

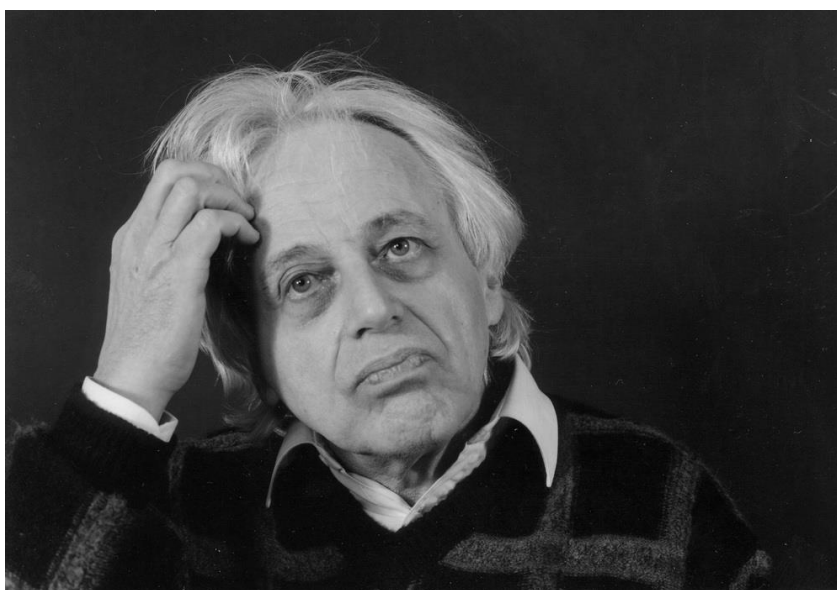
Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

KRULIK ESZTER¹
LIGETI KOMPOZÍCIÓS TECHNIKÁI
A VONÓS MŰVEK TÜKRÉBEN,
A KORAI MŰVEKTŐL
A HEGEDŰVERSENYIG

TÉMAVEZETŐ: WILHEIM ANDRÁS

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2017



Ligeti György (1923–2006)
(Bartoktavasz.hu)

¹ **Dr. Krulik Eszter** a Váci Bartók-Pikéthy Zeneművészeti Szakgimnázium és Zeneiskola, Alapfokú Művészeti Iskola tanára: [Dr. Krulik Eszter](#) — hegedű, kamarazene, zenekar

Tartalomjegyzék²

| | |
|--|-----|
| KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS | 4 |
| BEVEZETÉS | 5 |
| I. FEJEZET | 7 |
| AZ ÉLETMŰVET BEFOLYÁSOLÓ ÉLETRAJZI TÉNYEZŐK..... | 7 |
| 1. ÉDESANYJA | 7 |
| 2. ÉDESAPJA..... | 9 |
| 3. ISKOLÁI | 10 |
| 4. EMIGRÁCIÓ | 11 |
| II. FEJEZET | 13 |
| A HEGEDŰVERSENY ELŐTT KELETKEZETT, VONÓS HANGSZEREKRE KOMPONÁLT MŰVEK..... | 13 |
| 1. EGY ÉS KÉT VONÓSHANGSZERRE KOMPONÁLT MŰVEK..... | 13 |
| 1.1. Szonáta szólógordonkára (1948-1953)..... | 13 |
| 1.2. Ballada és Tánc (1950)..... | 16 |
| 1.3. Hommage à Hilding Rosenberg (1982)..... | 17 |
| 2. VONÓSNÉGYESEK | 18 |
| 2.1. Andante és Allegretto (1950) | 18 |
| 2.2. Métamorphoses nocturnes / I. vonósnégyes (1953-54)..... | 29 |
| 2.3. II. vonósnégyes (1968)..... | 41 |
| 3. TÖBB VONÓS HANGSZERRE ÍRT MŰVEK, ILLETVE VONÓS ÉS EGYÉB HANGSZEREKRE ÍRT MŰVEK | 52 |
| 3.1. A Gordonkaverseny (1966)..... | 52 |
| 3.2. Ramifications (1969)..... | 59 |
| 3.3. Kamarakoncert (1970)..... | 63 |
| 3.4. Trió hegedűre, kürtre és zongorára (1982)..... | 68 |
| III. FEJEZET..... | 76 |
| A HEGEDŰVERSENY | 76 |
| 1. PRAELUDIUM. VIVACISSIMO LUMINOSO..... | 79 |
| 2. ARIA, HOQUETUS, CHORAL. ANDANTE CON MOTO | 92 |
| 3. INTERMEZZO. PRESTO FLUIDO | 95 |
| 4. PASSACAGLIA. LENTO INTENSO..... | 102 |
| 5. APPASSIONATO. AGITATO MOLTO | 105 |
| ÖSSZEGZÉS | 109 |
| BIBLIOGRÁFIA | 110 |

² A disszertáció 3. fejezetét a Parlando 2023/6. (novemberi) számában jelentetjük meg. A disszertációban elemzett zeneművek Youtube felvételei a függelékben ismerhetők meg. (A Szerk. megj.)

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Köszönettel tartozom mindenekelőtt férjemnek és családomnak, ők szavaim mindenkori legelső olvasói és kritikusai. Köszönetet mondok konzulensemnek, Wilhelm Andrásnak, aki az “iskolai kötelezővel” szemben mindvégig szabad kezét adott, ezzel valódi szárnyakat adva a munkához. Köszönöm Matzné Tímár Ágnesnek a kezdetek kezdetén az útraindító beszélgetéseket. Az ő segítségével nélkül nem tudtam volna elindulni az írás rögzös útján. Itt mondok köszönetet Farkas Ákosnak, a Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zenei Részlege munkatársának is, aki kivételes felkészültségével remek segítséget adott az irodalom felkutatásában. Köszönöm Pap Erika klinikai szakpszichológusnak, a Károli Gáspár Egyetem tanárának az első fejezet néhány lelki zavart tárgyaló gondolatához nyújtott segítségét. Hálás vagyok Szabó Judit csellóművésznek, a Keller Kvartett tagjának, tapasztalt Ligeti interpretátorként adott tanácsait a vonósnégyes fejezetben örömmel használtam fel. Szintén hálás vagyok Farkas Zoltán zenetudósnak, hogy a Bartók Rádió 2015. május 30-án megtartott Zenebeszéd c. műsorának nyomtatott anyagát rendelkezésemre bocsátotta. Hálás vagyok továbbá Juan Sebastian Orteganak, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem hegedű szakos diákjának az Ivan Paula Santos Machado Dantas és Alexandre Roberto Lunsqui zeneszerzők portugál nyelvű tanulmányának szóbeli fordításáért. Köszönet illeti közeli barátaimat a tanácsokért. És végül köszönöm Rác Zoltánnak, hogy a szívéen viselte és életrehívta Ligeti életművének magyarországi bemutató-sorozatát. Köszönöm, hogy ezáltal közreműködhettem néhány Ligeti darab előadásában.

Köszönet illeti a Boosey & Hawkes, az Editio Musica Budapest, a Peters, a Schott és az Universal kiadókat, hogy szíves engedélyükkel hozzájárultak a kottapéldák közléséhez.

Krulik Eszter, 2017.

BEVEZETÉS

„Mit jelent nekem Ligeti? Annak a sejtelmét, hogy van valami magasabb rendű, valami tökéletesebb, mint amit én egyáltalán el bírok képzelni, hogy vannak összefüggések a művészetben, a tudományban és a világegyetemben, melyekről ő számot tud adni, és itt félbeszakad a mondat.” (Kurtág György)³

A dolgozatom egyik fő ihletadójaul választott Hegedűverseny magányos üstökösként ragyog Ligeti életműpályájának egén. „Mintha Ligeti egész művészi univerzumát be akarná mutatni” – olvashatjuk Dalos Anna tollából.⁴ Semmilyen más 20. századi hegedűversennyel nem rokonítható, pedig csupa hagyományos zeneszerzői toposz alkotja rétegeit. Mégis ezek kombinációi, illetve azon eszközök egyidejű alkalmazása, melyeket keletkezésükben évszázadok választanak el egymástól, különleges, – semmilyen dogmához vagy szerzői csoportosuláshoz nem sorolható – egyéni hangot adnak a műnek. A MÜPA 2006-ban indította el azt a 10 éves sorozatát, ahol megszólalhatott – Magyarországon először – Ligeti teljes életműve.⁵ Ennek a sorozatnak keretein belül – néhány koncerten előadóként közreműködve – léphettem igazán hús-vér kapcsolatba Ligeti ensemble-műveivel, illetve versenyműveivel. Vonósként igazi kihívást jelentett számomra ezen művek hegedű szólamainak elsajátítása. A fő tanulság mégis az volt számomra, hogy részletes analízissel szinte minden technikai nehézség leküzdhető vagy áthidalható: ha megértjük a zeneszerző indítékait, végcélját, kibogozhatatlannak tűnő kompozíciós eszközeiről lerántjuk a leplet, máris a kezünkben a megoldás egy precíz, átgondolt, hiteles előadáshoz. Dolgozatom első fele azon művekre koncentrálok, amelyek a Hegedűverseny előtt keletkeztek és valamilyen módon vagy a hegedűvel, vagy a vonósokkal vannak szorosabb kapcsolatban, és ezáltal – hipotézisem szerint – valamennyire befolyásolták a Hegedűverseny arculatát. Fő módszerem az analízis,

³ Kerékfy Márton idézi e sorokat Kurtágtól a *Párhuzamos életrajzok* című cikkének elején. http://www.muzeum.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=4191. (utolsó megtekintés: 2017. augusztus 20.)

⁴ Dalos Anna: *Kézjegy és hagyomány*. Megjelent a Muzsika 2006. januári számában. http://www.muzeum.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=1933. (utolsó megtekintés: 2017. augusztus 20.)

⁵ A sorozat életrehívója Rác Zoltán ütőművész, az Amadinda Ütőegyüttes alapítója, az UMZE egyesület akkori zenei igazgatója. Hálás leszek neki egész életemben a lehetőségért, hogy keze alatt megismerhettem Ligeti életművét.

mellette történeti dokumentumok felfejtésével karöltve próbálom megérteni és felmutatni a művek ihletét adó forrásokat. Dolgozatom második fele az életpálya utolsó nagy szakaszában született Hegedűversenyt alkotó kompozíciós elemekre – mint a dolgozat első részében elemzett korábbi művek „újrahasznosított” összetevőire – koncentrálnak.

I. Fejezet

AZ ÉLETMŰVET BEFOLYÁSOLÓ ÉLETRAJZI TÉNYEZŐK

Dolgozatomnak nem célja ismertetni a teljes szerzői életrajzot, a részletes életpálya leírása több könyvben és már az interneten is elérhető. Azon – általam fontosnak ítélt – akár történelmileg is nagy horderejű, vagy családi eseményekre koncentrálok, amelyek dolgozatom keletkezésének évéből – vagyis egyfajta perspektívából – nézve alakíthatták egyrészt Ligeti szerzői stílusát, másrészt egyáltalán zeneszerzővé válását. A általam kiemelt kettő, családra vonatkozó, és további kettő, inkább történeti fontossággal bíró elem egyike sem tartozik szorosan a témámhoz, mivel azonban egyik életúttal foglalkozó irodalom sem csoportosítja a pszichobiográfia módszertana ⁶ szerint az életrajzi tényezőket, emiatt döntöttem úgy, hogy – dolgozatom színesítését szolgálva – mégis kísérletet teszek felvázolásukra. Az életműre gyakorolt hatás hipotetikus jellegét nem kell bizonyítanom.

1. Édesanyja

Ligeti György Sándor szülei művelt, asszimilálódott ateista zsidók, akik az I. világháborúban ismerkedtek meg egymással. Édesanyja, Somogyi Ilona szemészorvos 1893-ban született Budapesten. Mindkét világháborúban a foglalkozásának köszönhetően menekült meg. A délnyugat-magyarországi Somogy-megyéből származó felmenői között akadt kézműves, vízépítő mérnök, jószágintéző is. Családnevüket Schlesingerről magyarosították Somogyira.⁷ A leírások szerint “igen szép asszony volt”.⁸ Ligeti úgy emlékszik rá, mint korrekt, távolságtartó anyára, aki nem hitt az érintés erejében, nem ölelte meg gyermekeit, öccsét, Gábort még szoptatni sem akarta. Bár formálisan nagyon kedves tudott lenni, de nem volt

⁶ A pszichobiográfiát ma főként az idiografikus szemléletű személyiség- és kreativitáskutatásban, valamint a történeti és politikai pszichológiában alkalmazzák. Kóváry Zoltán: *Pszichobiográfia és patográfia Magyarországon 1912-1990*.
http://www.mtapi.hu/thalassa/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/3%2824%292013-3-4/053-78_Kovary-Z.pdf. (utolsó megtekintés: 2017. augusztus 20.)

⁷ *Ligeti György válogatott írásai*. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 18-19. oldal.

⁸ Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 4. oldal.

melegszívű.⁹ Szemorvosként igen lekötötte a munkája, amit otthon, a magánrendelőjében végzett.

Családunkban tulajdonképpen valamiféle puritán vagy protestáns munkaerkölcs honolt. [...] anyám nagyon sok beteget fogadott. Egyszer, amikor látni akartam anyámat, beültem a várószobába, hátha akkor úgy fogad, mint egy betegét.¹⁰

Az egyébként közlékeny zeneszerző nagyon ritkán nyilatkozott édesanyjáról. Amennyiben mégis, csak néhány szűkszavú mondatban beszélt róla. A pszichológiában gazdag szakirodalma van az anyával kapcsolatos első gyermekkori élményeknek, illetve azok élethosszig tartó hatásának. Korai kötődésnek hívjuk az első jelentős, másik emberhez – jelen esetben az anyához – való kapcsolódást, ami minden későbbi kötődési-kapcsolatunk prototípusa. Azonban ha a megfelelő illeszkedés hiányában a kötődési rendszer sérül, minden további pozitív emberi kapcsolat kialakítását megnehezíti.¹¹ A fentebb idézett, pár soros, jelentéktelennek tűnő két emlék a megsebzett gyermeklélek legmélyéről tör fel, egy életen át kísértő hiányélményről tanúskodik, ami meghatározó jelentőséggel bír nemcsak az alany kapcsolataiban, hanem egy alkotóművészi életpálya *gyümölcsei* szempontjából is.

Ha mélyebbre ások, akkor az én életem problémája anyám természetéből ered. [...] nem volt melegszívű – más nők viszont azok voltak... Talán ezért vagyok most egyedül, és ezért nem tudtam stabil családot alapítani.¹²

A középső alkotói korszak – méltán sokat elemzett – műveinek elidegenítettsége, távolságtartása, rideg hűvössége összekapcsolható eme meghatározó gyermekkori hiány-élmény felszínre törésével, megszemélyesítésével. A nyolcvanas évek paradigmaváltása pedig kísérteties módon egybeesik Ligeti édesanyjának 1982-ben bekövetkezett halálával. Bár Kerékfy és Steinitz is a gyászfeldolgozás

⁹ I. m., I. h.

¹⁰ Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv.* (Budapest: Osiris, 2005.) 21. oldal.

¹¹ Molnár Péter és Nagy Emese: „A veleszületett szocialitás jelenségéről”. In: *A megtermékenyítéstől a társadalomig.* Szerk.: Hidas György, (Budapest: Dinasztia Kiadó, 1997), 23-29. oldal.

¹² Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje.* (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 213. oldal.

materializálódásaként aposztrofálja például a Kürtrióban fellelhető erdélyi siratókkal rokonságot mutató kompozíciós elemek használatát¹³, véleményem szerint fontosabb a tény, hogy a ridegséget sugárzó anya halálával nagyjából egyidejűleg a kompozíciók fokozatosan elvesztik hűvös kisugárzásukat. A mélyhűtött jéglap felenged. A II. /3.3. alfejezetben részletesen tárgyalom ezt a jelenséget a 2. *Vonósnégyes* kapcsán, a *Kammerkonzert* tükrében. A következő idézetet később újból felhasználom, teljesebb formájában:

A 60-as évek első felében [...] a szuperexpresszivitásnak a teljes kihűtése foglalkoztatott: hogy a zenei gesztusokat valahogy üvegbúra alatt lássuk, mint múzeumi tárgyakat. A kifejezés forró, de a kifejezés és miközöttünk üveglap vagy mélyhűtött jéglap van.¹⁴

2. Édesapja

A művészetekre is fogékony Auer-ág a Balatonfelvidékről származik. Auer Soma, Ligeti nagyapja freskófestő kisiparos volt. Testvére, a veszprémi születésű Auer Lipót, világhírű hegedűművész és tanár a cári Oroszországban élte le életét. A család a 20. század elején, a nacionalista magyarosítás idején vette fel a Ligeti nevet. Édesapja, Ligeti Sándor 1890-ben született Kaposváron. A sokoldalú, művelt bankár természettudományos érdeklődése ellenére, munkáltatói ösztönzésre jogot hallgatott az egyetemen. Érdekelte azonban az irodalom és a zene is, fiatal korában hegedülni tanult, gyermekei megszületése után gazdasági és etikai témájú könyveket illetve egy utópisztikus regényt is írt. Esténként írógépe kopogása ringatta álomba a fiúkat.¹⁵ Ifjúkori beteljesületlen álma miatt elsőszülött fiát, Györgyöt tudományos pályára szánta. Ligeti emiatt csak tizennégy évesen kezdett hagszeren tanulni, ugyanis apja hallani sem akart zongoraórákról. Korát meghazudtoló érettségről ad

¹³ Kerékfy Márton: *A kelet-európai népzene hatása Ligeti György zenéjére*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. Illetve Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 213. oldal.

2014.http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kerekfy_marton/disszertacio.pdf. (utolsó megtekintés dátuma: 2017. augusztus 20.)

¹⁴ Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. (Budapest: Zeneműkiadó. 1979). 19. oldal.

¹⁵ Bár erről mindössze csak egyszer tesz említést Ligeti, biztos vagyok benne, hogy meghatározó hangélmény volt számára a kiszámíthatatlan ritmikájú, hektikus „írógépzene” az ébrenlét és az alvás határán. Akinek van ilyen élménye, az asszociálhat a *meccanico* típusú Ligeti zenék hallgatásakor – a különböző sebességű ritmikái rácsok összhatása bizony tud emlékeztetni „írógépzene”.

tanúbizonytságot hangszerválasztása: öccsével, a hegedűlni tanuló Gáborral szeretett volna szonátázni. Az apai szigor hatására túl későn megkezdett hangszeres tanulmányok azonban predestinálták zeneművészi sorsát: a sok gyakorlás ellenére sem válhatott belőle zongoravirtuóz.

3. Iskolái

Iskoláit történelmileg terhelt időkben, az országhatárok át meg átrajzolása miatt hol Magyarországon, hol Romániában végezte. A román nyelvű osztályban magyarként kirekesztett kisebbségi volt, eleinte nyelvi nehézségekkel – bár remek nyelvérzékének köszönhetően ezen hamar túltette magát. Magyar zsidóként azonban dupla kirekesztettséget kellett megéljen: a kolozsvári magyar egyetem – a kitüntetéses érettségi ellenére – elutasította felvételi kérelmét, az akkor már életbelépett numerus clausus miatt. Ez volt az oka, hogy végül a kolozsvári konzervatóriumban folytatta tanulmányait, ahol Vaszy Viktor igazgató nem alkalmazta a zsidóellenes törvényeket.¹⁶

A tény, hogy zsidó származásom miatt nem vettek fel az egyetemre, bár a felvételi vizsgán megfelelttem, döntően befolyásolta a sorsomat. Zeneszerző lettem. Ez már csak egy ilyen furcsa dolog.¹⁷

Harmadéves volt a Konzervatóriumban, amikor 1944 januárjában váratlanul behívták munkaszolgálatra. Októberig négyszer esett szovjet fogságba, de véletlenek sorozatának köszönhetően mindig megmenekült. Mai világunkban elképzelhetetlen körülmények között, – élet-halál kérdésében fásult közönnyel tengődő sorsok fojtogató szorításában – várakozott reménytelen hónapokon át. Családját elhurcolták, csak édesanyja élte túl, akit később viszont is látott. Amikor vége lett a háborúnak 1945-ben, beiratkozott a budapesti Zeneakadémiára. 1950-ben, huszónhét évesen tette záróvizsgáját, amire az *Andante és Allegretto* című vonósnégyesét komponálta. Az ötvenes évek forradalmat provokáló sztálini diktatúrája megágyazott 56-os emigrálásának. Iskolai évei alatt megtanult hat nyelven, és a kirekesztettség hat

¹⁶ Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 14. oldal.

¹⁷ Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. (Budapest: Osiris, 2005.) 35. oldal.

nyelvén is: Romániában magyarként üldözték, Magyarországon román állampolgársága miatt voltak nehézségei, zsidóként pedig nem tanulhatott tovább ott, ahol édesapja és saját gyermekkori álmát valóra válthatta volna. Elveszítette a családját, és a diktatúra szorításában úgy érezte, nincs tovább maradása. Zeneszerzőként belefutott a művészileg érdektelen szocialista-realista kompozíciók zsákutcájába. Az életbenmaradás egyetlen útja maradt: elmenni.

4. Emigráció

1956-ban második feleségével, Verával elhagyták Magyarországot, az osztrák határon át, gyalog.¹⁸ Első útjuk Bécsbe vezetett. A hontalan évek folytatódtak, bár a nyugati avantgard zeneszerzők kivételes vendégszeretettel fogadták és segítették Ligetit az elhelyezkedés nehéz éveiben. Bécsből Kölnbe került 1957-ben a WDR-hez, ahol ösztöndíjasként eltölthetett egy évet. 1969-től 1973-ig Berlinben tartózkodott, szintén egy ösztöndíjnak köszönhetően. Fél évet Stanfordban, az Egyesült Államokban töltött. A hamburgi zeneakadémia tanáraként 1973-tól Hamburgban élt. Tanított többek között a stockholmi egyetemen is, itt ismerkedett meg Hilding Rosenberggel, akinek a hegedű-cselló duót komponálta 90. születésnapjára. Élete utolsó éveit ismét Bécsben töltötte. A nyugat-Európa fellegváraiban eltöltött kozmopolita évtizedek, egymást érő alkotói sikerek és világhírnév ellenére sem maradt egyetlen város sem, amire otthonaként tudott volna tekinteni. A német nyelvterületeken töltött évekről így emlékezett:

Az ausztriai és németországi lakossághoz fűződő viszonyomat is erősen megterhelte a közelmúlt: a feltűnő filozemitizmus, amellyel fogadtak, visszatetszőnek, őszintétlennek, egyszersmind büntudatból fakadónak tűnt a számomra. [...] Szakmai okokból Ausztriában és Németországban éltem, és itt is maradtam, tudván, hogy azok a görcsök és rossz érzések, amelyeket a hitleri idők óta mindnyájan, zsidók és nem zsidók egyaránt magunkkal cipelünk, gyógyíthatatlanok [...] ¹⁹

¹⁸ Vera valóban a második felesége volt Ligetinek, de 1954-ben elváltak Budapesten. Bécsben azonban újránházasodtak 1957-ben. Tehát az emigráció pillanatában éppen nem voltak házasok.

¹⁹ *Ligeti György válogatott írásai*. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 25. oldal.

Erdélyi hazája végleg Románia része lett, Budapest fanyar ízek emlékét hagyta maga után. A megsemmisült otthon utáni vágyódás a fiatalon elveszített családtagjainak emlékével terhelve, az életútjának elején beszűrődött harmóniák “újrahasznosítására” készítették az avantgardból immár kiábrándult, az életének az utolsó nagy alkotóperiódusába érkező szerzőt, mint az látni fogjuk a *Kürttrió* és *Hegedűverseny* esetében.

II. Fejezet

A HEGEDŰVERSENY ELŐTT KELETKEZETT, VONÓS HANGSZEREKRE KOMPONÁLT MŰVEK

1. Egy és két vonóshangszerre komponált művek

Az 1992-es datálású *Hegedűverseny* előtt született, egy és két vonóshangszerre komponált műveket gyűjtöttem e fejezetbe, tehát a már 1994-ben keletkezett, az életmű talán legfontosabb vonós szólóműve, a *Brácsa szólószonáta* emiatt nem kerül tárgyalásra ebben a fejezetben. A magyarországi évek alatt komponált *Szonáta szólócsellóra* az asztalfiók számára készült harminc évre, mivel a Zeneszerző Egyesület betiltotta előadását. A *Baladă și Joc* már jobb helyzetben volt, ugyanis a zsdanovi kiáltványban megfogalmazott népdalfeldolgozás kritériumainak eleget tett, illetve a belőle készült két változat is elősegítette népszerűségét.

1.1. Szonáta szólógordonkára (1948-1953)

1948 és 53 között – a budapesti zeneakadémián diákként, majd tanárként eltöltött évek alatt – keletkezett a két tételes, szólócsellóra komponált *Szonáta*. Későbbi ajánlása Ove Nordwall svéd zenetudósnak szól. Ő tette meg azt a heroikus lépést, hogy a Ligeti drámai 56-os emigrációja utáni években elhozta Budapestről, titokban, Ligeti édesanyja pincéjéből az ottmaradt kéziratokat.²⁰ 1948-ban Ligeti ismerte már valamelyest a csellójáték technikáját saját élményekből, 18 éves korában ugyanis több hangszeren, többek között csellón is elkezdett tanulni játszani. Ez magyarázza egy életen át tartó, különös vonzódását e mélyvonós hangszerhez. Az első tétel eredetileg önálló, csak egymagában lévő darab volt öt éven keresztül. Egy fiatalkori csellista szerelmének írta, aki ugyan soha nem adta elő, de a tétel jó alapul szolgált 1953-ban, amikor Dénes Vera csellóművésznő darabot rendelt tőle: közös megállapodásuk eredményeképp ehhez a már létező tételhez komponált egy virtuóz második tételt.²¹ Így, ebben a már kéttételes formájában vált *Szonátává* és így

²⁰ Louise and Marx Duchesneau, Wolfgang: *György Ligeti of foreign lands and strange sounds*. (Woodbridge: The Boydell Press, 2011). 170. oldal.

²¹ *Ligeti György válogatott írásai*. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 362-363. oldal.

ismerjük ma is. A darab magyarországi nyilvános előadását a Zeneszerző Egyesület nem engedélyezte, mondván, hogy a második tétel túl modern, de egy rádiófelvételt készíthetett belőle Dénes Vera. Ősbemutatójára ezért csak 30 évvel később, Ligeti emigrálása után jóval, 1983-ban Párizsban került sor: Manfred Stilz német csellista előadásában.²² Erről az ősbemutatóról magától Ligetitől tudunk, ám ezt az előadást megelőzte egy másik, 1979-es hangverseny Londonban, ahol az Angol Bach Fesztivál keretén belül Rohan de Saram adta elő a *Szonátát*²³ – erről az előadásról Ligeti nyilván nem értesült 1991-ig, amikor a szóban forgó darab első lemezfelvétele kapcsán Steven Paulnak adott interjújában az 1983-as ősbemutatót emlegette.²⁴ A *Dialogo* címet viselő első tétel tagadhatatlanul Kodály hatása alatt született, erről beszél is Ligeti:

[...] Virány Annus [...] szintén csellózni tanult, s én titokban szerelmes voltam belé. 1948-ban írtam neki egy szólócsellódarabot, mert volt már némi ismeretem a csellótechnikáról, a kettősfogásokról két vagy három húron. Aztán odaadtam neki a darabot [...] A darabnak a “Dialogo” címet adtam, mert olyan, mint egy beszélgetés két ember – egy férfi és egy nő – között. [...] Ebben a darabban megpróbáltam egy szép, jellegzetesen magyar hanglejtésű dallamot írni, de nem népdalt [...], úgy mint Kodály.²⁵

A *Dialogo* olyannyira nyílt tisztelgés Kodály előtt, hogy a tételt indító *pizzicato glissando* akkordok, konkrét idézetek az 1915-ben íródott op. 8-as



Szólószonátájából.

Kottapélda. Ligeti: *Szonáta* 1. tétel, 1. ütem.
© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

²² Ligeti György válogatott írásai. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 363. oldal.

²³ Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 44. oldal.

²⁴ Ligeti György válogatott írásai. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 362. oldal.

²⁵ I.m. 363. oldal.

A 3. tétel 582. ütemétől kezdődően Kodály pont ebben az akkordfelrakásban használja a *pizzicato glissandókat*.²⁶ (lásd Kottapélda 2. sora)

Kottapélda. Kodály: *Szólószonáta* Op. 8. 3. tétel, 573-588. ütem.
© Copyright 1921, 1948 by Universal Edition A.G. Wien,
Copyright assigned 1952 to Universal Edition (London) Ltd., London

Ligeti esetében 1948-at írunk, Bartók *V. vonósnégyese* ekkor már tizenegyedik életévében jár: a 4. tétel záróütemeiben a cselló hasonló felrakású dúr-akkord mixtúrával búcsúzik, *pizzicato-glissando* technikával összefűzve a kettőskötés akkord-párjait – hívja fel a figyelmet Déri György kiadatlan disszertációjában.²⁷

Kottapélda. Bartók: *V. vonósnégyes* 4. tétel 95-101. ütem.

Azonban Ligeti valószínűleg ekkor még nem ismerhette az *V. vonósnégyest*. A *Szonáta* fríg hangkészletű “népdala”, sorvégein *pizzicato* akkordokkal megszakított főtémájának első két sora egymáshoz kvintváltó sorokként viszonyulnak. A harmadik sor kupolaként magasodik ki dallamvezetésével, az utolsó, visszatérő sor

²⁶ Kodály: *Szólószonáta* op. 8. UE 6650

²⁷ Déri György: *20. Századi és kortárs szológordonka darabok elemzése. Gyakorlati analízis*. DLA doktori értekezés. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011. 31. oldal

előtt. Klasszikus, újstílusú népdal architektonikus szerkezetét mutatja: A-A⁵-B-A. Mielőtt a *Poco piú mosso* fugatoja elkezdődne, megismétlődik a népdal utolsó két sora. A *Capriccio* címet viselő 2. tételt Paganini hegedűcapricciói inspirálták – Ligeti saját bevallása szerint.²⁸ A 3/8-os lejtésű, alapvetően folyamatos tizenhatodokban mozgó tétel kettőskötéseit, hármaskötéseit, vagy ütemeken átívelő kötéseit, illetve azon részeit, ahol minden második tizenhatodon üreshúrokat hallunk orgonapontként, és a másik, mozgó szólam adja ki a dallamot – Bach csellószvitjeiből kölcsönözte Ligeti. Ilyen például a *C-dúr Gigue*, a *d-moll Gigue*, a *c-moll Adagio* 3/8-os *Allegro* része, de a *G-dúr Preludium*nak illetve *Courrante*-nak bizonyos részei is. Ez a vonóshangszereken igen jól szóló, virtuóznak ható elem sok zeneszerzőt megihletett: egyrészt könnyen megvalósítható vele bármilyen többszólamúság az egyszólamúságon belül, másrészt hangszereszerűsége miatt kidomborítja a vonós instrumentumok adottságait. A négy üres húr több hangnemhez is kulcsot ad, többféle variációs lehetőséget biztosít az üres húrokat alulról vagy felülről megközelítő másik szólamnak, mindezek tükör vagy rákfordítását is kiaknázzák a kreatívabb szerzők. Ligeti bőven merít ezekből a bachi eszközökből, de hangkészletére a bartóki polimodalitás jellemző. A Vonósnégyesek fejezetben kifejtem, hogy az *Andante és Allegretto* (1950) első tételének cselló szólamában már megjelenik ez a fajta kísérletezés a tizenhatod mozgású kíséretben, illetve pár évtizeddel később a *Hegedűverseny*ben is. A darab a mai napig világsikernek örvend, rengeteg szólólista vette fel repertoájába, több szóló-cselló lemezen megtalálhatjuk Kodály *Szólószonátája* mellett. Habár nem viseli még magán az érett Ligeti kézjegyének nyomait, evvel együtt a még Magyarországon keletkezett darabok közül fontos és kiemelendő alkotásnak tartom az *I. vonósnégyes* mellett.

1.2. Ballada és Tánc (1950)

A *Baladă și Joc* – eredeti román címén – két hegedűre komponált egypercesek. 1950-ben, az *Andante és Allegretto* keletkezési évében születtek ezek a duók is. Ligeti eredeti terve szerint készített volna egy egész sorozatot a Bartók *Hegedűduók* mintájára, de aztán elvetette ezt az ötletet és sajnos csak ez a két tétel maradt ránk. Bartók hatása tagadhatatlan, ebben a műben is idéz az ihletet adó Mestertől: a *Tánc*

²⁸ *Ligeti György válogatott írásai*. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 363. oldal.

tétel 112. ütemében például a 2. Kötet / 32. *Máramarosi tánc* címet viselő Bartók Duó alsó szólamának híres két üres húron megszólaló ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ kísérelő rimusa hallható, de később is ebből a táncból idéz: a 119. ütemben az alsó szólam szinkópáló ritmusú, orgonapont felett kromatikusan lépkedő szólama mindenkinek a fülében van, aki valaha is hegedült életében. (*Máramarosi tánc* 14-15-16. ütem) A két darabnak van egy iskolai zenekarra készített változata, illetve a *Román koncert* első két tételének alapjául is szolgált.²⁹ Az első tétel (*Andante*) váltakozó ütemmutatóban lejegyzett fríg dallam. Meglátásom szerint zeneileg indokoltabb lenne a lejegyzése egy 8/8-os ütem-egységben, két nyolcad felütéssel, az egységen belül pedig 3+3+2 nyolcad súlyozással – a dallam lejtése szerint. A második tétel (*Allegro vivace*) egy 2/4-es lejtésű tánc, az első tétellel egyetemben román népdalfeldolgozások. Ezzel szemben az ugyanabban az évben keletkezett *Andante és Allegretto* témáiban bár szintén felfedezhetjük a népzenei ihletést, mégis egyfajta törekvés – ha kezdetleges is – megjelenik az önálló dallamformálás, és a nagyforma kibontása tekintetében.

1.3. Hommage à Hilding Rosenberg (1982)

1982-ben, a híres svéd zeneszerző 90. születésnapjára – köszöntő gyanánt – írta Ligeti ezt az alig egy perces szösszenetet, hegedűre és csellóra. A stockholmi Egyetemen ismerkedtek össze a 60-as években, abban az időben, amikor mindketten itt tanítottak. A mindössze egy partitúraoldalon huszonöt ütemet számláló mű igen könnyen játszható, hangszerszerű, ugyanakkor Ligeti azt is bebizonyítja, hogy – ő is, mint Bartók – egy haiku rövidségű tételben is tud meggyőző zenét írni saját stílusában. A Bartók-duókhöz hasonlóan sok üres-húros kvintet hallunk, illetve üres húros orgonaponthoz húzott, negyedenként, félkottánként lépegető második szólamot. A hegedűre és csellóra írt duó ily módon rögtön négyszólamban, szinte vonósnégyesként szólal meg a kettősfogásokkal. A mű ajánlása: “Tisztelet Hilding Rosenbergnek, születésnapja alkalmából (Bartók szellemében)”.³⁰ A mű a kürttrióval azonos évben született, ilyen módon nem a fejezetben tárgyalt művekkel mutat rokonságot.

²⁹ *Ligeti György válogatott írásai*. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 364. oldal.

³⁰ Ligeti: *Hommage a Hilding Rosenberg*. (Mainz: Schott, 2006).

2. Vonósnégyesek

Ligetinek életében három vonósnégyese jelent meg: az *Andante és Allegretto*, a *Métamorphoses nocturnes* című *I. vonósnégyes* és a *II. vonósnégyes*. Az 1938-39-ben komponált *Sonatina* vonósnégyesre befejezetlenül és csak kéziratban maradt fenn.³¹ Továbbá Tiplea Bianca Temes román zenetudós talált arra utaló jegyzeteket a bázeli Paul Sacher Stiftungban, hogy Ligeti még két vonósnégyes megírását tervezte. Ezek azonban soha nem készültek el, pedig arra nézve is voltak már tervei, hogy mely kvartetteknek ajánlja majd a későbbiekben ezeket a műveket.³² A három Ligeti-kvartett mindegyike a szerző életének fontos fordulópontjain született. Az *Andante és Allegretto* a Zeneakadémián eltöltött diákéveket lezáró zenemű, az *I. vonósnégyes* a bartóki-hagyomány búvkörében eltöltött évek mintegy koronája, a *II. vonósnégyes* pedig a mikropolifon-korszakban született, azonos alkotóelemekre épülő kompozíciók közül az egyik legkiemelkedőbb alkotás.

2.1. Andante és Allegretto (1950)

Az *Andante és Allegretto* címet viselő, vonósnégyesre íródott két tételes mű 1950-ben, Ligeti zeneakadémiai zeneszerzés-záróvizsgájára készült.³³ Bemutatójára csak 1994-ben, a darab keletkezése után negyvennégy évvel került sor Salzburgban.³⁴ Az ősbemutatón a Ligeti életművét rögzítő, Sony Classic által kiadott sorozatban is közreműködő Arditti Kvartett játszott. Az ártatlannak tűnő, vonósnégyesként nem is aposztrofált művet Farkas Zoltán egyenesen “meglepően érdektelen, sablonos kompozíció”nak tartja.³⁵ Pedig a patikamérleg pontosságával szerkesztett darab a mesterségét igen alaposan ismerő alkotóról vall. Már itt több olyan kompozíciós eszközt felvonultat – legalább csírájában, vagy ötlet gyanánt, – amelyeket későbbi,

³¹ https://hu.wikipedia.org/wiki/Ligeti_György_műveinek_listája. (utolsó megtekintés: 2017. augusztus 20.)

³² Tiplea Temes, Bianca: *Ligeti's String Quartet Music: from the published works to the new discoveries at the Paul Sacher Foundation*. <http://www.wseas.us/e-library/conferences/2012/Iasi/AMTA/AMTA-31.pdf>. (utolsó megtekintés: 2017. augusztus 20.)

³³ *Ligeti György válogatott írásai*. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 364. o.

³⁴ Ligeti György: *Andante und Allegretto*. (Mainz: Schott, 2002.) 3. o.

³⁵ http://www.muksikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=348. (utolsó megtekintés: 2017. augusztus 20.)

méltán híressé vált darabjaiban majd kidolgozva, komplexebb formában hallhatunk viszont, illetve a Ligeti-stílus jellemzőiként emlegetünk.

Az *Andante és Allegretto* komponálásának évében – Kodály közbenjárására – a Zeneakadémia ellenpont tanárává nevezik ki az ekkor 27 éves szerzőt.³⁶ Ilyen fiatalon akadémiai álláshoz jutni kiváltságnak számított, – ráadásul diploma nélkül – különösen azokban az időkben, amikor a zsdanovi kommunista diktátum következtében az új művészeti irányzatokat – a zenében éppúgy, mint az irodalomban vagy a képzőművészetben – betiltották Magyarországon. Minden akkoriban modernként számontartott zene – Schönberg, Berg, Webern, de Bartók műveinek többsége is – tiltólistára került az 50-es évek Magyarországon. A ma már klasszikusnak számító Debussy és Ravel sem volt kivétel, de őket ismerte korábról Ligeti. Bartóknak csak a népdalfeldolgozásait, illetve az első és hatodik vonósnégyesét engedték műsorra tűzni.³⁷

Az 1950 körüli zenepolitika legsötétebb fejezete az úgynevezett Bartók-per [...] Nyilvánvaló volt, hogy az antimodernista művészetpolitika [...] egyáltalán nem tolerálhatott egy olyan megalkuvások nélkül újító művészt, mint Bartók. Ugyanakkor neve és jelentősége [...] túlságosan súlyos volt ahhoz, hogy életművét egészében kiátkozhassák. A megoldást az életmű megosztása kínálta: korabeli szóhasználattal a "polgári expresszionista" Bartók-műveket évekre zár alá helyezték, a népzeneire közvetlenül építkező alkotásokat vagy éppen a kései Bartók-stílus "népi klasszicizmust" sugárzó kompozícióit viszont széles körben propagálták.³⁸

Ilyen ingerszegényre csupaszított környezetben fogant Ligeti számozatlan vonósnégyese, amelyről ő maga így ír:

A két tétel jól tükrözi stiláris bizonytalanságomat a magyarországi kommunista diktatúra kezdetén: politikai szempontból ellenzéki

³⁶ Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv.* (Budapest: Osiris, 2005.) 60. o.

³⁷ I.m. I.h.

³⁸ Halász Péter: *A Dunánál. Magyarok a 20. században. (1918-2000) Encyclopaedia Humana Hungarica 09. Zenei életünk 1945 után. A Bartók-per és Bartók-kutatás.* <http://mek.oszk.hu/01900/01906/html/index4.html>. (utolsó megtekintés: 2017. augusztus 20.)

voltam, művészként egy pillanatig mégis hittem egy “közérthető” zenei nyelv lehetőségében. De csakhamar kiderült, hogy ez tévedés és önámítás volt, s hogy nem lehet kompromisszumot kötni a rendszerrel. Azonfelül ezek a darabok a legkevésbé sem feleltek meg a “szocialista realizmus” követelményeinek.³⁹

Hangvételére népi ihletésű, magyar népzenei fordulatokban bővelkedő dallamformálás jellemző, bár ütemmutatója 6/8.⁴⁰ Pasztorális karaktere Weiner Leó *III. vonósnégyesének* 1. tételét idézi: a *Pasztorál, Fantázia és Fúga* című vonószekari művét Weiner 1938-ban dolgozta át vonósnégyesre.⁴¹

I. PASTORALE

WEINER LEÓ
(1885–1960)

Allegro amabile

Kottapélda. Weiner: *Pasztorál, Fantázia és Fúga*, 1. tétel kezdete, 1. hegedű szólam
Copyright by Editio Musica Budapest

A hol 6/8-os, hol 9/8-os *Pasztorál* dallamformálása – az *Andantéhoz* hasonlóan – igen gazdag kvartlépésekben, és bár egyik sem pentaton hangkészletű, azonban a pentaton, mint gazdagon díszített dallamtörzs mindkettőben kirajzolódik.

Andante cantabile

³⁹ Ligeti György Edition 1: *String Quartets and Duets*. London: Sony Classical 1996, SK 62306 CD kísérszöveg

⁴⁰ A 6/8-os lejtés bár nem jellemző, de nem is teljesen idegen a magyar népzeneitől: a „Hopp ide tisztán” kezdetű dalunk például ebben a lejtésben van lejegyezve.

⁴¹ Weiner Leó 1957-ig volt a Zeneakadémia tanára, a szóbanforgó művével bizonyosan találkozhatott Ligeti.

Kottapélda. Ligeti: *Andante és Allegretto* 1. tétel
 1-9. ütem, a téma bemutatása. 1-4. ütemig: brácsa,
 5-8. ütemig: 1. hegedű, 9. ütem felütéssel: brácsa.
 © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A mű zenei szerkezetét tanulmányozva megállapíthatjuk, hogy az első tétel ABBA^vB^v formában íródott. A 8+1 ütemes „A” téma 4 ütemnyi, ereszkedő dallamú félperiódusát a brácsa mutatja be h-fríg tonalitásban, amit az első hegedű vesz át négy ütem erejéig, majd a brácsa moduláló ütembővítmenyével e-frígbe érkezünk (lásd Kottapélda). A cselló mindvégig szigorúan szerkesztett kontrapunktikus dallamvezetéssel támasztja meg a főtémát. Az „A” téma és a „B” téma közötti átvezető rész a már bemutatott első téma dallamtöredékéből (5. ütem 2. fele) fejlődik ki: egy önmagát körüljáró, tiszta kvart ambitusú tetrachord motívum két felső váltóhanggal indul, majd az alaphangot alsó váltóhangról közelíti meg, amelyben a kisszekund a két felső hang között helyezkedik el.

Kottapélda. Ligeti: *Andante és Allegretto*, 1. tétel, 10-13. ütem. Az átvezető rész első négy üteme.
 © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Ez a motívum szolgál az imitációs technikával szerkesztett nyolc ütemes átvezető rész alapjául – amit rögtön utána transzpozícióban és tükörben is hallhatunk öt ütem erejéig. Az átvezető rész *cisz*-fríg tonalitású záróüteme egy *fisz* alapú váltódomináns

szeptimakkorddal (22. ütem) a „B” téma hangnemébe modulál. A „B” téma (a 24. ütemtől) a *heptatonía secunda* 4. móduszát, az akusztikus skála hangsorát használja.⁴²

Kottapélda. Ligeti: *Andante és Allegretto* 1. tétel, 20-26. ütem.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Ilyen módon a „B” téma záróhangját (27. ütem) egy kettős kötés alatt szereplő tizenhatod-pár, a záróhanghoz viszonyított tritonusz és egy nagyterc előzi meg. (26. ütem utolsó két tizenhatod)

Kottapélda. Ligeti: *Andante és Allegretto*.
1. hegedű szólam, 26-27. ütem.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A két paradigmaváltással és negyvenkét évvel később keletkezett *Hegedűverseny*ben is visszaköszön ez a motívum: igen könnyen felismerhető, ugyanakkor nagyon jellemző Ligeti-kézzeggyé válik a második tétel fő témájában. (lásd a következő Kottapélda 11. ütemében)

Kottapélda. Ligeti: *Hegedűverseny* 2. tétel. Szóló stímm, 8-14. ütem.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A szintén kétrészes „B” téma első felét az első hegedű mutatja be (24. ütem), majd a második hegedű egy oktávval mélyebben megismétli (27. ütem felütéssel), ezután halljuk csak a téma második felét. (a-a-b) Az „A” téma visszatérése előtt még egyszer ugyanabban a hangnemben halljuk a második, vagy „B” témát az első hegedűtől, de

⁴² A terminus technikus Bárdos Lajostól származik, elsősorban Kodály műveiben elemezte a hangrendszereket. A heptatonía secunda 4. móduszának, az akusztikus skálának szolmizációja: dó-ré-mi-fi-szó-lá-tá-dó.

ezúttal a cselló válaszol rá, ritmikájában variálva a „B” téma első felét, majd a téma második felét bevezető négyhangos motívum kánon torlasztásával bővíti a „B” téma második felét. Az „A” téma visszatérését eredeti hangnemben a cselló hozza (48. ütem), amit egy ütemmel később a prím követ felső kvint távolságra, kánonban. A téma második felét ezen a helyen a brácsa kezdi el, de a cselló vissza is veszi egy ütemmel később. Itt nyerünk bizonyosságot az „A” téma kilenc ütemességéről, mivel az elmoduláló 9. ütemet itt már nem veszi át más hangszer. A visszatérésben is felcsendülő „B” témát a két középszólam prezentálja oktáv különbséggel, físzmollban. A zárómotívum két tizenhatoda modulál az új hangnembe: a tétel egyik negatív csúcspontja a 65. ütemben *subito pp* b-mollban megszólaló, megismételt „B” téma: a prím és a cselló között feszülő két, majd három oktávnyi távolságban megkettőzött unisono dallam. A középszólamok egyidejűleg kimerevített akkordjai a *Kamarakonzert*, vagy a *Csellóverseny* álló – fagyott pillanatait vetítik előre.⁴³

Kottapélda. Ligeti: *Andante és Allegretto* 1. tétel 65-68. ütem.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A „B” téma első fele harmadszor is megszólal, g-mollban. A visszatérés közben történő kísérő zenei anyag a tizenhatod sebességtől egészen a harmincketted szeptoláig gyorsuló megkomponált accelerandója pedig Ligeti késői műveinek is egyik legfontosabb eleme (48-54. ütem).

⁴³ Külön érdekesség, hogy a *Csellóverseny* említett helyén (36. ütem 3. negyedén megszólaló tutti akkord) szintén B tonalitás, egy pppp b oktáv szól. A *Kamarakonzert*ben pedig az 1. tétel 38. ütemben találkozhatunk ezzel a Ligeti-jelenséggel: unisono pp esz oktáv a vonósok és a fafúvósok, illetve a cseleszta között.

Kottapélda. Ligeti: *Andante és Allegretto* 1. tétel, 44-56.ütem. 2. hegedű szólam.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Az emigráció utáni, második nagy alkotói korszakban keletkezett művek – elsősorban vonós szólamaiban megjelenő – hálóképződményt alkotó materiáinak sűrűségét és luminozítását elsősorban a ritmikusan notált gyorsuló-lassuló sebességek rajzolják majd meg. Itt a visszatérésben először fisz-mollban felcsendülő „B” téma alatt a cselló eleinte folyamatos, – később egy-egy tizenhatodszünet erejéig megszakadó – tizenhatod mozgású kíséretében, a metrumtól függetlenül hangsúlyozott tizenhatodai (62. ütemtől), összeolvasva az 1:2-es modell skálát adják ki az első két ütemben (*h-cisz-d-e-f*).

Kottapélda. Ligeti: *Andante és Allegretto* 1. tétel 62-64. ütem. Cselló szólam.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Ezt az egyébként Bach óta oly népszerű kompozíciós technikát szintén alkalmazza Ligeti, a szólócsellóra írt *Szonáta* 2. tételében (a 2. tételt záró tizenöt ütem), illetve, természetesen sokkal komplexebb módon, a *Hegedűverseny* 1. tételének elején: ahol a marimba és a szólóhegedű együttes játéka ugyanígy ad ki egy polimodális hangsort.

quasi gliss.
- morendo -
1
ord.
ff
allarg.
allarg. molto
cresc. - - - - - cresc. molto - - - - - fff
tutta la forza fff
4' 50''

Kottapélda. Ligeti: Szonáta szólógordonkára, a 2. tételt záró tizenöt ütem.

© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Az 1. tétel formai elemzésének táblázatában összefoglaltam hangnem, dinamika, időbeli hosszúság, és az éppen játszó hangszer, vagy hangszercsoportok szerint a két különböző téma megjelenését.

| | | | | | |
|--|--|--|----------------------|---------|----------------------------|
| I. TÉMA: 1-9. ütem | “A” téma 1. félperiódus | “h”-n záró e-moll hangkészlet | <i>p, in rilievo</i> | 4 ütem | brácsa |
| | “A” téma 2. félperiódus | h-frig | <i>p</i> | 4 ütem | 1. hegedű |
| | “A” téma záró ütem | e-frigbe moduláló záróütem | <i>p</i> | 1 ütem | brácsa |
| ÁTVEZETŐ SZAKASZ: 10-23. ütem | Átvezető rész első része | a témából idézett, fölülről induló tetrachord motívum | <i>pp</i> | 8 ütem | tutti |
| | Átvezető rész második része | a tetrachord motívum-fej variációja tükörfordításban, kitágítva 7 hangosra | <i>p</i> | 5 ütem | tutti |
| II. TÉMA először: 23-32. ütem | “B” téma bevezetése egy tartott h hang | Szólo “h” hang | <i>mp</i> | ½ ütem | cselló |
| | “B” téma “a” része | h-moll színezetű akusztikus skála a kétvonalas oktávban | <i>mp</i> | 4 ütem | 1. hegedű |
| | “B” téma “a” része (h-moll színezetű akusztikus skála) | h-moll színezetű akusztikus skála az egyvonalas oktávban | <i>mp</i> | 3 ütem | 2. hegedű |
| | “B” téma “b” része (cisz-líd) | cisz-líd | <i>mp</i> | 4 ütem | cselló, brácsa, 1. hegedű |
| II. TÉMA másodszor: 33-48. ütem | “B” téma “a” | Eredeti hangnem | <i>mf</i> | 3 ütem | 1. hegedű |
| | “B” téma “a” | Eredeti hangnem | <i>mp</i> | 3 ütem | cselló |
| | “B” téma “b” | Eredeti hangnem | <i>mp -pp</i> | 11 ütem | 1. hegedű |
| I. TÉMA VISSZATÉRÉSE: 48-62. ütem | “A” téma 1. félperiódus visszatérése, | eredeti hangnemből+ felső kvint távolságra kánonban | <i>mf, cantabile</i> | 6 ütem | cselló, 1. hegedű |
| | “A” téma 2. félperiódus 1. ütem visszatérése | eredeti hangnemből | <i>f, in rilievo</i> | 1 ütem | brácsa |
| | “A” téma 2. félperiódus 2. ütemtől | eredeti hangnemből | <i>f, in rilievo</i> | 5 ütem | cselló |
| II. TÉMA VISSZATÉRÉSE: 62-78. ütem | “B” téma “a” rész visszatérése | fisz-moll színezetű akusztikus skála | <i>mf, cantabile</i> | 3 ütem | 2. hegedű + brácsa unisono |
| | “B” téma “a” rész visszatérése | b-moll színezetű akusztikus skála | <i>pp subito</i> | 4 ütem | 1. hegedű + cselló unisono |
| | “B” téma “a” rész visszatérése | (g-moll színezetű akusztikus skála) | <i>f</i> | 3 ütem | 1. hegedű |
| | “B” téma “b” rész visszatérése | c-líd | <i>p</i> | 8 ütem | cselló |

Ábra: az *Andante* és *Allegretto* formai elemzésének táblázata.

A táblázatban szépen kirajzolódnak a visszatérésben megjelenő variáció-fajták. Külön felhívnam a figyelmet a tétel dinamikai rajzolatára: a *pianoban* induló és befejeződő tétel grafikusán megrajzolt dinamikai csúcspontja az „A” téma második félperiódusában kulminál, nagyjából a tétel aranymetszés pontján.

A második tétel triós formájával a Haydn-vonósnégyesek menüettjeire emlékeztet. (A B A forma)

Különböző stílusú darabokat is kellett komponálnom. Szerettem ezeket az “X.Y. stílusában” - típusú feladatokat: rondók Couperin vagy Rameau stílusában, menüett Haydn-stílusban. [...] büszke voltam, ha édesanyám nem tudta megkülönböztetni, hogy a zene enyém vagy Haydné. Erre törekedtem.⁴⁴

A főrészt jellemző karakterét a közvetlen egymás mellé helyezett nyújtott és éles ritmus adja, ezzel egyfajta verbunkos-ízt kölcsönözve az indulásnak, habár a verbunkos alapvetően páros lüktetésű.⁴⁵

Allegretto poco capriccioso

Kottapélda: Ligeti: *Andante és Allegretto* 2. tétel 1-15. ütem.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

⁴⁴ Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv.* (Budapest: Osiris, 2005.) 40. o.

⁴⁵ Pintér Csilla: *Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében.* (Doktori Értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2010.) 181.o.

A szerző fő kompozíciós módszere az imitációs építkezés, illetve ennek a módszernek a torlasztása. A legkisebb egység az ütem. A három évvel későbbi *Métamorphoses nocturnes* címet viselő *I. vonósnégyesben* tovább fejleszti ezt a technikát. Az “A” rész első 15 üteme kizárólag imitációból áll: az első hegedű két ütemes, azon belül is két részből álló motívumát imitálja a vonósnégyes többi hangszere. Az “A” rész második fele már nagyobb íveket ad ki a kezdőmotívumból: az egyszerű imitáció a kérdés-válasz “magasságaiba” emelkedik (a 16. ütemtől). Közvetlenül a “B” rész előtt virtuóz enharmónikus moduláció lánc vezet el a trióhoz: *G*-dúr, *H*-dúr, *Esz*-dúr és végül ismét *G*-dúr – tercrokron hangnemek: az alap hármashangzat terce alakul át mindig a következő akkord alaphangjává (55-58. ütem).⁴⁶

Kottapéllda. Ligeti: *Andante és Allegretto* 2. tétel 54-59. ütem, az enharmónikus moduláció az 55. ütemtől.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A trióból eltűnik a verbunkos pontozott és éles ritmusa, helyette folyamatos nyolcadmozgású legato, maximum szekund hangközt lépő kíséret hallható a középszólamokban, helyenként triolákkal tarkítva. Az első hegedű két oktávnál is tágabb ambitusú dallama – hektikus ritmikájával, kvart, kvint, szext és oktáv ugrásaival – alapvetően uralkodik a trióban.

Valószínűleg azért nem vállalta Ligeti e korai művét, mert a két tétel befejezetlenség érzetét keltheti a hallgatóban. Saját stiláris bizonytalanságát érezve talán nem volt elég hite és ihlete egy vagy két befejező – vagy kezdő – tétel komponálásához, esetleg a záróvizsgára elegendő volt csupán két különböző karakterű tételt bemutatni? Nem tudhatjuk a választ. De álljon itt elemzésem,

⁴⁶ Ezt a fajta akkordfűzést a zenetörténetben először Gesualdo (16. század) alkalmazta, aki olyannyira meghaladta korát, hogy a következő korszak, aki igazán magáénak tudta a tercrokonságot, az csak a 19. században kibontakozó romantika volt.

bizonyítandó Ligeti rátermettségét a zeneszerzői pályára, felmutatva a tényt, hogy az *Andante és Allegretto* nélkül nincs *Métamorphoses Nocturnes*, nincs *2. vonósnégyes*, sem *Hegedűverseny*.

2.2. Métamorphoses nocturnes / I. vonósnégyes (1953-54)

Az 1953-54 között keletkezett *I. vonósnégyes*nek Ligeti csak később, 1955-ben adta a *Métamorphoses nocturnes* címet.⁴⁷ Ősbemutatójára csak négy évvel később, 1958. május 8-án került sor a bécsi Musikvereinban, a Ramor Kvartett⁴⁸ előadásában.⁴⁹ Habár ezt a művét adta ki *I. vonósnégyes* néven, mégis tudhatjuk, hogy korábban több művet is írt erre a hangszerösszeállításra, amik közül csupán az előző fejezetben tárgyalt *Andante és Allegretto* jelent csak meg. Az *I. Vonósnégyes* egyetlen nagy tételből álló kompozíciója tizenkét kisebb, önálló karakterű rész összefűzéséből született.⁵⁰ A részek elsősorban motivikus összefüggés szerint kapcsolódnak egymáshoz, Steinitz szerint a szonáta szerkesztési elvét is tetten érhetjük,⁵¹ amit részletes elemzésemben szeretnék megcáfolni. Maga a szerző így ír róla:

A darab nagyformája valójában egy variációs ciklushoz hasonlít, jóllehet nincs igazi főtéma, mely variálódhatna. Ehelyett egy motivikus mag [...] szolgál a harmóniai és dallami fejlesztés alapjául az egyes variációkban. Mivel a nagyforma nem, csak megközelítőleg felel meg a hagyományos variációsorozatnak, ezért adtam a darabnak a *Metamorfózisok* címet, az "éjszakai" jelző pedig az általános karakterre, az egész mű hangulatára utal. A motivikus mag metamorfózisa egymással kontrasztáló

⁴⁷ A darabot benevezte ugyanis a belgiumi Erzsébet Királynő Zeneszerzői Versenyre. A versenyről Szávainé Demény Magdától, a Magyar Zeneművészek Szövetsége titkárától hallott. Steinitz Richard: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 52. o.

⁴⁸ Ramor Kvartett tagjai: Erwin Ramor - 1. hegedű, Sándor Andreas - 2. hegedű, Nógrády Vera - brácsa, Thirring Zoltán – cselló. Ligetihez hasonlóan ők is a kommunista rezsim elől menekültek el.

⁴⁹ [https://en.wikipedia.org/wiki/String_Quartets_\(Ligeti\)#cite_note-linernotes1-4](https://en.wikipedia.org/wiki/String_Quartets_(Ligeti)#cite_note-linernotes1-4). (utolsó megtekintés: 2017. augusztus 20.)

⁵⁰ Ahány féle előadás, ahány féle megjelent hangfelvétel, annyiféle értelmezés-hipotézis a művet felépítő karakter-összetevők számáról. A Deutsche Grammophon 474327-2 jelzetű CD-jén például 17 trackre osztják a művet. Saját elemzésem szerint a 12 részre való osztással tudok egyetérteni.

⁵¹ Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 53. o.

szakaszokban megy végbe – bizonyos fokig rövid tételek ezek, melyek megszakítás nélkül követik egymást.⁵²

Ahhoz, hogy felfejtsük az *I. vonósnégyes* keletkezését ihlető forrásokat, elegendő szemügyre vennünk a megelőző három-négy évben komponált műveit. Meghatározó jelentőségű az előző fejezetben tárgyalt *Andante és Allegretto*, visszatekintve mintegy ujjgyakorlatként, felütésként komponálva az *I. vonósnégyes*hez. Az *Andante* két témáját variálva ismétlődő nagyformája, a tételek variációs összefüggése, népi stílusjegyeket magukon hordozó hangvétele remek tanulmánydarab egy tizenkét variációt felölelő következő mű megírásához, ahol a népi ihletésű elemek átadják helyüket a bartóki hagyományból táplálkozó motívumoknak. A másik, hasonló fontosságú – több későbbi nagy mű kompozíciós stratégiájához kimeríthetetlen ötletekkel szolgáló – darab: a *Musica ricercata* tizenegy tételből álló ciklusa, amin 1951 és 1953 között dolgozott Ligeti.⁵³ Fő kompozíciós elve szerint egy olyan tanulmánydarab elkészítése volt a cél, melyben a szerző tételtől tételre egyre több hangmagasságot használ: egyetlen egy hangból kiindulva egészen a kromatikus 11 (12) hangig. Ennek megfelelően a Nr. 1-es tétel egyetlen A hangot variál különböző oktávokban és ritmusképletekben, egy nyolcadmozgású, tisztán A hangokból álló balkéz osztinató felett, mígnem belefutunk a tételt záró D hangba. Ez a tétel majd a tizenöt évvel későbbi, *II. vonósnégyes* szempontjából lesz érdekes, ahol a 2. tétel kezdődik hasonló szerkesztési elv alapján.⁵⁴ Az *I. vonósnégyes* szempontjából legfontosabb, Nr. 8-as tételt Ligeti a *Hat Bagatell* 4. tételében fűvósötösre is meghangszereli.⁵⁵ A 7/8-os bolgár ritmusú, az ütemmutatón belül váltakozó súlyozású tétel (2+3+2 és 3+2+2 felosztású ütempárokkal) – négy éven belül immár harmadszorra – visszaköszön a vonósnégyesben is, bár a diatonikus dallamot a vonósnégyes négy hangos “főtémája” szerint kromatikusra facsarja.⁵⁶ A *Musica*

⁵² *Ligeti György válogatott írásai*. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 371. o.

⁵³ Bemutatójára csak 1969-ben került sor, Liisa Pohjola mutatta be a svédországi Sundswallban.

⁵⁴ Amíg a zongorára komponált *Musica Ricercata* 1. tételében kizárólag különböző ritmusképletek és oktávok variálásával tudta elérni egyetlen hangmagasság transzformációit, addig a 2. *Vonósnégyes* 2. tételében a vonóshangszerek különböző játéktechnikáiból adódó hangszínek adják meg az azonos hangmagasság „metamorfózisát”. A két mű keletkezési ideje között pedig 17 év telik el.

⁵⁵ A *Musica Ricercata* befejezését követően szinte azonnal, a Jeney-fűvósötös felkérésére komponálta a 6 *Bagatell*t, ami nem más, mint a *Musica Ricercata* 6 tételének (nevezetesen a 3., 5., 7., 8., 9. és a 10. tétel) meghangszerelése, apróbb változtatásokkal.

⁵⁶ Amennyiben elfogadjuk, hogy az *I. Vonósnégyes* 12 apró tételre tagolódik, abban az esetben a 8. lesz a bolgár ritmusú rész. (*Subito prestissimo*, 600. ütem)

ricercata másik – jelen dolgozat témája miatt – fontos tétele a Nr. 7-es, amiben mind a *Kürttrió*, mind a későbbi *Hegedűverseny* egy-egy fontos fragmentumát dolgozza ki a szerző: nevezetesen a balkézben található kvartláncos – pentaton színezetű de hat hangból álló – 7/8-os osztinátóját, illetve a felette szárnyaló dór dallamot. Utóbbiból válik kis változtatással a *Hegedűverseny* 2. tételének fő témája, előbbi pedig a *Kürttrió* 2. tétel zongoraszólamának balkezeiben kerül komplexebb kidolgozásra. Ebben a pillanatban – a *Kürttrió* esetében – már harminckettő, illetve – a *Hegedűverseny* esetében pedig – negyvenkét év feszül a művek keletkezési ideje között! Fontosnak tartom felhívni a figyelmet erre a nagy időkülönbségre, mert több Ligetiről szóló könyv tárgyalja a szerző különböző korszakait, paradigmaváltásait, ezzel szemben műveinek beható tanulmányozása során egyre tisztábban bontakozik ki előttem, hogy a szerző összes ellentétesnek tűnő zenei indíttatása valójában azonos töről fakad. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy az 1951-53-ból, még a magyarországi évekből való, átmeneti műként is tekinthető *Musica ricercata* kompozíciós stratégiája több igen jelentős, későbbi darab alapjául szolgál.⁵⁷

Az *I. Vonósnégyes* hangvételén még erőteljesen érződik a bartóki hagyomány hatása. A tételt indító és végigkísérő négy hangos főmotívum („motivikus mag”) megformázása – két fellépő nagyszekund egymástól kisszekund távolságra – a maga kromatikus-polimodális színezetével, továbbá a textúrába való ágyazása, kibomlása és transzformációi mind-mind bartóki eszközök. A komponálást ihlette, hogy Ligeti ezidőtájt tanulmányozta Bartók *III.* és *IV. vonósnégyesét*, valamint Berg *Lírikus Szvitjét*, bár csak a partitúraolvasás szintjén, hallani ugyanis nem hallhatta a tiltólistára tett műveket.⁵⁸ Beethoven *Diabelli-variációi* kölcsönözték az *I. vonósnégyes* variációs formáját.⁵⁹ Bár a szerzőről szóló irodalom nem jelöli, személyes meglátásom szerint ekkor már Bartók *V. vonósnégyesét* is ismerhette Ligeti: a tetraton motivikus-mag felépítése és fejlesztése Bartók polimodális kromaticizmusát idézi: az *V. vonósnégyes* 1. tétel 10. ütemében, a brácsa és cselló kvintola felütései hangról hangra megegyeznek Ligeti motivikus magjának második alakjával.

⁵⁷ Dalos Anna cikkéből kölcsönöztem az igen találó „átmeneti darab” jelzőt a *Musica ricercatára*. Dalos Anna: *Kézjegy és hagyomány. The Ligeti Project III-IV-V*. Muzsika Online 2006. Január http://www.muzsikalendarium.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=1933_ (utolsó megtekintés dátuma: 2017. augusztus 20.)

⁵⁸ Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 53. oldal

⁵⁹ I.m. I.h.



Kottapélda. Bartók: *V. vonósnégyes* I. tétel 9-10. ütem, brácsa és cselló szólam.
© Boosey & Hawkes, London



Kottapélda. Ligeti: *I. vonósnégyes*, 1. hegedű szólam 10-11. ütem: a motivikus mag második alakja.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A motívum struktúrája is megegyezik: a hathangos egységben az első öt hang szerepe egyfajta rávezetés, vagy felütés a motívumot záró hatodik hangra. Bartók is és Ligeti is megjelöli a záróhangot. A hat hang egymáshoz viszonyított elhelyezkedése pedig három fellépő nagyszekund-pár, kromatikusan egyre magasabbra helyezve.

Ha a *Métamorphoses nocturnes* tételeit a szonátaforma alkotórészei szerint csoportosítjuk Steinitz meglátásaként – véleményem szerint helytelenül –, akkor a háromrészes expozíciót (*Allegro grazioso*, *Vivace capriccioso*, *Adagio mesto*) követi egy *Presto*, majd az *Andante tranquillo* ütemen belül váltakozó súlyozású éneke (az 5+5 nyolcad elrendeződése az ütemen belül felváltva 3+2+2+3 és 2+3+3+2) lesz a lassú tétel megfelelője, melyet a *scherzonak* behelyettesíthető *Tempo di Valse* követ, amit végül egy *rondo*-szerű finalé zár le, természetesen a mű végén visszatéréssel.⁶⁰ Azonban ha ennél is alaposabban szemügyre vesszük a tételeket, akkor nagyon szépen kirajzolódik a *Musica ricercata* alapötletének továbbfejlesztése: a szerző által is kis tételeknek tituált variációk a darab elején bemutatásra került motivikus mag hangközeit tágítják a szekundtól az oktávig bezárólag.

Az első variációban – mint már szó volt róla fentebb – a két fellépő nagyszekund mindösszesen egy kisszekund távolságot enged maga közé (így a motivikus mag első alakjának ambitusa egy kisterc),



Kottapélda. Ligeti: *I. vonósnégyes*, a motivikus mag.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

⁶⁰ Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 53-54. oldal

ezzel szemben a második variáció (*Vivace, capriccioso*, 69. ütem) hangkészlete *g-f-h-a(b)* – különböző oktávokba szétdobálva – de egy oktávon belül összeolvasva nagyszekund lépésekből felépülve már tritonusz-ambitust adnak ki (a negyedik hang helyén egy *a-b* kisszekund szól, az egyszerűség kedvéért egyetlen hangot emeltem ki).

Kottapélda. Ligeti: *I. vonósnégyes*, 1-19. ütem, 1. hegedű, és 69-70. ütem: a kisszekund és a nagyszekund variáció.

© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A harmadik variáció (*Adagio, mesto*, 210. ütem) a kisterc minden irányban lépegető éneke: a hangköz lépések különös szabályszerűségnek vetik alá magukat: kisterc lépés után mindig kisszekund lépés következik, egy kivétellel: a dallamban az ötödik kisterc után nagyszekund lépés van, minden szólamban.

Kottapélda. Ligeti: *I. vonósnégyes*, 210-216. ütem, a kisterc-variáció kezdete.

© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A negyedik variáció (*Presto*, 239. ütem) új hangközként magától értetődő módon a nagytercet hozza be: a tétel egy terc-lánc kergetőzésből áll, szerkesztési szabályai szerint a kis és nagytercek felváltva következnek egymás után. A terc-lánccal már Brahms is maradandót alkotott a IV. szinfónia 1. tételének témájában.

Kottapélda. Ligeti: *I. vonósnégyes*, 297-310. ütem 1-2. hegedű. A nagyterc-variáció részlete.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Az ötödik variáció (*Prestissimo*, 368. ütem) a kvart variációja: felfelé és lefelé száguldozó kvartlépések, kizárólag nagyszekund távolságra egymástól, ezzel egyfajta tonalitás-érzetet adva a füleknek. A klasszikus domináns-tonika autentikus fölépés motívummá emelkedésének lehetünk tanúi, virtuóz kifigurázása közepette.

Kottapélda. Ligeti: *I. vonósnégyes*, 368-375. ütem, a kvart-variáció kezdete.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Hogy emlékeztessen, mi is volt a “főtéma”, Ligeti ránc kacsint egy hemiola-pizzicatóval az első hegedűben: felidézve az első variáció motivikus-magját a 452. ütemtől kezdve. A hatodik variáció a tiszta kvinté (*Andante tranquillo*, 539. ütem), amit eleinte csak a cselló prezentál kettősfogásokban, a variáció második felétől pedig a tremolók és a pizzicatók is kvintben vannak felrakva.

S Andante tranquillo (♩ ca. 126)
con sord.

pp ppp pp ppp

pp poco espr. ppp

Kottapélda. Ligeti: *I. vonósnégyes*, 539-549. ütem, cselló-szólam. A kvint-variáció kezdete.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A hatodik variáció talán a legbravúrosabb valamennyi között: (*Tempo di Valse*, 574. ütem) csupa kisszext-ugrások egymástól kvart-távolságra, valcer stílusban. Az 588. ütemtől pedig már minden szólam egyenesen kisszext kettősfogásban ereszkedik, kromatikusan lefele.

V Tempo di valse, moderato (♩ = 92)
con eleganza, un poco capriccioso
senza sord.

1 1 p pizz. *)

arco v pizz. *) arco dim. - - - 3 3 3

Kottapélda. Ligeti: *I. vonósnégyes*, 575-591. ütem, 1. hegedű szólam. A kisszext-variáció kezdete.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A nyolcadik variáció (*Subito prestissimo*, 600. ütem) – mint fentebb már említettem – a *Musica ricercata* 8. tételének illetve a *Hat Bagatell* 4. tételének parafrázisa. Az eddigi elemzés logikája szerint a nagyszext variációjának kéne következnie, de Ligeti egy orgonapont fölött (üres húrok) a motivikus-mag dallamát fejleszti: az egymástól kisszekund távolságra lévő, felfelé lépegető nagyszekundok világa ez, mígnem a variáció végén egy rubato, espressivo hegedűszólóban összefoglalja az eddig bemutatásra került hangközöket, elérve a várva várt nagyszext lépést, majd az utolsó, kisszeptimnek hangzó, ám bővített szextnek kottázott lépéssel átvezet minket a kilencedik variációba (*Allegretto, un poco gioviale*, 660. ütem).

30

Subito: molto sostenuto (ca. 60) *ten. poco a poco vibr.*

pp calmo, non vibr.

pp calmo, non vibr.

pp calmo, non vibr.

pp calmo, non vibr.

pp calmo, non vibr.

ppp

rubato

espr.

molto espr.

ppp

non vibr.

Kottapélda. Ligeti: *I. vonósnégyes*, 652-659. ütem. Az első hegedű átvezető szólója a 9., szeptim-variációba.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A kétszer négy ütemes kromatikus téma bemutatása után kezdődik a játék a szeptimekkel, a 677. ütemben indul a kisszeptim kánon, a 698. ütemben csavarja el ezt a hangközt egy félhanggal, nagyszeptimmé duzzasztva azt (metamorfózis a variáción belül!).

680 *allarg. al -*

cresc.

cresc.

cresc.

Kottapélda. Ligeti: *I. vonósnégyes*, 678-681. ütem, a kisszeptim-kánon.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A cselló konokon ismétlődő kromatikus, 5/8-os osztinatója felett a brácsa a kilencedik variáció kezdeti kromatikus témáját ketyegi mechanikusan, tizenhatod sebességgel, mindkettőjük felett futkározik a második hegedű kromatikus harmincketted skáláival ide-oda. Tizenegy ütemet hallunk ebből a kíséretből önmagában, mire belépteti az első hegedűt: a nagyszeptim-variációra komponált dallam kizárólag a szóbanforgó hangközt és megfordítását, a kisonát használja.

Ligeti gegje, hogy ez az éneklő, szólózó, *molto espressivo* dallam is – ugyan alig észrevehetően, de – kromatikusan halad, csak különböző oktávokba vannak szétdobálva a dallamhangok.


Kottapélda. Ligeti: *I. vonósnégyes*, 711-713. ütem. A kromatikus 9. variáció részlete.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Ezzel futunk bele az oktávot körülnyaldosó 10. variáció *fugatójába* (*Prestissimo*, 781. ütem).

Kottapélda. Ligeti: *I. vonósnégyes*, 781-787. ütem. Cselló és brácsa szólam, a 10. variáció kezdete.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A 10. variáción belül augmentálva tér vissza a 9. variáció négyütemes kromatikus témája (1031. ütem): a fele sebességre nyújtott ritmusképlet lerántja a leplet a kromatikus téma eredetéről.

Kottapélda. Ligeti: *I. vonósnégyes*, 1031-1042. ütem, 1. hegedű szólam.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Ritmikája egyértelmű népzenei utalás a táncdalok és gyermek-mondókák nyolc ütemes 2/4-es ritmusváz-típusaira.⁶¹ ()

[...] Ennek (t.i. az I. vonósnégyesnek) utolsóelőtti része [...] egyfajta fugato, ahol a fugato-téma mindig két hangszer diatonikus szólamából áll össze. A téma maga kromatikus. A két hangszer – két hegedű vagy cselló és brácsa – nem mixturaszerűen, tehát nem párhuzamosan kapcsolódik, hanem folyondárszerűen, mint egy fonál, amely két szálból lett összesodorva. A két diatonikus szólamból egy összetett kromatikus szólam keletkezik – ez tulajdonképpen bartóki idea.⁶²

A kétrészes kóda első része a klasszikus visszatéréssel az 1059. ütemben indul (*Ad lib., senza misura*), végén a *rubato, molto espressivo* csellószóólóval – amit az első hegedűtől hallottunk már a 8. variáció végén –, a második része pedig a 1211. ütemben induló *Lento*, ami a mű egyfajta összegzése, a szerző fanyar kommentárjával. A motivikus mag emlékét a második hegedű hozza vissza, melynek harmadik alakját egy oktávval feljebb megismétli az első hegedű, de az utolsó három hang félhanggal való megemelésével a záróhang (*cisz*) a cselló záróhangja (*c*) fölé kerül nagy nóna, avagy oktávokat átívelő kisszekund távolságra, ezzel feszültséget hagyva maga után.



Kottapélda: a motivikus mag harmadik alakja
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

⁶¹ Mint azt Kerékfy-nél is olvashatjuk, Ligeti az eredeti dallamától megfosztott ritmikai vázakat is előszeretettel olvasztott műveibe. Ilyen például a Kürttrió 1. tételében az *Én az uccán már végig se mehetek* kezdetű népdal pusztán ritmikai idézete is. Kerékfy Márton: *A kelet-európai népzene hatása Ligeti György zenéjére*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014. 159. oldal.

⁶² Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979). 19. oldal

Kottapélda. Ligeti: *I. vonósnégyes*, 1210-1215. ütem. A kóda második része.

© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A tétel nyitva marad. Hiányoljuk a folytatást, ami tizenöt évet várat magára. Megannyi bravúros zeneszerzői megoldás, ma is újként ható zene. Az előadóművészek számára igazi kihívást jelentő darab, még keletkezése után hatvannégy évvel is. Ennek ellenére, az 1955-ben Belgiumban megrendezett Erzsébet Királyné Zeneszerzői Versenyen Ligeti *I. vonósnégyesét* az első tíz darab közé sem válogatta be a nyugati zsűri, arra hivatkozva, hogy a darab túl konvencionális.⁶³ A fejezetet záró táblázatban összefoglaltam az *I. vonósnégyes* alkotó variációkat.

⁶³ Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 53. oldal

| | | | | | |
|---------------|---|--------------------------------|--|--------------|---|
| 1. ütem | Kisszekund- variáció: a motivikus-mag bemutatása | 3/4 ♩ = ca. 142 | <i>Allegro grazioso</i> | <i>pp</i> | 2. hegedű, brácsa, cselló Motivikus-mag: 1. hegedű |
| 69. ütem | Nagyszekund- variáció | 2/4 ♩ = ca. 168 | <i>Vivace, capriccioso, vigoroso</i> | <i>ff</i> | tutti |
| 210. ütem | Kisterc- variáció | 4/4 ♩ = ca. 58 | <i>Adagio, mesto, espressivo e dolente</i> | <i>p</i> | 2. hegedű kezdi |
| 239. ütem | Nagyterc- variáció | 3/4 ütem=ca. 164 | <i>Presto</i> | <i>ff pp</i> | magas-mély hangszerpárok |
| 368. ütem | Kvart- variáció | 3/4 ütem=ca. 180 | <i>Prestissimo, vigoroso</i> | <i>ff</i> | tutti |
| 539. ütem | Kvint- variáció | $\frac{5+5}{8}$ ♩ = ca. 126 | <i>Andante tranquillo</i> | <i>pp</i> | cselló kezdi |
| 574. ütem | Kisszext- variáció | 3/4 ♩ = 92 | <i>Tempo di Valse, moderato, con eleganza, un poco capriccioso</i> | <i>p</i> | 1. hegedű |
| 600. ütem | Nagyszext- variáció | 7/8 ütem=ca. 86 | <i>Subito prestissimo</i> | <i>f</i> | magas-mély hangszerpárok |
| 660. ütem | Kisszeptim- variáció | 2/4 ♩ = ca. 92 | <i>Allegretto, un poco gioviale</i> | <i>p</i> | tutti |
| 698. ütem | Nagyszseptim- variáció | 2/4 ♩ = ca. 98 | <i>Poco più mosso</i> | <i>mf</i> | tutti |
| 781. ütem | Oktáv- variáció | 3/16 ütem=220 | <i>Prestissimo</i> | <i>pp</i> | magas-mély hangszerpárok |
| 1059. ütem | Kóda 1. része | 3/16 ütem=220 | <i>Ad libitum, senza misura, ma sempre prestissimo</i> | <i>ppp</i> | tutti |
| 1211. ütem | Kóda 2. része: a motivikus mag visszatérése | 4/4 ♩ = ca. 50 | <i>Lento, dolcissimo, dolente espressivo</i> | <i>pp</i> | tutti |

Táblázat: az *I. vonósnégyest* felépítő, kromatikusan táguló hangközökre épülő variációk bemutatása

2.3. II. vonósnégyes (1968)

1979-ben Várnai Péter megkérdezte Ligetitől, melyik művét tartja központi fontosságúnak. Ligeti egyértelműen az akkor már tizenegy éve íródott *II. vonósnégyest* nevezte meg.⁶⁴ A mű ajánlása a LaSalle-kvartettnek szól, ők is mutatták be 1969. december 14-én Baden-Badenben.⁶⁵ A *II. vonósnégyesről* azóta is sokan, és sokféle elemzést készítettek. Azt találom közösnek mindben, hogy a még ma is szokatlannak és pont emiatt elemezhetetlennek tűnő kompozíciót túlzóan szubjektív nézőpontból, azon belül is érzelmi síkon próbálják leírni. Különösen annak fényében hat ez anakronisztikusan, ahogyan maga Ligeti vall erről a korszakáról:

A 60-as évek első felében más formatípusok, más formális és kifejezésbeli területek is érdekeltek. [...] Ilyen volt egyfajta zaklatottság, látszólag rendetlen és teljesen zabolátlan gesztikulálás, handabandázás. [...] De ugyanakkor ennek a szuperexpresszivitásnak a teljes kihütése foglalkoztatott: hogy a zenei gesztusokat valahogy üvegbúra alatt lássuk, mint múzeumi tárgyakat. A kifejezés forró, de a kifejezés és miközöttünk üveglap vagy mélyhűtött jéglap van.⁶⁶

Amennyire a *Métamorphoses nocturnes* még a bartóki hagyományok bűvkörében fogant⁶⁷, annyira sikerült eltávolodni a tematikus gondolkodástól és a hagyományos kompozíciós logikától a *II. vonósnégyesben* – állítja Steinitz.⁶⁸ Egy közös nagyító alatt vizsgálva a *Gordonkaversenyt*, a *II. vonósnégyest*, a *Ramifications*-t és a *Kamarakoncertet*, meg kell cáfoljam Steinitz kijelentését: mind a négy mű azonos kompozíciós összetevőket használ. Mivel kronológiailag a *Gordonkaverenyben* alkalmazza először ezeket az elemeket Ligeti, ezért abban a fejezetben elemzem részletesen a négy különböző alap-összetevőt. Az elemek patchwork-szerű használata a *Gordonkaversenyben* egyébként is megkönnyíti az önmagukban való

⁶⁴ 15 évvel később keletkezett, mint az *I. vonósnégyes (Métamorphoses nocturnes)*

⁶⁵ [https://en.wikipedia.org/wiki/String_Quartets_\(Ligeti\)](https://en.wikipedia.org/wiki/String_Quartets_(Ligeti)). (utolsó megtekintés: 2017. augusztus 20.)

⁶⁶ Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1979). 19. oldal

⁶⁷ A zenei köznyelv „Bartók 7. vonósnégyeseként” emlegeti Ligeti *I. vonósnégyesét*

⁶⁸ Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 144. oldal

felmutatás, vagyis az analízis lehetőségét, szemben a későbbi három művel, ahol inkább a technikák összedolgozásán és az átmeneteken van a hangsúly. Ligeti az 50-es évek első felében érezte először a Bartóktól való elszakadás szükségességét.⁶⁹ Ennek ellenére az öt tételes mű közepső, pizzicato tétele elhelyezkedéséből adódóan egyértelmű utalás a bartóki-hídformára: a hatás tehát valójában még ebben a műben is tagadhatatlan.⁷⁰

A harmadik tétel *pizzicato*-darab, egyfajta Bartól Béla-hommage – de nem idézem Bartók IV. vonósnégyesének “*Scherzo pizzicato*”-ját, csak utalok rá.⁷¹

Ligeti maga mondja a *II. vonósnégyes*ről, hogy a zenei elképzelés alapján minden egyes tételben azonos, csak tételről-tételre egészen másképpen valósul meg.⁷² Az *Augenmusik* tipikus esetével állunk szemben: a partitúra ugyanis csak sokadszori tanulmányozásra fedi fel ezeket a szerzői titkokat: pusztán meghallgatva a művet nem biztos, hogy kapunk olyan benyomást, mintha azonos zenei gondolatok többféle feldolgozásával találkozoznánk.⁷³ Emellett számomra meglepő az is, amit Ligeti Várnai Péternek nyilatkozott:

Ha meghallgatod a két vonósnégyest [...], akkor megfigyelheted, hogy a másodikban, ugyan egészen feloldva, de megtalálod még az első vonósnégyes hangját.⁷⁴

A partitúra többszöri átolvasása során valóban rábukkantam néhány olyan elemre, amit hallhattunk már az *I. vonósnégyes*ben. Az *II. vonósnégyes* első tételében például a 49. ütemben kezdődik egy nagyszextim és kisonna lépésekből építkező *molto espressivo* dallam az első hegedűben, amit szép sorban átvesz a többi szólam

⁶⁹ Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. (Budapest: Zeneműkiadó. 1979). 16. oldal

⁷⁰ Bartók IV. és V. *Vonósnégyese* is hídformában íródott

⁷¹ *Ligeti György válogatott írásai*. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 407. oldal.

⁷² I.m. 406. oldal.

⁷³ A német eredetű *Augenmusik* szó az olyan zenei bravúrok gyűjtőneve, amit a partitúrából nyilvánvalóan csak szemmel tudunk észlelni. Nem modernkori találmány, már a 14. századtól kezdve bevett gyakorlata van.

⁷⁴ Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. (Budapest: Zeneműkiadó. 1979). 17. oldal.

is.

Kottapélda. Ligeti: *II. vonósnégyes* 1. tétel, 52-55. ütem. A nagyszeptim és kisonna lépések.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Ennek a *molto espressivo* dallamnak a párját hallottuk már a *Metamorphoses Nocturnes* kilencedik variációjában, és részletesen kifejtettem pár oldallal korábban, hogyan adják ki a dallamhangok a kromatikus hangsort, ha egy oktávon belül olvassuk őket össze.

Kottapélda. Ligeti: *I. vonósnégyes* 709-720. ütem 1. hegedű szólam: nagyszeptim és kisonna lépésekből építkező, kromatikus haladó dallam.

© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Ahogy az *I. vonósnégyes*ben, ugyanúgy a *II. vonósnégyes*ben is ez a dallam egy nagy, építkező folyamat része. Az elsőben, - mint megállapítottuk – a hangközök folyamatos tádulásának folyamatában, a kilencedik variációként mutatta fel a szerző, a másodikban pedig egy pont ellentétes folyamat elején jelenik meg: a nagyszeptimek és kisonnák fokozatos – a szólamok között egymástól függetlenül zajló –, egyre kisebb hangközökre redukálódásának kezdetén. Mindkét részletben az összes szólam tisztán kromatikus halad felfelé vagy lefelé. De ez is olyan apróság, ami – valószínűleg a bonyolult ritmika és a különböző oktávokban való szétdobás miatt – nem szembeötlő, és füllel sem észlelhető. Amiért mégis fontosnak tartom az

ilyen részletességű elemzést, az az, hogy ne lehessen többé elintézni az előszeretettel idézett “sápadt, ideges és hóbortos” jelzővel ezt a remekművet.⁷⁵

Az első tétel elemzésének mottójául József Attila köznyelvben is elcsépeelt verssorát választottam: “fecseg a felszín, hallgat a mély” – vitába szállva azokkal az elemzőkkel, akik a mű kulcsát a szerző dualisztikus világképében látják⁷⁶, illetve azokkal, akik a mozgás és sztázis dialektikájáról beszélnek a *II. vonósnégyes* kapcsán.⁷⁷ Meglátásom szerint a kettősség, a két arc, a két karakter, nem felváltva, hanem egyszerre van jelen Ligetiné. Ezt igazolja már az első megszólalás a 2. ütemben: a *ff sul ponticello pizzicato* akkorddal egyidejűleg szólal meg a *ppp tremolo*. Tehát nem két ellentétes történés követte egymást, hanem egyszerre zajlottak le. A “felszín” jelen esetben a *ff* akkord, a “mély” pedig a *ppp tremolo*.

Kottapélda. Ligeti: *II. vonósnégyes* 1. tétel, 1-7. ütem.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Az ellentétesnek tűnő zenei anyagok - meglátásom szerint - mindvégig vagy egyszerre vannak jelen, vagy átcsúsznak, átranzformálódnak egymásba. A tétel kezdetén három szólam 3-4-5 hangos, – maximum kistercig táguló hangközlépéseket tartalmazó – motívumokat ismételve egymástól különböző sebességű, hiányos ritmusképletekben, miközben a negyedik egy orgonapontot tart. A mozgó szólamok alkotják a későbbi *hálóképződmények* foszlányait.⁷⁸ Ez az első tizenöt ütem zenei történése. A következő részben is megmaradnak az orgonapontok, de a *hálóképződményeket* alkotó, *handabandázó* hangköz-kígyók hosszúsága és

⁷⁵ Ulrich Dibelius írja Ligeti *II. vonósnégyeséről*. Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. (Budapest: Zeneműkiadó. 1979). 17. oldal.

⁷⁶ Várnai Péter említi Erkki Salmenhaara-ról, I.m. 33. oldal

⁷⁷ Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 143. oldal

⁷⁸ A négy különböző hálóképződmény-technikát a *Csellóversenyben* használja először Ligeti, mint azt részletesen kifejtem a következő fejezetben: lásd a 90-es lábjegyzetet, illetve a *Csellóverseny* fejezetben tárgyalt kompozíciós technikák 3. pontját.

hangközeik távolsága is egyre nő, sőt, néha már kilépnek dinamikai medrűkből is.

Kottapélda. Ligeti: *II. vonósnégyes* 1. tétel, 25-28. ütem, a hálóképződmények hosszabbodnak, hangközeik távolnak.

© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A 49. ütemben kezdődik a korábban már tárgyalt kromatikus *molto espressivo* dallamok beléptetése: a hangköz-kígyók vagyis a hálóképződmények hangközei fokozatosan elérték és túlmutattak az oktáv hangközön. Első kulminálásuk a 62. ütemben történik, a második kulminálás (72. ütem) előtt egy *fff unisono, col legno* futam szakítja meg a folyamatot. A második csúcspontnál kezdődik a hálóképződmény hangközeinek kisszekundig történő redukálása, amely folyamat legvégén minden szólam megérkezik a primre, vagyis egy tremoló hangra. (79. ütem)

Kottapélda. Ligeti: *II. vonósnégyes* 1. tétel, 79-81. ütem.

© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A másfél ütem hosszúságú tremolóból bontakozik ki a három felső szólam individuális, ritmikailag egymástól teljesen független kromatikus ereszkedése. A cselló ellenmozgásban araszol felfelé, szintén kromatikus. A tremoló és a véletlenszerű ritmika eredményeképpen olyan hatást vált ki a szerző, mintha egy állandóan szóló akkord hangjai glissandóval változtatnák helyüket, ezzel folyamatos

funkció-változtatásban tartva azt.⁷⁹ Vizuálisan egy repülő madár-, vagy méhraj alakzatváltozásait látom képzeletben. Búcsúzásul pedig üveghangok unisonójává simul a kromatika a 84. ütem második felétől, hogy egy ereszkedő skálával összegyűjtse a szólamokat, és együtt tűnjenek a semmibe.

The image shows a musical score for Ligeti's II. vonósnégyes, measures 82-88. The score is written for four staves, likely representing the four violins. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *ppp*, *f*, and *morendo al niente*. Performance instructions include "quasi legato vom Tremolo" and "mettere sorolini". The score ends with a duration of approximately 5' 15".

Kottapélda. Ligeti: II. vonósnégyes 1. tétel, 82-88. ütem.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A második tétel egy unisono egyvonalas *gisz* hangszínváltozataival indul: a különféle húrokon való lefogás már egy színárnyalat-különbséget ad, az üveghang felhangnélkülisége egy másik szín, illetve a *sul tasto*, *sul ponticello* játékmódok, a *vibrato*, *poco vibrato*, *senza vibrato*, *tremolo* vagy *legato* kitartott hang mind-mind

⁷⁹ Hasonló hatást vált ki Vidovszky László: *Zwölf Streichquartett* című művének 6. darabja, csak itt valóban glissando játszandók a váltások. (Budapest: EMB Z. 14 318. 2004).

The image shows a musical score for Vidovszky's *Zwölf Streichquartett*, measures 26-30. The score is written for four staves, likely representing the four violins. It features a unisono line of notes, marked with a forte (*f*) dynamic. The notes are held for a duration, creating a sustained sound.

Kottapélda. Vidovszky: *Zwölf Streichquartett* című művének 6. darabja, 26-30. ütem,
Copyright by Editio Musica Budapest

különböző karakterisztikákat adnak ugyanannak a hangmagasságnak. Ebből a sokszínűségből nincs más kiút, mint végül a kilépés az unisonoból: negyedhangos-félhangos eltérések kezdődnek. Minden nagyon hasonlóan történik, mint az első tételben, csak sokkal visszafogottabban. A 21. ütemben az első hegedű felidézi a *Métamorphoses nocturnes* motivikus magját – de ez is pusztán *Augenmusik*: a körülvevő szólamok szövete nem engedi kiszólni.

Kottapélda. Az I. vonósnégyes motivikus magjának idézete a II. vonósnégyes 2. tételének 21. ütemében, az eredeti motivikus maggal összehasonlítva.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A folyamatos fejlesztés eredményeképpen a 21. ütemre kialakult egyéges tremolók ezen a helyen alakulnak át trillákká, amiknek szekundmozgása fokozatosan kis, majd nagyterccé, kvarttá és tritonusszá bővülve, a trilla-mozgást megtartva épülnek (*hangköztrilla* – lásd *Csellőverseny* fejezet) – majd simulnak vissza szekunddá.

Kottapélda. Ligeti: II. vonósnégyes 2. tétel, 21-26. ütemig. 1. és 2. hegedű szólama: a hangköztrillák.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Folyamatos közbeékelte $f - ff - fff$ gesztusok tarkítják a háttér halk masszáját. Szintén két kulminációt hallunk, az első a 31. ütem, a második pedig a 42. ütemben a *crescendo* csúcspontja, együtt a rá rímelő ritmikai *unisonoval* a 45. ütemben. Az unisono *g*-re való érkezést (45. ütem vége) követően, a három ütemet kitöltő individuális hangszínjáték és negyedhangos felfelé kúszás után ismét találkozunk a négy szólam három unisono hang erejéig, a *subito* háromszoros *fff* előtt, ahonnan végül negyedhangos ereszkedésbe fogva, egymástól független ritmikában lépegetve tűnnek a semmibe a szólamok.

A harmadik tétel *meccanico* hangzásvilága egy töről fakad az 1962-ben keletkezett *Poème Symphonique*-kal.⁸⁰ De ide sorolhatjuk rokonságban a *Kamarakoncert* 3. tételét is, illetve a *Csellóverseny* bizonyos részleteit, vagy a *Ramifications* néhány záróütemét. A vonósnégyes *meccanico* tetele abban más a többi Ligeti *meccanico* kompozícióhoz képest, hogy a kvartett nagy öt tétéles egységébe simul bele a tétel felépítésének köszönhetően: tökéletes ritmus *unisono*ban indul és zár a négy szólam, miközben teker néhányat a szerző a sebességükön.

Kottapélda. Ligeti: *II. vonósnégyes* 3. tétel, 1-6. ütem.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Örületes ereje van, ahogy az alig érzékelhetően nagyobb sebességen mozgó szólam szép lassan “lecsúszik” a közös lüktetésről. De a legnagyobb csoda mégis az, amikor a tétel végén a szólamok újból találkoznak ritmikailag, és itt ráadásul ugyanarra a hangmagasságra is érkeznek. Megannyi példát mondhatnánk az életből erre a jelenségre: a dugóban közel egy sebességgel araszoló autók sávjai közül az egyik egyszer csak halványan ugyan, de járhatóbbá válik: a járművek ugyanazok maradnak, a követési távolság is megmarad, de finoman felveszik a forgalom új sebességét. A példa ismét vizuális, főntről mutatja a kamera: az autó-részecskékből álló folyam megváltozik, mert a folyam egyik csatornája sebesebben kezd áramlani. Ligeti így jellemzi:

A zene hálóképződménye, amely az első két tételben lágy volt, itt mintha megkeményedne. Gépies ketyegést hallunk – egy képzeletbeli gépét, amely lassan tönkremegy, és szétesik darabjaira. Zenémben újból és újból felbukkannak efféle polimetrikus, gépies folyamatok [...]⁸¹

⁸⁰ A művet 100 metronómra komponálta Ligeti.

⁸¹ *Ligeti György válogatott írásai*. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 407. oldal.

Az öt tétel közül a negyedik tétel a legrövidebb, előadói utasításai a legszokatlanabbak: *presto furioso, brutale, tumultoso*.⁸² Az előadói utasítások apró betűs részénél pedig azt írja: „a vonót erősen nyomjuk a húrokra, hogy recsegő zajt adjon. Ha a tételt megfelelően adják elő, akkor a végére sok szőrt fognak veszteni a vonóból.”⁸³ Az első és második tétel hirtelen dinamikai és karakterváltozásai is sűrítve térnek vissza, a mérleg nyelve inkább a fenyegető, hangos részek felé billen, és pianissimók negatív csúcspontjait számolhatjuk inkább kulminációkként.

Az ötödik tétel kezdete a kistercfolyammal és az egyenként hozzáadott hangok táguló spektrumával a *Continuum*ot idézik.⁸⁴ A 13. ütemben megfigyelhetjük a hálóképződmény fokozatosan táguló hangközeinek kúszó-*arpeggió*kká való szublimálását.⁸⁵

Kottapélda. Ligeti: *II. vonósnégyes* 5. tétel, 12-13. ütem.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A 20. ütem második hegedű-cselló *unisono* nonola futamai a *Kamarakonzert* 4. tételében, a 15. ütemben kezdődő híres pikkoló-basszusklarinét állás megelőlegzői.

⁸² Ligeti György: *Streichquartett No. 2*. (Mainz: Schott Musik International: 1971).

⁸³ Ligeti György: *Streichquartett No. 2*. (Mainz: Schott Musik International: 1971). 21. oldal.

⁸⁴ Közvetlenül a *II. vonósnégyes* előtt komponálta Ligeti.

⁸⁵ A kúszó *arpeggió*król bővebb magyarázatot adok a következő, *Gordonkaverseny* fejezetben.

Kottapélda. Ligeti: *II. vonósnégyes* 5. tétel, 17-21. ütem
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

Kottapélda. Ligeti: *Kamarakonzert* 4. tétel 16-17. ütem, a híres piccolo-basszusklarinét unisono részlete
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A 27. ütemtől tíz ütemen keresztül a *Gordonkaverseny*ben kikísérletezett *Capriccioso, prestissimo possibile* feliratú, egyre sűrűsödő, nagy hangköz-lépésekkel dobálózó „kadenciák” megszelídülését láthatjuk, amint a folyamatos hálóképződmény hangközei egyre csökkenve elérik a kisszekund távolságot és végül feloldódnak egy közös trillában.⁸⁶ Az 53. ütem végén megjelenő – az 56. ütemre már szintén a *Gordonkaverseny* laboratóriumában kikísérletezett, folyamatos *kúszó-arpeggiók*ba torkolló – szakadozó-töredezett *arpeggio*-részletekből álló átvezető rész *hoquetus*-technikája fontos szerepet kap a *Hegedűverseny*ben is.

Kottapélda. Ligeti: *II. vonósnégyes* 5. tétel, 52-54. ütem. A *hoquetus* megjelenése az 53. ütem végén.
© SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

⁸⁶ Lásd bővebben a *Gordonkaverseny* fejezetben.

Kottapélda. Ligeti: *II. vonósnégyes* 5. tétel, 54-56. ütem. A *kúszó-arpeggiók* megjelenése az 56. ütemben. © SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany

A 62. ütemben szintén a *Hegedűverseny* 2. változatának legeleje sejlik fel a kvint-trillákkal, de ezt részletesebben tárgyalom a *Hegedűverseny* 1. tételének fejezetében. Bár az *Apparitions* első előadásának (1962) műsorfüzetében olvashatta a közönség - mintegy magyarázatként - Ligeti egy gyermekkori álmát, azt hiszem, a *II. vonósnégyes* elemzésekor is elengedhetetlen ismernünk eme írását:

Kisgyermekként egyszer azt álmodtam, hogy nem sikerült eljutnom a kiságyamig, [...] mert az egész szobát vékony szálakból álló, ám sűrű és rendkívül kusza szövevény töltötte be, hasonló a selyemhernyók váladékához [...]. Rajtam kívül más lények és tárgyak is fennakadtak az óriási hálón [...] A fennakadt élőlények minden mozdulata remegést keltett, ami átterjedt az egész rendszerre [...] az egésznek a hullámzását fokozva. [...] Ezek az itt-ott fellépő hirtelen események fokozatosan megváltoztatták a szövevény szerkezetét [...] A rendszer változásai visszafordíthatatlanok voltak [...] Volt valami elmondhatatlanul szomorú ebben a folyamatban, a múlt idő és a jóvátehetetlen múlt reménytelensége.⁸⁷

⁸⁷ Ligeti György válogatott írásai. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 374. oldal.

3. Több vonós hangszerre írt művek, illetve vonós és egyéb hangszerekre írt művek

A fejezetben a második nagy alkotóperiódus, a mikropolifónia korszakának három *ensemble*-hangszerelésre született termését vizsgálom: a *Gordonkaverseny*, a *Ramifications*-t, és a *Kamarkoncertet*. Ebbe a korszakba tartozik az előző fejezetben tárgyalt *II. vonósnégyes* is. A fejezetben analizált negyedik mű, a *Kürttrió* pedig az utolsó nagy alkotóperiódus nyitánya, átvezetés a *Hegedűverseny*hez.

3.1. A Gordonkaverseny (1966)

A *Gordonkaverseny* 1966-ban készült el, két évvel a kirobbanó sikerű *II. vonósnégyes* előtt. Kiváló tanulmány lehetett Ligetinek ez a darab olyan zenei elgondolások kipróbálására, amiket aztán – valljuk be – mégiscsak a *II. vonósnégyes*ben vitt igazi sikerre. Bár sok közülük nincs egymáshoz a szólócsellóra írt *Szonátával*, mindkettőjük két – egymással kontrasztáló, lassú és gyors – tételből áll. A Freies Berlin rádióadó rendelte Ligetitől a művet, bemutatóján, 1967. áprilisában – az akkoriban igen keresett – Siegfried Palm német csellista játszott.⁸⁸ Olyannyira nem a hagyományos versenyművek struktúráját követi, hogy a partitúrában a tutti brácsa és a tutti cselló között foglal helyet a szóló cselló. Dinamikájában és mondanivalójával mind-mind az együttes hangzásába simul bele. Ahogyan Hermann Sabbe írja nagyon érzékletesen: az orkesztrális viselkedés legmagasabb fokát képviseli.⁸⁹ Ha nem ülné külön, az *ensemble* előtt, és nem lenne az első tételben három, együtemnyi, vibratóval is megkülönböztetett megszólalása, akár fel sem tűnne szólisztikus szerepe.

Ligeti egytételes művet tervezett, huszonhét egymásbafonódó egységből. Munka közben azonban az első elem olyan jelentősre nőtt, hogy a továbbiakban muszáj volt önálló tételként tekinteni rá.⁹⁰ Azonban ha végignézzük a második tételt, nagyon szépen kirajzolódik a fennmaradó huszonhat egység. Alapvetően négy fő kompozíciós eszközt használ az egész műben (és ezek kilenc variánsát), amelyek

⁸⁸ Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 115. oldal

⁸⁹ Sabbe Hermann: *Ligeti György. Zeneszerzés-fenomenológiai tanulmányok*. (Budapest: Continuum, 1193). 88. oldal.

⁹⁰ Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 116. oldal

már a második tételben hol egymást követik, hol egymással keverednek, több helyen pedig egymás variációi. Ezek montázsai és – a kaleidoszkóp véletlenszerűségével felbukkanó végtelen – variációi a mű fundamentuma. Az első tétel a *Musica ricercata* első tétele és a *II. vonósnégyes* 2. tétele között helyezkedik el a rokonsági fokozatok skáláján. A *Musica ricercata* egyhangos alapötletének továbbfejlesztése meghangszerelve, 8 perces versenymű-tételnyire duzzasztva. A *II. vonósnégyes*ben is mindez megtalálható, de ott már a teljes *Gordonkaverseny* zenei anyaga van összesűrítve és kontextusba helyezve a többi tétel által. A négy fő kompozíciós eszköz: a *cluster* építkezés unisonóból, a *hangköz-trillák*⁹¹ különböző sebességekben (quasi trilla, csak nem szomszédos hanggal, hanem a tritonuszig bezárólag minden hangközzel), a *hálóképződmények* csoportja és a *meccanico* jellegű zenék. Ezekben a csoportokon belül pedig több variánssal találkozhatunk:

1. A *cluster*ek csoportja

The image shows a musical score excerpt for the first movement of Ligeti's 'Gordonkaverseny', measures 26-30. The score is for Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello/Solo. It shows a cluster of notes with various performance instructions such as 'poco vibrato', 'sul III. sul tasto, flautando', and 'senza vibrato'. The score is written in a complex, multi-measure rest notation, characteristic of Ligeti's style.

Kottapélda. Ligeti: *Gordonkaverseny* I. tétel, 26-30. ütem
© Litolf/Peters - Frankfurt

2. Különböző amplitudójú *hangköz-trillák* különböző sebességeken:

⁹¹ Saját *terminus technicus*: trillák kisterc, nagyterc és tiszta kvart, vagy még nagyobb hangközökkel. A billentyűs irodalomban ezt a jelenséget egyértelműen tremolónak nevezzük, ám a vonós hangszerek termelője kizárólag jobbkez-technikát jelöl: azonos hangmagasságon gyors egymásutánban le-föl vonással megszólaltatott egyszólamú recitálás. Megjelenése Monteverdi nevéhez kötődik. Fontosnak tartom megkülönböztetni a kétféle tremolót, ezért adtam neki a hangköz-trilla nevet.

- Trillák különböző, egzaktul megkomponált sebességgel kisterc, nagyterc és tiszta kvart hangközökkel.

Kottapélda. Ligeti: *Gordonkaverseny 2. tétel, 8-9. ütem.*
© Litolff/ Peters - Frankfurt

- Klasszikus trillák (itt már kivétel nélkül csak nagyszekund hangközzel) de továbbra is megkomponált sebességgel.

Kottapélda. Ligeti: *Gordonkaverseny 2. tétel, 12-13. ütem.*
© Litolff/ Peters - Frankfurt

3. A hálóképződmények⁹² kiterjedt csoportja:

- Nagy és hektikus hangközugrások rendkívül sűrű ritmusban.

Kottapélda. Ligeti: *Gordonkaverseny 2. tétel 21-22. ütem.*
© Litolff/ Peters - Frankfurt

- Tágfekvésű, klasszikus dúr, moll, szűkített és bővített akkordok egymásbafűzött, kúszó arpeggói. Az egyetlen olyan Ligeti féle kompozíciós eszköz az életműben, ami valóban hangszereszerű például egy hegedűn.⁹³

⁹² Ligeti *terminus technicus*a a saját zenéjére: amikor például a *Ramifications* hasonló zenei anyagáról beszél, akkor ugyanevvel a szóval jellemzi – nagyon találóan – azt a területet. Kerékfy Márton: *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 408. oldal.

⁹³ Ezek az arpeggio megszólaltatott tágfekvésű akkordfogások nagyon népszerűek a hegedűirodalomban, megtalálhatjuk úgy a szólóhegedűre írt Bach szonátákban és partitákban mint a Paganini Caprice-okban. Ligeti szerette ezeket a műveket, és többször utal arra, milyen hosszú ideig tanulmányozta őket.

Kottapélda. Ligeti: *Gordonkaverseny* 2. tétel, 25-26. ütem.
© Litolff/ Peters - Frankfurt

- A *kishangközös-hálóképződmény*. Ugyanaz az elv, mint a nagyhangközös hálóképződménynél, ellenben itt az amplitudó maximum tiszta kvart.

Kottapélda. Ligeti: *Gordonkaverseny* 2. tétel, 41. ütem.
© Litolff/ Peters - Frankfurt

- *Capriccioso, prestissimo possibile* feliratú, kadencia-szerű részek: valójában a hálóképződmények egyik csoportja ez is, szigorúan *non legato, staccato* játszandó, minden hang ékkel ellátott, és sebessége a játékoson múlik. Egyfajta aleatorikus lejegyzés ez: minden előadásnál más és más lesz ezen részek faktúrája.

Kottapélda. Ligeti: *Gordonkaverseny* 2. tétel 47-48. ütem.
© Litolff/ Peters - Frankfurt

- Különböző oktávokban szétdobált, de összeolvasva *kromatikus*an felfelé és lefelé menő skála hangkészletű, hektikusra és negyedenként váltakozó sebességűre komponált ütemek csoportja.

Kottapélda. Ligeti: *Gordonkaverseny* 2. tétel 52. ütem.

© Litolff/ Peters - Frankfurt

4. A *meccanico* típusú ritmikai rácsok csoportja. Az előirt játékosok a darab lüktetésének egyenletes negyed pulzálásától teljesen eltérő tempóban, de önmagukhoz képest állandó sebességen ismételtetik ugyanazt a hangmagasságot, egymástól függetlenül. Valójában a *Poème Symphonique* egy képzeletbeli részletének meghangszerelése.

Kottapélda. Ligeti: *Gordonkaverseny* 2. tétel 61-62. ütem. Az azonos hangmagasságok azonos időközönként követik egymást.

© Litolff/ Peters - Frankfurt

Vizsgáljuk meg, hogy ez a kilenc féle kisebb, távolabbról szemlélve négy nagyobb kompozíciós elem hogyan tagolja mégis huszonzét részesre a mű nagy egészét. Mint már említettem fentebb, az első tétel egy nagy egység, egy nagy zenei elgondolás, egyazon inspirációra felfűzve. Ez a szerzői gondolat a *clusteres* építkezés, ami két kisebb egységre osztja a tételt: az első harminchat ütem clusterei egy magányos „E”-ből nőnek ki magukat, míg a 36. ütemtől pedig eme alaphangként is aposztrofálható

E hang tritonusza: a *Bé* válik fundamentummá. A tételt nyitó „*E*” hang egymagában szólal meg, és fokozatosan kapcsolódnak hozzá unisono a hangszerek, ezzel érdekes hangszín játékot eredményezve.⁹⁴ A 36. ütemben viszont egy 6 különböző oktávban megszólaló „*Bé*” akkord-oszlop jelenik meg, egyszerre, a vonósokon. Ez a pont nagyjából a tétel közepe: 71 ütemnyi hangzó zene mértani feléhez képest egy ütemmel későbbi hely, az utolsó hat ütem ugyanis csönd. Mindkét helyen az első, unisonótól idegen hang egy – az alaphanghoz képest felfele elhelyezkedő – kisszekund. Külön művészi az impresszionista satírozás, ahogyan megjeleníti zenében: az első „*F*” egy trilla felső váltóhangjaként csempésződik be a nagy „*E*” unisonóba. A „*B*” alaphangú területen a szólócelló készíti elő a nagy történést: vibratóval és cerscendóval előlegzi meg a „*H*”-ra való lépést. Álló zene ez, ahogyan hosszú másodpercek telnek egy-egy új belépő hangmagasság megjelenéséig. A zenei történést eszköztelen mozdulatlanúságra korlátozódik ebben a tételben.

A második tétel tökéletes ellentéte az első tételnek: huszonhat külön akcióra tagolható. Az első tíz ütemben a *hangköztrillák* jelenségét rajzolja meg a szerző, de becsapva a hallgatót: az első hangközlépés időben olyannyira elnyújtott, hogy egy – két nagyszekundból felépülő – clusternek érzékeli fülünk. A mozgás fokozatosan gyorsul csak fel. A percepció csak utólag küld üzenetet a lassan beinduló mozgás „trilla-mivoltáról” (1. rész). A 11. ütemtől kezdve a trillák igazi trillákká válnak, a hangközök nagyszekundra redukálódnak (2. rész). A szólócelló szimultán elkezd a *hálóképződmény* – nagy és hektikus lépésekből álló – fonalainak szövögetését a 16. ütemben (3. rész). Az egyre több belépő szólam miatt kialakult többszólamú hálóképződmény a 25. ütemben *kúszó arpeggiós hálóképződménnyé* szublimál (4. rész), a 27. ütemben viszont már újból a *nagyhangközös, hektikus hálóképződmény* veszi vissza a stafétát egy ütem erejéig (5. rész). A 28. ütemben a fafúvósok triója a kishangközös hálóképződmény szelíd verzióját játsszák a szólócellóval együtt (6. rész). Itt egy komolyabb visszatekintés következik: a tételt indító hangköztrillás jelenet idéződik fel, időben szinte a felismerhetetlenségig augmentálva (7. rész). A 34. ütemben három ütemnyi kishangközös hálóképződmény zizeg először a vonósoknál, majd a fúvosoknál (8. rész). A 37. ütemtől négy ütemnyi

⁹⁴ Ezt a területet Steinitz a *Klangfarbenmelodie* kifejezéssel illeti, véleményem szerint helytelenül. A *Klangfarbenmelodie* az a technika, ahol egy meglévő dallamot a szerző akár hangonként szétszabdál különböző hangszerek között. Egy unisono hangra nem tudom értelmezni ezt a terminus technicust, ugyanis pont a kifejezés nevében is bennefoglalt 'dallam' nem jön létre. Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje.* (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 116. oldal

cluster után – hárfában két kisszekund egymáson, majd a következő ütemben a vonósoknál két nagyszekund egymáson – (9. rész) a tétel legizgalmasabb, hatásában egészen a *Kamarakoncertig* ívelő részlete következik: a hálóképződmény kishangközös variációja kilenc hangszeren szólal meg unisonóban úgy, hogy a hárfában az előző “variációban” hallott *cluster* hangjairól indul három hangszercsoport unisonóban. „Cisz” hangmagasságon indul a fuvola, fagott és a brácsa, „D” hangmagasságon a második hegedű, a cselló és a bőgő, „Esz” hangmagasságon pedig a klarinét, a basszusklarinét és az első hegedű. Ugyanaz a „dallam”, ugyanabban a ritmusban, három különböző hangmagasságról (10. rész). A karmester $\text{♩}=40$ -es lüktetésére, ütésenként váltakozva tizenhárom, tizennégy és tizenöt hang játszandó egyszerre, az ütést felosztó hangmennyiség függvényében változó sebességgel. Nem vitás, hogy ez a bölcsője a *Kamarakoncert* híres piccolo-basszusklarinét állásának, amiről már tettem említést a *II. vonósnégyes* 5. tétele kapcsán. Tehát itt is egy többszörös rokonsági kapcsolatnak lehetünk tanúi. A 44. ütemtől a *capriccioso, prestissimo possibile* előadói utasítással bíró részlete, a hálóképződmény-zene egy újabb variánsa következik, ráadásul izgalmas, quasi aleatorikus lejegyzésben. Hangkészletében a hálóképződmény-variánsok közül az elsőre, a nagy hangközös, hektikusra hasonlít, interpretálásában különbözik csak: szigorúan *non legato, staccato* előadandó rész ez (11. rész). A következő rész – a 48. ütemtől kezdve – hatásában nagyon rokon az előzővel, a különbség, hogy egzaktul meghatározott hangmagasságai bár különböző oktávokban vannak szétdobálva, összeolvasva kromatikusan fel és lefelé száguldozó skálákat adnak ki, szintén egzaktul megkomponált ritmikája pedig a hálóképződmény hektikus, fülnek kibogozhatatlan mozgása (12. rész). A 49. ütem végén visszatér a kishangközös hálóképződmény (13. rész), az 50. ütemben pedig a kromatikusskálájú hálóképződmény (14. rész). Ez a kromatikuss handabandázás⁹⁵ – egy kimerevített *cluster*-pillanatot leszámítva az 54-55. ütemben (15. rész) – egészen a következő részig tart, ami a *meccanico* ritmikái rács területe lesz (16. rész). Innentől nem ad új szint a képhez, a már meglévő elemeket veszi elő újból és újból, durván kétütemenként. A teljesség kedvéért álljon itt a befejező 10 elem: 58. ütemben visszatér a *kromatikuss handabandázás* (17. rész), 59. ütemben a *meccanico* (18.

⁹⁵ Ligetitől kölcsönöttem eme szóhasználatot, Várnai Péternek meséli 1979-ben, hogy ezzel a szóval körülírható zenét szeretett volna komponálni. Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. (Budapest: Zeneműkiadó. 1979). 19. oldal

rész), 62. ütemben a *capriccioso* és a *kromatikus handabandázás* kombinációja (19. rész), 64-ben ismét a *meccanico* (20. rész), 66. ütem végén a 62-ben már hallott kombináció (21. rész), 68-ban a *capriccioso* rész ismét (22. rész), 68-69. *cluster* (23. rész), a 71. ütemben *kishangközös hálóképződmény* tremolóban (24. rész), 74-től eredeti állapotában (25. rész), és 78-tól a kadencia (26. rész). A kadencia különlegessége, hogy a szerző kizárólag a megbecsült hosszát írja elő (40-50 másodperc), a felhasználható eszközöket, húrokat és a dinamikai végpontokat jelöli.

SENZA TEMPO
 „Flüster-Kadenz“: sempre prestissimo, quasi perpetuum mobile (bis Ende nicht langsamer werden!)
 nur auf den Saiten III. und IV., verschiedene Tönhöhen greifen, jedoch stimmlos spielen.
 [78] [sul pont.] [legato] etc., simile
 Vcl. SOLO
 (pp) dim. poco a poco - - - - - ppp - - - - - [sul pont.] etc., simile
 poco a poco senza legato, alla corda, leggiero
 ord.

Kottapélda. Ligeti: *Gordonkaverseny* 2. tétel 78. ütem, a kadencia kezdete.
 © Litolff/ Peters - Frankfurt

Hangmagasságokat és ritmust nem komponál, ezeket az előadóra bízta. A *Gordonkaverseny* az egyetlen versenymű a Ligeti művek között, ahol nincs megkomponált, egzakt kadencia.

3.2. Ramifications (1969)

A ma kizárólag 12 szólóvonóson hallható mű 1968-69-ben íródott, a korszakos jelentőségű *II. vonósnégyes* és a szintén fajsúlyos és híres *Kamarakoncert* komponálása közötti szűk időszakban. Eredetileg tizenkét szólamú vonószene karra komponálta Ligeti, de 2002-ben visszavonta ezt az eredeti változatot, és a tizenkét szólóvonós verzió maradt csak érvényben.⁹⁶ Ajánlása Natalie és Serge Koussevitzky emlékének szól. Serge nevéhez fűződnek a 20. század olyan világrengető fontosságú darbjainak megrendelése, mint Bartók: *Concertója*, Olivier Messiaen: *Turangalila-szimfóniája*, Igor Sztravinszkij: *Zsoltárszimfóniája*, Benjamin Britten: *Peter Grimesa* és Aaron Copland: *3. Szimfóniája*.⁹⁷ Az ő nevével fémjelzett alapítvány, a Koussevitzky Foundation megrendelésére született a darab, és ők is őrzik a

⁹⁶ Ligeti György válogatott írásai. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 407. oldal.

⁹⁷ https://hu.wikipedia.org/wiki/Szergej_Alekszandrovics_Kuszevickij. (utolsó megtekintés: 2017. augusztus 20.)

Ramifications kéziratát a Library of Congressben, Washingtonban.⁹⁸ A tizenkét szólamú vonószekari változat bemutatója 1969 áprilisában volt Berlinben, Michael Gielen irányítása alatt.⁹⁹ Roelcke Ligetivel készített beszélgetőkönyvéből tudhatjuk meg, hogy ez az előadás egy technikai malőr miatt eleve bukásra volt ítélve: a Schott kiadó tévedésből csak a partitúra első felét küldte el fénymásolatban a zenekarnak, és a koncert előtti egyetlen próbán emiatt csak az első rész volt bepróbalva.¹⁰⁰ A tizenkét szólóvonósra készített verzió ősbemutatója ugyanebben az évben, októberben volt Saarbrückenben, Antonio Janigro vezényletével.¹⁰¹ Nem tudhatjuk, hogy ez a rosszul sikerült ősbemutató okozta-e Ligeti évekkel későbbi negatív nyilatkozatát a *Ramifications*ról, – miszerint egyik leggyengébb darabjának tartja,¹⁰² – vagy a keletkezési sorrendben őt körülvevő darabok ragyogása és rendkívüli játszottsága veszi el a *Ramifications* tündöklését?

A tizenkét szólam két csoportra oszlik a partitúra szerint: az első csoportban 4 hegedű, 1 brácsa, 1 cselló játszik, a második csoportban 3 hegedű, 1 brácsa, 1 cselló és egy bőgő. A két csoport egymáshoz képest egy negyed hanggal el van hangolva: az első csoport hangszereit kell a normál hangoláshoz képest egy negyed hanggal feljebb hangolni, tehát a standard 440 Hz-es, normál A-hoz képest az első csoport körülbelül 453-ra fogja hangolni az A húrjait, és ehhez képest tiszta kvintre a többi húrt. Ugyanakkor azt is olvashatjuk a partitúrában, hogy nem magán a negyed hangos elhangoláson van a hangsúly, - sőt, a szerző azt sem bánja, ha egy kicsit még tágabb is a különbség, mint negyedhang, csak ne érje el a félhangot, - ugyanis a piszkos hangzás a végeredmény, nem a szigorú negyedhangokra osztott szuperkromatika vagy mikrotonalitás.¹⁰³ Ligeti már kísérletezett negyedhangokkal a *II. vonósnégyes 2.* tételében, és ha az életmű ívét nézem, a pályája végefelé komponált nagyszabású *Hegedűversenyében* is alkalmazza ezt a technikát. A *Ramifications* negyedhangos kísérlete tehát átmeneti jellegű „ujjgyakorlat”, ami

⁹⁸ *Ligeti György válogatott írásai*. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 407. oldal

⁹⁹ A Radio Symphonie Orchester (Berlin) játszott az ősbemutatón, ez a zenekar ma a Deutsches Symphonie-Orchester (Berlin). [https://en.wikipedia.org/wiki/Ramifications_\(Ligeti\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ramifications_(Ligeti)). (utolsó megtekintés: 2017. augusztus 20.)

¹⁰⁰ Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. (Budapest: Osiris, 2005). 183. oldal.

¹⁰¹ Ezúttal a saarbrückeni Rádió Kamarazenekara játszott, akik a Zágrábi Szólistákból alakultak Antonio Janigro vezetése alatt. Roelcke Eckhard: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. (Budapest: Osiris, 2005). 183. oldal.

¹⁰² Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv*. (Budapest: Osiris, 2005). 181. oldal.

¹⁰³ Ligeti György: *Ramifications*. (Mainz: Schott, 1970).

majd a huszonnégy évvel későbbi *Hegedűverseny*ben bontakozik ki teljes komplexitásában.

A *Ramifications* legfőbb előadói problémája az intonáció. A két csoport között feszülő negyedhangnyi különbséget minden – a darabot éppen játszó – zenész önkéntelenül és azonnal korrigálni kívánja, az évtizedes, erre irányuló tréning eredményeképpen. Hallgatva a műből készült híresebbnél híresebb együttesek által készített CD felvételeket, meg kellett állapítsam, hogy nem született olyan előadás, ami visszaadta volna a partitúrában lejegyzett negyedhangos lebegést. Talán ez is okozhatta Ligeti elégedetlenségét. Bár az első partitúraoldal előtti lapon olvashatjuk a szerző javaslatát: miszerint az első próbákon jót tehet, ha a két csoport egymástól távolabb kerül elhelyezésre, pontosan ezt a problémát orvosolandó. Mivel aztán az előadáson – akusztikai okokból – elkerülhetetlen a csoportok visszahelyezése egymás mellé, újból fellép az intonációs korrigálás problémája. Ezzel szemben a *Hegedűverseny*ben – véleményem szerint – azért működik jobban ez az elgondolás, mert ott csupán egy-egy játékosnak van előírva a scordatura, nem csoportosan kell elhangolni a hangszereket. Ilyen módon sokkal természetesebben tud megszületni a negyedhangos elhangolásból adódó “piszkos hangzás”.

Ramifications – elágazások, szétágazások. A cím magába foglalja a teljes szerzői programot. Az 1956 után komponált darabok már egyértelműen magukon hordozzák azokat a jellegzetességeket, amiket Ligeti összetéveszthetetlen kézjegyeiként emlegethetünk. Ezek elsősorban azok a sajátosságok, amik Ligeti szerzői palettáján lettek kikeverve: a zenét évszázadok óta alkotó alapelemek – mikro-, makro-, hiper-, és poli- előjellel ellátott – miniatűrjei. A tizenkét fokú kromatikus rendszerből a negyedhangos elhangolás és az emberien esendő intonáció egyvelegével együtt hiperkromatikus vagy mikrotonális hangkészlet-tartomány kerekedik ki, a darabot alkotó hangmagasságok tekintetében. A ritmusok egyre több gerendázatot viselnek, a zene szövetét alkotó ritmikai folyondárok építménye a negyed lüktetést duplázó (nyolcad) felosztástól kezdve, az egyenletes vagy hiányos nonoláig bezárólag minden sebességet felhasznál. A véletlenszerűen kirajzolódó makrodallamok pedig harmincketted eltolással követik egymást, avagy egy helyiértékkel többet-kevesebbet tartalmazó ritmusképletben augmentálódva vagy diminuálódva imitálják önmagukat. Ez is színtiszta *Augenmusik*: ha látom a partitúrában, felismerem a kánont, a fülem viszont már nem hallja ki egyenként a hangmasszából, csak azt az újat, a Ligeti mikropolifóniája által teremtett

folyondárzenét hallom, ami a végcélja volt az alkotónak. A “szétágazások” programja pedig ezen zenei alapelemek – mikro, makro, és poli előjellel ellátott – motívumainak olyan futtatása, amitől a hallgatónak az az érzése támad, hogy a szólamok eleinte összefonódnak, majd szétválnak, mint a sodrott kötelet alkotó szálak. A példa ezúttal is vizuális, mint már annyi Ligeti-zene kapcsán. Ennek a zeneszerzésttechnikai megoldásnak a nagyszerűsége: a vizuális tárgyi példa megjelenítése zenében. A programzenére a barokk óta találhatunk kitűnőbbnél kitűnőbb példákat, de azokban a zeneművekben a megjelenítés kizárólag hangutánzáson, néha hangfestésen alapult.¹⁰⁴ Ligeti újítása és egyedisége ezzel szemben az, ahogyan egy szétfeszítő kötelet alkotó cérnaszál elmozdulását tudja hangokká konvertálni.

Felépítését tekintve a darab kezdete a *II. vonósnégyes* 5. tétel elejéről már ismert építkezési módussal indul. Ott kisterc, itt nagyszekund ambitusú kéthangos motívum kezd egyre több hozzáadott hanggal bővülni. Ligeti itt hosszabban kibontja ezt az alapötletet, és a fejlesztést vissza is építi, mígnem egy kétvonalas *E* unisonóban találkoznak a bennmaradó szólamok. Ez az első formai tagolódás a 44. ütemnél. Itt tizenegy ütemen keresztül üveghangos akkordtömböket hallunk – talán az első és egyetlen hely a műben, ahol a természetes flageoletteknek köszönhetően megszólalnak a negyedhangos elhangolásból adódó interferenciák.¹⁰⁵ Az 55. ütemben tér vissza a darab elején hallott két hangos motívum, ütemről ütemre egyre több becsatlakozó új hangmagassággal és szólammal, gyorsuló sebességű ritmusképletekkel, hogy a 2. csoport – közös harmincketted sebességre simuló – szólamai négyes fortissimóba torkolljanak a fokozás csúcsaként a 68. ütemben. A *pp* bennmaradó 1. csoport játékosai echoként folytatják a mikropolifon szerkesztésű harmincketted sebességben mozgó anyagot három ütemen keresztül. A 3. ütem végén (71. ütem a partitúrában) kromatikus futamokkal belépő 2. csoport készíti elő a terepet a ritmikai sebességtömbök válaszoló játéknak. A 96. ütemtől – mintegy betétként – a tétel legmeglepőbb zenei anyaga tör be: a mikropolifon harminckettedzene foszlányai önálló életre kelnek, nagy amplitudójú dallamokat

¹⁰⁴ Clément Jannequin, Vivaldi, Monteverdi, Couperin, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Berlioz, Liszt – a teljesség igénye nélkül felsorolva - mind komponáltak programzenét. Darvas, Gábor: *Zenei zseblexikon*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978).

¹⁰⁵ A természetes flageolettek helye fix a húron, nem intonálható, emiatt nem változtatható a magasságuk, szemben a mesterséges üveghangokkal, amik helye nem fix, akár glissandót is lehet velük játszani, mivel az üveghangot két ujjal fogja le a balkéz: a távolabbi ujj lenyomja a húrt a fogólapra, a közelebbi ujj pedig csak hozzáérintődik a húrhoz, mint a természetes flageolettnél.

formálnak, *subito con violenza* ordítják arcunkba igazukat. A hatodik formarész – erőteljes zenei kontrasztként az eddigiekre – a nagybögő szóló kezdete a 102. ütemben. A tétel záróütemei (110-114. ütem) a *II. vonósnégyes*ből már ismert *meccanico* ritmuképletek egyenetlen ketyegésével búcsúznak. Ráadásul önidézet az önidézetben: a szólamok ritmikai unisonóba rendeződnek az utolsó másfél karmesteri ütésre, pontosan, ahogyan a *II. vonósnégyes* 3. tételének végén.

A *Ramifications* címe (Szétágazások) a szólamvezetés polifon technikájára vonatkozik: a gombolyagszerűen egymásba fonódó szólamok annyira széttartóan mozognak, hogy a szólamkötegek lassanként felbomlanak – tehát valóban úgy tűnik, mintha a zene szétágazna. Más helyütt azután a szólamok ismét konvergálnak egymáshoz, s így új kötegek alakulnak ki. A nagyformát a szólamok szétágazásának és újraegyesülésének váltakozása, valamint a zene hálóképződményében ennek nyomán bekövetkező szakadások és összegabalyodások alkotják.¹⁰⁶

Az ütemvonalak pusztán tájékozódást segítő terelővonalakként vannak jelen, értelmezési vagy taktírozási jelentőségük megszűnik ebben a zenében.

3.3 Kamarakonzert (1970)

Írásomban az eddig elemzett Ligeti művek közül egyik legkedvesebb számomra a *Kamarakonzert*. A darab ajánlása a „die reihe” együttesnek szól, ők is mutatták be 1970 májusában Bécsben az első három tételt. A negyedik tétel a Berlini Fesztivál felkérésére készült, itt is volt a teljes, négytételű mű bemutatója 1970 októberében.¹⁰⁷ Jóllehet a korabeli kritikák – és maga a szerző is – nagyszerűségben a *II. vonósnégyes*t emelik ki az életmű derekán, pedig az *Augenmusik*kal túltelített kottakép nem lép kölcsönhatásba a hús-vér emberrel. Az intellektust szólítja meg csupán, a zene felülete a márvány hidegét és simaságát tükrözi vissza. Okos zene ez, egyedi, senkihez nem mérhető hangja mégis magányosan szól a kozmoszban. A *Kamarakonzert*t is felépítő – Ligeti középső korszakára oly jellemző – kompozíciós

¹⁰⁶ Ligeti György válogatott írásai. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 408. oldal.

¹⁰⁷ Richard Steinitz: Ligeti György. A képzelet zenéje. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 148. oldal.

elemeket aprólékosan analizáltam a korábbi fejezetekben, korábbi művek kapcsán. A *Kamarakoncertnek* nincs felmutatható, megfogható új összetevője: a korábbi művekhez képest viszonyított nagyszerűsége emiatt szinte leleplezhetetlen, lenyűgöző építménye ellenben totális élményben részesít. Nem kell olvassam a partitúrát, hogy felfedezem az ínycsiklandó részleteket. A korábbi művekben való audiovizuális tájékozódást a *Kamarakoncertben* leszűkíthetjük pusztán hallgatásra: a vizuális befogadás kizárásával új univerzumok nyílnak meg. A szerző ugyanaz, kompozíciós eszközei ugyanazok. Mi változott meg tehát?

Első, nem tudományos kutatásokon alapuló, zsigeri magyarázatomat a hangszerjátékosok nézőpontjából kell interpretálnom: a szerző kompozíciós megoldásai néhány apró finomításnak köszönhetően elkezdtek hangszerszerűvé – de legalábbis hangszerszerűbbé – válni. Nem szeretnék ellentmondani a Bevezetésben általam mondottakkal, továbbra is fenntartom, hogy a Ligeti művek játszhatósága mindvégig a képtelenség és a realitás pengeélén táncol. Ebben a bekezdésben mégis azokat az újításait szeretném kiemelni, amik által a szólamok precíz előadhatósága közelít a hangszerszerűség irányába. Valójában ezek alig észrevehető nüanszok, de mégis a természetesség irányába tett apró lépés hatása leírhatatlan. Hangszerszerűek rögtön a tételt indító öthangos, kromatikus cluster *dolce legato*, egy levegőre fújható ívei. A 9. ütemben ugyanevvel az anyaggal becsatlakozó vonósoknak is könnyű dolga van: fogásilag egy pozícióban található az öt hang. A vonósoknak hangszerszerű az az általam *kúszó arpeggió*nak nevezett – már a *Gordonkaversenyben* és a *Ramifications*-ban is megtalálható – részlet, ahol az akkordok tágfelbontásban szerepelnek. Hangszerszerű a csembaló és a zongora első megszólalása is: a végtelenített *prestissimo possibile* öthangos kígyóinak billentése a kéz öt ujjával gyermekjáték. Hangszerszerű a hammond-orgonán hosszan kitarított akkordok játéka is. A nyilvánvaló természetességgel játszott szólamok magávalragadó sodrása összehasonlíthatatlan a hangszerükön – bármilyen jóindulattal is, de – küszködve játszó muzikusok végeredményével.

Második lehetséges válaszomban arra világítanék rá, ahogyan az évtizedek óta felmutatott, Ligeti-féle kompozíciós elemek eddig nem tapasztalt hajlékonysággal vannak összedolgozva a *Kamarakoncertben*. A részek kapcsolódása plasztikussá és logikussá vált, nem egymás kontrasztjaiként hadakoznak a másikkal, hanem simulékonyan adják át helyüket egymásnak. A részek közé – ha úgy tetszik – nüansznyi átvezető elemek lettek becsempészve. Az egyik legkedvesebb – talán

megmosolyogtató – példám erre az I. tétel 37. ütemében az első hegedű szóló *Cisz-D* trillája, ahonnan a másodperc törtrésze alatt felvillanó trilla-utókéval továbbgördítve vezet át minket a mozdulatlan *Esz* unisono akkord-tömbbe. Ez a fordulat ismerős már a *Gordonkaverseny*ből, csak ott nincs trilla, sem átvezető-utóka. A váltás hideg. A nüansznyi különbség a *Kamarakoncert*ben pedig életet lehel a zenébe. Bájossá, szerethetővé teszi. Egy másik példa a 4. tétel 7. üteméből: az általam a *Gordonkaverseny*ben hangköztrillának nevezett kompozíciós technika itt is szerepet kap, ám az utána következő *handabandázós* terület nem vágás-szerűen következik, nem is beúsztatva, hanem a fentebb említett utókás-trillához hasonló módon vezeti át a fület a szerző, egy kromatikus futammal. A hatás rendkívül bizsergető, figyelemfelkeltő: Ligeti először viccel.

Harmadik magyarázatomban, másik nézőpontból, a zenetudomány síkjáról szemlélve mutatnám fel a tény: miszerint a *Kamarakoncert*ben megjelenik a *dallam*.¹⁰⁸ Pont annyi, amennyit a *Gordonkaverseny* mindösszesen kéthangos dallamcsírái megengednek avagy hitelesítenek egy égn évvel későbbi műben: a szó klasszikus értelmében vett dallam itt nem több, mint hat vagy hét hangból áll mindösszesen. Az újdonság pedig mégsem a dallam maga, mert megannyi dallam-szövedék alkotja jelen pillanatban is a textúrát, hanem a mód, amivel kiemeli környezetéből. A dallam-kiemelésnek négy különböző fajtáját szeretném megkülönböztetni a *Kamarakoncert*ben belül:

1. Az első tételben inkább egy *fúvós-szignál*ként nevezhető hat hangos dallamot tudok felmutatni: az általános *pp* területen a 49. ütemben *subito* megjelenő *forte*, hat különböző oktávban, de unisono megszólaló szignál. Hangkészlete a *d-g* kvart kerethangok közötti kromatikus skála hangjai: *d-disz-e-f-fisz-g*. A *forte* szignált körülölelő *pp* terület hangkészlete ugyancsak ez: a fuvola, a vonósok illetve a cseleszta és az orgona jobbkezének szólamában.

¹⁰⁸ Aki behatóbban foglalkozik Ligeti művekkel, annak elkerülhetetlen ez a rácsodálkozás: azonban nem szeretném kollégáim korábban született műveiből plagizálni ezt a felfedezést. Ellenben szeretném kidomborítani azt a saját felfedezésemet, hogy ez az aprócska változás milyen lavinát indít el az életmű későbbi darabjainak alakulása szempontjából, illetve milyen lavinát indít el az egyszeri hallgató percepciójában.

Picc. (48) *morendo* (49) *sub. mf (= Clar. f)*
 Cor. ingl. *sub. f*
 Cl. *sub. f*
 Cl. basso *sub. f*
 Cor. *senza sord. sub. f (= Trbn. mf)*
 Trbn. *senza sord. sub. mf (= Cor. f)*
 Picc. *mp* *p* *morendo*
 Cor. ingl. *mf* *p* *morendo*
 Cl. *mf* *p* *morendo*
 Cl. basso *mf* *sub. pp* **) senza tempo (Prestissimo)* *****
 Cor. *mf* *p* *morendo*
 Trbn. *mp*

Kottapéllda. Ligeti: Kamarakonzert 1. tétel 48-50. ütem.
 © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

2. A második tétel első felében az oboa'd amur, a trombita és a kürt jut szólisztikus-melodikus szerephez. A szintén dallamszövedékeket játszó környezethez képest a megkülönböztetés ebben az esetben lassabb sebességet, és magasabb dinamikai fokot jelent.

Fl. *mp dolce* *ten.*
 Ob. d'am. *mp dolce* *ten.*
 Cl.

Kottapéllda. Ligeti: Kamarakonzert 2. tétel 25-26. ütem.
 © SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

3. A második tétel második felében, a 40. ütemtől kezdve huszonkilenc ütemen keresztül a fafúvósok és a két hegedű *ff con fuoco* ritmusunisonója zakatol. Talán az egyszerre történő mozgás teszi, hogy a fül dallamként észleli a A_{sz} -alapú fríg-tetrachord hangkészletű cluster-pulzálást.

Kottapélda. Ligeti: Kamarakoncert 2. tétel 41-43. ütem.
© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

4. A harmadik tétel *meccanico* jellege eleve kizárja a dallam jelenlétét. A negyedik tételben találhatjuk viszont a szó leginkább klasszikus értelmében vett dallamot. A 24. ütemben kezdődik az a tizenegy hangos melódia, amit a hatodik hangjától minden hangján egy újonnan belépő szólam színez el. A kürt kezdi szólóban, hozzá csatlakozik rögtön a hatodik hangon a brácsa, és így tovább hangonként a második hegedű, az első hegedű, az oboa, a klarinét és végül a fuvola, a csellóval együtt.

Kottapélda. Ligeti: Kamarakoncert 4. tétel 24-25. ütem.
© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

Itt kell megjegyeznem, hogy Steinitz már a *Gordonkaverseny* kapcsán *Klangfarbenmelodie* használatot emleget. Véleményem szerint a *Klangfarbenmelodie* a *Kamarakoncert*-ben jelenik meg először Ligetinéél, ugyanis itt fogalmaz meg olyan hosszúságú – tizenegy hangos – melódiát, amit valóban szét lehet osztani több hangszer között.

3.4. Trió hegedűre, kültre és zongorára (1982)

A *Kürttrió* keletkezését megelőző nagyjából nyolc évet felölelő periódus Ligeti egyetlen operájáról, a *Le Grand Macabre*-ről szól. Az opera megírásán három évet dolgozott, és az egymást követő bemutatók tapasztalatait ötvözve többször is átdolgozta. Az 1965-ös stockholmi felkérés és a bemutató között tizenhárom év telt el. Az 1978-as bemutató óta pedig összesen negyvennyolcszor vitték színre a világon.¹⁰⁹ Érthető, hogy egy ilyen horderejű küldetés beteljesítése után megkérdőjeleződik az életpálya további iránya, érthető, hogy a befejezetlen kottapapírok a szemétkosárban landolnak éveken keresztül.¹¹⁰ Ebben a kiégett, sivatagi alkotó-miliőben fogalmazódott meg a második alkotói korszak darabjaitól szélsőségesen különböző, „konzervatív-posztmodern” *Kürttrió*.¹¹¹ A darabot felkérésre komponálta: egy hamburgi kollégája, Eckart Besch zongoraművész ajánlotta Ligetinek, hogy a zeneirodalomban – hangszerösszeállítását tekintve – egyedülálló Brahms Trió mintájára írhatna egyet ő is. Ligetinek tetszett az ötlet és mivel Beschnek sikerült elérnie, hogy a Schleswig-Holsteini Kulturális Egyesület megrendelje a darabot, Ligeti hozzá is látott a komponáláshoz. Bár megnehezítette a dolgát, hogy a hivatalos megrendelő – a közelgő Brahms évforduló miatt – makacsul ragaszkodott eredeti Brahms-témák felhasználásához a készülő darabban: Ligeti emiatt volt kénytelen ráírni a partitúrára a „Hommage à Brahms” alcímet, annak ellenére, hogy nincs valódi kapcsolat a két darab között.¹¹² A sors groteszk fintora, hogy Ligeti, pontosan mint Brahms, a megegyező hangszerösszeállítású *Trió* komponálásakor veszítette el édesanyját.¹¹³ Mint ahogyan már utaltam rá az életrajzi fejezetben, Kerékfy és Steinitz is a gyásszal kapcsolják össze a sirató típusú dallamok felbukkanását a *Kürttrió*ban.¹¹⁴ Ezzel meg is fogalmaztam a *Kürttrió* szélsőséges „újítását” a közvetlenül az opera előtt íródott darabok kompozíciós eszközeivel szemben. Ez az újítás pedig nem más, mint a korai években már

¹⁰⁹ Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). Függelék: 326. oldal.

¹¹⁰ *Ligeti György válogatott írásai*. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 427. oldal.

¹¹¹ I. m. 428. oldal.

¹¹² Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 212. oldal.

¹¹³ I. m. 213. oldal.

¹¹⁴ Lásd 11. lábjegyzet.

felhasználta, aztán később megvetett eszközrendszer: a *Kürttrió*ban leplezetlenül olyan „alap” zenei alkotóelemek kerülnek felszínre, amelyeknek Ligeti a hatvanas években tudatosan hátat fordított. Ezek a visszatérő kompozíciós elemek: a dallam, a harmónia és a (metrikus-) ritmus. Bevallott és eltitkolt forrásai között szerepel Beethoven Op. 81/a „*Les adieux*” zongoraszonátája, Bartók *Mikrokosmosa*, a havasi kürt szignálja, népdalok ritmusa és dallam-sémája illetve néhány önidézet. De talán a legfontosabb az a tény, hogy *Kürttrió* nélkül a *Hegedűverseny* sem született volna meg – mint azt megtudhattuk Ligetitől, a *Hegedűverseny* 1992-es kölni bemutatója alkalmából szervezett, Louise Duchesneau-val folytatott beszélgetésből.¹¹⁵

Az első tétel két fő motívuma a Beethoven szonáta elhangolt idézete a hegedű kettősfogásaiban és az ellenszólamként viselkedő, buciumot utánzó kürt.¹¹⁶ Beethoven 1809-1810-ben írta „*Les adieux*”, németül *Lebewohl* (búcsú) néven fennmaradt szonátáját, amikor az osztrák uralkodóház számos tagjának, köztük Rudolf hercegnek, Beethoven kedvenc tanítványának és patrónusának el kellett hagynia Bécsset, Napóleon benyomuló seregei miatt.¹¹⁷ Rudolf főhercegnek szól tehát az első tételt nyitó jellegzetes kürtkvint-menet három akkordból álló búcsú-motívuma.¹¹⁸ Beethoven nem bízta a véletlenre az akkordok titkának megfejtését, a három szótagú *Lebewohl* szócska ott szerepel a kéziratban.



Kottapélda. Beethoven: *Esz-dúr szonáta* Op. 81/a 1. tétel 1-2. ütem.

© Breitkopf & Härtel, Leipzig

Ebből az alap-motívumból, Ligeti szavaival élve motivikus-csírából bomlik ki a *Kürttrió* négy tétéle.¹¹⁹

¹¹⁵ *Ligeti György válogatott írásai*. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 441. oldal.

¹¹⁶ I.m. 428. oldal.

¹¹⁷ [https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._26_\(Beethoven\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonata_No._26_(Beethoven)). Utolsó megtekintés: 2017. szeptember 15.

¹¹⁸ A postakürt nemcsak a vadászat, hanem a postakocsi, az utazás, az elválás szimbólumává is vált – mondja Farkas Zoltán a Bartók Rádió Zenebeszédében 2015. május 30-án Ligeti *Kürttriója* kapcsán.

¹¹⁹ *Ligeti György válogatott írásai*. Szerkesztette és fordította: Kerékfy Márton. (Budapest: Rózsavölgyi, 2010). 428. oldal.



Kottapélda. Ligeti: *Kürtrió* 1. tétel, az elhangolt Beethoven-idézet a hegedű szólamban és a búciomot utánczó kürt szólam részlete.

© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

A havasi kürtöt, vagy román nevén a buciomot, Ligeti gyermekkorában hallotta. A három-négy méter hosszú bucium a pásztorközösségek billentyű nélküli fafúvós hangszere, leginkább a lábasjóság terelésében játszott szerepet, hangja akár tíz-tizenöt kilométerre is elhallatszik. A bucium natúrkürt, azaz csövének hossza nem módosítható szelepekkel, hangkészletét kizárólag természetes felhangjainak sorozata alkotja.¹²⁰ A *Kürtrió*ban Ligeti pontosan ezt a fajta felhang-játékmódot kívánja meg a kürtjátékostól, sokszor ezért tűnhet hamisnak intonációja, a temperált zongorához képest.

A zongora eleinte csak a hegedű-kürt páros mondatait visszhangozza a Beethoven szonáta négy elhangolt akkordjával. A kezdeményező szerepet a 60. ütemtől veszi át, ahol – a Ligeti által gyűjtött és korai kórusműveiben már feldolgozott *Inaktelki nóták* közül – az „*Én az utcán már végig se mehetek*” kezdetű, négysoros népdal ritmusát citálja, eleinte a hegedű pizzicatóival, később tremolóival megtámogatva.¹²¹



Kottapélda. Ligeti: *Kürtrió* 1. tétel 60-62. ütem, zongoraszólam. Az „*Én az utcán már végig se mehetek*” kezdetű népdal ritmusát felhasználó zongora közjáték.

© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

A népdalban búcsúzik a szerelmes férfi (vagy nő) a párjától. A második versszakban megéneкли, hogy szerelme igaz volt.

¹²⁰ <https://hu.wikipedia.org/wiki/Fakürt>. Utolsó megtekintés: 2017. szeptember 15.

¹²¹ Kerékfy Márton kutatómunkájának eredménye. Kerékfy Márton: *A kelet-európai népzene hatása Ligeti György zenéjére*. PhD disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014. http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kerékfy_marton/disszertacio.pdf f. 37. oldal. Utolsó megtekintés dátuma: 2017. szeptember 15.

Én az utcán már végig sem mehetek
 Még azt mondják, hogy szeretőt keresek
 Nem kell nekem, van már nekem egy barna,
 Göndörödik jobbrul balra a haja.

Igaz voltam, babám hozzád, mint a nap
 Ki az égen ragyogva jár egész nap
 Ragyogva jár, meleget süt a földre
 Köszönd meg, hogy szerettelek ennyire.¹²²

Az „ABA” formának megfelelően a harmadik részben visszatér a tétel elején bemutatott jellegzetes hegedű-kürt duó, a zongora lusta kommentárjaival. Elemzéséből kivilágó legjellemzőbb címszavak tehát: a búcsú, a gyermekkor, a szerelem. Búcsú a történelmi események következtében idegenné vált szülőföldről, az éppen elhunyt édesanyától, a gyermekkortól és a gyermekkori szerelmektől. Mint láthattuk, kompozíciós nyelvezetében azokból a zenetörténetben népszerű archetipikus fordulatokból is felhasznál, amelyek a kollektív tudatalattiban a klasszikus és népi ihletésű idézetek kombinációjából a fent említett címszavakat hívják elő. Az utolsó nagy alkotókorszak kezdete – az opera írás utáni űr betöltője a *Kürttrió*, amiért pályatársai erősen kritizálták Ligetit, ugyanis az avantgárd elárulását sejtették ebben a műben. Az idő mégis a mestert igazolta.

A Nono és Cage nyomdokain járó radikálisok számára, akiket megrémített a neoromanticizmus előretörése, a Kürttrió árulással ért fel. Ligeti már tíz évvel azelőtt Darmstadtban megsértette a baloldaliakat, amikor elutasította az 1968-as mozgalom zenei-politikai divatját. Az ő szemükben a Kürttrió azt a feltételezést erősítette meg, hogy a zeneszerző a progresszív ideálok ellenlábásává lett. 1984-be a grazi Stájer Őszi Fesztiválon a négy napon át tartó Ligeti-koncertek és szemináriumok során agresszíven kritizálták. Az egyik szimpóziumon egyenesen azt vágták a fejéhez, hogy a CIA ügynöke, mert elhagyta

¹²² <https://en.schott-music.com/shop/pdfviewer/index/readfile/?idx=Mzg2Njc=&idy=38667>. Utolsó megtekintés: 2017. szeptember 15.

Magyarországot, és nyíltan elítélte a kommunistákat. Hamburgban Helmut Lachenmann nyilvánosan támadta, Ligeti nem volt jelen, de olvasta a beszédét.¹²³

A második tételt indító hegedű *pizzicatók* az első tétel emblemikus hangközeivel (a tritonusz kivételével) vezetik be a tétel 3+3+2 nyolcados akszak alapülktetését.



Kottapéllda. Ligeti: *Kürtrio* 2. tétel, 1-4. ütem, hegedű szólam.
© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

A zongora balkezének skála-osztinatója Bartók *Mikrokosmos*át, de a *Musica Ricercata* 7. tételét is felidézi.



Kottapéllda. Ligeti: *Musica ricercata* 7. tétel, a bal kéz monoton osztinatója.
© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany



Kottapéllda. Bartók: *Mikrokosmos*, VI/150. Bolgár tánc 13-20. ütem.
© Boosey & Hawkes, London

¹²³ Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 211. oldal.



Kottapélda. Ligeti: *Kürtrió* 2. tétel, a bal kéz monoton osztinatója.
© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

A hegedű 27. ütemben beúszó témája egy elhangolt önidézet: szintén a *Musica Ricercata* 7. tételének oly sokszor felbukkanó dallama: a *Hat bagatell* 3. tétele, és a *Hegedűverseny* 2. tételének nyitó témája, talán a legemblematikusabb Ligeti-melódia valamennyi közül.



Kottapélda. Ligeti: *Musica ricercata*, a 7. tétel dallama
© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

A *Kürtrió*ban dodekafonná torzított verzióját hallhatjuk: a tizenkét hangos melódia hangjai a reihének megfelelő sorrendben térnek vissza, de ritmikája minden alkalommal más és más.



Kottapélda. Ligeti: *Kürtrió* 2. tétel, 30-37. ütem, hegedű. A *Musica ricercata* 7. tételének dallama dodekafon verzióban.

© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

A harmadik tétel feszes indulója a hegedű-zongora *unisonó*jával indul. A hangközök ismét ismerősek az első tétel elhangolt Beethoven idézetéből: nagyterc, tritonusz, kisszext.

The image shows a musical score for Ligeti's 'Kürtrió 3. tétel 1-3. ütem.' It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The tempo and mood are 'energico, con slancio, molto ritmico'. The score features complex rhythmic patterns with many accents and dynamic markings such as *f marcatis.*, *sf*, and *f*. Roman numerals III and IV are placed above the notes. Vertical dashed lines connect notes across the staves, indicating polyrhythmic relationships.

Kottapélda. Ligeti: *Kürtrió* 3. tétel 1-3. ütem.
© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

A szigorú *unisono* ritmus a 11. ütemben csúszik el egy tizenhatod különbséggel a zongora javára, ami a 17. ütemtől nyolcad különbségre duzzad. Ezt a fáziseltolások módszert Steve Reich alkalmazta először.¹²⁴ Az ebben a tételben is használt „ABA” formának megfelelően a $\frac{3}{4}$ -es középrész *intermezzója* után visszatér az induló.

A negyedik tétel címében is elárulja sirató mivoltát: *Lamento*. A hegedű időben végletesen augmentált, *pianissimo* terc, tritonusz és a kisszext kettősfogásai a megelőző tételek elejéről már ismerősek, habár a tétel hangulatához igazodva az első hangköz az optimista nagyterccről kistercre szűkül.

The image shows the beginning of the fourth movement, 'IV. Lamento. Adagio (♩ = 78)'. It is written for violin in 8/8 time. The tempo is 'Adagio' and the mood is 'con sord.'. The score starts with a *pp* dynamic and includes the instruction 'pp dolciss., legatiss., Strich für Strich / separate bowing'. The music consists of a series of sustained chords with a slowly changing intervallic structure.

Kottapélda. Ligeti: *Kürtrió* 4. tétel, 1-5. ütem, hegedű szólam
© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

A tíz évvel későbbi *Hegedűverseny* 4. tételének kezdete nagyon hasonló eszközökkel (ott két klarinéton) jeleníti meg a gyász-folyamat azon fázisát, amikor az elhatalmasodó, mindent elvakító fájdalomra (3. tétel legvége a katalizmával) a fásult közöny marad csak válaszként.

¹²⁴ Richard Steinitz: *Ligeti György. A képzelet zenéje.* (Budapest: Editio Musica Budapest, 2016). 217. oldal.

Kottapélda. Ligeti: *Hegedűverseny 4. tétel, Passacaglia*
© SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

Ebből a sivatagi csendből indul tapogatózva a passacaglia sirató motívuma, ami végül egy mindent elsöprő folyammá duzzadva „kürtöli” világgá fájdalmát.

Itt szeretnék visszautalni az életrajzi fejezet végén már megfogalmazott gondolatokhoz: a megsemmisült otthon utáni vágyódás – a fiatalon elveszített családtagjainak emlékével terhelve, az életútjának elején beszűrődött harmóniák “újrahasznosítására” készítették az avantgardból immár kiábrándult, az életének az utolsó alkotó-periódusába érkező szerzőt.

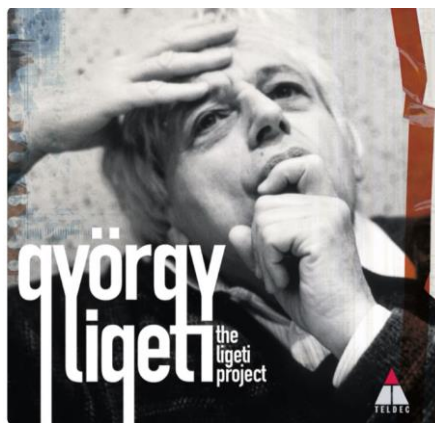
FÜGGELÉK:

DISSZERTÁCIÓBAN ELEMZETT ZENEMŰVEK YOUTUBE FELVÉTELEI

[GYÖRGY LIGETI - Sonata for Cello solo | Mathias Johansen \(7:56\)](#)

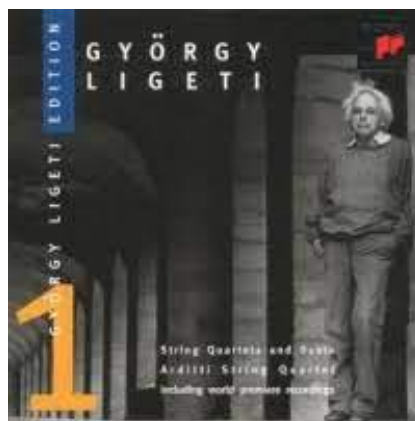
Mathias Johansen – Cello

11.05.11 | Musikhochschule Lübeck | Großer Saal



[Ballad and Dance after Romanian Folksongs: I. Andantino \(1:45\)](#) [Ballad and Dance after Romanian Folksongs: II. Allegro vivace, energisch](#)

(1:22)



Hommage à Hilding Rosenberg (1982) (1:09)

Violin: Irvine Arditti Violin: David Alberman Violoncello: Rohan De Saram Viola:
Garth Knox

© 1996 Sony Music Entertainment Released on: 1996-12-04

György Ligeti : Andante and Allegretto Molinari Quartet (12:53)

Quatuor Molinari / Molinari Quartet
23 janvier 2018, Conservatoire de Montréal

Ligeti: String Quartet No. 1 "Métamorphoses nocturnes", Movements I - XII (19:54)

Verona Quartet (formerly The Wasmuth String Quartet)
(=2013 Fischhoff National Chamber Music Competition)

Ligeti - String Quartet No 2 (20:33)

00:00 - 1. Allegro nervoso **05:02** - 2. Sostenuto, molto calmo **09:23** - 3. Come un
meccanismo di precisione **12:45** - 4. Presto furioso, brutale, tumultuoso
14:56 - 5. Allegro con delicatezza
LaSalle Quartet
Baden-Baden on the 14 December 1969.

György Ligeti - Cello Concerto (Full Score) (17:38)

Alexis Deschames (Cello) and Ensemble C barré (directed by Sébastien Boin)
[0:00] I. ♩ = 40 – attacca: **[8:29]** II. (Lo stesso tempo) ♩ = 40

György Ligeti - Ramifications for strings [w/score] (1968-1969) (8:07)

György Ligeti, Concerto de chambre - Ensemble intercontemporain - Tito Ceccherini (19:37)

György Ligeti - Trio for Violin, Horn and Piano [With score] (22:54)

-Performers: Marie-Luise Neunecker (horn), Saschko Gawriloff (violin), Pierre-Laurent Aimard
(piano) Trio for Violin, Horn and Piano ("Hommage à Brahms"), written in 1982

0:00 - I. Andante con tenerezza **6:17** - II. Vivacissimo molto ritmico **11:46** - III. Alla marcia
15:02 - IV. Lamento. Adagio