

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR  
DOKTORI ISKOLA

**Károlyi Katalin**

**Ligeti György: Síppal, dobbal, nádihegedűvel**

DLA értekezés

Témavezető:

Dr. Szabó Szabolcs Dániel

2023

# Tartalom

<b>Előszó</b>	<b>2</b>
<b>I. A <i>Síppal, dobbal, nádihegedűvel</i> dalciklus keletkezése</b>	<b>5</b>
A személyes kapcsolat jelentősége	5
A mű ötletétől a bemutatóig	9
<b>II. Ligeti György és Weöres Sándor alkotói attitűdjének hasonlóságai</b>	<b>17</b>
Giovani universalis	17
Weöres, a zene-költő	20
Weöres – Kodály, vers és zene kölcsönhatása	23
Kodály – Ligeti, a népzene megkerülhetetlenségének okai és hatásai Ligeti művészetében	27
Ligeti – Weöres, avagy zene és szöveg egysége	33
<b>III. A <i>Síppal, dobbal, nádihegedűvel</i> dalciklus</b>	<b>38</b>
I. <i>Fabula</i>	38
II. <i>Táncdal</i>	43
III. <i>Kínai templom</i>	46
IV. <i>Kuli</i>	50
V. <i>Alma álma</i>	55
VI. <i>Keserédes</i>	59
VII. <i>Szajkó</i>	65
Összegzés	69
<b>Függelék</b>	<b>73</b>
Interjú Rácz Zoltánnal Ligeti György <i>Síppal, dobbal, nádihegedűvel</i> című dalciklusa kapcsán	73
Beszélgetés Thomas Adès zeneszerzővel	80
<b>Képek jegyzéke</b>	<b>88</b>
<b>Irodalomjegyzék</b>	<b>88</b>
<b>Az értekezésben említett zeneművek jegyzéke</b>	<b>92</b>
<b>Audiovizuális jegyzék</b>	<b>93</b>

*Várnai Péter: [...]mit szólnál hozzá, ha egész beszélgetésünknek a következő Kosztolányi-idézet lenne a mottója: „Áldott az, aki az újat hozza. Azt az újat, amely régi, de mi újnak látjuk.”*

*Ligeti György: Ez nagyon szép...*

*V.: Magadra veszed?*

*L.: Igen, teljesen.<sup>1</sup>*

\*

*Ha elkezdek valami iránt érdeklődni, akkor az mindig szenvedélyemmé is válik.<sup>2</sup> (L.Gy.)*

\*

*Zenémben nincs semmi „tudományos” vagy „matematikai”, ugyanakkor összekapcsolódik benne a konstrukció és a költői-emocionális képzelet.<sup>3</sup> (L.Gy.)*

## **Előszó**

DLA értekezésem három mottójának együttese rávilágít Ligeti György utolsó befejezett művében, a Weöres Sándor szövegekre komponált *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* ciklusban is áttűnő, a zeneszerzőre oly jellemző alkotói attitűdre.

Disszertációm célja azoknak a közvetlen hatásoknak a rögzítése, amelyek Ligetit a ciklus megírására ösztönözték, a nyelvi – történeti háttér bemutatása, különös tekintettel Weöres Sándor költészetével való kapcsolatára, valamint a mű elemzése és elsajátításának specifikumai az előadó szempontjából. (Ezt a nézőpontot általában háttérbe szorítja a zenetudományi megközelítés, holott a művek megszólaltatása teszi érzékelhetővé a leírt anyagot.)

A zeneszerző műveiről számos publikáció jelent meg, ezek közül többet saját maga írt, vagy vele készített interjú formájában került kiadásra. A még életében készült tanulmányok között azonban van olyan is, amelynek következtetéseit Ligeti maga sem értette. Egyszer megosztotta velem egyik ilyen élményét: Hans-Peter

---

<sup>1</sup> Várnai Péter (1979): *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, 107.

<sup>2</sup> Eckhard Roelke (2005): *Találkozások Ligeti Györggyel - Beszélgetőkönyv*, 121.

<sup>3</sup> *Études pour piano – Premier livre*, Német nyelvű CD kísérőszöveg (Wergo, WER 60134-50), 1987. GS II, 290-293., In: Kerékfy Márton (2010 ford.): *Ligeti György válogatott írásai*, 431.

Kyburz *Fondement d'une interprétation – La construction numérique* című munkájában kifejti, hogy Ligeti kompozíciós technikájában a 11-es szám állandó tényező.<sup>4</sup> Ligeti megvitatta volna ezt a konklúziót Kyburz-cal, de erre a beszélgetésre nem került sor.

Kevin Volans zeneszerző tapasztalata az, hogy a zenetudósok többsége figyelmen kívül hagyja a zeneszerzők gondolatait műveikről. Volans szerint nagyon keveset lehet megtudni az egyes művek analíziseiből arra vonatkozóan, hogy miért létezik, vagy hogyan keletkezett a darab. A mű létrejöttében nemcsak a direkt zeneszerzői problematika, hanem a történeti-történelmi háttér, a geográfiai, szociális, politikai környezet is meghatározó.<sup>5</sup> *A vers születése* című értekezésében Weöres e téma kapcsán így fogalmaz:

*A művészet korlátlan; és a művész mégis gátak közt alkot. Gátjait elsősorban az egyéni alkat szabja meg, melyben csak elkülöníthető terelemekre irányuló képességek és vonzalmak rejlenek. Az alkatot formálja a kívülről ráözönlő sokféle befolyás, hatás, mely a környezetből és eseményekből, művekből és emberekből árad; a hatás a művészt némely lehetőség irányában kifejleszti; más lehetőségektől visszatorzíja; és a hatás süti a művészre a kor és a közönség bélyegét. Az irány kijelölését folytatja a szándékos önnevelés, a tudatos elhatározás: a művésznek tervei, eszményei lesznek; és hogy mennél jobban megvalósíthassa őket, ezért önként elzárkózik sok más fajta lehetőség elől. A hatások és elhatározások az alkatba beleivódnak, szerves részeivé válnak; és ahogy jönnek újabb befolyások és szándékok, általuk az alkat mindig módosul. Néha az alkat kaleidoszkópikus örvénylése, néha a rászűrődő újabb hatás, de legtöbbször mind a kettő együttvéve nyújtja az élményt, mely találkozással a benső alkotóerővel, művé szilárdul.*<sup>6</sup>

Ligeti sok információt adott szóban és írásban egyaránt művei keletkezésének körülményeiről, darabjaihoz való viszonyáról, kompozíciós technikájáról, így, a legautentikusabb forrásból kapott anyaggal is dolgozhat az életművet rendszerezni kívánó zenetudós és a darabokat megérteni és hitelesen megszólaltatni vágyó előadó. Műveinek kottáit nagyon pontos, minden részletre kiterjedő szerzői utasításokkal

---

<sup>4</sup> Hans-Peter Kyburz (1990): *Fondement d'une interprétation - La construction numérique*, In: Philippe Albèra *Ligeti-Kurtág*, 133-152.

<sup>5</sup> Kevin Volans (2002): *Tropisms - A personal history of the genesis of a composition, string quartet No. 5, Dancers on a Plane*, 67-78.

<sup>6</sup> Weöres Sándor (1939): *A vers születése (Meditáció és vallomás)*, doktori disszertáció, *Pannónia*, V. évf. 3-4. sz., 288-289.



látta el. Munkám támpontokat kíván nyújtani az előadó számára a zeneszerző sajátos zenei nyelvének értelmezéséhez.

Ligeti György a XX. század második felének egyik legeredetibb, meghatározó alkotója. Életműve inspirációs forrás zeneszerzőknek, előadóknak, zenetudósoknak egyaránt, hatása erős a társművészetekre is. Vokális kamarazenéje alkotásainak összességében nem terjedelmével, hanem eredetiségével és kompozíciós bravúrjaival vívja ki különleges helyét. Utolsó befejezett műve, a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* című dalciklus formájában és nyelvi eszköztárában – Weöres Sándor verseinek és verstördékeinek zeneiségével élve komponálja meg a hét dalt – kapcsolódik a több mint ötven évvel korábban keletkezett *Három Weöres-dal*-hoz, de közben megjelenik benne az énekhangnak az a tabuk nélküli alkalmazása is, mely lehetőséggel az *Aventures* és *Nouvelles Aventures* darabokban élt először és máris a végletekig kihasználta:

*Az Aventures és Nouvelles Aventures című zenei-fonetikai-drámai darabok annyiban egy új műfajt jelentenek, hogy teljesen egybeolvad bennük és közös kompozíciós struktúrát alkot a szöveg, a zene, valamint a képzeletbeli színpadi történés. Itt nincs olyan értelmes és jelentést hordozó szöveg, amelyet azután „megzenésítettem” volna. Ezzel szemben egy olyan zenei-fonetikai „szövegről” van szó, amely nem kötődik egy bizonyos emberi nyelvhez, és nem is valamely nyelv transzformációjával és elidegenítésével jött létre. Ennek a „szövegnek” az értelme nem szemantikai, hanem kimondottan affektív: az emberi hangadás hangi-expresszív alaprétégeből egy önálló fonetikus kompozíció alakult ki. A voltaképpen zenei kompozíció a fonetikus kompozícióval eltéphetetlen egységet alkot: a szöveget a zene, a zenét a szöveg közvetíti. A hangszeres letét nem „kíséri” a vokálisat, az egyes hangszereket inkább úgy kezeltem, hogy azok kiegészítsék és kiemeljék az emberi hangokat: a fonetikai kompozíció beleér a hangszerhangok kompozíciójába.<sup>7</sup>*

Hasonló módon utolsó dalciklusában is szöveg és zene kölcsönösen egymást közvetítik, így a „fonetikus mű” – akár értelemmel bíró, akár nonszensz – és a zenei kompozíció tökéletes egységet alkot.

Vizsgálódásom módja tehát művészet-gyakorlati, nem művészetelméleti. Ligeti egyes vokális műveinek eléneklése olyan sokrétű szellemi és fizikai kihívás elé állítja az előadót, amelyet időszerűnek vélek bemutatni, tudatosítani, a

---

<sup>7</sup> Kerékfy Márton (2010 ford.): *Ligeti György válogatott írásai*, 388.

megvalósításhoz kulcsokat adni. Énekesként nem csak a nagyon komplex zenei nyelvet szükséges elsajátítani a szerző darabjaiban, hanem saját fonetikai rendszerét is, amely például az *Aventures* és *Nouvelles Aventures* ciklus esetében több mint 100 különböző hangot tartalmazó ábécéje magán- és mássalhangzóira épült. Az egyedi kommunikációs zenei formák új megközelítést igényelnek, amelynek egyrészt az alaposság, másrészt a kíváncsiság, a felfedezőkedv és a humor az alapja.

Az értekezés egyrészt rögzíti, mint elsődleges autentikus forrást, Ligeti gondolatait a mű keletkezésének körülményeivel kapcsolatban, valamint a zeneszerzővel való együttműködés folyamatát, másrészt támpontokat kíván nyújtani az előadó számára a zeneszerző sajátos zenei nyelvének értelmezéséhez, különös tekintettel a szöveg-zene egységére Weöres Sándor szövegekre írt műveiben, így kitér a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* című ciklus tanulmányozása kapcsán a két géniusz, Ligeti és Weöres alkotói attitűdjének hasonlóságaira, valamint a népzenehez való viszonyukra, végül a műelemzés segítségével gyakorlati kontextusba helyezi a ciklus kottájában megjelenő zenei, nyelvi és előadói tartalmakat, utasításokat, bemutatja a mű megszólaltatásához vezető folyamatot.

## **I. A *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* dalciklus keletkezése**

### **A személyes kapcsolat jelentősége**

Ligeti Györggyel 1997 szeptemberében véletlenszerűen ismerkedtem meg a brémai zenei fesztiválon, a szálloda liftjéből kilépve szó szerint beleütköztem. Önkéntelenül kiszaladt a számon a neve. Hátrafordult és magyarul megkérdezte az enyémet. Ligeti hegedűversenyének próbáira érkezett, én a Les Arts Florissants-nal énekeltem a fesztiválon.

Két héttel később Franciaországba jött, hogy *Etudes* sorozatának két új darabján dolgozzon Pierre-Laurent Aimard zongoraművésszel. Párizsi tartózkodása alatt minden nap találkoztunk, és próbái után jártuk a várost. Bevezetett az aka-pigmeusok zenéjének poliritmikájába, beszélt a korai és reneszánsz polifónia gazdagságának és kompozíciós összetettségének reá való hatásáról, Vivier darabjairól,<sup>8</sup> megírt és megírandó műveiről – például új operájának, az *Alice*-nak ötlete rendkívül foglalkoztatta zeneileg és színpadilag egyaránt<sup>9</sup> –, gyermekkoráról, matematikáról,<sup>10</sup> történelemről, irodalomról, emberi kapcsolatairól, kalandjairól.<sup>11</sup> Többször előfordult, hogy Weöres Sándor versidézzel reagáltam. Ez meglepett és mulattatott mindkettőnket. Szerette Weörest és nagyra tartotta.

Kolozsváron töltött éveik kapcsán beszélt a gimnáziumról, az ottani kórusról, amelyben énekelt, a konzervatóriumban megkezdett zeneszerzői tanulmányairól és a munkaszolgálatról. A várost magam is jól ismerem kamasz korom óta, mivel barátaimmal a tavaszi és őszi szünetekben Kolozsvárt és a környező falvakat jártuk, nyáron pedig a hegyeket. Ilyenkor sok mezőszegi, kalotaszegi népdal „ragadt rám”. Ligeti beszéltetett a városról, tudni akarta milyen az most, és szerette volna hallani ezeket a dalokat. Énekeltetett, hol az utcán, hol a *Belleville* negyedben üresen álló házában lépcsőjén ülve.<sup>12</sup> Ezek között számára a legkedvesebb, melyet a témában való jártassága ellenére sem ismert, a *Búra, búra búbánatra születtem* kezdetű népdal mezőszegi változata volt.

---

<sup>8</sup> Egyik nap *Kati, ezt kell hallgatni!* felkiálltással berontott a FNAC-ba (kultúr-és elektronikus cikkek értékesítő áruházlánc), és vagy tucat CD-t vásárolt nekem korai és reneszánsz polifonikus zeneszerzők műveinek felvételeivel és Claude Vivier darabjaival.

Simha Arommal 2003-ban alkalmam volt személyesen is találkozni Kölnben, és az általa meghívott aka-pigmeus zenészek játékát hallgatni egy közös Ligeti koncertünk során.

<sup>9</sup> Betegsége előrehaladtával az operát végül már nem tudta megírni.

<sup>10</sup> Középkorúként még matematikát és fizikát akart tanulni az egyetemen.

<sup>11</sup> Később, Eckhard Roelcke (2005) *Találkozások Ligeti Györggyel - Beszélgetőkönyvében* újra találkoztam velem is megosztott emlékeinek és azokhoz kapcsolódó érzéseinek lejegyzésével.

<sup>12</sup> Nagyon szerette Párizst. A 90-es évek közepén vett egy felújítandó kétszintes kis házat a város híres-hírhedt *Belleville* negyedében, ahol szorososan együtt élnek a legkülönbözőbb etnikai közösségek, feketék, arabok, ázsiaiak, zsidók, kelet- és közép európaiak. Azt tervezte, hogy rendbe hozatja és odaköltözik. Végül, amikor egészségi állapota rosszabbra fordult, eladta a házat.

*E népdalok előadása annyira lenyűgözött, hogy spontán elhatároztam, írok neki és a budapesti Amadinda Ütőegyüttesnek egy dalciklust Weöres Sándor verseire.*<sup>13</sup>

Október 5-én eljött meghallgatni a Cité de la musique koncerttermébe, ahol a Les Arts Florissants szólistájaként Marc-Antoine Charpentier *Les plaisirs de Versailles* és *La descente d'Orphée aux enfers* című kisoperáiban énekeltem. Párizsi tartózkodásának utolsó délutánján az eső elől beültünk egy kis kínai teázóba a Pompidou Központ mellett. A mindkettőnk számára oly kedves Krúdyról és Weöres verseiről beszélgettünk, majd Budapestről, Magyarországról kérdezett. Nem azért, mintha nem lett volna tájékozott a helyi viszonyokról – mindig naprakész volt a világ eseményeivel kapcsolatban –, hanem mert lételeme volt a kérdés, és talán jelen esetben azért is faggatott, mert amíg beszéltem, képzeletben ott időzhetett kicsit ugyanúgy, ahogy a népdalokat hallgatva Kalotaszeg környékén. Az együtt töltött idő alatt feltűnt, nyelvhasználatában semmi nem utalt arra, hogy évtizedek óta külföldön él, éppen ellenkezőleg: varázsolt, világokat teremtett beszédmódjának nyelvi és metakommunikációs kifejezőerejével. Ahogy Wolfgang Sandner nekrológiájában írta: *birtokában volt a beszédpolifónia különös művészetének.*<sup>14</sup> A végtelen asszociációs térben fűgén és bravúrosan cikázott, már messze száguldott, amíg én egyet ha léptem. Bár rengeteg mindent nem érthettem vagy nem tudtam arról, amiről beszélt, mégsem hagyott magamra, kíváncsiságával, kérdéseivel, humorával körön belül engedett. Egyszer csak, minden felvezetés nélkül így szólt: *Kati, én írok magának és az Amadindának egy darabot Weöres versekre!* Megilletődésemet látva magyarázatba fogott: 1990-ben meghívták a szombathelyi Bartók Szemináriumra tanítani. Ott hallotta az Amadinda Ütőegyüttest<sup>15</sup> afrikai zenét játszani. Rácz Zoltán,<sup>16</sup> látva

---

<sup>13</sup> *Son rendement de ces chansons populaires m'a tellement impressionné que j'ai décidé spontanément d'écrire pour elle et pour le quatuor de percussion Amadinda de Budapest un cycle de chansons sur des poèmes de Sándor Weöres.* – Ligeti György: *Recommandation (Ajánlás)*, levél (saját fordítás), Hamburg, 1998. 3. 2.

<sup>14</sup> Kurtág György (2007): *Kylwyría – Kálvária, Ligeti György emlékére*

<sup>15</sup> Az Amadinda Ütőegyüttes tagjai: Rácz Zoltán – m.v., Bojtos Károly, Holló Aurél, Váczi Zoltán

<sup>16</sup> Rácz Zoltán az Amadinda Ütőegyüttes alapítója és művészeti vezetője, ütőművész, karmester

irántuk való érdeklődését felvetette, hogy komponálna-e az Amadindának. Pár évvel később újra megkérdezte ezt azzal a kiegészítéssel, hogy hegedűvel vagy énekhanggal együtt írna-e darabot nekik. Erre a kérdésre sem válaszolt eddig, most azonban úgy döntött, hogy dalciklust fog komponálni számunkra Weöres Sándor verseire.

### **A mű ötletétől a bemutatóig**

*Károlyi Katival Brémában ismerkedtem meg, ahol éppen az én hegedűversenyemet játszották egy hangárban. Később Párizsban ismét találkoztunk, itt barokk operákban, két Charpentier-műben hallottam énekelni. Nagyon megtetszett a hangja és az egész lénye. Érdekesen találkoztak így a szálak, hiszen az Amadinda Ütőegyüttes vezetője, Rácz Zoltán egy ideje kérdeztetett, írnék-e számunkra egy olyan darabot, amit vagy Keller András hegedűművésszel vagy Károlyi Katalinnal adnának elő. Az Amadindákat és Keller Andrást is ismertem már korábbról, a szombathelyi Bartók Szemináriumról, ahol többször tanítottam, s nagyon sokra tartom őket. Az az ötlet azonban, hogy ütősökre és hegedű hangra komponáljak, nem tetszett igazán, az Amadindához inkább énekhangot tudtam elképzelni. Így aztán, amikor megismertem Károlyi Katit nekiláttam a komponálásnak. S mivel Weöres Sándor munkássága előtt nagy tisztelettel adózom, megszületett költeményeiből a hét tételes dalciklus.<sup>17</sup>*

Ligeti első lépése a darabbal kapcsolatban a megfelelő megrendelő kiválasztása volt. A Salzburgi Fesztivál tervezett egy megrendelést, de mégsem reagált érdemben a mű ötletére. Metz várostól is kapott felkérést, a franciák viszont örömmel fogadták a dalciklus ötletét. Megegyezett velük, hogy 2000-ben ott lesz a darab ősbemutatója. Később a Salzburgi Fesztivál mégis benyújtotta igényét a mű premierére, de ő nem visszakozott, tartotta magát a metzi ősbemutatóhoz.

Az ezt követő két évben, 1998/99-ben a Hamburgi Koncert komponálása teljesen lefoglalta. 1999 végén azonban nekiállt a dalciklus megírásának, melynek hangszerkészlete már megvolt, a verseket kiválasztotta, elképzelése is volt az egyes tételek zenei anyagáról és karakteréről, azonban címet sehogy sem talált a darabhoz. Weöres írásaiban keresett számára megfelelő szót, versrészletet, de az adott kontextushoz nem akadt neki tetszőre. Ekkor feleségéhez, Verához<sup>18</sup> fordult.

---

<sup>17</sup> Réfi Zsuzsanna (2000): *Ligeti György zenés Csodaországga* – interjú, *Gramofon*, 4-5.

<sup>18</sup> Dr. Ligeti Vera, (1930 –), pszichoanalitikus, Ligeti György második felesége

**Ligeti Vera:** [...] Gyuri mesélte nekem, hogy milyen lesz a darab, de nincs még adekvát címe hozzá. Akkor nekem semmi okból, nem is összefüggésből, hanem automatikusan eszembe jutott, hogy „síppal, dobbal, nádihegedűvel”. Nagyon szeretem ezt a mondatot gyerekkorom óta, és soha nem tudtam, hogy mi a nádihegedű.<sup>19</sup> Gyuri pedig nagyon boldog volt, mondta, hogy ez pontosan fedi a dolgot, és nagyszerű. Akkor még mondtam, hogy ez mégsem olyan nagyszerű, mert ezt semmilyen külföldi nyelven nem lehet elmondani, de erre azt válaszolta, hogy ebben az esetben ez őt nem érdekli. [...] Weöresnél keresett valamit egész délután, amit címnek lehet adni, de egyre jobban belebonyolódott, és akkor ez egy kiút volt. Nekem teljesen azt jelentette ez az új darab – amiből még egy hangot sem ismertem akkor – amit ez a mondás, amelyről soha nem tudtam, hogy víg-e vagy szomorú, de úgy döntöttem, hogy ez egy víg mondás.

**Károlyi Katalin:** Nem ismerted a mondókát?

**L.V.:** Dehogynem, a mondókát persze ismertem, de akkor nem gondoltam rá egyáltalán, mint ahogy eddig sem, de most hogy te mondd, evidens, abszolút, száz százalékig. A Gyuri valószínűleg azonnal gondolt rá.

**K.K.:** Van azért abban valami gyönyörűen sorsszerű, hogy Gyuri utolsó befejezett művének címe a zene gyógyító erejére utal. Hogy jöhetett ez így össze?

**L.V.:** Tudat alatt...<sup>20</sup>

A dalciklus címe – *Síppal, dobbal, nádihegedűvel*<sup>21</sup> – egy török időkből eredeztetett magyar gyermekdalból származik:

Gólya, gólya, gilice,  
mitől véres a lábát?  
Török gyerek elvágta,  
magyar gyerek gyógyítja,  
síppal, dobbal,  
nádihegedűvel.

A mondóka szövegében szereplő gyermek a sámáni rituálén túl, a zene erejével – síppal, dobbal, nádihegedűvel – gyógyítja a gólya véres lábát. A cím megjeleníti azt a hangszerarzenált is, amelyet a zeneszerző a darabban felvonultat. A négy

---

<sup>19</sup> A nádi hegedű (nádihegedű, kukoricahegedű, kórohegedű) ciroknádból vagy kukoricaszárból készített, és hegedű alakúra formált játékhangszer.

<sup>20</sup> Telefonbeszélgetésem Ligeti Verával 2022. március 6-án.

<sup>21</sup> Eredetét tekintve tehát nem Bartók-hommage a cím (a *Szabadban* ciklus első darabjának címe *Síppal, dobbal* – Bartók Béla, 1926), és később sem említett ilyesmit Ligeti.

ütőhangszeres ugyan nem muzsikál nádihegedűn, de a különböző dobokon és ütős dallamhangszereken kívül játszik még kromatikus harmonikán, mindenféle csörgőkön, sípokon, okarinán is.

*A Sípval, dobbal, nádihegedűvel egy hétrészes ciklus magyar nyelvű dalokból mély mezzoszopránra és négy ütőhangszeres játékosra, akik sokféle hangszert használnak, többek közt olyan nem ütőhangszereket is, mint lótuszfuvalákat (okarina) és kromatikus szájharmonikákat.<sup>22</sup>*

2000 tavaszán megérkezett Hamburgból az első tétel, a *Fabula*, először faxon, majd további négy tétellel együtt postán is. Lenyűgöző volt a darabok természetessége, közvetlensége, az az egyértelműség, ahogy a szöveg a zenével egységben új kifejezési formát ölt, amelyben a teatralitás a zenei idea lényegéhez tartozik, nem leválasztató róla. Ligeti ebben a ciklusban mindezt maximálisan magától értetődően hozta létre, nem absztrakcióval, mint az *Aventures* és *Nouvelles Aventures* darabokban, mégis a rá jellemző komplexitással, merészséggel, humorral. A tételek énekszólamának komponálásakor rendkívül érzékenyen élt a hangom és a habitusom adottságaival. A egyes tételek tempóit illetően – az első kivételével – még bizonytalan volt. Először mindenképpen hallani akarta az énekszólámat, és mivel személyesen akkor nem tudtunk találkozni, telefonon keresztül dolgoztunk. Különböző tempókban énekeltette velem a tételeket, így alakult az egyes esetekben a kottában jelölthöz képest gyorsabbra, máshol lassabbra.<sup>23</sup> Később, amikor már az ütőhangszerekkel együtt próbáltunk, egyértelműsödtek a tempójelzések. Júliusra elkészült az utolsó két tétellel is. Mivel a nyarat feleségével bécsi otthonában, én pedig Magyarországon töltöttem, egyszerűbb volt találkozunk. Erre augusztusban került sor. Ekkor adta át a VI. és VII. tételeket. Vendégszeretetük felszabadító légkörében három napot dolgoztunk együtt, a munkát hajnalba nyúló beszélgetésekkel, zenehallgatással és – betegsége ellenére – hosszabb sétákkal gazdagítva. Egyre többet osztott meg kétségeiről, gyermek- és ifjúkoráról, szeretett

---

<sup>22</sup> Német nyelvű CD kísérőszöveg *The Ligeti Project III* - Teldec Classics, 8573–87631–2, 2002; In: Kerékfy Márton (2010 ford.): *Ligeti György válogatott írásai*, 446.

<sup>23</sup> Ez a módszer Ligetinél gyakori volt, Pierre-Laurent Aimarral is így dolgozott az *Etudes* tempóin.

és elvesztett öccséről.<sup>24</sup> Miközben határozott véleménye volt a világ jelenségeiről, mindenre rákérdezett, önmagát is beleértve. Saját darabjait sem kímélte, látszólag tölem, de valójában önmagától kérdezte új művét illetően: *Kati, mondja, jó ez a darab?*<sup>25</sup>

*A franciaországi bemutatóra szeptemberben próbáltunk Budapesten, s nagyon jó hangulatban zajlott a felkészülés.*<sup>26</sup>

Szeptember elején Ligeti gyakorlatilag inkognitóban érkezett Budapestre, idejét és figyelmét öt napon keresztül a próbák kötötték le. A Budapesti Fesztiválzenekar óbudai épületében kaptunk helyet, ahol zártkörben dolgoztunk zavartalanul. Az Amadinda által felállított ütős szett már látványra is lenyűgöző volt. Ligeti a darab komponálásának kezdetén Rácz Zoltánnal való egyeztetés után az együttes több száz darabos hangszerkészletéből választotta ki a ciklus számára megfelelő hangszereket.<sup>27</sup>

*A kézirat nem rendelkezik arról, melyik játékosnál milyen hangszerek vannak, összesített hangszerlista sem található benne. Pusztán az egyes tételek hangszeres szólamai vannak kidolgozva, ezért mi magunk osztottuk el, ki, melyik tételben, milyen hangszeren játsszon. Kialakultak a hangszeres szerepek: pl. Váczi Zoli mélyebb, Rácz Zoli magasabb marimba szólamot játszik, Karcsinak jutottak a gongok, nekem pedig az a nagyon színes, sok kishangszert tartalmazó készlet, amit magunk között csak „kiskonyhának” hívunk.*<sup>28</sup>

Az Amadinda Ütőegyüttes hangszerlistája a műben:

---

<sup>24</sup> Lásd még: Eckhard Roelke (2005): *Találkozások Ligeti Györggyel - Beszélgetőkönyv*

<sup>25</sup> Kérdéseit beszélgetőpartnerének és magának is őszintén tette fel, valóban kíváncsi volt: nem adott menekülő utat, addig nem eresztett, amíg pontosan, logikusan végiggondolt választ nem kapott. De őszintén tudott érdeklődni, örülni is, levélben ismeretlenül gratulálni egy előadóművésznek vagy egy-egy fiatal zeneszerzőnek, akinek számára addig ismeretlen műve megtetszett neki a rádiót hallgatva.

<sup>26</sup> Réfi Zsuzsanna (2000): *Ligeti György zenés Csodaország – interjú, Gramofon, 4-5.*

<sup>27</sup> Ez sok esetben némi fejtörést okoz a darab előadását illetően, mivel az Amadindán kívül a világon kevés együttesnek vannak meg hiánytalanul ezek a hangszerek – a számos hangolt gong és japán templomi harang, három marimba, két nagydob,... A komoly logisztikán túl, így sokszor költséges hangszerbérletet igényel a darab előadása.

<sup>28</sup> Holló Aurél (2022): *Ligeti-émlékek, magánlevelezés, 2022.2.14.*



## 1. játékos (Holló Aurél)

- „ACME”-tolósíp - „ACME”-tolósíp
- száj-sziréna- furulya („Moeck” szoprán)
- 3 bírósíp
- nagyon magas síp
- okarina (szopranino)
- vasúti-síp
- chromonica
- xilofon
- harangjáték
- 12 templomi harang (es, f, as, es', ges', as', a', b', h', d'',es'', f'')
- nagydob (mély)
- 2 kisdob (húros-húrtalan)
- hangolt bongo (a)
- mély tom-tom
- 2 magas roto-tom (es'', e'')
- csörgődob (nagy, „Kalfó”)
- log-drum
- *tompa hangú* fadob (rossz)
- 4 templeblock (fis', a', ais', e')
- claves (összeütős fa)
- japán fa-csörgő fémrúdon
- kis *tüsszentő hangú* összeütős cintányér (lábcin)
- nagy függő cintányér vonóval
- triangulum
- „pléh-hang” kolomp
- lábos
- sistrum
- belltree (chimes helyett)
- fémcső
- kis harangocska
- ankle bell (bokacsörgő)
- kasztanyett (kis, szivacsos gép)
- guiro (szivacsos)
- vibraslap
- dörzspapír-blokk
- maraca
- oroszlánbögés
- nagy ostor

## **2. játékos (Bojtos Károly)**

- „ACME”-tolósíp
- furulya („Yamaha”, alt)
- száj-sziréna
- okarina (szoprano)- chromonica
- marimba (Adams „A”)
- 5 függő crotal (f<sup>”</sup>, as<sup>”</sup>, a<sup>”</sup>, b<sup>”</sup>, e<sup>”</sup>)
- 9 burmai gong (F, Fis, G, B, c, cis, es, e, a)
- 3 kisdob (húrtalan)
- 1 tom-tom
- 2 pár bongo

## **3. játékos (Rácz Zoltán)**

- furulya („Yamaha”, tenor)
- okarina (szoprán)
- chromonica
- marimba (Adams „E”)
- xilofon
- vibrafon
- csőharangsor
- flexaton
- nagydob (magasabb)

## **4. játékos (Vácsi Zoltán)**

- okarina (szoprán)
- chromonica
- marimba (5 oktávos)
- vibrafon
- mély tam-tam
- *repedt fazék hangú* cintányér (vagy konyhai edény)
- flexaton
- szájsziréna

Holló Aurél „kiskonyháját” rengeteg kisebb-nagyobb hangszer és zaj keltésére alkalmas tárgy alkotta. „Gyuri bácsi” (– ahogy a próbák során az Amadinda tagjai által állandósult ez a megszólítás) minden hangszert meghallgatott, pontosan megmondta, hogy milyen hangindítást, hangszínt szeretne, kereste azokat a hangzásokat, amik a tételek dramaturgiáját megteremtik. Ez a munkafolyamat a

darab hangszerapparátusából és a tételek karakterének nagyon eltérő voltából adódóan több napot vett igénybe. Abszolút tisztában volt az ütőhangszerek univerzumának végtelenségével, ezért gyakorlatiasan fogalmazta meg, milyen hangra gondol pontosan, mint például a *tüsszentő hangú cintányér* estében a II. tételben.<sup>29</sup> Elszántan hallgatta a különböző cintányérokat, míg meglelte ezt, majd azt a megtépzott példányt is, melynek hangszíne – *repedt hangú cintányér* – végre kielégítő volt számára az I. tétel utolsó hangjához. A II. tétel könnyed kecsessége, az eredetileg jelölt  $\text{♩}=132$ -ről 186-ra gyorsítással sem adta még magát az első próbákon, nem beszélve a gyors verő/okarina váltásokról.<sup>30</sup> Tudta, hogy ehhez idő kell, ilyenkor annyit mondott: *Jó volt. De nem volt tökéletes*. A kánon-mozgások akcentusainak arányára, azok legfelső hangjainak hangsúlytalan megütésére külön figyelmet fordított. A III. tételhez  $\text{♩}=120$  ütemmutatót írt. Erről kiderült az összejátszás során, hogy hajsolt, a darab hangulatához nem jó. Végül  $\text{♩}=66$  lett számára az az irányadó tempó, melyben ennek a tételnek a misztikus, passzív szertartásossága esélyt kap a megszólalásra. A IV. tétel tempója gyorsabb lett végül, mint az előre bejegyzett. Már az első próbán kiderült, hogy mennyire személyesen érinti őt a választott vers tartalma. Az V. tétel hangszereléséből – négy kromatikus szájharmonika – adódó nehézségek csak több heti gyakorlással váltak kezelhetővé. Azt persze Ligeti is tudta, hogy mennyire munkás ez a hangszer azok számára, akik nincsenek vele közelebbi kapcsolatban. Türelemmel dolgozott az ütősökkel akkordról akkordra haladva, közben javította az esetleges elírásokat, ellenőrizte a harmóniakat. *Egyértelmű, mindennemű pátosztól mentes instrukciói voltak* – emlékszik vissza Aurél. Ligeti többször stílus-érzetek sajátos megfogalmazásával utalt a tétel karakterére, így például a VI. tétel estében a *Lehetne egy kis álmagyar szvinggel?* kérdés pontosan fedte a szerzői elképzelést a kisdobok játékára vonatkozóan. Külön kérte a négy kisdob minél nagyobb hangmagasság különbséggel való hangolását. Nem tágított, amíg át nem jött az a „feeling” Károly játékában, amit elképzelt. Ahogy a tételek

---

<sup>29</sup> Ligeti Kolozsváron maga is tanult ütőhangszereken játszani a román szimfonikus zenekar dobosától. Lásd még: Eckhard Roelke (2005): *Találkozások Ligeti Györggyel - Beszélgetőkönyv*, 31.

<sup>30</sup> A nyomtatott kottában végül negyed=176 a tempójelzés.

tempói is sokszori átjátszás során, úgy a dinamikai jelölések is ekkor váltak véglegessé. A II., IV., VII. tételek ebből a szempontból kifejezetten kényesek, mivel a dallamhangszerek az énekes regiszterében mozogva könnyen lefedhetik azt. A *f* és *ff* (hangos és nagyon hangos) dinamikai jelölések ezekben a darabokban inkább a karakterre vonatkoznak, mintsem a tényleges hangerőre. A verők kiválasztásának, az akkordok komplex hangsínkeverésének, rendkívül nagy figyelmet szentelt.

A próbák után rendszerint együtt beültünk a *Zöld kapu* étterembe vacsorázni és beszélgetni. Körbeültük a Mestert, aki ilyenkor inkább Gyuri bácsi-ként volt jelen, láthatóan jól érezve magát, és a kérdést látszólag Rác Zoltánhoz, valójában saját magához intézve így gondolkodott: *Mondja Zoli, miért élek én Hamburgban?*

A novemberi próbaszakaszt már Párizsban tartottuk, az Institut Hongrois (Magyar Intézet) nagytermében. Ide Ligeti nem tudott eljönni, viszont az akkor Párizsban élő Kurtág György<sup>31</sup> velünk volt. Eleinte ő is faxon kapta az egyes tételeket, de ekkorra már a Schott kiadó is eljuttatta hozzánk a kézirat nyomtatott kópiáját belső használatra. Kurtág láthatóan kíváncsi örömmel jött a próbáinkra, és a rá oly jellemző aprólékossággal, odaadással és érezhető tisztelettel dolgozott a darabban. A I. tételben a kisdobtremolókkal és az utolsó ütem mixturájának arányaival rengeteget foglalkozott. Úgy vélte, hogy a furulyák nem csak elfedik az énekhangot, de ráadásul az egész tizenhatodos menet nagyon gyors ahhoz, hogy a szöveg érthető legyen.<sup>32</sup> A II. tételben szintén az ideális egyensúly, azaz a marimbák és az énekszólam közötti arányok megtalálása foglalkoztatta, valamint a kánonmozgások szerkezete és dinamikája. A III. tételben az akkordokat képező hangok arányain dolgozott. A IV. tételt többször eljátszatta úgy, hogy az ütősöktől csak a hangsúlyos hangok megütését kérte. A 25. ütemet eleinte úgy gyakoroltuk, hogy Aurél ordította a „Kuli neem tud meghal!!” felkiáltást, mert felmerült, hátha jobb,

---

<sup>31</sup> Kurtág György (1926–) Kossuth-díjas zeneszerző, zongoraművész, kamarazene-tanár, Ligeti György barátja. Régóta tudott a darab ötletéről Ligetitől, aki beszélt neki a találkozásunkról és a *Búra, búra, búbánatról*. Egyik alkalommal Brahms-dalokat vittem órára hozzá, amikor is vagy két óra munka után így szólt: *Kati, énekeljen nekem népdalokat!* Hallgatta őket majd félórán keresztül, aztán ennyit mondott: *Látja Kati, így kell Brahmsot is énekelni!*

<sup>32</sup> Kurtág felvetette Ligetinek, hogy írja át az ütemet, de neki nem tetszett az ötlet. Fontosabbnak tartotta itt a zenei hatást a szövegértés problematikánál.

ha egy erőteljes férfi hang üvölt, de hamar elvetettük az ötletet, mert így a kiáltás kibillent a dramaturgiai folyamatból és hatása erejét veszítette. Az V. tétel nagy nehézsége, hogy csakis kizárólag az írott hangok szólaljanak meg a hangszereken. Az Amadinda tagjai kívülről játszották már a tételt a próbákon, de az anyag ilyen mértékű elsajátítása mellett is szükség volt a nagyon türelmes „fülelő” munkára. A VI. tételben az akkordok hangzásán dolgozott velünk, aszerint ahogy azok erősítik az énekszólamot vagy alkalmasint látszólag külön életet élnek. A VII. tétel karakterét előbb az énekhanggal kerestük, majd a hangszereken, és az arányokon finomítottunk. Kurtágot érezhetően inspirálta a darab, a vele való elmélyült munka fontos és hatékony volt számunkra.

*A Sípval, dobbal, nádihegedűvel* ciklus bemutatására 2000. november 10-én került sor a metzi Arsenalban, a szerző jelenlétében:

*A múlt héten a Metz-i Arsenal a regionális nemzeti Konzervatóriummal közösen tisztelgett a nagy magyar zeneszerző, Ligeti György előtt, akit hét napon át fogadtak egy rendkívüli koncertsorozatra, amelybe a lotaringiai város számos oktatási intézményét bevonták. Kedvenc előadóinak, például Pierre-Laurent Aimard zongoraművésznék a koncertjei, találkozók és viták váltakoztak: Ligeti közvetlen kapcsolatba került, és a tőle megszokott udvariassággal folytatott párbeszédet egész tartózkodása alatt egy olyan nagyközönséggel, amely nem szokott hozzá, hogy ilyen dimenziójú alkotókkal találkozzon. Metz erre az alkalomra egy új kompozíciót rendelt Ligetitől, a Sípval, dobbal, nádihegedűvel című, mezzoszopránra és négy ütőhangszerre írt művet, amely Weöres Sándor, a XX. század egyik legkiválóbb magyar költőjének hét versére épül. Jelenleg - vallotta be a 77 éves zeneszerző - visszatérek Magyarországra, mert a magyar nyelv nagyon érdekel. Az életem több ország között oszlott meg. Földrajzilag, politikailag és zeneileg mindig úton vagyok. Így életem végén, amikor hazám végre szabad, örömmel térek vissza az anyanyelvemhez.*

*A negyedórás új darab példátlan erejű és sokszínű, a hangzás nagy mesterének, a színek és hangszínek olyan költőjének mesteri tükörképe, amelyre sok zeneszerző irigykedhet. A mű hét, többféle klímájú, csillogó, pezsgő, eleven, tragikus és humoros miniatúra, amely alkalmasint a pseudo-folklór eszközeivel, de mégis hitelesen, egy rendkívüli utazásra invitálja a hallgatót az egész bolygón át, a magyar nyelvvel játszva, s amelyet a szerző honfitársa, Károlyi Katalin figyelemreméltóan énekel, és az Amadinda Ütőegyüttes nem kevésbé nagyszerű magyar zenészei játszanak.<sup>33</sup>*

---

<sup>33</sup> Bruno Serrou (2000): *György Ligeti a dévoilé son arsenal à Metz*, *Journal la Croix*, 2000.11.16., saját fordítás

## II. Ligeti György és Weöres Sándor alkotói attitűdjének hasonlóságai

*Weöres olyan virtuóza volt a magyar nyelvnek, mint előtte senki, költeményei tartalmilag a triviálistól, sőt a közönségestől a szarkazmuson és a humoron át a tragédiáig és kétségbeesésig terjednek, sőt mesterséges mítoszok és legendák is vannak köztük. Néhány műve nagyszabású freskó, sőt egy-egy külön világ. Emellett írt számtalan rövid verset is, komolyat és játékosat egyaránt.<sup>34</sup>*

Ezt a jellemzést Weöres költeményeiről írhatta volna maga a költő is Ligeti kompozícióiról. Elkerülhetetlen, hogy a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* ciklus kapcsán ne tárgyaljuk Ligeti György Weöres Sándor költészetével való kapcsolatát, és ne érintsük a költő művészetében megjelenő zeneiséget. E két mester alkotói attitűdjében sok hasonlóságot érzékelhetünk, ami az őket körülvevő világ felé fordulásukból, reakcióikból és a világ jelenségeinek személyiségükre oly jellemző sajátos asszimilálásából is fakad.

### Giovani universalis<sup>35</sup>

Weöres 1913-ban született Szombathelyen, Ligeti 1923-ban, az akkor Romániához tartozó Dicsőszentmártonban. Nemcsak kortársak, barátok is voltak, és a sztálinizmus idejében alkotói szabadságuk korlátoztatásában sorstársak is.

1928-ban Weöres csupán 15 éves volt, amikor először jelent meg írása nyomtatásban (Egyszer régen...) a szombathelyi *Hír* című lapban, majd pár hónappal később Karácsony Sándor az *Erőben* közölte négy versét. A *Pesti Hírlap*ban 1929-től több költeményét megjelentették, köztük az *Öregek* címűt, melyre Kodály 1933-ban kórusművet komponált.<sup>36</sup> Ez évben kezdődött kapcsolata a *Nyugattal* is, ahol 1932-

---

<sup>34</sup> Német nyelvű CD kísérőszöveg *The Ligeti Project III* - Teldec Classics, 8573–87631–2, 2002., In: Kerékfy Márton (2010 ford.): *Ligeti György válogatott írásai*, 446.

<sup>35</sup> *Giovani universalis* – az “uomo universale” (sokoldalúan képzett, univerzális férfi) reneszánsz embereszmény után szabadon – sokoldalú ifjak

<sup>36</sup> *Magyar életrajzi lexikon*

ben elsőként *Hajnal* című verse jelent meg, majd számos további az utolsó évfolyamig.<sup>37</sup>

Weöres nem igazán jeleskedett iskolai tanulmányaiban. A vele készült riportfilmben ezt így magyarázza: *Inkább az iskola félt tőlem. Indolens gyerek voltam, aki nem azt a szénát eszi, amit elé raknak, hanem amit akar.*<sup>38</sup> Ennek ellenére – költői sikerei mellett – először jogi karon, majd földrajz-történelem szakon végzi egyetemi tanulmányait. Végül filozófia-esztétika szakon szerzi diplomáját, és doktori disszertációját már az irodalom témájában, a *Vers születése* címmel írja. 1935 nyarán észak-európai utat tesz, 1937-ben pedig bebarangolja a távol-keletet. 16 éves korától erős barátság, később alkotói együttműködés is fűzi a festőművész Illés Árpádhoz: *Ő vezetett be a képzőművészetbe.[...] lassanként rányílt a szemem korai festményeinek érzékeny szín-harmóniáira.*<sup>39</sup>

Ligeti, ahogy erről maga beszél Roelke *Beszélgetőkönyvében*, habár viszonylag későn, 14 évesen kezdhették csak el hangszeren tanulni, a zene már gyermekkorától ott volt körülötte – az otthonukban található rádió és rengeteg lemez közvetítésével – és a fejében is. Mindenféle dallamokat talált ki, hogy megkönnyítse maga számára az olyan érthetetlen rituálékat, mint a lefekvés vagy a fogmosás. Abszolút hallása ugyan nem volt, de erős zenei fantáziája és hajlama a szinesztéziára igencsak. Összekapcsolta a színeket és formákat a mozdulatokkal és a zenével. Gyermekként lelkesedett a bélyegegért, mert felébresztették benne az egész életére kiható csillapíthatatlan érdeklődést a távoli földrészek, idegen országok iránt olyannyira, hogy ötévesen kitalálta Kylwiria országát, annak földrajzával, sőt saját nyelvével, nyelvtanával együtt. Jobban foglalkoztatta akkor mindez, mint a zene.

*Kylwiria összefüggő konstrukció volt, még a társadalmi rendjét is elképzeltem. Abszolút igazságosság uralkodott benne; nem volt ott se pénz, se kereskedelem. Az emberek nem dolgoztak, mindent gépek*

---

<sup>37</sup> Lásd még: Lőcsey Péter (2013): *Weöres Sándor és a Nyugat, Holmi*, XXV.évf. 6. szám, június, 727-743.

<sup>38</sup> Zolnay Pál (1978 rend.): *Weöres Sándor* – portréfilm, MTV

<sup>39</sup> Weöres Sándor (1974): *Illés Árpádról; Kortárs*, 1974/2, 332.

*végeztek. Ez persze gyermeki utópia volt részemről: az emberek mind tudósok és művészek voltak, nem létezett sem betegség sem halál, [...]*<sup>40</sup>

Zongoratanulmányaival egyidőben már komponálni is kezdett. Ettől függetlenül matematika és fizika tanulmányokat akart folytatni az egyetemen, miközben – eleinte apja hatására – a biokémián törte a fejét. Habár a vizsgán megfelelt, az egyetemre nem került be a numerus clausus miatt. Felvételt nyert azonban a kolozsvári konzervatóriumba, és a zeneszerzés mellett „pótegyetemre” járt természettudományokat tanulni. 19 éves amikor először megjelenik nyomtatásban darabja, a mezzoszopránra és zongorára írt *Kineret* kottája.<sup>41</sup>

Ligeti, csakúgy mint Weöres, gyermekként is saját magához igazította a világot, felépítette azt a rendszert, amely által működni tudott a világban. Ami számára a zene és Kylviria volt, az Weöresnek a költészet, a nyelv. Már gyermek- és ifjúkorukban erősen működött bennük a képzelet teremtő ereje az alkotás vágyával társulva. Míg Ligetinél az általa kitalált nyelv leírta a fantázia valóságát, Kylviria országát és annak rendszerét, addig Weöres az élő nyelvvel adott formát – ahogy ő fogalmazott – *puszta és határozatlan sejtelmeinek*,<sup>42</sup> ragadta meg a láthatóban is az azon túlit. Mindkettőjüket inspirálta a kutató munka, a felfedezés, az élet titka megfejtésének vágya:

*Későbbi zeneszerzési elképzeléseim és strukturális ötleteim legfontosabb forrása azonban feltehetően a szerves kémia lett.[...] Úgy képzeltem, hogy egész életemet a szerves kémiának fogom szentelni: először felfedezem a hemoglobin és más fehérjék szerkezetét, majd pedig megfejtem az élet titkát. Nem tudhattam, hogy másvalaki is ugyanerről álmodik, egy bécsi kémikus és molekulabiológus, Max Perutz [...] Jó pár évvel később, egy szerencsés véletlen folytán ismertem meg személyesen a jelentős tudóst és csodálatos embert, és vált világossá számomra, hogy kettőnkben van valami közös: az a képesség, hogy utunkat makacsul, lépésről lépésre követjük, és hogy soha nem adjuk fel, akkor sem, ha még oly nehéz problémákkal találjuk is szemben magunkat.[...]Perutz, valamint Crick és Watson munkája óriási lépést jelentett az élet mibenlétének megértéséhez vezető úton. Pedig nem pontosan az élet titkát fejtették meg. Ha lemondunk arról, hogy titkok után kutassunk, jobban tudunk*

---

<sup>40</sup> Eckhard Roelke (2005): *Találkozások Ligeti Györggyel - Beszélgetőkönyv*, 20.

<sup>41</sup> Ligeti György (1942): *Az Ararát dalai* – 9 zongorakiséretes dal

<sup>42</sup> Zolnay Pál (1978 rend.): *Weöres Sándor* – portréfilm, MTV



összpontosítani arra, hogy legalább lépésenként megoldjunk jelentősebb problémákat. Csak az okosan feltett részletkérdések megoldására törekvő állhatatos munka vezethet használható eredményekhez.<sup>43</sup>

Részletkísérleteket kell végezni, akkor az egész összeáll, mint egy mozaik.<sup>44</sup>

Nem vagyok sem ateista, sem hívő. Vannak más lehetőségek is.<sup>45</sup>

Adyt, Babitsot, Kosztolányit feltétlen költőnek érzem. Magamat inkább kísérletezőnek, valami átmenetnek a költő és a kutató között. Nem érzem egészen költészetnek azt, amit én csinálok, sokkal inkább: kutatás kísérlet.<sup>46</sup>

Igen, gondolom, hogy mindent végig kell kísérletezni. Azt is, amit se a holnap, se a holnapután, se soha senki igazolni nem fog, tekintve, hogy amikor egy kísérletnek nekifogunk vajmi kevéssé tudjuk, hogy az hova vezet.<sup>47</sup>

Azt szeretném megkérdezni Sanyi bácsitól, hogy kik hatottak legjobban a költészetére.

Weöres is fölállt, és mint egy kis mosómedve, két kezén a körmeit összekocogtatva válaszolt.

- Hát...talán csak három nevet említenék az antikvitásból... ömm... Lao-ce, Buddha, Jézus.<sup>48</sup>

## **Weöres, a zene-költő**

A zene mindig nagyobb és mélyebb hatással van rám, mint más művészetek.<sup>49</sup>

Weöres *A vers születése* című, 26 éves korában írt doktori értekezésében kifejti, hogy az ő esetében, a *sejtelemből* az ihlet indíttatására a kísérletezés által miképpen születik meg a költemény. Nem különködésből babrálgat hetekig látszólagos tétlenségben, hanem ez egyfajta meditációs állapot, amely ugyanakkor óriási,

---

<sup>43</sup> Kerékfy Márton (2010): *Ligeti György válogatott írásai – Tudomány zene és politika között*, Ligeti György beszéde a Kiotó-díj átvétele alkalmából, 2001. November 11-én Kiotóban, 32-33.

<sup>44</sup> Eckhard Roelcke (2005): *Találkozások Ligeti Györggyel - Beszélgetőkönyv*, 24.

<sup>45</sup> Michel Follin (1993 rend.): *Ligeti György*, Artline Films/La Sept/CGP/RTBF/MTV

<sup>46</sup> Zolnay Pál (1978 rend.): *Weöres Sándor* – portréfilm, MTV

<sup>47</sup> Domokos Mátyás (1993 szerk.): *Egyedül mindenkivel* – Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai, 36.

<sup>48</sup> Sumonyi Zoltán (2013): *Sanyimanó, Holmi*, XXV. évf. 6. sz. (Elhangzott: Debrecen, Ünnepi Könyvhét, 1970.)

<sup>49</sup> Bata Imre – Nemeskéri Erika (1998 szerk.): *Weöres Sándor – Egybegyűjtött levelek I-II.*, Weöres Sándor levele Kodály Zoltánhoz, Csöngé, 1934. június 24., II. 349.

megerőltető munka az agy számára, és szervesen kapcsolódik az alkotómunka természetéhez. Ugyanitt tárgyalja a költészet zenében eredő gyökereit:

*A próza is, vers is egy keverék-művészetből származik: az énekből, zene és beszéd keverékéből. A primitív népek zenéje nem tagoltabb, mint a közbeszéd: nem oszlik taktusokra; énekük is egyvégében áradó kántálás, melyhez bármilyen szöveg alkalmazható. Szövegeik nem lejegyzettek, csak megjegyzettek, csak félig-meddig szilárdak, állandó alakulásnak alávetettek; előadásuk módja a kántálás: átmenet a gajdolás és éneklés között. Ha valamely népnél a zene, esetlegessége helyett, kezd motívumokká sűrűsödni, kötötté válni: már nem minden szöveg énekelhető; az ének ütemes kötöttségbe rántja az énekelt szöveget is; az a szöveg pedig, mely elsősorban világos gondolatközlés céljára való, kénytelen függetlenedni a dallamtól, a számára felesleges és gátló kötöttségtől. Így született a dalolt vers és az dalolatlan próza.[...] A kötött dallam mellett fejlődött a szöveg is kötötté; aztán az énekhez láncolt szöveg kezdett ének nélkül is szerepelni és ez már a mai értelemben vett költemény.<sup>50</sup>*

Weöres, már nem történeti szempontból közelítve, de ide vonatkozóan idézi Arany János vallomását a költemény születéséről Szemere Pálnak írt, ám elküldetlen levéltörredékében:

*A nép fia megtelik érzelmmel, – az érzelem már hullámszik, rythmust, dallamosságot kap (mert a zeneiség áll legközelebb a még eszmévé nem fejlett érzelmehez) – de az eszme még hiányzik: mit tesz tehát? Összefüggetlen, ex abrupto jövő szavak dallamába önti érzelmét, s csak azután törekszik e dallamos szavakhoz illő eszmét találni.[...]Kevés számú lyrai darabjaim közül most is azokat tartom sikerültebbeknek, amelyek dallamát hordtam már; mielőtt kifejlett eszmém lett volna – úgy hogy a dallamból fejlődött, mint egy gondolat.<sup>51</sup>*

Pethő Ildikó doktori disszertációjában rámutat arra, hogy Weöres a költészet fejlődésének fokozatait járja végig saját költészetén belül is, az önmagukban értelmetlen hangoktól, hangcsoportoktól, a rítus és táncritmusoktól, az egyszerű énekeken át a repetitív sorokon és versszakokon keresztül a kisebb egységekből

---

<sup>50</sup> Weöres Sándor (1939): *A vers születése (Meditáció és vallomás)*, doktori disszertáció, Pannónia, V. évf. 3-4. sz., 289-290.

<sup>51</sup> *Arany János hátrahagyott iratai és levelezése*, Ráth Mór kiadása, Budapest 1889., IV. kötet 148.

épülő terjedelmesebb versekig, ciklusokig.<sup>52</sup> Ugyanitt idézi Schein Gábort, aki szerint Weöres az:

*[...] aki a magyar irodalomban elsőként és mindmáig legradikálisabban alakított ki olyan költészetpolitikát, amelyben a versek nem egy akarattal, vágyakkal rendelkező személyt állítanak a világról alkotott nyelvi koncepciók középpontjába, hanem magát az érzékelést, a történeti korok és kultúrák játékát, valamint a nyelv zeneiségét, ami megelőzi a gondolatilag megragadható tartalmakat.*<sup>53</sup>

Weöres verseiben nemcsak a hangok, a szótagok és a szavak ritmusával, sajátos zeneiségével dolgozott, hanem költeményeit gyakran zenei formák kötöttségébe rendezte, visszavezetve azokat az eredetükben még meglévő – zene-szöveg – egység állapotukhoz. Írt tehát áriát, bagatellt, bolerót, cantátát, canzonét, etűdöt, fughettát és fűgát, futamot, impromptu-t, improvizációt, korált, kórusművet, madrigált, népdalt, pavane-t, partitát, rapszodiát, rock and rollt, rondót, rumbát, szimfóniát, szonátát, szvitet, toccatát, valcert, variációkat különféle témákra. Az adott formákban komponista módjára bánt a témákkal, motívumokkal, ritmusokkal, ismétlésekkel, hangsúlyokkal.

*Mostanában kevés verset írok, de annál több vázlatot és mindenféle törmeléket. Zenei műfajokat próbálok behozni a költészetbe, a „szvit”-et már meg is valósítottam gyakorlatilag, annyiban különbözik a ciklustól, hogy míg egyfelől minden része önálló vers, másfelől mégis mindegyik része az előtte lévőknek értelmi továbbfejlesztése. A „szimfónia” elméletével is kész vagyok: az első részben fölvetek egy téma-kép-és ritmus-csoportot és ezt még két vagy három részen keresztül variálok, mindig más és más hangulatba mártva az első szakasz anyagát. Ez igen nehéz lesz. „Preludium”-om nem párhuzamos a zenei preludiummal: úgy definiálok, hogy magasabb, elméleti, semmi esetre sem szubjektív témáról kell hogy szóljon, a hangulat háttérben legyen benne, egyes szavak és fordulatok új meg új ismétlődése*

---

<sup>52</sup> Pethő Ildikó (2004): *A zenei elv, zenei műfajok és kompozíciós technikák Weöres Sándor költészetében*, PhD-értekezés

<sup>53</sup> Schein Gábor (2001): *Weöres Sándor*, 6.

és állandó ellentétek adják gondolatritmusát, továbbá tömör tárgyilagosságával és fagyos keménységével előszó féle legyen, de azért befejezett egész is. A „fuga”, „inventio”, „szonáta”, stb. poétikai párhuzamát még nem találtam meg. Azonkívül egy „giccs” nevű műfajt akarok csinálni, amiben a sláger-romantikát és dzsessz-ritmust próbálom megnevesíteni, kicsit nagyképpen uccasarat mímelni a templomtorony gombján és ily módon a sarat fölcsalogatni: mire fölér, már nem sár lesz, hanem föld.<sup>54</sup>

### **Weöres – Kodály, vers és zene kölcsönhatása**

Weöres Sándor *Öregek* című verse mélyen megérintette Kodály Zoltánt, aki a költő örömteli hozzájárulásával kórusművet komponált a szövegre, s ezzel kezdetét vette kettejük szoros együttműködése. Kodály nem csupán meglévő költeményeket használt fel műveihez. Több ízben kérte arra Weörest, hogy már megkomponált dalokra írjon szöveget. Ez a költőnek eleinte, a *Bicinia Hungarica* esetében még nem ment minden nehézség nélkül, mivel nem olvasott kottát. A „Mester” kritikáját kérte, és azt értelmezve próbálta folytatni a munkát.<sup>55</sup> Kodállyal való több évtizedes munkakapcsolatának hatásáról így nyilatkozik:

*A Kodály-dallamokon keresztül tanultam meg én a főhangsúlyok, mellékhangsúlyok szerepét, ami nemcsak énekben nagyon fontos, hanem a vers hangzásában is.*<sup>56</sup>

Kodály hamar felismerte Weöres költészetének zeneiségét, ritmus-dallam eredetét. Hosszú munkakapcsolatuk alapja volt az egymás művészete iránti kölcsönös érzékenység.

---

<sup>54</sup> Bata Imre – Nemeskéri Erika (1998 szerk.): *Weöres Sándor – Egybegyűjtött levelek I-II.*, 114. Babits Mihálynak, 1933. febr. 8., I. 190.  
(Lásd még: Weöres Sándor (1985): *Magyar etűdök – Száz kis énekszöveg* – Weöres kézírásos, színes kis könyve, amelyben száz versből ötvenkilenc Kodály-dallamra íródott)

<sup>55</sup> Bata Imre – Nemeskéri Erika (1998 szerk.): *Weöres Sándor – Egybegyűjtött levelek I-II.*, Kodály Zoltánhoz írott levelek, 1938. febr. 19., 1938. márc. 26., 1939. jan. 4., II. 14-18.

<sup>56</sup> Domokos Mátyás (1993 szerk.): *Egyedül mindenkivel – Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*, 190.

Weöres Sándor verseiben még mindig csörgedezik valami a magyar ritmusból, ő egyike annak a kevés magyar költőnek, aki sejtí, hogy a magyar versnek nem szabad elszakítani a szálait, ami a magyar muzsikához köti. Még nem ismertem, mikor egy újságban, gondolom, a pesti hírlapban, megjelent az *Öregek*, az ő arcképével, akkor még diák volt, diák sapkás képe volt ott. A vers mindjárt megkapott, mert ritkán hallani ilyen őszinte érzést, és főleg fiatallembertől, az öregek iránti szánalmat.<sup>57</sup>

*Kedves Szerzőtárs,*

*csak most jutok hozzá, hogy szíves levelét és küldeményét megköszönjem. Minthogy én csak olyan verset tudok megzenésíteni, amiben valami magam érezte dolgot találok, amit magam is olyasféléképp írtam volna meg: kitüntetői szándékról szó sem lehet.[...]58*

Weöres teljes mértékben elfogadta Kodály észrevételeit az általa megzenésített verseket illetően, és addig igazított a szövegeken, amíg kompromisszum nélkül – akár az eredeti elképzelést elhagyva – olyan megoldást talált, amely mindkettőjük számára megfelelt:

*Kedves Sándor,*

*Papírrendezés közben véletlenül előkerült a Norvég leányok kézírata. Egy hirtelen támadt ötlettel meg is zenésült, vegyes karra. Mielőtt nyomtatni küldöm, megkérdem, nem tudnád-e hirtelen mással felcserélni a (színes csukják) vibrálnak szót, érzésem szerint egy kissé kilóg az egységből. Kihagytam a "fatornyos haza" sort, mert nekem erdélyi és elég banális asszociációk tapadnak hozzá. Igyekeztem eltalálni az elmosódó strófás szerkezetet.[...]59*

*Ami a „színes csukják vibrálnak” verssort illeti: a „vibrálnak” szó „br”-je, énekelve, bizonyosan furcsán, bugyborgás-szerűen hatna. Próbáltam alkalmasabb variánst találni. „Színes csukják tarkállnak”; vagy inkább „csuklyás lányok tarkállnak”, „Eső-csukják tarkállnak, „köpenyegek tarkállnak”, tán a 4 közül az első 2 variáns aránylag a legjobb. Szeretnék jobb változatot találni, amihez jó nyugodt falusi ihlet kéne. (Ha a „színes” után a „tarka” nem szószaporítás, mégis az első változat lenne a legalkalmasabb.)*

*A „fatornyos haza” verssort nem sajnálom; egészen felesleges sor minden tekintetben. – Címnek jobb a „Norvég lányok”, ahogy Mester írta, mint a „Norvég leányok”, ahogy megjelent.<sup>60</sup>*

---

<sup>57</sup> Benkő Attila (1993 szerk.): *Weörestől Weöresről* – Kodály Zoltán: *Még nem ismertem*, 30.

<sup>58</sup> Uo.: Kodály Zoltán levele Weöres Sándornak, Budapest, [1929?], 33.

<sup>59</sup> Benkő Attila (1993 szerk.): *Weörestől Weöresről* – Kodály Zoltán: *Még nem ismertem*, Kodály Zoltán levele Weöres Sándornak, Budapest, 1940. júl. 3., 35.

<sup>60</sup> Bata Imre – Nemeskéri Erika (1998 szerk.): *Weöres Sándor – Egybegyűjtött levelek I-II.*, 362 Kodály Zoltánnak, 1940. júl. 6., II. 23.

*Kedves Mester!*

*Megpróbálkoztam a „Norvég lányok” javításával. Átnéztem „A ‚Magyarság’ virági”-t, a „Kisded szó-tár”<sup>61</sup> 1784-iki hexameteres kiadását és 1792-iki próza-kiadását. A Kelemen-szótárt<sup>62</sup> is forgattam. A „szitálnak” szóra nem találtam oly rímet (a „vibrálnak”, vagy „tarkállnak” helyébe), mely a „színes csukják”-kal, vagy „csuklyás lányok”-kal értelmi kapcsolatba hozható volna. Sajnos, úgy látszik a magyar nyelv itt nem nyújt többféle lehetőséget.*

*Úgy látom, a megoldás csak olyképpen lehetséges, ha a „kikötőben, szürke ködben – színes csukják tarkállanak” sorokat más-értelműre cserélem, a vidék ábrázolását folytatom:*

Szálldogál a halszagú szél,  
könnyű ködök szitálnak.  
halvány fényben vén hegyormok  
omló párát pipálnak.

*Esetleg még két javítás szükséges volna. A „hull a szürke sziklára, – hull a fehér faházra”, énekelve, alighanem „hullaszürke” – illetve „hullafehér”-nek hangzanék. Ezért talán jobb: „száll a szürke sziklára, – száll a fehér faházra.” – másik javítás: „Kökény-szemük”, ez banális kifejezés. Jobb lenne: „Kéklő szemük”.*

*A javításokat bejegyeztem a szövegbe, melyet mellékelten küldök. Kérem Mester szíves értesítését, hogy a változtatások megfelelnek-e.*

*Méltóságos Asszony kezét csókolom és minden jót kívánok hálás tisztelettel*

*Budapest, 1940. júl. 10.*

*Weöres Sándor.<sup>63</sup>*

A költő kapcsolata a „Mesterrel” nem csupán saját verseire szorítkozott. Meghívta Kodályt Csöngére népdalokat gyűjteni, és figyelmébe ajánlotta a nála egy évvel idősebb Gazdag Erzsí első verseskötetét, az *Üvegcsengőt*, mivel úgy vélte, hogy a zeneszerző ideális szövegeket találhat benne gyermekkaraihoz.

*Attól kezdve, hogy tizenöt éves koromban Kodállal alkalmam volt személyesen megismerkedni, ez a kapcsolat megmaradt egészen haláláig. Egy életen keresztül dolgoztunk együtt, ha megszakításokkal is.*

*Nem sokkal azután, hogy az Öregek szombathelyi bemutatója volt – talán egy évre rá –, hívásomra Kodály mester eljött abba a faluba – Csöngére –, ahol a szüleim laktak, és ahol a vakációkat én is*

<sup>61</sup> Baróti Szabó Dávid (1784): *Kisded szótár*, mely a ritkább magyar szavakat az ABC rend szerinti emlékeztető versekben előadja.

<sup>62</sup> Kelemen Béla (1906): *Helyesírási szótár*

<sup>63</sup> Bata Imre – Nemeskéri Erika (1998 szerk.): *Weöres Sándor – Egybegyűjtött levelek I-II.*, 363. Kodály Zoltánnak, 1940. júl. 10., II. 24-25.

töltöttem. Ott elég bőséges szöveg- és dallamanyag élt a nép száján, és részben talán él még ma is. Erről Kodály mestert levélben értesítettem, és ő eljött Csöngére, meghallgatta az akkor még élő öregembereket, öregasszonyokat, az ő fejükben és szájukban élő dallam- és szövegkincset. Magnó vagy fonográf nem volt vele, jegyeztetett, kottázott, kottázott, de bőséges anyagot tudott Csöngén összegyűjteni.<sup>64</sup>

Közben itt volt nálam egy napra Kodály Zoltán, népdalokat gyűjtött Csöngén, elég szép eredménnyel: egy teljesen ismeretlen nóta és több értékes variáció került elő a csöngői paraszt-koponyákból.<sup>65</sup>

Gazdag Erzsinek kitűnő magyaros ritmusérzéke van. Kodály, aki mostanában magyaros gyerekdalokkal foglalkozik, valószínűleg jó hasznát venné G. E. gyerekdalainak, vagy pedig írathatna vele szövegeket, a szövegtelen gyermekkórusaihoz. Ha ez a lány ért a zenéhez, Kodálynak remek munkatárs volna. Épp ezért, minthogy ma írok Kodálynak levelet és feladok számára egy saját verseskötetet, mellékelem hozzá a nálam lévő „Üvegcsengő”-példányt is.<sup>66</sup>

Weörest páratlan zenei érzéke képessé tette arra, hogy Kodálytól a ritmust és dallamot illetően tanultakkal művészi fejlődését segítse. A zeneszerző véleménye verseiről – és nem csupán azokról, amelyeket kompozícióihoz felhasznált – nagy jelentőséggel és inspirációs erővel hatott a költőre, aki rendíthetetlenül kereste azokat a megoldásokat, amelyek által a magyar nyelven írott vers tartalmi és ritmikus elemeinek egysége úgy valósul meg, hogy attribútumaik kvalitásai nem sérülnek, hanem erősítik egymást.

*Itt küldöm egy új versemet. Talán végre összehangolódott benne a két nehezen összebékíthető elem: az ereszkedő és inverziókkal telített magyar ősrítmus és a légies, szeráfikus tartalom.*

*Lehet, hogy csak délibáb, de én úgy érzem egyelőre, hogy ezen az úton kialakulhat olyan magyar vers, mely ütem és hangzás és nyelv tekintetében oly magyar, mint Balassa, Arany, vagy akár a népköltészet; és amellet megbírná, sőt segíti a pindarosi magas szárnyalást, shakespearei gazdagságot, dantei mélységet, mely eddig magyarul csak több-kevesebb idegenszerűség árán volt lehetséges. S tán megszűnik ez a keserves dilemma, hogy a vers magyarságából engedjen-e, vagy re regiszterének gazdagságából.*

---

<sup>64</sup> Benkő Attila (1993 szerk.): *Weörestől Weöresről – Egy életen keresztül*, 33-34.

<sup>65</sup> Bata Imre – Nemeskéri Erika (1998 szerk.): *Weöres Sándor – Egybegyűjtött levelek I-II.*, 42. Pável Ágostonnak, 1935. jún. 5., I. 86.

<sup>66</sup> Uo.: 56/a., Pável Ágostonnak, 1939. jan. 5., I. 98.

*Kérem Mestert: ha van rá ideje, írja meg, hogy mit szól ehhez a vershez és hozzá-fűzött nagy reményemhez.*<sup>67</sup>

Kodály, a maga eszközeivel egyéb módon is támogatta Weörest. Mikor a költő 1948-ban, várakozásával ellentétben nem kapta meg a Baumgarten-díjat, amely megélhetéséhez és római utazásához szükséges lett volna, Kodály, a Magyar Művészeti Tanács elnökeként – Basch Lóránt közbenjárására és kezességével – kiutal Weöres részére egy 3000 forintos kölcsönt, ilyen módon is segítve azt az embert, akinek művészetét nagyra becsülte.

### **Kodály – Ligeti, a népzene megkerülhetetlenségének okai és hatásai Ligeti művészetében**

Ligeti György szülőfalujában, Dicsőszentmártonban, majd Kolozsváron töltött gyermek- és ifjúkorának természetes velejárója volt az élő népzenevel való közvetlen kapcsolat, elsősorban a cigány muzsikuskok játékának köszönhetően.

Konzervatóriumi éve alatt szorosán kapcsolódott a Szegő Júlia-körhöz<sup>68</sup>, ahol egyfajta Bartók–Kodály-kultusz alakult ki. Ebben az időben elképzeléseiben még „*a pesti Zeneakadémia, Kodály, és a Kodály-osztály valahol egy barokk angyalokkal teli kék égben létezett dicsőségben, elérhetetlenül messze.*”<sup>69</sup> Mikor 1945 szeptemberében megkezdhette Budapesten zeneakadémiai tanulmányait, vágya, hogy Bartóktól tanulhasson, már nem teljesülhetett. Veress Sándor, majd Farkas Ferenc tanítványa lett. A zeneszerző és népdalkutató Veress-t sokra tartotta, és a műveiben megjelenő népzene-hatások, valamint Bárdos Lajos és Járdányi Pál zenei folklórhoz kapcsolódó tanári és alkotói munkássága a magyar népdalkincs elmélyültebb

---

<sup>67</sup> Bata Imre – Nemeskéri Erika (1998 szerk.): *Weöres Sándor – Egybegyűjtött levelek I-II.*, 369. Kodály Zoltánnak – talán a háromrészes Béke-oltárról van szó., 1946. máj. 1., II. 30.

<sup>68</sup> Szegő Júlia (1900–1987) dalénekes, folklorista, zenepedagógus. Lásd még: Ligeti György: *Egy barátság kezdete*, Szöllősy András 85. születésnapjára, *Muzsika*, 39/3, 9., valamint Kerékfy Márton (2010): *Ligeti György válogatott írásai*, 457.

<sup>69</sup> Uo.



megismerésére inspirálták, annál is inkább, mivel a népzene sajátos alkalmazását akkor még az új magyar zenei stílus alapvető jegyének tartotta.<sup>70</sup>

1949-re már több népdalfeldolgozása született, részben zeneakadémiai tanulmányaival kapcsolatosan, részben pedig felkérésre. Ekkor lehetősége nyílt egy egyhónapos tanulmányútra Erdélybe. Az állami ösztöndíj támogatással finanszírozott gyakorlat azonban nem merült ki a bukaresti Folklór Intézet archívumának tanulmányozásával, mivel Ligeti kérvényezte, hogy az intézet kolozsvári központjában folytathassa hosszabb ideig a munkát. Bukarestben elsajátította a román népzene viaszhengerről való lejegyzésének technikáját, Kolozsvár környékén és Inakelke községekben pedig az élő magyar népzene lejegyzésének módját. Több száz népdalt magába foglaló gyűjtőmunkája után végül 1950 júliusában tért vissza Budapestre.

Kodály Zoltán ekkor meghívta a Magyar Tudományos Akadémia közreadásában megjelenő *Magyar Népzene Tára* című összkiadás szerkesztésére alakult csoportba. Augusztusban naponta bejárt a Néprajzi Múzeumba, és a Bartók-gyűjtés viasztekercseiről másolta a dallamokat. Szeptember elejére – a végtelenül gazdag (nem csak magyar) népzenei kincs megismerésével járó, és biztos megélhetéssel kecsegtető állás pozitívumai ellenére – azonban már világossá vált számára, hogy erre alkalmatlan, ez a munka számára több szempontból sem vállalható, s ezt Kodály tudtára adta:

*„Kérem, professzor úr, én ezt nem szeretném csinálni.” – „Igen, de akkor miből akar megélni?” – „Nem tudom” – feleltem. [...] Dühös lett. Azt mondta: „Ligeti, magából nem lesz semmi.” Aztán megkérdezte tőlem: „Mit szeretne csinálni?” – „Hát én leginkább zeneelméletet szeretnék tanítani.”<sup>71</sup>*

Két hét múlva táviratban értesült arról, hogy összhangzattant és ellenpontot fog oktatni a Zeneművészeti Főiskolán. A tanári állást Kodály közbenjárására kapta meg, s tarthatta meg egészen emigrálásáig.

---

<sup>70</sup> Lásd még Kerékfy Márton (2018): *Népzene és nosztalgia Ligeti György zenéjében*, 30-32.

<sup>71</sup> Eckhard Roelke (2005): *Találkozások Ligeti Györggyel – Beszélgetőkönyv*, 115.

1945–1952 között Ligeti egyfajta megosztottságban alkotott: egyrészt nagy hatással voltak rá Bartók művei, ugyanakkor az aktuális hazai korszellem és tanárai, valamint saját gyűjtőmunkájának hatására számos magyar népzene adaptációt komponált, miközben, – mintegy titokban – ezeknél radikálisabb és komplexebb műveket is létrehozott.<sup>72</sup> Kilépése az MTA – Kodály vezette és javarészt Kodály-tanítványok alkotta – népzenei csoportjából, azon túl, hogy úgy érezte, ez számára kevésbé kreatív munka, egyúttal azt is jelezte, hogy saját útját akarja járni, immár leválva a kodályi tradícióról és az azt követők köréről.<sup>73</sup> Ahhoz, hogy művei egyáltalán elhangozzanak, egyfajta kompromisszumként – ahogy később nevezte – *alibiszerzeményeket* írt, amelyek vagy népzenei eredetűek, vagy pszeudofolklór kompozíciók voltak. Ligeti, ellentétben Kodállal – aki műveiben gyakorlatilag érintetlenül hagyta a feldolgozott népdal szerkezetét – szuverén módon gyakran saját zenei elképzeléséhez igazította az alkalmazott népzenei anyagot, akár csak utalásként megjelenítve azt, vagy népdalszerű szabad kompozíciókat hozott létre.

*A magyar nyelvű darabok közül az alábbiak népdal feldolgozások: Inaktelki nóták (saját erdélyi gyűjtéséből), Magos kősziklának, Mátraszentimrei dalok, Hortobágy, Lakodalmas és a már említett Kállai kettős. Mások a magyar népzene stílusában fogant szabad kompozíciók, amelyek népköltésen alapulnak. Ide tartozik a Húsvét (ahol a második kórusban cantus firmusként egy népdal jelenik meg), a Pápainé (ahol a népdalnak nemcsak a szövegét használtam fel, hanem a dallamát is, igaz, erősen stilizált alakban) és a Haj, ifjúság. Az utóbbi darab első tétele úgy hat, mint egy népdalfeldolgozás, pedig csak a szövege népköltés, a dallama szabadon kitalált pszeudofolklór. A második (szintén népdalszövegű) tétel dallamaként egy néptánc szolgál, amely azonban nem magyar eredetű, hanem a cigány folklórból való. Az ezt követő szakasz azután szabad kompozíció. A Bujdosó népköltésre épül, de zeneszerzési szempontból szabad lelemény, akárcsak az Idegen földön négy rövid tétele, mely magyar népdalként hat ugyan, de egyik sem az.<sup>74</sup>*

Magyarországon 1948-tól veszélyessé nyilvánítják és betiltják a modern művészetet, ideértve Bartók munkásságát is.

---

<sup>72</sup> Lásd még Paul Griffiths (1983): *The Contemporary Composers – Ligeti György*, Interview with the composer, 18-19.

<sup>73</sup> Ligeti a Bartók–Kodály-kultusz körhöz tartozott kolozsvári konzervatóriumi éve alatt.

<sup>74</sup> Német nyelvű lemezkiadás-szöveg: *György Ligeti Edition 2*, „A Capella Coral Works” (Sony Classical, SK 62305), 1996. GS II, 143-144., Kerékfy Márton (2010): *Ligeti György válogatott írásai*, 360-361.

*Stiliztikai normákat írt elő a rendszer, ez volt a szocialista-realizmus, mint követendő irány. Kodályt megtűrték – aki a magyar folklórt jelentette – mint egy nacionalista díszítőelemet.<sup>75</sup>*

A Rákosi-korszak politikája ellehetetlenítette Ligeti új, radikális (például a *statikus* zene ideájára épülő), disszonáns és kromatikus zenei elképzeléseken alapuló műveinek bemutatását, így olyan rendszer-kompatibilis megoldásokat keresett, amelyek számára is elfogadhatónak tűntek.

*Ez természetesen alkalmazkodást jelentett, ám kezdetben még nem láttam át, hogy ez a kompromisszum hiábavaló. Két kiút kínálkozott arra, hogy elkerüljem a kötelező haladó „szövegeket”: a) a folklórhoz fordulni, b) azoknak a magyar „klasszikusoknak” a verseihez menekülni, akik még Lenin hatalomra kerülése előtt írták meg műveiket.*

*Az a) kiutat példázza a Négy lakodalmi tánc (mindegy ötven ilyesfajta népdalfeldolgozást készítettem). Erdélyben töltött gyermekkorom óta ismerős volt a magyar és román népzene is, akkora szeretet élt bennem a népzene iránt, hogy bebeszéltem magamnak: spontán módon, meggyőződésből komponálok ilyen darabokat. Az Öt Arany-dal a b) kiút példája. Arany János 19. századi „klasszikus” volt, jelentős költő és már rég halott. A dalok 1952-ben egy „belső”, vagyis nem nyilvános előadáson hangzottak el a hivatalos zeneművész szövetség tagjai előtt, és egyszer a rádióban is sugároztak őket - ez így volt szokás a szovjet birodalomban. A negyedik dal azonban stílárisan erősen emlékeztetett Debussyre, az ötödik pedig ráadásul Stravinskyra, s minthogy mindkét zene-szerző szigorúan be volt tiltva, Arany-dalaimat is betiltották. Beláttam, hogy nincs tere a kompromisszumoknak, s hogy jobban teszem, ha a zeneakadémiai összhangzattan- és ellenponttanári kötelességeimnek szentelem magamat, és csak a fióknak komponálok.<sup>76</sup>*

*Zeneszerzői termésemet két, egymástól élesen elválasztott csoportra osztottam: egyrészt „tiltott zenét” írtam, mint például a Musica ricercata című zongoraciklust és az 1. vonósnégyest (ami még igen közel van Bartókhhoz), másrészt azzal igyekeztem kijátszani a kötelező „szocialista realizmust”, hogy „ártalmatlan” népzenei darabokat komponáltam (sok kórusművem például ilyen). Később azonban, 1952 körül világossá vált számomra, hogy már nem tudok kompromisszumot kötni. Ettől kezdve nem írtam több „magyar-nacionalista” darabot, és a tanári kötelezettségeimre koncentráltam. A Musica*

---

<sup>75</sup> Ligeti György – portréfilm, Artline Films/La Sept/CGP/RTBF/MTV, 1993.

<sup>76</sup> Lemezkísérő-szöveg: György Ligeti Edition 4, „Vocal Works” (Sony Classical, SK 62311), 1996. GS II, 146-147., Kerékfy Márton: Ligeti György válogatott írásai, 361-362.

ricercata, a vonósnegyes és a többi nonkonformista darab előadására vagy kinyomtatására semmi esély nem volt.<sup>77</sup>

Ligeti személyiségének sarokköve volt a szabadságvágy. Alkotómunkájában sem viselte el, ha izmusoknak, ideológiáknak, előírásoknak, külső elvárásoknak kellett megfelelnie. Úgy gondolta, hogy csak akkor lenne képes saját magát zeneszerzőnek tekinteni, ha szabad szellemi környezetben dolgozhatna. 1956-ban elhagyta Magyarországot.

*Nemcsak politikai okokról van szó. A kortárs zene alkotásához szükséges egy atmoszféra. A kompozíció nem stílus, hanem életszemlélet kérdése. A kompozíció ideológiai kérdés.*<sup>78</sup>

Ligeti figyelme az 1970-es évektől fordult újra a magyar népzene felé, majd egyre nagyobb érdeklődéssel tanulmányozta a különböző etnikumok folklóráját.

*A ritmus és a metrum szempontjából két hatás volt meghatározó a zenémre az 1980-as években: egyrészt Conlon Nancarrow Studies for Player Piano című művének poliritmikus komplexitása, másrészt az Európán kívüli zenei kultúrák rendkívüli sokszínűsége. Ez utóbbiak közül különösen érdekelt a karibi zene, amellyel egykori tanítványom, a Puerto Ricó-i zeneszerző, Roberto Sierra ismertette meg 1980-ban, 1982-83-ban pedig a Közép-afrikai Köztársaság banda-linda és pigmeus folklórja, egy páratlan ritmikai gazdagságú polifonikus zene, amelyet Simha Arom izraeli zenetudós kutatásainak köszönhetően ismertem meg.*

*Ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy a zeném folklór lenne. Zenei gondolkodásomban csak az etnikai kultúrák alap gondolatainak lenyomata jelenik meg: maga a zene autonóm marad. Nancarrow, Latin-Amerika és Közép-Afrika ritmikus világa képzeletben összeolvad a magyar és román folklór elemeivel, amelyek fiatal korom óta áthatnak, és teljesen már nem folklorisztikus, egyénileg konstruált elképzelésekké alakulnak át.*<sup>79</sup>

*A tudatos és tudat alatti hatások számos rétege kapcsolódik szerves és homogén egészé: az afrikai zene és a fraktálgeometria, Maurits Escher optikai allúziói és a temperálatlan hangolási rendszer, Conlon Nancarrow poliritmikus zenéje és a 14. századi „Ars subtilior”. Ahhoz azonban, hogy valami*

---

<sup>77</sup> Ligeti György Angol nyelven tartott beszéde – *Tudomány, zene és politika között*, az Inamori Foundation által odaítélt Kiotó-díj átvétele alkalmából 2001. november 11-én, Kiotóban. Kerékfy Márton (2010): *Ligeti György válogatott írásai*, 29.

<sup>78</sup> *Ligeti György* – portréfilm, Szöllősy András zeneszerző szavai, aki maga is Kodály-tanítvány, és Ligeti jó barátja volt még a kolozsvári évekből; Artline Films/La Sept/CGP/RTBF/MTV, 1993.

<sup>79</sup> György Ligeti (2013): *L'atelier du compositeur – Ma position comme compositeur aujourd'hui (La mis positione di compositore oggi*, 1985), saját fordítás, 124.

*új és összetett dolog jöjjön létre, mindig megpróbálom ezeket a külső impulzusokat egyesíteni a belső képeimmel és ötleteimmel.*<sup>80</sup>

Nagyon erős anyanyelvi kapcsolata a magyar népzenevel végigkíséri életművét. Akárcsak Bartók, egyedi kompozíciós eljárásaival ő is átemelte műveiben a népzeneét a provinciálisból az internacionálisba, az univerzálisba. Ahogy az emigrációját követő, külföldön leélt ötven év alatt magyar anyanyelvének használata makulátlan maradt minden akcentustól, ugyanúgy megőrizte belső kapcsolatát a magyar kultúrával és népzenevel, tudva és felvállalva annak döntő befolyását életére és alkotóművészetére. A magyar kultúrához tartozónak tartotta magát, noha – miközben a szakma és a nagyközönség által már világszerte ismert és elismert, sikeres zeneszerző volt –, Magyarországon 1990-ig csupán esetenként hangzott el egy-egy műve, kompozícióira sokáig nem tekintettek a magyar kultúrkinccs részeként.

A fent leírtak ismeretében elgondolkodtató, hogy a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* című ciklus

- a) a magyar nyelv, magyar népdal és magyar előadó ihletésére keletkezett,
- b) Weöres Sándor verseire és verstördékeire íródott,
- c) pszeudofolklór zenei elemeket tartalmazó mű;
- d) az életműben az egyetlen, amelyet magyar előadóknak dedikált,
- e) az életmű utolsó befejezett alkotása.

Richard Steinitz úgy fogalmaz, hogy a ciklus hét dala csupa elbűvölő *olyan, mintha* zene.<sup>81</sup> Reinbert de Leeuw, Ligeti barátja és műveinek egyik legértőbb megszólaltatója, valamint a fiatalabb nemzedékből Ligeti által nagyra tartott Thomas Adès egyaránt úgy nyilatkozott, hogy ez számára a legkedvesebb Ligeti mű. Hogy miért? De Leeuw: *Mert egyenesen a szívbe hatol.*<sup>82</sup>

---

<sup>80</sup> György Ligeti (2013): *L'atelier du compositeur – Commentaires sur les œuvres / Concerto pour violon*, hamburgi beszélgetés Louise Duchesneau-val a *Hegedűverseny* végleges verziója kapcsán 1992 októberében, saját fordítás, 306.

<sup>81</sup> Richard Steinitz (1938–) zeneszerző, zenetudós és író, az University of Huddersfield professzor emeritusa. Richard Steinitz (2016): *Ligeti György – A képzelet zenéje*, 303.

<sup>82</sup> Reinbert de Leeuw (1938–2020) karmester, zongoraművész és zeneszerző, a hollandiai Schönberg Ensemble megalapítója és művészeti vezetője; Reinbert de Leeuw-val 2018. április 5-i Ligeti koncertünk után beszélgettünk; *Ligeti Festival – Asko|Schönberg Ensemble / Slagwerk den Haag – Musiekgebouw*, Amsterdam

Adès: *Mert a legszemélyesebb*.<sup>83</sup>

A kompozíció egyszerre komplex és transzparens, megjelenik benne drámaiság és álomszerűség, elidegenítés és személyesség. Ligeti György e tizenöt percnyi, hét teljesen különböző karakterű tételből álló műben akarva-akaratlanul felfedi magát, azt az embert, aki *magyarul álmodik*.<sup>84</sup>

### Ligeti – Weöres, avagy zene és szöveg egysége

Amint legkedvesebb magyar íróját, Krúdy Gyula novelláját olvasva született meg Ligetiben a *statikus zene* ideája<sup>85</sup>, úgy Weöres Sándor költeményei már 1946–1956 közötti alkotói periódusában is olyan kompozíciókra ösztönözték, melyek nagyrészt függetlenedtek a kodályi tradíciótól (még a helyenként alkalmazott folklór vagy folklorisztikus elemek alkalmazásának esetében is, átemelve azokat sajátosan komplex zenei nyelvébe), megcsillantva azt a rá oly jellemző érzékenységet, amely által a magyar nyelv ritmusát és zeneiségét a szöveg tartalmával együtt zenévé képezte le. A hasonló alkotói habitusú költő verseinek hatására születtek meg ebben az időben azok a kórusművek és az a három tételes dalciklus, amelyeket életművében később is fontosnak tartott.

*Egyértelműen szeretném, hogy megkülönböztessük ezeket a Kodály-szerű darabokat (NAGY ZAVARODOTTSÁGOMAT) a fontosabbaktól, mégpedig így: „másik munkásság”, vagy „munkásságának egy másik oldala”. Emellett a „valóban eredeti” és a „hagyományosabb darabok”, mint például a Három Weöres-dal és a zongoradarabok („a jó darabok”) szétválasztása nem lehet egy lapon az összes kórusművel. Ebből az időszakból vannak olyan kórusművek is, mint a Weöres feldolgozás Magány vagy a Tavasz (sajnos elveszett), amelyek közelebb állnak a zongoradarabokhoz*

---

<sup>83</sup> Thomas Adès (1971–) zeneszerző, karmester és zongoraművész; Thomas Adès, mint a Los Angeles-i Walt Disney Concert Hall *Green Umbrella series* 2011-i programjának művészeti vezetője műsorra tűzte a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* dalciklust. Az április 5-i koncerten énekeltem a SÖ Percussionnal a művet, ezután beszélgettünk Adès-szal.

<sup>84</sup> [...] *ha megkérdezi, milyen nyelven gondolkodom és milyen nyelven álmodom: magyarul*. Szitha Tünde (1990): „Tulajdonképpen tradicionális komponista vagyok” – szombathelyi beszélgetés Ligeti Györggyel, *Muzsika* 33/10, 14.

<sup>85</sup> Krúdy Gyula (1878. október 21.–1833. május 12.) író, publicista; *Ligeti György* – portréfilm, Artline Films/La Sept/CGP/RTBF/MTV, 1993.

és a Három Weöres-dalhoz, mint a hagyományosabb darabokhoz, ezért a „megfelelő” oldalon kellene lenniük.<sup>86</sup>

A zeneszerzőt Farkas Ferenc – aki már a kolozsvári konzervatóriumban, majd a budapesti Zeneakadémián is tanára volt, s maga is komponált Weöres Sándor verseire – mutatta be a költőnek 1946-ban, azt követően, hogy Ligeti már megírta a *Három Weöres-dalt* énekhangra és zongorára.

*Koldusdiákként éltem Pesten '45-ben, '46-ban, '47-ben, kaptam ebédet hetente Tőled, és kedves feleségedtől. Bemutattál Weöres Sanyikának, akitől aztán ismét “mesterséget” tanulhattam, másfélét. Nagy élményt jelentett, amikor lejátszottad nekem születő darabjaidat, a Weöres-dalokat.[...].<sup>87</sup>*

Weöres tetszésére találtak a dalok, és Ligeti, az általa csodált költőben nemcsak alkotótársra, jó barátira is talált. Kapcsolatuk azonban nem volt mentes sem vitáktól, sem férfiúi rivalizálástól, amely – szenvedélyes alkatuk hasonlósága okán – egyszer dulakodáshoz is vezetett. Ligeti még sok-sok évvel később is sajnálattal és szégyenérzettel gondolt vissza az incidensre, amelyben erősebb testalkatának köszönhetően ő kerekedett felül „Sanyikán”.<sup>88</sup>

Életműve huszonnégy, Weöres szövegekre komponált vokális darabot foglal magába, melyből tizennégy 1956-os emigrációja előtt keletkezett. 1983-ban komponál ismét magyar nyelvre, szintén a költő három versére. A kompozíció beszédes címe csakúgy, mint a 114 költeményt magába foglaló versciklusé: *Magyar etűdök*.<sup>89</sup> Ligeti hasonlóan jár el később a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* ciklusban, miként a *Magyar etűdökben*: a zenei szerkezetben leképezi a szövegek eleve

---

<sup>86</sup> Ligeti György levele Ove Norwallhoz, 1973. szeptember 8., Hamburg; lásd még: Simon Gallot: *György Ligeti el la musique populaire*, 49.

<sup>87</sup> Ligeti György: *Kedves tanárom, Farkas Ferenc születésnapjára*; In: Kerékfy Márton (2010): *Ligeti György válogatott írásai*, 456. Első megjelenés: *Muzsika*, 38/12, 6-7.

<sup>88</sup> Magánbeszélgetés, Párizs, 1997. október 4.; lásd még: Richard Steinitz: *Ligeti György és a képzelet zenéje*, 33.

<sup>89</sup> Ez a sorozat nem azonos Weöres kézírásos, Kodállal való kapcsolata okán már fentebb említett, 100 verset tartalmazó, *Magyar etűdök – Száz kis énekszöveg* című könyvével. Weöres Sándor: *Egybegyűjtött Írások I-III*, 1986, II. 67-117.

képszerű, helyenként „játékos-kísérletező habitusát”<sup>90</sup>, vagy más esetben drámaiságát. Ebbe az is belefér, hogy akár saját címmel látja el a tételt, és azzal együtt gyakorlatilag a verset is, mint például a *Keserédes* esetében (VI. tétel) – amely valójában a *Magyar etűdök* 67. –, vagy az eredeti szövegtől eltér, úgy, mint a *Táncdalban* (II. tétel), ahol a harmadik versszakról nem követi hűen a szöveget, azaz a vers ritmikáját felülírja a zenei elképzelés. Hasonlatos ez a megoldás ahhoz, mint amikor az *Éjszaka* és *Reggel* kórusművek fordítását kissé „ferdíti” a zenei ritmusnak megfelelően. Ez utóbbi esetben ezt meg is vitatja Weöressel.<sup>91</sup>

Ligeti Weöres költészete iránti töretlen lelkesültségéről több ízben beszámol svéd zenetudós barátjának, Ove Nordwallnak. 1963. október 8-án kelt levelében is értekezik az irodalomról, s e levél 2. oldalán említi Weöres *Kínai templom* című versét:

*Természetesen Eliotot is nagyon szeretem. Egyébként a „hintázz - tavasz - énekelj” jut eszembe: ismered Weöres Sándor verseit? Ő ma talán a legjelentősebb költő Magyarországon. „Onomatopoeikus” (onomatopoetikus) költeményei közé tartoznak például:*<sup>92</sup>

***Kínai templom***

<i>Szent</i>	<i>fönn</i>	<i>Négy</i>	<i>majd</i>
<i>kert</i>	<i>lenn</i>	<i>fém</i>	<i>mély</i>
<i>bő</i>	<i>tág</i>	<i>cseng:</i>	<i>csönd</i>
<i>lomb:</i>	<i>éj</i>	<i>Szép,</i>	<i>leng,</i>
<i>tárt</i>	<i>jő,</i>	<i>Jó,</i>	<i>mint</i>
<i>zöld</i>	<i>kék</i>	<i>Hír,</i>	<i>hült</i>
<i>szárny,</i>	<i>árny.</i>	<i>Rang,</i>	<i>hang.</i>

Három évvel később, 1966-ban kelt levelében Weöres „zenei” nyelvi kompozíciós zsenialitását azon a *Fabula* című versen érzékelteti, amely végül a 2000-ben komponált *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* ciklus első tételéhez választott szöveg lesz.

<sup>90</sup> Ligeti György kommentárja a *Magyar etűdökhöz*; In: Kerékfy Márton (2018): *Népzene és nosztalgia Ligeti György művészetében*, 144.

<sup>91</sup> Ligeti György Weöres Sándorhoz írt levele, 1972. november 8.

<sup>92</sup> saját fordítás



*Köszönöm az Ekelőf verset. Csodálatos költő. Most van egy másik nagyon nagy költő, sajnos magyar. Gyakran írtam neked Weöres Sándorról. Jelenleg 53-55 év körüli. Láttam legújabb verseskötetét (Párizsban jelent meg: bár Magyarországon él - ott még nem lehet MINDENT kinyomtatni, ami „kísérletinek” tűnik). A weöresi nyelvművészet egyedülálló. Íme egy kis vers (fejből írom, mert nincs meg a könyv):*

*egy  
hegy  
megy.  
arra megy egy másik hegy.*

*ordítanak ordasok:  
„össze ne morzsoljatok!”*

*te is hegy,  
én is hegy,  
nekünk ugyan egyre megy.*

*Ha nem is érted egészen, a „zenei” nyelvi kompozíció egyedülállóan zseniális. A verseskötet tele van a legsodálatosabb formai megoldásokkal (melyek tartalmilag is mindig csodálatosak). Egy „Tapéta és árnyék” című versben a tapéta szavak és betűk mintázata, amely vízszintesen, függőlegesen és két átlós irányban olvasható, a minta közepén pedig (erre nem emlékszem fejből ) van egy „kompakt” vers „árnyékként”:*

*EGYSZERRE KÉT ESTE VAN  
MIND A KETTŐ FESTVE VAN  
HARMADIK AZ IGAZI  
KOLDUSKÉNT ÁLL ODAKI*

*Az egyszerre két este gondolata olyan, ami csak magyarul lehetséges (mivel az „est” nem elvont fogalom, hanem olyan, mint egy valóságos tárgy), ezért az ilyen verseket soha nem fordítják le. Egy másik csodálatos vers az egyszerre eltelt két évről, amely csak tartalmilag paradox, de nyelvezetében meglehetősen hihető.<sup>93</sup>*

Ligetit évtizedeken átívelően foglalkoztatja az utóbbi „árnyék” vers is, és noha ezt nem használja fel egyik darabjában sem, személyes kommunikációjának elemévé válik.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Ligeti György Ove Nordwallhoz írt levele, 1966. szeptember 21.

<sup>94</sup> Katinéni, drága 10 perccel később. Kérem várjon. Mivel ECCERRE KÉT ESTE VAN A harmadik, én föltartva, KÓDUSKÉNT mindjárt gyüvök. gy. Magánlevelezésünk Ligeti Györggyel, Párizs, 1997. október 4.

Látva azt, hogy Ligeti milyen odaadóan foglalkozott már a '60-as években a *Kínai templommal* és a *Fabulával*, felmerül a kérdés, hogy miért csak több mint harminc évvel később komponál ezekre a versekre. A válasz valószínűleg a hangszerválasztásban rejlik. Weöres szövegekre alkotott darabjai, a legelső és a legutolsó kivételével, mind kórusművek. Az 1946-ban komponált (és 1947-ben kibővített) *Három Weöres-dal* hagyományos módon énekhangra és zongorára íródott. A dalok végleges sorrendjében a második tétel – *Gyümölcs-fűrt* – az oktávállásból kiforduló szeptimek, nónák és díszítőhangok által „szennyezett” pentaton dallama, valamint a 13-14. ütem repetitív, gyors kalapácsütésszerű mozgása erőteljesen gamelán-játék-szerű, egzotikus érzetet kelt. Fél évszázaddal később kissé szigorúan „giccses, ál-keleti” stílusúnak bélyegezte a tételt, mondván, hogy „amikor írta, még semmit sem tudott az indonéz zenéről”.<sup>95</sup> Sajátos vonzódása az egzotikus és képzelt világok felé – csakúgy, mint Weöresnél – már gyermekkorában jelen volt, és ahogy barátja pseudofolklór elemekkel átemelte távol-keleti kultúrák esszenciáját költészetébe, úgy Ligeti a maga zenei eszközeivel szintén leképezte a távoli és képzelt világokat.

Mint ahogy azt az I. fejezetben bemutatam, a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* dalciklus hangszerválasztása nagyon sajátos. A hangszerek sokfélesége rendkívül tág teret ad a legkülönbözőbb hangszínek keveréséhez, valamint a szélsőséges érzelmi állapotoknak megfelelő kifejezésmódhoz. Így lehetővé vált, hogy az Ove Nordwallnak említett két vers helyet kapjon a ciklusban: az I. tétel – *Fabula* – igazi zenés színház, melyben drámai egységben kooperál szöveg, zene, és színpadkép. A III. tételben feldolgozott *Kínai templom* című vershez Ligeti megalkotta azt a távol-keleti kultúrák hangszereire<sup>96</sup> épülő hangzást, amely a vers onomatopoeziával egyesülve ceremóniává lényegül.

---

<sup>95</sup> A szerző beszélgetése Ligeti Györggyel, 1997. február 22-én Londonban. Richard Steinitz (2016): *Ligeti György – A képzelet zenéje*, 34.

<sup>96</sup> crotálok, harangjáték, japán templomi harangok, szabadon függő csőharangok, hangolt burmai gongok, vibrafon

### III. A Sípbal, dobbal, nádihegedűvel dalciklus

A ciklus a következő dalokból áll: 1. „Fabula”: a farkasok pokolian félnek a két hegytől, amelyek találkoznak egymással és könyörtelenül szétzúzzák az állatokat. 2. „Táncdal”: szövege úgy hangzik, mintha magyarul volna, pedig kitalált szavakból áll, melyeknek csak ritmusuk van, jelentésük nincs. 3. „Kínai templom”: Weöresnek itt a csupa egyszótagú magyar szóval a buddhista életfelfogás kívánságnélküliségét sikerül közvetítenie. 4. „Kuli”: egy ázsiai pária egyhangú reménytelenségének és visszafojtott agresszivitásának költői ábrázolása. 5. „Alma álma”: az almafa ágai lágyan ringanak a szélben; egy alma arról álmodik, hogy messzi, elvarázsolt országokba utazik. Az énekszólamot négy szájharmonika hangzásába burkoltam be – idegenszerű, szürreális hangulat alakul ki. 6. „Keserédes”: a vers egy magyar ál-népdal. Ezt a meghasonlottságot a mesterséges folklór és egy slágerszerű dallam kombinálásával igyekeztem visszaadni, egy csipet szacharint adva a kísérethez. 7. „Szajkó”: bár van egyfajta értelme a magyar szövegnek, mégis majdnem nonszensz szójátékokról van szó, amelyeknek ritmikus lendületük van.

A ciklus címe nem Weörestől származik, hanem egy magyar gyerekvers, egyfajta kiszámoló egyik sora, amely Magyarország török megszállásának idejéből való.<sup>97</sup>

#### I. Fabula

„Egy hegy megy.” A vers első mondata, e három monoszillabikus szó egymás után kiejtve, mágikus hatással bír. Ez a hatás a verset nyomtatásban olvasva is érvényesül: a szavak egymás alatt elhelyezkedve hegyet formálnak. (Már létre is jött a mese, az a közeg, ahol minden egyértelmű, ahol nincs hitetlenkedés, ahol természetes és elfogadható az is, ami látszólag nincs vagy nem lehetséges.) Ráadásul szembe jön a másik hegy, és ha még mindez nem lenne elég fenyegető, ott vannak az életükért ordító ordások is. Az, hogy a hegyek összemorzsolják-e a farkasokat vagy sem, tulajdonképpen *bagatell*, szóra sem érdemes. A könnyed formájú versben rövid, 1, 3 és 7 szótagos sorok mozgatják a súlyos hegyeket, hordozzák a félelmet, közömbös vállrándítással tipornak el akár életeket.

---

<sup>97</sup> Német nyelvű kísérőszöveg: *The Ligeti Project III* (Teldec Classics, 85373–87631–2), 2002. *GS II*, 313–314., In: Kerékfy Márton: *Ligeti György válogatott írásai*, 446.

## Fabula

Egy  
hegy  
megy.

Szembe jön a másik hegy.

Ordítanak ordasok:  
Össze ne morzsoljatok!

Én is hegy,  
te is hegy,  
nekünk ugyan egyre megy.

(A *Harminc bagatell* ciklusból)

A ciklus legelső üteme már telitalálat. Nincs introdukció, még csak egy bevezető akkord sem. Az énekes kinyitja a száját, és azon nyomban *Kíméletlenül és kegyetlenül, ff, tutta la forza (fortissimo, teljes erővel)*, az első három szót egymástól markánsan elválasztva, mozgásba hozza a hegyet. A második ütem három, nagydobra írt, kemény fa ütővel erőteljesen megütött hangja semmi kétséget nem hagy efelől. Míg a verset szavalva lehetséges a meseszerű, kívülálló, könnyed-közömbös (bagatellizáló) elbeszélő előadásmód is, Ligetinél az első hangtól kezdve egyértelmű a teatralitás. Ez megjelenik a színpadképben is, a két, határozottan különböző hangolású nagydob egymással szemben, az énekestől balra és jobbra, a többi hangszert körülfogva helyezkedik el. A 2. ütem „hegy” nagydobja kevésbé mélyre hangolt, míg az 5. ütem nagydobjának hangja mélyebb, azt az érzetet kelve, hogy a szembejövő hegy még az elsónél is nagyobb, félelmetesebb. Erősíti ezt a hatást a 3-4. ütem szövegének 7 szótagos terjedelme, a „másik hegy” szavak három *kis f* hangja, szemben az első hegy *desz'* repetíciójával, valamint a marimbák fortissimo marcato két akkordja. Az unisono *c'* egy *kis esz' + kis b - kis f + c' - g'* kvintfelrakású pentatonba nyílik erőt és megingathatatlanságot sugallva. Olyan ez, mint amikor két

birkózó megy egymás felé, majd jól megvetik a lábukat, mielőtt összeakaszknának.

"SÍPPAL, DOBBAL, NÁDIHEGEDŰVEL": WEÖRES SÁNDOR VERSEIRE  
 "Károlyi Katalinnak és az Amadinda-együttesnek:  
 commande de l' Arsenal de Metz

Ligeti György  
 Hamburg és Bécs,  
 2000. tavaszán  
 és nyarán

I. FABULA

3 Kimértan és kegyetlenül  $\text{♩} = 50$  *deliberate and cruel*

1. Ének (Mezzo Soprano) voice  
 2. NAGYDOB (kevesbé mély) BASS DRUM (medium low)  
 3. kemény ütővel (fa) with a hard stick (of wood)  
 4. *ff secco*

1. Mártimba  
 2. Mártimba  
 Bass  
 Marimba

1. ACME-talósíp SLIDE WHISTLE  
 2. ACME-talósíp SLIDE WHISTLE  
 ANOTHER BASS DRUM (lower)  
 MÁSIK NAGYDOB (mélyebb) *ff secco with a hard stick (of wood)*

4 *primo, as in trance*  
 2 *ff téktelenül, mintegy transzban*

3  
 2

fundamentals alaphangok  
 fundamentals alaphangok *ff possibile*  
*ff possibile*

1. kép: Fabula 1. o.

A 6-9. ütemben a farkasok reszketnek a flexatonok *fff, tutta la forza* rövid, ám ritmikailag és hangmagasságban is pontos glisszandójában, vonyítanak a két tolósíp szintén precíz hangmagasságokon megadott először alaphangos, majd átfújásos *ff possibile (lehetőség szerint nagyon hangosan)* gyors csúszásaiban, ordítanak a mély énekszólam *féktelenül, mintegy transzban, ordítva! (de nem állati, hanem emberi hangon [precíz hangmagasságok])* megszólaltatandó nagyon rövid és hosszú hangjainak váltakozásában és a 8. ütem oroszlánbögésében, majd könyörögnek a szirénák és az énekhang-xilofon-marimba unisono *kiáltásig! crescendo (erősödő)*, a *c'*-t követő *desz'* után egészhangosan, tizenhatod mozgásban felfutó skálatöredékben. Ekkor azonban, a 9. ütem nyolcadik tizenhatodán hirtelen *ppp (nagyon-nagyon halk), igen sűrű, egyenletes pergéssel* megszólal két különböző (húros és húr nélküli kisdob), pont úgy, mint a cirkuszban a salto mortale előtt, amikor a közönség még a lélegzetét is visszatartja. A kisdobok pergése átkötődik a 10. ütembe, a burmai gong ceremoniális *ppp* megszólalásáig. A gong kitartott *nagy Fisz-e* és a 11. ütemben hozzákapcsolódó *lehető legmélyebb tamtam vagy gong* hangja az énekszólam *természetellenes hangon (rekedt, vagy öblös, vagy orrhangon)* megszólaltatott *kis e* hangjaival együtt vészjóslóan zeng. A 12. ütemben mintegy megáll az idő, melyben még ott borong alig érzékelhetően a gong és a tamtam bongása. Egyszer csak a 13. ütemben ebbe, mint vihar előtti csendbe hirtelen, szinte a semmiből előugrik három, különböző hangolású furulya és az énekszólammal együtt teljes egyetértésben *asz'-esz''(esz'')-b''* mixtura mozgásban *(lehetnek más hangok is, de úgy, hogy ez az énekesnőt ne zavarja)*<sup>98</sup>, *n2-k2-k2-n2-n2-n2* gyors tizenhatodos ereszkedésben erősítik az énekszólam *hirtelen: gonosz cinizmussal*, mind a hét tizenhatod hangot erőteljes *fff, staccato* (szaggatottan) megszólaló „nekünk ugyan egyre megy” szentenciáját. Ennek megfellebezhetetlensége nyilvánvalóvá válik a 2/4-es ütem nyolcadik tizenhatodjára megszólaló *repedt hangú cintányér (lehet közvetlenül egy konyhai edény) fff, molto secco* (nagyon száraz) hangjában. Az abszurditást csak tetézi a *repedt hangú cintányér* ütésével egyidejűleg

<sup>98</sup> Ez a szerzői kitétel a nyomtatott kottában már nem található.



Ebben a tételben az énekes nem képi a hangját a szó klasszikus értelmében szépen, nem is törekedhet a szólami kiművelt hangon való előadására, mert az teljesen ellentétes lenne a darab karakterével és a szerző utasításaival. Úgy alkalmazza az énektechnikáját, hogy a legtermészetesebb módon – legkevésbé a hangszalagjait, de annál inkább a testét használva nagyon energikusan – tudjon teljes erejéből hangsúlyos, szinte megütött hangokat kiadni, kiáltani, vagy rekedt, öblös, illetve orrhangon eltorzított hangon énekelni.

## II. *Táncdal*

*Szövege úgy hangzik, mintha magyarul volna*<sup>100</sup>

*Amikor a szokatlan ellen fellépnek a józan ész és közérthetőség nevében: valami baj van a racionalizmusukkal. Hiszen az ész természete az ismeretlenek a kutatása, nem pedig tilost jelezni az ismeretlen határán. Ezt nem a ráció teszi, hanem a kispolgári »jaj de okos vagyok, mindennek mértéke én vagyok« önteltség.[...] nem egy remekmű csak kommentárral érthető, sőt olyan is van, amelynek prózában elmondható tartalma egyáltalán nincsen, látszólag értelmetlen és érthetetlen. Az ilyennek ereje a hangulatban, szerkezetben, dinamikában, hangzásban rejlik; tartalma, értelme, mondanivalója megfoghatatlan, mégis létező, mint a muzsikáé: nem tudjuk pontosan, mit jelent, mégis felemel, átalakít.*<sup>101</sup>

### Táncdal

panyigai panyigai panyigai

ü panyigai ü

panyigai panyigai panyigai

ü panyigai ü

kudora panyigai panyigai

kudora ü

panyigai kudora kudora

panyigai ü

---

<sup>100</sup> Német nyelvű lemezbemutató-szöveg *The Ligeti Project III* - Teldec Classics, 8573–87631–2, 2002., In: Kerékfy Márton (2010 ford.): *Ligeti György válogatott írásai*

<sup>101</sup> Domokos Mátyás (2002): *Imbolygás WS körül* című írásának 6. pontjában idézi Weöres Sándor 1964-ben, a *Látóhatárban* megjelent nyilatkozatát; *Kortárs*, 2002. 46. évf. 2-3. sz.



kotta kudora panyigai  
 kudora kotta ü  
 kotta panyigai kudora  
 panyigai kotta ü

ház panyigai kudora  
 ü kudora kotta ház  
 kudora ház panyigai  
 ü panyigai ház kotta

II. TÁNCDAL (Négyes Szöveg)  
 Ligeti György

Ének voice  
 A fűhöz...  
 1. Marimba  
 2. Marimba  
 3. Marimba  
 4. Marimba

3. kép: Táncdal 1.o.

Ének voice  
 A fűhöz...  
 1. Marimba  
 2. Marimba  
 3. Marimba  
 4. Marimba

4. kép: Táncdal 2.o.

Ligeti a vers első két versszakát érintetlenül átveszi, de a harmadik és negyedik versszakokat már megbontja és elemeiket keveri. A szöveg minden motívumának megfelelően egy karakterisztikus zenei figurát. Az első két versszak formailag bevezetesként funkcionál, két összetartozó zenei egységben. Ez a két egység szintén két-két kisebb részből áll. Az első egység (1-11. ütem) 10-10 negyedre tagolódik, ahol az első rész, mint egy fél periódus *b* hangra zár, a második fél periódus pedig, mint egy domináns hangon, *f*-re. A második egység (12-17. ütem)

két 8 negyedes részegységét, 3-4-4-3+1 és 4-3-3-4+1 nyolcados szótag alkotja a szavaknak megfelelően, a hangszerek azonban a 12-13. ütem zenei motívumát kánonban imitálva fellazítják ezt a formai szimmetriát. Az egyes zenei egységek végét, amelyek egybeesnek a szöveg tagolásával is, általános szünettel jelöli. A harmadik zenei egység (18-25. ütem) – immár elszakadva az eredeti verstől –, maga is három rövidebb szakaszból áll. A negyedik egység (26-35. ütem) 1/2-1/2, majd a záró egység 2/3-1/3 arányú részeket foglal magába. Leegyszerűsítve: a tétel két nagyobb, három-három részes egységből épül fel. Az első egység végén jelenik meg először a „ház” szó egy *kis f* (mint domináns) hangon formai szakaszhatárt jelölve, majd a tétel szintén erre a szóra zár, de immár egy *kis e* hangra.

A marimbák és okarinák az énekhanggal egy hangszercsoportot alkotnak, az énekhang ütőhangszer módjára viselkedik. A *könnyed, kecses, vidám, gyors* (negyed =186)<sup>102</sup> előadásmód a harmóniailag, ritmikailag és dinamikailag is együtt mozgó kvartett minden szólamára egyaránt vonatkozik. Azonban nem kiegyenlítették az erőviszonyok a hangszerek között: a marimbák könnyen lefedhetik hangerőben a velük egy regiszterben mozgó énekhangot. Kényes helyzet ez, mivel az ütősök nem óvatoskodhatnak, az énekes pedig nem forszírozhat, hiszen a két attitűd egyáltalán nem egyeztethető össze a tétel karakterével. Már rögtön a tanuláskor érdemes ezt a problematikát tudatosítani, és a dinamikai skálán ennek függvényében gyakorolni. A hangsúlyjelek, valamint a szerző által jelzésértékűnek nevezett zárójeles hangsúlyjelek támpontot adnak e kérdésben is: a tétel egyes részeinek átjátszása csak a hangsúlyos hangok megszólaltatásával nem csupán az összetett ritmikai képletet adja ki, de segít ráérezni a többi hang súlytalanságára, előhíva így a darab táncos karakterét. Egyedülálló képletként csak az énekszólamban megjelenő, a „panyigai” szón szeptim hangközben ugráló *p, capriccioso* (szeszélyes) nyolcadok is ezt a könnyedséget hordozzák. Az ének-marimba kvartett tánc-zenéjébe időnként *harsányan, röviden, hegyesen és szárazan* bekiabál a „kiskonyha” szólama. A tétel első két kis egységében még tartja magát, és csak az „ü” szócskára sípol vagy üt egy élelet. A továbbiakban is megtartja ezt a szokását, de már időnként bele is kurjant egy-egy nyolcad szünetbe, így tarkítva az amúgy is gazdag ritmusképet. A sok

---

<sup>102</sup> A nyomtatott kottában negyed=176.

kisebb-nagyobb hangszer – vasúti- és bírósíp, tom-tom, egy pár kis *tüsszentő hangú* cintányér, kereplő, kasztanyett, fadob, guiro, tolósíp, szájsziréna, sandblock, kolompok, rototomok, bongo, csörgődob, 4 temple block, nagy cintányér – hangja vásári forgatag hangulatát keltve teszi még élőbbé ezt a zenét, ami azért is könnyed és eleven, mert úgy épül fel, mint egy komplex organikus szervezet, melyben szervesen egymásba kapcsolódik és természetes módon működik minden.

### III. Kínai templom

*A kínai szók mind egysúlyúak, csodálatosan zárt és harmonikus hangcsoportok, olyan árnyalati különbségekkel, melyeket alig érezhet európai fül; ez a nyelv rendkívül értékes eszköze a költészetnek. Míg a nyugati poéta a szótagok hangsúlyával és hosszúságával vagy rövidségével törődik: a kínai költő részére minden szó egyenlő-időtartamú, melyekből nem formálhat ütemeket és verslábakat, ehelyett a legfinomabb hangzás-különbségekkel simul a dallamvonalhoz. A kínai szók, hangzásuk minősége szerint, „vízszintesekre” és „függőlegesekre” oszlanak. A „ping”, azaz vízszintes szavak éles-csengésűek; A „sang”, „küih” és „jü” csoportokra oszló függőlegesek bizonytalanabbak, fátyolozottak. A vízszintes és függőleges hangcsoportok különféle szabályszerű váltakozása a kínai vers gerince. Ez a sajátos szabályosság csak árnyalást ad, de lüktetést nem eredményez, nem alakít ütemeket; rím nélkül a kínai költemény tagolatlan volna.<sup>103</sup>*

#### Kínai templom

Szent	fönn	Négy	majd
kert	lenn	fém	mély
bó	tág	cseng:	csönd
lomb:	éj	Szép,	leng,
tárt	jó,	Jó,	mint
zöld	kék	Hír,	hült
szárny,	árny.	Rang,	hang.

*A zenei hatások vizsgálatakor [...] izgalmas egyezéseket találunk a keleti zenével is. A Kínai templom a kínai költészettel és zenével tart rokonságot. Egy 1743-as dátummal lejegyzett császári Konfuciusz-*

<sup>103</sup> Weöres Sándor (1939): *A vers születése (Meditáció és vallomás)*, doktori disszertáció, Pannónia, 290-291.

szertartásból tudhatjuk, hogy „rendkívül fontos jellemvonás, hogy az egyes dallamsorok négy hosszan kitartott hangból állnak, a vers négy szóból álló sorainak megfelelően”.<sup>104</sup>

A vers formájában (függőlegesen olvasandó sorok), zenéjében (a monoszillabikus szavak csengése, mint a templomi gong hangja), és alkotóelemeiben (fönn, lenn, cseng, rang, csönd, leng, hang szavak hangzása) is „kínai”, miközben magyar szavakból épül fel. A szavak nem felcserélhetők, mert balról jobbra, fentről lefelé haladva összeolvasva értelemmel bíró mondatokat, rímben végződő versszakokat alkotnak.<sup>105</sup>

Feltűnő, hogy a négy oszlop mindegyike hét szóból áll. A 7-es szám a természetben megjelenik a Hold 4x7 nap alatt megtett keringési periódusában is, a különböző kultúrákban többek között szimbolizálja a teljességet, egy életciklust. A kínai kultúrában jelképezi az öt elem és a yin-yang együttesét, azaz a harmóniát és az egységet, ugyanakkor a hetedik hónap a szellemek hónapja, s így a 7-es számhoz kapcsolódnak a természetfeletti jelenségek, valamint a sors is.

Ligeti utasításai az énekes számára egyértelműek a tétel karakterére vonatkozóan: *non legato (nem kötve), egyenletesen, mint egy titokzatos ceremónia, eltorzított, különös orrhangon*. Az énekszólam gyakorlatilag egy A,Av,B,A szerkezetű, új stílusú álnépdalnak hat. A szólam a tétel során tág, két oktáv+k2 hangterjedelemben megszólaltatja mind a 12 hangot. (Hat hang háromszor, négy hang kétszer és két hang egyszer hangzik el.) Az első két ütemben két bő hármashangzat felbontás mozog kánonban – vertikálisan tritónuszokban, kiadva egy hat hangú skálát, amely *c*-re vált (ugyanaz a hét hang alkotja a tétel utolsó két ütemét is, csak ott fordított irányban). A dallamnak belső polifóniája is van, például az első két ütemben a hangok *g-f-esz* és *desz(=cisz)-h-á* nem lineárisan kapcsolódnak egymáshoz. A harmadik és negyedik dallamsorok elízióval kapcsolódnak össze: véget ér a harmadik sor a *kis fisz-szel*, miközben ez a *fisz* hang a következő az *e-fisz-*

---

<sup>104</sup> Kárpáti János (1981): *Kelet zenéje*, Zeneműkiadó, 102., lsd. még: Pethő Ildikó: *A zenei elv, zenei műfajok és kompozíciós technikák Weöres Sándor költészetében*; PhD-értekezés, 2004.

<sup>105</sup> Amy Bauer (2013) azt állítja *Singing Wolves and Dreaming Apples: Cosmopolitan Imagination in Ligeti's Weöres Songs* című tanulmányának 29. oldalán, hogy a *Kínai templom* szavai véletlenszerűen felcserélhetők. Ez azonban félreértés.

c csoportnak része, amely csoport a *h-f-esz* csoportra „oldódik”. Ez megfeleltethető a szöveg tartalmának: a fémek csengése mély csönddé válik. Itt a hangszerelés – a harangjáték, a japán templomi harangok, a crotálok és a szabadon függő csőharangok, a hangolt burmai gongok a kettős tagolást erősítik, a motor nélküli vibrafon akkordjai pedig a harmadik és negyedik sor összetartozását.

III. KINAI TEMPLOM NB. In the instruments *pp* or *ppp* depending on the singer and the different instruments. The overall volume should be balanced (i.e. max or less equal)

Lento  $\text{♩} = 120$  ① ② ③ ④ ⑤ ⑥

mon legato, egyenként csak/very evenly, like a mystical ceremony  
*p* distorted, nasal voice/különös orrhangon, mint egy titokzatos ceremónia

VOICE  
 ének  
 Szent kert bõ lomb tárt zöld szárny, fõm lamm tág éj

TEMPLE BELLS (JAPÁN) templomi harangok  
*p(pp)*

DEEP METALS (TINED) mély fémek (hangolt) (BURMAI)  
*p(pp)*

TUBULAR BELLS Csõharangok  
*p(pp)*

VIBRA PHON without motor/motor nélkül  
*p(pp)*

VOICE  
 ének  
 jõ, kék árny. Négy fém csengés szép, jó, Húr, Rang,

GLASS-CKEIN-SPIEL (két oktávval feljebb szõ) (GLUCKENSPIEL)  
*p(pp)*

TEMPLE BELLS (JAPÁN)  
 szabadon csingnek/suspended (no stands!) (CROTAL)  
*p(pp)* with metal stick fém ütõvel

GONG (BURMAI) (varga mû hangolt fém tárgyat) (BIRMANIAN)  
*p(pp)*

TUBULAR BELLS Csõharangok  
 (1)  $\text{♩} = 120$ ; (2)  $\text{♩} = 120$ ; (3)  $\text{♩} = 120$ ; (4)  $\text{♩} = 120$ ; (5)  $\text{♩} = 120$ ; (6)  $\text{♩} = 120$

VIBRA PHON  
 (BURMAI) (varga mû hangolt fém tárgyat) (BIRMANIAN)  
 (1)  $\text{♩} = 120$ ; (2)  $\text{♩} = 120$ ; (3)  $\text{♩} = 120$ ; (4)  $\text{♩} = 120$ ; (5)  $\text{♩} = 120$ ; (6)  $\text{♩} = 120$

④ hangolt gongok vagy mély (lá) p-harangok / TUNED CONGS OR DEEP (TUNED) PLATE-BELLS OR OTHER DEEP

5. kép: Kínai templom 1. o.

A szerző utasítása szerint *nagyon egyenletesen és kiegyenlítetten* énekelve a tételt elérhetjük, hogy egyik értelmezés se kerüljön előtérbe a másikhoz képest. A nagy, oktávon túli hangközlépések: 8+k2, 8+n2, 8+n3, 8+sz5, 8+k7 konvencionálisan érzelmi intenzitás hatását kelthetik (mint például Mozartnál), azonban itt ennek ellenkezőjéről van szó: az egyensúly megtalálása, a *fönn* és a *lenn* kiegyenlítettségének és egységének megteremtése a kihívás – szellemi, zenei és technikai szinten egyaránt, ugyanakkor a dallam népdalszerű hatását megtartva.

Komplex felhangtartományú, zengő metallofon hangszerek szólaltatják meg az akkordokat, amelyek harmóniai menetben haladnak a célhangok felé. A kissé torzított, hol nazális, hol nyitott-zöngés énekhang a választott ütőhangszerek gazdag spektrumú felhangstruktúrájával együtt ringmoduláció-szerűen<sup>106</sup> módosítja a hangzást. A rendezetlen dús felhangrendszer miatt háttérbe szorul az eredeti alaphang, a hangszín tulajdonságok viszont előtérbe kerülnek.

A tétel metrikus rendszerében egyértelműen megjeleníti a szimmetriát, de nem teljesíti be. Követi a szöveg tagolását, kivéve az első versszak-oszlopot, ahol figyelmen kívül hagyja a kettőspontot a „lomb” szó után, így előtérbe helyezve a zenei tagolást. Az első mondat tizennégy szava tehát 3+1 ütemben hangzik el, úgy, hogy három 12/8 metrumú ütemet követ egy 4/2 beosztású ütem. Az első négyes ütemcsoportban a 2. és 4. ütemben csak három énekelt szó van, a „szárny” és „árny” szavak hosszabb zengésűek. A 4. ütemben ezt a hatást az „árny” szó után beálló félkotta értékű szünettel éri el. A második négyes ütemcsoport beosztása nem követi ezt a rendszert, inkább a „cseng, rang, leng, hang” szavak zenei adottságával, zengésével él úgy, hogy a négy ütemből a 2. és 3. ütemet megnyújtja egy pontozott negyed értékkel, azaz egy 12/8 értékű ütemet – melyben csak három énekelt szó hangzik el – két 15/8 értékű követ négy-négy énekelt szóval, az utolsó ütemben pedig egészhang kerül a 4/2 beosztású ütem harmadik és negyedik ütésére. Ahhoz,

---

<sup>106</sup> A ringmoduláció a korai elektronikus zenében gyakran használt eljárás, például a Ligeti számára oly fontos *Gesang der Jünglinge*-ben használja Karlheinz Stockhausen. (A ringmodulátor a hangszerek kimenetéből származó jelek felhasználásával olyan jelet állít elő, mely az eredeti jelek frekvenciáinak összegét és különbségét tartalmazza, így inharmónikus hangzást állít elő.)

hogy ezek a ritmikai finomságok érvényesülni tudjanak, fontos a szerzői utasítás érvényesítése az egyenletes metrum megtartására vonatkozóan.

#### **IV. Kuli**

##### **Kuli**

Kuli bot vág.

Kuli megy

megy

csak guri-guri

Riksa

Autó

Sárkányszekér

Kuli húz riksa.

Kuli húz autó.

Kuli húz sárkányszekér.

csak guri-guri

Kuli gyalog megy.

Kuli szakáll fehér.

Kuli álmos.

Kuli éhes.

Kuli öreg.

Kuli babszem mákszem kis gyerek

ver kis kuli nagy rossz emberek

csak guri-guri

Riksa

Autó

Sárkányszekér

Ki húz riksa?

Ki húz autó?

Ki húz sárkányszekér?

Ha Kuli meghal.

Kuli meghal.

Kuli neem tud meghal!

Kuli örök

csak guri-guri

Weöres roncsolt, pidzsin-szerű nyelvet használ ebben a versben, amely a drámai tartalom ellenére sem teszi lehetővé az érzelmek artikulált kifejezését. Ez a kettősség így még erősebb emocionális hatást vált ki. Ebben a tételben Ligeti képes arra, hogy a vers tartalmából és formájából adódó ellentmondást, és az ebből adódó hatást a zenében együttesen megjelenítse. A műben felhasznált szövegek közül ez az egy, amelyik ilyen tartalmi-formai kettősséggel bír. Mint azt ő maga mondta, ez a tétel volt a legszemélyesebb számára a ciklusból, ezért is lett ez a ciklus központi darabja. A tétel *con moto* (mozgással) szerzői utasítását, a személyes próbák során kiegészítette még a „csökönnyösen” szóval. Egyszerű zenei gesztusokkal nagyon határozottan megjeleníti a vers vízióját.

6. kép: *Kuli* 1. o.

7. kép: *Kuli* 2. o.

Az erőteljes, nagyszekundos tritónuszos nyolcados dőcögéssel, váltakozó metrumú 11/8 és 13/8-os dülöngélő mozgással haladó zenei folyamatban a negyedenként megjelenő szűkített négyeshangzatok feszült állapotot idéznek elő. Ezek a hangsúlyos negyed ütések érzékeltetik a Kulira mért bot ütéseket, amiért is



Kuli kínlódva bár, de tovább dökög. A hangszerek együttmozgásában nincs szólamvezetés, azok mixturában mozognak, mint egy személytelen csoport. A zene egyenletes nyolcad mozgásban lefele halad, de ez a lefele mozgás egészhangonként egyre magasabbról indul újra és újra, a 8. ütemre már egy oktávval feljebből, a folyamatos erő kifejtést, az állandó munkát megjelenítve. Ennek a folyamatnak a rideg személytelenségét megtöri a *sotto voce* „guri-guri”, ami úgy szól, mintha Kuli saját hangja lenne.

A 10. ütemben Kuli öreg, nincstelen figuráját érzékelteti a zene a dinamikai változásban, a félhangos ereszkedésben, a megváltozott hangszerelésben. Az eddigi mixtura mozgás megszűnik és hirtelen ellenszólam keletkezik, ami itt perspektíva-váltást mutat. Ez egy, a szövegtartalmat individualizáló, annak hatását kifejező, sokkal személyesebb zenei hangvétel. A 13. ütem dinamikai jelzése a kéziratban *pp-ppp*. A nyomtatott kottában a szerzői utasítás – *parlando, quasi forte intenso*, (*elbeszélő módban, mintegy intenzív erővel*) – szövegszerű, nagyon intenzív suttogásra utal, nem pedig beszédhangra. A 14. ütemnél újra visszatér a tétel első részére jellemző személytelenség, és ahogy a négy játékos egyszerre üti a hangszereken a nyolcadokat és a hangsúlyos hangokat, ugyanezek az ütések koppannak Kulin, már „rizsszem, mákszem, babszem, kisgyerek” korától. A hirtelen halk, *capriccioso* karakter a 15. ütemben a gyermek kiszolgáltatottságát érzékelteti.

A 17. ütem *sfz* akkordjai nagyon erőteljesek, márcsak felrakásukból adódóan is: az első három nyolcad akkordjai, egy félhangokon ereszkedő mixtura, a („nagy rossz”) „emberek” szó imitációja, az utána következő akkord egy bővített hármashangzat *e-c-gisz*, az ezt követő *fisz-h-f-g* diszsonáns akkord nem lehet az előzőnél halkabb, és jól megjátszandó benne az alsó kvart, a következő akkord *g-c-e-fisz* fényes hangzása pedig még erőteljesebb. Az egymást követő *a tempo* akkordok tehát egy crescendo érzetet kívánnak, noha ez külön nincs jelölve. Ehhez képest nagy kontraszt az *asz-desz-esz-f* lágy hangzása az ütem utolsó, *subito pp* akkordján. A hangsúlyos negyedre írt akkordok gyakorlatilag megjelenítik magát a verést. Ezzel szemben a 18. ütem *mp* hangadású, erőteljes *ff* levegő kibocsátással suttogó „guri-



ütemben ugyan kijelentésnek megfelelően ereszkedően komponálja a mondatot kétszer is, ám a gyakorlatban a második „Kuli meghal” kérdést Ligeti személyes utasítására már erősen suttogva, a leírt hangmagasságokról levált intonációval szólaltatom meg. Az ütemben jelölt *parlando*-n a beszédszerűség úgy értendő, mint a 13. ütemben. A választ kiragadja a zenei közegből, és egy nagyon drámai gesztusban, *senza tempo (tempón kívül), magán kívül ordítva, reménytelenül* felkiált: „Kuli neem tud meghal!!” És valóban, quasi da capo al fine, megszólal újra a nyolcados, egészhangos-tritónuszos döcögés, immár halkán a megváltoztathatatlan érzetét keltve, melyben – mint egy többértelmű villanás – az énekszólamban egyedülálló módon feltűnik egy tiszta kvint az „örök” szóra. Ezután már csak a „guri-guri” hosszan ereszkedő, elhaló távolodása marad.

A Xilofon a tételben a kíméletlenség hangszíne. Akárcsak a hangszerek, az énekhang is – a 10-15. ütemek kivételével – nagyon személytelen, könyörtelen hangadásra szorítkozik. Az erőteljes suttogástól a magánkívüli ordításig nagyon tudatos testmunkát, a hangzók, a szöveg és a hangok energikus projekcióját igényli a tétel az énekestől.

## **V. Alma álma**

*Már az Alma álma cím is világosan jelzi azt a finom zenei elmozdulás-sorozatot, mely oly érzékeny a minimális modifikáció maximális jelentéskülönüléseire. Nos, Weöres Sándornak nincs ilyen című verse: a felhasznált versrészletet Ligeti a Tizenkettedik szimfóniából operálta ki. [...] A Tizenkettedik szimfónia kulcsa a diszszonancia, az atonalitás, a szerializmus: e fogalmak csak első hallásra tűnhetnek idegennek Weöres harmóniateremtő, hangsúlyozottan zenei fogantatású költészetével kapcsolatban. Maga a költő is felhívta a figyelmet egy interjúban a zenei szemlélet megváltozására: „A zenei melódia anyaga korai dolgaimra nagy hatással volt, most inkább a zenei struktúrákból tanulok”. A melodikusból a strukturálisba való átmenet termékei közt szerepel a Tizenkettedik szimfónia is, melynek akusztikus karakteréről Weöres ugyanitt teljesen világosan fogalmaz: „Ez öt tételből áll. Nem irodalmi, hanem zenei motívumra épült, nagyon egyszerű motívumra: alma ring az ágon. Ennek variációi és permutációi után végül más szóanyagra porlik szét a vers.”<sup>107</sup>*

---

<sup>107</sup> Csehy Zoltán (2013): *Lapok egy égő partitúrából, Irodalmi szemle*, 2013.08., 18-19.

## Alma álma

(töredékek a Tizenkettedik szimfóniából)

alma ágon  
alma ring az ágon  
alma ring a  
lombos ágon  
ring a ring a  
barna ágon  
ringva  
ringa-ringatózva  
inga  
hintá  
palinta  
alma álma  
elme álma alma  
álmodj  
(alszol...)  
mozdulatlan lengedezve  
hűs szélben árnyban  
álom ágon  
ágak álma  
ringva  
ringa-ringatózva  
ingadozva  
imbolyogva  
itt egyhelyben elhajózik  
indiába afrikába holdvilágba...  
álmodj...  
(alma?...alszol?...)

Ligeti egyes rövid szakaszokat választott ki Weöres *Tizenkettedik szimfóniájából*, amelyek még tökéletesen lefedik a ringató, az altatódal ideáját. A ringatózást a darab elején két váltakozó négyeshangzattal jeleníti meg úgy, hogy mind a kettő disszonáns és egyszerre a másik feloldása. Szükségszerűen lép át egyik akkord a másikba és vissza. Ugyanúgy, mint a fán csüngő alma esetében az ingamozgás energiája az egyik irány feszültségpontjából visszabillenti az almát a

másik irányba. Ahogy a test helyzeti energiája külső hatásra mozgásenergiává alakul, úgy e két fajta energia váltakozása jelenik meg a tételben az akkordok mozgásában. A második részben az A és B próbajel között egy emelkedő harmóniai folyamat eléri csúcspontját, megerősítve azt a szakasz utolsó két ütemében dinamikai emelkedéssel is, majd a B próbajeltől egy kromatikus imitációs kísérő anyag kezdődik, mely az elalvást szimbolizálja egyre halkuló dinamikájában is, végül feloldódik és eltűnik az „alszol” szó *a-moll* és *Desz-dúr* hármashangzataiban. Mintegy alvásból felriadva, a 38-39. ütem két hangos, majd hirtelen nagyon halk akkordja ismét beindítja a ringatást, de most, a tétel elejéhez képest egy gyorsabb trocheikus lüktetéssel. A 43. ütemben kissé megbillen ez a mozgás, majd visszatér az egyenletesség egészen az 55-56. ütem holdvilágba emelkedő kromatikus hármashangzataival bezárólag.

A tétel négy, két *B-Bb* és két *C-C#* kromatikán való megszólaltatása kirívóan nehéz feladat, mivel gyakorlatlan kézben – a hangszer adottságai révén – nagy eséllyel szólalnak meg más hangok is a leírtak mellett. Ligeti próbálta megkönnyíteni a gyakorlási folyamatot azzal, hogy akkurátusan jelzi a kottában a ki- és befúvás irányait, illetve a hangolás váltását. A különleges hangszerelés hatása azonban nem marad el. A négy, hangszerét a levegő mozgásával megszólaltató játékos körbefogva az énekest, aki maga is a levegő által képi a hangot *con tenerezza* (gyöngéden) hintáztatja a hangokat, úgy, ahogy a hús szél lengedezteteti az ágakat. Ahogy a szöveg nagyon kifejező (eleinte még könnyen vizualizálható is), éppen úgy a zene is az a szöveg tartalmának megjelenítésében. A két szócska: „hinta palinta”<sup>108</sup> ráadásul azonnal behívja minden magyar ajkú számára a hintázás érzetét, így érzelmileg és fizikailag is megerősítve a már megteremtett ringatózás állapotát. Majd a szöveg egyre távolodik a külső valóság érzékeltetésétől, félálomból végül az álom világába hajózik. Az énekesnek nincs más dolga, csak engedni, hogy a lehető legegyszerűbben, altatódal módjára formálódjon benne a zene, gyöngéd közvetlenséggel, bensőségesen megszólaltatva a zenét.

---

<sup>108</sup> Magyar gyermekdal első sora, kisgyermekesek hintáztatásánál, ringatásánál énekeljük. Számptalan szövegváltozatban folytatódik a kezdősor két szava után.

15 16 17 18 19 20 21

ÉNEK VOICE  
ring - va ring - a rin - ga - tó - va in - ga hin - ta pa - lin - ta

CHROMONICAS

1 C-C# (Db)  
2 Bb-Bh (H)  
3 C-C# (Db)  
4 Bb-Bh (H)

22 23 24 25 26 27 28

ÉNEK VOICE  
al - ma al - ma

CHROMONICAS

1 C-C#  
2 Bb-Bh  
3 C-C#  
4 Bb-Bh

10. kép: Alma álma 2.o.



## VI. Keserédes

A vers egy magyar ál-népdal. Ezt a meghasonlottságot a mesterséges folklór és egy slágerszerű dallam kombinálásával igyekeztem visszaadni, egy csipet szacharint adva a kísérethez.<sup>109</sup>

Ligetire nem csak a *Búra, búra búbánatra* kezdetű népdal dallamának szépsége volt nagy hatással, de szövegének tartalma is. A *Keserédes* címet maga adta Weöres *Magyar etűdök* 67. számú versére komponált tételének.

### Keserédes

(Magyar etűdök 67.)

Szántottam, szántottam hét tüzes sárkánnyal,  
hej, végig bevettem csupa gyöngyvirággal.  
Szántottam, szántottam szép gyémánt ekével,  
hej, végig bevettem hulló könnyeimmel.

Száz nyíló rózsáról az erdön álmodtam,  
hej, többet nem aludtam, félig ébren voltam.  
Hajnalban fölkeltem, kakukkszót számoltam,  
hej, visznek esküvőre kedves galambommal.

A vers négysoros strófikus formája és szövege is népdalszerű<sup>110</sup>, a költő, csakúgy mint a zeneszerző gyakran fordult a pseudofolklór, mint kifejezési eszköz alkalmazásához. Habár a versben inkább az „édes” minőség van jelen, a *Keserédes* címben átcseng – ahogy erre Kerékfy Márton is utal, Bartók Béla *Ne hagyj itt!* című

---

<sup>109</sup> Francia nyelvű kísérszöveg *The Ligeti Project III* – Teldec Classics, 8573–87631–2, 2002., saját fordítás

<sup>110</sup> A vers első versszaka emlékeztet a számos szöveg- és dallamvariációban ismert magyar párosító népdal első négy sorára:

*Szántottam gyöpöt,  
Vetettem gyöngyöt,  
Hajtottam ágát,  
Szédtem virágát.*

Kodály Zoltán (1969): *A magyar népzene*, 261., 210



egyneműkarának népi szövege,<sup>111</sup> valamint magába foglalja már a zenei megfogalmazás kétpólusosságát is. Akárcsak a *Fabula*, ez a vers is azonnal visszarepít a gyermekkor érzésvilágába a mese elemei által, ám nem időz ott, hanem sajátos ellentétpárjaival „tüzes sárkány - gyöngyvirág”, „gyémánt eke - hulló könny”, „álmodtam - ébren voltam” és a „hej” sóhajtással bevon az ifjúkor érzelmi kiszolgáltatottságába, leplezett, ám szélsőséges érzésvilágába. A vers egyszerű formája, 12–(1+)12–12–(1+)12 (amelyben kétsoronként a plusz 1 szótagszám a népdalra jellemző díszítő, érzelmi állapotot elmélyítő „hej” szócska), balladaesszencia jellege is ezt az érzetet erősíti.

*Az az ideálom hogy igen erőteljes érzelmekből indulok ki, ám azokat nagyon-nagyon erős stilizációnak vetem alá, ezáltal lesz belőlük művészet. Ezért nem szeretem a közvetlenül érzelmi, expresszionista kitérőket. A nagy népi kultúrákban pl. az erőteljes érzelmeket egészen szigorú formulákban kényszerítik.*<sup>112</sup>

Ligeti előadói utasítása: *Tempo giusto, semplice e con dignità (feszés tempóban, egyszerűen és méltósággal)*, dinamikai utasítása pedig az énekszólamhoz csupán egy egyszerű *p* jel. Az előadás a lehető legtermészetesebb hangadást kívánja, keresetlen egyszerűséget igényel, a szöveget alkotó egyes szavak sajátos színét érvényre juttatva, azok hangulatát megszólaltatva. A dallam nem egy mezőségi népdal idézete, hanem felidézése leginkább annak az érzetnek, amit a párizsi találkozásaink kapcsán már említett *Búra, búra, búbánatra* kezdetű mezőségi népdal ébresztett benne.<sup>113</sup> Mikor 1998 februárjában Ligeti ismét Párizsban járt így szólt: *Kati, én olyan szépet, mint a „Búbánat” nem tudok, de ezt megírom magának és díszítse úgy, ahogy jónak látja.*

---

<sup>111</sup> [Szomorú az idő, meg akar változni, talán a rózsámtól kellenék elválni.]  
Csak azt mondd meg, rózsám, melyik úton megy el, felszántatom én azt aranyos ekével.  
Be is vetem én azt szemem szedett gyönggyel, be is boronálom sűrű könnyeimmel.  
Erdélyi János (1846. szerk.): *Népdalok és mondák*, Kisfaludy-társaság, 49-50.  
Kerékfy Márton (2018): *Népzene és nosztalgia Ligeti György művészetében*, 149.

<sup>112</sup> Denys Bouliane (1989-1990): *Stilisierte Emotion*, In: Kerékfy Márton (2018): *Népzene és nosztalgia Ligeti György művészetében*, 136.

<sup>113</sup> Vö.: Kurtág György (2007): *KYLWYRIA – KÁLVÁRIA: Ligeti György emlékére, Holmi*, 2007/11.

VI, KESERÉDES (67. Magyar Ethn.)

Weüres Sándor - Ligeti György 18

Tempo giusto ♩ = 96 *semplice e con dignità* NB. Az éneket dallam szabadon  
 cifrázható mezőszegi módra. *the song melody may be*  
 7/8 *váltakozva* = 7/8 and 5/8 *alternating* *ornamented ad libitum in the style of the 4 strings bands of North-Central Transylvania.*

1 2 3

CLA- VES

4 KISDOB  
4 SMALL DRUMS

VIBRA- PHON

BASS MA- IMBA

1: high with snare  
2: medium high without snare  
3: medium with snare  
4: medium low without snare

1 = magas, hármas  
2 = közepmagas, hár nélküli  
3 = közepes, hármas  
4 = közepmély, hár nélküli (esetleg tomtom)

ÉNEK VOICE

CLA- VES

4 DRUMS

VIBRA- PHON

BASS MA- IMBA

ad lib. slow vibrato  
főleg lassú vibrato

pp

(\*) optionally t-m: m (\*\*) > means p / > p-t jelent

12. kép: Keserédes 1.o.

Mivel Romániának erről a vidékéről származom, és gyermekkoromban hallottam a parasztokat énekelni ezeket a dalokat, elmondhatom, hogy Károlyi Katalin teljesen elsajátította ennek a zenének a

sajátos intonációját, és rendkívüli módon azonosul vele. Minden teljesen hiteles, egészen a hagyományos díszítésekig.<sup>114</sup>

A kéziratban, amelyből az ősbemutatón játszottunk, még nem voltak beírva a díszítések. Megjegyzésként ez áll a kottában: *NB. Az énekelt dallam szabadon cifrázható mezősegi módra.* 2001 márciusában, a bemutató után négy hónappal lemezre vettük a darabot a Teldec berlini stúdiójában. A *Keserédes* felvétele után Ligeti kottával a kezében újra elénekeltette velem a tételt, és közben lejegyezte a díszítéseket. Ezek a díszítőhangok kerültek a nyomtatott kottába, ahol egyúttal elhagyta a cifrázásra vonatkozó utasítást. (A kéziratból énekelem a mai napig a darabot, amelybe a próbák során beírtam minden változtatást, azonban ennek a tételnek a díszítését illetően továbbra is élek előadói szabadsággal.)

Karakteréhez képest a dallam tág hangtartományban mozog, kis *g* -től *f* -ig. A dallamvezetés – ellentétben az ihlető népdal ereszkedésével – itt kupolás szerkezetű. A dallamsor 3. és 7-8. ütemében található két tritónusz lépés ellenére is megcsillan az a sláger-romantika,<sup>115</sup> amit Ligeti a tételben mégiscsak művészetté nemesít. A szöveg „meg hasonlottságát” jelzi a dallamszólamok (az énekszólam és az azt kísérő vibrafon, illetve marimba), a claves, valamint a kisdobok eltérő ütemjelzése is. Az előbbieket 7/8-5/8-os váltakozásban, a claves 12/16-os, a kisdobok pedig 19/8-os ütemjelzésben mozognak. Különösen a nem magyar anyanyelvű énekesek számára tudatosítandó, hogy a magyar nyelv kötött hangsúlyú, tehát azoknak a szavaknak, amelyek mondattani okokból hangsúlyosak a beszédben, az első szótagja nyomatékos. A *Keserédesben* azonban a strófikusság miatt a zenei hangsúlyok nem mindig egyeznek a szóhangsúlyokkal, ennek ellenére megőrizendő a nyelvi természetesség az éneklésben még ott is, ahol az eltolódásra a vibrafon és a basszus marimba akkordjainak harmóniai és ritmikai változásai is rájátszanak. E két hangszer akkordjai fokozatosan bontják ki a dallam harmóniai lehetőségét, az

---

<sup>114</sup> *Étant originaire de cette région de Roumanie et ayant entendu tout au long de mon enfance les paysans chantant ces chansons, je puis dire que Katalin Károlyi a tout à fait assimilé l'intonation paysanne particulière de cette musique et s'identifie à elle de façon extraordinaire. Tout y est absolument authentique, jusqu'aux ornements traditionnels.[...].* Ligeti György: *Recommandation* (Ajánlás), magánlevél, Hamburg, 1998.3.2., saját fordítás

<sup>115</sup> Lásd még fent: 22. oldal; a giccs műfajról – Weöres levele Babits Mihálynak

egyszerűbbtől a komplexebb felé haladva, ami emlékeztet Bartók népdalfeldolgozásainak harmonizálására. Az első versszakban még természetes módon kísérik az akkordok a dallamot, majd Ligeti versszakról verszakra haladva, váratlan álzáratokon keresztül vezet az egyre gazdagodó harmóniai folyamatot.

24

13. kép: *Keserédes* 7. o.

Egyik példája ennek az utolsó versszak utolsó szótagjára megszólaló cisz-moll akkord a 43. ütemben, amely legalább annyira váratlan, mint amilyen evidensnek hat.

A strófikus énekszólam, a négy kisdob, valamint a claves három ütemes taleai látszólag három, egymástól független idősíkban mozognak. Emlékeztet ez Luciano Berio *Folk Songs* ciklusának 8. tételében az énekszólam, a hárfa és a piccolo

egymástól független mozgására, csak ott a szólamok más-más tempóban mozognak, míg a *Keserédes* tempójelzése egységesen ♩=112. Ahogy Roelcke is írja a *Beszélgetőkönyv* bevezetőjében, ez Ligeti kompozíciós eljárásainak egyike: *több tucat önálló szólamot fog össze és rétegez egymás fölé, melyek átfedik egymást, egybeolvadnak vagy szétválhatnak.*<sup>116</sup>

A darab dinamikája az énekszólamban végig *p*, a többi szólamban pedig *pp*, kivéve az utolsó két ütemet, ahol a vibrafon emelkedik egy dinamikai szintet és hozzá kapcsolódik *mp* három okarina. A három záróakkordnak különleges hatása van, mert a *C-dúr*ból *A-dúr*ba való átmenet, majd a fényes *Fisz-dúr*ba oldódás mégsem felhőtlen. Az okarinák<sup>117</sup> hangja lebeg, az akkordok kissé megbillennek, s még ha intonációsan tiszták is, inkább keltik az esetlegesség érzetét, mint a menyasszonyi belépő fanfárjának öntudatlan bizonyosságát. Ligeti az utolsó hangig játszik a versben finoman végig jelenlevő, s a saját maga által adott címben is kifejezésre jutó érzelmi ambivalenciával.

125

The image shows a musical score for 'Keserédes' 8.o. It consists of several staves. The top staff is for the vocal part (ÉNEK) with lyrics 'vára'. Below it are staves for CLARINETTES (CLARINETS), DRUMS, VIBRA-PHON, and BASS DRUM. The score is divided into measures 43, 44, and 45. The bottom part of the score shows staves for SOPRANO OCARINA, SOPRANO OCARINA 1, VIBRA-PHON, and SOPRANO OCARINA 2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' and 'p'.

14. kép: *Keserédes* 8.o.

<sup>116</sup> Eckhard Roelcke (2005): *Találkozások Ligeti Györggyel - Beszélgetőkönyv*, 7.

<sup>117</sup> Ligeti nagyon szeretette az okarina „lebegő” hangját, pontatlan hangmagasságát. Több művében, így a 1990-1992-ben komponált *Hegedűversenyben* is alkalmazta.

## VII. Szajkó

*Attól félek, sültrealista vagyok, mert csak azzal tudunk dolgozni, ami körülvesz bennünket.*<sup>118</sup>

### Szajkó

tanárikari karika  
papiripari paripa

karika tanárikara  
paripa papiripara

taná rika rika rika  
papi ripa ripa rip

kari kata nári kara  
pari papa piri para

tanárikarikarika  
papiripariparipa

karikatanárikara  
paripapapiripara

Ez a tétel első ránézésre megtévesztően egyszerű. Magától értetődőnek tűnik az, ami történik benne: az énekszólam oktáv-párhuzamban a xilofonnal oda-vissza „ugrálgat”, a marimba kvint párhuzamokban diatonikus skálaszerűen mozog felfelé, periodikusan mindig újra indulva; a bongo ezzel szemben a tétel végéig *leggiero*, *molto ritmico* (könnyedén, nagyon ritmikusan) – külön figyelmet fordítva a hangsúlyos hangokra –, rendíthetetlenül ismételtet egy 7/8-os ritmusképletet, ami három ütemenként egy periódust formál. Mindehhez hozzáadódnak a „kiskonyha” hangszerarzenálja által megszólaltatott zörejangok: a tétel első részében minden ütem első nyolcadára (3/8 és 2/8 rendszertelenül váltakozva) megszólal egy hang –

<sup>118</sup> Domokos Máttyás (2002): *Imbolygás WS körül*, *Kortárs*, 2004. 46. évf. 2-3 sz., 1.

maraca, nagydob, csörgődob, japán facsörgő, kasztanyett, fadob, sistrum, chimes (belltree), fémdarab, guero, kis csengő, tom-tom –, majd a 25. ütemtől kezdődően a bírósípok, triangulum, nagyon magas síp, tom-tom és templeblock-okkal megszólaltatott szólám elhagyja a dallam ritmikájának követését, ritmikai polifóniát alkotva. E második rész utolsó három ütemében újra együtt mozog a dallammal, mintegy lezárva a zenei szakaszt. A harmadik zenei egységben egy rövid együttmozgás után hirtelen megszűnik a „zajongás”, majd stretta érzetet keltő tremoló kezdődik, amely a tétel és az egész mű utolsó hangjának hatalmas ostorcsapásához vezet. A szólám rövid hangjainak hangszínei követik a dallam regisztereit, hasonlóképpen torzítva a hangot, mint a ciklus második tételében.

*Weöres Sándor, [...] doktori értekezésében határozottan kijelenti: „a költészet tartalmilag fogalmi, formailag auditív művészet”; hogy e kettőt, a témát és a formát „csak az ihlet házasítja össze”, ezért „lehet a költemény csírája egy versforma is, melyhez csak később képződik tartalom”. A vers születésének a folyamatában tehát egy ütemvázlat vagy metrum lehetőség igen sokszor megelőzi a tartalom, a mondanivaló fogalmi körvonalazódását.[...] A beszélgetés szünetében megkérdeztem Weöres Sándort: — Mi történik a meg nem valósuló verszene-foszlányokkal, ütemvázlatokkal, amelyeket az ihlet nem házasít össze valamiféle tartalommal? — Egy darabig zsonganak az ember fejében — válaszolta a költő. — Most is motoszkál, hetek óta a fejemben ilyesmi, a papírcsörgéshez, zörgéshez hasonló melódia — s azzal rámutatott a mellettünk ülő Sárosi Bálintra, aki éppen a magával hozott lemezeket pakolta el, a tasakokkal és jegyzetpapírjaival zörögve —, hiszen nemsokára megkezdődik az iskola, a tanárok beszédik és rakosgatják a bizonyítványokat, a gyerekek és a szülők megrohanják az Ápiszt, bekötik a könyveket, füzeteket, s az egész város visszhangzik a papírzörgéstől. S rögtön elkezdte mondani, mintha improvizálna, a későbbi Szajkó kezdő sorait, ha jól emlékszem: az első négy sort.<sup>119</sup>*

Az ütős látszólag úgy játszik, mint aki csupán tesz-vesz a „kiskonyhában”. Nincsenek információink arról, hogy Ligeti ismerte volna a vers ideájának születését. Akárhogy is, roppant figyelemre méltó, ahogy ezt az ideát a zenében megjeleníti. A szólám virtuozitása meghatározza a hangszerek elhelyezését:

---

<sup>119</sup> *Köszöntjük a 70 éves Weöres Sándort!, Tanári karika, Beszélgetés Weöres Sándor Ének a határtalanról* című kötetéről. A beszélgetés résztvevői: Bata Imre, Domokos Mátyás, Tüskés Tibor és Weöres Sándor, Magyar Rádió, 1983., Katona Imre szerk.; lásd még: Tiszatáj, 1983, 37. évf. 6., 39.



Ez a szólam logisztikai értelemben sokkal összetettebb, mint a többi: napokig kerestem a hangszerek megfelelő pozícióit, állványokat szerkesztettem, próbáltam valamilyen logikát találni az elhelyezésükre. Végül a VII. tétel gyors váltásai alakították ki a végleges rendszert. Ebben a dalban nagyjából jobbról balra haladok a különböző eszközökön, gondosan ügyelve, nehogy felborítsam a hangszerektől roskadozó asztalt.<sup>120</sup>

VII. SZAJKÓ  $\text{♩} = 240$  *Molto vivace quasi presto* Weöres Sándor - Ligeti György 126

3 and 2 *regularly alternating*

8 *sempre* *vigorous con slancio*

ÉNEK voice

the other Percussion

MARACA

BASS DRUM

TAMB. DRUM

CSŐFÜDŐ

NAGYDOB

JAPÁNOS WOOD RATTLE

4 BONGO

4 BONGOS

XYLOPHON

MARIMBA 2

9 *sempre* *lento marcato*

10 *sempre* *lento marcato*

11 *sempre* *lento marcato*

12 *sempre* *lento marcato*

13 *sempre* *lento marcato*

14 *sempre* *lento marcato*

15 *sempre* *lento marcato*

16 *sempre* *lento marcato*

ÉNEK voice

the other Percussion

CASTAGNETE

WOOD BLOCK

BASS DRUM

NAGYDOB

CSŐFÜDŐ

8 JAPÁNOS WOOD RATTLE

4 BONGO

XYLOPHON

MARIMBA 2

Bongos turned to four different pitches / hangolt bongók négy különböző színtűre váltva, magánlevezés

15. kép: Szajkó 1. o.

A tétel harmóniailag nagyon sűrű, azonban a *molto vivace, quasi presto*  $\text{♩} = 312$  (nagyon élénk, mintegy sietős, gyors) tempó miatt a harmóniai változások kevésbé érzékelhetők. A különösen sok kvarton-kvinten ugráló dallam éneklését megkönnyíti, hogy az egész tételben végig a marimba nem csak ellenszólamként működik (kizárólag kvinteket játszva), hanem nyolcadonként harmóniai támaszt

<sup>120</sup> Holló Aurél (2022): *Ligeti-émlékek*, magánlevezés, 2022.2.14.



nyújt a dallamnak, amellyel mindig tiszta összhangzatokat alkot. (Az esetleges átmenőhangok ezeket a funkciókat megerősítik.)

47 48 49 50 51 52 53 54 [29]

ÉNEK voice  
ka ni-ka-ti-ka pa-pir-i- pa ri-na-ti pa ka-ni-ka-

Mhe other percussion

Bongos

XYLOPHON

MA-SIMBA 2

55 56 57 58 59 [C] 60 61

ÉNEK voice  
ta-na-ri-ka-ta pa-ti-pa- pa-pir-i- pa-ta ta-na-ri-ka-ta

Mhe other percussion  
SIDE DRUM OTHER SIDE DRUM SMALL XYLOPHON

Bongos

XYLOPHON

MA-SIMBA 2

16. kép: Szajkó 4. o.

Az első 12 ütemben egy *f* tonalitású kadenciális kör jön létre, majd a 13. ütemtől kezdve a hangkészlet ugyanaz marad, de a tonalitás áttevődik a *g* hangra. A tétel második egységének elején, a 25. ütemben váratlan harmóniai kitéréssel a tonalitás *desz* hangra vezet, majd négy ütemmel később a *desz* leesik *a* -ra és ott is zárja a szakaszt. A tétel harmadik és negyedik egysége tonális vándorlás, amely a ciklus utolsó ütemének három súlyos akkordjában – *B-dúr/c-moll/D-dúr* – álzárletszerűen *D-dúr*ra érkeznek. A tétel második egysége (25-41. ütem) nem követi az azt megelőző és követő egységek 3/8-2/8-os váltakozását, hanem egységesen 3/8-ban mozog. A dallam hirtelen akadozottá válik, mint egy megakadt lemez ismétli –

vagy *szajkózza* – a kis hangcsoportokat, ezzel kontrasztban áll viszont a marimba hirtelen, szabadon, mintegy fékeveszetten és három oktáv hosszan felfutó, bravúros, kromatikus kvint-menete.

A dallam előadására vonatkozó *sempre vigoroso con slancio et non legato, in a shrill voice* (mindig élénken, lendülettel és nem kötve, éles hangon) utasítások ebben a tételben is jelzik, hogy a szerző hangzásképpen gondolkodik, és abba integrál minden hangszert, így az énekhangot is. A hangképzés ideája itt a szajkó éles, rikácsoló hangjának utánzása energikusan és rugalmasan, a zenei anyagnak megfelelően precíz intonációval és nagyon ritmikusan. Ligeti a kottában külön nem jelölte, de határozottan kérte, hogy tetszőleges helyeken hangsúlyos hangokat játszon a xilofon és énekeljen az énekes. Ez az első egységre vonatkozik leginkább és a szóhangsúlyokkal könnyedén megoldható, izgalmas ritmikai hatást keltve. Így nem okoz problémát az első 25 ütem eléneklése egy levegőre.

A II. és IV. tételekhez hasonlóan ez a tétel is kényes a dinamikai arányokat illetően. A „kiskonyha” szólamának dinamikai előírása ugyan *pp*, ám sok kis hangszer egy bizonyos hangerő alatt egyáltalán nem szólal meg. A bongo könnyed hangjait tarkítják a hangsúlyos ütések, meg-megemelve a hangerőt. A marimba rendkívül sűrű szólamának hangjai még kemény verő használatának ellenére is összezengenek, és a zenei anyagból adódóan nehéz a közép-halk, majd közép-erős hangerőt tartani. Az énekes feladata megtalálni azt a hangszínt, amivel az énekhang át tud szólni a hangszereken. A xilofon hegyes, rövid, ám a hangszert alig érintve képzett hangjai jól színezik az éles, rikácsoló, de ugyanakkor fürge és szabad énekhangot.

## **Összegzés**

*Ha a darabjaimat előadják, örülök, ha az előadás kevésbé sikerül, akkor kevésbé örülök. És persze számít, az is, hogy megértsék őket. De ami elsődleges számomra: az elképzelést leírni. Cézanne a mintaképem, akit nem érdekelt, hogy kiállítják-e a képeit, vagy sem. Csinálni... ez volt a fontos. És*

*minden más, a nagy teóriák hangoztatása, a tanítványok gyűjtése, vagy „Guru”-nak lenni – ez nagyon távol áll tőlem.<sup>121</sup>*

*[...] engem jobban érdekel az, ami megszólal, mint az, ami a papíron megjelenik. Az én felfogásom szerint az, ami a papíron megjelenik, kommunikációs eszköz. A lejegyzés csak annak eszköze, hogy a zeneszerző a zenemű előadójával közölhesse a gondolatait, még csak nem is az olvasóknak szól. Érdekes olvasni, de ennél nem több, a kotta az előadónak szól. A gondolatokat a lehető legközvetlenebb módon akarom közölni. A partitúrák persze mégsem olyan egyszerűek, mert az előadó nem egyszerű szerkezetű műveket kap.<sup>122</sup>*

A modern zene eltér a hagyományos tonális-funkciós-diatonikus nyelvtől, azért, hogy még személyesebben, pontosabban, direktebben és részletgazdagabban tudja kommunikálni akár az érzelmeket, akár a zenei gondolatokat, vagy, a dalok és operák esetében a szöveg formai-tartalmi egységét és annak zenei leképezéseit. Azzal, hogy elszakad az előírt konvencióktól, sokkal kisebb zenei egységben – akár egy ütemen belül – szélesebb spektrumú, cizelláltabb, sokrétűbb, precízebb zenei közlést tehet lehetővé, több információt adhat át, mint a nagyobb formákhoz kötött klasszikus zenei nyelv. Teheti ezt akár mozaik vagy patchwork szerűen is, fel-felvillantva különböző informatív és érzelmi tartalmakat, hiszen nincs kötve a tonális-funkciós-diatonikus zenei nyelv linearitásához, ahhoz a szükségszerűséghez, hogy a zenének mindenképpen el kell jutnia *a*-ból *b*-be. A hagyományos tonális-funkciós-diatonikus zenei nyelv fordulatainak jelentős része – az adott szerzőre jellemző megoldásokon túl – nem hordoz specifikus információkat, ezenfelül pedig sok a tabu, ezért jelentős érzelmi spektrum kívül marad a zeneileg megjeleníthető vagy elmondható tartalmak körén.

Ligeti a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* ciklusban minimális eszközökkel maximális hatást ér el, a komponálásnak olyan ökonómiájával él, ami felülmúlja e tekintetben korábbi darabjait. A zenei kifejezésben felnagyítja a szöveg adta kontrasztokat. Hasonlóan a barokk komponistákhoz, zenei eszközökkel egyértelműen megjeleníti az idea lényegét, ám míg egy barokk ária esetében maga az egész ária

---

<sup>121</sup> Várnai Péter (1979): *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, 28., lásd még: Richard Steinitz (2016): *Ligeti György – A képzelet zenéje*, 289.

<sup>122</sup> Eckhard Roelke (2005): *Találkozások Ligeti Györggyel – Beszélgetőkönyv*, 203.

ennek az egyetlen ideának van alávetve, addig Ligeti az eredeti idea fenntartásával együtt, a zenében megragadja a szöveg önálló tartalmi jelentését és érzelmi hatását is. A szöveg hangzása, tartalma és a zenei kompozíció tökéletes egységet alkot a darabban.

Az alig tizenöt perces ciklus hét dala, olyan, mint egy miniatűr opera, amelynek felvonásait egymástól teljesen különböző zenei világok alkotják, a választott szöveg zeneiségét sokszorosára erősítve. Az énekes szerepeket játszik, még 1. szám 3. személyben is, mivel a zene azzá teszi őt, amiről énekel: hegy, farkas, tánc, templom, Kuli, alma, menyasszony, szajkó. Az egymástól karakterében nagyon elkülönülő szerepeknek, a hangadás szélsőségesen eltérő móduszainak váltakozása Ligetinéél már az 1962-ben és 1965-ben írt *Aventures* és *Nouvelles Aventures* darabokban végletesen megjelenik, mely kompozíciók az énekhangra írt legnehezebb művek közé sorolhatók. Az emberi hang – mint hangszer – határait feszegető, speciálisan magas fokú zenei–hangi–színészi adottságokat, technikai tudást, gyors felfogó- és állóképességet igénylő művek ezek. Ligeti tisztában van az énekhang sajátosságaival és lehetőségeivel, azonban az európai hagyományos zeneoktatás, és azon belül a tonális harmóniavilágra és klasszikus repertoárra épülő énekes oktatás nem ad kulcsot az énekeseknek a komplexebb – zeneileg, ritmikailag, drámailag nem tradicionális formákba rendezett – művek megközelítéséhez. Az énekes feladata újra elsajátítani mind mentálisan, mind énektechnikailag a félelemnélküli, önátadó játék képességét, hogy az adott szövegnek vagy fonéma-játéknak megfelelően, hangjával szabadon képezhessen bármilyen hangszínt a lírai *bel cantotól* az üvöltésig, a *sotto voce ppppp*-tól a *fffff* hangerőig. A mű előadásának kulcsa az ének és a hangszeres szólamok viszonya, mely szintén nem értelmezhető hagyományos módon, mivel itt az énekszólam generálja a zenei folyamat egészét, eltérően a hagyományos szólista – kíséret modelltől. Ebből adódik, hogy az énekes mintegy karmesterként irányítja az előadás folyamatát. A tételek többségében az énekhang mint hangszer színezi a zenei szövetet.

Az egyes tételek karakteréhez szervesen hozzátartozik a megjelölt tempó, az attól való nagyobb mértékű eltérés karaktervesztéshez vezet. Hasonlóképpen fontos a

tételek végén a *general pausa*. A III. és VI. tételek után ez nincs külön feltüntetve, mert ott ez magától értetődő a metallofon hangszerek rezonanciájának hosszabb lecsengési idejéből adódóan is.

A nyelvi kontextus – vagyis az a tény, hogy Weöres Sándor versei, nyelvzenei komplexitásukból adódóan gyakorlatilag lefordíthatatlanok – nem befolyásolja a mű befogadását, mert a hallgatóban, legyen magyar ajkú vagy sem, a zene által megszületik a megértés élménye. (Így működnek már önmagukban Weöres „értelmetlen”, szemantikai tartalmat nélkülöző versei is – a szövegek zeneisége „érthetővé” teszi a verseket.) Azonban ahhoz, hogy a hallgatóban ez az élmény megszülethessen, az előadóknak – az énekesnek és az ütősöknek egyaránt – fontos tisztában lenni minden egyes szó ritmusával, lejtésével és jelentésével (ott, ahol a szöveg értelemmel bír), nem magyar anyanyelvű énekes esetében pedig elengedhetetlen még a magyar szöveget alkotó magán- és mássalhangzók tiszta, pontos ejtésének elsajátítása is.

A mű hiteles előadásának alapfeltétele a megfelelő hangszerválasztáson és technikai felkészültségen túl, a kompozíció zenei, tartalmi és dramaturgiai megértése mind az öt előadó részéről. Így az előadás során a darab evidencia érzetet kelt, miközben szimbolikája rendkívül komplex.

A *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* dalciklus Ligeti György utolsó befejezett műve, és egyben az egyetlen, amelyet magyar előadóknak dedikált. A mű úgy zárja az egész életművet, mint egy kvintesszencia-pecsét.

[https://youtu.be/\\_7W7BhGhfI](https://youtu.be/_7W7BhGhfI)

Ligeti György: *Síppal, dobbal, nádihegedűvel*  
Károlyi Katalin – Amadinda Ütőegyüttes, MŰPA, 2006.

GYÖRGY LIGETI – THE LIGETI PROJECT III  
*Síppal, dobbal, nádihegedűvel* /**első lemezfelvétel, a szerző jelenlétében/**  
Amadinda Percussion Group  
TELDEC Classics 8573-87631-2

## FÜGGELÉK

A tanulmányhoz kapcsolódik egy interjú és egy rögzített beszélgetés. Rácz Zoltánnal, az Amadinda Ütőegyüttes alapító tagjával és művészeti vezetőjével készített interjú az előadói hitelesség gondolatkörében mozog, kitérve arra is, hogy a zeneszerzővel még együtt dolgozó, a művet először megszólaltató előadók lehetősége és egyben felelőssége a műről szerzett tudás átadása a fiatalabb generációknak. A második beszélgetés alanya Thomas Adès brit zeneszerző, zongoraművész és karmester, akivel új dalciklusa, a József Attila, Radnóti Miklós, Weöres Sándor és Orbán Ottó költeményeire írt hét tételű, *Növények* című műve kapcsán beszélgettünk Ligeti György *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* című ciklusának hatásairól saját darabjában, ideértve a hangszerválasztást és a szövegkezelést is.

### **Interjú Rácz Zoltánnal Ligeti György *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* című dalciklusa kapcsán**

**KÁROLYI KATALIN:** azt gondolom, nem csak nekem, de az Amadinda Ütőegyüttesnek is hatalmas ajándék volt, hogy együtt dolgozhattunk Ligeti Györggyel, és 2000. november 10-én, a metzi Arsenal koncerttermében bemutathattuk *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* című dalciklusát, melyet nekünk dedikált. Én 1997 szeptemberében találkoztam vele először személyesen, majd egy hónappal később, miután napokat beszélgettünk végig Párizsban, és több darabban is hallott énekelni, elhangzott ez a mondat: *Kati, én írok magának és az Amadindának egy darabot Weöres versekre!* Az Amadindával korábbra nyúlik vissza Ligeti ismeretsége, ahogy ő maga mondta nekem, te már a '90-es évek elején kérted, hogy írjon számotokra darabot.

**RÁCZ ZOLTÁN:** egészen pontosan 1990-ben vettem a bátorságot, hogy Ligeti Györgynek felvessem, komponáljon nekünk valamit. A kérés elől nem hátrált ki, éreztem, hogy ebből tényleg lehet valami.

**K.K.:** Ez Szombathelyen történt?

**R.Z.:** Igen, ott, a Bartók Szemináriumon találkoztam vele először személyesen. Tulajdonképpen három dolog volt, azt hiszem, ami megágyazott az ötlet fogadókészségének. Az első, hogy ekkortájt fordult az afrikai zenei struktúrák felé a figyelme. A második, hogy Szombathelyen hallott minket Nyugat-afrikai zenét játszani, és ez láthatóan nagyon érdekelte. A harmadik pedig, hogy fia, Lukas Ligeti 1989-ben adta ide nekünk a *Pattern Transformation*<sup>123</sup> kottáját, ami egyáltalán kérdéses volt, hogy lejátszható-e. Lejátszottuk, bemutattuk és azóta is játszuk. Szerintem ezek a dolgok nagyon jól hangolták őt arra, hogy ezen elgondolkozzon. Azonban sokáig nem történt semmi. Később még egyszer javaslatot tettem neki arra, hogy gondolja el azt, hogy nem csupán az ütőkre komponál, hanem szólóhangszerre, – például esetleg hegedűre vagy énekhangra – plusz az ütőkre. Akkor megint sokáig nem történt semmi, de aztán jött a döntő fordulat, hogy megismert téged, és benne eldőlt, hogy az ütőkhöz énekhangot társít. Amikor aztán 1999 őszén felhívott, hogy *Zoli, akkor milyen darabot szeretne? Hegedűre és ütőkre vagy énekhangra és ütőkre?*, ez már egy udvariassági, nagyon költői kérdés volt, amelyre magam is költőien annyit válaszoltam, hogy: *Mind a kettőt!*. Erre persze azonnal azt mondta: *Azt nem lehet!*, majd elbúcsúzott. Pár perc múlva ismét hívott, és kérte, hogy küldjük el neki a teljes hangszerkészletünk listáját, majd hozzátette, hogy nem ígér semmit, de ha el tud jönni Bécsbe karácsonykor, akkor nekiáll a komponálásnak.

**K.K.:** Ez így is lett, majd 2000 tavaszán időnként meg-megcsörrent a fax, és a papíron előtűnt Ligeti kézírása. Ekképpen érkezett meg öt tétel az új darabból. **Mi volt az első gondolatod, amikor megláttad a kottát?**

**R.Z.:** Az, hogy teljesen mást vártam. Ezalatt a kilenc év alatt nekem mindig az volt a benyomásom, hogy ő ezen az afrikai vagy zongoraetüdös vonalon fog komponálni, valami ilyesmit fogunk tőle kapni. Még azt is el tudtam képzelni, amikor a zongoraetüd-szerúségben gondolkodtam, hogy csak ütőkre írt darab lesz, mert a mallet hangszerek, mondjuk négy marimba már tudják hozni a zongora „súlyát”, ráadásul közelebb is vannak az afrikai zenéhez, mint a zongora. Hát nem ilyen

---

<sup>123</sup> Lukas Ligeti: *Pattern Transformation*, 1988. Ösbemutató: 1990 március, Amadinda Ütőegyüttes, „Lange Nacht der neuen Klänge”, Konzerthaus, Wien.

darabot kaptunk. Ahogy sorban érkeztek a tételek, nagyon meglepődtem, mert a várakozás ideje alatt kialakult bennem egy teljesen fölösleges elképzelés, és ez egy pillanat alatt szertefoszlott. Talán a IV. tétel, a *Kuli* hasonlít arra, amit én gondoltam. Aztán jött a tanulás. Nem tudom, te hogy vagy ezzel, de nekem körülbelül tíz év telt el, mire megértettem, hogy mi van a kezünkben.

**K.K.:** Emlékszem, amikor a Zeneakadémián nem az Amadindával, hanem a főiskolás növendékeiddel játszottuk a darabot, végighallgattad a nézőtérről a főpróbát, majd odajöttél hozzám és azt mondtad: *Kati, most értettem meg, hogy mi ez a darab!*

**R.Z.:** Ez pontosan 2007-ben volt, és valószínűleg azért is lehetett így, mert nekem meg kellett tudnom fordulni, kívülről is kellett hallanom a darabot, hogy azt teljességében megértsem. Amikor megkaptuk a kottákat elkezdtünk gyakorolni, szeptemberben Ligetivel próbáltunk Budapesten, majd aztán Kurtággal Párizsban, tehát az anyag a kezemben volt, rájöttem, tudtam, hogy mit kell vele csinálni, de a mélységét csak évek alatt értettem meg szép lassan.

**K.K.:** Ráadásul minden tétel egy külön univerzum. Nemcsak a zenei anyag, de a hangszerkészlet is nagyon változatos, egészen odáig, hogy az ütősök szájharmonikán, furulyán, okarinán is játszanak.

**R.Z.:** Ez a hét vers, a hét választott szöveg irányította őt, azért ilyen eltérő karakterűek a tételek. Az okarinát egyébként alkalmazza a *Hegedűversenyben* és a *Zongoraversenyben* is.

**K.K.:** Ezen a hangszeren kihívás játszani, a leírt akkordok ritkán szólalnak meg „tisztán”. Úgy érzem, hogy ezek az esetlegességnek kitett hangzások sérülékenységükben mélyen emberiek.

**R.Z.:** Igen. És ez a másfajta intonáció megint csak utal az afrikai zenére.

**K.K.:** Kanyarodjunk vissza: hogyan kezdtetek el dolgozni a tétélekkel?

**R.Z.:** Ahogy érkeztek a kották feltűnt, hogy Ligeti rengeteg hangszert választott a listánkról. Láthatóan beleszeretett ebbe a sokféleségbe. Először írt így ütőkre, és az volt az érzésünk, gyermeki módon dőzsöl a hangszerekben. Abszolút luxus például, hogy két nagydob áll a pódiumon, melyekből az egyiket mindössze háromszor ütik



meg az egész darabban, ráadásul rögtön az első tételben! Felállítottuk a hangszercsoportokat és nekiálltunk elsajátítani az anyagot. Megvoltak a zene természetéből adódó saját gondolataink arra vonatkozóan, hogy milyen verőket választunk. Ez azonban olyan, mint a díszítés, nem kardinális kérdés: majd jön egy másik banda más ütőkkel, és kicsit más lesz a dolog. Szerintem sok lehetőség van – John Cage is megmondta: *az ütőhangszeres zenében az a legszebb, hogy mindig másképpen szól.* 2000-ben már tizenhat éve voltunk együtt mint Amadinda, tehát volt egyfajta, a darab által sugallt hangzás-ideál amit követtünk. Azonban Ligeti verőhasználatot egyáltalán nem írt elő, kivétel talán az első tételben a nagydoboknál. Nulláról indultunk tehát, és meg kellett szülnünk a hangzást.

**K.K.: A szeptemberi próbák alatt Ligeti pontosította a tételek dramaturgiáját. Órákat töltöttünk ezzel a finom munkával, meg a tempókkal. Volt olyan tétel, aminek a tempójelzése sokkal gyorsabb lett, mint az elsőre beírt, és volt amelyiknek határozottan lassabb.**

**R.Z.:** Nyitott volt minden javaslatra, még a tételeken belül is. A *Kuliban* például evidens volt – habár nem volt jelezve a kottában –, hogy a „Kuli gyalog megy, Kuli szakáll fehér” ütemek lassabbak, szabadabbak, nem lehetnek az addigi feszes, elég gyors tempóban. Ligeti – hasonlóan más nagy zeneszerzőkhöz, akikkel alkalmam volt dolgozni – rugalmas volt. Pillanatok alatt átlátta, hogy az előadó miként azonosul a művel, és hogyan tud vele együtt dolgozni a darab érdekében. Nem is emlékszem, hogy bármely ötletünket elutasította volna.

**K.K.: Ligeti maga mondja, hogy őt jobban érdekli az, ami megszólal, mint az, ami a papíron megjelenik.**

**R.Z.:** Gondolom neki is mindahányszor rendkívüli élmény volt, amikor egy darabját először hallhatta. Szubtilis folyamatok azok, amik végbemennek a gondolattól a megszólalásig. Aztán egyszer csak itt van az igazság pillanata, életre kel valami. Olyan is van, hogy ezt követően egy zeneszerző revideálja a gondolatát, átírja a darabot. Én azt szoktam mondani a növendékeimnek, hogy a kotta a recept. És te eldöntheted, hogy a szakácskönyvből kitépvé megeszed a receptet, vagy annak

alapján elkészítéd az ételt, esetleg megvárod, amíg kihozzák a kész ételt. És persze ahány különböző ember süti-főzi, annyiféle változat születik.

**K.K.: Öt napot dolgoztunk összesen Ligetivel Budapesten, és még Metzben a főpróbán. Boldog lennék, ha most is, huszonhárom évvel a bemutató után, lenne rá lehetőségünk...**

**R.Z.:** Igen, ezalatt a pár nap alatt kaptunk meg minden instrukciót tőle a koncertre. Aztán még négy hónappal később Berlinben, a lemezfelvételkor is ott volt. Kieszközöltem, hogy a Teldec szánjon annyi időt a munkára, amennyi ehhez a darabhoz kell. Pontosán tudtam, hogy öt ülésre van szükségünk ahhoz, hogy – a rengeteg hangszer beállításával, a saját tempónkban, Ligetivel átbeszélve az egyes felvételeket – elkészüljünk az anyaggal.

**K.K.: Talán mondhatjuk, hogy ez a közös munka a garanciája a hiteles előadásnak.**

**R.Z.:** Ez valóban referencia. Van a lejegyzett és van az előadói orális tradíció. Bartók maga mondja, hogy kottairásunk tökéletlen. És itt van rögtön a kérdés ennek a kottának az esetében a lejegyzés problematikáján túl: az eltérések értelmezése a kézirat és a nyomtatott változat között. Ez utóbbiban van, amit Ligeti a próbák alatt átírt a kézirathoz képest, mint például a tempókat, aztán van, amiről biztosan tudjuk, hogy kottahiba, és van, amiről már soha nem fogjuk megtudni, hogy szándékos-e az eltérés a kézirattól. Azt gondolom, ha lett volna később változtatás Ligeti részéről, azt mondta volna nekünk, mivel többször hallotta tőlünk koncerten a darabot, és a lemezfelvétel alatt is jelezhetné volna.

**K.K.: Én a mai napig a kéziratból énekelem a művet, amibe jegyzeteltem a közös munka során.**

**R.Z.:** Én is abból játszom, de az biztos, hogy már nem pontosan ugyanúgy, mint huszonhárom évvel ezelőtt. Ahogy változunk, úgy változik bennünk a darab is. Újra és újra felfedezzük, akárhányszor előadjuk. Ahogy megkaptuk a kottákat, megtanultuk. Aztán eltelt egy-két év amikor nem játszottuk, majd amikor újra elővettük, megint megértettünk belőle valami mást, többet, és ez így megy azóta is. Ez vonatkozik nemcsak a zenei anyagra, de a saját játékomra, technikai

megoldásokra is. Ez a darab is, mint a remekművek általában, kiismerhetetlen. Amikor mész a kiismerhetetlenből a kiismerhető felé, mindig alakulsz valahogyan, bár lehet, hogy csak egy pillanatra, s aztán visszalépsz.

**K.K.: Mit és hogyan lehet tovább adni a következő generációknak ebből a Ligetitől kapott örökségből és az arra épülő tapasztalatokból?**

**R.Z.:** A művet kinek-kinek magának kell felfedezni. Nem akarok konzerválni semmit, mert a darabok élőlények, és hagyni kell őket élni. Én csupán adhatok a növendékeknek egy bizonyos fajta inspirációt, mint amelyet Ligeti adott nekünk abban az öt napban. Ezt aztán vagy tovább viszi, vagy nem, az már az ő dolga. Az első gondolatokon, néhány konkrétumon túl inkább érzetek maradtak meg bennem, s ezek alakulnak az évek során. A növendékeknek tehát nem betanítom a darabot, hanem játszom velük. Huszonnyolc év tanári tapasztalatából arra jöttem rá, hogy sokkal jobbat teszek velük és magammal is, ha beállok játszani a csapatba. Én is jobb vagyok akkor, mert zenészként egész életemben abból a pozícióból hallgattam. Persze, tudok instruálni egy fiatal csapatot, de ha közöttük játszom, akkor, hogy úgy mondjam, hirtelen minden vérre megy.

**K.K.: Ahogy te zeneileg, hangilag megformálsz vagy technikailag megoldasz valamit, egyértelmű inspiráció számukra.**

**R.Z.:** Thomán István, aki szerencsés módon Liszt tanítványa és Bartók tanára volt, azt mondta, hogy ezer mondatnál többet ér egy mű példaszerű előadása. Azaz a zenei hangok túl vannak a szavakon. Szavakkal a zenét nem is nagyon lehet megközelíteni.

**K.K.: Amikor olyan ütősökkel dolgozom, akik számára új a darab, elénekelem nekik részben a szövegüket is, és próbálom rávezetni őket, hogy maguk is énekeljenek, az énekszöveggel együttműködjenek, és ne váljon le a játéku arról. E darab esetében ez kulcsfontosságú a hangzásképből adódóan is. Ez a fajta munka azonban, úgy tűnik nekem, hogy nem minden esetben evidens az ütősök számára.**

**R.Z.:** Sajnos az ütőhangszeres gyakorlatban nagyon keveset foglalkoznak azzal, hogy más hangszerekkel együtt játszsanak igazán komoly darabokat. Ez abból is adódik, hogy kevés a megszerzett tudás erre a fajta muzsikálásra. Ennek egyik oka

az, hogy az ütőhangszeres repertoárban messze nincs annyi remekmű, mint például a vonós vagy az énekes zeneirodalomban. Az ütőhangszeres repertoár nagy igényű darabjai még nincsenek százévesek. Az ütősöknek nem adatott meg, hogy bárhova nyúljanak, remekművet találnak, ezért nehezebb felnőniük azok minőségéhez. Kamarazenét leginkább egymással, egymás közt játszanak. A másik oka pedig az ütőhangszerek hangképzési sajátossága. A hangképzés, a hang minősége ugyanis egyértelműen eldől az attack pillanatában, azon már változtatni nem lehet. Sok esetben a hangszeresek nincsenek megtanítva arra, hogy a különböző értékű hangokat másképpen kell képezni akkor is, ha a hangszer fizikai értelemben nem feltétlenül tudja az előírt hosszát hangoztatni.

**K.K.: Ez gyakorlatilag a hang intonációjának kérdése.**

**R.Z.:** Úgy van. És erről gyakorlatilag az ütősök egy része még csak nem is hallott.

**K.K.: Ugyan a legősibb hangszerekre, énekhangra és ütőhangszerekre íródott a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel*, mégis nagyon meg kell dolgozni azért, hogy koherens hangzás alakuljon ki.**

**R.Z.:** Természetesen. Például egy fiatal csapattal a harmadik tételen dolgozva feltűnt, hogy ugyan a kotta hangjait játsszák, a leírt hangzások mégsem szólalnak meg. Ez pedig azért volt, mert nem intonálták, nem hallgatták az akkordokat. Attól még, hogy a megfelelő hangszerre, vagy megfelelő hangra üt az ember, még nem szólal meg semmi. Akkor szólal meg valami, ha az energiák összekapcsolódnak, ha tudom például, hogy egy tercet, egy kvintet játszom az akkordban, beleilleszkedem egy hangzásba, vagyis minden szinten intonálok. S mivel ez nem minden ütőhangszeresnek evidens, egy ilyen mű jól eljátszása nagyon nehéz feladat. A *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* komplexitása első ránézésre fel se tűnik az ütősöknek. Igazi igény kell legyen a zenészben arra, hogy az szólaljon meg, amit az ember kitűz maga elé, és ne csupán megelégedjen azzal, ami sikerül.

**K.K.: Jó volt, de nem volt tökéletes! – mondta néha Ligeti a próbák során, és ezalatt azt értette, hogy még van min dolgozni. Az előadás már más volt. Ha tudta, hogy a zenészek mindent elkövettek a darab tökéletes megszólaltatásának érdekében, akkor az már lehetett „tökéletlen”, emberi.**

**R.Z.:** Igen. Egy másik génusz, Kocsis Zoltán szavaival: *Az örökérvényűségre kell törekedni, nem a véglegességre.*

**2023. 3. 16., Budapest**

### **Beszélgetés Thomas Adès zeneszerzővel<sup>124</sup>**

**KÁROLYI KATALIN:** Holnap lesz az új darabod, a József Attila, Radnóti Miklós, Weöres Sándor és Orbán Ottó versekre írt *Növények* című dalciklusod bemutatója. Először is mondd el, kérlek, honnan jött ennek a műnek az ötlete, és hogy miért pont ezt választottad az IMS (International Music Seminar) Prussia Cove számára?

**THOMAS ADÈS:** Lassanként alakult ez ki. Először Radnóti *Gyökér* című verse megzenésítésének gondolata merült fel bennem, ami végül most a *Növények* második tétele. Ezt a verset régről ismertem egy könyvből, kétnyelvű, magyar – angol kötet volt, és ez a vers első olvasásra már erős hatással volt rám. Meg akartam zenésíteni, de sokat kellett várnia, végül is egészen a világjárványig.

**KK:** Igen, nyolc évvel ezelőtt is beszéltünk róla, amikor Budapesten jártál.

**TA:** Akkor beszéltünk volna róla először?

**KK:** Igen, igen.

**TA:** Hát tényleg, legalább azóta járt már a fejemben, de igazából a Covid alatt vált érdekessé, mert hirtelen rengeteg időm lett, és bár a vers tárgya nagyon más, sokkal

---

<sup>124</sup> Angol nyelvű beszélgetésünket (Bruno Fuchs és Károlyi Katalin ford.) 2022. november 25-én, Adès az IMS (International Music Seminar) Prussia Cove felkérésére írt *Növények* című dalciklusa ősbemutatójának előestéjén rögzítettem Londonban, a Royal Academy of Music épületében. A bemutatóra a londoni Wigmore Hall-ban került sor, az IMS 50 éves jubileumi koncertjének keretében, 2022. november 26-án. A darabban közreműködtek: Ruisi String Quartet, Joseph Havlat – zongora, Graham Mitchell – nagybőgő, Károlyi Katalin – ének. A dalciklus tételei: 1. *Kertész leszek* (József Attila), 2. *Gyökér* (Radnóti Miklós), 3. *Százszorszépet ont a rét* (Weöres Sándor), 4. *Az ág* (Weöres Sándor), 5. *Galagonya* (Weöres Sándor), 6. *Hosszú a virágfüzér* (Weöres Sándor), 7. *Erdő sűrűjében* (Orbán Ottó).

komolyabb, mégis hasonlított arra, ahogyan akkoriban éreztem magam. Aztán jött egy lehetőség, Oliver Zeffman kért tőlem egy darabot az *Eight Songs From Isolation* című filmjéhez, és úgy gondolta, hogy távkapcsolatban is dolgozhatnánk rajta úgy, hogy te Budapesten vagy, ott énekelsz, bekapcsolódik Mexikóból marimbán Ricardo<sup>125</sup>, én pedig Londonból, és végül így csináltuk meg.<sup>126</sup> Szóval ez volt az egyik, aztán pedig jött ez az ötlet Prussia Cove-ból – ahová már olyan régóta jártam –, hogy írjak egy darabot a szeminárium ötvenedik évfordulójára. Nem is tudom miért, azon gondolkodtam, hogy vajon a *Gyökér* megállna-e magában ebben a helyzetben, esetleg elő lehetne adni mint egyfajta ráadást a Ligeti ciklushoz, de az is foglalkoztatott, hogyan alakíthatnám egy nagyobb lélegzetű művé. És akkor te küldtél nekem egy csomó verset, amivel kiegészíthetném az anyagot. Én pedig rájöttem, hogy egy új dalciklus ezekből lesz a megfelelő darab az IMS számára, mivel ott van egy roppant mély kapcsolódás Magyarországhoz, hiszen Végh Sándor<sup>127</sup> alapította, és, mint tudod, Kurtág volt ott a tanárom, most pedig én ugyanazt a kurzust tanítom, amit akkor ő tanított nekem. Ez egy valós kapcsolódás, úgy értem, hogy egy erős kapcsolat, ráadásul elsősorban vonósokról és zongoráról szól, én pedig valahogy vissza akartam hozni ezeket a színeket, hogy így viszonyuljak a Ligeti által írt dalciklushoz, a hihetetlen ütőhangszereivel – ütőhangszerek és énekhang, hát ez igazán radikális, nagyon más dolog. De másrészt olyasmit akartam írni, amiben megvan a magyar nyelvnek ez a színezete, közben mégis azzal a hangzásvilággal ami szerintem végül is ennek a zenének, a kelet-európai zenének a törzse, a leglényege.

**KK: Számomra roppant érdekes, és valójában döbbenetes, hogy a *Növények* hét tételében milyen erős a kapcsolódásod a nyelvhez, pedig nem beszélsz magyarul (bár az a benyomásom, hogy most már sokat értesz belőle). A második tétellé**

---

<sup>125</sup> Ricardo Gallardo (1961 –), ütőművész, a mexikói Tambuco Percussion Ensemble alapítója és művészeti vezetője, zeneszerző

<sup>126</sup> <https://music.apple.com/fr/album/eight-songs-from-isolation/1533300050>

<sup>127</sup> Végh Sándor (1912–1997), hegedűművész, karmester, az Új Magyar Vonósnégyes, majd a Végh Kvartett alapító tagja.

vált *Gyökér*-t eredetileg, még különálló darab formájában Kurtág Györgynek ajánlottad.

TA: Igen, igen.

**KK: Az a kompozíció felismerhetően dedikáció a mesternek, ám számomra mégis úgy tűnik, hogy te és Ligeti másként éltek az énekelendő szavak hangzásával és tartalmával, mint ahogy Kurtág viszonyul azokhoz. Hogyan tudtad ennyire lényegien kapcsolni a szöveget a zenével? Tényleg a szövegből alkottad meg a zenét, és ez számomra nagyon erős.**

TA: Ó, ennek örülök. Hát arról van szó, hogy ezek a szövegek igen erőteljesen felidéznek bennem dolgokat, zenét és minden mást is. Ezek roppant intenzív versek az emberi állapotokról. Nem is tudom, arra jutottam, hogy át akarom vinni a zenébe az érzéseket, amelyek benne vannak ezekben a szövegekben, engem így inspirálnak a versek. Még az is igaz – bár, ahogy mondtad, nem igazán beszélem a nyelvet, de ahogy pontosan feltártam, hogy mit jelentenek az egyes szavak, és azon túl még azt is, hogy pontosan hogyan illeszkednek a mondatokba és a rímekbe, a tényleges rímekbe, de a ugyanakkor a gondolati rímekbe és a képi világba is –, hogy a magyarban mindez nagyon sűrű, kristályos, és nagyon világos, valójában az összes versben, és egyfajta képekből és kapcsolódásokból felépülő hálózatot hoz létre – ami nagyon muzikális.

**KK: Ez világosan hallható a zenében. Én úgy érzékelem, hogy nálad a zene erősíti a szöveg értelmét, zene – szöveg egységet alkotnak...**

TA: Ó, remek...

**KK: ...ami számomra, magyar anyanyelvű lévén, lenyűgöző. Még egy kérdés Ligeti *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* -jéről. Ezt a darabot te hívtad meg az általad szervezett Green Umbrella fesztiválra Los Angelesbe. Ott, a koncert után – nem kis meglepetésemre – azt mondtad nekem, hogy számodra ez az egyik legfontosabb Ligeti-darab. Ligeti annyi más gyönyörű, megdöbbentő**

**kamarazenét és nagyzenekari művet írt: miért érintett meg ennyire pont ez a dalciklus?**

**TA:** Azt hiszem, ez valami egészen személyes. Olyan érzés... intim, mintha beengedne a dolgozószobájába, az otthonába, nem olyan, mint egy Ligeti koncert-darab, azok néha... hát kissé távolságtartóak. De ez teljesen olyan, mint egy beszélgetés, mintha látnám a dolgokat a dolgozószobájában, az íróasztalán. És ebben a darabban egészen pontosan elmondja nekünk, hogy mit érez a versekkel kapcsolatban, és ugyanakkor rettentően vicces is. Teljesen olyan érzés, hogy itt most tényleg azt csinál, amit akar, nem törődik senkivel, nem viselkedik, nem jó fiú.

**KK: Igen, ez ő maga.**

**TA:** Tényleg pontosan csak azt csinál, amit akar, és van ebben egy, a lehető legjobb értelemben vett gyermekiség, amit imádok. Ezért szeretem annyira, mert teljesen mentes bármiféle, bármilyen irányú korlátozástól, és közben rendkívül lírai és a harmóniai szépségesek, és ezek olyan harmóniák, amelyeket az élete középső szakaszában egyáltalán nem használt volna, negyven éven át nem írt volna semmiképp ilyen harmóniákat, csak még egészen fiatal korában, és most, a végén, visszatért hozzájuk, ami számomra nagyon megható.

**KK: Úgy vélem, hihetetlen ökonómiával lenyűgöző hatásokat hozott létre a darabban. Számomra hasonlatos ehhez az, ahogyan te dolgozol ebben a hét új dalban. Megtalálsz pontosan a megfelelő zenei eszközöket, és nagyon izgalmas hangzásvilágot, erős hatást hozol létre velük. Szóval nem tudom, mondhatjuk-e ezt, de ebből a szempontból is nyilvánvaló valamiféle kapcsolat. Nem pusztán abban, ahogy a nyelvet kezeled, de ahogyan a zenei eszközöket, mint például a felhangokat használod. Te is így látod?**

**TA:** Valószínű, egyáltalán nem lepne meg, ha lenne egy ilyen kapcsolat.

**KK: Számomra még abban is érzékelhető, ahogy a nyelvet értelmezed, ahogyan játszol vele.**



**TA:** Igen, könnyen lehet, meg ahogyan a zenei képek visszatükrözik a versek képi világát. Nyilvánvaló példa a harmadik tétel, ahol ott vannak a százszorszépek, a virágok, és a kő: két teljesen más dolog, és hát számomra egy virágnak teljesen más a hangja és a harmóniája is, mint egy kőé. Tudod, ezek eltérő dolgok, eltérően mozognak.

**KK: Egyértelmű.**

**TA:** És más természeti törvényeknek engedelmességek. Ez az, amiről Weöres Sándor beszél ezzel az elképesztő takarékosággal.

**KK: Pontosan!**

**TA:** Idővel rájöttem, hogy van valami, ami közös mindezekben a versekben: lágyan, finoman kezdődnek, egy nagyon egyszerű és gyöngéd képpel, aztán a végére mindegyik versszak nagyon is komoly vizekre evez, mindegyik versben, kevésből indulva elképesztő mélységekig jutnak el. Nekem ez először nem tűnt fel, egy költő barátom hívta fel rá a figyelmemet, és teljesen igaza van. És azt hiszem, ez is segít nekem, mert hát ha az ember zeneszerző, akkor nincs semmi mása, csak azok az egyes, apró hangok, és hát mi egy hang? „Ping” – és semmi más, ennyi az egész. Azt hiszem, ha elég mélyre ás az ember, létrehozhat valamit belőle, ami mindenről szól.

**KK: Igen, ez tökéletesen így van. Számomra valahogy egyértelmű a darabodat énekelni, hiszen te is beengedsz a világodba, s ebben a meghittségben, a második vagy az utolsó tétel intimitásában úgy érzem, valahogy nem éri a földet a lábam.**

**TA:** Ez szép!

**KK: Szóval természetes és bensőséges.**

**TA:** Hát azért ki kell mondani azt is, hogy a másik nagy kapcsolódás éppen te magad vagy. Ez így van! A darabokat, a dalokat teljes mértékig a te hangodra, de nem csak a hangodra, hanem a művészetedre, a történetmondásodra, versmondásodra írtam. Mindez tökéletesen természetes nálad, egy pillanatig sem érzem, hogy ne értenéd,

nyilvánvalóan, amit mondasz. Az előfordulhat egy énekessel, hogy valami megakasztja a mű vagy a karakter megértését, megjelenítését, de veled nem történik ilyen, teljesen közvetlen vagy. Minden egyes sort értesz, és kommunikálni is tudod ezt az éneklésen, a zenén keresztül.

**KK: Nagyon köszönöm!**

**TA:** Hát én köszönöm! Nagyon is rád, a te hangodra írtam. Lehet, hogy egy napon majd valaki más is elénekli, nem nagyon tudom elképzelni...

**KK: Pedig ez fontos, szerintem. A most készülő DLA értekezésemben leírom mindazt, amit a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel*-ről szavakba tudok foglalni. Előadóművészi oldalról közelítve mutatom be a művet, mert úgy vélem, és a tapasztalatom is azt sugallja – mint ahogy eddig 13 különböző ütős formációval játszottam a darabot –, ezt az örökséget át kell adnom a következő generációnak, ez az én felelősségem, meg persze az Amadindáé.<sup>128</sup>**

**TA:** Ezzel tökéletesen egyetértek, mert te egészen sajátos módon éneked, egyáltalán nem hasonlít semmi másra, és végtelenül fontos, hogy felvétel készüljön róla, hogy az emberek hallják. Mert ahogyan te énekeled, az majdnem olyan, mint egy kotta, mint egy kottaváltozat. De hasonlóan érzek a *Növények*-kel kapcsolatban is. A Ligeti-darabbal való hasonlóság lehet még, hogy a hangszeres szólamok maguk is egyenesen a szövegből, a „dalból” jönnek, minden, amit játszanak, a szövegből, a szöveg jelentéséből következik.

**KK: Pontosan.**

**TA:** És néha közel azt játsszák, amit te énekelsz, az utolsó dalban pedig pontosan a te szólamodat játsszák végig a hangszerek is.

**KK: Arra kértél, hogy népdalszerű verseket keressek. Dalciklusod első és hatodik tételének énekszólama, vagy akár az utolsó, hetedik tétel is kifejezetten**

---

<sup>128</sup> Amadinda Ütőegyüttes – 2000-ben számunkra komponálta Ligeti György *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* című ciklusát.

pszeudo-népdalnak tűnik, hasonlóan Ligeti egyes műveihez, gondolok itt akár a korai *Öt Arany-dal* ciklus dalaira. Utolsó befejezett darabjának, a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* hatodik tételében is kifejezetten használja ezt az zenei nyelvet. A te dalciklusod hatodik tételében az énekszólam álnépdal dallamához társul egyfajta szabad formában a kvartett szólamainak hasonló ihletettséggű dallamvilága és szabadsága, ami nekem megint csak behozza a népzene érzetét.

**TA:** Az jó. Hát igen, a hatodik tétel elég különleges a számomra, mert nemrég írtam hasonló technikával, amikor soha nincsenek a szólamok hangról hangra koordinálva, hanem inkább olyan, mint a versben a koszorúk dobása, átadása kézzel kézzel. Ez hívta be ezt a szabad formájú szerkezetet, és ezt különösen élveztem. Olyan egyszerű dolog ez. Ez a vers olyan – hogy is mondjam, mert a „demokratikus” igazán szörnyű szó, de mégis –, mintha ez a vers mindenkiről, mindenkihez szólna, egyenlően. Ez a koncepciója. Valójában nagyon közel van Beethoven IX. szimfóniájának a víziójához. Univerzális. Amikor elkezdtem írni, olyan volt, mint széttárni egy hatalmas zászlót, igen, a kibontás a helyes kifejezés. Hosszú ideig úgy gondoltam, öt vers lesz, és hogy az ötödik lesz az utolsó, de aztán újra kezembe került ez, és az jutott eszembe, hogy ez lehetne a lezárás, az lenne csak valami. Aztán te azt mondtad, legyen hét dal, és hoztad azt a gyönyörű Orbán-verset, és számomra végül az lett a helyes befejezés.

**KK: Nagyon köszönöm!**

**TA:** Hát én köszönöm! Köszönök mindent. Szóval a vége, az szinte olyan, mint amit annyira szeretek Schubert dalciklusaiban, amikor néha a záró darab sokkal bensőségesebb, szeretem a *Der Leiermann*-t, vagy a *Die schöne Müllerin* utolsó darabját is, ezeket a finom lezárásokat. Azt hiszem, valami ilyesmi történik az én darabomban is.

**KK: Igen, így van.**

**TA:** Prussia Cove-hoz is van még egy másik kapcsolódás, ugyanis ezt az utolsó tételt erőteljesen inspirálta Brahms is, az egyik vonósnégyes lassú tételle – csodálatos darab

Asz-dúrban<sup>129</sup>, nagyon különleges – és Brahms tanította Végh Sándor tanárát<sup>130</sup>, és így tovább, szóval szinte az jut az eszembe, hogy az a kép, megint csak a hatodik tételből, ahogy a koszorú kézről kézre jár, ez az érzés különösen erőteljesen jelen van itt, Prussia Cove-ban, hogy továbbadjuk azt is, ami nincs benne a kottában, ami csak közvetlenül adható át. Ez nagyon is az, amit itt csináltak, és még mindig csinálunk, és ezért nagyon örülök, hogy ez lett a záró darab.

**KK: Érdekesen érnek össze a szálak, tudod, én eredetileg valójában hegedűsnek készültem. Tanárnőm<sup>131</sup> Zipernovszky Mária növendéke volt, aki maga pedig Hubay tanítványa, akárcsak Végh Sándor is. Természetesen bejártam Végh mesterkurzusait hallgatni a Zeneakadémiára, így aztán amikor az IMS felkért, álméltkodtam, hogyan zárul be a kör. És még egy kapcsolódás: emlékszel, beszélünk a „Bartók pizzicato”-ról a próbán, nos az én énektanárom, Pauk Anna<sup>132</sup>, Bartók-tanítvány volt...**

**TA:** Húha!

**KK: ...és tudod, amikor ő odaült a zongorához kísérni, hát az valami egészen más volt. Egyszerűen másképpen énekelt az ember. Nála alap volt a szöveghű éneklés.**

**TA:** Értem, igen! Hát, még egyszer, az egész a szövegből jön, abban is benne van mindez, és nem csak mondjuk az énekhang hangszínéből. Az számomra igazából nem annyira fontos, mint a karakter, a jelentés. Én így gondolom. És itt jön be újra a kapcsolódás a népdalhoz – mert ott is ezek a legfontosabb tényezők.

**KK: Köszönöm szépen!**

*2022. 11. 25., London*

---

<sup>129</sup> Johannes Brahms: I. vonósnégyes, c-moll, op. 51/1 (1873), II. tétel: Romance – Poco adagio

<sup>130</sup> Hubay Jenő (1858–1937), hegedűművész, zeneszerző és pedagógus

<sup>131</sup> Balsay Krisztina (1943–1997), hegedűtanár, zeneiskolai zenekarvezető

<sup>132</sup> Pauk Anna (1910–2000), magánének-tanár

## Képek jegyzéke

Ligeti György: *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* című dalciklusa kéziratának a szerző által készített, és saját maga által számomra megküldött kópiájának részletei. A Schott (Mainz) kiadó szíves hozzájárulásával.

I. *Fabula*: 1., 2., II. *Táncdal*: 1., 2., III. *Kínai templom*: 1., IV. *Kuli*: 1., 2., 3., V. *Alma álma*: 2., 4., VI. *Keserédes*: 1., 7., 8., VII. *Szajkó*: 1., 4.

## Irodalomjegyzék

ARANY János hátrahagyott iratai és levelezése, Ráth Mór kiadása, Budapest 1889.,  
IV. kötet 148.

BARÓTI Szabó Dávid (1784): *Kisdéd szótár, mely a ritkább magyar szavakat az ABC rend szerénti emlékeztető versekben előadja.* – Landerer Nyomda, Kassa.

BATA Imre – Nemeskéri Erika (1998 szerk.): *Weöres Sándor – Egybegyűjtött levelek I-II.*, Pesti Szalon Könyvkiadó, Budapest, I. 86, 98, 190, II. 14-16, 23-25, 30, 349.

BAUER, Amy (2013): *Singing Wolves and Dreaming Apples: Cosmopolitan Imagination in Ligeti's Weöres Songs*, *Ars Lyrica*, University of California, Irvine, 29, 1-39, <https://escholarship.org/content/qt3gb1w7w7/qt3gb1w7w7.pdf?t=nz1e1zl>, (hozzáférés: 2023. 1. 23).

BENKŐ Attila (1993 szerk.): *Weörestől Weöresről*, Nemzeti tankönyvkiadó, Budapest, 30, 33-35.

BOULIANE, Denys (1989-1990): *Stiliseret emotions – Samtale med György Ligeti, Seimosgraf*, Nr.7, Copenhagen, 242-249.  
<https://seismograf.org/dmt/64/07/stiliseret-emotion-samtale-med-gyorgy-ligeti>, (hozzáférés: 2023.1.24.)

- CSEHY Zoltán (2013): *Lapok egy égő partitúrából*, *Irodalmi szemle*, 2013/08, Pozsony, 18-19, 17-33.
- DOMOKOS Mátyás (1993 szerk.): *Egyedül mindenkivel* – Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai, *Szépirodalmi Könyvkiadó*, Budapest, 36, 190.
- DOMOKOS Mátyás (2002): *Imbolygás WS körül*, *Kortárs*, Irodalmi és kritikai folyóirat, Budapest, 2002. 46.évf. 2-3 sz., <http://epa.uz.ua/00300/00381/00055/domokos.htm>, 1. és 6. pont, (hozzáférés: 2023. 1. 24.).
- ERDÉLYI János (1846. szerk.): *Magyar népköltési gyűjtemény – Népdalok és mondák*, I. könyv, *Szerelmi dalok*, 60.; Kisfaludy-társaság, Pest, 49-50.
- GALLOT, Simon (2010): *György Ligeti el la musique populaire*, Symétrie, Lyon, 49.
- GAZDAG Erzsébet (1938): *Üvegcsengő*, *Vasi Szemle*, Szombathely, 1938.
- GRIFFITHS, Paul (1983): *The Contemporary Composers – Ligeti György*, Interview with the composer, Robson Books, London, 18-19.
- HOLLÓ Aurél (2022): *Ligeti-émlékek*, magánlevelezés, 2022. 2. 14.
- KÁRPÁTI János (1981): *Kelet zenéje*, Zeneműkiadó, Budapest, 102.
- KELEMEN Béla (1906): *Helyesírási szótár*, Budapest.
- KERÉKFI Márton (2010): *Ligeti György válogatott írásai*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 29, 32-33, 360-362, 388, 431, 446, 456, 457.
- KERÉKFI Márton (2018): *Népzene és nosztalgia Ligeti György zenéjében*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 30-32, 51, 136, 144, 149.
- KODÁLY Zoltán (1969): *A magyar népzene*, 261., Zeneműkiadó Budapest, 1976., 210.
- KURTÁG György (2007): *Kylwyría – Kálvária: Ligeti György emlékére; Holmi*, 2007. 19/11, Budapest, 1375–1382, <https://www.holmi.org/2007/11/kurtagyorgy-kylwyría-kalvaria>, (hozzáférés: 2023. 1. 23.).
- KYBURZ, Hans-Peter: *Fondement d'une interprétation - La construction numérique*; In: ALBÈRA, Philippe (1990): *Ligeti-Kurtág*, Edition L'age d'homme/ Edition Contrechamps, Genève, 133-152.
- LIGETI György (1996): CD kísérszöveg: *György Ligeti Edition 2, A Capella Coral Works* (Sony Classical, SK 62305), GS II, 143-144, 146-147.

- LIGETI György (1987): német nyelvű CD kísérőszöveg: *Études pour piano – Premier livre*, (Wergo, WER 60134-50), 1987. GS II, 290-293.
- LIGETI György (2002): CD kísérőszöveg: *The Ligeti Project III* – Teldec Classics, 8573–87631–2.
- LIGETI György (1996): *Egy barátság kezdete*, Szöllösy András 85. születésnapjára, *Muzsika*, 39/3, Budapest, 9. 3-8.
- LIGETI György (1995): *Kedves tanárom, Farkas Ferenc születésnapjára*, *Muzsika*, 38/12, Budapest, 6-7.
- LIGETI, György (2013): *L'atelier du compositeur*, Contrechamps Editions, Genève, 124, 306.
- LIGETI György levele Károlyi Katalinhoz, Párizs, 1997. 10. 4.
- LIGETI György levelei Ove Norwallhoz, Hamburg, 1963. 10. 8., 1966. 9. 21., 1973. 9. 8., Sammlung György Ligeti – Paul Sacher Stiftung, Basel.
- LIGETI György levele Weöres Sándorhoz, Hamburg, 1972. 11. 8., Sammlung György Ligeti – Paul Sacher Stiftung, Basel.
- LIGETI György: *Recommandation*, levél Károlyi Katalinnak, Hamburg, 1998. 3. 2.
- LIGETI György (2001): *Tudomány zene és politika között*, (Kerékfi Márton ford.), In: KERÉKFI Márton (2010): *Ligeti György válogatott írásai*, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 32-33.
- LŐCSEY Péter (2013): *Weöres Sándor és a Nyugat, Holmi*, XXV.évf. 6. sz., Budapest, 727-743.
- Magyar életrajzi lexikon*, Magyar Elektronikus Könyvtár:  
<https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/index.html>, (hozzáférés: 2023. 1. 21.).
- Magyar néprajzi lexikon*, <https://mek.oszk.hu/02100/02115/html/3-1983.html>, (hozzáférés: 2023. 1. 21.)
- PETHŐ Ildikó (2004): *A zenei elv, zenei műfajok és kompozíciós technikák Weöres Sándor költészetében*, PhD-értekezés, Szeged, [https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/270/1/de\\_2852.pdf](https://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/270/1/de_2852.pdf), (hozzáférés: 2023. 1. 21.)
- RÉFI Zsuzsanna (2000): *Ligeti György zenés Csodaországá* – interjú Ligeti Györggyel, *Gramofon*, 2000. november 1., Budapest, 4, 5, 4-6.

- ROELKE, Eckhard (2005): *Találkozások Ligeti Györggyel – Beszélgetőkönyv*, Osiris Kiadó, Budapest, (Roelke E. (2003) “*Träumen Sie in Farbe?*” *György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelke*, Paul Zsolnay Verlag, Wien, ford. Nádori Lídia), 20, 24, 31, 115, 121, 203.
- SCHEIN Gábor (2001): *Weöres Sándor*, Elektra Kiadóház, Érd, 6.
- SERROU, Bruno (2000): *György Ligeti a dévoilé son arsenal à Metz*, *Journal la Croix*, 2000.11.16., [https://www.la-croix.com/Archives/2000-11-16/Gyoergy-Ligeti-a-devoile-son-arsenal-a-Metz-\\_NP\\_-2000-11-16-121042](https://www.la-croix.com/Archives/2000-11-16/Gyoergy-Ligeti-a-devoile-son-arsenal-a-Metz-_NP_-2000-11-16-121042), (hozzáférés: 2023. 1. 24.)
- STEINITZ, Richard (2016): *Ligeti György – A képzelet zenéje*, Editio Musica Budapest, (Richard Steinitz: *György Ligeti: Music of the Imagination*, 2nd edition, Faber & Faber Limited, London, 2013, Péteri Judit ford.), 34, 289, 303.
- SUMONYI Zoltán (2013): *Sanyimanó, Holmi*, XXV. évf. 6. sz. Budapest; (Elhangzott: Debrecen, Ünnepi Könyvhét, 1970.), <https://www.holmi.org/2013/06/sumonyi-zoltan-sanyimano>, (hozzáférés: 2023. 1. 22.).
- SZITHA Tünde (1990): „*Tulajdonképpen tradicionális komponista vagyok*” – *szombathelyi beszélgetés Ligeti Györggyel*”, *Muzsika*, 33/10., Budapest, 14. 12-18.
- VÁRNAI Péter (1979): *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, Zeneműkiadó, Budapest, 28, 107.
- VOLANS, Kevin (2021): *Tropisms - A personal history of the genesis of a composition, string quartet No. 5, Dancers on a Plane*, *Tempo*, volume 76, issue 299, January 2022, 67-78.
- WEÖRES Sándor (1939): *A vers születése (Meditáció és vallomás)*, doktori disszertáció, *Pannónia*, V. évf. 3-4. sz., Dunántúl Pécsi Egyetemi Könyvkiadó és Nyomda R.T., Pécs, 288-291, 286-304.
- WEÖRES Sándor (1986): *Egybegyűjtött Írások I-III*, Magvető Kiadó (ötödik kiadás), Budapest, I. 300, 498, II. 67-117, 374, 502, III. 229, 407.



- WEÖRES Sándor *Ének a határtalanról* című kötetéről – beszélgetés: *Köszöntjük a 70 éves Weöres Sándort!, Tanári karika*; résztvevők: Bata Imre, Domokos Mátyás, Tüskés Tibor és Weöres Sándor, Magyar Rádió, 1983, Katona Imre szerk.; lásd még: *Tiszatáj*, 1983, 37. évf. 6. 39. sz., [http://tizataj.bibl.u-szeged.hu/12221/1/tizataj\\_1983\\_006\\_038-051.pdf](http://tizataj.bibl.u-szeged.hu/12221/1/tizataj_1983_006_038-051.pdf), (hozzáférés: 2023. 1. 21.).
- WEÖRES Sándor (1974): *Illés Árpádról, Kortárs*, Budapest, 1974/2. sz., 332.
- WEÖRES Sándor (1985): *Magyar etűdök – Száz kis énekszöveg*, Révai nyomda, Budapest

## Az értekezésben említett zeneművek jegyzéke

- ADÈS, Thomas : *Növények (2020–2022)*, Faber Music, London, 2022.
- BARTÓK Béla: *Ne hagyj itt!* (1935), In: *Bartók Béla kórusművei, Magyar Kórus*, 1937.  
*Szabadban* (1926), új kiadás: Universal Edition, 1990.
- BERIO, Luciano: *Folks Songs, Universal Edition 13 717*, London, é.n.
- KODÁLY Zoltán: *Norvég leányok, Öregek*; In: *Kodály Vegyeskarok, Magyar Kórus*, 1943.
- LIGETI György: *Az Ararát dalai (1942)*, Ararát Kiadó, Budapest, 1942.  
*Aventures* (1962), C. F. Peters, Frankfurt am Main, 1964.  
*Bujdosó* (1946), C. G. Szaktanács, 1948.  
*Éjszaka – Reggel* (1955), Schott, Mainz, 1973.  
*Idegen földön* (1945-1946), Schott, Mainz, 1988.  
*Inaktelki nóták* (1953), Zeneműkiadó, Budapest, 1954.  
*Haj, ifjúság* ((1952), Zeneműkiadó, Budapest, 1952.  
*Hamburgi concerto* (1998-1999, 2002), Schott, Mainz, 2004.  
*Három Weöres-dal* (1946-47), Schott, Mainz, 2004.  
*Hegedűverseny* (1990-1992), Schott, Mainz, 2002.

- Hortobágy* (1952), *Zeneműkiadó*, Budapest, 1953.
- Húsvét* (1946), *Schott*, Mainz, 2003.
- Kállai kettős* (1950), *Zeneműkiadó*, Budapest, 1952.
- Lakodalmas* (1950), *Zeneműkiadó*, Budapest, 1953.
- Magány* (1946), *Schott*, Mainz, 2003.
- Magos kósziklának* (1946), *Schott*, Mainz, 2003.
- Magyar etűdök* (1983), *Schott*, Mainz, 1983.
- Mátraszentimrei dalok* (1955), *Schott*, Mainz, 1984.
- Musica ricercata* (1951-1953), *Schott*, Mainz, 1995.
- Négy lakodalmi tánc* (1950), *Zeneműkiadó*, Budapest, 1952.
- Nouvelles Aventures* (1962–1965), C. F. Peters, Frankfurt am Main, 1966.
- Öt Arany-dal* (1952), *Schott*, Mainz, 2004.
- Pápainé* (1953), *Schott*, Mainz, 1988.
- Síppal, dobbal, nádihegedűvel* (2000), kézirat, valamint *Schott*, Mainz, 2008.
- Tavaszi* (elveszett)
- I. vonósnégyes* (1953-1954), *Schott*, Mainz, 1972.
- LIGETI, Lukás (1988): *Pattern Transformation*, kézirat
- NANCARROW, Conlon (1948-1960, 1965-1992): *Studies for Player Piano*, *Schott*, Mainz, é.n.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz: *Gesang der Junglinge*, Stockhausen-Verlag: Work No.8 (1955-1956), facsimile edition, Kürten, 2001.

## **Audiovizuális jegyzék**

- AIMARD, Pierre-Laurent: *L'interprète* – [https://youtu.be/0PiL\\_IHSYG0](https://youtu.be/0PiL_IHSYG0)  
(24:53-27:15), (hozzáférés: 2023. 1. 21.).
- FOLLIN, Michel (1993 rend.): *György Ligeti*, Artline Films/La Sept/  
CGP/RTBF/MTV, [https://youtu.be/QmbcVl\\_XraI](https://youtu.be/QmbcVl_XraI) (5:10-11:03),  
(20:30-20:41), (32:05-32:25), (37:01-37:21), (hozzáférés: 2023. 1. 21.).

LIGETI György: *Síppal, dobbal, nádihegedűvel*, MŰPA 2006.

[https://youtu.be/\\_7W7BhGhfl](https://youtu.be/_7W7BhGhfl), (hozzáférés: 2023. 1. 21.).

LIGETI, György – THE LIGETI PROJECT III

*Síppal, dobbal, nádihegedűvel /első lemezfelvétel, a szerző jelenlétében/*

Amadinda Percussion Group, TELDEC Classics 8573-87631-2.

ZEFFMAN, Oliver (2020): *Gyökér* In: *Eight Songs From Isolation*,

<https://music.apple.com/fr/album/eight-songs-from-isolation/1533300050>

nr. 4. (hozzáférés: 2023. 3. 1.).

ZOLNAY Pál (1978 rend.): *Weöres Sándor* – portréfilm Weöres Sándorról, MTV,

[https://youtu.be/HTzdy3\\_XY5c](https://youtu.be/HTzdy3_XY5c), (5:25-6:55), (10:34-11:00), (34:20-37:20),

(hozzáférés: 2023. 1. 21.).

\*