

Kerékfy Márton

IRONIKUS ÖNARCKÉPEK?

Ligeti György: Hungarian Rock, Passacaglia ungherese

Az 1978-ban készült két rövid csembalódarab, a *Hungarian Rock* és a *Passacaglia ungherese* periférikus helyet foglal el Ligeti György életművében. Ez 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 Ligeti azt állította, hogy a *Hungarian Rockot* és a *Passacaglia ungheresét* csupán ironikus kommentároknak szánta a hamburgi zeneszerzés-növendékeivel folytatott vitákhoz, illetve válaszul „az egész neotonális és posztmodern mozgalomra”.¹ A zeneszerző e lekicsinylő hozzáállása azonban nem tántorította el Dibelius attól, hogy monográfiájában foglalkozzék a darabokkal. Rámutatott, hogy azokban Ligeti – szokásához híven – a végtelékig 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 tehette meg, mert ez az örökség az ő „saját, elidegeníthetetlen lelki reziduuma”.²

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 *Kürttrió II.* tételének, egyszersmind a *Fanfares* 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* zárótételének eredeti változatára) és a *Grand Macabre* záró *passacagliájára*.³

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

2 Uott, 45.

3 Richard Steinitz: *György Ligeti. Music of the Imagination*. London: Faber & Faber, 2003, ²2013, 249.

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 jelenek meg. A csembalódarabokban előlegezett további jellemzők a latens tonalitás, a diatonikus és kromatikus zenei anyagok egyidejű jelenléte, nem utolsósorban pedig a komplex poliritmikus szerkezetek iránti rendkívül erős érdeklődés.⁴

A csembalódarabok magyar népzenehez fűződő viszonyát Farkas Zoltán vizsgálta.⁵ A két darab egyes dallamait két „kvázi népdalra” vezette vissza, elemezvén, miként facsarja ki és hangolja el a zeneszerző az alapul vett dallamokat.⁶ Farkas ezt Bartók elhangolástechnikájával 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 Ligetinél az etnikus dallamok kifacsarása és idegen kulturális kontextusok elemeivel való vegyítése – Farkas szerint – „gunyoros gesztus”.⁷

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 (1. és 2. táblázat a 162. és 163. oldalon).

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 bázeli Paul-Sacher-Stiftung Ligeti György-gyűjteményében (PSS SGL) található egy rövid gépiratos, német nyelvű ismertetőszöveg (1. 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,

4 Frederik Knop: „György Ligeti's 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.

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

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

7 Farkas: i. m., 368.

A	<p>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:</p> <p>TANGO PASACALLE für Cembalo, Kompositionsauftrag des Westdeutschen Rundfunks Köln, Elisabeth Chojnacka gewidmet.</p> <p><i>Das Stück is 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.</i></p> <p>A fenti szöveg áthúzva, alatta kézírással a következő szöveg (talán távirat-fogalmazvány): <i>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 Ligeti.</i></p> <p>A lap alsó részén rövid formai vázlat – nem dönthető el, hogy ez már az új darabra, vagy még a „Tangó”-ra vonatkozik.</p>
B	<p>Ritmusvázlatok valószínűleg a „Tango pasacalle”-hoz, 1 lap.</p>
C	<p>Feljegyzések a Hungarian Rockhoz, 1 lap, ceruzával, valamint piros és zöld tollal. Címvariánsok (<i>Amero-Hungarian Rock-Chaconne; Hungaro-American Rock-Chaconne; Les Foiles d’Hongrie? (Chaconne); HUNGARIAN ROCK (CHACONNE)</i>), népzenei utalások (<i>DUNÁNTULI ERESZKEDŐ CIFRÁZVA; Széki harmonizálás; vagy Inaktelke</i>), valamint a darab lefolyására vonatkozó feljegyzések.</p>
D	<p>Vázlatok a Hungarian Rockhoz, 1 kottalap, ceruzairás. A felső sorban lévő vázlat felirata még <i>Tango?</i>, de az alatta lévőé már <i>Ciaccona</i>. Megtalálható a végleges akkordsor, de még nem a végleges ritmizálással. A tempó is bizonyosan lassabb a véglegesnél: <i>Allo moderato</i> tempóban a végleges változathoz képes augmentált ritmusértékek szerepelnek. Különböző címváltozatok mellett (<i>Tango-Ciaccona (Hungaro-Bulgarian Rock mit Gassenhauer []); Rock-Ciaccona all’ungherese</i>) már a <i>Hungarian Rock</i> is megjelenik, bekarikázva, mellette =új stílusú népdal +TANGO.</p>
E	<p>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, <i>forte</i> variáció végén megszakad a fogalmazvány. Az 1. oldalon különböző címváltozatok előzik meg a lap tetejére piros ceruzával felírt <i>TANGO PASACALLE</i> címet és a ceruzás alcímet-ajánlást: <i>Passatango évoquant l’esprit de Bill Evans et d’Astor Piazzola, dédié à Mme. Elisabeth Chojnacka</i>. A fogalmazvány üresen hagyott soraiban, a 2. oldal tetején és a 3. oldal alsó részében, vékonyabb ceruzairással, <i>CIACCONA</i> címmel már a <i>Hungarian Rock</i> vázlatai láthatók, néhány, a darab lefolyására vonatkozó feljegyzéssel, pl. <i>Dunántúli dallamok két és többszölam homofon és polyf.</i></p>

A	Vázlatok , 1 kottalap, ceruzával. A felső sorban a középhangos temperatúrában „tisza” nagy tercek, majd vázlatok az ostinato terc-szextsorhoz
B	Fogalmazvány , 3 számozott 24 soros, fekvő Eberle No. 14 kottalapon, ceruzával. A cím eredetileg <i>Passacaglia all’ongherese</i> volt, melyet Ligeti javított. Svéd nyelvű ajánlás: <i>tillägnat Eva och Ove Nordwall</i> . 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 tintairás. A középhangos temperatúra ekkor még kötelező volt (<i>für mitteltönig gestimmtes Cembalo</i>), a tempójelzés pedig beszédesebb, mint a nyomtatott változatban: <i>Andante espressivo e poco rubato</i> . Ligeti mindkét megjegyzést kihúzta a tisztázatról készült két fénymásolatból.

2. táblázat. Autográf vázlatok és fogalmazványok a Passacaglia unghereséhez (PSS SGL)

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 vázlateit 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 benne. A lapon olvasható egyik címvariáns így hangzik: *Tango-Ciaccona* (*Hungaro-Bulgarian Rock mit Gassenhauer*), 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.

A *Hungarian Rock* végleges változata sokféleképpen hivatkozik a magyar népzeneire. Már az öthangos basso ostinato is – az emblematisz pavadallam távoli rokona – egy nagyszekund- és tisztakvart-lépésekben haladó, ereszkedő pentaton hangkészletet ad ki, mintegy a magyar népzene régi stílusának kvintesszenciáját reprezentálja (1. kotta a 164. oldalon). 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 dominánssekund-akkordok 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 éveit ismert és kedvelt – széki hangszeres muzsika harmonizálására.⁸

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

1. kotta. A Hungarian Rock kezdete (©1978 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)

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

8 A széki harmonizálás szinte kizárólag (alaphelyzetű) dúrakkordokkal él, akkor is, ha maga a dallam moll hangnemű. Lajtha László: *Széki gyűjtés*. Szerk. Sebő Ferenc, Budapest: Hungaroton, 1985, LPX 18092–94, lásd különösen a 7., 8. és 15. számú darabokat. Hogy Ligeti 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 Lúcia, Budapest: Osiris, 2005, 113.

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 unisonóban „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 ütemben pedig mindez egy kvinttel mélyebben megismétlődik, ami a magyar népdalok jelentős részére jellemző kvintváltás esz-közére utal⁹ (2. 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. ütemben tizenhatod szinkópák is megjelennek, a jobb kéz egyidejűleg két-három szólamot játszik, és teljesen kromatizálódik.



2. kotta. Hungarian Rock, 61–62. ütem (©1978 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 (3a–b kotta a 166. oldalon). Első elhangzásakor azonban – a groteszkül gyors tempó és a száguldó ostinato miatt – 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.

Ugyanez mondható el az ezt követő népdalutáncokról is. A 136–146. ütem dallama mögött rejlő melódia bizonyos szempontból az előző népdalutánc rokona: szintén új stílusú, ám giusto ritmusú, ABBA szerkezetű kvázinépdal (4a–b kotta a 166. oldalon). A 148–156. ütemek mögött rejtőző harmadik dallam ezzel szemben régi stílusú parlando-rubato népdalutánc, hatszótagos sorokkal és ereszkedő vonallal (5a–b kotta a 168. oldalon). A 157–169. ütemek két, a dudánó-

⁹ Vö. például a Bartók által gyűjtött és a *Tizenöt magyar parasztdalban* feldolgozott *Beteg asszony, fúradt leány* kezdetű népdallal: Lampert Vera: *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke*. Budapest: Helikon stb., ²2005, 121.

3a kotta. Hungarian Rock, az első „elhangolt” népdalutánczat (127–134. ütem; ©1978 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)

3b kotta. A népdalutánczat rekonstruált, „igazi” formája

4a kotta. Hungarian Rock, a második „elhangolt” népdalutánczat (136–146. ütem; ©1978 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)

4b kotta. A népdalutánczat rekonstruált, „igazi” formája

148

ad lib. poco sostenuto

154

accelerando ————— al Tempo I

158

162

166

Detailed description: This is a piano score for a piece titled 'Hungarian Rock'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 148. The second system starts at measure 154 and includes the instruction 'ad lib. poco sostenuto'. The third system starts at measure 158 and includes 'accelerando' and 'al Tempo I'. The fourth system starts at measure 162. The fifth system starts at measure 166. The music features complex chordal textures and melodic lines, with various dynamics and articulations.

5a kotta. Hungarian Rock, a harmadik, negyedik és ötödik „elhangolt” népdalutánczat (a 148., 157., illetve 162. ütemtől; ©1978 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)

A B C D

A⁵ A⁵var. A Avar. postlude

A Avar.

B Avar.

Detailed description: This block contains musical notation for '5b kotta'. It consists of four staves of music. The first staff has four measures labeled A, B, C, and D. The second staff has measures labeled A⁵, A⁵var., A, Avar., and postlude. The third staff has measures labeled A and Avar. The fourth staff has measures labeled B and Avar. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines.

5b kotta. A népdalutánczatok rekonstruált, „igazi” formái

tákra és kanásztáncokra emlékeztető dallamot rejtenek; a dudamuzsikára történő asszociációt a tizenhatod-figurációk is szuggerálják. Az előbbi annak a dudanótának 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 dal záró motívumát fejleszti tovább, mígnem a jobb kéz eléri a csembalóklaviatúra felső határát. Ekkor az ostinato leáll, és az első népdalutánc hangzik el sokszorosára lassítva, szándékolt és alighanem ironikus ünnepélyességgel.

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 következőleg 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 strófászerkezetüket. Következésképp csupán a dallamok sziluettje ismerhető fel, mintha messziről hallanánk őket: a zene a népzene benyomását kelti ugyan, de a konkrét dallamok nem azonosíthatók.

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 ostinatoalapú kötött barokk műfajt ötvözött elhangolt népdalelemekkel. A *passacaglia groundja* (6a 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, 2. 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 nyolcadolóló, illetve a nyolcadolólóból a tizenhatadolóló mozgásba a 49., illetve 61. ütemben).

A *Passacaglia ungherese* melodikus anyagát Farkas Zoltán „egy ’népi dallam’ so-raira” készült variációsorként értelmezte.¹⁰ Ugyan kétségtelenül a variáció a kompozíció fő vezérlőelve, ennél azonban többről van szó: nem csupán dallamsorok, hanem teljes strófák, mégpedig legalább három népdalutánc strófái bújnak meg a darabban. A 6–16. ütem alapjául szolgáló első strófa egy régi stílusú parlandorubato népdal allúziója. Negyedik sorának jellegzetes fejmotívumát a 17–25. ütemben a zeneszerző egészen addig szövi tovább, amíg az át nem alakul a következő dallam (26–37. ütem) első sorává. A strófa, melynek első sorát Farkas a *Bán-*

10 Farkas: i. m., 366–367.

Andante $\text{♩} = 69$

sempre legato

6a kotta. A Passacaglia unghereze kezdete az első „elhangolt” népdalutánnal (6–16. ütem; ©1979 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)

A⁵ A⁵var.

B A

Var.

6b kotta. A népdalutánnat rekonstruált, „igazi” formája

kódás című Bartók-hegedűduóban felhasznált népdalhoz hasonlította („Pejparipám rézpatkója de fényes”), ereszkedő dallamvonalával és jellegzetes kvintváltó szerkezetével ismét egy régi stílusú népdal utánnaként hat (7a–b kotta a 170. oldalon). A 38. ütemtől ugyanez a dallam variáltan megismétlődik. Az 50–55. és az 56–60. ütemek mögött egy harmadik népdalutánnal és annak variált ismétlése rejtőzik (8a–b kotta a 171. oldalon). Ez is kapcsolódik az első dallamhoz, ugyanis kezdőmotívuma amaz kezdetének a ritmikailag diminuált változata. Ez a visszatérő szerkezetű, kupolás vonalú giusto dallam ugyanakkor már a magyar népzene új stílusát reprezentálja.

7a kotta. Passacaglia ungherese, a második „elhangolt” népdalutánczat (26–36. ütem; ©1979 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)

7b kotta. A népdalutánczat rekonstruált, „igazi” formája

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 feltűnnek¹¹ (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 Roco*t és a *Passacaglia ungherese*t a komponista két párhuzamos zenei önarcképeként értelmezem.

11 Farkas: i. m., 367.

8a kotta. Passacaglia ungherese, a harmadik „elhangolt” népdalutánzat (50–55. ütem; ©1979 SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany)

8b kotta. A népdalutánzat rekonstruált, „igazi” formája

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 kétzongorás darabban ironikus és egyben önironikus módon állított emléket a saját *meccanico* zenéje és az amerikai minimalisták muzsikája közti csak utólag felfedezett hasonlóságnak. Mint az ősbemutató programfüzetébe írott ismertetésében 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 kifaragtam ezzel) elegyítettem a Riley-féle ismétlődő *patternek* és a reichi fáziseltolás technikáját az egymásra helyezett rácsok és a ’tútelített’ kánon saját eljárásaival.”¹²

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 mutatta meg.¹³ Mindhárom kulcsszó – az elegyítés, az irónia és az önirónia – pontosan ráillik arra a zeneszerzői módszerre is, amely a csembalódarabok mögött rejlik. A két mű extrava-

12 „Monument, Selbstportrait, Bewegung. Három darab két zongorára”. In: *Ligeti György válogatott írásai*. Ford. és közr. Kerékfy Márton, Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010, 423–426., ide: 425.

gáns jellege jórészt a heterogén zenei stílusok és idiómák, illetve a távoli kulturális kontextusok elegyítéséből fakad. A *Passacaglia ungheresében* az álmagyar folklór egy jellegzetesen barokk műfajba és hangzásvilágba ágyazódik be, míg a *Hungarian Rockban* a népzenei allúziók a jazz és a rock elemeivel, balkáni és karibi ritmusokkal, valamint a 17. századi chaconne-tradícióval kombinálódnak. Azonban mindkét darab több csupán kollázs, 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 kifejezőmódokat elegyítve rajzolt önarcképet, nem lehet-e, hogy ugyanezt tette magyar csembalódarabjaiban is? Ha elfogadjuk ezt, akkor a *Hungarian Rockot* és a *Passacaglia ungheresét* joggal értelmezhetjük Ligeti saját gyökereihez fűződő ambivalens viszonyának művészi kifejeződéseként, valamint önmagáról, a Nyugat-Európában élő magyar emigránstól alkotott önironikus metaforákként.

Ligeti Magyarországhoz fűződő ambivalens viszonyát, valamint az egykori szülőföldjétől való fizikai és lelki elválasztottságot világosan tükrözi a két darabban felhangzó népdalutánezatok kicsavart és elhangolt jellege. A két mű narratívája azonban igencsak különböző. A *Hungarian Rockban* 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 feltartóztathatatlanul felbukkanó emlékképeinek metaforájaként értelmezhetjük. Az álnépdal codabeli visszatérése tipikus Ligeti-féle dupla fenekű 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.

Az írás a szerző A kelet-európai népzene hatása Ligeti György zenéjére című doktori értekezésének részlete (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014).

13 Ligeti „Selbstportrait”-ját ténylegesen önarcképként elemezte Joshua S. Walden: „Representation and musical portraiture in the twentieth century”. In: uő (szerk.): *Representation in Western Music*. New York: Cambridge University Press, 2013, 127–143., ide: 134–138.

14 Farkas: i. m., 367.

ABSTRACT

MÁRTON KERÉKFY
IRONIC SELF-PORTRAITS?

György Ligeti's Hungarian Rock and Passacaglia ungherese

In an interview given to Ulrich Dibelius in 1993, György Ligeti virtually excluded *Hungarian Rock* and *Passacaglia ungherese* from his oeuvre, stating that the two harpsichord pieces had been intended as ironic commentaries to discussions with his pupils at the Hamburg Hochschule, and as reactions to “the whole neo-tonal and postmodern movement.” From today’s perspective, however, it is hardly questionable that these two pastiches are integral to Ligeti’s oeuvre, inasmuch as they anticipated some typical features, both technical and aesthetic, of Ligeti’s late style, such as overt historical and ethnic references, latent tonality, the simultaneity of diatonic and chromatic materials, and a paramount interest in complex polyrhythmic structures.

This article focuses on the “Hungarianness” of the two pieces, a feature that is ostentatiously emphasized by their titles, analyzing which features can be regarded as Hungarian, how these are related to other, culturally more distant, references, and what role they are playing within the pieces. In both works, elements of Hungarian folk music are mixed with distant musical styles and idioms (the chaconne and passacaglia tradition, elements of jazz and rock, Balkan and Caribbean rhythms). As I point out, both pieces contain a number of “mistuned” Hungarian folk song imitations. But Ligeti’s melodies do not so much imitate specific folk songs as abstract melodic types. Moreover, they are alienated by the systematic transposition of some of their notes and phrases, while their characteristic melodic and rhythmic features, as well as their strophic structure are retained. I interpret the distorted and mistuned folk song imitations in the harpsichord pieces as metaphors of Ligeti’s ambivalent relationship with Hungary, as well as of his physical and mental detachment from his homelands, and the two works as ironic self-portraits of the Hungarian émigré composer living in the West.

Márton Kerékfy (1981) studied musicology and composition at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest, and, after receiving his degree, he was a PhD student at the same institution. He completed his thesis (*The Influence of East European Folk Music on the Music of György Ligeti*) in 2014. He has been on the staff of the Budapest Bartók Archives since 2005 and has been editor-in-chief at *Editio Musica Budapest* since 2013.