

Benjamin R. Levy

LIGETI KÉSEI VERSENYMŰVEINEK HIBRID ZENEI ARCULATA*

Ligeti kései stílusának egyik legszembetűnőbb vonása a zeneszerző elkötelezettsége a nyugati komolyzenei hagyományokon kívül eső zenei források mellett. Azok a kijelentései, amelyeket az 1982-es *Kürttrió*val kezdődő kompozícióiról tett, nagyszámú népzenei, udvari és populáris zenefajtára tartalmaznak utalásokat. Bőven találhatók ilyenek lemezgyűjteményében és a baseli Paul Sacher Alapítványban őrzött vázlatai között is. Ugyanakkor az is fontos számára, hogy elhatárolódjon létező zenei stílusok pusztá feldolgozásától vagy folklorisztikus imitálásától. „Helyzetem zeneszerzőként ma” című 1985-ös esszéjében így jellemzi az afrikai zene iránti növekvő érdeklődését és annak a kompozícióira gyakorolt hatását:

Ezeknek az etnikai kultúráknak az alapvető elképzelései csupán nyomokban jelennek meg zenei gondolkodásomban – maga a zene megmarad autonómnak. Képzetelemben Nancarrow, Latin-Amerika és Közép-Afrika ritmusvilága áll össze a fiatal korom óta ismert magyar és román népzenei elemekkel egyéni, konstruktív alakzáttá, amelyben nincs semmi sem, ami folklorisztikus.¹

Az itt leírt folyamat – amelyben nem-nyugati források sűrített formában kapcsolódnak kelet-európai forrásokhoz és a klasszikus komolyzenéhez – alapvető fontosságú Ligeti kései stílusa és annak zeneileg hibrid természetéhez való viszonyulása szempontjából. Tanulmányom célja, hogy megmutassa ennek a hibrid természetnek a jelentőségét a ritmika, a textúra és a hangmagasságok terén számos különböző kompozícióban, de mindenekelőtt a *Hegedűversenyben* (1990–92) és a *Hamburgi koncertóban* (1998–99, 2., jav. kiad.: 2002).

Ligetinek a hibrid jelleggel, az anyagok keveredésével vagy szintetikus kombinációjával kapcsolatos kijelentései egyes kompozícióinak leírásaiban is megtalálhatók, amelyek gyakran ugyanazt a gondolatmenetet követik: egy nem-európai zenei tradíciót vizsgálnak, szerkezeti tulajdonságaikat összehasonlítva az európai,

* A BTK Zenetudományi Intézet és a bécsi Universitt fr Musik und Darstellende Kunst Zenetudományi Intézete Ligeti György születésének századik évfordulója alkalmából *Kylwiria and Other Explorations* címmel, a bázeli Paul Sacher Alapítvánnyal és a Magyar Zenetudományi s Zenekritikai Társasággal együttmtkdve rendezett nemzetközi konferenciáján, 2023. május 13-n a BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében tartott előadás írott változata. Angol nyelven megjelent: *Studia Musicologica* 64/1–2. (June 2023).

1 Ligeti György: „La mia posizione di compositore oggi”. In: Enzo Restagno (ed.): *Ligeti*. Torino: EDT, 1985, 3–5.

különösen az erdélyi és a balkáni zene hasonló jelenségeivel – ez utóbbiakhoz élete vége felé aktívan visszatért. A *Kürttrió* elemzése különösen tanulságos, első sorban azért, ahogyan Ligeti képzeletben újjáteremti a földrajz és a kultúra lehetséges találkozási pontjait. A második tételt így jellemzi: „igen gyors, polimetrikus tánc, amelyet különböző nem létező népek népzeneje 'inspirált', mintha Magyarország, Románia és az egész Balkán valahol Afrika és a karibi térség között feküdne”,² és rámutat arra, hogy „mind a szamba és a rumba, mind pedig a balkáni 'sánta' aksak-táncritmusok aszimmetrikus metrumokon alapulnak”.³

Ritmikai hibriditás a *Kürttrió*ban és a *Hegedűverseny*ben

Ha először a ritmikai szerveződést vesszük szemügyre, mint a hibriditás egyik megnyilvánulását Ligeti kései műveiben, akkor a szerzőnek a *Kürttrió*ról írt ismeretítője szolgál bevezető példaként számunkra. A II. tétel ostinatójának eleinte 3 + 3 + 2 osztású, calypsokarakterű ritmusa már a 23. ütemben 4 + 4, 2 + 3 + 3 és 3 + 2 + 3 osztással kezd váltakozni (1. kotta a 436. oldalon). Az ostinato utolsó formáját, amelyet általában „aksak”-képletként ismernek, a zeneszerző a *Fanfárok* című zongoraetűdben is alkalmazta. Mi több, ezt az elméleti képletet Bartók Béla már jóval korábban, 1938-as „Az úgynevezett bolgár ritmus” című tanulmányában is említette, és fel is használta a *Mikrokosmos* „Hat tánc bolgár ritmusban” című sorozatának negyedik darabjában (151. szám). Bartók azonban tovább is megy, amennyiben hangsúlyt fektet bizonyos még jellegzetesebb, páratlan számú (5, 7 vagy 9) hangból álló összetett képletekre.⁴

A két vagy három hangból álló csoportok Ligeti zenéjében való megjelenése és a karibi és balkáni táncok között világos az összefüggés, de érdemes rámutatni arra is, hogy Ligeti ezeket a rejtett utalásokat különböző eszközökkel eltávolítja eredeti kontextusuktól. Erre szolgálnak a poliritmikus rekombinációk (különösen azt követően, hogy a kürtnek a 27. ütembeli belépésétől kezdődő 3 + 3 + 2 osztásaival szemben a zongora szólama változó képleteket tartalmaz), továbbá a kürttrió hangzása (klasszikus tiszteletadás Johannes Brahmsnak), különösen pedig a hangmagasságkészlet megválasztása: az ostinatóban két dúr tetrachord egymástól tritonusz távolságban, a kürtben a természetes felhangsor, a hegedűben pedig a

2 György Ligeti: „Trio für Violine, Horn und Klavier” (kísérőszöveg a mű ősbemutatójához, 1982). In: *Gesammelte Schriften*, I–II. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007, II., 282–283, ide: 283. Magyarul: „Trió hegedűre, kürtre és zongorára”. In: *Ligeti György válogatott írásai*. Ford. és szerk. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 426–427., ide: 427.

3 György Ligeti: „Zum Horntrio” (lemezismerető szöveg, 1998). In: *Gesammelte Schriften*, 284–285, ide: 285. Magyarul: „Trió hegedűre, kürtre és zongorára”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 427–429., ide: 428. A hibrid román-afrikai tánc gondata folyamatosan foglalkoztatta Ligetit. A *Hegedűverseny* vázlatai több helyen utalnak valamilyen „afro-román” vagy „roman-afriq” táncra vagy presto szakaszra, néhol arab ritmusokra vonatkozó utalásokkal kombinálva.

4 Bartók Béla: *Írások a népzenéről és a népzenekeutatóról*. Szerk. Lampert Vera. Budapest: Editio Musica, 1999 (Bartók Béla írásai 3), 329–335.; ld. még Timothy Rice: „Béla Bartók and Bulgarian Rhythm”. In: *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*. Ed. Elliott Antokoletz–Victoria Fischer–Benjamin Suchoff. New York: Oxford University Press, 2000, 196–210.

3+3+2: 11–22., 28., 31., 34., 37. ü.



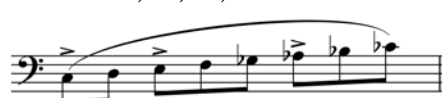
3+2+3: 23–27. ü.



4+4: 29., 32., 35., 38. ü.



2+3+3: 30., 33., 36., 39. ü.



1. kotta. Ligeti: Kürttrió, II. tétel, ostinatoképletek a zongorában, bal kéz, 11–40. ütem

gyakran rendkívül kromatikus anyag. Ezeknek a vonásoknak egyike sem jellemző a Ligeti által említett tánczenei forrásokra, alkalmazásuk ezért semlegesíti a referenciamezőt, és ellene hat a hallgató lehetséges asszociációinak.

Ligeti utalásai a ritmikai technikákra a *Kürttrió* után hamarosan egyre konkrétabbak lettek, és a kései versenyművek új elemek bevonásával fokozták a ritmika hibriditását. „A nyolcvanas évek paradigmaváltása” című írásában saját magáról szólva Machaut-t és az őt követő nemzedék, az *ars subtilior* hatását is emlegetni kezdi.⁵ Tanítványa, Manfred Stahnke felidézi, hogy a hamburgi zeneszerzőosztályban olyan jellemző kompozíciókat elemeztek, mint a Ciconiának tulajdonított *Le Ray au Soleyl* című kánon, amelyben egyidejűleg futnak le 4 : 3 : 1 arányú prolatiók.⁶ Ugyanakkor Ligeti érdeklődése a szubszaharai Afrika zenéje iránt egyre fókuszáltabbá vált, miután beleásta magát két etnomuzikológus, Gerhard Kubik és Simha Arom munkásságába.

Arom a közép-afrikai zenének azt a sajátosságát vizsgálta, amelyet ő ritmikai egyenlőtlenségnek („oddity”) nevezett, és amelyről úgy gondolta, hogy hozzájárul ezeknek a képleteknek a komplexitásához és kifinomultságához. Nevezetesen úgy találta, hogy egy páros számú lüktetést jellemzően két minimálisan egyenlőtlen részre osztanak, a periódusokat egy-egy, a pontos felezésnél eggyel kisebb, illetve eggyel nagyobb számú egységet tartalmazó részre hasítva. Ezek a képletek azután két, illetve három egységből álló elemekre bomlanak, mégpedig úgy, hogy a hármas részecskék rendszerint a nagyobb részek határára kerülnek. Mindezt az 1. táblázat szemlélteti vázlatosan, Arom nyomán.⁷ Arom megengedi ennek az elvnek a „megfordítását” is, vagyis azt, hogy a két egységből álló elemek álljanak a szélen. Jóllehet szemléltető vázlatában következetesen a rövidebb részt teszi az első helyre (3 + 5 vagy 5 + 7), másutt tükörképszerű elrendezésben (pl. 5 + 3 vagy 7 + 5) is ábrázolja a ciklust. Arom és Martin Scherzinger is kimutatta ezt

5 Ligeti György: „Paradigmenwechsel der achziger Jahre”, *Österreichische Musikzeitschrift*, 44/6. (1989), 289–281. Magyarul: *Ligeti György válogatott írásai*, 344–346.

6 Manfred Stahnke: „The Dove and the Bear. ‘Galamb Borong’ and the Connection to ‘Ars Subtilior’”. In: *I Don’t Belong Anywhere. György Ligeti at 100*. Ed. Wolfgang Marx. Turnhout: Brepols, 2022, 71–92.

7 Simha Arom: *African Polyphony and Polyrhythm*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991, 247–248.

az eljárást a *Zongoraetűdőkben*, azonban még kidolgozottabb formában találjuk meg a *Hegedűversenyben*, különféle más technikák társaságában.⁸

8 alapértékből álló ciklus	3	3+2	= 3+5
12 alapértékből álló ciklus	3+2	3+2+2	= 5+7
16 alapértékből álló ciklus	3+2+2	3+2+2+2	= 7+9
24 alapértékből álló ciklus	3+2+2+2+2	3+2+2+2+2+2	= 11+13

1. táblázat. Példák ritmikai egyenlőtlenségekre *Simha Arom* African Polyphony and Polyrhythm című műve nyomán

Az I. tétel egy egyenletesen oszcilláló képlettel indul a szólóhegedűn, ami a *Continuum* vagy a *Coulée* kezdetére emlékeztet, de azzal folytatódik, hogy áttegyez egy sor scordaturával hangolt hangszer üres húrjaira és természetes felhangjaira. Az F próbajelnél viszont új elem jelenik meg (lásd a 2. kottát a 438. oldalon): egy olyan ritmusképlet, amely 16 nyolcadértéket $3 + 2 + 2 + 2$, majd $3 + 2 + 2$ lüktetésre oszt, ami egy 9 + 7-es ritmikai egyenlőtlenséget eredményez, erősen emlékeztetve *Arom* egyik vázlatos ábrázolására.

Ha – a középkori isoritmiaira utalva – az ebben az ütemben megjelenő hangsúlyos időtartamok visszatérő képletét gyorsan mozgó taleához hasonlítjuk, akkor a hangmagasságok colorhoz hasonló képletet alkotnak, amely azonban nincs összhangban a ritmikai ciklussal. Ez a diatonikus dallam ugyanis 17 hangból áll, ami azt eredményezi, hogy a képlet az ütem közepén ismétlődik meg (a 2. kottán csillaggal jelölve); ez változatosabbá teszi a képet azáltal, hogy a hosszú és a rövid ritmusértékekhez tartozó hangok felcserélődnek. A kottapéldán csupán egyes kiválasztott részleteket láthatunk, ugyanaz a képlet azonban más hangszerek szólamában is megjelenik egymásra halmozott párhuzamos kvintekben, miközben a szüneteket a fúvósok töltik ki.

Négy ütemmel később, a G próbajelnél, hasonló ritmikai folyamat kezdődik, az előbbtől eltérő prolatióban. A ritmika alapstruktúrája a vibrafon pentaton szólamában jelenik meg, amint azt a 2. kotta folytatásában láthatjuk. Ezt a hegedűszólam tizenhatod értékekkel tölti ki, az elhangolt vonósok pedig mikrotonális szekund- és tritonusz-párhuzamokban követik. Ezek a hangszerek (tehát az elhangolt vonósok, továbbá a szólóhegedű és a vibrafon) a karmester ütéseit pontozott negyedekként értelmezve (és így négy helyett három részre osztva) 3:4 arányú prolatiót hoznak létre a $\frac{4}{2}$ -es metrum félkottáival szemben. A tizenhatodokból álló csoportok pedig ritmikai egyenlőtlenséget alkotnak: a $3 + 2$ után $3 + 2 + 2$ következik. Ez utóbbi ritmus egy *Arom* által tárgyalt további ritmus két részének felcserélésével jön létre, és nem más, mint a közép-afrikai akka népcso-

8 Simha Arom–Wolfgang Marx–Louise Duchesneau: „A Kinship Foreseen. Ligeti and African Music, Simha Arom in Conversation”. In: *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Ed. Louise Duchesneau–Wolfgang Marx. Woodbridge: Boydell Press, 2011, 107–122., ide: 116. Martin Scherzinger: „György Ligeti and the Aka Pygmies Project”, *Contemporary Music Review* 25/3. (2006), 227–262.

F $\frac{4}{2}$ $\text{♩} = \text{♩} = 76$
 $(3+2+2+2 + 3+2+2)$
 3. és 4. hegedűk, pizz.

G $\text{♩} = \text{♩} = 80$
 $\frac{4}{4} \cdot (3+2+3+2+2 + 3+2+3+2+2)$
 vibrafon

1. és 2. hegedűk

2. kotta. Ligeti: Hegedűverseny, I. tétel, „Praeludium,” 3:4 arányú prolatio a hegedűk és a vibrafon között, 34–39. ütem

port *bondo* nevű táncának *diketo* szólama. Az akkákra Ligeti gyakran utal a vázlaiban, konkrétan azzal a „bondo mbola”-felvétellel összefüggésben is, amelyet Arom rögzített, és az UNESCO akka pigmeus zenei gyűjteményében adták ki.⁹ Egy ütemmel az L próbajel előtt a nyolcadhangok elosztása $3 + 3 + 3, 2 + 3 + 2$ -re változik, finoman eltolódva egy olyan kombináció irányába, amely kevésbé feleltethető meg valamilyen létező népzenei hagyománynak, ám később, az N próbajelnél visszatér az eredeti konfiguráció.

A III. tétel hasonló prolatiókat tartalmaz, kiindulópontja azonban erősen különböző. A kezdeti $\frac{9}{8}$ páratlan metrumként jelenik meg, a hangokat a $3 + 2 + 2 + 2$ additív kombináció szerint csoportosítva. Ez annak a bolgár tánczenében gyakori $3 + 2 + 2 + 2$ képletnek a megfordítása, amelyet Bartók is említ a cikkében, illetve felhasznál a *Mikrokosmos* bolgár táncai közül az ötödikben. Az új prolatio a szólóhegedű szólamának 23. ütemében bukkan fel, ahol a szólista a $\frac{9}{8}$ -ban vezénylő karmester pontozott negyedeit két pontozott nyolcadhangra osztja, s ez 3:2 arányú prolatiót eredményez. Emellett az alapegységeket is másképpen csoportosítja, $7 + 5$ szerkezetű ritmikai egyenlőtlenséget hozva létre, aminek következtében csak minden második ütemben kerül összhangba a karmester ütései. Mindez azután többször is változik a tétel folyamán, amint a 2. táblázat-

9 Simha Arom: *Aka Pygmy Music*. UNESCO: Music and Musicians of the World, 1973 [Újrakiadás CD-n, 1994].

ban látható: az együttes bizonyos hangszereiben új képletek jelennek meg, amelyek közül sok az Arom-féle ritmikai egyenlőtlenséget példázza. Végül a K próba-jelnél a szólóhegedű az akkák *bondo* képletétől visszatér az eredeti elrendezéshez. A harmadik tétel kiindulási pontja konceptuálisan közelebb áll a balkáni zene szelleméhez, ám a képletek másféle tájakra sodródnak, mielőtt visszatérnének. Az I. tétellel együtt Ligeti kompozíciós módszere ugyanannak a hibriditásmodellnek a zenei demonstrációja, amely írásaiban is megtalálható: a nem-európai források sűrítése és a balkániakkal való elegyítése. Azonban ugyanúgy, ahogyan a *Kürttrióban*, a poliritmikus textúrák gazdagsága, amelyet megsokszoroz a prolátók használata, a zenekari színek jelenléte, sok esetben pedig a képletek alapjául szolgáló lüktetésnek a mérsékelt hangsúlyozása is, drámaian megnehezít bármi-féle felszíni asszociációt ezekkel a zenei tradíciókkal.

$$\frac{9}{8} = \frac{3}{2} = (3+2+2+2)$$

Nyitó hegedűszóló, összetett metrum

$$\frac{6}{4} = \frac{12}{8} = \frac{7+5}{8} = \left(\frac{2+3+2}{8} \right) + \left(\frac{3+2}{8} \right)$$

Hegedűszóló, 23. ü., új prolátio és ritmikai egyenlőtlenség

$$\frac{12}{8} = \frac{7+5}{8} = \left(\frac{3+4}{8} \right) + \left(\frac{2+3}{8} \right)$$

Kürt, 26. ü. [C], új prolátio és ritmikai egyenlőtlenség

$$\frac{9+9}{16} = \left(\frac{5+4}{16} \right) + \left(\frac{5+4}{16} \right)$$

Oboa, 30. ü. [D], és klarinétok, 33. ü., új additív képlet

$$\frac{1}{2} = \frac{12}{16} = \frac{7+5}{16} = \frac{3+2+2}{16} + \frac{3+2}{16}$$

Szólóhegedű, 39. ü. [F], új képlet ritmikai egyenlőtlenséggel (*bondo*)

$$\frac{12}{8} = \frac{7+5}{8} (\therefore \text{megfelel a zenekar } \frac{1}{2} \text{ értékének})$$

Szólóhegedű, 46. ü. [I], képlet ritmikai egyenlőtlenséggel

$$\frac{3+2+2+2}{8}$$

Szólóhegedű, 55. ü. [K], visszatérés az eredeti additív metrumhoz

2. táblázat. Ligeti: Hegedűverseny, III. tétel, „Intermezzo”, példák összetett metrumokra, prolátiókra és ritmikai egyenlőtlenségekre

A hoquetus mint hibrid struktúra

Ligeti gondolatvilágának egy további fontos eleme a hoquetus texturális fogalma, a hangok és a szünetek sántító, csuklásszerű váltakozásával: ezek rendszerint úgy oszlanak el, hogy a különböző szólamok egymás szüneteit töltik ki. A „hoquetus” kifejezés Ligeti vázlataiban, műsorismertetőiben, sőt a műveiben, tételcímek

formájában is felbukkan. Bár a hoquetustechnikáról leggyakrabban 13. vagy 14. századi motettákkal kapcsolatban esik szó, a kifejezés nem-nyugati zenék számos elemzésében, köztük Arom közép-afrikai zenéről írt írásaiban is előfordul – ezekben hasonló szólam-összefonódás figyelhető meg.

Ligeti azonban már akkor elkezdett érdeklődni a hoquetus iránt, amikor még nem ismerte Arom munkásságát. Az *Aventures* és a *Nouvelles aventures* vázlataiban ismételten előfordul a „hoquetus” szó, az utóbbinak egy ilyen alcímet viselő szakasza pedig az I. tétel 28–29. ütemeként jelenik meg a végleges partitúrában. Ebben a részben a szólamok lemondanak az egyes hangokról, mindegyikük tartalmazza a skála mind a tizenkét fokát, és a lehető leggyorsabban kell követniük egymást, anélkül, hogy egészen periodikusan vagy egyenletesen következzenek egymás után, hangsúlyozva a hoquetus hektikus és egyenetlen karakterét. A vokális hoquetust egy hangszeres követi, amely ugyancsak kromatikus aggregátumot alkot.

Miután Ligetit a hoquetus hosszú időn át foglalkoztatta, bizonyára jelentős hatást gyakoroltak rá Arom leírásai a közép-afrikai zene hoquetustechnikáiról, amikor 1982-ben először találkozott velük. Arom *Banda polyphony* című lemezének kísérszövege – ez azon hangfelvételek egyike volt, amelyek visszaemlékezései szerint felkeltették benne a lelkes érdeklődést az afrikai zene iránt – leírja a 18 kürtből álló *ongo* együttes konstrukcióját. Arom még a régi európai zenével való összefüggést is feltételezi, amikor ezt írja: „az egyes képletek rendkívül szoros összefonódása olyan áttört karakterű, tekervényes polifóniát eredményez, amely a középkori hoquetusok stílusát idézi fel”.¹⁰ Arom szuggesztív jegyzetei hasonló értelmű etnomuzikológiai írások hosszú sorát folytatják, amint azt Anna Maria Busse-Berger részletesen dokumentálta, a 20. század fordulójáig vezetve vissza a gondolatot.¹¹

African Polyrhythm and Polyphony című könyvében Arom igen részletesen tárgyalja ezt a kérdést, csaknem 200 oldalnyi szöveget és lejegyzést szentelve az ilyen együttesek hoquetustechnikájának, kifejtve, hogy az egyes darabok hogyan vezethetők le az adott közösség hagyományos dalaiból. Az egyes kürtök a pentaton skálának csupán egyetlen hangját szólaltatják meg, ám együttesen olyasfajta képleteket hoznak létre, amilyen a 3. *kottán* látható. A példa alapjául Aromnak egy alapvető pedagógiai képletről, a *Ndraje balendroiról* készített lejegyzése szolgált; ez a *Banda polyphony* című lemezen megszólaló első dal.¹² A 3. *kotta* alapszólamainak mindegyike számos variánst tesz lehetővé a játékos számára; azok a kürtök, amelyek ezeket a szólamokat alsó oktávokban kettőzik, egymástól függetlenül variálják a figurációikat, ezáltal bonyolult és komplex textúrát hozva létre, melynek során a kürtök (néhány bevezető clusterakkordot követően) a magasabbaktól a mélyebbek felé haladva, sorra belépnek és elkezdik saját variációikat.

10 Simha Arom: *Banda Polyphony*. Philips 6586 032 (UNESCO Music and Musicians of the World), 1976, 3.

11 Anna Maria Busse-Berger: *The Search for Medieval Music in Africa and Germany (1891–1961)*. Chicago: University of Chicago Press, 2020.

12 Vö. Arom: *African Polyphony and Polyrhythm*, 371. (62. és 63. példa).

1. kürt

2. kürt

3. kürt

5. kürt

6. kürt

Összetett képlet

3. kotta. A Ndraje balendro című Banda Linda-darab alapmintája
Simha Arom lejegyzése szerint

A *Hamburgi koncert*óban a kürtök saját hoquetust játszanak a III., „Aria, Aksak, Hoketus” című tételben. A 12. ütem egy részletében, amely a 4. kottán (a 442. oldalon) látható, Ligeti partitúrája a következő utasítást tartalmazza: „minden belépés mindig hangsúlytalan legyen. Úgy kell hallatszania, hogy a négy kürt egyetlen folyamatos dallamvonalat játszik”.¹³ Ezt a dallamvonalat azonban szünetek tagolják, ezért még tökéletes előadásban is megőrzi a hoquetus sántító karakterét. Az összes kürt különböző alaphangok természetes felhangjait szólaltatja meg, vagyis minden egyes hangszer hangkészlete egyedi és korlátozott – bár nem annyira, mint a Banda Linda kúrtegyüttes tagjainak esetében. A kezdő gesztusok, ezek a két vagy három hangból álló lökések, egymás után szólalnak meg a kürtökön, de a folyamat előrehaladtával a szólamok jobban átfedik egymást, és bonyolultabb textúrát hoznak létre. Emellett a felhangok tiszta kvintjei és a basszus egészhang-lépései a Banda Linda zenei példájának további jellegzetességeire is utalnak.

A *Hegedűverseny* fentihez hasonló című „Aria, Hoquetus, Chorale” tételéről szóló leírásában Ligeti „Machaut *Hoquetus Davidjának* polifon technikáját” említi,¹⁴ és a két mű összefüggései valóban kézenfekvők. Ez a darab Machaut egyetlen szöveg nélküli műve, és előadási szempontból is bizonytalan helyet foglal el a hangszeres

13 Ligeti György: *Hamburgisches Konzert*. Mainz: Schott, 2004, 9.

14 „Violinkonzert (definitive Fassung)”. In: *Gesammelte Schriften*, II., 306.; magyarul: „Hegedűverseny (végleges változat). In: *Ligeti György válogatott írásai*, 443.

$\frac{9}{8} = 4+3+2$ più mosso: poco vivace, leggero con eleganza, mindig lendületesen ($\text{♩} = 160$)

1. kürt (Fa) con sord. 5. 7.

2. kürt (Mi) con sord.

3. kürt (Mi $\flat$) con sord.

4. kürt (Re) con sord.

marimba vonósok

7. 5.

5.

10. 7.

10. 7.

marimba

44. kotta. Ligeti: Hamburgi concerto, III. tétel, „Aria, Aksak, Hoketus,” kürtök, marimba és vonósok, 12–17. ü.

és a vokális megszólaltatás között; valószínűleg 1364-ben keletkezett, ám eleve valamifajta anakronisztikus visszanyúlást jelent a 13. század stílusához magában álló hoquetusként, nagyobb lejegyzett hangértékeivel, rövid-hosszú ritmusképleteivel, számos szólamkeresztvezést tartalmazó, sűrű szövésű textúrájával.¹⁵ Machaut

15 Machaut művével kapcsolatban ld. még: Jared Hartt: „Les doubles hoqués et les motés. Guillaume de Machaut's Hoquetus David”, *Plain-song and Medieval Music* 21/2. (2012), 137–173; ill. Daniel Leech-Wilkinson: „Compositional Procedure in Machaut's 'Hoquetus David'”, *Royal Musical Association Research Chronicle*, 16. (1980), 99–109.

műve (a *Hegedűverseny* már említett példáihoz hasonlóan) ugyancsak izoritmikus darab, amelyben a talea és a color különböző hosszúságú.

Ligeti partitúrájában a tételkezdet „aria” hegedűdallama (amely mellesleg balkáni forrásokból származik, és olyan korábbi művekben is megjelenik, mint a *Musica ricercata*), az E próbajelnél (84. ü.) visszatér a trombitán, egyenesen cantus firmusként jelölve. A textúra további fő szólamait a szolóhegedű és a piccolo játssza, bár kettőzve vagy párhuzamként mindegyikük megszólal a zenekar más szólamaiban is. A triolákkal aprózott $\frac{3}{4}$ -es metrumra váltás nem csupán a Machaut-féle eredeti tempus perfectumát és modus perfectusát idézi fel, hanem Kölni Franco rövid-hosszú ritmikai moduszát is. A szólamkeresztezések gyakoriak, de a későbbiekben jelentősen kibővül a hangterjedelem, és további ritmikai bonyolalmak (így hemiolák és tizenhatodok) is megjelennek – mindez rendkívül gyors tempóban. Mindennek ellenére e szakasz textúrája finom, az Ars novára jellemző rafinált bonyolultságot sugároz, példázva mindazon konceptuális befolyások széles skáláját, amelyeket Ligeti a hoquetus szóval jelölt, és amelyekhez nyugodtan hozzávehetjük más hangszeres tradíciók összefonódó szólamait is: így egyebek között azokat az összetett „inherens képleteket”, amelyeket Kubik az ugandai xilofonzenében mutatott ki, azokat az „összefonódó dallamokat”, amelyeket Hugo Zemp a Salamon-szigetek zenéjében figyelt meg, vagy a Bali szigeti gamelánzene kotekan képleteit – ezek mind olyan tradíciók, amelyeket Ligeti megemléített és érdeklődéssel tanulmányozott.¹⁶

Tekintetbe véve azt a mélyreható kapcsolatot, amely Ligeti hoquetusfelfogásában a hangszeres és a vokális előadás között fennállt, mindehhez hozzátehetjük azt is, hogy a hoquetusként megjelölt tételek mindkét hangszeres versenyműben áriával kezdődnek. A tételkezdő szolóéneknek, mint egy dúsabb polifónia referenciadallamának gondolata a hibrid kapcsolatok egy további csoportja felé vezet. Arom a Banda Lindán túlmenően is behatóan foglalkozott az akkák zenéjével, beleértve azt a módot, ahogyan énekesek egy csoportjának tagjai az első helyen elénekelt referenciadallamból létrehozzák az általuk énekelt ellenpontot, amelynek része egy kontrapunktikus motívumkészleten alapuló egyéni variációrepertoár. Mindez úgy történik, hogy „teljesen világossá válik, hogy a metrum, a ritmus, a modusz és a szólamok vertikális elrendezése hogyan viszonyul közvetlenül a ‘cantus firmushoz’”. Ezek a képletek gyakran beleszövődnek a teljes együttes textúrájába, vagy ahogy Arom fogalmaz, „a hangtömeg elnyeli őket, és eltűnnek benne” – amit Ligetiről ugyanúgy elmondhatunk.¹⁷

16 Gerhard Kubik: *Theory of African Music*, 1–2., e-book-kiadás. Chicago: University of Chicago Press, 2010; Hugo Zemp–Vida Malkus: „Aspects of ‘Are’are Musical Theory”, *Ethnomusicology* 23/1. (1979), 5–48. Ld. még a következő dokumentumfilmet: Hugo Zemp: *Are’are Music*. Watertown, MA: Documentary Educational Resources, 1979, ²1993, ³2013.

17 Arom: *African Polyphony and Polyrhythm*, 116.

A jódlizás és a természetes felhangok mint a hibrid hangolások alapja

Az Arom hangfelvételén hallható számos akka darab olyan énekszólóval kezdődik, amely a vezető énekes fej- és mellrezonanciával képzett hangjai között váltakozik, jódlizásszerűen. Ez az eddigi textúraelemzéstől a hangmagasságok és a hangolási szisztémák vizsgálata felé vezet bennünket. A jódlizás hangsúlyosan szerepel Ligeti vázлатаiban, többek között a *Hamburgi concertóéiban*. A darab egyik vázlatában, amelynek részletét a 3. táblázatban közöljük, Ligeti több referenciát sorol fel, amelyek olyan spektrális zeneszerzőktől, mint Claude Vivier és Tristan Murail, a romantikusokig, Anton Brucknerig és Carl Maria von Weberig terjednek, de két olyan referenciapárt is tartalmaznak, amellyel e tanulmány hátralevő része foglalkozik. Az első, amelyet közvetlenül az akka és az úgynevezett pigmeus népek után említ, egy svájci jódlitradícióra utal, és közvetlenül megelőzi az utalást a román alpesi kürtre, a „bucium”-ra, illetve Pápua Új-Guinea két vidékére (a Középső-Sepik folyó medencéjére és Bougainville-re). Valószínű, hogy Ligetinek a svájci jódlizással kapcsolatos forrása Hugo Zemp dokumentumkiadványa, a „The ‘Jüüzli’ of the Muotatal” volt,¹⁸ amely Schwyz kanton egyik félreeső völgyének igen archaikus stílusát rögzíti. Zemp dokumentációja ezt a regionális stílust szembeállítja azzal a modernizáltabb és csiszoltabb gyakorlattal, amellyel a Svájci Jódli Egyesület intézményesített klubjaiban találkozhatunk. A muota-völgyi stílus-

REFERENCIÁK

Vivier
Murail
Aka pygmys
Baka pygmy
Más pygmys
Muotatal
stb. Svájc
Bucium
románok, huculok
Középső Sepik
Bougainville
Weber e-moll (dur)
koncertino
Bruckner 4, 8
Blues

3. táblázat. Részlet Ligetinek a Hamburgi concertóhoz írt egyik vázlatából,
a baseli Paul Sacher Alapítvány anyagának átírása

¹⁸ Hugo Zemp: *Swiss Yodeling Series. ‘Jüüzli’ of the Muotatal*. Watertown, MA: Documentary Educational Resources, 1986–87.

ban a fejhangról a mellhangra való visszaváltást gyakran valamiféle díszítéssel hangsúlyozzák, és a dallamvonalakat gyakran kifejezetten hangszalagzár [glottal stop] zárja le. A skála harmadik és hetedik fokát „semlegesen” („dunántúli módra”) intonálják, vagyis a dúr skála megfelelő hangjánál kissé alacsonyabban, a kvartot viszont egy negyedhanggal magasabban – ez a dokumentumban „az alpesi kürt fá hangjaként” szerepel, mert közel áll az alpesi kürt 11. felhangjához. A jódlizós darabok közül is sok kezdődik szólóval, amelyhez később további énekszólamok csatlakoznak, vagy amelyre hasonló anyagokkal válaszolnak.

A *Hamburgi koncert*ónak az „Aria, Aksak, Hoquetus” után következő tétele, a „Solo, Intermezzo, Mixture, Kanon” alapjában véve ugyanolyan szerkezetű: szólóval kezdődik, amelyet később követ az együttes. A bevezető szólószakasz anyaga, amely az 5. kottában található, közös vonásokat mutat a jódlizós darabokkal, amennyiben hirtelen regisztereséseket és olyan felhangokat tartalmaz, amelyek között ott találjuk az 5.-et, 7.-et és 11.-et, tehát azokat, amelyek szignifikánsan eltérnek a megfelelő egyenletes temperálású hangoktól. A kezdő szólószakasz szinte összes frázisa hangsúlyozottan szerepelteti ezeket. Ezenkívül a fojtásos technikával megszólaltatott kúrthangok és a gyakran más alaphangok felhangjaiból álló visszhang-effektusok használata is hozzájárul az elegyes benyomás kialakulásához.

szólókürt, senza sord.



5. kotta. Ligeti: *Hamburgi concerto*, IV. tétel, „Solo, Intermezzo, Mixtur, Kanon” 1–4. ütem

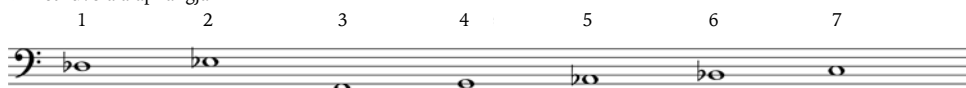
A természetes felhangok ugyancsak visszatérő elemei a hangmagasságok Ligeti-re jellemző hibrid megközelítésének. Erre láttunk példát a *Hegedűverseny*ben, ahol a vonósok kizárólag – adott esetben szokatlanul hangolt – hangszerük természetes felhangjait szólaltatták meg. Ez a gondolat azonban újfajta jelentőségre tesz szert mind a *Hegedűverseny*, mind a *Hamburgi concerto* kürtszólamaiban, továbbá segít megmagyarázni az utóbbi darab vázlatában található másik referenciapárt. Hegedűversenyéről szólva Ligeti megállapítja, hogy:

Nemcsak Harry Partch, hanem a népi zene is hozzájárult ahhoz, hogy egyre elégedetlenebb lettem a temperált hangrendszerrel. A gamelán zenét a hatvanas évek óta ismerem és szerettem, később pedig hallottam a jatmulok zenéjét – ez a nép Új-Guineában, a Sepik folyó mentén él, és zenei rendszerük a tiszta felhangokon alapul. Még később Claude Vivier különös és egyedülálló harmóniai nyelve tett rám tartós benyomást.¹⁹

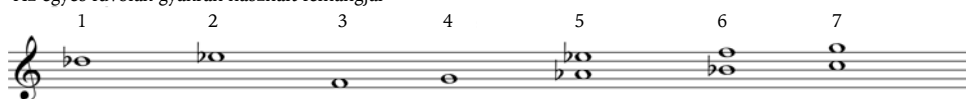
19 Ligeti György: „Hegedűverseny” (műismertetés, végleges változat). In: *Ligeti György válogatott írásai*, 441–442.

Louise Duchesneau visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy Ligeti birtokában volt a következő két lemez: *The Iatmul of Papua Niugini*, illetve *Papua Niugini: The Middle Sepik*, a *Music of Oceania* sorozatból.²⁰ Meinhard Schuster és Gordon Spearritt terjedelmes ismertetőszövegéből Ligeti információkat meríthetett a fuvolajáték hagyományairól a térségben, különösen Aibom falu ünnepi alkalmakkor játszó hétfuvolás együtteséről.²¹ Ennek az együttesnek a hangszerein nincsenek hanglyukak, és csupán egy adott alaphang felhangjait szólaltatják meg rajtuk, túlnyomórészt a 3.-tól a 6.-ig terjedő részhangokat, amint a 6. kottán láthatjuk; habár egyes esetekben egészen a 10. felhangig elmerészkednek.²² A fuvolák jellemzően párokat alkotnak, nagyjából egy egész hanggal eltérő hangolással. Spearritt azt is megfigyelte, hogy az előszeretettel használt felhangok hozzávetőlegesen diatonikus skálát adnak ki. Jellemző gyakorlat, hogy a fuvolapárok összehangoltan váltják egymást, és így valamiféle összetett dallam jön létre a fuvolák legfelső hangjaiból.

A hét fuvola alaphangja



Az egyes fuvolák gyakran használt felhangjai



A fuvolák által kirajzolt összetett dallamképletek



6. kotta. A *jatumok Yumanwusmange* fuvolaegyüttesének (Aibom falu, Pápua Új-Guinea) jellegzetességei Gordon Spearritt nyomán

A repertoár rövid darabjainak mindegyike hasonló formájú: az első hat fuvola páronként lép be, a 7. fuvola pedig felváltva az 5. és a 6. fuvolával hoz létre olyan képleteket, amelyek a 6. kottán látotthoz hasonló összetett melodikus képletekké egyesülnek. A fuvolapárok azután a belépésükkel ellentétes sorrendben lépnek ki a folyamatból, általában egy olyan záróképlettel, amely az együtthangzó harmonikus szekundokat hangsúlyozza. A gyakorlat szintjén viszont a hangolás jelen-

20 Ld. Louis Duchesneau: „'Play it Like Bill Evans'. György Ligeti and Recorded Music”. In: *György Ligeti. Of Foreign Lands and Strange Sounds*, 125–147.; ide: 135., 60. láb.

21 Meinhard Schuster–Gordon Spearritt: „Music of the Iatmul” – a következő lemezkiadás ismertetőfüzete: *Music of Oceania. The Iatmul of Papua Niugini*. Basel: Musikwissenschaftliches Institut der Universität Basel, é. n.

22 Biztosra vehetjük, hogy Ligeti a románok, székelyek és csángók azonos elven működő népi hangszerét, a tilinkót is ismerte (a ford.).

tősen eltér a Spearritt által leírt nyugati reprezentációtól; továbbá jelentős átfedést okoz az, hogy a hangszerpárok közötti szekund végighúzódik a darabokon, beleértve a befejezésüket is. Ligeti már jóval korábban, az 1951-es *Concert românesce*n is előírt „korrigálatlan” természetes felhangokat a kürtszólamban – bár abban a darabban egyértelműen a bucium folklorisztikus utánzásaként. A kései concertók írástechnikája egészen más. A *Hegedűverseny* II. tételének egyik részletében, amely a 65. ütemmel kezdődik, a kürtök következetesen párokban szólalnak meg, egyszerre kiindulva egy *fisz* alaphangról, a 3.-tól a 15.-ig terjedő felhangokat megszólatatva. Eleinte együttműködnek, ám a 73. ütemben a 2. kürt *e* alaphangra vált – tehát egy egész hanggal mélyebben fekvő hangra, a jatmul fuvolák szokásos hangolásának megfelelően.

Ligeti *Hamburgi concertója* még több párhuzammal szolgál. A „Praeludium”, amelynek részletét a 7. kottán láthatjuk, szemmel láthatóan egy lépés távolságra, *f*-re és *esz*-re hangolt kürtpárokat foglalkoztat. A kürtpároknak egyfajta átfedéses váltakozását is megfigyelhetjük, hasonlóan ahhoz, amit a fuvolaegyüttesben látunk. E váltakozás nyomán az *esz/f* kettőshangzat a kürtökön egy nem egyenletesen temperált diatonikus clusterré bővül, amelyet azután Ligeti szembeállít a fafúvók egyenletesen temperált diatonikus clusterével ugyanazon a hangterjedelmen belül.

$\frac{12}{8} = 2+3+4+3$ Adagio espressivo (♩=100)

szólókürt in Si^b

1. és 2. kürt in Fa

3. és 4. kürt in Mi^b

7. kotta. Ligeti: *Hamburgi concerto*, I. tétel, „Praeludium”, kürtök, 1–4. ü.

A „Spectra” címet viselő V. tétel bizonyos helyein hasonló átfedéses váltakozást találunk a kürtpároknak.²³ Az együttestől ritmikailag független szólókürttől eltekintve a kezdőakkord, amely *e* és *b* alaphangokra épül, egy kvázi diatonikus clustert alkot, bizonyos *e* és *f* alapú felhangokból származó fokokkal. Ettől a ponttól kezdve különböző nagyságú szekundok uralják a textúrát, részint számos hangszerpár

23 E darab hibrid jellegének egy további aspektusa a francia spektralizmussal való összefüggése. Ennek behatóbb vizsgálatát ld. itt: Benjamin Levy: „Ligeti’s Distant Resonances with Spectralism”. In: *The Oxford Handbook of Spectral Music*. Ed. Amy Bauer–Liam Cagney–William Mason. Online kiadás, Oxford Academic, 8 December 2021.

alaphangjának kiinduló hangközeként, részint pedig melodikusan, gyakran emelkedő, a szólamok közt bolyongó dallamképletekben. Bár ez semmiképp sem tekinthető a iatmul zene „folklorisztikus” imitációjának, Ligeti műve mégiscsak a tiszta felhangokon alapul, gyakran szekundtávolságban levő alaphangokkal, olyan hangszerpárokkal, amelyek egymást átfedő harmóniai és melodikus fordulatokkal elmoszák a mikrotonális szekundokat – mindez hasonló hangzásvilágot hoz létre.

Konklúzió

Azok az érintkezések a világ minden tájáról származó zenei elképzelésekkel, hagyományokkal és gyakorlatokkal, amelyek Ligetinek a 80-as években és azt követően komponált műveiben találhatók, gazdag és változatos terepet kínálnak a kutatók számára – bár mindeddig csak részlegesen tárták fel őket. Ám a Ligeti kései stílusában felbukkanó rétegeknek már ez a futó áttekintése is számos kérdést vet fel. Többek között azt, hogy ha ezeket a máshonnan kölcsönzött technikákat és strukturális jellegzetességeket stílári kontextusukból kiragadva sajátítja el és kombinálja újra a szerző, akkor mit tud kezdeni – ha tud valamit egyáltalán – ezekkel a rejtett utalásokkal a hallgató? Mindenfajta „folklorizmust” elutasító megnyilatkozásaiból egyértelmű ugyan, hogy Ligeti nem törekedett az általa szövegeiben és vázlataiban említett hagyományok közvetlen megjelenítésére, mégis nagy fontosságot tulajdonított nekik. A maguk módján ugyanis segítettek neki abban, hogy alternatívát hozzon létre az egyenletes temperálással és a szeriális és posztszeriális módszerekkel szemben, amelyek továbbra is az avantgárd meghatározó jellegzetességei voltak. Ezzel párhuzamosan mindez az örök kívülálló Ligeti gondosan ápolt önképével is összefüggethetett, amint erre Charles Wilson rámutatott.²⁴ Tekintsük Ligeti hibriditásmodelljeit akár elsősorban konceptuális jellegűnek (valahogy úgy, ahogyan John Corbett értelmezi a Cage-nél meglévő orientális tendenciákat), akár transzferenciális, szinkretisztikus és szintetisztikus elemek keverékének (Yayoi Everett kultúráközi megközelítésének szóhasználatával), Ligeti pozíciójában van valami imponáló.²⁵ Nyilvánvaló, hogy nem álltak messze tőle a képzelt országok és az azokban beszélt mesterséges dialektusok – hiszen gyermekként nem csupán elképzelt, de egy általa kitalált nyelvvel is felruházta Kylwiria országát²⁶ –, ám ez összefügg egy olyan lényeges dologgal is, ami túlmegy a zene-

24 Charles Wilson: „György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy”, *Twentieth-Century Music* 1/1. (2004), 5–28.

25 Ld. John Corbett: „Experimental Oriental. New Music and Other Others”. In: *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Ed. Georgina Born–David Hesmondhalgh. Berkeley: University of California Press, 2000, 163–186.; továbbá Yayoi Uno Everett: „Intercultural Synthesis in Postwar Western Art Music. Historical Contexts, Perspectives, and Taxonomy”. In: *Locating East Asia in Western Art Music*. Ed. Yayoi Uno Everett–Frederick Lau. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2004, 1–21.

26 Ligeti több ízben is említi Kylwiriat, többek között itt: György Ligeti: „Between Science, Music and Politics”. In: *Kyoto Prizes & Inamori Grants*. Kyoto: Inamori Foundation, 2002, 230–265. Magyarul: *Ligeti György válogatott írásai*, 29–41., ide: 29–30. Újabban Heidy Zimmermann vizsgálta meg alaposabban a Kylwiria kitalált nyelvét, történelmét és földrajzat dokumentáló levéltári anyagot, ld. „Reports and Conjectures about Kylwiria”, *Studia Musicologica* 64/3–4. (June 2023).

szerező személyes stílusának kérdésén. Olyasvalami, ami mai viszonyaink meghatározó jellemzője; ami kapcsolatos a faji és etnikai hovatartozást és az örökségünket firtató kérdéseinkkel; a bennünket a távoli tájakkal összekötő új technológiákra adott reagálásainkkal; és mindazokkal a felismerésekkel, amelyekkel az énünk belső világában vagy éppen a mindannyiunk közös külvilágában fellelt ellentmondások és közös vonások szolgálnak számunkra.

Malina János fordítása

ABSTRACT

BENJAMIN R. LEVY

THE HYBRID MUSICAL LANDSCAPE OF LIGETI'S LATE CONCERTOS

Discussing his *Horn Trio*, György Ligeti imaginatively describes the second movement as a dance that was 'inspired by different folk musics of nonexistent people, as if Hungary, Romania, and all of the Balkans were located somewhere between Africa and the Caribbean'. And in more general remarks about his works, he goes on to suggest that, rather than overtly referencing their stylistic features, he abstracted technical principles from various traditions and combined them into an idiosyncratically amalgamated musical language. This essay shows an expansive approach to hybridity in Ligeti's *Violin Concerto* and *Hamburg Concerto*, going well beyond previous remarks about African rhythmic influences. Ligeti's practice encompasses not only rhythm, but also texture, pitch, and tuning systems; it spans a wider breadth of traditions as well, including newly identified sources such as flute and panpipe ensembles from New Guinea, and yodeling traditions from across the globe. An analysis of passages from these late concertos – undertaken alongside evidence from his ethnomusicological sources, recordings, and sketches housed at the Paul Sacher Foundation – demonstrates the intricacies and patterns of Ligeti's late style and the compelling statement it makes about the role of hybridity and globalization in contemporary life.

First published in: *Studia Musicologica* 64/1–2 (June 2023)

Benjamin R. Levy is an Associate Professor of Music Theory at the University of California, Santa Barbara, focusing on modernist and contemporary music and on connections between music, literature, and the arts. He has published widely on Ligeti, including the monograph, *Metamorphosis in Music: The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*.