zenéje között.

4. ÁBRA. Motivikus összefüggések a „Hora lungă” korai változatai (A, B) és a „Facsar” (C) között

A

B

C

¹⁶³ PSS SGL: Konzert für Violine und Orchester, 1. Fassung, 5/2. mappa, IV. dosszié, 46. lap: a IV. tétel befejezetlen particella-fogalmazványának IV/3. számozású lapjának tetején található, áthúzott vázlat.

4. FAKSZIMILE. Vázlatlap egy Veress Sándor emlékére komponálandó brácsadarabhoz, a Brácsasonáta későbbi „Facsar” tételéhez (PSS SGL)

The image shows a handwritten musical score on aged paper, titled "Horn lumen = lent" in red ink at the top left. The score is for a brass ensemble, with parts for Horn (H), Trumpet (T), Trombone (B), and Euphonium (E). The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical red lines. There are several annotations in red ink, including "Horn lumen = lent" and "poco meno mosso". The score is written in a cursive style, typical of a composer's sketch. The paper has a yellowish tint and some wear, suggesting it is an older manuscript.

5. FAKSZIMILE. A „Facsar” fogalmazványának első oldala (PSS SGL)

Handwritten musical score for the first page of the „Facsar” sketch. The score is written on ten staves, with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The title „FACSAR” is written in green ink at the top. The word „ARIADO” is written in the top right corner. The score is heavily annotated with numbers (1-10) and Roman numerals (I-IV) in various colors (yellow, blue, red). A red arrow points to the bottom staff, which contains the text „gymn. ARIADO” and „Choral”. The word „Choral” is also written vertically on the right side of the page. The score is written in a cursive, handwritten style, suggesting a working draft or sketch.

ARIADO

FACSAR

Choral

gymn. ARIADO

A két tétel szoros kapcsolatáról azonban még a fenti vázlatlapnál is beszédesebben árulkodik a „Facsar” teljes, befejezett autográf fogalmazványa, melynek élén eredetileg szintén a *Hora lungă* cím állt (5. faksimile). A háromoldalas kézirat első oldalán jól látszik, miként igyekezett a komponista megfelelő címet találni. Az eredeti címet először – megtartva a román nyelvet – *Elementele borei lungi*-ra változtatta, majd ennek német megfelelőjét jegyezte fel (*Fragmente zwei borei lungi*), melyet azután a magyar *LASSÚ SWING*-re javított. A lap jobb szélére ezután újabb címvariánst (vagy alcímet) írt fel (*ARLA | auf der | C-Saite | on the | C string | und | Choral*), s csak ezt követően vezette rá a végleges címet a lap tetejére zöld ceruzával: *FACSTAR Viola solo*. A kéziratok tanúsága szerint a Szonáta fennmaradó négy tétele közül elsőnek a „Chaconne chromatique”, majd a „Hora lungă” készült el. Erre utal egyrészt a „Chaconne” végigírt autográf fogalmazványában található számos „Hora lungă” vázlat,¹⁶⁴ másrészt egy, a végleges tételsorrenddel egyező datálatlan tételista, amelyen a már elkészült I., II., III. és VI. tételt ceruzával bekarikázta a zeneszerző.¹⁶⁵

Összefoglalva az eddig elmondottakat: a kéziratos források azt mutatják, hogy a „Hora lungă” megírása végigkísérte a Szonáta teljes, három évig húzódó kompozíciós folyamatát, így a közel ötperces nyitótétel egyúttal a ciklus központi jelentőségű darabjának is tekinthető. Címe – akárcsak korábban a csembalódaraboké – tüntetően hivatkozik egy, a zeneszerző számára fiatalkorától ismerős és otthonos etnikus repertoárra. Ligeti így fogalmaz az ősbemutató programfüzetébe írott ismertetésében, amely a nyomtatott kotta előszavaként is megjelent:

A tétel a román népzene szellemét idézi meg, amely – a magyar és a cigány népzenevel együtt – Erdélyben gyerekkoromban mély benyomást tett rám. Nem népzenei komponáltam azonban, és nem használtam fel népzenei idézeteket, ez a zene inkább csak utalásként tűnik fel. A „hora lungă” szó szerint lassú táncot jelent, ám a román tradícióban (az ország legészakibb vidékén, Máramarosban, a Kárpátok között) ez nem táncot jelöl, hanem énekelt népdalokat, amelyek gazdagon díszítettek, nosztalgikusak és melankolikusak. Feltűnő hasonlóságot mutatnak az andalúziai „cante jondo”-val és radzsasztáni népi zenékkal is. Nehéz eldönteni, hogy mindez a cigányok vándorlásával függ-e össze, vagy inkább az indoeurópaiak közös, ősi, diatonikus dallami hagyományáról van szó. A teljes tétel a C-húron játszandó, melyen természetes hangközöket használok (tisztá nagy tercet, tisztá kis szeptimet, s még a tizenegyedik részhangot is).¹⁶⁶

A *hora lungă* kifejezést – amely valójában „hosszú éneket” és nem „lassú táncot” jelent – elsőként Bartók alkalmazta a román népzene egy bizonyos vokális és instrumentális idiómájára, amellyel Máramarosban találkozott 1913-ban, s amelyet *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* című monográfiájában gazdagon díszített, improvizatív, instrumentális jellegű szólóénekként

¹⁶⁴ A „Chaconne chromatique” hat számozott, tizenkét soros kottaoldalból álló ceruzás fogalmazványának 1., 2., 4. és 5. oldalán található a „Hora lungă”-hoz tartozó vázlatok: az 1., 4. és 5. oldalon a lap felső soraiban, a 2. oldalon viszont középen, fölötte és alatta a „Chaconne” folyamatfogalmazványával.

¹⁶⁵ *VIOLA SONATA (PARITTA?)* feliratú kézírásos tételista tintával, ceruzás javításokkal és az I–III., valamint VI. tétel sorszámának bekarikázásával egy a *Liber usualis* 102–103. oldalának fénymásolatát tartalmazó A/4-es lap hátoldalán.

¹⁶⁶ „Szonáta szólóbrácsára”, in *VÍ*, 444.

jellemzett. Azt is megfigyelte, hogy a *hora lungă* skálájának 3. és 4. foka gyakran bizonytalan magasságú, olykor kissé alacsonyabb, olykor magasabb.¹⁶⁷

A Brácsaszónáta nyitótételének számos vonása közvetlen kapcsolatba hozható a *hora lungă*-stílussal: egyszólamú, énekszerű, expresszív, alapvetően modális zenei anyagról van szó, amelyben a skála 3., 4. és 7. foka (A, H, Esz) kissé alacsonyabb, mint az egyenletes lebegésű hangolásban. Ezeket a nem temperált hangokat – amelyek az F hang 5., 7. és 11. részhangjainak, vagyis egy képzeletbeli F-húron megszólaltatható természetes felhangoknak felelnek meg – a játékosnak fogással kell intonálnia. A dallam – akárcsak a Bartók gyűjtötte *hora lungă*-k – minduntalan visszatérő rövid motívumokból épül fel, mégis improvizatívnak hat. A 41–42. kotta konkrét dallami párhuzamokat mutat be két, Bartók máramarosi gyűjtéséből származó *hora lungă* – egy tilinkón játszott és egy énekelt –, valamint a Ligeti-darab között.

41. KOTTA. Egy Bartók máramarosi gyűjtéséből származó *hora lungă*,¹⁶⁸ valamint a Brácsaszónáta I. tételének kezdete. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

42. KOTTA. Motívumismétlés egy Bartók gyűjtötte *hora lungă*-ban¹⁶⁹ és a Brácsaszónáta I. tételében. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

Ligeti *hora lungă*-utánzata ugyanakkor önreferenciát is rejt, hiszen a dallamsorokat záró, a tétel során több ízben megjelenő motívum hangról hangra megegyezik a Hegedűverseny „Aria”-dallamának zárófordulatával, ráadásul a két dallam hasonló karakterű (*p espressivo*), és egyaránt egy szóló vonós hangszer legmélyebb húrján szólal meg (43. kotta, vö. a 38. kottával). Ez a dallam pedig – amint arra az előző alfejezetben rámutattam – amúgy is különös, sőt szimbolikus jelentőséggel bírt a zeneszerző számára.

¹⁶⁷ Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* (München: Drei Masken, 1923), X.

¹⁶⁸ Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, 24.

¹⁶⁹ Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, 18.

43. KOTTA. Brácsaszonáta, I. tétel, 1–6. ütem. A Hegedűverseny „Aria”-jából átvett sorzáró fordulatot bekeretezés jelöli. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

Lento rubato e molto dolente, $\text{♩} = 76$
 12 sempre sul IV - al fine
 16

A „Hora lungă” két részből és egy rövid codából áll (1–15., 16–33., 33–38. ütem); mindkét részt egy C-húron megszólaló, elhaló felhangskála zárja, a coda pedig kizárólag a c természetes felhangjaival él. A tétel során az egyszólamú dallam lassanként egyre feljebb kúszik, és egyre szenvedélyesebbé válik: az első részben as^1 -ig és *più f* dinamikáig kapaszkodik fel, míg a másodikban c^2 -n és *ffff*-n éri el a csúcspontját. Az érzelmi csúcspont után az üveghangokon megszólaló coda távoli, törekeny emlékként (*p* „*da lontano*”), szinte meghatottan idézi vissza a tétel dallamfordulatait, mielőtt az üveghangskála eltűnik a háromvonalas oktáv egyre kevésbé hallható tartományában.

Két személyes-érzelmes lassú tétel, a „Hora lungă” és a „Facsar” között kapott helyet a rövid (*Durata ca. 2'10"*), virtuóz „Loop”, melynek címe a *tape music* bevett eljárására, a magnetofonszalag két végének összeragasztásával létrehozható hurokra, illetve valamely zenei anyag ily módon előidézett végtelen ismétlődésére utal. A tételben végig kettősfogások szólnak, melyek egyik hangja mindig üres húr. A háromütemes bevezetést követően a *loop* – amely egy 45 kettősfogásból álló sor – teljes egészében kilencszer hangzik el (tizedszerre félbeszakad), mindig másként ritmizálva, de összességében egyre rövidülő értékekben. A folytonos ritmusvariációnak köszönhetően a változatlan *color* mindig más fénytörésben tűnik fel: hangjai – akárcsak a kaleidoszkóp szemcséi – mindig újabb alakzatokká rendeződnek össze, mindig más elemek válnak hangsúlyossá. Ezért nem válik unalmassá a kilencszer változatlanul lefutó sor: soha nem tudhatjuk előre, hogyan fog folytatódni a zene, miközben érezzük, hogy valamiképpen mindig ugyanaz szól. A forma dinamizmusához döntően hozzájárul, hogy a ritmusértékek fokozatos rövidülése révén a sorok egymást követő elhangzásai is egyre rövidebbek, ami örvényszerű szívóhatást hoz létre – mintha egyre kisebb sugarú körben, egyre nagyobb sebességgel forognánk egy függőleges tengely körül.

A tétel hangzása Griffithst néptáncre emlékezteti.¹⁷⁰ A szomszédos tételektől eltérően a folklór-allúzió itt egészen áttételes és rejtett. Maga a hangközsor, a *color* nem utal népzeneire. A ritmusvariáció során létrejövő dallami-ritmikai konfigurációk némelyike azonban kétségkívül

¹⁷⁰ Griffiths, *György Ligeti*, 132.

magyarosnak hat. A *loop* negyedik elhangzása közben, a 49. ütemtől kezdenek felbukkanni ilyen magyaros fordulatok, ezeket azonban valószínűleg nem rögtön, csak bizonyos idő elteltével, bizonyos számú ismétlődés után ismeri fel a hallgató. A 66–67. ütemekben megszólaló la-szi-mi-re choriambusok, amelyeket a következő taktusban egy ti-la-szi-mi fordulat követ, már egyértelműen felismerhető magyar népzenei allúzióknak tűnnek (44. kotta). Ezek a fordulatok a tétel hátralévő részében egyre gyakrabban, összesen vagy hússzor térnek vissza.

44. KOTTA. Magyar népzenei fordulatok a Brácsaszonáta II. tételében, 66–68. ütem. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.



A „Facsar” kompozíciótechnikailag a „Loop”-hoz, dallamvilágában pedig a „Hora lungă”-hoz áll közel. A tétel a „Loop”-hoz hasonlóan cantus firmus-variáció – konkrétan passacaglia –, melyben a tízütemes téma kilencszer hangzik el teljes egészében (tizedszerre félbeszakad). Itt azonban nem a ritmus, hanem a harmonizálás variálódik, amely a tétel folyamán egyre dúsabbá válik: az először egy szólamban bemutatott téma hangzását a 1. variációtól kettős-, a 3.-tól hármas-, a 6.-tól pedig négyesfogások gazdagítják. Eközben a téma kezelése is egyre szabadabbá válik: egyes hangjai felcserélődnek vagy módosulnak, és akár hosszabb szakaszok is transzponáltan jelennek meg. A „Facsar” és a „Hora lungă” szorosan összefonódó keletkezéstörténetét már bemutattam. A két tétel dallamvilágának rokonsága végleges alakjukban is jól látható: mindkét dallam kantábilis, expresszív, elégikus és a brácsa C-húrján szólal meg mérsékelt lassú tempóban. A „Hora lungă”-tól eltérően azonban a „Facsar” dallama nem tartalmaz nem temperált hangokat, viszont a teljes temperált tizenkétfokú hangkészlettel él, amelyet a bartóki polimodális kromatika szellemében alkalmaz.

A „Facsar” autográf fogalmazványán olvasható egyik címvariáns (*Fragmente zvei borei lungi*) nyilvánvalóan utal arra, hogy a tétel nem csak úgy általában „a román népzene szellemét”¹⁷¹ vagy speciálisabban a *hora lungă* stílusát kívánna felidézni, mint az I. tétel, hanem hogy a háttérben két konkrét *hora lungă* dallam állna. Ebben az esetben azonban a zeneszerző nem fedte fel inspirációs forrásait, csupán a költői címet magyarázta meg, amely nyilvánvalóan a darab *in memoriam*-jellegével függ össze:

¹⁷¹ „Szonáta szólóbrácsára”, in *VÍ*, 444.

A „facsar” magyar ige, németül a „wringen” vagy „verdrehen” szavaknak felel meg, és arra a húzó, keserű érzésre vonatkozik, amelyet az orrunkban érzünk, mikor sírnunk kell. Ez is kettősfogásos darab, egyfajta áltonális, kimért tánc, bolondos, kifacsart modulációkkal.¹⁷²

Sajnos a népzenei modellek tekintetében az általam tanulmányozott kompozíciós kéziratok sem árulnak el többet, így egyelőre nem tudtam azonosítani a „Facsar” mögött álló *hora lungă*-kat, már ha egyáltalán valóban létező dallamokból indult ki a zeneszerző. További két inspirációs forrásra – egy népzeneire és egy műzeneire – azonban szeretnék rámutatni, jóllehet igazolni egyiket sem tudom a kompozíciós kéziratok alapján.

Az első egy kolinda, amelyet Ligeti bukaresti tanulmányútja során Sabin Drăgoi 90 dallamot tartalmazó gyűjteményéből¹⁷³ másolt át kottafüzetébe (45. kotta). A népi dallam és a Ligeti-melódia közös vonásai: a *giusto syllabique* rendszerébe vágó ritmika – ami a lejegyzésben mindkét esetben váltakozó 5/8-os és 7/8-os ütemeket eredményez –, a kétütemes, nyolcszótagos egységekből álló sorszerkezet és a motívumismétléses technika. Ezen kívül közös a két dallamban az igen jellegzetes és sokszor előforduló bő szekundos, ereszkedő (ti)-la-szi-fa-(mi) fordulat (lásd a 45. kotta 2–4. és 6–8., illetve a 46. kotta 3., 5. és 7. ütemeit), valamint a kezdő motívum (C-D-Esz-D, illetve A-H-C-B) is.

45. KOTTA. Román népzenei lejegyzés Ligeti 1949 végén Bukarestben használt kottafüzetéből (PSS SGL: Skizzenheft 36, fol. 5v)

Colind.
♩ = 166

Scrisa-i stri-re mâ - na - sti - re Iai Domnul Dom - nu - lui Doamne
Cu al-ta - sul jos pe ma-re Iai Domnul Dom - nu - lui Doamne.

46. KOTTA. A „Facsar” témája (1–10. ütem). Bekeretezés jelzi a Veress Szólószonátájával közös témafejet, nyílak jelzik a bővített másodlépéseket, a számok a tizenkét kromatikus hang első megszólalásait mutatják. By kind permission of the music publisher SCHOTT MUSIC, Mainz, Germany.

Andante cantabile ed espressivo,
with swing, ♩ ca. 84
sul IV sin al segno 0

mf legato
Pitches: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
6 11 12

A „Facsar” dallamának másik feltételezhető inspirációs forrása Veress Hegedűszólószonátájának (1935) II. tétele (47. kotta). A szóló vonós hangszer alkalmazásán és a lassú

¹⁷² „Szonáta szólóbrácsára”, in *VÍ*, 445.

¹⁷³ Sabin Drăgoi, *Monografie muzicală a comunei Belinț* (Craiova, 1942), 71–72: Colindă no. 35.

tempón túl a két tételt főként a dallamvilág hasonlósága köti össze: mindkét melódia kantábilis, expresszív és elégikus, és mindkettő a polimodális kromatika szellemében bontakozik ki. Veressé csak tizenegy hangmagassággal él, míg Ligetié mind a tizenkét fokot érinti. A két dallam rokonságát a kottapéldákon bekeretezett kezdő motívumuk azonossága teszi explicitté. Nehezen hihető, hogy a hasonlóság csupán a véletlen műve volna. Valószínűbb, hogy a Veress emlékére írott darabjában Ligeti szándékosan utalt mestere zenéjére, miközben a polimodális kromatika technikáján és a román népzene bizonyos kifejezési módjain keresztül egyúttal megidézte kettejük közös ideáljának, Bartóknak a stílusát is.¹⁷⁴ Ezzel Ligeti nemcsak egykori mestere emléke előtt tisztelgett, hanem egyúttal felidézte a hozzá fűződő személyes kapcsolatának legintenzívebb időszakát: saját fiatalkorát is.

47. KOTTA. Veress Sándor: Szólószonáta hegedűre, II. tétel, 1–13. ütem. Bekeretezés jelöli a Ligeti által a „Facsar”-ban idézett témafejet, a számok a tizenkét kromatikus hang első megszólalásait mutatják. Az Edizioni Suvini Zerboni szíves engedélyével.

A „Facsar” után ismét rövid (*Durata ca. 1'15"*), játékos-virtuóz közjáték következik, amely a ciklus harmadik érzelmileg intenzív–személyes tételéhez, a „Lamento”-hoz vezet át. A „Prestissimo con sordino” nemcsak címében utal Bartók 4. vonósnégyesének II. tételére, hanem a ciklusban betöltött helye és karaktere – intermezzo két súlyos tétel között –, valamint zenei anyaga is hasonló, mint a Bartók-tételé: mindkét darabot *perpetuum mobile*-szerűen, nyolcad értékekben, *pianissimo* suhanó skálátöredékek és váratlan dinamikai kitörések jellemzik. E tételben Ligeti persze egyszersemind egy saját típusához is visszanyúl: ahhoz az elsőként a *Continuum*-ban (1968) megfogalmazott toposzhoz, amelyben egy rendkívül gyors, egyenletes mozgású anyagból illuzórikus mintázatok, dallamtöredékek emelkednek ki.¹⁷⁵ A „Prestissimo con sordino” 12/4-ben lejegyzett zenéje valójában *akcsak* ritmust rejt: az egyszólamú *piano-pianissimo* alaprétegből kiemelkedő, akcentussal és zengő üres húrokkal is hangsúlyozott kettősfogások¹⁷⁶ a darab első felében 3+2+2+3+2 negyedes lüktetéshez igazodnak. Ez a rendszer a 18. ütemtől

¹⁷⁴ Simone Hohmaier szintén a Veress- és Bartók-recepció nyomaira utalt a „Facsar”-ral kapcsolatban, valamint rávilágított arra, hogy a Veress 85. születésnapjára komponált *Életút* című kompozíciójában Kurtág is egy stilizált kolindadallammal tisztelgett mestere előtt. Lásd Simone Hohmaier, „Veress war ein Vorbild, aber kein guter Lehrer: Zur Frage einer kompositorischen Veress-Rezeption bei Kurtág und Ligeti”, in Doris Lanz–Anselm Gerhard (hrsg.), *Sándor Veress: Komponist–Lehrer–Forscher* (Kassel: Bärenreiter, 2008), 142–158.

¹⁷⁵ Vö. „Szonáta szólóbrácsára”, in *VÍ*, 445.

¹⁷⁶ A nyomtatott kotta utasítása szerint a kettősfogások egyik hangja mindig üres húron játszandó.

kezd felborulni, ahol az egyre sűrűbben megjelenő páros kötések következtében némelyik akcentus egy-egy nyolcaddal eltolódik. A rövid tételnek egy váratlan *sub. ffff* cisz-moll akkord vet véget.

A „Lamento”-ban Ligeti ismét egyszer egy teljes tételt épít arra a siratódallamra, amelyet először a Kürtrió „Lamento” tételében alkalmazott. Más előfordulásaitól eltérően a dallam itt nem *p, pp, espressivo, dolente* vagy *dolcissimo* lép színre (vö. a 26. kottával), hanem rögtön *fff, con tutta la forza, feroce, intenso e barbaro*. Ennek nagy a jelentősége a tétel egész dramaturgiájára nézve, amely sajátosan különbözik Ligeti többi siratótételétől. Azokban az érzelmi intenzitás és feszültség a zenei anyag sűrítésével és a dinamika fokozásával együtt általában fokozatosan nő. Itt két statikus tömb áll szemben egymással: a barbár, vad, kegyetlenül hangos és disszonáns – kizárólag szekund- és szeptim-kettősfogásokban játszott – siratódallam,¹⁷⁷ valamint egy *pp da lontano, sul tasto, flautando* megszólaló háromszólamú korálféleség.

A tétel első negyven ütemében a siratódallam háromszor hangzik el, nagyjából egyforma hosszúságban; mindhárom megjelenését a korál-anyag egy-egy, egyre hosszabb – három, öt, illetve hét ütemes – elhangzása követi. Az egyre jelentősebbé váló korál-anyag hatására a sirató átlényegül: a 41. taktustól – a tétel aranymetszetétől – éteri magasságban, lassan, *pianissimo* szólal meg, kvintpárhuzamban haladó üveghangokon. Ezt az anyagot az 50. ütemben *sub. ffff, tutta la forza* két disszonáns akkord szakítja meg, majd ismét üveghangokon jelenik meg a siratódallam, ezúttal nagyszekundpárhuzamban. A dallam utolsó hangköze kis szekunddá zsugorodik, majd a korál-anyag reminiscenciája, egy *ppp, sul tasto, flautando* megszólaló c-h-e¹-a¹ akkord zárja a tételt. A Brácsaszónáta „Lamento”-ja már nem az összeomlást és megsemmisülést tematizálja, nem a feloldatlanság és feloldhatatlanság jegyében cseng ki, mint a Kürtrió, a varsói etűd, a Zongoraverseny vagy a Hegedűkoncert siratója, hanem a beletörődés, sőt belenyugvás meghatott hangjaival búcsúzik.

Ugyanez mondható el a teljes Szónáta befejezéséről is. Az enyhén ironikus Bach-hommage-ként¹⁷⁸ felfogható „Chaconne chromatique” alapját, „ostinatóját” maga az ereszkedő kromatikus skála alkotja. A tétel folyamán a dinamika és a feszültség – a választott zsáner kumulatív jellegének megfelelően – egyre fokozódik, a kezdetben szilárd, szabályos periódusstruktúra lassanként fellazul. Az 56. ütemtől az ostinato iránya is megfordul, a kromatikus skálatéma felfelé kezd haladni. Végül a csúcsponton (66. ütem, *ffff intenso*) teljesen felbomlik a chaconne szerkezete, és a metrikus keretet folyamatos nyolcadmozgás mossa el. Mint Ligetinél rendszerint, a fokozás végpontján (74. ütem, *ffffff subito pp* új anyag jelentkezik, ez esetben egy triolákban, majd

¹⁷⁷ A szekund- és szeptimpárhuzamokban mozgó kétszólamúság kapcsán Ligeti a balkáni, elefántcsontparti és melanéz folklór közvetett hatását említette, lásd „Szónáta szólóbrácsára”, in *VÍ*, 445.

¹⁷⁸ Vö. a d-moll hegedűpartita Ciacconájával (BWV 1004).

tizenhatodikban mozgó rövid átvezető skála-anyag, amely a 80. taktusban egyfajta zárókorálba torkollik. E zárószakasz hatását nem könnyű leírni. A chaconne kezdetét visszaidéző ritmusa miatt reprimandum hat, bár tematikusan nem tekinthető annak. A kettős-, hármas- és négyesfogásokban haladó, döntően hármashangzatokból és szeptimakkordokból álló harmóniamenet halkán, fátyolosan, „távolról” szólal meg (*pp* „*da lontano*”, *sul tasto*), mintha egy régmúlt korból csengene vissza. Miközben maguk az akkordok ismerősnek hatnak, egymásutánjuk megjósolhatatlan.

Művei lemezösszkiadásához írott ismertetőjében Ligeti arra figyelmeztetett, hogy a Szonáta zárótételét nem szabad a barokk kori chaconne szó szerinti újrafogalmazásának tekinteni, mert a tétel – miként az egész Szonáta is – csak egy elvontabb síkon nyer értelmet. Analógiaként a *Nonsense Madrigalst* említette, amely külön-külön sem a brit kultúrkörben, sem a harmincas évek pesti irodalmi kávéházainak közegében nem volna értelmezhető, csak a két kontextus összeolvasásával (*Zusammenschau*).¹⁷⁹

A Brácsaszonáta úgy idéz meg tucatnyi különböző zenei repertoárt és hagyományt – a kelet-európai népi siratótól, *hora lungă*-tól és kolindától Bachig, a balkáni, elefántcsontparti és melanéz népi többszólamúságtól a barokk lamentóig, a magyar népzene-től a korálon át Bartókig és Veressig –, hogy azokat egyedülállóan szuverén, alkotó módon kombinálja és foglalja szintézisbe. A kiválasztott repertoárok és hagyomány-elemek mellett éppen e szintézis-teremtés mikéntje árulja el a legtöbbet arról a zeneszerzői személyiségről, amely végső soron a Szonáta magával ragadó személyességének záloga.

¹⁷⁹ GS/2, 311.

Összegzés

A kelet-európai – elsősorban a magyar és a román – népzene két időszakban gyakorolt számottevő hatást Ligeti György zenéjére: pályájának első, 1955-ig tartó és utolsó, 1978-tól kezdődő szakaszában.

Magyarországi éveiben Ligeti népzenehez fűződő zeneszerzői viszonyát a kor magyar zeneszerzésének általános tendenciái határozták meg. Zeneakadémiai tanulmányainak befejeztéig, 1949 nyaráig Ligeti a kései Bartók-művekre hivatkozó „új magyar iskola” elkötelezett híve volt. Legtöbb hazai kortársával ő is osztozott a folklorisztikus nemzeti klasszicizmus ideáljában, és ő is Bartók utolsó műveiben vélte felismerni a modern zenei stílustörekvések útvesztőjéből kivezető utat. Az áttekinthető formálás és a szigorú tonális rend mellett főként a népdal felhasználását tartotta az „új magyar iskola” lényegi vonásának. A fiatal Ligeti népzenehez fűződő zeneszerzői viszonyára – amely erdélyi gyerekkori emlékeit nem számítva nélkülözte a folklórral való közvetlen találkozás élményét – alighanem Veress Sándor zeneszerzés-tanítása és személyes példája gyakorolta a legközvetlenebb hatást.

1949 nyara cezúrát, sőt törést jelentett a fiatal Ligeti pályafutásában: Veress emigrációja, majd a Rajk László-féle koncepciók per szembesítette a totális diktatúra realitásával. E felismerését és zeneakadémiai tanulmányainak befejezését követően került sor a Ligeti népzenehez fűződő viszonyát legdöntőbben alakító eseményre: életének első és egyetlen népzenei tanulmányútjára. 1949 októbere és 1950 júniusa között Ligeti előbb a bukaresti Folklór Intézetben, majd annak kolozsvári gyűjtőközpontjában ismerkedett a román és a magyar népzenevel, elsősorban helyszíni gyűjtések és hangfelvételek útján. Képzett zeneszerzőként ekkor találkozott először élő népzenevel, ami nemcsak etnomuzikológiai tanulmányok írására sarkallta (*Népzenekeutató Romániában, Egy Arad megyei román együttes*, 1950), hanem zeneszerzőként is inspirálta.

Ligeti 1945 szeptembere és 1956 decembere között komponált 84 befejezett művéből legalább 33-ban használt fel eredeti magyar és román népi dallamokat. Az etnikus dallamok felhasználását Ligeti gyakran – de nem minden esetben – a művek címében, alcímében vagy jegyzetben jelezte (például „népdal” vagy „magyar népdalok után”), olykor a dallamok forrását is megadta. Az *Inaktelki nóták* és a [*Hat inaktelki népdal*] kivételével – amelyekben saját maga által gyűjtött népdalokat dolgozott fel – Ligeti a felhasznált dallamokat mások gyűjtéseiből vette át. Forrásai többnyire nyomtatott népdalgyűjtemények voltak, de nem publikált lejegyzéseket is felhasznált a bukaresti Folklór Intézet állományából, illetve Borsai Ilona mátraszentimrei gyűjtéséből, 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 (például *Tavaszi szél vizet áraszt*) feldolgozásához nyilvánvalóan sem hangzó, sem írott forrásra nem volt szüksége. A fennmaradt darabok műfajuk és feldolgozásmódjuk szerint négy csoportba sorolhatók: strófikus népdal-harmonizálások, a cappella népdalfeldolgozások, népdalokat felhasználó a cappella művek és népi dallamokat felhasználó hangszeres művek.

Ligeti strófikus népdal-harmonizálásai (hat ciklus és négy különálló feldolgozás) a kor magyar zeneszerzésének egyik legvirulensebb műfaját képviselik. E darabokat Ligeti szinte bizonyosan felkérésre, konkrét alkalmakra írta, nagyrészt feltehetően a Magyar Rádió számára. Alkalomhoz és korhoz kötöttségüket jelzi, hogy csupán kettő jelent meg közülük nyomtatásban (*Négy lakodalmi tánc*, 1950, *Középkoron esik az eső*, 1952?), s hogy publikálásukhoz, illetve újrakiadásukhoz – más fiatalkori alkotásaitól eltérően – Ligeti később sem járult hozzá. A népzenei anyag stilizáltságát tekintve e művek két csoportra oszthatók: zongora-, illetve kamaraegyüttes-kísérettel ellátott dalokra, valamint cigány- és népi zenekari feldolgozásokra. Míg az előbbieken Ligeti kidolgozta a kíséretet, s az egymást követő a strófák vagy dalok közé olykor rövid hangszeres közjátékokat is beiktatott, az utóbbiakban csupán a dalok kiválogatását, összeállítását és többé-kevésbé mechanikus harmonizálását végezte. Munkám során három, korábban elveszettnek hitt mű kéziratát is megtaláltam ([*Népdalfeldolgozások*], [*Három tánc cigányzenekarra*], [*Hat inaktelki népdal*]).

Első a cappella népdalfeldolgozásait – melyek Kodály (*Bicinia Hungarica*) és Veress (*Két virágének*) hasonló műfajú darabjainak hatását mutatják – Ligeti feltehetően iskolai feladatként készítette. Miután már 1946-ra elsajátította a műfaj technikáját, Ligeti az 1950-es évek során – vélhetőleg felkérésre vagy konkrét alkalmakra – még négy ilyen kórusművet, illetve -ciklust írt. Ezekben a főiskolán megszerzett szolid mesterségbeli tudását rutinszerűen, a műfaj (népdalfeldolgozás) és technikai nehézség (egyszerű kórusletét) szabta viszonylag szűk keretek között kamatoztatta. E darabok a kor magyar a cappella népdalfeldolgozásainak tipikus eszközeivel élnek. A feldolgozás túlnyomórészt diatonikus, a dallam gyakran unisonóban vagy oktávparhuzamban szól, a kísérőszólamokat többnyire tartott hangok vagy – a gyors tételekben – egyszerű, gyakran szövegtelen vagy hangutánzó szövegű ostinatók alkotják, kánon és imitáció csak módjával fordul elő, és gyakori, hogy két népdal triós formává kapcsolódik össze (*Inaktelki nóták*, 1953, *Mátraszentimrei dalok*, 1955).

Veress irányításával a főiskolás Ligeti nemcsak szabályos népdalfeldolgozásokat készített, hanem olyan a cappella kompozíciókat is, amelyekben szabadabb módon – megváltoztatva, részleteikben vagy saját tematikával kombinálva – használt fel népi dallamokat. Ezek a darabok mintegy átmenetet képeznek a szűkebb értelemben vett népdalfeldolgozások és a népdalutánezatok, a „kitalált folklór” között. Míg az alapul vett népdalok szövegét Ligeti általában

teljes egészében felhasználta, addig a dallamoknak csak az első strófáját (*Húsvét, Bujdosó*, 1946) vagy annak is csupán a kezdetét idézte (*Idegen földön*, 1945–46), s azt saját, népzenei fordulatokkal élő melodikájával folytatta. Az 1950-es évek folyamán komponált a cappella műveit 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 haszonelvűnek nevezhető.

Ugyan Ligeti már 1948 áprilisában készített egy közepes szabású hangszeres népzenei feldolgozást koreográfus unokatestvére, Ligeti Mária számára (*[El kéne indulni]*, minden valószínűség szerint azonos az elveszettnek hitt *[Balladá]*-val), végül is a román hangszeres folklór megismerése ihlette őt önálló, koncerten előadható instrumentális népzenei feldolgozások írására. A később iskolai zenekarra is meghangszerelt hegedűduók (*Baladă și joc*, 1950) a román folklórral való találkozás élményének úgyszólván közvetlen lenyomatai: az egy hónappal a bukaresti munka befejezését, és alig tíz nappal a Kovásziban tett gyűjtőutat követően lezárt kompozíció – mint azt Ligeti Bukarestben használt kottafüzete alapján megállapítottam – három eredeti román népi dallamot dolgoz fel. A román népzeneire való rácsodálkozásban mindazonáltal Ligeti nem élhette át a „szűz terepen járás” élményét, sőt inkább azt kellett éreznie, egyfolytában Bartók nyomdokain jár. Valószínűleg e felismerés hatására döntött úgy, hogy felhagy a Bartók-hegedűduók közvetlen hatását tükröző sorozat tervével.

1951 februárjában mégis elővette a duókat, hogy a zenekari *Concert românesc* első két tételévé dolgozza át őket. A III. és IV. tételhez Ligeti további dallamokat használt fel Bukarestben használt vázlatfüzetéből, helyenként igen szabadon kezelve a népi anyagokat, sőt e két tételben önálló, nem népi eredetű tematikával is élt. A népzenei anyag kezelésének nem egységes módja a *Román koncert* műfaji szempontból problematikussá teszi: a mű szvitjellegű feldolgozásfüzérként kezdődik és szimfonikus igényű ciklusként ér véget. Annak ellenére, hogy a műfaji problémához formai és stílári problémák is társulnak, a *Román koncert* hatásos darab, amely önállótlanágai dacára sem mondható sablonosnak. Színes a mű hangszerelése, részben a román népi harmonizálás és kíséretmód ötletes zenekari adaptációjának köszönhetően. A hagyományos tételrend ellenére a ciklus dramaturgiája is egyéni vonásokat mutat. A művet nem bartóki feloldó-megoldó körtánc-finálé, hanem egy egyre hajszoltabb, szétesőbb, majd végkimerülésben összeroskadó táncrapszódia zárja, amelynek feltartóztathatatlanul, sőt fenyegetően robogó iramában sem megállásnak, sem témavisszatérésnek nincs helye; az egyetlen „lekerekítő” gesztus a tételen belül a havasikürt-szólo visszaidézése a legutolsó pillanatban. A zárótételben Ligeti nemcsak megváltoztatja és saját tematikával ötvözi a népzenei anyagot, hanem voltaképpen

lebontja, dekonstruálja azt. A *Román koncert* így fokozatosan eltávolodik a készen kapott népzenei anyagtól a „lebontó” zeneszerzői munka, a kész sablontól az egyszeri formastruktúra felé. Ennek eszközei – a vég nélküli motívumismételgetés és az anyagok könnyörtelen szétszabdalása – már az érett Ligeti zeneszerzés-technikáját vetítik előre.

Kelet-európai népzenei elemek – dallamfordulatok, ritmuskombinációk, strófaszervezetek, hangsorok, vokális és hangszeres technikák, hangszínek – Ligeti saját tematikájú, eredeti népi dallamot nem tartalmazó műveiben is gyakran előfordulnak. Ezek a motívumtól a nagyformáig a kompozíció különféle szintjein és paramétereiben (dallam, ritmus, hangszín stb.) jelentkezhetnek, s különböző mértékben válhatnak érzékelhetővé – kezdve az idézetszerű népdalutánezattól, amelyet a laikus hallgató esetleg meg sem tud különböztetni a valódi népdaltól, a nyíltabb vagy rejtettebb utalásokon át a szerző számára sem tudatosuló, látens népzenei hatásig. A „kitalált folklórnak” nevezhető jelenség kétféleképpen jelentkezik Ligeti Magyarországon írt műveiben: az esetek egy részében a zeneszerző „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*, 1945–46, *Petőfi bordala*, 1950, Szonáta szológordonkára, 1948–53), máskor viszont tudatosan – konkrét kifejezési céllal, valamilyen hatást megcélozva – utánozza a népdalokat vagy utal a folklórra (*Haj, ifjúság!*, *Arany-dalok*, 1952). Meglepőnek tűnhet, hogy még Ligeti hangsúlyozottan experimentális jellegű zongoraciklusa, a *Musica ricercata* (1951–53) darabjainak fele is egyértelmű népzenei inspirációt tükröz. Ez is mutatja, hogy a *Musica ricercata*-ban Ligeti nem általában véve „a hagyománnyal”, csupán a készen kapott hagyománnyal, az „új magyar iskola” köznyelvével és sablonjaival igyekezett szakítani, benyújtva igényét arra, hogy immár maga válogassa össze a „saját hagyományát”.

1955 után Ligeti zenéjéből jó két évtizedre teljesen eltűntek a népzenei hivatkozások. A folklórtól való elfordulás nyilvánvalóan összefüggött Ligeti 1955-ben kezdődő zeneszerzői újraorientálódásával. Ennek első lépéseként egy sajátosan értelmezett dodekafon technikával kezdett el kísérletezni, majd 1957 februárjától a kölni–darmstadti avantgárd kör vált számára az elsődleges, ha nem is az egyetlen orientációs ponttá. Ligeti folklórhoz fűződő zeneszerzői viszonyát is erőteljesen befolyásolta, hogy e kör a népzene bármilyen módon való felhasználását eleve összeegyeztethetetlennek tekintette a modern zenével. 1970-ben Kroó Györgynek nyilatkozva Ligeti a népzeneire hivatkozó „magyar iskolát” Bartók- és Kodály-epigonizmusnak bélyegezte, s kijelentette: a magyar zeneszerzésben a nemzeti jelleget nem értéknek, hanem inkább „béklyónak” tartja. Ugyanekkor Varga Bálint Andrásnak viszont azt mondta, hogy bár „a népzenei idióma ma már nem játszik olyan szerepet, mint Bartóknál vagy az utána következő nemzedéknél”, annak „közvetve mégis van jelentősége”.

Hogy Ligeti népzenevel való zeneszerzői kapcsolata milyen erősen összefüggött az avantgárdhoz fűződő viszonyával, azt sokatmondóan jelzi, hogy „közvetlen hatásként”, nyílt utalásként épp akkor jelent meg újra a magyar és román folklór Ligeti zenéjében, amikor a komponista végérvényesen szakított az avantgárddal: a *Le Grand Macabre*-ban (1974–77), majd rögtön utána a *Hungarian Rock* és *Passacaglia ungherese* című csembalódarabokban (1978). A Ligeti zenéjében újra előtérbe kerülő dallami-ritmikai alakzatok között helyet kaptak a nyílt zenetörténeti hivatkozások és a legkülönbébb populáris repertoárokra – a jazz, a latin-amerikai szórakoztató zene és számos Európán kívüli etnikus zene mellett a kelet-európai folklórra – való utalások. A népzenei inspiráció újramegjelenése így egybeesett Ligeti általános stílusfordulatával. Az esztétikai okok mellett ugyanakkor személyes, érzelmi motivációk – az elhagyott otthonhoz, a saját múltához és a „magyar hagyományhoz” fűződő viszony megváltozása – is állhatnak az „otthoni” népzene zeneszerzői újrafelfedezésének hátterében.

A *Hungarian Rock* és a *Passacaglia ungherese* heterogén zenei stílusokat és idiómákat, illetve távoli kulturális kontextusokat elegyít egymással. A 17. századi chaconne-tradíciót jazz- és rock-elemekkel, balkáni és karibi ritmusokkal kombináló *Hungarian Rock*-ban lassanként, fokról-fokra válnak egyre felismerhetőbbé a magyar népzenei allúziók: a mű közepén megjelenik egy elhangolt népdalutánc, amelyet még négy másik követ, mielőtt a darab legvégén visszatér az első népdalutánc, sokszoros lassításban, szándékolt, ironikus ünnepélyességgel. A *Passacaglia ungherese* szintén egy ostinato-alapú kötött barokk műfajt ötvöz elhangolt népdalelemekkel: a darabban három népdalutánc több strófája bújjik meg. Mindkét darab több azonban kollázsánál, a különféle elemek merő egymásra helyezésénél. Ligeti szellemesen kiaknázza az ezen elemek közti lehetséges átfedéseket, rátalálván a heterogén elemek „közös nevezőjére” (Farkas Zoltán kifejezése). Népdalutáncait Ligeti következetesen elidegeníti azzal, hogy – egyes hangjaikat és dallamfordulataikat feljebb vagy lejjebb transzponálva – felbontja tonális szerkezetüket, miközben megőrzi jellegzetes melodikus és ritmikai fordulataikat, valamint stróf szerkezetüket. Ennek köszönhetően csupán a dallamok sziluettje ismerhető fel, mintha messziről hallanánk őket. A kicsavart és elhangolt népdalutáncok értelmezésében Ligeti Magyarországhoz fűződő ambivalens viszonyának, egykori szülőföldjétől való fizikai és lelki elválasztottságának metaforái, így a két csembalódarabban a Nyugat-Európában élő magyar emigráns egy-egy ironikus önarcképe ismerhető fel.

Ligeti következő alkotása, a kürtre, hegedűre és zongorára írt Trió (1982) még többféle és az egyéb etnikus-történeti-személyes hivatkozásokkal még komplexebb viszonyban álló kelet-európai népzenei utalást rejt. Az I. tételben Beethoven „Les Adieux”-szonátájának (op. 81a) elhangolt idézete a tonális zenei hagyományt, a *bucium*-allúzió Romániát, a dallami kontúrját

vesztett magyar népdal (*Én az uccán már végig se mehetek*) Erdélyt idézi fel, ám mindezek egyszersmind Ligeti saját fiatalkori műveire (*Román koncert*, *Inaktelki nóták*), saját ifjúságára is utalnak. A végül semmibe vesző tétel mintha a régmúlt és távoli dolgokra való emlékezés zenei metaforája volna. Az *aksak* ritmusú, együtemes ostinatóra épülő II. tétel a *Hungarian Rock* tételtípusát folytatja, s a szeszélyesen virtuóz, improvizatív, jazzes beütésű zongora-melodika itt is lassanként egyre több magyar népzenei allúziót mutat fel. A középrészben (104–223. ütem) ezúttal is egy elhangolt népdalutánzat – a *Musica ricercata* VII. darabjából ismert romános-szerbes dallam szabad tizenkétfokú változata – jelenik meg, amelyet azután öt variáció követ. Az önmagától kölcsönzött dallammal Ligeti hasonlóan jár el, mint a két csembalódarab népdalutánzataival: egyes hangjait és fordulóit feljebb, illetve lejjebb transzponálva felbontja annak tonális szerkezetét, miközben megőrzi jellegzetes melodikus és ritmikai fordulóit. A tétel végén röviden visszaidéződik a nyitótétel nosztalgikus világa, ami mintegy idézőjelbe teszi, ábrándképpé nyilvánítja Ligeti „karibi-bolgár táncának”, ennek az etnikus ízű, szellemesen pezsgő, virtuóz karakterdarabnak a látszólagos gondtalanságát. A játékos felszín alatt a II. tételben is nosztalgikus visszaemlékezés rejtőzik.

A „Lamento” című zárótétel középpontjában egy – részben magyar népi siratótípusokból és -dallamvázakból absztrahált – siratódallam áll, amely a Kürttriótól kezdve Ligeti csaknem valamennyi nagyszabású művében visszatér majd, kései alkotókorszakának emblematisztikus stílusjegyévé válva. E siratódallam csak közvetetten utal etnikus modellekre: nem idézi a népi sirató hangzását – vokális, recitatív jellegét, díszítményeit, az elcsuklásokat, zörejeket –, a hasonlóság csupán a sorok hangkészletében és vonalában mutatkozik. A népi sirató absztrahálása egyfelől arra adott lehetőséget a zeneszerzőnek, hogy az etnikus modell azon elemeit emelje át művébe, amelyek más nép- és műzenei tradíciókban is megtalálhatók (román folklór, barokk lamento-hagyomány), s azt így egyfajta kultúrák feletti, általános jelentés hordozójává tegye, másfelől viszont éppen arra, hogy siratódallamát személyes kifejezéssel ruházza fel. Míg a népi sirató hangzásának reprodukálásával könnyen idézetszerű hatást keltett volna, az eltávolítás révén Ligeti a siratódallamot saját zenei világába tudta integrálni. Az eltávolítást, az absztrakciót szolgálja az is, hogy a siratódallam legtöbbször szigorú, konstruktív kompozíciós keretbe – passacagliába (Kürttrió, IV. tétel, Hegedűverseny, IV. tétel) vagy polimétrikus szerkezetbe (*Automne à Varsovie*, Zongoraverseny, Hegedűverseny) – illeszkedik.

Művei lemezösszkiadásához írott kommentárjában Ligeti egy „már nem létező haza iránti nosztalgiát” említett a Kürttrióval kapcsolatban. Az elhagyott – és már nem létező – otthonok iránti reflektív nosztalgia példaszerűen nyilvánul meg a műben, amely legalább két okból még a csembalódaraboknál is nosztalgikusabb: egyrészt a népzenei utalások itt már nem idézőjelben,

nem egy stílusjáték elemeiként, hanem egy összetett, komoly alkotás szerves részeiként jelentkeznek, másrészt ezek az utalások – a siratódallam kivételével – mind egyúttal Ligeti fiatalkori műveire is hivatkoznak (*Román koncert, Inaktelki nóták, Musica ricercata*). A nagyszámú önreferencia és a főként a zárótételben megnyilatkozó közvetlen érzelmesség a Kürtttriónak egyfajta, Ligeti zenéjére korábban nem jellemző személyességet kölcsönöz. A személyesség és érzelmesség azonban nem válik reflektálatlan szentimentalizmussá; a népzenei allúziók és önreferenciák elhangolása és szigorú konstruktív keretbe szorítása arra utal, hogy a zeneszerző távolságot tart nosztalgikus emlékezésének tárgyától.

A Weöres Sándor-versekre komponált *Magyar etűdök* (1983) mindhárom darabja magasrendű, virtuóz kompozíciós technikával vannak megformált egyszerű, közérthető, részben populáris zenei anyagokból áll. A II. és a III. darab meglehetősen kézzelfoghatóan idézi meg a magyar népzene hangját. Az előbbi dallama a csembalódarabokból és a Kürtttrióból ismert módon elhangolt négysoros, régi stílusú, parlando-rubato, ereszkedő népdalutánzat, a „Vásár” pedig öt különböző tempójú, metrumú és hangnemű, folyamatosan ismétlődő zenei anyag egymásra montírozásából létrejövő népzenei kollázs. A virtuóz kompozíciós technika stilizálja, keretbe – s alighanem idézőjelbe is – teszi a közérthető-populáris anyagokat, ugyanakkor mégsem öncélú, hanem tökéletesen összhangban van a megjelenítendő zenei-költői képekkel. A *Magyar etűdök* játék a magyar nyelvvel, költői képekkel, népzenei allúziókkal. Szintén a játék a kulcsszava Ligeti következő és egyben utolsó Weöres-megzenésítésének, a *Síppal, dobbal, nádihagedűvel* című dalciklusnak (2000). Itt Ligeti úgy játszik a populáris, a folklórral, sőt még a kommersszel is, hogy azt közben elidegeníti és hitelteleníti. A „Keserédes” egy magyar népdalszövegre hajazó vers csaknem népdalfeldolgozás-szerű, egyszersmind popzenei elemekkel is operáló megzenésítése, amely mintha szándékosan azt állítaná magáról: nem az vagyok, aminek látszom. Ily módon Ligeti utolsó befejezett műve is az identitáskérdés, a megálmodott-vágyott múlt visszahozhatatlansága, az ideálok és a realitás összeegyeztethetlensége jegyében cseng ki.

A Hegedűverseny (1990–92), Ligeti kései korszakának legnagyobb szabású, reprezentatív és egyben retrospektív jellegű alkotása nemcsak a zenetörténeti hagyományhoz kapcsolódik erőteljesen – a tradicionális formák, technikák, műfajok felelevenítését hangsúlyozza már az öt tétel címadása is –, hanem Ligeti saját, személyes hagyományához is, amint ezt a nagyszámú mű- és népzenei referencia és önreferencia jelzi. Közvetlenül vagy áttételesen a Hegedűverseny valamennyi tétele hivatkozik a kelet-európai népzeneire. A legközvetlenebbül az 1990-ben bemutatott első változat nyitótétele – egy magyar és román népzenei elemekből összeállított, egyre bonyolultabbá váló kollázs – teszi ezt, amelyet a zeneszerző később eldobott. Ezzel szemben a végleges változat nyitótétele, az anyagtan, irizáló kezdetű „Praeludium” csak

áttételesen utal a délkelet-európai és magyar népzeneire. A tétel végül elhalkul, és a semmibe tűnik – az álmovilág, a látomás szertefoszlik. A II. tétel imaginárius népdalában – amely ismét a *Musica ricercata* VII. darabjának dallamát idézi – a szubjektum, a lírai én hangja szólal meg, aki a tétel végén leplezetlen nosztalgiával, sőt melankóliával tekint vissza a megtett életútjára. A dallam legutolsó, mintegy a távolból megszólaló elhangzása nyilvánvalóvá teszi, hogy mindaz, amit ez a dallam szimbolizál, elmúlt, megsemmisült, már csak az emlékekben és álmokban él. Az „Intermezzo” éterien szép, megfoghatatlan dallama szintén álmovilágba vezet, amelyben lassanként egyre több népzenei elem bukkan fel – a rég elhagyott otthon emlékei. Ezek az emlékek a megelőző tételektől eltérően nem maguktól foszlanak szét, hanem egyre hatalmasabb skálaörvények szippantják be, majd pusztító hangzuhatok temetik maguk alá őket. A „Passacaglia” vészjósoló, dermesztő üressége szintén fokról fokra válik fenyegetőbbé, a groteszkké torzított, kiforgatott siratódallam talán a külvilág részvétlen erőszakosságát jelképezi. A katasztrófa egyre közeledik, majd bekövetkezik: a tétel semmibe – generálpauzába – vesző kiáltással ér véget. A finálé – akárcsak a Kürtrió zárótétele – egyetlen hatalmassá növekvő sirató, melyben a siratódallam egyre teljesebben itatja át a zene szövetét. A közjátékként felcsendülő népzenei kollázs (36–51. ütem) ismét az otthonra emlékezik, ám ezt az emlékezést könnyörtelenül félbeszakítja a katasztrófa, amelyet „sófárzengés” jelent be. A megsemmisülést szimbolizáló dinamikai csúcsponttal azonban nem ér véget a tétel. Visszatér a siratódallam, mintegy a továbbélés jeleként: az életet a katasztrófa után is folytatni kell, habár a múltat nem tudjuk elfeledni – mindörökké siratnunk és gyászolnunk kell. A cadenzát félbeszakító és a fuvolák semmibe vesző *frullató*ójában kicsengő hangos-erőszakos akcentusok a legkevésbé sem jelentenek megnyugtató lezárást, inkább nyitva hagyják a művet. Valamiképp a Hegedűverseny minden tétele az elmúlásról, a megsemmisülésről szól. A népzenei utalások ebben a kontextusban az elvesztett otthon, a visszahozhatatlan múlt, az emlékezés és a gyász szimbólumai.

A kelet-európai népzenei utalások szintén jelentős szerepet játszanak a Szólóbrácsa-szonátában (1991–94), amely Ligeti talán legszemélyesebb hangú és legérzelmesebb műve. A nyitótétel címe – „Hora lungă” – nyíltan hivatkozik a román népzeneire. Ugyan a tétel csak 1994-ben készült el, a kéziratos források arról vallanak, hogy a „Hora lungă” írása végigkísérte a Szonáta teljes, három évig húzódó kompozíciós folyamatát, így a közel ötperces nyitótétel egyúttal a ciklus központi jelentőségű darabjának is tekinthető. A tétel egyszólamú, énekszerű, expresszív, alapvetően modális zenei anyaga konkrét párhuzamba állítható két, Bartók máramarosi gyűjtéséből származó *hora lungă*val, ugyanakkor önreferenciát is rejt: a dallamsorok többször visszatérő zárómotívuma hangról hangra megegyezik a Hegedűverseny – Ligeti számára szimbolikus jelentőséggel bíró – „Aria”-dallamának zárófordulatával. A II. tétel („Loop”) magyar

népzenei allúziói rejtettek, a darab során csak lassanként válnak felismerhetővé. A Veress Sándor emlékének ajánlott III. tétel („Facsar”) ismét egyszerre több mű- és népzenei modellre hivatkozik. Az autográf fogalmazványon olvasható egyik címvariáns (*Fragmente zwei borei lungă*) arra utal, hogy a darab háttérben feltehetően két konkrét *hora lungă* dallam áll, ezeket azonban egyelőre nem tudtam azonosítani. A „Facsar” dallama ugyanakkor meglepően közel áll egy kolindához, amelyet Ligeti bukaresti tanulmányútja során másolt át kottafüzetébe, valamint Veress Hegedűszólószonátájának (1935) II. tételéhez. Ezzel Ligeti nemcsak egykori mestere emléke előtt tiszteleg, hanem egyúttal felidézi a hozzá fűződő személyes kapcsolatának legintenzívebb időszakát: saját fiatalkorát is. A Brácsaszonátában ismét egy teljes tétel épül a Ligeti-féle siratódallamra (V. tétel). Ez a „Lamento” azonban több szempontból különbözik a korábbi siratótételektől: míg azokban az érzelmi intenzitás és feszültség a zenei anyag sűrítésével és a dinamika fokozásával együtt általában fokozatosan nő, addig itt két statikus tömb – a barbár, vad, kegyetlenül hangos és disszonáns siratódallam és egy *pp da lontano, sul tasto, flautando* megszólaló háromszólamú korálféleség – áll szemben egymással. A Brácsaszonáta „Lamento”-ja már nem az összeomlást és megsemmisülést tematizálja, nem a feloldatlanság és feloldhatatlanság jegyében cseng ki, mint a Kürtrió, a varsói etűd, a Zongoraverseny vagy a Hegedűkoncert siratója, hanem a beletörődés, sőt belenyugvás meghatott hangjaival búcsúzik. A Brácsaszonáta úgy idéz meg tucatnyi különböző zenei repertoárt és hagyományt – a kelet-európai népi siratótól, *hora lungă*-tól és kolindától Bachig, a balkáni, elefántcsontparti és melanéz népi többszólamúságtól a barokk lamentóig, a magyar népzeneitől a kóralon át Bartókig és Veressig –, hogy azokat egyedülállóan szuverén, alkotó módon kombinálja és foglalja szintézisbe.

Míg a kelet-európai folklór felhasználásáról Ligeti meglehetősen ritkán nyilatkozott, addig az Európán kívüli etnikus zenék – elsősorban a Szaharától délre található afrikai zenekultúrák, a latin-amerikai kommersziális folklór és a délkelet-ázsiai nem temperált hangolási rendszerek – inspiráló hatásáról az 1980-as, 1990-es évek folyamán viszonylag sokat beszélt és írt. Megnyilatkozásaiban újból és újból igyekezett megfogalmazni, miként tartja a maga számára legitimnek, s miként nem, az etnikus zenék elemeinek felhasználását. Rendre hangsúlyozta, hogy azokat nem idézi közvetlenül, kollázst sem készít belőlük, de a „folklorizmust”, az „egzotizmust” és az „eklektikát” is elvetette. Eljárását mind a folytathatlannak ítélt bartóki módszertől, mind Stravinsky teljesen egyéninek tekintett „kollázstechnikájától” elhatárolta, de saját korábbi megoldásait is kritizálta: a *Grand Macabre* kollázstechnikáját, a *Hungarian Rock* és *Passacaglia ungherese* pastiche-eljárását, a Kürtrió „posztmodernségét” és a Hegedűverseny korai változatának „meglehetősen népies jellegét” egyaránt „tévútnak” minősítette. Mindezek helyett Debussy „távoli allúzióit” nevezte meg ideáljának; a folklórelemek „közvetett felhasználását” és

„átalakítását”, a „különböző kulturális jelzések kombinálását” és más kontextusba való beleszővését, a „kultúrák elegyítését”, valamint az etnikus zenék egyes vonásainak tisztán technikai elemekként, „strukturális gondolkodásmódként” való felhasználását tartotta önmaga számára legitim eljárásnak. 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.

Amint arra a III. fejezet elemzéseiben rámutattam, 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 olvasztaná be 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 népzene-től inspirált kései művei a huszadik század utolsó negyede jellegzetes alkotásainak.

FÜGGELÉK

A Ligeti György műveiben felhasznált népi dallamok jegyzéke (1945–1955)

Az alábbi jegyzék a Ligeti György 1945 szeptembere és 1956 decembere között írt műveiben felhasznált népi dallamokat közli a komponálás időrendjében. A jegyzék az alábbi adatokat tartalmazza: a mű címe, alcíme, keletkezési ideje, a népi dallam felhasználására vonatkozó jegyzete, a népi dallamot felhasználó tétel száma és címe vagy tempójelzése, a felhasznált népi dallam első strófája, valamint a népzenei lejegyzés forrása.

ERDÉLYI NÉPDALOK (1945. okt.)

1. Poco rubato

Rubato



Re-pülj ma-dár, re-pülj, Mé-na-ság-ra re-pülj, Él-des ga-lam-bom-nak Gyen-ge vál-lá-ra ülj.

Bartók Béla–Kodály Zoltán, *Erdélyi magyarság: Népdalok* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1921), 4. sz. Ligeti forrása feltehetően a fenti közlés volt.

2. Parlando

Parlando



El-mé-nyék, el-mé-nyék, Hosz-szú út-ra mé-nyék, Hosz-szú út-po-rá-ból Kóp-pő-nye-get vő-szék.

Bartók Béla–Kodály Zoltán, *Erdélyi magyarság: Népdalok* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1921), 24. sz. Ligeti forrása feltehetően a fenti közlés volt.

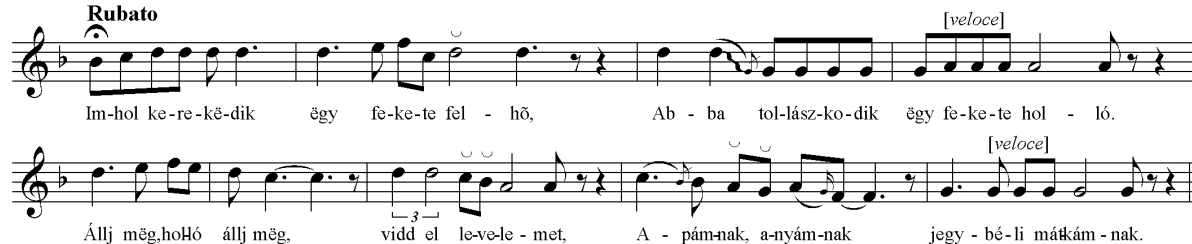
BICINIA BICIAE

7. Poco rubato (1945. okt.): lásd Erdélyi népdalok, 1.

IDEGEN FÖLDÖN (1945. nov.–1946. jan.)

2. Egy fekete holló

Rubato



Im-hol ke-re-ké-dik egy fe-ke-te fel-hő, Ab-ba tol-lász-ko-dik egy fe-ke-te hol-ló.
Állj még,hoHó állj még, vidd el le-ve-le-met, A-pám-nak, a-nyám-nak jegy-bé-li mátkám-nak.

Bartók Béla–Kodály Zoltán, *Erdélyi magyarság: Népdalok* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1921), 44. sz. Ligeti forrása feltehetően a fenti közlés volt.

3. Vissza ne nézz

Parlando, $\text{♩} = 144$

Mi-kor a nagy er-dőn ki-mész, Ar - rakér-lek, visz-sza ne nézz, Ne le - gyen szü -
ved - nek ne - héz, Hogy az i - de - gën föld - re mész.

Bartók Béla, *A magyar népdal* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924), 22. sz. Ligeti forrása feltehetően a fenti közlés volt.

HÚSVÉT (MAGYAR NÉPI DALLAMOK UTÁN) (1946. ápr.)

$\text{♩} = 108$

Mavanhúsvétnapja, másodéj-sza - ká - ja, jóludjá - tok, Kinek első napján Jézus fel-tá - mad-ván dicsőség - be.

Kodály Zoltán (szerk.), *Iskolai énekgyűjtemény I* (Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1943), 253. sz. Ligeti forrása részben a fenti közlés lehetett. A dallam és az 1. és 3. szövegstrófa megegyezik a fenti közléssel, a 2., 4., 5. és 6. strófa szövege viszont egy Pálóczi Horváth Lajos által 1940-ben, Gáton (Bereg) gyűjtött változatával esik egybe, lásd *MNT/II*, 143. sz.

MAGOS KŐSZIKLÁNAK (MAGYAR NÉPDALFELDOLGOZÁS) (1946. okt.)

Poco rubato

Ma-gos kő-szik - lá - nak ó - da - lá - bó' nyí - lik A sze - re - lém or - vos - ság
A - ki a sze - rel - met so - ha nem pró - bál - ta, Csak á - lom - nak á - lít - ja.

Kodály Zoltán, *A magyar népzene* (Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1943), 50. Ligeti forrása feltehetően Kodály ének-zongora feldolgozása volt, lásd *Magyar népzene*, V. kötet 1. szám.

BUJDOSÓ (MAGYAR NÉPI SZÖVEGRE) (1946. dec.)

$\text{♩} = 58$

Fől-kelt már a csil-lag Len-gyel-or - szág fé-lé, Ma-gam is el - mē - gyek, Ba-bám, ar - ra - fe-lé.

Kodály Zoltán (szerk.), *Iskolai énekgyűjtemény I* (Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1943), 213. sz. Ligeti forrása feltehetően a fenti közlés volt.

[SZÉKELY TÁNCOK] (1947. ápr., elveszett)

[BALLADA] (1947. ápr.?, elveszett)

Valószínűleg azonos az [El kéne indulni] című művel.

[EL KÉNE INDULNI] (1948. ápr.)

1., 3., 5., 7., 9.

Allegretto

El ké - ne in - dul - ni, Még ké' há - za - sod - ni, Jaj, jaj, jaj, jaj, jaj, jaj, Kit ké - ne el - ven - ni?
De még az a kér - dés Kit ké - ne el - ven - ni?

Bartók Béla–Kodály Zoltán, *Erdélyi magyarság: Népdalok* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1921), 19. sz. Ligeti forrása a fenti közlés mellett vagy helyett Kodály ének-zongora vagy férfikari feldolgozása is lehetett, lásd *Magyar népzene*, I. kötet 4. szám, illetve *Kit kéne elvenni?*

2.

Tempo giusto ♩ = 100

Cif - ra bun - da szög - re van a - kaszt - va, Sza - ladj ró - zám, a - kaszd a nya - kam - ba,
Hagy jár - juk el azt a csár - dás tán - cot, Fe - jér - vá - ron zér - ge - tik a lán - cot.

Bartók Béla–Kodály Zoltán, *Erdélyi magyarság: Népdalok* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1921), 46. sz. Ligeti forrása feltehetően a fenti közlés volt.

4.

Tempo giusto ♩ = 63

Öreg vagyok már én, Nem dolgozok már én, Ej, a-hol kocs-mát lá - tok, Ej, o-da mégyek már én.

Kodály Zoltán, *A magyar népzene*, a példatárt szerk. Vargyas Lajos (Budapest: Zeneműkiadó, 1969), 270. sz. Ligeti forrása feltehetően Kodály ének-zongora feldolgozása volt, lásd *Magyar népzene*, IX. kötet 4. szám.

6.

Tempo giusto

Fél - re tő - lem bu - bá - nat, bu - bá - nat, Kan - csót vá - gok u - tá - nad, u - tá - nad,
Szé - lés vi - lág csuf - já - ra, csuf - já - ra, Még - fújt - lak egy po - hár - ba, po - hár - ba.

Bartók Béla, *A magyar népdal* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924), 71b. Ligeti forrása feltehetően Kodály valamelyik feldolgozása volt, lásd *Magyar népdalok*, 20. szám, *Bicinia Hungarica*, II. füzet 72. szám, illetve *Ötfokú zene*, I. füzet 35. szám.

8.

Parlando rubato

Meg - rak - ják a tű - zet, Még - is el - a - lu - szik; Nincs az a sze - re - lem, A - ki el nem mú - lik.

MNT/VII, 83. sz. Ligeti forrásai talán Kodály feldolgozásai lehettek, lásd *Ötfokú zene*, I. füzet 40. szám (dallam), 32. szám (szöveg).

10.

Tempo giusto



Ku - ko - ri - ca, ku - ko - ri - ca, Hej, Pat - to - ga - tott ku - ko - ri - ca;
È 'sszép asz - szon pat - tog - tat - ta, Hej, sze - re - tő - je ro - pog - tat - ta.

Bartók Béla, *A magyar népdal* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924), 195. sz. Ligeti forrása feltehetően a fenti közlés lehetett.


DANSURI (1948. ápr.)

Lásd [El kéne indulni]

DANS (1948. ápr.?)

a Moderato

Giusto (nem gyors) ♩ = 112




Zöld pántli - ka, könnyű gú - nya, Vi - rá - gom, vi - rá - gom, Zöld pántli - ka, könnyű gú - nya, Vi - rá - gom, vi - rá - gom.

Támlap (ZTI: Kodály-rend 29379), gyűjt. Veress, 1930. Ligeti forrása talán Veress Sándor énekkari feldolgozása lehetett, lásd *Két virágének*, 2. szám (1936).

b

Giusto ♩ = 112



A fá - lu - si le - gé - nyek, Tá - tott szá - júk sze - gé - nyek,
El - tát - ják a, el - tát - ják a szá - jo - kat, El - visz - szük a, el - visz - szük a lá - nyo - kat.

Támlap (ZTI: Kodály-rend 02939), gyűjt. Lajtha, 1937. Ligeti forrása nem ismert.

c

Tánc lépés ♩ = 112



Híd - ló vé - gén, pad - ló vé - gén Ka - ri - kás tán - cot jár - ják, Híd - ló vé - gén, pad - ló vé - gén Ka - ri - kás tán - cot jár - ják.

Kodály Zoltán (szerk.), *Iskolai énekgyűjtemény I* (Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1943), 206. sz. Ligeti forrása talán a fenti közlés lehetett.

BÖLCSŐTŐL A SÍRIG – NÉPDALOK ÉS TÁNCOK (1948. nov.)

1. Lento, rubato

10a Adagio, rubato

Jaj szí - vem! mit gon - dolsz? Vi - o - lám, mért nem szólsz?
 Szeb-bet, job - bat ná - lam - nál Jaj, szí - ved nem ta - lál, jaj, szí - ved nem ta - lál.

Pálóczi Horváth Ádám, *Ötödfélszáz énekek*, a kritikai kiadást szerk. Bartha Dénes és Kiss József (Budapest: Akadémiai, 1953), 129. sz. Ligeti forrása talán a gyűjtemény fakszimile kiadása lehetett, lásd *Magyar Zenetudomány* 1/1–2 (1907. máj.–jún.): kottamelléklet.

2. Allegro

Égy ü - veg al - ma, Tíz, tíz, tíz - ta víz, En - gém án - gyom most fű - rősz,
 Két ü - veg al - ma,
 Három ü - veg al - ma,
 Négy ü - veg al - ma,
 Öt ü - veg al - ma,
 Hat ü - veg al - ma,
 Hét ü - veg al - ma,
 Nyolc ü - veg al - ma,
 Kilenc ü - veg al - ma,
 Tíz ü - veg al - ma.
 Lökd föl a - nyám, lökd fel A ka - kas - ü - lö - re, Még an - nál is ma - ga - sabb - ra, A to - rony - te - tö - re.

Kodály Zoltán (szerk.), *Iskolai énekgyűjtemény I* (Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1943), 55. sz. Ligeti forrása feltehetően a fenti közlés volt.

3. Poco meno mosso (Vivace)

Hopp Ju - lis - ka, hopp Ma - ris - ka, Hej gye - re vé - lem egy pár tánc - ra.

Kodály Zoltán (szerk.), *Iskolai énekgyűjtemény I* (Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1943), 131. sz. Ligeti forrása feltehetően a fenti közlés volt.

4. Adagio, ma non troppo: lásd Magos kősziklának

5., 10b, 12., 14., 16. Moderato: lásd [El kéne indulni], 1.

6. Giusto: lásd [El kéne indulni], 10.

7–9. Andantino, Giusto, Alla danza: lásd Dans

11. Giusto, vivo: lásd [El kéne indulni], 2.

13. Vivace: lásd [El kéne indulni], 6.

15. Lento, rubato: lásd [El kéne indulni], 8.

17. lásd [El kéne indulni], 4.

18. Allegro ma non troppo

Forrás: ismeretlen.

19. Adagio

Tempo giusto

Ne hagyj el an - gya - lom, meg - ő - rög - szem, Tá - masz - té - kom te le - gyél, Pa - na - szim - nak hig - yél.
Lá - ba - im nem bír - nak, meg - be - teg - szem. ná - lam nél - kül ne le - gyél,

Bartók Béla, *A magyar népdal* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924), 240. sz. Ligeti forrása talán a fenti közlés volt.

[NÉPDALHARMONIZÁLÁS] (1949. máj., elveszett)

[HÁROM TÁNC CIGÁNYZENEKARRA] (1949. dec.)

1. Tavaszi szél: lásd Dans, a
2. Párnás tánc. Gyors: lásd 33d-3 kotta. Ligeti forrása nem ismert, valószínűleg a kolozsvári Folklór Intézetben végzett munkája kapcsán találkozott a dallammal.
3. Erre gyere

Tempo giusto ♩ = 120

Mé - na - sá - gon e - sik az e - ső Jaj, Is - te - nēm, nem lesz jó i - dő.
El - sá - ro - so - dik a to - pán - kám, Még - ver en - gēm az é - des - a - nyám.

Víg Rudolf (összeáll.), *Népek dalai: Daloskönyv* (Budapest: Budapest Székesfőváros Irodalmi Intézete, é.n. [1949]). Ligeti forrása e dallam variánsa, amellyel feltehetően a kolozsvári Folklór Intézetben végzett munkája kapcsán találkozott.

[NÉPDALFELDOLGOZÁSOK] (1949. dec.)

1. Aki dudás... Élénk

♩ = 120

Aki dudás a - kar lēn - ni, Annak pokol - ba kell mēn - ni. Ott vannak a jó nagy kutyák, Abból lesznek a jó dudák.

Kodály Zoltán (szerk.), *Iskolai énekgyűjtemény II* (Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1944), 448. sz. Ligeti forrása talán a fenti közlés volt.

2. Giusto

Tempo giusto

Mi - kor szür - ké - be öl - töz - tem, a - zon kezd - tem gon - dol - koz - ni:
Ki lesz az én u - ti - tár - sam, ha - ja harc - tér - re kell men - ni?
Majd lesz u - ti - társam az én jó paj - tá - som, Ki meg - ás - sa a sí - ro - mat do - ber - dó - i hegy - al - já - ban.

Bartók Béla, *A magyar népdal* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924), 136. sz. Ligeti forrása e dallam variánsa, amellyel feltehetően a kolozsvári Folklór Intézetben végzett munkája kapcsán találkozott.

BALADĂ ȘI JOC (1950. jan.)

1. Andante

$\text{♩} = 126$

Pe-un pi-cior de pla - iu, Pe-o gu ră de ra - iu Ia-tă-mi-vin în ca-le
Și-mi co-bor la va - le Trei fe - ciori din mun-ți, Din mun-ții că - run-ți.

Ligeti lejegyzésmásolata (PSS SGL: Skizzenheft 36, fol. 6v). Forrása: Sabin Drăgoi, *Monografie muzicală a comunei Belinț* (Craiova, 1942), Cântec no. 30.

2a Vivace

Nagyon-gyGyors

(Musical notation for Vivace section)

Ligeti saját lejegyzése vagy lejegyzésmásolata (PSS SGL: Skizzenheft 36, fol. 7r), felirata: (*Vâlcea*) (*Oltenia*).

2b

(vioară-fluier) $8\uparrow$ fluier (Harm. változás) stb.

Ligeti saját lejegyzése (PSS SGL: Skizzenheft 36, fol. 8r), felirata: *Trođuțele (Vâlcele)*.

ROMÁN NÉPDALOK ÉS TÁNCOK (1950. szept.)

1. Lassan

(Musical notation for Lassan section)

Forrás: ismeretlen.

2. Cântecul mireșii (Menyasszonybúcsúztató)

Lépést

Ia - ti mireasa zi - na bu - na [stb.]

Forrás: ismeretlen.

3. Măriuța. Tânc

$\text{♩} = 112$

Musical score for 'Măriuța. Tânc' in 2/4 time, tempo 112. The score consists of three staves. The first two staves are the melody, and the third is the piano accompaniment. The melody features a series of eighth and sixteenth notes with grace notes. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The piece ends with a 'Fine' marking and a 'D.C. al Fine' instruction. There are first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the final notes.

Ligeti lejegyzésmásolata (PSS SGL: Skizzenheft 36, fol. 1v), felirata: *Joc (vioară). Câmpulung – F. Moldovei. Disc 648a I. A. Măriuța. Dupla.*

4.

1.)

Musical score for 'Doină (strofică)' in 2/4 time. It consists of two systems, each with three staves. The first system is marked '1.)' and the second '2.)'. The melody is written on the top staff of each system, and the piano accompaniment is on the bottom two staves. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. There are 'U' markings above some notes, likely indicating up-bow or up-bow strokes. The piece ends with a '(a a b b c c d. text.)' instruction.

(a a b b c c d.
text.)

Ligeti lejegyzésmásolata (PSS SGL: Skizzenheft 36, fol. 4r–v), felirata: *Doină (strofică). Câmpulung: Sadova. Disc. 640a.*

5. Sârbă

$\text{♩} = 96$

Musical score for 'Sârbă' in 2/4 time, tempo 96. The score consists of two staves. The melody is written on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom staff. The melody features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. There are '3' markings above some notes, indicating triplets. The lyrics are written below the melody.

Foa-ie ver-de dim mă-rar Hai Le-nu-ța mea. Foa-ie ver-de dim mă-rar Hai Le-nu-ța mea.
Ci-ne se-de pe-prăz-var Hai Le-nu-ța mea. Ci-ne se-de pe-prăz-var Hai Le-nu-ța mea.

Ligeti lejegyzésmásolata (PSS SGL: Skizzenheft 36, fol. 3r), felirata: *Sârbă. DISC 469b. Alsó.*

6. Párnás tánc: lásd [Három tánc cigányzenekarra], 2.

7. Cântec de nuntă (Lakodalmás)

Nem túl lassú

Tranda - fir ro - su'n-flo-rit, Tranda - fir ro - su'n-flo-rit, Pe bi-se-ri - ca su-it, Pe bi-se-ri - ca su-it.

Forrás: ismeretlen.

8. Zicala găinii (Tyúk-mondóka)

Gyors

Ai, hai in Dul - cei bran - za dul - cei ca - şu, La - la - lai la - la - la
Da - re mai brun cio - bâ - na - şu Tra - la - la... Tra - la...

Forrás: ismeretlen.

9. Sârbă

Ai, hai in Dul - cei bran - za dul - cei ca - şu, La - la - lai la - la - la
Da - re mai brun cio - bâ - na - şu Tra - la - la... Tra - la...

Ligeti lejegyzésmásolata (PSS SGL: Skizzenheft 36, fol. 3r), felirata: *Sârbă – id. [ti. (Gorj: Runc)] – DISC. 326. Dupla.*

10. Gyors: lásd Baladă și joc, 2.

BALLADA ÉS TÁNC (ROMÁN NÉPDALOK UTÁN) (1950. szept.)

Lásd Baladă și joc

KÁLLAI KETTŐS... (MAGYAR NÉPDALOK UTÁN) (1950. okt.–nov.)

1. Andante

Andante

Fe - lül-ről fúj az ő - szi szél, Zö - rög a fán a fá - le - vél,
U - gyan ba-bám ho - vá let - tél? Már két es - te el nem jöt - tél.

Dr. Gönyey Sándor (összeáll.), *111 táncdal* (Budapest: Magyar Kórus, 1949), 81. sz. Ligeti forrása fenti közlés volt.

2a Allegro molto

$\text{♩} = 126$



Eb fél, ku-tya fél, Még az a-pám, i - pam él, Él még az én ö - reg - a - pám, ö - reg - a - nyám, meg an - nak a nagy-ap-ja, nagy-any-ja, De még an-nak ö-reg-ap-ja, ö-reg-any-ja az is él, Eb fél, ku-tya fél, Hu-gya-gon min-den-ki él.

Dr. Gönyey Sándor (összeáll.), *111 táncdal* (Budapest: Magyar Kórus, 1949), 82. sz. Ligeti forrása fenti közlés volt.

2b

$\text{♩} = 126$

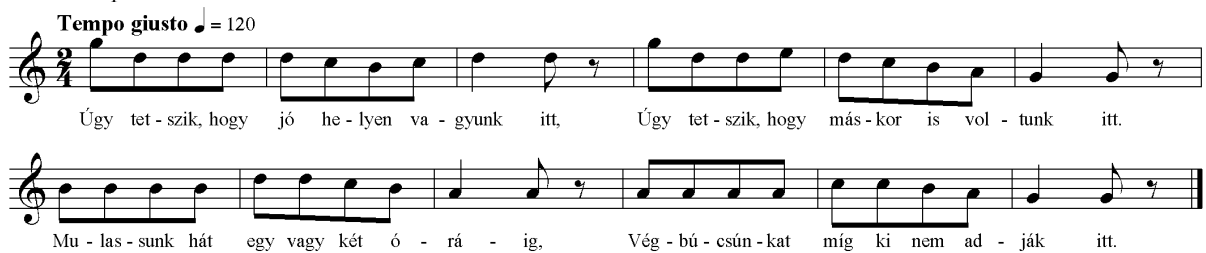


Nem vagyok én sen-ki-nek sem a - dó - sa, a - dó - sa, Él még az én fe-le-ségem é-desanyja, é-des-ap-ja, Megannak a - pó - sa, a - nyó - sa, Eb fél, ku-tya fél, míg az i-pam napam él, Eb fél, ku-tya fél, míg az i-pam napam él.

Dr. Gönyey Sándor (összeáll.), *111 táncdal* (Budapest: Magyar Kórus, 1949), 83. sz. Ligeti forrása fenti közlés volt.

2c Poco più mosso

Tempo giusto $\text{♩} = 120$



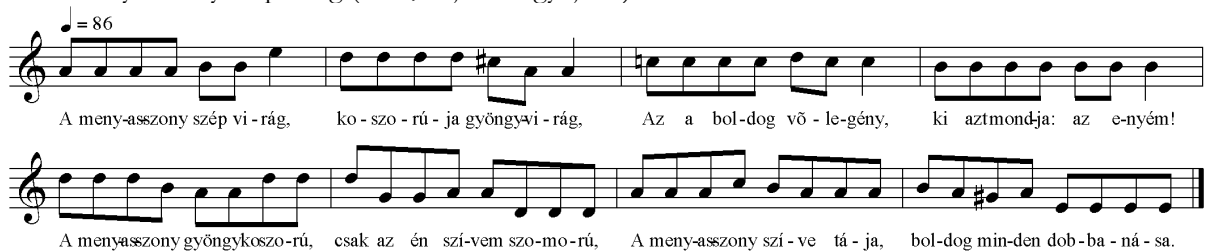
Úgy tet - szik, hogy jó he - lyen va - gyunk itt, Úgy tet - szik, hogy más - kor is vol - tunk itt. Mu - las - sunk hát egy vagy két ó - rá - ig, Vég - bú - csún - kat míg ki nem ad - ják itt.

Kodály Zoltán, *A magyar népzene*, a példatárt szerk. Vargyas Lajos (Budapest: Zeneműkiadó, 1969), 282. sz. Ligeti forrása nem ismert.

NÉGY LAKODALMI TÁNC (1950. nov.–dec.)

1. A menyasszony szép virág (Szék, Lajtha L. gyűjtése)

$\text{♩} = 86$



A meny-asszony szép vi - rág, ko - szo - rú - ja gyöngyvi - rág, Az a bol - dog vő - le - gény, ki aztmond-ja: az e - nyém! A menyasszony gyöngykoszo - rú, csak az én szí - vem szo - mo - rú, A meny-asszony szí - ve tá - ja, bol - dog min - den dob - ba - ná - sa.

Dr. Gönyey Sándor (összeáll.), *111 táncdal* (Budapest: Magyar Kórus, 1949), 87. sz. Ligeti forrása fenti közlés volt.

2. A kapuban a szekér (Szökkenős) (Szék, Lajtha L. gyűjtése)

$\text{♩} = 104$

A ka-pu-ban a sze-kér, Itt a le-gény le-ányt kér, De a le-ány azt mond-ja: Nem me-gyek férj - hez so-ha.

Dr. Gönyey Sándor (összeáll.), *111 táncdal* (Budapest: Magyar Kórus, 1949), 70. sz. Ligeti forrása részben a fenti közlés volt; a 3. szövegstrófa forrása nem ismert.

3. Hopp ide tisztán (Nagymegyer, Bartók Béla gyűjtése)

Andantino

Hopp i - de tiszt - tán szép pal - lútt desz - kán Nem le - szek töb - bé nyo - szo - lyó le - ány,
Ha lë - szek lë - szek, meny - asz - szony lë - szek, An - nak is pé - dig leg - szebb - je lë - szek.

Dr. Gönyey Sándor (összeáll.), *111 táncdal* (Budapest: Magyar Kórus, 1949), 90. sz. Ligeti forrása fenti közlés volt.

4. Mikor kedves Laci bátyám... Csángó forgós (Trunk, Moldova, Domokos P. P. és Veress S. gyűjtötte dallamokból összeállítva)

$\text{♩} = 76$

Ten - nap jár - tam zab - a - rat - ni, ma me - nek kö - töz - ni, E - vesz - tet - tēm a bá - tyá - mat, me - nek meg - ke - res - ni
R Uc - cuj pen - gö sar - kan - tyú, térj el tő - lem min - den bú, ked - ves an - gya - lom.
 $\text{♩} = 126$
Mi - kor ked - ves La - ci bá - tyám szé - pen he - ge - dül - ne, Ak - kor én is vá - lasz - ta - nék egy szép kék - sze - műcs - két.
Jár - nám ve - le é - ke - sen s más né - zi ke - ser - ve - sen, ked - ves an - gya - lom.

Dr. Gönyey Sándor (összeáll.), *111 táncdal* (Budapest: Magyar Kórus, 1949), 79–80. sz. Ligeti forrásai a fenti közlések voltak.

LAKODALMAS. NÉPDAL (1950. dec.)

$\text{♩} = 140$

Menyasszony, vőlegény, de szép mind a ket - tő, Olyanmind a ket - tő, mint az arany - vesz - sző, Hej, mint az arany - vesz - sző.

Dr. Gönyey Sándor (összeáll.), *111 táncdal* (Budapest: Magyar Kórus, 1949), 91. sz. Ligeti forrása fenti közlés volt.

HÁROM LAKODALMI TÁNC (1950. dec.)

Lásd Négy lakodalmi tánc, 2–4.

[HÁROM TÁNC] (1951. ápr., elveszett)

CONCERT ROMÂNESC (1951. febr.–jún.)

1. Andantino: lásd Baladă și joc, 1.

2. Allegro vivace: lásd Baladă și joc, 2.

3a Adagio ma non troppo: lásd 33c-1 kotta. A *bucium*-utánzás forrása(i) nem ismert(ek).

3b



Forrás: ismeretlen.

3c



Forrás: ismeretlen.

4a Molto vivace



Ligeti saját lejegyzése vagy lejegyzésmásolat (PSS SGL: Skizzenheft 36, fol. 7r), felirata: *Banat. Bartók sk.*

4b



Ligeti lejegyzésmásolata (PSS SGL: Skizzenheft 36, fol. 2r), felirata: *Joc (vioară). Câmpulung – F. Moldovei. C. CIOBĂNAȘUL. Disc 648a II.* A tételben szereplő dallamot Ligeti a Román népdalok és táncok 3. számában feldolgozott dallam 17–18. üteméből és a fenti dallam utolsó négy taktusából gyúrta össze.

4c



Ligeti lejegyzése vagy lejegyzésmásolata (PSS SGL: Skizzenheft 36, fol. 7v), felirata: *(Vâlcea) (Oltenia). kromatikus 1.*

4d



Forrás: ismeretlen.

4e



Forrás: ismeretlen. Valószínűleg Ligeti saját dallama.

4f Lásd Román népdalok és táncok, 9.

AZ ASSZONY ÉS A KATONA. RÉSZBEN NÉPDALOK UTÁN. A szöveg, valamint a felhasznált népdal (9–12. és 21–24. ütem) Bartók Béla gyűjtéséből (1951)

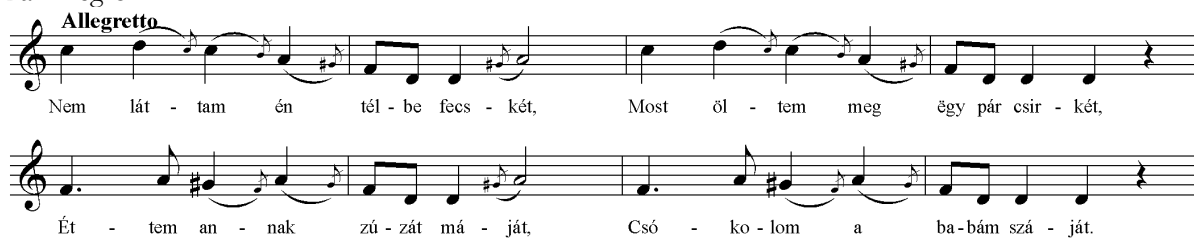


Bartók Béla, *A magyar népdal* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924), 259c. Ligeti forrása a fent közölt dallam, valamint *A magyar népdal* 260a számának szövege volt.

HAJ, IFJÚSÁG! NÉPI SZÖVEG-TÖREDÉKEK, JAVARÉSZT KRIZA GYŰJTÉSÉBŐL (1952. ápr.)

1. Parlando (nem lassú): Ligeti saját dallama, lásd 5a kotta; népzenei párhuzamát lásd 5b kotta. A szöveg forrása: Kriza János, *Vadrózsák: Székely népköltési gyűjtemény* (Budapest, 1943), I. kötet, 354. sz.

2a Allegro



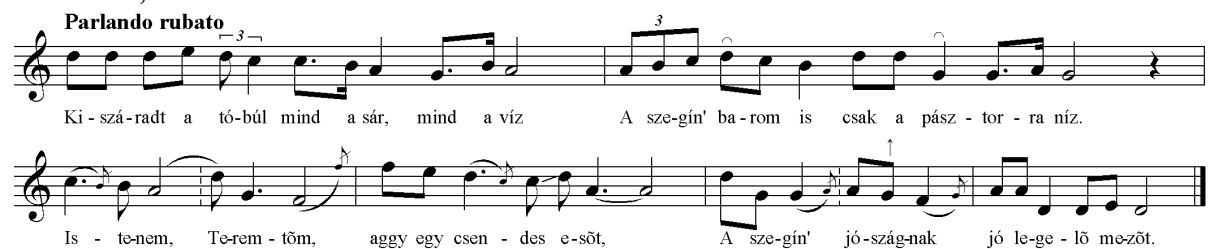
Dr. Gönyey Sándor (összeáll.), *111 táncdal* (Budapest: Magyar Kórus, 1949), 74. sz. Ligeti a fenti közlésből vette át a dallamot és az 1–2. strófa szövegét; a 3–4. szövegstrófa forrása: Kriza János, *Vadrózsák: Székely népköltési gyűjtemény* (Budapest, 1943), I. kötet, 123. sz.

2b Poco più mosso: Ligeti saját dallam, lásd 6a kotta; népzenei párhuzamát lásd 6b kotta. A szöveg forrása: Kriza János, *Vadrózsák: Székely népköltési gyűjtemény* (Budapest, 1943), II. kötet, Táncszók (Udvarhelyszékiek és Háromszékiek), 148, 156, 141. sz.

HORTOBÁGY. HÁROM NÉPDAL (1952. jún.)

1. Parlando, rubato

Parlando rubato



Ki - szá - radt a tó - búl mind a sár, mind a víz A sze - gín' ba - rom is csak a pász - tor - ra níz.
Is - te - nem, Te - rem - tőm, aggy egy cse - nes e - sőt, A sze - gín' jó - szág - nak jó le - ge - lő me - zőt.

Ecseri István–Bodnár Lajos, *Hortobágyi pásztor- és betyár-nóták dallamokkal* (Debrecen, 1927), 37. Ligeti forrása feltehetően a fenti közlés volt.

2. Allegro, giocoso (un poco pesante)

Tempo giusto ♩ = 100



Nem bá - nom, hogy pa - raszt - nak szü - let - tem. De még job - ban, hogy zsi - ros gu - lyás let - tem.
Eb cse - rél - ne csi - rint pa - lo - tá - val, Sem í - le - tet egy kösz - ví - nyes úr - ral.

Ecseri István–Bodnár Lajos, *Hortobágyi pásztor- és betyár-nóták dallamokkal* (Debrecen, 1927), 73–80. A jelentős dallami és apróbb szövegi eltérések arra utalnak, hogy Ligeti forrása nem a fenti közlés volt.

3. Più mosso (vivace, leggiere)

Tempo giusto quasi parlando ♩ = 81-100



És az e - ső, fű a szél, Húll a fá - rúl a levél. Csuha - ja! Káromkodik a juhász, Hogy a ju - ha szíjehász'. Csuha - ja!

Ecseri István–Bodnár Lajos, *Hortobágyi pásztor- és betyár-nóták dallamokkal* (Debrecen, 1927), 49. Ligeti forrása részben feltehetően a fenti közlés volt; a további szövegstrófák forrása nem ismert.

AKI DUDÁS AKAR LENNI (NÉPDALFELDOLGOZÁS) (1952. aug.)

Lásd [Népdalfeldolgozások], 1.

MENYASSZONY, VŐLEGÉNY (NÉPDALFELDOLGOZÁS) (1952. aug.)

Lásd Lakodalmas.

[ERRE JERE, ERRE NINCSEN SÁR] (1952. aug.)

Lásd [Három tánc cigányzenekarra], 3.

KÖZÉPLOKON ESIK AZ ESŐ. Gyimesi népdal, Jagamas János gyűjtéséből (1952. aug.?)

Tempo giusto ♩ = 116



Le az ú - ton le a lo - cso - son, Ott ad - ják a jó bort hu - sza - son
Ződ kor - sócs - ka van a ke - zem - be, Gye - re, ba - bám, ülj az ő - lőm - be.

Jagamas János–Faragó József (közr.), *Romániai magyar népdalok* (Bukarest: Kriterion, 1974), 238. sz. Ligeti forrása nem a fenti közlés, hanem e dallam egy Jagamas által korábban gyűjtött – közelebből ismeretlen – változata.

INAKTELKI NÓTÁK (1953)

1. Moderato, ma giusto: lásd 3a kotta. Inaktelke (Kolozs), Rácz Baba (13), gyűjt. Ligeti, 1950. A dallam forrása: Ligeti gyűjtőfüzete (PSS SGL: Skizzenheft 39), 220. sz. A szöveg forrása nem ismert.
2. Allegro. Szövege részben Mezőszovátról: lásd 3b kotta. Inaktelke (Kolozs), asszonyok, gyűjt. Ligeti, 1950. A dallam forrása: Ligeti gyűjtőfüzete (PSS SGL: Skizzenheft 32), 28–28a sz. A szöveg forrása nem ismert.
3. Parlando, rubato: lásd 3c kotta. Inaktelke (Kolozs), Rácz Kalló János (48), gyűjt. Ligeti, 1950. A dallam forrása: Ligeti gyűjtőfüzete (PSS SGL: Skizzenheft 37), 96. sz. A szöveg forrása: Ligeti gyűjtőfüzete (PSS SGL: Skizzenheft 39), 239. sz.

[HAT INAKTELKI NÉPDAL] (1953)

1. Tiszta búzát szedeget a vadgalamb

Giusto

Tisz-ta bu-zát sze-de-get a vad-ga - lamb, Szé - pen szól az i - nak-tel - ki nagy-ha - rang,
Azt ve - ri ki mind a két ol - da-lá - ra: Nagy a vi-lág, a babám-nak nincs pár - ja.

Inaktelke (Kolozs), Kálmán Bözsi (26), gyűjt. Ligeti, 1950. Forrás: Ligeti gyűjtőfüzete (PSS SGL: Skizzenheft 38), 149. sz.

2. Hej, késő ősszel érik

Giusto

Hej, ké-ső őszel é - rik babám, a fe - ke-te sző - lő, Bocás - sál meg, te ré - gi sze - re - tő(m)
Bocás - sál meg, hogyha va-la-ha vé - tet - tem, Hogyha világ - é - le-tenben más le-gémel be-szél - get - tem.

Inaktelke (Kolozs), Rácz Baba (14), gyűjt. Ligeti, 1950. Forrás: Ligeti gyűjtőfüzete (PSS SGL: Skizzenheft 39), 205. sz.

3. Én az uccán már végig se mehetek: lásd Inaktelki nóták, 3. A szöveg forrása itt megegyezik a dallaméval.
4. Kislány, kislány, mit viszel a kosárba?

Giusto

Kis - lány, kislány, mit vi-szel a ko-sár - ba? Mi van a te szí-ved a - lá be-zár - va?
O - lyan tí-tok, ke-se-rű-ség, ki se tu-dom mon-da - ni, Fáj a szí-vem, mér tut-ta-lak sze-ret - ni.

Inaktelke (Kolozs), Varga P. Ilona (36), gyűjt. Ligeti, 1950. Forrás: Ligeti gyűjtőfüzete (PSS SGL: Skizzenheft 39), 219. sz.

5. Inaktelki bíró fia

I-nak-tel-ki bí-ró fi-a fek-szik fe - ke - te gyász-ban, Ké-lenc or-ros vi-zi-tál-ja, ba-ját még-se ta-lál - ja.
A ti - zedik i-des-a-nyám gyútsa meg a lámpát, mer én meg-ha - lok, In-ak-te-lke kisköz-ségben a legár-va-abb én va-gyok.

Inaktelke (Kolozs), Rácz Jánosné (30), gyűjt. Ligeti, 1950. Forrás: Ligeti gyűjtőfüzete (PSS SGL: Skizzenheft 38), 173. sz.

6. (elveszett)

PÁPAINÉ. NÉPBALLADA (1953. júl.)

a

Rubato

Jaj de szé - les, jaj de hosz-szu az az út, A - me - lyi - ken ki - lenc be - tyár el - in - dult!
Ki - lenc be - tyár, ki - lenc kés a ke - zé - be, Úgy men - nek a csap - lá - ros - né e - lé - be.

Bereczky János, *A magyar népdal új stílusa* (Budapest: Akadémiai, 2013), 448. sz. Ligeti forrása nem ismert; a műben felhasznált dallam és a fenti népdal 2–3. sora közel áll egymáshoz.

b

Élénk

Ab - la - kom - ba be - sü - tött a hold - vi - lág, Az én ba - bám ab - ba fű - sü - li ma - gát,
Gön - dör ha - ját száz - fé - lé fűj - ja a szél, Sze - resz, ba - bám, ha már ed - dig sze - ret - tél!

Támlap (ZTI: N.Muz.Ms.Mus. 152 Kenesei XI.2. sz. 1914). Ligeti forrása nem ismert; a műben felhasznált dallam és a fenti népdal 1. és 4. sora közel áll egymáshoz.

c A szöveg forrásai feltehetően: támlap (ZTI: F.34d), gyűjt. Vikár, 1898, valamint támlap (ZTI: 594), gyűjt. Seemayer, 1932.

MÁTRASZENTIMREI DALOK. MAGYAR NÉPDALOK UTÁN (1955)

1a Három hordó. Allegro giusto

Há - rom hor - dó bö - rom van, Mind a há - rom csapon van, O - lyan é - des, mint a méz, Ki mit sze - ret, ar - ra néz.

MNT/VIII, 517/71j., gyűjt. Borsai, 1954. szept. Ligeti forrása feltehetően Borsai kéziratos lejegyzése volt.

1b Più mosso

I - gyunk itt, i - gyunk itt, Jó he - lyen va - gyunk itt, Csu - rog is, cse - peg is, el - mu - lat - ha - tunk itt.

MNT/X, 562. sz., gyűjt. Borsai, 1954. szept. Ligeti forrása feltehetően Borsai kéziratos lejegyzése volt.

2. Igaz szerelem. Andante

Kis - an - gya - lom rá - csos re - zes ka - pu - ja Jaj de so - kat ki - nyí - lott a szá - mom - ra.
Is - ten ve - led, re - zes ki - lin - cses aj - tó, Te meg, ba - bám, ol - vasd el be - hí - vót.

Támlap (ZTI: N.I. 2843), gyűjt. Borsai, 1952. dec. Ligeti forrása feltehetően Borsai kéziratos lejegyzése volt.

3. Gomb, gomb. Allegretto con moto

Gomb, gomb, gomb, gomb, sor gom - bom, Sdyem laj - bim gom - bo - lom. Har - minc - há - rom sor gomb raj - ta,
Sej, ré - gi ró - zszám ne - ve raj - ta, sej, ré - gi ró - zszám ne - ve raj - ta, de van ír - va.
ki - rak - va.

Támlap (ZTI: MTA Népzene kutató Csoport, leltári szám 4397), gyűjt. Borsai, 1953. jan. Ligeti forrása feltehetően Borsai kéziratos lejegyzése volt.

4. Erdőbe, erdőbe. Allegro con moto

Allegro con moto
Erdőbe, er - dő - be, Rozmárin er - dő - be, Elvesztetem az ókróm, El ám a sze - re - lem - be - be - be, el ám a sze - re - lem - be.

Ligeti forrása feltehetően Borsai Ilona – közelebről ismeretlen – kéziratos lejegyzése volt.

Bibliográfia

Primer források

Institutul „Arhiva de Folclor a Academiei Române, Kolozsvár: népzenei gyűjtemény.

Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brăiloiu”, Bukarest: népzenei gyűjtemény.

Magyar Országos Levéltár, Budapest: vallás- és közoktatásügyi minisztériumi iratok.

Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet Népzene- és Néptáncutató Osztály és Archivuma, Budapest: népzenei gyűjtemény.

Paul-Sacher-Stiftung, Bázeli: Ligeti György-gyűjtemény.

Ligeti György írásai időrendben

[Önéletrajz, 1956]. In Friedemann Sallis. *An Introduction to the Early Works of György Ligeti*, 211. Berlin: Studio, 1996.

„Diskussion”. In *György Ligeti: Personalstil – Avantgardismus – Popularität*, hrsg. Otto Kolleritsch, 132–133. Wien–Graz: Universal Edition, 1987.

„Foreword”. In Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*, XVII–XVIII. Cambridge: Cambridge University Press, Paris: Maison des Sciences de l’Homme, 1991.

Gesammelte Schriften, Bd. 1–2. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007.

Ligeti György válogatott írásai. Ford. és közr. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010.

Beszélgetések Ligeti Györggyel

Bouliane, Denys. „Entretien avec György Ligeti”. *Sonances: Revue musicale québécoise* 3/1 (1983): 9–27.

———. „Stilisierte Emotion: György Ligeti im Gespräch mit Denys Bouliane”. *MusikTexte* 28–29 (1989): 52–62.

Duchesneau, Louise. „György Ligeti on His Violin Concerto”. *Ligeti Letter* 2 (1995), 3–4.

Griffiths, Paul. „Interview with the Composer”. In uő, *György Ligeti*, 13–26. London: Robson Books, 1983, 21997.

Häusler, Josef. „Zwei Interviews mit György Ligeti”. In Ove Nordwall, *György Ligeti: Eine Monographie*, 114–148. Mainz: Schott, 1971.

Króó György (szerk.). *Kortárs zeneszerzők között: Beszélgetés a Bartók Béla nemzetközi zeneszerzőverseny zsűrijének tagjaival*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

Lichtenfeld, Monika. „Gespräch mit György Ligeti”. *Neue Zeitschrift für Musik* 145/1 (1984. január): 8–11.

Ligeti, György. „An Art Without Ideology”. In Anders Beyer, *The Voice of Music: Conversations with Composers of Our Time*, 1–15. Aldershot: Ashgate, 2000.

Lobanova, Marina. „Interviews”. In uő, *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics*, 357–398. Trans. Mark Shuttleworth. Berlin: Ernst Kuhn, 2002.

Oehlschlägel, Reinhard. „»Ja, ich war ein utopischer Sozialist«: György Ligeti im Gespräch mit Reinhard Oehlschlägel”. *MusikTexte* 28–29 (1989): 85–102.

Roelcke, Eckhard. *Találkozások Ligeti Györggyel: Beszélgetőkönyv*. Ford. Nádori Lúdia. Budapest: Osiris, 2005.

Saalfeld, Lerke von. „»Ich glaube nicht an große Ideen, Lehrgebäude, Dogmen...«: Lerke von Saalfeld im Gespräch mit György Ligeti”. *Neue Zeitschrift für Musik* 154/1 (1993. január): 32–36.

- Stahnke, Manfred. „Beszélgetés Ligeti Györggyel”. In Eckhard Roelcke, *Találkozások Ligeti Györggyel: Beszélgetőkönyv*, 193–220. Ford. Nádori Lídia. Budapest: Osiris, 2005.
- Szitha Tünde. „»Tulajdonképpen tradicionális komponista vagyok«: Szombathelyi beszélgetés Ligeti Györggyel”. *Muzsika* 33/10 (1990. október): 12–18.
- Tihanyi László. „»A magunk gyönyörűségére«: Beszélgetés Ligeti Györggyel”. *Muzsika* 44/6 (2001. június): 10–12.
- Varga Bálint András. *Zenészekkel – zenéről: Beszélgetések világhírű muzsikusokkal*, 55–68. Budapest: MRT Minerva, 1972.
- Varga Bálint András–Feuer Mária. „A komponálás nem bátorság kérdése: Születésnap-i beszélgetés Ligeti Györggyel”. *Muzsika* 41/5 (1998. május): 3–6.
- Várnai Péter. *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.

Hivatkozott irodalom

- Adorno, Theodor W. „Bevezetés a zeneszociológiába” (1967). In uő, *Írások a magyar zenéről*, ford. és közr. Breuer János, 48–49. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- Alexandru, Tiberiu. *Instrumentele muzicale ale poporului român*. București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.
- Almási István. „Népzenekutató műhely Kolozsváron”. In uő, *A népzene jegyében*, 296–302. Kolozsvár: Az Európai Tanulmányok Alapítvány Kiadója, 2009.
- Bartók, Béla. *Volksmusik der Rumänen von Maramureș*. München: Drei Masken, 1923.
- . *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924. Új, kritikai kiadása: *Bartók Béla írásai 5*, közr. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica Budapest, 1990.
- . *Rumanian Folk Music*, vol. I. Ed. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967.
- . *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- . *Bartók Béla írásai 1*. Közr. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.
- Bartók Béla–Kodály Zoltán. *Erdélyi magyarság: Népdalok*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1921.
- Bauer, Amy. „The Other of the Exotic: Balinese Music as Grammatical Paradigm in Ligeti’s »Galamb borong«”. *Music Analysis* 27/2–3 (2008): 337–372.
- . *Ligeti’s Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*. Farnham, Burlington: Ashgate, 2011.
- Beckles Wilson, Rachel. „Bulgarian Rhythm and Its Disembodiment in »The Sayings of Péter Bornemisza«, op. 7”. *Studia Musicologica* 43/3–4 (2002): 269–280.
- . *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- . „Reconstructing Ligeti”. In *Music’s Intellectual History*, ed. Zradvko Blazekovic–Barbara Dobbs Mackenzie, 443–450. RILM, 2009.
- Berezky János. *A magyar népdal új stílusa*. Budapest: Akadémiai, 2013.
- Berezky János–Domokos Mária–Olsvai Imre–Paksa Katalin–Szalay Olga. *Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- Bergande, Martin. „...halb experimentell, halb volkstümlich...”: *György Ligeti’s Magyar Etüdök*. Saarbrücken: Pfau, 1994.
- Berlász Melinda. „Veress Sándor – a népzenekutató”. In uő–Demény János–Terényi Ede, *Veress Sándor: Tanulmányok*, 136–148. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.

- . „Veress Sándor Kodály-képe”. In *Kodály Zoltán és tanítványai: A hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*, szerk. Berlász Melinda, 201–222. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.
- Bernard, Jonathan W. „Rules and Regulation: Lessons from Ligeti’s Compositional Sketches”. In *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, ed. Louise Duchesneau–Wolfgang Marx, 149–167. Woolbridge: The Boydell Press, 2011.
- Borio, Gianmario. „Apparitions – Entstehungsgeschichte und Werkgestaltung”. In *Hommage à György Ligeti – Gütersloh ’90*, 33–35. Gütersloh, 1990.
- Borsai Ilona. „Díszítés és variálás egy mátrai falu dalaiban”. *Ethnographia* 70 (1959): 269–290.
- Boulez, Pierre. „Bartók, Béla”. In *Encyclopédie de la musique*, éd. François Michel. Paris: Fasquelle, 1958.
- Bouliane, Denys. „»Six Etudes pour piano« de György Ligeti”. *Contrechamps* 12–13 (1990): 98–132.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Brediceanu, Tiberiu. *170 melodii populare românești din Maramureș*. București: Editura de Stat pentru literatură și artă, 1957.
- Burde, Wolfgang. *György Ligeti: Eine Monographie*. Zürich: Atlantis, 1993.
- Cosma, Viorel. „Újabb dokumentumok Bartók Béla Volksmusik der Rumänen von Maramureș című kötetének keletkezéséről”. In *Bartók-dolgozatok*, szerk. László Ferenc, 165–189. Bukarest: Kriterion, 1974.
- Dalos Anna. „Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus» – egy fogalom elméleti forrásairól”. *Magyar Zene* 40/2 (2002. május): 191–199.
- . „Kézjegy és hagyomány: The Ligeti Project III–IV–V”. *Muzsika* 49/1 (2006. január): 34–36.
- Dibelius, Ulrich. „Ligeti’s Horntrio”. *Melos* 46/1 (1984. január–március): 44–60.
- . *György Ligeti: Eine Monographie in Essays*. Mainz: Schott, 1994.
- Dobszay László. *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.
- Drăgoi, Sabin. *Monografie muzicală a comunei Belinț*. Craiova, 1942.
- Duchesneau, Louise. „»Play it like Bill Evans«: György Ligeti and Recorded Music”. In *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, ed. Louise Duchesneau–Wolfgang Marx, 125–147. Woolbridge: The Boydell Press, 2011.
- Ecseri István–Bodnár Lajos. *Hortobágyi pásztor- és betyár-nóták dallamokkal*. Debrecen, 1927.
- Englbrecht, Bernd. *Die späte Chormusik von György Ligeti*. Frankfurt/M: Peter Lang, 2001.
- Eőszé László. *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Editio Musica Budapest, 2007.
- Farkas Zoltán. „Álmok, hidak, ünnepek: Eötvös és Kurtág a Tavaszi Fesztiválon”. *Muzsika* 44/5 (2001. május): 26–29.
- . „Magyar népzenei hatások Ligeti György és Kurtág György zenéjében”. *Magyar Zene* 44/4 (2006. november): 361–386.
- Floros, Constantin. *György Ligeti: Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*. Wien: Verlag Lafite, 1996.
- Fosler-Lussier, Danielle. *Music Divided: Bartók’s Legacy in Cold War Culture*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2007.
- Frisius, Rudolf. „Personalstil und Musiksprache: Anmerkungen zur Positionsbestimmung György Ligetis”. In *György Ligeti: Personalstil – Avantgardismus – Popularität*, hrsg. Otto Kolleritsch, 179–203. Wien–Graz: Universal Edition, 1987.
- Frobenius, Wolf. „Volksmusik und Musik exotischer Völker im Serialismus am Beispiel von Berio und Ligeti”. In *Verflechtungen im 20. Jahrhundert: Komponisten im Spannungsfeld elitär–populär*, hrsg. Walter Salmen–Giselher Schubert, 323–331. Mainz: Schott, 2005.

- Gallot, Simon. *György Ligeti et la musique populaire*. Lyon: Symétrie, 2010.
- Gottwald, Clytus. „Ligeti Magyar Etüdök (1983)”. In *György Ligeti: Personalstil – Avantgardismus – Popularität*, hrsz. Otto Kolleritsch, 204–209. Wien–Graz: Universal Edition, 1987.
- Gönyey Sándor dr. (összeáll.). *111 táncdal*. Budapest: Magyar Kórus, 1949.
- Griffiths, Paul. *György Ligeti*. London: Robson Books, 1997.
- . „Invented Homelands: Ligeti’s Orchestras”. In *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, ed. Louise Duchesneau–Wolfgang Marx, 257–277. Woolbridge: The Boydell Press, 2011.
- Hohmaier, Simone. „*Ein zweiter Pfad der Tradition*”: *Kompositorische Bartók-Rezeption*. Saarbrücken: Pfau, 2003.
- . „»Veress war ein Vorbild, aber kein guter Lehrer«: Zur Frage einer kompositorischen Veress-Rezeption bei Kurtág und Ligeti”. In *Sándor Veress: Komponist–Lehrer–Forscher*, hrsz. Doris Lanz–Anselm Gerhard, 142–158. Kassel: Bärenreiter, 2008.
- Jagamas János–Farágó József (közr.). *Romániai magyar népdalok*. Bukarest: Kriterion, 1974.
- Járdányi Pál–Olsvai Imre (közr.). *A Magyar Népzene Tára VI: Népdaltípusok 1*. Budapest: Akadémiai, 1973.
- Jelinek, Hanns. *Anleitung zur Zwölftonkomposition*. Wien: Universal Edition, 1952.
- Kárpáti János. „Az elhangolás jelensége Bartók kompozíciós technikájában”. *Magyar Zene* 12/2 (1971. június): 120–131.
- . „Szöllősy András vokális műveiről”. *Muzsika* 28/9 (1985. szeptember): 2–9.
- . „Tiszta és elhangolt struktúrák Bartók zenéjében”. *Magyar Zene* 36/2 (1996. május): 129–140.
- . *Szöllősy András*. Budapest: Mágus, 1999.
- (szerk.). *Szöllősy András*. Budapest: Holnap, 2005. (=A magyar zeneszerzés mesterei.)
- Kerékfy Márton. „...eine Neue Musik aus dem Nichts zu bauen”: *Ligeti György zeneszerzői útja, 1950–1956*. Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2007.
- . „»A 'new music' from nothing«: György Ligeti’s Musica ricercata”. *Studia Musicologica* 49/3–4 (2008. szeptember): 203–230.
- . „Ligeti György 1949–50-es népzenei tanulmányútja”. In *Zenatudományi Dolgozatok 2011*, szerk. Kiss Gábor, 323–346. Budapest: MTA BTK Zenatudományi Intézet, 2012.
- Kerényi György (közr.). *A Magyar Népzene Tára I: Gyermekjátékok*. Budapest: Akadémiai, 1951.
- (közr.). *A Magyar Népzene Tára II: Jeles napok*. Budapest: Akadémiai, 1953.
- Kiss Lajos (közr.). *Kétszólamú – kíséret nélküli – kórusgyűjtemény*. Budapest: Zeneműkiadó, 1954.
- (szerk.). *A Magyar Népzene Tára III: Lakodalom*. Budapest: Akadémiai, 1956.
- Kiss Lajos–Rajeczky Benjamin (szerk.). *A Magyar Népzene Tára V: Sírátók*. Budapest: Akadémiai, 1966.
- Knop, Frederik. „György Ligeti’s Hungarian Rock and Passacaglia ungherese (1978): Zum Stellenwert zweier »musikalischer Kommentare«”. In *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Bd. 26, hrsz. Frederik Knop, 179–188. Frankfurt/M, etc.: Peter Lang, 2009.
- Kodály Zoltán. *A magyar népzene*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1943.
- (szerk.). *Iskolai énekgyűjtemény I*. Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1943.
- (szerk.). *Iskolai énekgyűjtemény II*. Budapest: Országos Közoktatási Tanács, 1944.
- . *A zene mindenkié!* Szerk. Szöllősy András. Budapest: Zeneműkiadó, 1954.
- . *A magyar népzene*. A példatárt szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.
- . „Utam a zenéhez: Öt beszélgetés Lutz Besch-sel”. In uő, *Visszatekintés III: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, közr. Bónis Ferenc, 537–572. Budapest: Argumentum, 2007.

- Kostakeva, Maria. „Folklore, New Music and National Identity”. In *Musical Folklore as a Vehicle?*, ed. Mirjana Veselinović-Hofman, 31–40. Belgrade: Signature, 2008.
- Kramer, Jonathan D. „The Nature and Origins of Musical Postmodernism”. *Current Musicology* 66 (2001): 7–20.
- Kriza János. *Vadrózsák: Székely népköltési gyűjtemény*. Budapest, 1943.
- Kroó György (szerk.). *Kortárs zeneszerzők között: Beszélgetés a Bartók Béla nemzetközi zeneszerzőverseny zsűrijének tagjaival*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- . *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- . *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.
- Kurtág György. „Kylwria – Kálvária: Ligeti György emlékére”. Ford. Nádori Lília. *Holmi* 19/11 (2007. november): 1375–1382.
- Lajtha László. *Széki gyűjtés*. Budapest: Zeneműkiadó, ©1954.
- Lampert Vera. *Népzene Bartók műveiben: A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Budapest: Helikon stb., 2005.
- László Ferenc. „Ligeti a hídon: A Musica ricercata és a Hat bagatell: az exodus zenéi”. *Magyar Zene* 41/4 (2003. november): 361–375.
- . „A »Burját–Ligeti aratódal«”. *Muzsika* 51/3 (2008. március): 12–14.
- Leibowitz, René. „Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine”. *Les temps modernes* 25 (1947. október): 705–734.
- Lendvai Ernő. „Bartók »Improvisations (op. 20)« c. sorozatáról”, *Zenei Szemle* 1/3 (1947. szeptember): 151–167.
- . *Bartók stílusa a „Szónata két zongorára és ütőhangszerekre” és a „Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára” tükrében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1955.
- Lobanova, Marina. *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics*. Trans. Mark Shuttleworth. Berlin: Ernst Kuhn, 2002.
- Lück, Hartmut. „Bittersüße Lieder: György Ligeti's »Síppal, dobbal, nádihegedűvel« nach Gedichten von Sándor Weöres”. *Neue Zeitschrift für Musik* 164/3 (2003. május–június): 46–50.
- Magyar Életrajzi Lexikon* (<http://mek.oszk.hu/00300/00355/html>, utolsó megtekintés: 2014. szeptember 6.)
- Magyar Néprajzi Lexikon* (<http://mek.niif.hu/02100/02115/html>, utolsó megtekintés: 2014. szeptember 6.)
- Magyar rádió* hetilap 5–9. évfolyam (1949–1953).
- Mándi-Fazekas, Ildikó–Tiborc Fazekas. „Magicians of sound – Seeking Ligeti’s Inspiration in the Poetry of Sándor Weöres”. In *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, ed. Louise Duchesneau–Wolfgang Marx, 53–68. Woolbridge: The Boydell Press, 2011.
- Mihály András. „Válasz egy Bartók-kritikára”. *Új Zenei Szemle* 1/4 (1950. szeptember): 48–56.
- Miskolczi Ambrus. *A szarvasfiúk „rejtélye”: A kolindától a Cantata profanáig*. Budapest: Lucidus, 2010.
- Montagu, Jeremy. „Shofar”. In *Grove Music Online* (<http://www.oxfordmusiconline.com/>, utolsó megtekintés: 2014. szeptember 6.).
- Nordwall, Ove. *György Ligeti: Eine Monographie*. Mainz: Schott, 1971.
- (ed.). *György Ligeti: From Sketches and Unpublished Scores 1938–56*. Stockholm: The Royal Swedish Academy of Music, 1976.
- Olsvai Imre (szerk.). *A Magyar Népzene Tára VII: Népdaltípusok 2*. Budapest: Akadémiai, 1987.
- Paksa Katalin (szerk.). *A Magyar Népzene Tára X: Népdaltípusok 5*. Budapest: Balassi, 1997.

- Pálóczi Horváth Ádám. *Ötödfélszáz énekek*. Faksimile kiadás. *Magyar Zenetudomány* 1/1–2 (1907. május–június): kottamelléklet.
- . *Ötödfélszáz énekek*. A kritikai kiadást szerk. Bartha Dénes és Kiss József. Budapest: Akadémiai, 1953.
- Péteri Lóránt. „A márki és a tejesember: A »népi elem« Gustav Mahler 1. szimfóniájának III. tételében”. *Magyar Zene* 48/2 (2010. május): 149–160.
- Rosand, Ellen. „The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament”. *The Musical Quarterly* 65/3 (1979. július): 346–359.
- Sabbe, Herman. „Egy új múlt távlatai – Ligeti és a tradíció”. In uő, *Ligeti György: Zeneszerzés-fenomenológiai tanulmányok*, ford. Szalay Marianne, 109–114. Budapest: Continuum, 1993.
- Sallis, Friedemann. *An Introduction to the Early Works of György Ligeti*. Berlin: Studio, 1996.
- . „»We Play With the Music and the Music Plays With Us«: Sándor Veress and his Student György Ligeti”. In *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, ed. Louise Duchesneau–Wolfgang Marx, 1–16. Woodbridge: The Boydell Press, 2011.
- Scherzinger, Martin. „György Ligeti and the Aka Pygmies Project”. *Contemporary Music Review* 25/3 (2006): 227–262.
- . „Remarks on a Sketch of György Ligeti: A Case of African Pianism”, *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 20 (2007. április): 32–37.
- Searby, Mike. „Ligeti the Postmodernist?”. *Tempo* 199 (1997. január): 9–14.
- Searby, Michael D. *Ligeti's Stylistic Crisis: Transformation in His Musical Style 1974–1985*. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, 2010.
- Somfai László. „A Zongoraszonáta fináléjának metamorfózisa”. In uő, *18 Bartók-tanulmány*, 88–103. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 2014.
- . „Analízis-jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről”. In uő, *18 Bartók-tanulmány*, 153–193. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 2014.
- Steinitz, Richard. *György Ligeti: Music of the Imagination*. London: Faber & Faber, 2003, 2013.
- . „À qui un hommage? Genesis of the Piano Concerto and the Horn Trio”. In *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*, ed. Louise Duchesneau–Wolfgang Marx, 169–212. Woodbridge: The Boydell Press, 2011.
- Suchoff, Benjamin. „Structure and Concept in Bartók's Sixth Quartet”. *Tempo* 83 (1967–1968. tél): 2–11.
- Szervánszky Endre. „Bartók-bemutató”. *Szabad Nép* (1947. április 25.): 4
- Szőllősy András. *Kodály művészete*. Budapest: Pósa Károly, 1943.
- . „A hetvenéves Ligeti Györgyöt köszönti Szőllősy András”. *Muzsika* 36/6 (1993. június): 3.
- Tallián Tibor. „L'affaire Bárdos”. *Muzsika* 57/9 (2014. szeptember): 17–26.
- Taylor, Stephen Andrew. *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style*. DMA diss., Cornell University, 1994.
- . „Chopin, Pygmies, and Tempo Fugue: Ligeti's »Automne à Varsovie«”. *Music Theory Online* (www.mtosmt.org) 3/3 (1997).
- . „Ligeti, Africa and Polyrhythm”. *The World of Music* 45/2 (2003): 83–94.
- . „Passacaglia and Lament in Ligeti's Recent Music”. *Tijdschrift voor muziektheorie* 9/1 (2004): 1–11.
- Terényi Ede. „Veress Sándor alkotóperiódusai”. In Berlász Melinda–Demény János–Terényi Ede, *Veress Sándor: Tanulmányok*, 63–66. Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- Țiplea Temeș, Bianca. „Ligeti's Romanian Concerto: From Wax Cylinders to Symphony Orchestra”. *Studia UBB Musica* 58/1 (2013): 51–72.

- Utz, Christian. „Gefrorene Turbulenz: Die Rezeption afrikanischer Musik in György Ligetis Klavierkonzert”. *Neue Zeitschrift für Musik* 164/3 (2003. május–június): 36–43.
- Vargyas Lajos (közr.). *A Magyar Népzene Tára VIII: Népdaltípusok 3.* Budapest: Akadémiai, Balassi, 1992.
- Várhegyi György. „Ifjúsági Zenei Napok” [hozzászólás]. *Új Zenei Szemle* 3/11 (1952. november): 8.
- Veress Sándor. *Kórusművek I: Gyermek-, női és férfikarok.* Közr. Berlász Melinda. Budapest: Editio Musica Budapest, ©2007.
- . „Works” (www.veress.net, utolsó megtekintés: 2014. szeptember 2.)
- Víg Rudolf (összeáll.). *Népek dalai: Daloskönyv.* Budapest: Budapest Székesfőváros Irodalmi Intézete, é.n. [1949].
- Viski János. „Négy fiatal zeneszerző”. *Új Zenei Szemle* 1/6–7 (1950. november–december): 42.
- Weissmann, John S. „Guide to Contemporary Hungarian Composers”. *Tempo* 44–47 (1957. nyár–1958. tavasz): 24–30, 27–31, 21–24 és 27, 25–31.
- Weöres Sándor. *Egybegyűjtött írások I–II.* Szerk. Bata Imre. Budapest: Magvető, 1970.
- . *Egybegyűjtött költemények III.* Szerk. Steinert Ágota. Budapest: Helikon, 2013.
- Wilhelm András. „Egy új alkotói korszak kezdete: Ligeti György Kürttriója”. *Muzsika* 26/5 (1983. május): 23–27.
- Wilson, Peter Niklas. „Interkulturelle Fantasien: György Ligetis Klavieretüden Nr. 7 und 8”. In *Klaviermusik des 20. Jahrhunderts*, hrsg. Wilhelm Killmayer–Siegfried Mauser–Wolfgang Rihm, 63–72. Mainz: Schott, 1992.
- Zenck, Martin. „»Die ich rief, die Geister | Werd ich nun nicht los«: Zum Problem von György Ligetis Avantgarde-Konzeption”. In *György Ligeti: Personalstil – Avantgardismus – Popularität*, hrsg. Otto Kolleritsch, 153–172. Wien–Graz: Universal Edition, 1987.