

Richard Steinitz

## A SZÜLETETT MELODIKUS\*

Mint tudjuk, Ligeti különleges helyet foglalt el kortársai között az őt érő hatások sokfélesége tekintetében. A zenéjét gazdagító befolyások, saját hatalmas felkészültségével egyetemben, határtalanok és mindent felölelőek voltak akár történeti, akár földrajzi vagy stilisztikai értelemben, akár a technikára, a formára vagy az alkotás folyamatára vonatkozóan, származtak légyen személyektől, helyekből vagy emlékekből, a tudományokból, más művészeti ágakból vagy ideákból. Ezek közül az elemek közül sokat egyidejűleg alkalmazott, miközben viszonylagos súlyuk változott pályája egymást követő szakaszaiban; ebből eredő kölcsönhatásaik hozzájárulnak ahhoz, hogy Ligeti zenéje folyamatosan felkeltse érdeklődésünket.

Az attribútumoknak ebből a gazdagságából ezen a helyen csupán egyet szándékozom vizsgálni: Ligeti, a „dallamműves” szerepét. Ilyesmi sohasem jutott volna eszembe – de talán senki másnak sem – a 60-as években, amikor zenéjével találkoztam. Mára azonban, teljes életművére visszatekintve, arra jutottam, hogy Ligetit nemzedékének legtehetségesebb és legösztönösebb melodikusának tartom, aki e tekintetben túlszárnyalta összes avantgárd kortársát, és véleményem szerint ennek a képességének a gyakorlása zenéjének nem csupán azonosítható gyökereket és maradandóságot kölcsönöz, hanem olyan széles kulturális alapot és olyan megközelíthetőséget is, amely csak kevesekre jellemző.

Jóllehet a dallam, általánosan használt definíciója szerint, közös alkotórésze volt Ligeti magyar kompozícióinak, ezt az elemet 1957 eleji Kölnbe érkezését és a nyugati avantgárdban való megmerítkezését követően szándékosan háttérbe szorította. A dallam, kora 20. századi értelmében, radikálisan kitörlődött újonnan megismert kollégái zenéjéből, s Ligeti érett, eltökélten újító szándékú stílusa számára sem látszott alkalmasnak. Mindennek ellenére bízom abban, hogy meg tudom mutatni: a dallam csupán részlegesen és időlegesen vonult a föld alá Ligeti zenéjében, az 1970-es években azután fokozatosan ismét a felszínre tört, s kései műveiben egyre fontosabb tényezővé vált.

Voltak, sőt ma is vannak olyan kritikusai, akik szerint Ligeti dallami nosztalgija és korábbi formákra történő utalásai (például a *Kürtrrióban*) – nem beszélve

---

\* Richard Steinitz: *Der geborene Melodiker* című tanulmányának (*Studia Musicologica* 57/1–2. [2016], 7–34.) magyar fordítása.

későbbi zenéjének még bizarrabb tendenciáiról – integritásvesztést jelentenek, korábbi radikalizmusának elárulását. (A *Kürttrío* fogadtatásának összefoglalása megtalálható a Függelékben.) Én úgy vélem, hogy ugyanolyan joggal állíthatjuk azt is, hogy az a megújult alkotóenergia, amelyet ezekből technika és képzelőerő terén merített, minden tekintetben gazdagodást jelentett. Ligeti hajlama arra, hogy az egyik pillanatban texturálisan komplex legyen, mint a *Hegedűverseny* egyidejű temperatúrái esetében a darab első tételében, a következőben pedig lefegyverzően egyszerű, mint a második tétel érzelemmel átítatott dallamában, ugyanannak a merészen innovatív képzelőerőnek a különböző oldalait tükrözik, azét a képzelőerőét, amely ezt a művet a 20. század második felének egyik legkiemelkedőbb versenyművévé teszi. Különböző hangolási rendszerek, metrikai komplexitás, virtuozitás és rendkívüli zenekari hangzási spektrum, amely együtt él a hegedű legmélyebb húrján, kíséret nélkül játszott, hagyományos *espressivo* dallammal, más, különös hangszerelésű dallamok, és gyermeki játékosság (a vásári hangú vagy színpadias közbevetéseket is beleértve) – mindez igazán merész szintézist jelent.

Ligeti tisztában volt zenéjének excentricitásával. Elmondta nekem, hogy amikor Pierre Boulez és Saschko Gawriloff a II. tételt (amelyben az okarinák és a dugattyús fuvolák szerepelnek) vette lemezre a Deutsche Grammophon<sup>1</sup> számára, megkérdezte Boulezt, hogyan tudja ezt elvezényelni. Boulez csak nevetett.<sup>2</sup> Pedig ha egymás mellé tesszük az első tétel két verzióját, elcsodálkozhatunk azon, hogy Ligeti milyen rigorózus módon próbálta meg megfelelően rögzíteni a papíron azt, amit a hallása elképzelt.

Tisztáznom kell, hogy mit értek „dallamon”. A „dallam” definiálása azonban nem olyan egyszerű – nem utolsósorban azért sem, mert a dallam mibenlétéről alkotott elképzeléseket befolyásolják a konkrét stílári konvenciók. E tanulmány céljaira egy szélesebb szemléletet látok alkalmasnak, amely magában foglalja bármely korszak megformált vonalait, legyenek azok strofikusak vagy szabadon kibontakozók, álljanak több frázisból vagy csupán egyből, karakter szempontjából legyenek népiesek és líraiak vagy tömörök és deklamatorikusak, elegánsan összefüggőek vagy pedig izgalomtól töredeztettek és szögletesek. Benne foglaltatik ebben a dallam egyszerűen dallamként (a gregoriántól és a népdaltól kezdve a terjedelmes/nagylegzetű zenekari részletekig) és motívumként is, amely lényegre törő és lakonikus, és lehet tünékeny és félbehagyott, vagy makacsul repetitív.

A 20. század második felében a gesztusszerűbb, virtuóz vagy teátrális nyelv iránti érdeklődés létrehozta a „kiteresztett technikák” divatját, amelynek jó példája Luciano Berio 14 *Sequenzája*: ezek mindegyike egy-egy szólóhangszerre íródott 1958 és 2002 között (a legnagyobb hatású öt darab 1966 előtt). „Dallamosak”-e Berio *Sequenzái* az általam használt értelemben? Véleményem szerint sem az énekhangra írott *Sequenza III*, sem pedig a harsonára komponált *Sequenza V* nem az: mindkettő a színpad, a dezorientáltság és a skizofrén instabilitás aspektusait tárja

1 *Boulez Conducts Ligeti*. Concertos for Cello, Violin, Piano, DG 439 808–2 (1994).

2 Ligetinek a szerzővel 2000 februárjában folytatott magánbeszélgetése során elhangzott közlése.

fel, amihez újszerű notációt és hangképzési módokat használ, és a hangmagasságot csak ritkán írja elő. Ezzel együtt a Sequenza V-nek vannak olyan részei, amelyekben az az érzésünk, hogy valamiféle dallam próbál felbukkanni; a Sequenza III-ban pedig néhány ilyen frázis materializálódik is, hosszabban és kifejezettebben a mű vége felé, az „adj nekem – szavakat – hogy elénekeljem őket” szövegrésznél. A Sequenzák legtöbbször frenetikus, pusztítóan impulzív – gesztikus, képletesen, görcsösen –, mindez pedig általában összeegyeztethetetlen a lineáris folytonossággal. A Sequenza II (hárfára) és IV (zongorára) az adott hangszerek perkusszív jellegét hangsúlyozza. A brácsára komponált Sequenza VI „a lehető leggyorsabban” játszandó tremolókkal indul; az ilyen menetek azonban később lineárisabbakkal váltakoznak, olyanokkal, amelyek a zene expozíciós tendenciái ellenére sem tudják elrejteti a hangszer lényegi líraiságát. A záró darab, a gordonkára komponált Sequenza XIV (2002) hasonló utat jár be a perkusszív pizzicatóktól és a hangszer testén ütögetéssel megszólaltatott ritmusoktól elindulva, kifejezési eszközeit fokozatosan szélesítve, bár vonóval megszólaltatott hangok és dallamtöredékek csupán „elharapva” jelennek meg benne. A Sequenzák közül a legfolytonosabb dallamosságot és olvadékonyságot a klarinétra írt IX. számú darab tartalmazza (amely mindvégig meghatározott hangmagasságokat ír elő). Ebben a tekintetben azonban egyedül áll a sorozatban. Ha a maguk egészében tekintjük őket, a Sequenzák a kölcsönhatások különböző fokozatait képviselik kontinuitás és diszkontinuitás, konkrét magassággal rendelkező és nem rendelkező hangok, vonal és textúra, technikai virtuozitás és hangszeres színjáték között. Amilyen széles skálán helyezkednek el koncepcionálisan, annyira szélsőségesek az alkalmazott technikák is.

A *New Grove Dictionary of Music and Musicians* szemmel láthatóan azt a nézetet képviseli, hogy a hangmagasság rendes körülmények között előfeltétele a bármilyen tág értelemben vett „dallamnak”, és kilenc sűrű szedésű oldalt szentel a vizsgálatának általánosságban és történeti szempontból. Az európai dallam tárgyalása a 9. századi egyházi egyszólamúságtól a szócikk szerzőjének, Alexander Ringernek az alcímben a fogalom „abszolút dallam?”-ként hivatkozott huszadik századi formájáig terjed.<sup>3</sup> Ez utóbbi kategóriát azonban Ringer kérdőjellel használja, a kifejezést ugyanis Busonitól kölcsönözte, aki összegyűjtött írásainak *Von der Einheit der Musik* címen kiadott kötetében (1922) arra tett kísérletet, hogy a 20. századi dallamot mint valami „abszolút”, önmagában álló, eszközeiben és kifejezési lehetőségeiben folytonosan fejlődő dolgot definiálja.<sup>4</sup> Ringer arra is emlékeztet, hogy Schoenberg 1911-ben felvetette a hangmagasságok változásától független (azt azonban teljes mértékben csak nagyritkán helyettesítő) *Klangfarbenmelodie* – „hangszíndallam” – gondolatát. Ringer szerint Webern „olyannyira előnyben részesítette az oktáv-transzpozíciót, hogy ezzel rendkívüli nyomás alá helyezte a dallamszerkesztés ősrégi szabályait”, ugyanakkor idézi Webern Op. 21-es Szimfóniáját, melyben

3 Alexander Ringer: „Melody”, *The New Grove* 16. London: Macmillan, 2001, 363–373.


4 Ferruccio Busoni: *Gesammelte Aufsätze. Von der Einheit der Musik*. Berlin: Max Hesses Verlag, 1922. Angolul: *The Essence of Music*. Ford. Rosamond Ley. London: Rockliff, 1957.

paradox módon a „melódia ritmus”, amelyet [Webern] bonyolult textúráinak szembetűnő csúcs- és mélypontjai létrehoznak, a jóval egyszerűbb középkori egyszólamúság igen hasonló vonásaira emlékeztet, miközben azok a térbeli metaforák, amelyekkel alapvetően elliptikus zenei elképzeléseit megvilágította, a Kelet általa olyannyira csodált nemteológiai zenéjét idézik fel.<sup>5</sup>

Az én fülem számára a Szimfónia első tételének kánonban haladó vonalai íves ugrásaikkal és változó hangszíneikkel dallamosnak hatnak – sőt, elegánsan dallamosnak, sokféle szimmetriájuk miatt. Emlékszem, hogy egyszer hallottam Luigi Dallapiccolát, amint Brahms 4. szimfóniájának első tételéhez hasonlította ezt a tételt, tekintettel arra, hogy e két nyitótétel ritmikailag lényegileg azonos; ehhez hozzátéhetjük még, hogy dallami körvonalaik sem térnek el egymástól túlságosan.<sup>6</sup>


Nem Webern volt az egyetlen zeneszerző, aki vonzódott az oktáváthelyezésekhez. Szembetűnően példázza ezt Bruckner 9. szimfóniája III. tételének kezdete (*1a kotta*). Egy további példa egy rövid összekötő szakasz Berg *Hegedűversenyének* I. tételében: itt a nyolcfokú skála szegmentumaiból felépülő, töretlen vonalú dallam válik diszjunktá oktáv-transzpozíciók révén (*1b kotta*). A nagy ugrások mindkét esetben erősítik a frázisok kifejezőerejének intenzitását.

G-Saite [Violine 1]



*f markig, breit*

Flöte



*p delicato*

Solo-Violine

*p delicato*

*1a–b kotta. Oktáváthelyezés Anton Bruckner 9. szimfóniájának III. tételében és Alban Berg Hegedűversenyének I. tételében*

Webern iránti csodálata ellenére Ligeti dallamai a konjunktivitás felé hajlanak, s ha mégis diszjunktak, akkor a hangközök általában kicsinyek. Kivételek a *Melodien* és a *San Francisco Polyphony* című darabokban található (ezeket később fogom vizsgálni); Ligeti azonban legegyszerűbb dallamaiban is eredeti, amint ez már a *Musica Ricercata* (1951–53) esetében is nyilvánvaló. Ismerve az 1960-as években alkalmazott innovatív technikáit és 15 évvel későbbi visszaemlékezésétől felbátorítva, mely szerint „statikus, önmagában nyugvó zenét” képzelt el, amely „sem a fejlesztést, sem a szokásos ritmikai alakzatokat nem ismeri”,<sup>7</sup> kézenfekvő az elője-

5 Ringer: *Melody*, 371.

6 Ld. Luigi Nono: „Incontro con Anton Webern”, *Disclub* 1/1. (1963), 10–14.

7 György Ligeti: „Anlässlich Lontano”, *Die Begegnung*, az 1967-es donaueschingeni fesztivál műsorfüzete; repr.: „Beszámoló a saját munkámról”. In: *Ligeti György válogatott írásai*. Ford. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2007, 323–325.

leket a *Musica Ricercatában* keresnünk. Tulajdonképpen nagyon kevés ilyen előjel létezik. A sorozat hetedik darabja a leginkább előremutató. A többi viszonylag konvencionális, újdonságuk Ligetinek a hangmagasságokat szigorúan limitáló rendszerében rejlik. Ami olyan megnyerővé teszi őket, az az önként vállalt megszorításokkal dacoló, hangsúlyozottan melodikus jellegük. Az első darab, amely az utolsó ütemtől eltekintve egyetlen hangra és annak oktáv-transzpozícióira szorítkozik, strukturált frázisokat és kontrasztáló motívumokat tartalmaz, és még a szonátaformára is utal. A második darabban Ligeti két hang felhasználásával egy két, egymást kiegészítő frázisból álló, visszatérő dallamot hoz létre, amely egymás után négyszer hangzik el (minimális változtatással), mielőtt egy harmadik hang is megjelenne, drámai hatást keltve. Stanley Kubrick utolsó filmjében, a *Tágra zárt szemekben* négy ízben hangzik el ez a hipnotizáló hatású zene, megnégyszerezve a hatást. Az ötödik tétel, a „Rubato, Lamentoso” hat hangot használ, ezek: *d*, *cisz*, *h* és *asz*, *g*, *f*. Közülük azonban négy is elegendő ahhoz, hogy Ligeti egy fájdalmas dallamot építsen fel, amely egyértelműen az 1980-as és 90-es évek siratómotívumát előlegezi meg – ebben az esetben egy két hangot használó rövid frázisra egy három hangból álló válaszol, ezt pedig az elsónél kétszer hosszabb frázis követi, amely négy, lépésenként lefelé haladó hangból áll, s a legmélyebb hangon végződik:

Rubato. Lamentoso (♩ ca. 40) \*)

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is titled 'Rubato. Lamentoso (♩ ca. 40) \*)' and includes the instruction 'f pesante' and 'con ped.'. It features a piano introduction with a descending melodic line in the right hand and a sustained bass line in the left hand. The first system includes a fermata over the final note of the descending line. The second system continues the descending line with a final fermata.

2. kotta. A „siratómotívum” megelőlegezése a *Musica ricercata V. darabjában*. (© Schott Music, Mainz)

Az 1956-os magyar forradalmat követő decemberben, amikor már az orosz tankok voltak a helyzet urai Budapesten, Ligeti Nyugatra menekült, és a következő év februárjában Kölnbe érkezett, 33 évesen és készen arra, hogy bepótolja mindazt, amiről lemaradt. Szilárdan elhatározva, hogy elsajátít és mesteri fokon gyakorol minden új technikát, gyorsan magáévá tette az uralkodó esztétikát, ellenállva a dogmatikus konformizmus kísértésének. A nyugati avantgárd lényegében elvetette a hagyományos dallamot. Legtöbbször már igen fiatalon megalkuvást nem ismerő radikálisokként léptek fel, szinte – vagy szó szerint – semmiben sem azonosulva a korábbi hagyományokkal. Ligeti ezzel szemben 15 évet töltött azzal, hogy alapvetően dallamos műveket komponált, s ezek közül sok (legnevezetesebb közülük a



*Román concerto*) a népzeneben gyökerezett. Gyermekkorának és ifjúságának zenei milióját pillanatnyilag félretehette. Azonban túlságos mélyen vésődött belé ahhoz, hogy el is felejtse.

Egyes kommentátorok szerint az 1960-as és a korai 70-es évek alkották Ligeti pályájának legérdekesebb szakaszát: az *Apparitions*-tól és az *Atmosphères*-től az *Aventures*-ön, a *Voluminán* és a *Requiem*en át a *Gordonkaversenyig*, a *Második vonósnyegyedig*, a *Kamaraversenyig* és a *Clocks and Cloudsig*. Ezek a művek nagyszerűen valóstítják meg a statikus zene részben már tíz évvel korábban meglévő eszméjét, hallható dallamok és ritmusok nélkül. Más művek, mindenekelőtt az *Aventures* és a *Nouvelles aventures* (1962–65) – mindkettő három énekhangra és néhány hangszerre íródott – túlzó gesztusnyelv alkalmazásával éri el a szélsőséges diszkontinuitást, ami minden, csak nem dallamos. Tulajdonképpen éppen a vokális írásmód, mindenekelőtt az, amelyet a *Le Grand Macabre* (1974–77) Ávónőjének jellemzésére használ, árulkodik elsősorban a Ligeti által használt kiterjesztett technikákról. Legtöbb zenekari partitúrájában egyáltalán nem él kiterjesztett technikákkal.

Az 1960-as évek zenekari partitúrái a linearitással sem szakítanak teljesen. Ez egyik nélkülözhetetlen összetevője volt a korszakra jellemző mikropolifóniának, akár egymásra halmozott szólamok sokasága révén jött létre, mint a *Requiem* (1963–65) „Kyrie” tételében, akár finoman összeszőtt figurációk formájában, mint a *Kamaraverseny* (1969–70) első tételében. Ligeti az *Apparitions* (1958–59) D próba-jelénél (25–37. ütem) alkalmaz első ízben mikropolifóniát, ahol a vonósok 46 egyidejű szólamra bomlanak, amelyek ritmikailag mind különbözőek, de két hangmagasság-sorozat valamelyikét hozzák létre: ereszkedő kromatikus skálát a hegedűkben és emelkedőt a brácsákban, csellókban és bőgőkben. Egy kromatikus skála persze aligha tekinthető dallamnak; ez esetben annál kevésbé, mivel az egymást követő hangmagasságok egy vagy akár két oktáv távolságba vannak szétdobva, *fff* dinamikával, „vadul és bőszén” előadva, ahogy Ligeti előírja, mindez nem annyira dallamok sokaságaként, mint inkább vad forгатagként hat. Az *Atmosphères* (1961) egy ezzel párhuzamba állítható szakaszában viszont nincsenek oktáváthelyezések (H jel, 44–53. ütem). Ebben az esetben 56 vonós játszik tisztán lépésben haladó, ritmikailag különböző vonalakat. A mikropolifonikus nyaláb kezdetben öt oktáv szélességű, ám fokozatosan összeszűkül, míg végül az összes szólam egy kis tercen belülre kerül. Jóllehet hatalmas tömegű szólamról van szó, az iránykontroll és félhangos szólamvezetés hallhatóan lineáris, s ebben a rendkívül innovatív partitúrában benne rejlik a reneszánsz polifónia szelleme.

A *Requiem* „Kyrie” tételében a sűrű mikropolifónia tartja életben az egész tételt a maga kizárólag egész és félhangokban mozgó szólamaival. A szerkezet itt alapvetően kanonikus, és Frescobaldi lineáris fegyelmét, valamint Ockeghem, Tallis és Bach kontrapunktikus vívmányait idézi föl. Ebben a monumentális tételben a legfontosabb a szólamok mérhetetlen tömegében az arányok kontrollálása. Mégis: az a tény, hogy Ligeti a diszjunktívval szemben a konjunktív szólamvezetést preferálja (ami a *Requiem*ben újra jelentkezik, és később egyre nyilvánvalóbbá válik), lényegileg melodikus megközelítésre utal, annak ellenére, hogy semmilyen individuális szólamot nem tudunk azonosítani. Ehelyett rengeteg

üvöltő szólamot érzékelünk. E háttérből válnak ki egyre szűkülő hangközeikkel a „Christe”-téma oszcilláló ugrásai, Webern szögleteességére és az *Il canto sospeso* Nonójára emlékeztetve.

Mindezzel nem azt szeretném állítani, hogy Ligeti megközelítése mindvégig lineáris lett volna. A *Volumina* című orgonadarab (1961–62) elcsúszó clustereiben nincs nyoma dallamnak; a notációból következően nem is lehetne. Az *Aventures* és a *Nouvelles aventures* eltúlzott gesztikulációja, egy szélesebb skálán pedig a *Requiem* „Dies irae”-je sem kevésbé jellemző erre a korszakra. A szélsőséges változékonyság állandóan jelen van a 2. vonósnégyesben (1968), amely lényegében Ligeti valamennyi 60-as évekbeli újító technikáját összegzi, de nem tartalmaz semmi olyasmit, amit közönségesen dallamként íránk le – kivéve talán az I. tétel befejezését és az ennek megfelelő részt a II. tételben.

A *Requiem* után azonban Ligeti megkomponálta a *Lux aeternát*, amelyet egy évvel később követett a *Lontano* – a két kompozíciót szorosan rokonítja, hogy mindkettőben az összes játékos és énekes ugyanazt a hangsort használja. Ez a cantus azáltal, hogy cantus firmus terjedelmű (jóllehet nem rendelkezik meghatározott időtartam-elrendezéssel), mégis vitathatatlanul dallam, amely harmóniai és lineáris pályát jár be. A *Lontanóban* számos egyidejű variáns olvad össze fényes textúrákban, amelyekből nem emelkedik ki egyetlen vonal sem. A technika itt is kánikus; sőt, a *Requiem* „Kyriéje”, a *Lux aeterna* és a *Lontano* egyaránt kánon – ehhez az eszközhöz Ligeti egész életében vonzódott (például egy kivétellel az utolsó négy zongoraetűd is kánon). A kánonok természetüknél fogva lineárisak. Ám amíg a *Requiem* „Kyrié”-jében a kvázi fúgaszerű szerkezet a barokk formára utal, a *Lux aeternában* és a *Lontanóban* az írásmód alapvetően varratok nélküli. Különösen a *Lontanóban*, ahol a sajátos ritmus és az egyes szólamok időtartam-profiljai rendkívüli finomságú szövetet eredményeznek a hangszínek és a harmóniai folyamat szempontjából egyaránt. Az eredmény meglepő. Ligeti szellemes megjegyzése szerint „leírva a polifónia van, hallani a harmóniakat lehet”.<sup>8</sup> Másként fogalmazva: sodró erejű, dús szonoritásokat hallunk, amelyeknek a színezése, felhőalakzatok módjára, folytonosan változik. Ám ezeken a felhőkön belül minden hangszer ugyanannak a dallamnak valamelyik szakaszát játssza.

A *Lontanót* követő kompozíciókban a polifónia fokozatosan előtérbe lép. A dal-  
lamok hallhatóbbá válnak, és visszakövetelik szabadságukat. Egy 1973 júliusában, a Composers, Authors and Publishers Association of Canada tagjai számára tartott előadásában (a hallgatóság egyik tagja által készített jegyzetek tanúsága szerint) Ligeti megjegyezte, hogy a *Kamaraversenyben* „25 különböző dallami és ritmikai mintázatot halmozott egymásra”.<sup>9</sup> Nem találtam olyan szöveget, amely ezt megerősítette volna, de Ligeti bizonyára az első tételre utalt, amelynek csillámló nyitó clustere számos kicsiny szegmentumból áll, melyeknek mindegyike ugyan-

8 Uott, 402.

9 György Ligeti: „The CAPAC MacMillan lecture”. In: *The Canadian Composer* 79, abridged and ed. Michael Schulman (1973), 16–20.





# György Ligeti Doppelkonzert (1972)

4  $\text{♩} = 52$   
4 Calmo, con tenerezza

I.

1 *stets sehr weich einsetzen*  
always attack very gently

2 *stets sehr weich einsetzen*  
always attack very gently

3 *stets sehr weich einsetzen*  
always attack very gently

FLAUTO  
CONTRALTO  
SOLO  
(klingt wie notiert)  
(sounds as notated)

1 *stets sehr weich einsetzen*  
always attack very gently

2 *stets sehr weich einsetzen*  
always attack very gently

Clar.  
(klingt wie notiert)  
(sounds as notated)

Vcl. 1

5

6

7

8

1 *pp dolciss., ten.*

2 *pp dolciss., ten.*

3 *pp dolciss., ten.*

FLAUTO  
CONTRALTO  
SOLO  
*pp ten. senza vibr.*

1 *pp dolciss., ten.*

2 *pp dolciss., ten.*

Clar. basso  
(klingt wie notiert)  
(sounds as notated)

Fag. 1  
*con sord. (Tuch im Schalltrichter)*  
(cloth in bell)

Vcl. 1 *pp dolciss., ten.*

2 *pp dolciss., ten.*

Cb. 1 *pp dolciss., ten.*

2 *pp dolciss., ten.*

\* Altflöte Solo: unmerklich - von den drei Flöten verdeckt - einsetzen, und mit dem in Erscheinung treten.  
Alto flute solo: attack imperceptibly, covered by the three flutes, emerging with the

\*\* Kontrabässe: auch die Flageolett-Töne klingen 8<sup>va</sup> tiefer (das gilt auch für die kleinen Noten bei den künstl. Flag.)  
Double basses: the harmonics also sound an octave lower (this applies also to the little notes in the artificial harmonics)

kezdetét, eltekintve attól, hogy itt a szegmentumok terjedelmesebb vonalakká való fejlődését az altfuvola-szólista vezeti, aki folyamatosan játszik egy halk és expresz-szív, mégis mindvégig prominens dallamot (4. kotta).

Jellemző Ligetire, hogy ebben a partitúrában minden részletet pontosan jelöl, eltérően a korszak olyan zeneszerzőinek részben nem determinált partitúráitól, mint Lutosławski és Penderecki.<sup>10</sup>

A *Kamarakoncert* és a *Kettősverseny* között megy végbe a dallam rendkívüli arányú liberalizálása, abban a darabban, amelynek címe nem más, mint *Melódiák* (1971). Nem csupán maga a példa nélkül álló engedmény jelent meglepetést, hiszen ki mert volna Ligeti avantgárdbeli kollégái közül ilyen címet adni darabjának? Biztos, hogy senki sem! Kétségtelen, hogy a *Melódiák* azoknak az egyszavas címeknek a sorába illeszkedik, amelyek az egyes darabok fő konceptuális és technikai tartalmára utalnak: *Atmosphères*, *Volumina*, *Continuum*, *Lontano*. Ez a gyakorlat elsősorban Stockhausennek köszönhető – gondoljunk csak ezekre a címadásaira: *Kreuzspiel*, *Kontrapunkte*, *Formel*, *Gruppen*, *Zyklus*, *Stimmung*, *Sternklang* stb. –, és hasonló címek állnak Berio, Kagel, Nono és mások művei fölött is. No de „Melodien”, a szó összes romantikus poggyászával együtt? Bizonyára Ligeti volt az egyetlen ember, aki rendelkezett a kellő képességgel, továbbá elszántsággal és a divat ignorálására való hajlammal ahhoz, hogy demonstrálja: hogyan maradhat a dallam továbbra is egy kortárs partitúra életképes és innovatív alkotórésze.

És micsoda érzéki partitúráról van szó! A zene édessége részben kétségtelenül a harangjáték és a cseleszta jelenlétének köszönhető. Mégsem tartalmaz semmilyen határozott helyi koloritot, és nem is nyíltan „kortárs” kompozíció. Ehelyett időtlenül hangzik, benne van az a fajta varázslatos tökéletesség, amelyet Schumann és Mozart műveiben csodálunk. Alex Ross, a *The New Yorker* kritikusa, a *Melódiákat* „elvarázsolt és boldoggá tett modern zene”-ként aposztrofálja.<sup>11</sup> Paul Griffiths hasonlóképpen „szépségről és bájról”, „a felszín gyönyörködtető csobogásáról” ír, megjegyezve, hogy a zeneszerző korábbi életművében nem sok minden akad, ami erre felkészített volna minket: „mintha a dallam hosszan tartó elhallgattatása Ligeti műveiben valamilyen feszültséget halmozott volna fel, ami most kirobbant”.<sup>12</sup> A *Melódiák* Ligeti válasza Adornónak: a stiláris intolerancia visszautasítása.

Hogyan történt tehát, hogy oly kevéssel a szigorúan kanonikus és monotematikus *Lux aeterna* és *Lontano* után Ligeti eljutott ehhez a fejedelmi bőséghez? Néhány évvel ezelőttig úgy gondoltuk, hogy lényegében semmilyen olyan vázlat nem maradt fenn, amely fényt derített volna a mű keletkezésére. 2012-ben azonban, Ligeti több ezer kézírata digitalizálásának előkészítése során, a bázeli Paul Sacher Alapítvány mintegy 30 oldalnyi vázlatról állapította meg, hogy a *Melódiák*hoz kapcsolódik. Hogy ezt nem ismerték fel korábban, annak feltehetően az az oka, hogy Ligeti az első vázlatokra nem a *Melódiák*, hanem a *Dürer* címet írta, ugyanis a dara-

10 Pl. Lutosławski: *Livre pour orchestra* (1968) vagy Penderecki: *De natura sonoris I* (1966).

11 *The New Yorker*, 2001. május 28.

12 Paul Griffiths: *György Ligeti*. London: Robson, 2019, 82.

bot a festő születésének 500. évfordulójára rendelték. S talán csak a munka előrehaladtával vált a zeneszerző számára is világossá, hogy mennyire különbözni fog a tőzsomszédságában komponált műveitől.

A *Kamaraverseny*, a *Kettősverseny* és a *Melódiák* első vázlatai tulajdonképpen megelőően hasonlítanak egymásra, amennyiben mindegyik egy fokozatos, ék alakú harmóniai tágulást vázol fel, amely egyetlen hangból vagy egy szűk clusterből indul ki. A *Melódiák* első vázlata egy akkordsorozatból áll, amelyben az akkordokat alkotó hangmagasságok sorra, egymás után mozdulnak el – tehát sohasem egyszerre, és a kompozíciónak ebben a korai szakaszában többnyire lépésenként –, egészen addig, amíg mindannyian el nem érkeznek egy új akkordhoz, illetve egy ponton az oktáv távolságú *c* hangokig (amely hangon a darab végleges alakjának felénél a zene kadenciázik). Az akkordok üres kottafejekkel vannak lejegyezve; a köztes hangeltolódások fekete kottafejekkel. További vázlatokban kötőívek sokasága mutatja, hogy az egyes hangokat milyen hosszan kell kitarítani, mielőtt eltolódnának. Úgy látszik, hogy csak akkor következett be a hangeltolódások kivirágoztatása hangszeres szólókká, amikor Ligeti ezeket a harmóniai terveket vázlatos partitúra formájában kidolgozta: kezdetben korlátozott keretek között, ám fokozatosan egyre mozgékonyabbá és függetlenebbé válva.

Várnai Péterrel folytatott beszélgetésében Ligeti vízfelülethez hasonlította a *Melodient*, ahol minden a felszín alatt történik, azonban „egyszerre egy dallam kilép a vízből, majd megint visszacsusszan”.<sup>13</sup> Az előadóknak szóló útmutatójában szerepel „három dinamikai sík: egy ’előtér’, amely dallamokból és rövidebb dallami alakzatokból áll; egy középső sík, amely alárendelt, ostinato jellegű figurációkat tartalmaz; és egy ’háttér’, amely hosszan kitarított hangokból áll” – kétségkívül új elképzelés Ligeti zenekari textúrakezelésében. A végleges kompozícióban a dallamok részben éppen nagyobb expresszivitásukkal, ám (különösen a vonósok esetében) egyre inkább az akár kétoktávós terjedelmet is elérő, boltozatos ívek révén emelkednek ki. Sok minden nyilvánvalóan kiszámítottan történik, különösen a harmóniai folyamat. Érzékelünk továbbá egy fantáziadús ugrást is egy háromdimenziós tájba. A mesterségbeli remeklás abban áll, hogy Ligeti a dallamok kontrapunktikus bőségét úgy alakítja, hogy az általa előre eltervezett harmóniai struktúra bontakozzék ki belőlük. Ennek érdekében az ereszkedő basszushangok mindegyike egy egyébként független dallamhoz tartozik, s e dallamok mindegyike különböző hosszúságú-megformálású és színű, ugyanakkor mindegyik *legato*, *cantabile*, és igen halkán játszandó. A 22. és 45. ütem között például az egymást követő dallamok egy pillanatra a következő olyan magasságra érkeznek, amely ahhoz szükséges, hogy a harmónia alapját adó basszus elérje a kromatikus ereszkedés következő fokát (5. kotta a 192–193. oldalon).<sup>14</sup> A kétvonalas oktávnak a trombita által ját-

13 Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 96. [Az interjúban ez a kép tulajdonképpen a *Kamaraversennyel* kapcsolatban merül fel, de Ligeti hozzáteszi: „Ezt a módszert vittem tovább a *Melodien*-ben”. – *a ford.*]

14 A Schott 2013-ban megjelentetett egy elegáns kivitelezésű kottát, amely a [www.schott-music.com](http://www.schott-music.com) címen hozzáférhető.

szott *e* és *disz* hangjából (22. ütem) kiindulva, az ereszkedés a fagott *d* és *cisz* hangján folytatódik (23. ütem), majd következik az I. kürt (*c*, *h*, 24–25. ütem), a fagott (*b*, *a*, 26–27. ütem), az oboa (*asz*) és a hegedű (*g*, 28. ütem), a harsona (*g*, *fisz*, 29. ütem), a klarinét (*f*, *e*, 30–31. ütem), a trombita (*esz*, 31. ütem) és így tovább, amíg a 45. ütemben meg nem érkezünk a kis *f*-hez.

A dallamok újonnan megtalált szabadsággal emelkednek és süllyednek, de nem mentesülnek a kötelesség alól, hogy hozzájáruljanak a tonális architektúra kialakításához. Ez végül is egy kadenciához vezet a nagy *c*-n, amely pedálként van kitartva a 71. és a 77. ütem között a kompozíció felezőpontjánál, ahogyan azt Ligeti vázlatában koncipiálta. Paradox módon ugyanakkor, amikor a lírai dallamot kiszabaddítja a mikropolifónia béklyóiból, a *Melodien* a harmóniai folyamatot nagyobb stratégiai fontossággal ruhazza fel.

A *Kettősverseny*, majd a *Clocks and Clouds* (1972–73) közvetlenül a *Melodien* után következtek. Konceptuális folytatása azonban a *San Francisco Polyphony* (1973–74) – nem utolsósorban annak köszönhetően, hogy Ligeti, miután San Franciscóban meghallgatta Seiji Ozawa vezényletével a *Melódiák* előadását, beleegyezett, hogy egy hasonló jellegű darabot komponáljon Ozawa és a San Franciscó-i Szimfonikus Zenekar nagyobb létszámú együttese számára. A *Melódiák* előadása után nem sokkal egy interjúban felfedte, hogy a mű „eredetileg úgy volt lejegyezve, mint egy különböző tempókban játszandó Ives-darab”, és ezt csak azért változtatta meg, hogy a darab előadható legyen egyetlen karmesterrel. A San Franciscó-i felkérést illetően „el szeretnék játszani a hangmagasságok egyidejű kontrollálásának gondolatával, de azután lehetőséget szeretnék adni a különböző metrumok, különböző tempók és egy ilyesfajta struktúra számára”.<sup>15</sup> Ligeti kontrapunktikus fejlődése a *Lontano* kanonikus fegyelmétől a *Kamaraverseny* és a *Melódiák* nagyobb szabadságfokán keresztül a *San Francisco Polyphony* vadul burjánzó egyidejű dallamaiig kihívásokat tartogat számunkra (amelyekkel neki is konfrontálódnia kellett). Hogyan találjuk meg a kapcsolatot egy ilyen korlátozhatatlan függetlenség és az egész világos irányultság között?

Ezeknek a műveknek mindegyike más-más kapcsolatot testesít meg a „dallam és a mechanizmus”, két olyan szubsztancia között, amelyeknek függetlensége döntő fontosságú volt a zeneszerző számára. Ligeti arról beszélt, hogy egy darabhoz vagy egy tételhez találnia kell valamilyen mechanizmust, amely biztosítja a technikai kereteket – egy „operációs rendszert” –, mielőtt hozzáfoghatna a munkához. Számos arra irányuló kísérlete hiúsult meg, hogy a *Zongoraverseny* I. tétele számára megfelelő mechanizmust találjon, s ez késleltette oly sokáig a munka előrehaladását.<sup>16</sup> Tíz évvel később a bemutatót követő elégedetlensége a *Hegedűverseny* eredeti I. tételével – különösen amiatt, hogy a véleménye szerint túlságosan sok

15 Louis Christensen: „Conversation With Ligeti at Stanford”, *Numus West* 2 (1972), 20.

16 Ld. 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: Boydell & Brewer, 2011, 169–212.

Handwritten musical score for measures 28-30. The score includes staves for Fl. piccolo, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Corno 1, Corno 2, Tromba, Trombone, Percussion (XYLOPHONE), Celesta, Violino A, Violino B, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. It features various dynamics such as ppp, pp, mp, and p, along with performance instructions like "diminuendo poco a poco", "morendo", "cantabile, appassionato", and "sempre un sord.". There are also handwritten notes in German and English regarding the performance of the strings and woodwinds.

⊗ Contrabasso = siehe Viola-Fußnote, Seite 5. ⊗⊗ Siehe Streicher-Fußnote, Seite 17 / see strings footnote page 7.  
 Double bass = see Viola footnote, page 5.

5. kotta. A Melódiák autográf partitúrájának 28–35. üteme, a nyilak a harmónia alját adó basszus hangok lépésenként történő ereszkedését mutatják.





népzenei anyag elvonta a figyelmet a temperált és a temperálatlan hangolás kombinálásának újdonságáról – arra készítette, hogy elvesse ezt az egyébként rendkívül izgalmas tételt, és újat komponáljon helyette.

Az 1980-as évek elején, nem találva a továbbvezető utat, Ligeti félretette a *Zongoraversenyt*, és figyelemre méltó gyorsasággal megkomponálta a hegedűre, kürtre és zongorára írt *Triót* (1982). A fennmaradt vázlatok között két A5-ös lap a zenei gondolatokat csupán két szólamban (azaz kettőshangzatok formájában) dolgozza ki – mintegy két tucat változatban –, ezek a kettőshangzatok a további vázlatokban „egyfajta kétszólamú korálokká” alakulnak (ahogyan Ligeti nevezi őket a bemutatóhoz írt ismertetőjében), amelyeket a hegedű játszik kettősfogásokban az első tétel kezdetén.<sup>17</sup> Érdekes körülmény, hogy ezek a vázlatok szinte ugyanabban az időben keletkeztek, amikor Claude Vivier (1948–1983) *Et je reverrai cette ville étrange* című – kizárólag egyszólamúságot és kettőshangzatokat tartalmazó – művét komponálta a kanadai Arraymusic nevű együttes számára. A mű, amelyet 1982 februárjában, egy évvel Vivier halála előtt mutattak be, egyedülálló szerzőjének életművében abból a szempontból, hogy egy korábbi kompozíciójának anyagát használta fel benne újra, nevezetesen a *Learning* című, négy hegedűre, clavesre, Bali-szigeti gongra és szalagra komponált darabét. A *Learning* 1976-ban keletkezett, de szerzője életében nem adták elő. Lényegében mindkét mű egy melódiasorozatból áll, amely „mellőzi a harmóniát és az ellenpontot”, amint Vivier-életrajzában Bob Gilmore fogalmaz.<sup>18</sup> Amíg azonban a *Learning*-ben az első dallamot párhuzamos tercek kísérik, és időről időre ritornellként visszatér, az *Et je reverrai*-ben számos dallam van megkettőzve, általában párhuzamokkal: olykor szextekben, máskor tercekben. Továbbá mind az egyszólamú részeket, mind a kettőshangzatokat kettőzi (uniszónóban vagy egy vagy több oktáv távolságban) az együttes valamely része vagy egésze a szerző által jegyzet formájában megadott, precíz instrukciók alapján. Ebben a rendkívüli, kései kompozícióban a dallamok varázslásszerű, ritualisztikus jellege és a hangszerelés egzotikus színei Vivier néhány évvel korábbi közel-keleti és ázsiai utazásának hatásáról tanúskodnak. A gamelánzenében szerzett tapasztalatai és az ázsiai kultúra spirituális „tisztasága” iránti affinitása már korábban arra készítette, hogy elismerje egyre erősebb kötődését az egyszólamúsághoz<sup>19</sup> – ezt példázza *Lonely Child* című, 1980-ban szopránra és zenekarra komponált műve is, amelyben egy énekelt dallamot hozzáadott harmóniák „színeznék”.

Ligeti először 1983-ban hallotta Vivier zenéjét, amikor egyik tanítványa, Denys Bouliane elhozta az órára a *Prologue pour un Marco Polo* és a *Wo bist du Licht!* ösbe-mutatójának hangfelvételét, amelyet a kanadai rádió az előző évben adott le.<sup>20</sup>

17 „Trió hegedűre, kürtre és zongorára”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 426–427.

18 Bob Gilmore: *Claude Vivier. A Composer's Life*. Rochester: University of Rochester Press, 2014, 114.

19 Vivier Claude Cubaynes-nek adott 1981-es interjúja a kanadai rádió számára; megjelent a Claude Vivier Edition ismertetőszövegében, az *Anthology of Canadian Music* c. lemezsorozatban: ACM 36 CD 1–4 (1990), 37.

20 A *Prologue pour un Marco Polo* a CBC francia nyelvű szolgálatának felkérésére, a francia nyelvű rádióál-lomások Paul Gilson-díjára történő pályázat céljára született, és Vivier 1981. március 1-jén fejezte be;

Ennélfogva bármiféle hasonlóság, amely Vivier zenéje, illetve Ligetinek a *Kürttrió*-val kapcsolatos gondolkodása között fennáll, nem több véletlen egybeesésnél. Ligeti kettőshangzatait mindenestre részben a postakocsisok által a 18. és 19. században natúrkürtön játszott hagyományos szignálok sugallták, és Ligeti saját műveiben már megelőzte őket az a 24 kettőshangzat, amely a *Le grand macabre* végén, a Passacagliában hangzik fel. A *Trió* befejezett formájában, mint már megjegyeztük, a vázlatok kettőshangzataiból a hegedű nyitófrázisainak „kétszólamú korálja” jön létre. Higgadtan és tervszerűen követik egymást a klasszikus frázisszerkezetek „előtag-utótag” formájában. Kifinomult szimmetriájuk és Vivier szaggatott egyszólamúsága aligha különbözhetne jobban egymástól. Ugyanakkor a *Kürttrió* komponálása során Ligeti elszakadt az 1960-as évek avantgárdjának minden továbbélő gátlásától. Amikor pedig további Vivier-műveket ismert meg, a kanadai zeneszerző lelelkesebb és legbefolyásosabb szószólójává vált, Reinbert de Leeuw holland karmester figyelmébe ajánlva őt, aki műveinek úttörő előadója lett a 90-es években.<sup>21</sup>

Vivier „különös és egyedülálló harmóniai nyelve” volt az, ami Ligeti szerint „tartós benyomást” gyakorolt saját zenei képzeletére, s ehhez azt is hozzátette, hogy „ennek nyomai” a Hegedűverseny II. tételében is megtalálhatók.<sup>22</sup> Azt is hozzátette azonban, hogy „Vivier mindenekfölött dallamműves volt”,<sup>23</sup> bár hallatlanul eredeti és inventív. Az egyetlen szólam vagy szólamok hangsúlyossága igen messze esett saját hajlamától a bonyolult mechanizmusok iránt. Ennek ellenére biztosan mérlegelte a dallam primátusát Vivier kompozícióiban, jellegzetes karakterét és frissességét, és Vivier feltűnően eltérő, „másságot” sugárzó zenei nyelve bátorítást jelentett számára az egzotikum keresésében, személyesebb szempontból pedig abban, hogy mélyebben keresse a kapcsolatot újrafelvételét gyermekkorával és diákéveivel. Ligeti korai elmélyedése a román népi kultúrában, kamaszkori odaadása az opera iránt, majd – növekvő tekintélyű hivatásos zeneszerzőként – Bartók iránti tisztelete: ezek mind olyan emlékek voltak, amelyeket nem volt egzisztenciális oka elnyomni magában – Zimmermantól, Stockhausentól, Henzétől

---

a rendkívül eltérő koncepciójú *Wo bist du Licht!*-et pedig mindössze tíz nappal később. Mindkét ősbemutató stúdiófelvétel formájában zajlott le 1982-ben Montrealban. Ld. Gilmore: *Claude Vivier*, 179–185. és 242–243.

21 Többek között az 1995-ös Holland Fesztiválon és az 1996-os párizsi Őszi Fesztiválon. 2000-ben Pierre Audi rendezővel együtt színpadra állították Vivier operáját, a *Kopernikust* és a befejezetlen „opéra fleuve”-öt, a *Marco Polót* (Gilmore: *Claude Vivier*, 232.). Amikor az Asko Ensemble és a Holland Kamarakórus Jonathan Nott által vezényelt 1992. március 10-i amszterdami koncertje előtt, amelynek műsorán Ligeti Zongoraetűdjei, *Hölderlin-fantáziája* és *Zongoraversenye* váltakozott Vivier négy kompozíciójával, Ligeti bevezetőt mondott, ebben egy szót sem szólt saját zenéjéről, és mondanivalóját teljesen Vivier műveinek szentelte. Londonban Vivier darabjait már az 1985-ös és 1989-es Almeida Fesztiválon bemutatták.

22 Louise Duchesneau: „György Ligeti on His Violin Concerto”. In: *Ligeti Letter 2* (Hamburg, 1992), 7.; utánközlése: GS II, 306. György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, 2. Szerk. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007.

23 „Sur la musique de Claude Vivier. György Ligeti – Propos recueillis par Louise Duchesneau”, *Circuit. Musique contemporaine*, 2/1 –2., ford. Joshua Goodman (Montreal, 1991), 7–16.

és másoktól eltérően, akiknek a tapasztalatai a náci Németországban felnőve örökre fájdalmasak maradtak. Arra a kulturális légkörre, amelyben felnőtt, Ligeti mindig jó szívvel emlékezhetett vissza, amit az is bizonyít, hogy látható örömmel tért vissza hozzá életének későbbi szakaszaiban. Már mint gondolatban „tért vissza”; mert annak ellenére, hogy valódi szellemi otthonának Erdélyt tekintette, 1956-os nyugati emigrációját követően sohasem látogatott oda.

Lényegében első kompozíciója, a *Kis zongoradarabok* (1939–1941) – egy hat darabból álló sorozat, amelyet Ligeti tizenéves kolozsvári diákként komponált – tartalmaz egy „Karácsonyi dal” és egy „Hora” című darabot is, mindkettő román népi dallamot dolgoz fel. Tíz évvel később, miután befejezte tanulmányait a budapesti Zeneakadémián, Ligeti ösztöndíjban részesült, amely lehetővé tette számára, hogy egy tapasztalatokban gazdag évet töltsön először a bukaresti Néprajzi Intézetben, később az Arad közelében fekvő Kovászában (románul Covă سینٹ vagy Covă sânt), ahol népzenekutatóknak a kiváló Mircea Chiriac által vezetett csoportjával együtt népdalokat jegyzett le, végül pedig, 1950 első felében, a kolozsvári Néprajzi Intézetben, ahonnan kollégáival együtt gyűjtőkirándulásokat tettek a környékbeli falvakba. Az, hogy az ösztöndíj ideje egybeesett a legtörvénytelenebb budapesti kiharaktalakkal, amelyek során sokakat ítélték halálra vagy börtönöztek be, és maga Ligeti is mint a Zeneakadémia legjelesebb diákjainak egyike riasztó politikai nyomásnak volt kitéve, csak még vonzóbbá tette számára a népzenebe való menekülést.<sup>24</sup> Hogy mindez mély hatást gyakorolt rá, az nyilvánvaló a visszatérésekor publikált két cikkéből, amelyek közül az egyik egy szenvedélyes beszámoló a Bukarestben végzett munkáról, a másik pedig a Kovászi környéki népzene heterofonikus vonásait elemzi.<sup>25</sup> Az ebből az időből származó kompozíciós jegyzetkönyvei tartalmazznak egy *Román népdalok és táncok* című szvitet egyszerű kísérettel, továbbá két tucatnyi népi dallamot, valószínűleg későbbi felhasználás céljából lemásolva.<sup>26</sup> A legjelentősebb eredmény azonban a *Román concerto* (1951) volt, amelyet visszatérése után komponált, és amelyről Bianca Țiplea Temeș zene-történész kimutatta, hogy szinte kizárólag „kölcönzött” anyagot tartalmaz változatlan formában – jórészt a jegyzetkönyvében Bukarestből hazahozott anyagot.<sup>27</sup>

Ligeti hamarosan távol került az ilyenfajta függőségtől. Semmilyen nyomát nem találjuk a Nyugaton töltött első 15 év zenei termésében; a *Melódiákban* és a *San Francisco Polyphony*ban megnyilvánuló, a dallam iránti megújult érdeklődése

24 Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica Budapest, 2016, 22.

25 „Népzene kutatás Romániában”, *Új Zenei Szemle* 1/3. (1950. augusztus), 18–22., ill. „Egy aradmegyei román együttes. In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Zenatudományi tanulmányok I.* Szerk. Bartha Dénes és Szabolcsi Bence. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953, 399–404.

26 Jelenleg a György Ligeti Collection, Paul Sacher Foundation tulajdonában. Nem csupán a Ligeti által lemásolt népi dallamok száma jelentős, még inkább figyelemre méltó az, hogy fennmaradt mind az 50 hangjegyzet, amelyeket 16 éves kora (1939) és a Zeneakadémia oktatójává történő kinevezése (1950) között vezetett.

27 Bianca Țiplea Temeș: „Ligeti’s Romanian Concerto. From Wax Cylinders to Symphony Orchestra”, *Studia UBB Musica* 1. (2013), 5–72.



pedig keveset vagy talán semmit sem köszönhet a népzenének. Az utalásokban rendkívül gazdag *Le grand macabre* volt az a mű, amely újjáélesztette ezt a lehetőséget, s amelyben élvezettel tallóz fiatalságának emlékei között. Egyesek iróniával és gyengédséggel emlegetik Ligeti első látogatásait a kolozsvári operában. A Ligeti-opera első részének 3. és 4. jelenetében jelentős súllyal alkalmazott parlando pedig dallamilag gyakran meglepően attraktív. Vizsgáljuk meg például a Nekrotzar fokozódó részességét ábrázoló „Galatias” *cantabile* vonós kíséretét (534-es próbaszám), amelyben Nekrotzar terjedelmes dallama a hegedűkön, escheri módon, egyidejűleg emelkedik és süllyed, határozottan elindul, ugyanakkor csodálatosképpen helyben marad. Kétségkívül az opera leglátványosabb dallami jelensége az elrontott táncdallamok ivesi kollázsa, amelyet a nézőtérrel elhelyezkedő, a „Sötétség Angyalainak” öltözött hangszerekek játszanak, jelezve Nekrotzar iszonyatos megjelenését Piet hátán lovagolva, kaszáját suhogtatva és „pokoli” kíséretétől övezve (451. próbaszám). A zene tartalmaz egy Scott Joplin-szerű ragtime-ot elhangolt hegedűkön; egy szamba-flamenco keveréket Esz-klarinéton; „egy skót dudánótaként hangzó magyar pentaton dallamot” pikkolón; „miközben a fagottos egy görög ortodox himnuszt intonál [...] amelyet húsvétkor énekeltünk a román középiskolában, amelynek tanulója voltam”. Mindeközben a zenekar „háromszintű csacsacsát játszik, minden szintet más tempóban”.<sup>28</sup> Olyan polimetrikus függetlenség valósul meg itt, amelyből a *San Francisco Polyphony*-ben Ligeti csupán ízelítőt adott. A hatás egyre inkább kakofón, szándékosan szürrealisztikus. Am az anyanyelv szerepe szignifikáns.

A *Zongoraetűdők* 18 darabja közül nehéz volna olyat megnevezni, amelyben a dallam ilyen vagy olyan öltözetben ne játszana szerepet. A sorozat természetesen mechanizmusok egymásutánja, amihez a *Három darab két zongorára* szolgáltatja a közvetlen előzményt (konkrétan a „blokkolt billentyűk” technikáját, amely a *Három darab* közül a másodikban jelenik meg, Ligeti változatlan módon alkalmazza a harmadik etűdben). Egyik darab sem támaszkodik azonban egyedül a technikai konstrukcióra. Az etűdök mindegyike (az I. és II. kötetbeliek mindenképpen) tükrözi a címében foglalt képet: a „Fanfares” táncos bujasága, az elnyomott Lengyelország panasza az „Automne de Varsovie”-ban, a „Galamb borong” indonéz zama-ta, a „Vertige” csúszkáló instabilitása és a „L’escalier du diable” erőteljes, végtelennek tetsző emelkedése, amely végül a harangok kongásának melodramájában éri el tetőpontját. Ennek az etűdnek a vázlatai között Bianca Țiplea Temeș megtalálta Ligeti utalását a *geampara* nevű dobudzsai népi táncra. Ligeti valószínűleg e tánc (aszimmetrikus) aksak-ritmusára gondolt, amely közös jellegzetessége sok román és bolgár népi táncnak.<sup>29</sup> Az etűdben Ligeti metrikai formulája két ilyen ritmust váltogat: a *geampara* 2+2+3 és a *cadâneasca* 2+2+2+3 képletű ritmusát, ami végeredményben a 2+2+3+2+2+2+3+2+2+3+2+2+2+3+2+2 képletet ered-

28 Várnai: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, 59.

29 Az aszimmetrikus ritmusú balkáni táncokra vonatkozó hasznos bevezető anyag: [www.eliznik.org.uk/RomaniaDance/uneven.htm](http://www.eliznik.org.uk/RomaniaDance/uneven.htm).



ményezi, vagyis „36 aszimmetrikusan tagolt nyolcadot”, amint a zeneszerző a kot-tában írja. Ez a képlet izgalmasan hajtja előre a mechanizmus, motívumok és me-lodráma szofisztikált elegyét, amelyből hatalmas, harangzúgásszerű akkordokban kulmináló hosszabb dallamfrázisok jönnek létre.

A *Zongoraetűdök*ben a vonal jelenthet motívumot vagy dallamot, s a terjedelmes dallamnak a viszonylag bonyolult mechanizmusokkal való összeegyeztetéséhez Li-geti egy Schumann és Chopin által tökéletesített technika segítségét veszi igény-be. A dallamnak a bonyolult, arpeggiókon alapuló zenei textúrába, illetve a fölé va-ló beleszövésére gondolok. Az etűdökben lépten-nyomon találunk ilyen legato vo-nalakat, továbbá motivikus töredékeket, amelyeket akkordtöréses környezetük feszít ki, s amelyek toccatákat tartanak forgásban – a dallam és a textúra szinergi-ája sokféle különböző formát ölthet.

A vonal iránti megújuló érdeklődésétől hajtva Ligeti 1991 és 1994 között írta meg *Brácsaszonátáját*, amely bizonyosan generációjának legterjedelmesebb, elsőd-legesen melodikus kompozíciója a nem billentyűs hangszerre írott darabok közül. Bár eredetileg a hangszer legelső húrjának bársonyos szonoritása inspirálta, a mű hat tétele sokat köszönhet Ligeti magyar és román népzene-ismeretének, emellett utalásokat tartalmaznak a barokk chaconne-ra, amely a szerző különleges vessző-paripájává vált. Ilyen utalás a szonáta folyamatos linearitása: a hat közül mindösz-sze egyetlen tételben (az 5. számú „Lamentó”-ban) tagolják a zenét szünetek. Tu-lajdonképpen csupán az első tétel tisztán melodikus jellegű, melynek román hora lungă -karakterét (= „hosszú ének”, amelyet improvizáció terjeszt ki még tovább) ékesszólóan idézi fel Ligeti tépelődő dallama. A tétel teljes egészében a C-húron játszandó, de számos mikrotonális módosítással, hangkészlete pedig felfelé tágul, s végül egyre magasabb és halkabb természetes üveghangokban párolog el. A ne-gyedik tétel, a „Presto con sordino” szintén egyetlen vonal (néhány, üres húrokon megszólaltatott kettősfogással), bár ahhoz túlságosan gyors és vad, hogy dallam-ként tartsuk számon.<sup>30</sup> A négy további tétel egyaránt folyamatos kettősfogásokat ír elő (eltekintve a harmadik tétel – „Facsar” – első 12 ütemétől), és helyenként hármas-, sőt négyesfogásokba megy át. Ezek a tételek általában kétszólamúak, és a kettőshangzatok diszszonanciái, valamint a három- és négyeszólamú akkordok kromatikus komplexitása ellenére lineáris kontinuitást mutatnak, amely talán nem nyilvánvalóan melodikus, de semmiben sem hasonlatos az *Aventures* össze-függéstelen, gesztusszerű viselkedéséhez vagy a *Három darab két zongorára* „Monu-ment” tételének mechanizált struktúrájához – és ugyancsak igen messze áll Berio *Sequenzáinak* szakadozottságától.

Sok mindent írtak annak az anyagnak a Ligeti kései kompozícióiban való állandó jelenlétéről, amelyet „siratómotívumnak” neveznek, továbbá e motívumnak – más források mellett – a gyermekként megismert román halotti siratóból levezet-

30 Számos verbális feljegyzés között Bianca Țiplea Temeș megtalálta Ligeti utalását e tétel egy további román inspirációjára: „egy gyors és sziporkázó, *Învărită de pe Mara* című máramarosi táncra”. Köny-vének egy korábbi pontján (128–130.) a szerző meghatározza a *Zongoraverseny* és a *Hegedűverseny* ro-mán modelljeit, s ugyanezt teszi Kerékfy Márton a *Hegedűversennyel* kapcsolatban ld. 39. l.

hető eredetéről.<sup>31</sup> A *Brácsaszonátához* írt műismertetőjében a zeneszerző az olyan népdalok, mint a hora lungă nosztalgikus és melankolikus” karakteréről ír – egy olyan hangulatról, amely az ötödik és a hatodik tételt – „Lamento”, illetve „Chaconne chromatique” – is átjárja. 1934-ben – amikor Ligeti 11 éves volt –, Patrick Leigh Fermor angol útleírás-szerző, aki 19 éves korában, gyalogosan rótt a román alföldet Dubrudza környékén, és miközben Hoek van Hollandtól Konstantinápolyig vezető ikonikus útjának befejezéséhez közeledett,<sup>32</sup> azoknak a román parasztnak a „fatalisztikus melankóliájáról” elmélkedett, akikkel útközben találkozott, s akiknek a nyelve gazdag a szomorúság különböző árnyalatainak kifejezésében. A nyelvi példákon túl Leigh Fermor példaként hozza fel az alpesi kürtöt vagy buciumot arra, amit vészjósló jellegűnek nevez<sup>33</sup> – ugyanennek a hangszernek a hangjait idézi fel Ligeti a *Román concerto* harmadik tételében, majd még egyszer a *Hamburgi koncert*ban. Leigh Fermor maradandó emlékei közé tartozott az ország déli részén talált doina, az a műfaj, amelyre Ligeti a *Román Népdalok és táncok* negyedik darabjában utal. A doina rokona a hora lungă nak, de személyesebb és bánatosabb, szövege gyászt, keserűséget, magányosságot és vágyakozást fejez ki. Egy jellegzetesen hosszadalmas mondatában Leigh Fermor elmagyarázza, hogy a doina

a falvak és mezők és síkságok kisugárzása, végtelenül lassú, hosszú szünetekkel és végeláthatatlan dallamokkal, átütően szép, amikor az ember egy vonatablakon keresztül vagy aratáskor az utolsó összekötözött asztag mögül hallja felhangzani, vagy egy faluból száll feléje, amikor alkonyatkor gyalogosan megérkezik oda, ahogy most velem történt; az ember megáll, hallgatja, és megérti, hogy az a lüktetés, amelyet ezek a gyászénekek magukból sugároznak, az egyetlen módja annak, hogy elviselhetővé tegyék azt a lebegő lelkiállapotot, amely azt szuggerálja, hogy itt van minden, amitől a szívünk meghasad, és minden hiába.<sup>34</sup>

Befejezésképpen Ligeti legderűsebb és legsóvárgóbb dallamával foglalkozom, mindkettő népzenei hatást tükröz. Az elsőt, amelyet 2000-ben komponált, valódi népdal ihlette, de eredeti Ligeti-melódia, bár a szerző talán csak életének vége felé érezhette magát elég gátlástalannak ahhoz, hogy megkomponálja. A második dalm négy kompozíciójában is megjelenik, amelyek több mint négy évtizedet fognak át: a kétzongorás *Szonatinában* (1950), a *Musica ricercatában* és a *6 bagatell fúvósötösre* című sorozatban (1953),<sup>35</sup> ahol fiatalos és lelkes hangú;<sup>36</sup> és a *Hegedűversenyben*

31 Ld. mindenekelőtt: Stephen Andrew Taylor: „The lamento motif: Metamorphosis in Ligeti’s Late Style”, DMA dissz., Cornell University, 1994; Richard Steinitz: „Weeping and Wailing”, *Musical Times*, 137/1842. (1996), 17–22.; továbbá Amy Bauer: *Ligeti’s Laments: Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*. Farnham: Ashgate, 2011

32 Leigh Fermor következetesen ragaszkodott ahhoz az elnevezéshez, amelyen Isztambult fennállásának legnagyobb részében ismerték.

33 Patrick Leigh Fermor: *The Broken Road. From the Iron Gates to Mount Athos*. Ed. Colin Thubron and Artemis Cooper. London: Murray 2013, 145–147.

34 Uott, 147.

35 Mindegyikük a *Musica ricercata* egy-egy tételének hangszeres átírata.

36 Ld. Kerékfy Márton: „A ‘New Music’ From Nothing. György Ligeti’s *Musica ricercata*”, *Studia Musicologica* 49/3–4. (2008), 203–230.



van szó –, ami annyira megragadta a zeneszerzőt, hogy megkérte Károlyit, énekelje el újra.<sup>38</sup> Ligeti saját dallama rendkívül arányos és szofisztikált, mégis egyszerű. Azonban mégsem pusztán imitáció. Talán Weöres félig ironikus versszakai késztették a zeneszerzőt olyasvalaminek a megkomponálására, ami egyébként eszébe sem jutott volna. Mindenesetre miután nem volt kitéve olyan nyomásnak, amelyhez alkalmazkodnia kellett volna, az idős ember nosztalgiája ifjúsága iránt, továbbá kivételes melódiaérzéke képessé tette őt arra, hogy valami megrendítőt és időtlent – valóban gyönyörűt alkosson. Ez a „hamis” népdal, amely olyannyira fiatalosnak hat, 360°-os fordulatot tesz, és emlékeztet minket a *Román koncert*ben gyöngyöző népi dallamokra vagy azokra, amelyeket 40 évvel később jóval diszkrétebben szőtt bele a *Hegedűverseny*be. Mindez együtt felveti a kérdést, hogy Ligeti mennyiben hagyatkozott az eredeti népzenevel kapcsolatban pusztán az emlékeire, és mennyire tudatosan másolta le és használta fel újra a népi dallamokat. Ezt a kérdést sohasem tisztázta.

Kerékfy Márton megmutatta, hogy „a különböző etnikus dallamok kifinomult felhasználása, illetve az azokra történő utalások abszolút központi szerepet játszanak” a *Hegedűverseny* első tételének eredeti verziójában.<sup>39</sup> Ennek ellenére a zeneszerzőnek a befejezetlen háromtételes *Hegedűverseny*hez írt programismertetője csupán röviden utal az első tétel folklorisztikus vonatkozásaira. Louise Duchesneau-val való beszélgetésében pedig, amely időben egybeesett a végleges változat 1992 októberi bemutatásával, beszél ugyan azokról a nehézségekről, amelyekkel az általa elképzelt, egymással súrlódó felhangokra épülő „csodálatos új harmóniák” megvalósítása során megküzdött, de nem tesz említést semmilyen népzenei anyagról, amelyet eközben elhagyott.<sup>40</sup> Tíz hónappal korábban, mialatt a mű revidálásán dolgozott, Marina Lobanovának megemlíttette, hogy túlságosan közel került a magyar népzenehez.<sup>41</sup> Úgy látszik azonban, hogy sohasem tisztázta pontosan, és nem taglalta részletesebben, hogy milyen mértékben használt fel népzenei anyagot akár a *Hegedűverseny*ben, akár bármely más művében. Ami tény, az az, hogy a háromtételes versenymű bemutatóját követően Ligeti elvetette és újrakezdte az első tételt. Mármost viszont Kerékfy Márton kimutatta, hogy a második változatban nemhogy leszámolt volna a népzenei anyaggal, de „hat dallam közül négy végül helyet kapott a végleges változat zárótételében, [...] mindazonáltal már egy egészen más formastruktúra és dramaturgiai koncepció részeként.”<sup>42</sup>

Egy még inkább zavarba ejtő kérdés Julian Anderson brit komponista felfedezéséből következik, aki 2014 augusztusában felhívta figyelmemet Ligetinek a *Hegedűverseny* II. tételében megjelenő melódiája és Enescu 5. szimfóniájában a má-

38 Károlyi Katalin közlése a londoni bemutatót követően. Ligeti nem volt jelen.

39 Kerékfy Márton: „Egy elvetett népzenei kollázs. Ligeti György: Hegedűverseny, első változat, első tétel (1990)”, *Magyar Zene* LI/1. (2013 február), 68–78., ide: 69.

40 „Hegedűverseny (végleges változat)”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 441–443.

41 Marina Lobanova: *György Ligeti. Style, Ideas, Poetics*. Transl. Mark Shuttleworth. Berlin: Ernst Kuhn, 2002, 359.

42 Kerékfy: *Egy elvetett népzenei kollázs*, 72.

sodik tételt nyitó brácsaszóló dallama közötti rendkívüli hasonlóságra. Enescu 4. és 5. szimfóniája (1941) is befejezetlenül maradt, és csak az 1990-es években, sok évvel Enescu halálát követően fejezte be őket Pascal Bentoiu zeneszerző és muzikológus. Mindkét szimfóniát 1998-ban mutatták be először, majd felvétel is készült belőlük. Rendkívül valószínűtlen, hogy Ligeti bármit is tudhatott volna rólok akkor, amikor a *Szonatinát* komponálta, amelyben a dallam először felbukkan, jóllehet nem lehetetlen, hogy találkozott Bentoiuval, aki Bukarestben élt abban az időszakban, amelyet Ligeti a Néprajzi Intézetben töltött. (Később maga Bentoiu is dolgozott ott, de csak 1953 és 1956 között, amikor Ligeti már visszatért Budapestre.)<sup>43</sup> Anderson felveti, hogy Enescu és Ligeti ugyanabból a népi forrásból merített. Bianca Țiplea Temeș szerint, akinek elküldtem a hangfelvételt, „erősen úgy hangzik, mint egy erdélyi vagy kárpáti (tehát Moldvával határos) terület pásztor-sípdallama”. A dallam szerkezetét tekintetbe véve arra a következtetésre jut, hogy „igen régi népzenei 'réteghez' tartozik [...] pillérhangjai révén, amelyek egy 'oligo-chordikus' skálát rajzolnak ki”.<sup>44</sup>

A 7a és b kotta összehasonlítja az Enescu „Andantino moderato, piacevole” tételének elején hallható szólóbrácsa-dallamot Ligeti *Hegedűversenye* II. tételének kezdőütemeivel. Ligetinéél a dallam ezúttal rendkívül lelassul, és közel két oktávval mélyebbre van transzponálva, mint a *Musica ricercatában* és a *Bagatelles*-ben. Ebben az öltözetben a regiszter, a tempó, a hangszín és a körvonalak egyezése révén, valamint annak következtében, hogy eleinte mindkét dallamot vonós szólóhangszer játssza, figyelemre méltó hasonlóság jön létre. Ha azonban Ligeti egy létező népi dallamot használt volna fel a *Szonatina* első változatában, akkor azt várnánk, hogy ez a dallam szerepel a bukaresti jegyzetkönyvben. Ott azonban nem találunk kézenfekvő modellt. Meggyőzőbb Ligetinek a 6 *bagatell* közül négyre, valamint a *Szonatina* 3. tételére vonatkozó saját meghatározása: „ál-folklorisztikus”, illetve „a bánati román és szerb idióma mesterséges keveréke”.<sup>45</sup>

A saját megérzésem, amely mögött nem áll ugyan népzenei gyakorlat, azt mondja, hogy Enescu és Ligeti egyszerűen kitalálták a dallamaikat, amelyeknek a hasonlósága a két zeneszerző azonos kulturális gyökereinek a következménye. A közelebbi vizsgálat megmutatja, hogy az egymásnak megfelelő frázisok ellenére a dallamok egészének szerkezete lényegesen különbözik. Ezenkívül Ligeti dallama a négy különböző kontextusban folyton változik: legszignifikánsabban a *Hegedűver-*

43 Ligetihez hasonlóan politikai okokból Bentoiutól is megtagadták, hogy az általa választott tárgyban folytasson tanulmányokat, csak ez az ő esetében a bukaresti zenekonzervatóriumot jelentette. 1954-ben Ligeti újabb látogatást tett Kelet-Romániában, és átutazhatott Bukaresten Constantzába menet, ahol a Fekete-tenger mellett szabadságát töltötte. Ekkorra azonban már megkomponálta a *Román concertót*.

44 Bianca Țiplea Temeș személyes közlése 2014. szeptember 12-én. Az „oligo-chordikus” kifejezés az „oligosz” görög szóból ered, amelynek jelentése „kevés”. Egy oligo-chordikus skála csupán három vagy négy hangból áll – vagyis kevesebből, mint egy pentaton skála –, és rendszerint valamilyen régebbi népi hagyományhoz tartozik. A „pillérhangok” a fő hangok, mint amilyen a „tonika” a dúr vagy a moll skálában.

45 György Ligeti *Edition*, 7, Sony 01-062309-10 (1998), ismertető, 8.



senyben, ahol tovább változtatja az időtartamviszonyokat, felemeli a skála negyedik fokát, és újraformálja és meghosszabbítja a későbbi frázisokat. A változtatások szerények ahhoz a briliáns újraterejtéshez képest, amellyel a *Kürttrió* második tételét a negyedik zongoraetüddé („Fanfares”) változtatja. A következtetés azonban csak az lehet, hogy minden kompozíció élő organizmus, amely alkalmas a revidálásra, míg egy valóságos, létező népzenei dallamon nehezebben változtatunk.

Lehetséges, hogy mindkét dallamban ugyanannak a népzenei anyagnak a pontatlan emléke testesül meg. Bármi legyen is a magyarázat, kétségtelen, hogy Ligeti a világ különböző részein kivételes tudást halmozott föl a népzenevel és meghatározó jellegzetességeivel kapcsolatban. Lenyűgözte a poliritmikus bonyolultság (például a Banda Linda zenéjében), csakúgy, mint a temperálatlan harmóniak és skálák, valamint a nyugatitól különböző előadási tradíciók és kulturális kontextusuk. Ha kifelé olykor ambivalensnek látszott is azzal kapcsolatban, hogy zenéje mennyire áll közel eredeti népzeneihez, belsőleg, ahogy az emigrációban töltött évek sokasodtak, egyre inkább azonosult gyermekkori gyökereivel és azzal a zenével, amely először felkeltette érdeklődését. Akár inspirálták a népi modellek, akár nem, zeneszerzőként ösztönösen hozta létre dallamait az első papírra vetett kottafejtől az utolsóig. S Ligeti nemcsak komponált dallamokat, hanem idézte is őket, utalt rájuk. *Szüksége volt* rájuk, különösen életének későbbi szakaszában, ahhoz, hogy azonosulni tudjon azzal a történelmi kánonnal, amelyből zenéje kisugárzott, és még inkább ahhoz, hogy lecsendesítse egyre mélyülő nosztalgiáját ama kulturális környezet iránt, amelynek a körülmények kényszere folytán hátat kellett fordítania.

**Andantino moderato, piacevole** ♩ = 40-42 (♩ = 80-84)

**Andante con moto** ♩ = 100  
cantabile, semplice ma espressivo

**Andantino moderato, piacevole** ♩ = 40-42 (♩ = 80-84)

**Andante con moto** ♩ = 100

Nem szerepel a *Musica ricercatában* és a *Bagatellekben*

7a-b kotta. 1. és 3. kottasor: Enescu 5. szimfóniája II. tételének kezdete kíséret nélküli brácsán; 2. és 4. kottasor: Ligeti Hegedűversenye II. tételének kezdete szólóhegedűn. A nyílak a két dallam hasonló lefutású frázisait kötik össze.

## Függelék: a *Kürttrió*val kapcsolatos kritikai reakciók

A német nyelvű Európában a kritika a Musikprotokoll révén, vagyis az 1984-es grazi Stájer Ősz Fesztiválon csapódott le, amelyen Ligeti számos fontos művét előadták. Ezzel párhuzamosan a „György Ligeti: personal style – avant-gardism – popularity” címmel megrendezett szimpóziumon többek között Elmar Budde, Christian Martin Schmidt, Monika Lichtenfeld, Hermann Sabbe, Rudolf Frisius és Martin Zenk tartottak előadást, és „végül is gondoskodtak a kritikus hangokról [...] Ligeti legújabb fordulatát a hatvanas évek avantgárd elveinek elhagyásaként értékelték”.<sup>46</sup>

Amikor 2000 februárjában egy háromnapos beszélgetést folytattam Ligetivel, akkor a zeneszerző a grazi kongresszus időpontját tévesen 1983-ra tette. A „reakciósság” vádja azonban továbbra is fájdalmas volt számára, hasonlóan Brian Ferneyhough „támadásához” (ahogy Ligeti nevezte), amelyre a *Kürttrió* freiburgi előadása előtt került sor. Ligeti szerint Helmut Lachenmann „a legfontosabb zeneszerzők egyike volt, akik ellenem fordultak”. Különös tehát, hogy Lachenmann összegyűjtött írásai között (1966–1995) nem találunk utalást a *Kürttrióra*, sőt Ligetinek a *Lontanót* követő más kompozícióira sem. 1969-es, 1976-os, 1982-es (ez a *Kürttrió* bemutatójának éve) és 1990-es írásaiban egyaránt a Penderecki, Ligeti és bizonyos fókig Kagel által a 60-as években követett irányzatot teszi kritika tárgyává. Az szerinte „regresszív”, „züllesztő hatású”, és „kompozíciós visszafejlődést” jelent, „társadalmunk anakronisztikus burzsoá étvágyának igazolását”, habár elismeri, hogy műveiket „az avantgárd gondolat újonnan kivívott szabadságának kifejeződéseként [...] a kifulladt szeriális utópiák hasznos korrekciójaként értelmezték és üdvözölték”.<sup>47</sup>

Nagy-Britanniában nagyrészt kedvezően fogadták az új *Triót*, habár Keith Pottert zavarták „érzelgősebb, neoromantikus” vonásai, amelyeket „érdektelennek és érvénytelennek” talált „az *Atmosphères*, a 2. vonósnégyes vagy a *Kamaraverseny* Ligeti-tíjével összehasonlítva”.<sup>48</sup> 1983 szeptemberében a Berlini Fesztivál egy négy hangversenyből álló sorozattal emlékezett meg a zeneszerző 60. születésnapjáról; a koncertekre a komponista jelenlétében került sor. „Report from Berlin” („Jelentés Berlinből”) című írásában Jeffrey Bossin a *Kürttrióról* szólva megemlítette Ligeti (immár) „határozottan defenzív hangját”, és azt, ahogyan a zeneszerző a zenekritika változó szemléletét ironikusan jellemezte: a 20. század elején a zeneszerzőket modernségük miatt marasztalták el, míg ma, éppen ellenkezőleg, a műveket „nem belső esztétikai értékeik szerint”, hanem „a korszerűség esztétikai kategóriája” szerint értékelik.<sup>49</sup>

Fordította Malina János

---

46 Ld. Lee Peter Oswald: „Ligeti-Personale und Symposium in Graz”, *Österreichische Musikzeitschrift* 39/11. (1984. november), 596–598.; és Otto Kolleritsch (szerk.): *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*. Wien: Universal Edition, 1987 (Studien zur Wertungsforschung 19).

47 Ld. „Luigi Nono oder Rückblick auf die serielle Musik” (1969), 247–257.; „Zum Verhältnis Kompositionstechnik – Gesellschaftlicher Standort” (1971/2.), 93–97.; „Zum Problem des musikalisch schönen heute” (1976), 104–110.; „Affekt und Aspekt” (1982), 63–72.; „Zum Problem des Strukturalismus” (1990). In: Helmut Lachenmann: *Musik als existentielle Erfahrung*. Hrsg. Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996, 83–92.

48 *Classical Music* 1984. április 7., 18.

49 *Current Musicology* 37/38. (1984), 233–239.

---

# ABSTRACT

---

RICHARD STEINITZ

## THE INNATE MELODIST

---

This article argues that, alongside his modernist credentials, György Ligeti was more than any of his avant-garde colleagues an instinctive melodist. I suggest that this underrated aspect of Ligeti's art was temporally, but only partially, submerged by the innovative techniques of the 1960s, and in Ligeti's later music became increasingly significant, contributing greatly to the stature, breadth and accessibility of his work overall.

---

**Richard Steinitz** is a composer, musicologist, and Emeritus Professor at the University of Huddersfield. After graduating from King's College, Cambridge, he studied composition with Goffredo Petrassi in Rome. He founded the Huddersfield Contemporary Music Festival in 1978 and he was for twenty-three years its Artistic Director, for which he was awarded an OBE in the Queen's Birthday Honours of 1996. His illustrated history of the Festival, *Explosions in November*, was published by the University of Huddersfield Press. A Hungarian translation of his award-winning book on György Ligeti (*György Ligeti: Music of the Imagination*, 2003) has recently been published in Hungarian by Editio Musica Budapest.