

ANTAL LAURA

FORMÁK ÉS KIFEJEZÉSMÓDOK

LIGETI GYÖRGY

VOKÁLIS MŰVÉSZETÉBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2008

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola (7.6 zeneművészet)

FORMÁK ÉS KIFEJEZÉSMÓDOK

LIGETI GYÖRGY

VOKÁLIS MŰVÉSZETÉBEN

ANTAL LAURA

TÉMAVEZETŐ: TIHANYI LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2008

TARTALOMJEGYZÉK

ELŐZETES MEGJEGYZÉSEK.....	II
1. INDULÁS – EGY ÚJ IRÁNY ELSŐ CSÍRÁI	1
1.1. KEZDETEK, KÓRUSÉLMÉNYEK	1
1.2. BARÁTSÁG WEÖRES SÁNDORRAL – ÚJ UTAKON.....	2
1.3. ÉJSZAKA - REGGEL.....	3
2. ÚJ POLIFÓNIA SZÜLETÉSE	10
2.1. MIKROPOLIFÓNIA ÉS EXPRESSZIONIZMUS – REQUIEM	10
2.2. MOZDULATLAN VÁLTOZÁS - LUX AETERNA	24
2.3. A STATICO ÉS MECCANICO ELŐZMÉNYEI ÉS VOKÁLIS CSÚCSA – CLOCKS AND CLOUDS	35
3. GROTESZK GESZTUSOK.....	46
3.1. AZ ELEKTRONIKÁTÓL A BESZÉDHANGOKIG – AVENTURES, NOUVELLES AVENTURES	47
3.2. FÉLELEM MÁS SZEMSZÖGBŐL: EGY ELRONTOTT VILÁG ARCAI – LE GRAND MACABRE	54
4. LIGETI GYÖRGY KÉSŐI VOKÁLIS MŰVEI.....	73
4.1. NEOEXPRESSZIONISTA KÉPEK – DREI PHANTASIEN NACH FRIEDRICH HÖLDERLIN	74
4.2. KONSTRUKTIVIZMUS - MAGYAR ETŰDÖK	89
4.3. NONSZENZ KÖLTÉSZET ÉS ZENE – NONSENSE MADRIGALS	100
4.4. SZINTÉZIS SÍPPAL, DOBBAL, ÉS ÉNEKHANGGAL	108
5. A KARVEZETŐ ÚTJA AZ ELŐADÁSIG.....	114
5.1. INTONÁCIÓ: MAKROSZÖVEVÉNY ÉS MIKROTONALITÁS	114
5.2. A KIFEJEZÉSMÓD IGÉNYEI AZ ELŐADÓVAL SZEMBEN.....	116
5.3. PRÓBAMÓDSZEREK – INTONÁCIÓ ÉS BETANÍTÁS EGY MŰ ALAPJÁN	120
5.4. VEZÉNYLÉSI MEGOLDÁSOK	122
6. LIGETI VOKÁLIS STÍLUSJEGYEINEK ÖSSZEGZÉSE	130
UTÓHANGOK	131
LIGETI GYÖRGY VOKÁLIS MŰVEI IDŐRENDENBEN	132
FELHASZNÁLT IRODALOM.....	135

Előzetes megjegyzések

Ligeti kompozíciói közül - a befejezetleneket is beleszámítva - összesen negyvenkét vokális vagy vokális anyagot tartalmazó művet találunk, ami a zeneszerző teljes életművét tekintve számottevő.¹ Ebből mintegy húsz a capella kórus Magyarországon, és további négy, tisztán énekhangokra íródott mű a zeneszerző kivándorlása után keletkezett. A harminckettő, 1955-ig keletkezett korai mű nagy része népdalfeldolgozás. Közöttük található Weöres Sándor két versének megzenésítése: a *Magány* című a capella kórus és a *Pletykázó asszonyok* kánon, valamint három dalciklus énekhangra és zongorára, Weöres Sándor, József Attila és Arany János verseire. 1955-ben keletkezik az *Éjszaka* és *Reggel*, majd utána négy, már külföldön komponált a capella kompozíció: a *Lux aeterna* (1966), a *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin* (1982), a *Magyar Etűdök* (1983), és a *Nonsense Madrigals* (1988-93). Az avantgárd művek közül összesen három íródott Weöres Sándor versekre, két vokális-hangszeres darabnak pedig nincsen a hagyományos értelemben vett szövege. Weöres Sándor mellett Hölderlin költészete is visszatér az életmű vége felé: a *Der Sommer* című dal 1989-es keletkezésű. Szólóéneket és hangszereket kombinál a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* című, alt hangra és ütőhangszerekre komponált ciklus; énekes szólolistákat és kamaragyüttest foglalkoztat a két *Aventures*-darab; nőikarra és zenekarra íródott a *Clocks and Clouds*. Kompozíciós stílusában, és vokális szempontból is új mérföldkövet állít fel Ligeti egyetlen oratórikus műve, a *Requiem*, valamint operája, a *Le Grand Macabre*.

¹ Ebből harminckettő Magyarországon, tíz külföldön keletkezett.

1. Indulás – egy új irány első csírái

1.1. Kezdetek, kórusélmények

Ligeti György legkorábbi művei között, három hangszeres opusz után a *Kineret* (1941) című dalsorozat szerepel, mely egyben Ligeti elsőként kiadott kompozíciója. Ez után három újabb zongoramű következik, majd az I. Kantáta (1944-45) mezzoszopránra, kettős vegyeskarra és kamarazenekarra, és még ugyanebben az évben egy újabb kantáta születik. Ligeti György a kolozsvári konzervatóriumban került kapcsolatba a kóruszenével, ahol több kórusban is énekelt. Későbbi első felesége lakásán, baráti körben áténekeltek a klasszikus kórusrepertoár nagy részét, például Bach-passiókat, Mozart *Requiemjét*, és a társasággal Ligeti saját műveit is kipróbálhatta. A korai kórusok között 2-3-4-szólamú művek találhatók: két gyermekkar (*Betlehemi királyok*, 1946, *Mátraszentimrei dalok*, 1955), két kánon, nőikarok (*Idegen földön*, *Négy lakodalmi tánc*) és 3-4-szólamú vegyeskarok. Ezek a művek tonálisak, megfogalmazásuk a hagyományos, kodályi kóruskompozíciókat követi, s bár dramaturgiailag leleményesek, zenei szerkesztésmódjukat tekintve a népdalsoroknak a szöveghez igazodó imitációs vagy akkordikus megformálásán, a szólamesoportokban való felelgetésen, vagy az osztinató technikájának alkalmazásán nem lépnek túl. A legnagyobb terjedelmű korai vokális mű Ligeti kézírataiban maradt fenn: a *Bölcsőtől a sírig* (1948) című 19 tételes magyar népdal- és táncsorozat szoprán és basszus hangra, oboára, klarinétra és vonósnégyesre. Magyarország orosz megszállása alatt keletkezett a második kantáta, a *Kantáta az ifjúság ünnepére* (1948-49).

A II. világháború után a kommunista kormány diktatúrája ellehetetlenítette a modern művészetet. Az új, experimentális zenei ötleteknek a cenzúra útját állta. A zeneszerzői tevékenység nyilvánosság előtti megjelentetésének egyetlen módja az volt, ha a kommunizmus ideológiájával összeegyeztethető művek készülnek. Azokat a zeneműveket, amik nem feleltek meg a diktatúra eszményeinek, betiltották. Ligeti ebben az időszakban folytatta a magyar népdalfeldolgozások komponálását. 1950-től kezdett el tanítani a Zeneakadémián, és mint aktív zeneszerző, kötelezően tagja lett a Zeneszerzők Egyesületének. A zeneszerzőknek az előadást megelőzően először az egyesület előtt kellett műveiket bemutatniuk. Ligeti az ötvenes években keletkezett

kórusaiban egy-egy élesen diszsonáns harmónia felbukkanása bizonyos művek betiltását eredményezte.¹ Az egyetlen lehetőség a nyilvánosság előtt műveikkel megjelenni kívánó zeneszerzők számára az volt, ha a meglévő, tömeges kóruskultúrát erősítő kórusműveket, mozgalmi dalokat írnak, vagy a népzenehez nyúlnak forrásért. Ligeti az utóbbit választotta, de mellette a kísérletező jellegű kompozíciók az asztalfiókban maradtak. A kodályi, magyar népzene alapuló neveléshez alkalmazkodó zeneszerzői munka járható út volt: az ifjú zeneszerzőt a népdalkórusok komponálása lendítette át a feszült politikai helyzetet, amely igazi hangját, kísérleti kompozícióit elrejteti kényszerítette.

1.2. Barátság Weöres Sándorral – új utakon

Ligeti 1945-től lett a Liszt Ferenc Zeneakadémia hallgatója, Veress Sándor, majd Járdányi Pál és a kolozsvári konzervatórium után újra Farkas Ferenc tanítványa. Kodály kórustechnikája, Bartók stílusa példaképként lebegett Ligeti előtt. A Zeneszerzők Egyesületéhez való tartozás járt némi előnnyel is, amikor 1956-ban a korlátozások enyhülése hozzáférést nyújtott egyébként cenzúrázott anyagokhoz is. Így hallgathatott Ligeti az egyesület gramofonján Bartók-vonósnégyeseket, Stravinsky-műveket. Külföldről lemezeket kapott, és meghallgathatta Webern, Berg, Schönberg néhány művét is.

1945 után, a háború befejeztével a művészi szabadság egy rövid időszakra újra fellélegezhetett. Ekkor keletkezett a *Magány* (1946) című kórusmű, a szerző első Weöres-megzenésítése, melynek ősbemutatóján a Bartók kollégium diákjaival együtt Ligeti is énekelt. Ligeti folytatta a költő verseinek megzenésítését a *Három Weöres-dalban* (1946-47), majd az *Éjszaka és Reggel* (1955) kórusművekben. A *Weöres-dalok* harmóniailag minden addigi vokális műnél több egyéni ötletet tartalmaznak, ritmikájuk is a szavak zeneiségének kifejezését, a vers hangulatát igyekszik visszaadni, hol finom lépésű melódiával, hol keleties ízű hangsorral, vagy erőteljes hangismétlésekkel, szaggatott dallami ugrásokkal. A *Magány* című háromszólamú kórusmű madrigálszerű homofon középészének ál-modális harmóniai váltásai már merészebb kromatikus elképzelések felé nyitnak utat. A mű keret-anyagának a

¹A *Haj, ifjúság* (1951) és a *Pápainé* (1953) című műveket betiltották.

pedálhang feletti lágy diszsonanciái majd az *Éjszaka* és *Reggel* című művekben nyernek karakterisztikus formát, sőt, szerkesztési alapelemmé válnak.

Az 50-es években két újabb dalciklus, a *Három József Attila-dal* (1950), és az *Öt Arany-dal*, (1952) születik meg.

Ligeti első egyéni hangjára a *Weöres-dalok*ban és a *Magányban* bukkanhatunk rá. Ligeti 1950-51-es három zongoradarabjának címadója Weöres Sándor *Rongyszőnyeg* című versciklusa, s ebből választott ki szövegsorokat első újfajta zeneszerzői elképzeléseket megvalósító kórusműveihez is. A költővel való barátság ekkor kezdődött el, és Weöres költészete a késői művekben is visszatér.

1.3. Éjszaka - Reggel

Ligeti 1950 körül kezdte felfedezni a zenei szövet az eddigétől eltérő kezelésmódjainak lehetőségeit, amellyel először a *Musica ricercata*-ban kísérletezett. A kromatikus hangzás fokozatos kinyílása ebben a műben a tételeket átfogó hang felépítés módszereként jelenik meg, a tételek hangkészletének bővülése formájában, tételről tételre fokozatos rendben haladva, a prímától az összes kromatikus hang felhasználásáig.

Így ír erről Ligeti az 1967-es donauschingeni fesztivál brosúrájában:

Ekkoriban fogalmazódott meg bennem először egy statikus, önmagában zárt, fejlődés, vagy tradicionális ritmikai alakzatok nélküli zene gondolata. Ezek a gondolatok eleinte homályosak voltak, és akkortájt hiányzott belőlem a bátorság és a kompozíciós és technikai képességek, hogy a gyakorlatba átültessem őket. Bár a hagyományos gondolkodási mód kérdésesnek tűnt, még mindig ragaszkodtam a szabályos, metrikus csoportosításokhoz. 1951-ben nagyon egyszerű hang- és ritmikai struktúrákkal kezdtem kísérletezni, mintha egy újfajta zenét építenék fel a semmiből. A megközelitésem kartézianusi volt, amellyel minden zenét, amit ismertem és szerettem, a céljaimhoz nem illőnek, sőt, érvénytelennek tekintettem. Olyan problémákat állítottam fel, mint: mit tehetek egyetlen hanggal? annak oktávjával? egy hangközzel? két hangközzel? Mit tudok megtenni speciális ritmikai kölcsönhatásokkal, melyek a ritmus és hangközök elrendezésében alapelemként szolgálhattak? Ez számos kis darabot eredményezett, főleg zongorára.²

² Steinitz, *Music of the Imagination*, 54.

Az I. vonósnégyes (1953-54) után Ligeti radikálisan új zenei megoldásokat keresett. Requiem komponálásába fogott, és elkezdett egy oratóriumot ismét Weöres szövegre, *Istar pokoljárása* címmel. Ennek a bevezető zenéjét, és egy passacagliát komponált meg tizenkét hangú témára, a témán belül változó metrumú ritmikai rétegekkel. Mindkét műben a szeriális technikával kísérletezett, jóllehet, addig csak hallomásból értesült a szerializmusról, és Schönberg vagy Webern műveit nem ismerte.

Az 1955-ben keletkezett két összekapcsolódó kórusmű az első olyan a capella darab, mely hangzásában teljesen elszakad az addigi hagyományos kóruskompozícióktól. A két tétel tonális, de az első, az *Éjszaka* egyre sűrűsödő, fokozatosan táguló diatonikus clusterei egy újfajta hangzásközeget kialakítását célozzák, mely elsősorban harmonikus, csak a tétel végi rövid szoprán dallam emelkedik ki a homogén szövetből. A *Reggel* a motorikus óraütéseket a hagyományos imitációs technikával éri el, de a tétel középrészében a szakadatlanul ismétlődő nyolcadmozgás ugyancsak diatonikus clustert eredményez.

Az *Éjszaka* szerkezetét tekintve kettőskánon. A kánon először a férfikarban, majd a nőikarban indul el, 4+4 szólamra kiterjedve. A férfikari unisono a kánontéma (a „Rengeteg tövis” kétütemes motívuma) bemutatása után kétszólamúvá válik, s ez ugyanilyen módon jelenik meg az elsőként belépő tenorban, majd később a nőikari alt-szoprán párban is. A kéthangos motívum egyetlen ütemig marad egyedül a mű kezdő ütemében, mintha mottóként mutatná be a zeneszerző, az elkövetkező sűrű polifónia tartalmi előlegezésként. A szólamok szorosán egymás mellett haladása és a rengeteg motívum-egymásrahelyezés miatt a szavak értelme egyre inkább elmosódik, mint amikor egy szó a sokszoros ismételtetés következtében elveszti jelentését. Így válik a „rengeteg tövis” vizuális képe szinte áthatolhatatlanul sűrű hangzó rengeteggé.

A prozódia megfelel a beszélt szavak ritmusának, illetve a „tövis” záró szótagjának hosszúsága az előbb említett összemóssá, a folyamatos kiterjesztést célozza a két szó ismétléseinek ilyen módon való összekapcsolásával.

A kánon témája egészen addig minden szólamban azonos, amíg a nőikar jóval későbbi belépése miatt egyező hangok jelennek meg a férfi- és nőikar között, azonos időben. Ezt elkerülendő, pontosan az ütközés helyén (a hasonló hangok miatti szólamanyagbeli duplázásnál, a 28. ü.-ben) az alt megváltoztatja a kánont, s a szoprán ettől kezdve ezen a megváltozott módon imitálja (1a kottapélda).

Egy másik helyen (33. ü.) a basszus, ha folytatná a tenor imitációját, túl magasra regiszterbe érkezne, s így három ütem hangzana el a „tövis”, azaz a kánonmotívum álló hangja nélkül. Itt a basszus, és hozzá hasonlóan az alt is (a 35. ü.-től) úgy változik meg, hogy mindig eltérő hangú tercpárhuzammal egészíti ki a többi szólambot, és ismétli saját kétütemes motívumait. A fokozás eszköze minden szólamban ugyanez a kétütemes ismétlés (1b kottapélda).

1a

25

cresc. poco a poco

S ren - ge - teg, ren - ge - teg tö - vis, ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg
 wil - der - ness, thor - ny huge jun - gles, in - fi - nite wil - der - ness mi - ste - ry
 Wäl - der und Wäl - der voll Sta - cheln, Wäl - der und Wäl - der und Wäl - der voll

A ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg tö - vis, ren - ge - teg, ren - ge - teg,
 in - fi - nite wil - der - ness thor - ny huge jun - gles, in - fi - nite wil - der - ness,
 Wäl - der und Wäl - der und Wäl - der voll Sta - cheln, Wäl - der und Wäl - der voll

T ren - ge - teg tö - vis, ren - ge - teg tö - vis, ren - ge - teg, ren - ge - teg,
 mi - ste - ry fo - rests, thor - ny huge jun - gles, in - fi - nite wil - der - ness,
 dor - ni - ge Wild - nis, Wäl - der voll Sta - cheln, Wäl - der und Wäl - der und

cresc. poco a poco

B tö - vis, ren - ge - teg tö - vis, ren - ge - teg tö - vis, ren - ge - teg, ren - ge - teg,
 jun - gles, mi - ste - ry fo - rests, thor - ny huge jun - gles, in - fi - nite
 Sta - cheln, dor - ni - ge Wild - nis, Wäl - der voll Sta - cheln, Wäl - der und

1b

30

S tö - vis, ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg,
 fo - rests, in - fi - nite wil - der - ness, in - fi - nite wil - der - ness, in - fi - nite
 Sta - cheln, Wäl - der und Wäl - der und Wäl - der und Wäl - der und Wäl - der und

A ren - ge - teg tö - vis, ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg,
 mi - ste - ry fo - rests, in - fi - nite wil - der - ness, in - fi - nite wil - der - ness,
 Wäl - der voll Sta - cheln, Wäl - der und Wäl - der und Wäl - der und Wäl - der und

T ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg tö - vis, ren - ge - teg,
 in - fi - nite wil - der - ness thor - ny huge, thor - ny huge jun - gles, in - fi - nite
 Wäl - der und Wäl - der und Wäl - der und Wäl - der voll Sta - cheln, Wäl - der und

B ren - ge - teg, ren - ge - teg, ren - ge - teg tö - vis, ren - ge - teg tö - vis,
 wil - der - ness, thor - ny huge, thor - ny huge jun - gles, mi - ste - ry fo - rests,
 Wäl - der und Wäl - der und Wäl - der voll Sta - cheln, dor - ni - ge Wild - nis,

35

A darab csúcspontján négyszer azonos ütem következik; a bővítés itt már nem fokozható a magas regiszter miatt. A C-tonalitást a Gesz-ellenpólus köré épülő pentatónia szünteti meg: a „csönd” szóra felhangzó hangfüggöny. Az új tonalitású „csönd”-akkord különböző felrakású változataiba belevegyül a „rengeteg” már ismert ritmikus motívuma, mely ettől kezdve a „csönd” szó jelzőjévé válik.

Váratlan, idegen hangszín a szoprán *forte* megszólalása, hangjai kívül esnek az iménti pentatónián. Az „Én csöndem...” sóhajmotívumának csak leszálló záróhangja, és a szóló második töredékének ugyanez a Cisz hangja hangja illik bele az új hangsorba. A „szívem” szó hangja a legmagasabb hang ebben a részben. A „szívem” ritmusa az előző részbeli szöveg ritmusával egyező: a zeneszerző összehangolta a kánon- és szóló szövegének ritmikáját, ahogy a helyes prozódia ritmusa is diktálja. A szívdobogás nyolcadai szinte koppannak a zengő térben. Végül megszólal az *Éjszaka* kezdő hangnemet idéző, mélységes C-dúr akkordja.

Ligeti két fő motívumot ragadott meg a versből: a ritmikát és a ritmika hiányát, a megállást. A ritmikus kezdő szavakkal mind mélyebben belemerülve a lenti, földközeli anyagba, az anyag egyre sűrűbbé válik; ezzel szemben a külvilágot, a tövisek feletti néma csönd hirtelen ellentétét az új harmónia mozdulatlansága, és a szóló magányossága, hangnemen kívülisége ábrázolja.

Az *Éjszaka* tételpárjában Ligeti a Rongyszőnyeg-ciklus két versszakos darabjának első szakaszát dolgozta fel, azt is átírva, s utolsó sorát egy konklúzióval lekerekítve: „Reggel van!” A szövegben valószínűleg – ugyanúgy, ahogy az *Éjszakában* is – rögtön a ritmikai lehetőségek ragadták meg. Az első két verssor itt is kánonban jelenik meg, de minden szólamban más-más hangról indulva. Az első sor szimmetriája ritmikai tükörképként jelenik meg, tenutóval a két szélső szón, és staccatókkal a közbülsőkön. A hangsúlyos szó a „már”, azokból is a másodszor ismételt. Ez a hang a második szövegsor megzenésítésével összevegyülve festi le a versben kimondatlan harang kondulását. A basszus mondja ki a harangszót B-F kvinttel, s a belépő szólamok pentaton dallamának összes hangja az erre épülő további kvinthangokat szólaltatja meg (a C – mint az F kvintje, Esz – mint a B kvintje, majd G, D, és A – mint az F-re épülő kvintsorozat folytatásai), amelyek összegezve hétfokúságot alkotnak. A tonalitás alapja a B-hang. Az imitációs belépések egyre sűrűbben követik egymást. Az „üti” sokszoros, ütőhangszerszerű, ketyegő órára emlékeztető ismétlései már megelőlegezik a következő nagy szövegi egység, az idő zenei megfogalmazását.

A pentatóniából felépülő hétfokúság bontja ki a tétel mindkét részét. Ha folytatnánk az első rész kvintépítkezését, az E és a H-hang következne: és valóban, ez a két hang indítja el a második részt. Tökéletes prozodiával hangzik fel a

harmadik verssor, immár E-tonalításban, s annak megfelelő (H, Fisz, A, Gisz, Cisz, Disz, Aisz) kvint-belépésekkel, amelyek együtt ismét hétfokúságot adnak (1c kottapélda).

1c

Più mosso $\text{♩} = 138$ (prestissimo)
 (25) molto leggiero *pp sotto voce*

S
 ü - ti, ü - ti, ü - ti. Az i - döt be - me - sze - li
 tick - tock, tick - tock, tick - tock. In the dawn, cock - a - doo - dle -
 ti - cke, ti - cke, ti - cke. Spit - zer Glanz, krat - ze Rit - ze

M
 ü - ti, ü - ti, ü - ti.
 tick - tock, tick - tock, tick - tock.
 ti - cke, ti - cke, ti - cke.

A *sub. pp sotto voce*
 ü - ti, ü - ti, ü - ti. ¹⁾Az i - döt be - me - sze - li a ko - ra - i ki - ke - ri - ki,
 tick - tock, tick - tock, tick - tock. In the dawn, cock - a - doo - dle - doo, the cock cries and the duck too,
 ti - cke, ti - cke, ti - cke. Spit - zer Glanz, krat - ze Rit - ze in die zeit' - ge Het - ze, Hit - ze,

T
 Ah!
 ü - ti, ü - ti, ü - ti. *sub. pp sotto voce*
 tick - tock, tick - tock, tick - tock.
 ti - cke, ti - cke, ti - cke.

B *ffpp*
 Bann!
 Dong!
 Bam!

S
 a ko - ra - i ki - ke - ri - ki, az i - döt be - me - sze - li a ko - ra - i ki - ke - ri - ki,
 - doo, the cock cries and the duck too, in the dawn, cock - a - doo - dle - doo, the cock cries and the duck too,
 in die zeit' - ge Het - ze, Hit - ze, spit - zer Glanz, krat - ze Rit - ze in die zeit' - ge Het - ze, Hit - ze,

M *pp sotto voce*
 Az i - döt be - me - sze - li a ko - ra - i ki - ke - ri - ki,
 In the dawn, cock - a - doo - dle - doo, the cock cries and the duck too,
 Spit - zer Glanz, krat - ze Rit - ze in die zeit' - ge Het - ze, Hit - ze,

A
 az i - döt be - me - sze - li a ko - ra - i ki - ke - ri - ki,
 in the dawn, cock - a - doo - dle - doo, the cock cries and the duck too,
 spit - zer Glanz, krat - ze Rit - ze in die zeit' - ge Het - ze, Hit - ze,

T *pp sotto voce*
 Az i - döt be - me - sze - li
 In the dawn, cock - a - doo - dle -
 Spit - zer Glanz, krat - ze Rit - ze

B

30

S
 az i - döt be-me-sze-li a ko-ra-i ki-ke-ri-ki, az i - döt be-me-sze-li
in the dawn, cock-a-doo-dle - doo, the cock cries and the duck too, in the dawn, cock-a-doo-dle -
 spit-zer Glanz, krat-ze Rit-ze in die zeit'-ge Het-ze, Hit-ze, spit-zer Glanz, krat-ze Rit-ze

NI
 az i - döt be-me-sze-li a ko-ra-i ki-ke-ri-ki, az i - döt be-me-sze-li
in the dawn, cock-a-doo-dle - doo, the cock cries and the duck too, in the dawn, cock-a-doo-dle -
 spit-zer Glanz, krat-ze Rit-ze in die zeit'-ge Het-ze, Hit-ze, spit-zer Glanz, krat-ze Rit-ze

A

TS
 Tenor-Solo *falsetto da lontano p* *gliss.*
 ki-ke-ri-ki!
 cock-a-doodl'doo!
 ki-ke-ri-ki!

T
 Az i - döt be-me-sze-li a ko-ra-i ki-ke-ri-ki,
In the dawn, cock-a-doo-dle - doo, the cock cries and the duck too,
 Spit-zer Glanz, krat-ze Rit-ze in die zeit'-ge Het-ze, Hit-ze,

B
pp sotto, voce
 Az i - döt be-me-sze-li
In the dawn, cock-a-doo-dle -
 Spit-zer Glanz, krat-ze Rit-ze

35

M
sim.
 a ko-ra-i ki-ke-ri-ki, az i - döt be-me-sze-li a ko-ra-i ki-ke-ri-ki,
-doo, the cock cries and the duck too, in the dawn, cock-a-doo-dle - doo, the cock cries and the duck too,
 in die zeit'-ge Het-ze, Hit-ze, spit-zer Glanz, krat-ze Rit-ze in die zeit'-ge Het-ze, Hit-ze,

A
sim.
 a ko-ra-i ki-ke-ri-ki, az i - döt be-me-sze-li a ko-ra-i ki-ke-ri-ki,
-doo, the cock cries and the duck too, in the dawn, cock-a-doo-dle - doo, the cock cries and the duck too,
 in die zeit'-ge Het-ze, Hit-ze, spit-zer Glanz, krat-ze Rit-ze in die zeit'-ge Het-ze, Hit-ze,

TS

T
sim.
 az i - döt be-me-sze-li a ko-ra-i ki-ke-ri-ki,
in the dawn, cock-a-doo-dle - doo, the cock cries and the duck too,
 spit-zer Glanz, krat-ze Rit-ze in die zeit'-ge Het-ze, Hit-ze,

B
sim.
 a ko-ra-i ki-ke-ri-ki, az i - döt be-me-sze-li a ko-ra-i ki-ke-ri-ki,
-doo, the cock cries and the duck too, in the dawn, cock-a-doo-dle - doo, the cock cries and the duck too,
 in die zeit'-ge Het-ze, Hit-ze, spit-zer Glanz, krat-ze Rit-ze in die zeit'-ge Het-ze, Hit-ze,

A kakas kukorékolását szinte a lehetséges legmagasabb kvinthangon, H-n szólaltatja meg a két legfelső szólam, a tenor és a szoprán. Ismét csúcspont következik, ugyanazzal az eszközzel, mint az első rész végén. „Reggel van!” - az eddigi E-tonalitásból megmarad az A-hang, amely mindkét rész kvintrendszerébe beleillik, s a darabot indító háromhangos motívum eredeti kezdőhangjáról, de már a

kódát sejtetve, augmentálva tér vissza. A záróakkordra már nem jut verses szöveg, csak egy sóhaj, és a kvinthangok halmaza magára az alapsejtre, a kvint hangközre csökken.

Az *Éjszaka* és *Reggel* témája és szerkesztésmódja nem csak a kórusművek címével, de az *Éjszaka* clusterszerű indításával is rokon *Sötét és világos* című, 1956 őszén elkezdett zenekari vázlatban élt tovább.

2. Új polifónia születése

2.1. Mikropolifónia és expresszionizmus – Requiem

A Ligeti által elnevezett sűrű hálósövet, a mikropolifónia már az I. vonósnégyes sűrű félhang-imitációs szövetében felbukkan, félúton a mikropolifonikus kánon felé (2. kottapélda).

2.

745 *poco sf* *senza sord.* *pp* *senza sord.* *pp* *senza sord.* *pp* *arco* *pp* *poco sf*

*) etwa ♩ = 100 beginnen, dann string. / Beginn approx. ♩ = 100, then stringendo

760 *cresc. poco a poco (sin al fff)* *cresc. poco a poco (sin al fff)* *cresc. poco a poco (sin al fff)* *cresc. poco a poco (sin al fff)*

Ez után keletkezett Ligeti első, már külföldön írt műve, a *Glissandi*. Ez a Kölnben készült elektronikus kompozíció az első, melyben Ligeti megszabadul a metrumtól, és rövid hangzás-eseményekben gondolkodik: felkiáltások, sóhajok, ál-beszélgetés, robbanó váltások, melyek szinte vokális asszociációkat keltenek. Második elektronikus művében, az *Artikulation*ban (1958) a hangokat szándékosan a beszéd elemeinek megfelelően, fonetikus hangképekként használja. Egy másik, befejezetlen elektronikus tanulmány, melynek az *Atmosphères* címet akarta adni, majd *Pièce électronique no. 3*-ként befejezetlenül maradt, szintén a hangszínnel foglalkozik. A szerző gyermekkori élményéből táplálkozó háló-szerkezet kirajzolódása a zenekari *Apparitions* (1957-59) című mű II. tételében bukkan fel először. Az élmény olyan meghatározó volt, hogy a 70-es évek végéig a zenei szerkezet alapjául szolgált, s a kórusművekben még az 1982-es *Hölderlin-fantáziák*ban is meghatározó elem. A mikropolifonikus háló a gyermekkori félelmek tárgyi valóságából a zeneszerző egy álmán keresztül végül a zenében realizálódik újra.

Kora gyermekkoromban egyszer azt álmodtam, hogy nem tudok eljutni biztos menedéknek számító rácsos kiságyamhoz; az egész szoba ugyanis tele volt valami vékonyszálú, de sűrű és nagyon összekuszált szövevényel. [...] Nemcsak én akadtam fenn ebben az óriási hálóban, hanem más lények és tárgyak is: [...] A fennakadt élőlények minden mozgása remegést keltett, amely átterjedt az egész hálórendszerre, úgy, hogy például a nehéz párnák állandóan ide-oda himbálództak, s ez viszont megint csak az egésznek a mozgását fokozta. Időnként az egymást kölcsönösen befolyásoló mozgások oly erőseké váltak, hogy a háló itt-ott beszakadt és néhány bogár szabad lett. De rövidesen, elhaló zümmögések közepette, újra csak beleakadtak a himbálódzó szövevénybe. Ezek az itt-ott fellépő, váratlan események lassanként megváltoztatták a szövevény szerkezetét, mely egyre bonyolultabb lett. [...] A hálórendszer változásai visszafordíthatatlanok voltak; egyik korábbi állapot sem jöhetett újra létre. Valami kimondhatatlan szomorúság rejlett ebben a folyamatban, a múlt idő reménytelensége és a megváltoztathatatlan múlt melankóliája.¹

Az *Atmosphères* című nagyzenekari mű körülbelül a közepétől kezdve mikropolifonikus, és ritmusértékeiben is nagyon hasonlít a *Requiem* Kyrie tételéhez: a mikropolifonikus háló *pppp*-ban sűrűsödik-ritkul a vonóscsoportok között, akár a Kyrie kóruszólam-kötegeiben.

¹ Várnai, *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, 33.

A *Requiem* a hálórendszert, a statikusságot, és a szaggatott, hadováló gesztusnyelvet az előtte keletkezett hangszeres művek rokon anyagaihoz hasonlóan alkalmazza. A dinamikai skála a *Requiemben* is végletesen kitágul, de itt az adott szöveg konkrét tartalommal tölti fel a zenei anyag kihűtött expresszivitását.

Requiem (1963/65)

Ligeti a háború után, az 1950-es évek elején vázlatokat készített egy tervezett requiem-kompozícióhoz, majd az 50-es években egy újabb requiem-változaton kezdett el dolgozni. Ligetit a Pekingi Opera előadásának élménye indíthatta akkoriban arra, hogy egyfajta pentaton hangkészleten alapuló dodekafon zenét írjon. A szerializmus elveiről már hallott, Schönberg és Webern műveit azonban még nem ismerte. Sajátos dodekafóniája két, egymástól kisszekunddal elcsúsztatott pentaton hangsorra, és az azokat kiegészítő pien-hangokra épül. Az addigi bartóki stílusú komponálásmódnak hátat fordító, Perotinus és Machaut orgánumait tanulmányozó, a Palestrina-stílus és Ockeghem zeneszerzés-technikáinak befolyása alá kerülő zeneszerzőnek ez a második terve már olyan kompozíciós elveket tartalmaz, melyek előremutatnak a későbbi *Requiem* polifóniájának szigorú szabályrendszeréhez.

A zenetörténet korábbi requiem-kompozíciói általában végigkomponáltak, a gyászmise minden szövegrészét feldolgozzák. Ligeti eredeti terveiben is a teljes szöveg megzenésítése szerepelt, de később – ahogy a mű első cím-megfogalmazása is mutatja: *Vier Sätze aus dem Requiem* – négy szövegrészt választ ki, és az utolsó, Celanói Szent Tamás szekvenciájához is csak később csatolt *Lacrimosa*-részt leválasztja a *Dies irae*-től, és önálló tételben fogalmazza meg.

Az 50-es évek második felétől Ligeti zenéjét két ellentétes mozgástípus: a statikus, finom belső mozgásokkal rendelkező, álló zene, és az áttört, szaggatott, izgatott zenei anyag jellemzi. Az előbbi típus legkorábbi nyomai fellelhetők az 1955-ös *Éjszaka* című kórusmű diatonikus clustereiben, az utóbbinak első vokális példája a két *Aventures*-darab. A *Requiemben* mindkét karakter szerepel.

A *Requiem* a Svéd Rádió felkérésére, a Nutida Musik (Új zene) hangversenysorozat jubileumára készült. A mű a halotti mise-szöveg ellenére nem a keresztény hitvallás szerinti gyászzene. Ligeti zenéje a halál, a halál borzalmai és a haláltól való félelem ábrázolása, mint a születésünktől velünk élő emóció, mely az

emberi félelem örök tárgya, és az ember egyik legerősebb élménye. Másrészt Ligeti saját, egyénileg és társadalmilag megélt félelemérzetei² természetesen mind részei a zeneszerző halállal kapcsolatos gondolattársításainak. A halálfélelmet azonban – ahogy az *Aventures*-ben is – Ligeti saját szavait idézve „fordított gukkerrel” szemléli: a borzalom ábrázolásának túlhajtott expresszivitása a borzalomnak és a félelemnek távlatot ad, s azzal, hogy azt objektív módon, mintegy nagyító alatt vizsgálja, egyszerre erősíti fel, és próbálja legyőzhetővé tenni.

A *Requiem* vegyeskara öt négyszólamú csoportra tagolódik. Ligeti a szólamfajtákat ezekben a négyszólamú kötegekben mozgatja, a több szólamra osztott hangfajokat mindig egységes tömbként kezeli. Az Introitus zeneileg egyetlen nagy ív a kezdő „Requiem aeternam” szöveg mély regiszterétől a „lux perpetua” éteri szférájáig, melyben a sötétségből a fényig vezető utat a zeneszerző a fokozatos regiszterváltás eszközével valósítja meg. A basszus szólam nagy Eisz-A-ig terjedő mozgását az alt és tenor mély fekvésű belépése követi. Ezután a két szólista énekel a középregiszterben, amit a kórus mezzoszoprán és szoprán szólama visz föl a kétvonalas Disz-ig. Az énekszólamok mindvégig kis- és nagyszekund lépésekben mozognak, ennél nagyobb hangköz egy szólamon belül nem fordul elő. A soronként tagolt szöveget a kórus mindig egyszerre induló belépésekkel szólaltatja meg, a versszakok folyamatosságát csak egy-két helyen szakítja meg zenekari csönd. A tétel dinamikája a kétszeres és a négyszeres *piano* között mozog; az egyetlen hangerőbeli változás a „te decet hymnus” és „luceat eis” szavak előtt a kórusbelépés hangját megerősítő kúrtszólam *mp* A-hangja.

Az emelkedő nagy ív négy kisebb ívszakaszra osztható: az első három a szöveg felépítését követi, majd a negyedikben, amely még az előző szakasz lezárása előtt elkezdődik, visszatér az első két sor szövege. Ezt a két szólista vezeti be, s utánuk már csak a nőikar énekel, egymás hangját folytató, emelkedő regiszterű tömbökben. A hangterjedelem az első két kisebb ívben bővülő-szűkülő tendenciát követ, ezután a clustererek egyre csak tágulnak. A hangzás tágulása és a regiszterbeli emelkedés tehát nemcsak a nagyformát, hanem annak részeit is jellemzi.

A szöveg első szakaszában a férfi szólamok kisszekund együtthangzásból indulva bomlanak ki a szűkített kvart terjedelmű clusteren belül, majd Fisz-A tercre ismét

² Gyermekkori pókföbiája, családtagjainak a haláltáborban való elvesztése, Magyarország orosz megszállásának diktatúrája.

összeszűkülnek. A második strófában („Te decet hymnus”) a tenor és alt szólam csatlakozik a basszushoz. Az egyéni szólamok dallami hangterjedelme a kis F-unisono indulástól az alt és basszus szólamban a kvartot is eléri, az összhangzás pedig kitágul a kis C-kis B szeptimre, majd a szólamszám ritkul, és a hangterjedelem a tenor szólambeli Disz-G clusterre csökken. Ez tehát a második, szélesebbre táguló ív-szakasz. A harmadik versszak két basszusszólista homofon ritmikájú szekundhangzásával indul, melyet ismét unisono belépés követ az eddigi három szólamban, Asz-hangon. A kórushangzás ismét szeptimet ölel fel (kis C-kis B), de később belép a két szólista is, akiknek kis Aisz-Cisz-ig terjedő tercen belüli folyondárja előkészíti a mezzo és alt egy regiszter-szinttel magasabban (C1),³ a továbbiakban már csak a három nőikari szólamban megszólaló hangjait. A szoprán szólam a Fisz-unisono kezdésnél csatlakozik, s ez a szakasz is eljut a kis H-A1 kiterjedésű clusterig. A záró szavak („luceat eis”) a szeptim felső hangján, A-n kezdődnek (itt jelenik meg az első kürt szordinált A-hangja), majd az együtthangzás eléri legszélesebb terjedelmét, a D1-Desz2 clustert.

A szólamok ritmusai a negyed, a triola vagy a kvintola osztásaiból épülnek fel, mindegyik szólamra egy kiválasztott proporció jellemző a tétel egészében. A dallamok szekundmozgásán kívül ez a ritmikai elosztás a tempóérzet hiányát, lebegés-érzetet vált ki; a szöveg (illetve legalább az első néhány szótagok) követhetőségét az unisono szólamköteg-indulások biztosítják.

A zenekar ritkásan, fátyolszerűen hangszerelt, anyaga a kórus tömbszerű kezeléséhez hasonló: a kis létszámú hangszercsoportok általában egyszerre belépve kapcsolódnak a vokális clusterekhez, csak helyenként úsznak be különálló hangszerszólamok.

A forma egészének és részeinek, a makro- és mikroszintek zenei szervezésének azonossága a következő tételben még több részletre kiterjed. A polifónia összetettségénél Ligeti Bach *Singet dem Herrn ein neues Lied* című motettájának bonyolultan összefonódó szólamszövésére utal. A szólisták ebben a tételben nem énekelnek, tulajdonképpen zenekarral megerősített kórustömbök fluktuációját halljuk. A Kyrie tétel ötszólamú kettősfüga: a Kyrie és a Christe téma egyszerre indul el a kórus alt és tenor szólamaiban. A hangfajok négyes szála mindkét

³ Egyvonalas C; a továbbiakban a hangmagasság melletti szám az egyvonalas és afeletti oktávregisztereket jelöli.

témában végig unisono kánonszerkesztéssel fonódnak össze. Ezek a kánonok a kétféle téma szerint azonban más-más jellegzetességgel bírnak. A Kyrie mindvégig szekundlépésekben mozgó kánonszólamai szűk, mozgó clusterhangzást hoznak létre, ezáltal itt az álló karakter vertikális jellege dominál. A Christe dallama is kis hangközlépésekkel indul, de a hangközök terjedelme fokozatosan növekszik, s az egyre nagyobb, váltakozó irányú ugrások miatt a sok szólamból összeálló cluster is tágabb, és a témában a melodikus jelleg jobban érvényesül (3. kottapélda).

3.

The image displays a musical score for a Kyrie and Christe section, spanning measures 25 to 36. The score is written for multiple staves, including vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Violin, Viola, Cello, Double Bass). The Kyrie section (measures 25-30) is marked *pp* and *espressivo*, with a *morendo* dynamic marking. The Christe section (measures 31-36) is marked *pp* and *espressivo*, with a *diminuendo poco a poco* dynamic marking. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a dense texture of overlapping lines. The Kyrie part is characterized by narrow intervals and a cluster-like sound, while the Christe part shows a more melodic and expansive character.

A Kyrie-téma alap- és tükörfordításban jelenik meg az alt-basszus, majd a szoprán szólamban, majd elindul az alap-hangsor transzponált változata a tenor és mezzoszoprán szólamban. Ez alatt a fennmaradó szólamokban a Christe-téma alakjai párhuzamosan haladnak, s ha egy szólam saját témája végére ér, a másik témába kezd. A Christe témaváltozatai többféle fordítást bemutatnak: az imitációfajtákhoz nemcsak a rák- és ráktükör fordítás adódik hozzá, hanem a hangok sorrendjében is belső logikai játék működik, ugyanis a hangsorok szeletein belül egyfajta rotációs elv érvényesül: a sor egy bizonyos hangig eljutva megáll, és elidőz a hangsor-szelet hangjainak oda-visszapörgetésén, mindig szimmetrikus hangi pontok körül. Így a mikropolifónián belül makro-szerkesztés kristályosul ki. Ha a két téma egyes szólamainak kezdőhangjait sorban egymás mellé rendezzük, akkor az első 12 hang megfelel a Christe-téma tükörfordításának, a fennmaradó többlethangok pedig ennek a fordításnak az inverzét adják.⁴ A Christe-téma bizonyos szempontból újfajta szeriális szerkesztésnek tekinthető, de Ligeti szeriális gondolkodása nem egyezik a Schönberg-féle alapelvekkel. Ligeti a hangok egymásutánjának ismétlési-visszajátszási lehetőségeivel, azok messzemenő, a mikroszeriálig terjedő kombinációival foglalkozik. Ez a fajta, jóllehet a Schönbergéhez hasonló pusztán logikai-matematikai alapelv azonban egy magasabb cél érdekében indokolt: a rendszer egészének összpolfóniáját, vagyis a mikropolifóniát, az pedig a szöveg tartalmi kifejezését szolgálja. A textúra hálószerű szövevénye így kapcsolódik össze Ligeti gyermekkori álmán keresztül a tétel központi expresszív tartalmával, a félelem és a szövegbeli könyörgés bizonytalan, és felfokozott érzelmi állapotával.

Ligeti mindkét kánon ritmikai imitációját rugalmasan kezeli; a csak kis eltérésekkel rendelkező, de körvonalaikban hasonló ritmusképletek megszerkesztése Ockeghem varietas-technikájára⁵ emlékeztet. Az alapkánonok ritmikájában a $\frac{4}{4}$ -en belül domináló aszimmetrikus osztások (triolák, kvintolák, szeptolák, ezek átkötései-eltolásai és sokszorosán imitált változataik) miatt a metrum- és időérzet megszűnik, állandó lebegés jön létre. A Kyrie és Christe téma ritmikája annyiban tér el, hogy az előbbi értékei folyamatosan és ritmikailag megkomponáltan gyorsulnak, míg a Christe végig valamivel lassabb értékekben, egyenletesebben mozog. Amikor a

⁴ Lobanova, *Style, Ideas, Poetics*, 122-123.

⁵ Egy dallami motívum folyamatos változtatása.

Christe dallamában az imitáció a legapróbb ritmusokhoz érkezik, a nagyon kis időeltérésekből könnyen adódó unisono veszélyének elkerülésére Ligeti egy-egy hangot lelassít, illetve a soron következő hangokat késlelteti.

A Kyrie szöveg hármastagolása a hallgató számára rejtve marad, de a lejegyzést tüzetesebben vizsgálva felfedezhető. A két téma megjelenései nagyjából egyenletesen oszlanak el a szólamok között, de az első részben a Kyrie uralkodik (az öt szólam közül legtöbbször három a Kyrie-t, kettő a Christe-t énekli). Pontosan a tétel felétől (60. ü.) kezdve a Christe egyre inkább túlsúlyba kerül, de ismét csak három szólam énekli egyidejűleg ezt a témát, azután a többi szólam a Kyrie-témával ismét beúszik a zenei szövetbe. A ritmusrétegek sűrűsödése, a hangterjedelem és a regiszter bővítése, a dinamikai fokozás előkészíti a kulminációs területeket (46. és 102. ü. környéke). A csúcsponthoz közeledve a Kyrie ismét dominánssá válik, s a tétel kétharmadánál (91. ü.) már mind az öt szólam a Kyrie-témát énekli. A Kyrie ritmikája ismét felgyorsul, a csúcsponton (92. ü.) pedig a szoprán még egyszer utoljára elindítja Christe-témát, újra elérve a legmagasabb, kétvonalas B-ig, ahová ez a szólam ugyanezzel a témával már az első csúcsterületen (46. ü.) is eljutott.

A Kyrie-témák idő- és térbeli lassulásai-gyorsulásai, a Christe-témák regiszterbeli elhelyezései nemcsak a kulminációs területeket vetítik elő, hanem egyfajta elasztikusságot adnak a zenei masszának, mely ezáltal folyamatosan, amőbaként változik.

Ligeti – a zeneszerző saját szavait idézve - túlfokozza a notációt, hogy elérje a kívánt eredményt. A szólamok között általában többszörös kisszekund- eltérések, és szinte csak századmásodpercnyi időbeli különbségek vannak, ami a sűrített clustereken belüli intonációt lényegesen megnehezíti. Ehhez a hangszerek jelzőhangjai adnak segítséget egy-egy kórusbelépésnél.

Ligeti tehát nem aleatorikus eseményekben gondolkodik; irányítani akarja a szólamokat, hogy ezzel a kis eltérések is kontrollálhatóak legyenek. A szólamvezetés, a hang- és ritmikai szervezethez tehát korántsem öncélú. Csak ezzel az aprólékosan kidolgozott lejegyzéssel érhető el az, hogy a különböző előadások is csak a legminimálisabb szinten (egy együttes hangszíne, artikulációja terén) térjenek el egymástól.

Ligeti célja az, hogy „egyfajta mikrotonális elmosódás”, lebegés jöjjön létre, ezért a kórus hibáit megengedhetőnek tartja, sőt, a rendszerbe belekomponálnak tekint.

Magyaráztam az énekkarnak, hogy az a jó, ha énekük nem *teljesen* tökéletes, próbálják megközelíteni a kottakép dallami és ritmikai pontosságát, de nem baj, ha kis hibát csinálnak, a hibák be vannak kalkulálva. [...] Valamennyivel túlfokozom a notációt, hogy elérjem azt, amit akarok.⁶

Ligetit már hosszú ideje foglalkoztatta az Utolsó Ítélet témája. Celanói Szent Tamás szekvenciájának sorait színes képekben, mint egy képregényt képzelte maga elé. A zeneszerző szerint a Dies irae tétel a közvetlenül a Requiem előtt keletkezett *Aventures* Allegro appassionato szakaszának stílusbeli megfelelője, mindkét zene szinte ugyanazokat az érzelmi tartalmakat fejezi ki. Vázlataikban is több rokon értelmű kifejezés található (például pánik, félelem, üldözés). A halálfélelem megfogalmazása az *Aventures*-ben is dominánsan jelen van, de a Dies irae-ben a szöveg jelenléte miatt a hatás itt még közvetlenebb. Ligeti zenéjében a vizuális, térbeli gondolkodás a zenei retorikából ismert alakzatokat hív elő: az Introitusban a sötétségből és a fényig való eljutás és regiszterbeli emelkedés az *anabasis* figurát idézi. A Dies irae-ben a szövegábrázolás a *hypotyposis* figura megfelelője, melyet az intenzív kifejezőerővel, vagy erős vizuális asszociációs lehetőséggel rendelkező szavak zenei megfestéséhez alkalmaztak a barokkban (például a „sepulchra” szó a lefelé ugró mezzoszopránszólóban, vagy a „Tuba mirum” két oktávot átfogó ugrásai a szopránban a mély rézfúvók erőteljes crescendójával követve). A szöveg képszerűségét mind a kórus, mind a szólisták szélsőséges gesztusokkal fejezik ki. A dinamika túlnyomó részt *fff.* A hatalmas és gyors egymás utáni ugrások, a többretegű, zaklatott ritmus (triolák, kvintolák ütköztetése a negyed mérővel, és ezek átkötései) mind hozzájárulnak a túlzott expresszivitáshoz, amelyben az érzelmek kihűlnek, és így, lényegükig lecsupaszítva még fenyegetőbbé válnak. A ritmikai és dallami töredezettség a szövegre is kiterjed, amikor a mezzoszoprán szólista egy szó első szótagját kezdi csak el, s a további szöveget a kórus folytatja, vagy amikor a „Jesu” szótagjait a két szólista megosztja egymás között (a szótagok folytatólagosak, de két extrém regiszterben követik egymást).

Ligeti a Dies irae tételben két kórust használ, melyek a szöveg nagy részét együtt szólaltatják meg. Az első kórust általában halk dinamikával, fojtott hangon, vagy háttérből megszólaltatva alkalmazza. Minden szövegszakasz új tempót kap, a szólisták pedig többnyire tempón kívüli tartott hangokkal énekelnek. A zenekari

⁶ Várnai, *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, 78.

kíséret a kórus alatt vastagabb, megerősítő szerepű, míg a szólistákat csak pár hangszer kíséri.

Az első két versszak zenei szerkesztése azonos. A Disz-hangból kiinduló, majd minden szólamban apró ritmikai elesúztatásokkal, nagy és változó irányú hangközugrásokkal artikulált, prozódijával a hadováló beszéd érzetét keltő zene, a borzalom szétzilálta lelkiállapot effajta kifejezése szinte sokkhatásként éri a hallgatót (4. kottapélda).

4.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The title is "SUBITO: AGITATO MOLTO, mit grösster Kraft und Aufregung". The tempo is marked "♩ = 60" and the time signature is "4/8" with a note value of "♩ = 120". The score is for "CORO I+II" and consists of 8 measures. The vocal parts are written for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piano accompaniment is written for the right and left hands. The lyrics are in Latin and German. The score is marked with "ff" (fortissimo) and "rit" (ritardando) in several places. The tempo is marked "SUBITO: AGITATO MOLTO".

A harmadik strófa („Tuba mirum”) a szólistáké; a kórus egy-egy hangjukat felerősíti, térbelivé teszi. A versszak záró sora a következő, „Mors stupebit” szakasszal montázsszerűen összeszótt: homofon, szaggatott, élesen hangsúlyozott szótagjai között – melyet az első kórus sotto voce tompít el – unisono hangon felvillannak a „Coget omnes” szövegsor kezdő szótagjai (5. kottapélda). Ezt a szöveget a szólisták hol átveszik, hol átadnak egy újabb szótagot a kórusnak. A „Liber scriptus” kezdete egybeesik az előző versszak záróhangjával, zenei anyaga a két első strófaét idézi. A „Judex ergo” versszakot a vegyeskar mindenféle tagolás nélkül, folytatólagosan, subito dolcissimo karakterrel viszi tovább. Itt található a legnagyobb dallambeli hangközugrás: a basszus szólam az egyvonalas, falzett Asz után két oktáv és még egy tritonusszal mélyebbi D-t énekel egy triola kellős közepén. A következő versszakot a szólista kezdi, ismét egybeszóve az előző verssor kórusbeli véghangjaival, majd három versszak is elhangzik, stretta-szerűen, szorosan egymásba szóve. A kórus a „Rex tremendae”-vel belevág a szólista gyors futamába,

Eközben a szólisták ismét szétdobott hangokkal, és egymás közt megosztott szótagokkal énekelnek, mialatt a kórus zenei anyaga mindinkább a kezdeti, gesztikuláló modorhoz tér vissza. Az „Ingemisco tamquam reus” versszakot a két szólista az iménti karakterben folytatja, a záró „Deus” férfikari, lágy akkorddal szólal meg. Ezt követően ismét két versszak keveredik (itt kerül sorra a „Quaerens me” kezdetű, a szekvencia menetében eredetileg korábban szereplő strófára), a szólisták és a kórus elosztásában. A szólisták „Inter oves” szövegének szekundhangzatait távoli regiszterek teszik lággyá. A Confutatis szöveget a férfikar és a szoprán szólista osztja meg teljes erővel, extatikus lelkiállapotban. Az „Oro supplex” könyörgése az első kórus nőikarában szól, egységes C hangról elindulva; a szólamok polifóniája és ritmikai kezelésmódja az Introitus tétel polifon szerkesztésére emlékeztet. A hangszerek, majd az énekszólamok a mély regisztertől kezdve fokozatosan elhalnak, a dallamvezetés emelkedik, és sűrű kisszekund-clusterben oldódik fel.

A Dies irae tétel a *Requiem* drámai középpontja. A forma töredezettsége, a vadul gesztikuláló éneklésmód által a szöveg képszerű villanásokban tárul a hallgató elé. Az extrémítások addig a határpontig viszik a kifejezést, ahol a felnagyítás egyszerre leegyszerűsítést, tárgyilagos szemlélődést tesz lehetővé.

A Dies irae töredékes, nagy ugrásokkal tűzdelt féktelen dallamainak hangszeres párhuzamát fedezhetjük fel a *Requiem* után befejezett Csellóverseny II. tételének „Wild” feliratú szóló vonós-megszólalásaiban, a csellószólista pedig kétszer artikulál hasonlóképpen, a zenekar nélkül (6. kottapélda).

6.

67 **T** **SENZA TEMPO (PRESTISSIMO POSSIBILE)** OHNE ZÄSUR ANSCHLIESSEN SOFORT WEITERGEGEHEN NACH DEM LETZTEN PIZZICATO

Cl. I

Fg.

Arp.

Mi[♯] Fa[♯] Sol^b La^b
Si^b Do[♯]

prestissimo possibile *)
fff gerissen, con tutta la forza
Sol[♯] La[♯] Sol[♯] Do^b

Viol. I SOLO I (sempre pizz.) prestissimo possibile *)
fff con tutta la forza

Viol. I SOLO II (sempre pizz.) prestissimo possibile *)
fff con tutta la forza

Vla. SOLA (sempre pizz.) prestissimo possibile *)
fff con tutta la forza

Vcl. SOLO ferocissimo, virtuosissimo, prestissimo possibile (sempre prestissimo)
al talone arco, marcantissimo - - - poco a poco alla corda (senza rall.!)
tutta la forza „wie verrückt“
diminuendo - - - (iv.)
pizz.ord. prestissimo possibile *)
fff con tutta la forza

Vcl. SOLO [aus dem Orchester] (sempre pizz.) prestissimo possibile *)
fff con tutta la forza

Cb. SOLO (sempre pizz.) prestissimo possibile *)
fff con tutta la forza
sfort abbämpfen

A szekvencia utolsó versszakát, a Lacrimosa-t Ligeti formai különválasztással, és kifejezésben is elkülöníti az Utolsó Ítélet-látomástól. A zenekar kamara-méretűvé zsugorodik, a kórus itt nem szerepel, a szöveget a két szólista énekli. A zene lelassul, a kifejezőmód megnyugszik, visszatér az Introitus többszörös *piano* dinamikája. A mély regiszterek és a harsány magasságok megszűnnek, s ezzel együtt a szorongás is feloldódik. Ligeti újra a teljes kromatikus hangkészlettel dolgozik, de bizonyos pontokon megjelennek a konzonáns kvintek, kvartok és oktávok, melyek egyben tagolási pontokat jelentenek. A ritkás hangszerelés, az áttetsző harmóniák és az üres,

távoli hangközök csak bizonytalan feloldást adnak. A *Lacrimosa* csupán a lélek elcsendesedése, a halál gondolati túlélése; a feloldás kétségekkel teli marad.

A *Lacrimosa* strófáiban az addigi AAA, BBB rím megtörik, a szekvencia két utolsó versszaka (AAB, BCC) egyetlen, háromszor két soros, páros rímelésű strófaaként is értelmezhető (AABBCC).

Az azonos rímű sorokat a két szólista mindig együtt indulva (Fisz illetve Gesz hangon), szekund-szövevényben mozogva énekli, a legnagyobb távolság szólamaik között a terc. A kettes sorok zárszavait Ligeti egy-egy tágabb hangközzel („favilla”: tritonus; „parce Deus”: kvint, tritonus és oktáv; „requiem”: kvartról oktávra oldás) emeli ki. A tétel végén a vonósok és a fuvolák magas regiszterében a hangzás légiessé válik, szinte szertefoszlik, s végül csak a két mély klarinét B-Desz konzonanciája szól, ötszörös *piano* dinamikában.

A *Requiem* két szélső tétele keretet ad a kompozíciónak. Vokális szempontból a legnagyobb igényeket a *Kyrie* és a *Dies irae* tétel támasztja az előadókkal szemben. Az *Introitus* és a *Lacrimosa* statikus jellege a *Kyrie*-ben is érvényesül, de más módon: a szöveg a *Kyrie*-ben állandó mozgásban van, azonban mivel a mozgás és a hangmagasságok időbeli és hangmagasságbeli pontjai helyett inkább mozgásterületeket, hangmagasság-tartományokat, azaz pontok helyett körvonalakat érzékelünk, ritmikai és mikrotonális elmosódások jönnek létre, és az egymásra rétegzett szólam-összefonódások a hallgató számára kivehetetlenné teszik bármilyen motívum észlelését. Így születik meg a statikusság élménye: a fül számára a leírt zene hasonlóképpen megtévesztő, mint a szemnek az optikai csalódás.

A Ligeti zenei szerkesztését befolyásoló reneszánsz zeneszerzők technikái, a barokk *stile concitato* és a retorikai affektusok mellett a zene képszerű ábrázolásai, a hallgatóban könnyen előtűnő vizuális asszociációk nyilvánvalóvá teszik a képzőművészeti háttér jelenlétét. Ligeti a mű kapcsán kedvelt festőit, Bosch-t és Breughelt említi (a *Dies irae* vázlatában egy „kis bosch-i alak” feljegyzése szerepel); 1961-ben, két évvel a *Requiem* elkezdése előtt járt a Prado-ban, ahol élőben is megtekinthette Brueghel *A Halál győzelme* és Bosch *A földi örömök kertje* című képeit. A képregényszerűséghez a Mickey Mouse-t és Steinberg képi világát hozza példaként: egy-egy ijesztő jelenet karikatúra-szerű grafikai és mozgásos ábrázolása is

tulajdonképpen félelmeinkkel kapcsolatos zavarunk leplezése, illetve komikumba való átfordítása.

A *Requiem*ben az *Atmosphères* statikussága és az *Aventures* töredezettsége is jelen van, s ezekhez új stíluselemként társul a vokálisan először megjelenő mikropolifónia, valamint a konzonáns hangköz-pontok. A fel-felbukkanó diatonikus harmóniák, melyeknek nincsen tonális kapcsolódásuk, nyugvópontokat jelentenek a kromatikus hangmezőben. A *Lacrimosa* tiszta hangközei egyenes utat nyitnak a *Lux aeterna* kompozíciója felé. A mikropolifónia, a kánonteknika, a hangtér legyezőszerű kromatikus kinyílása és a letisztult harmóniai tagolódási pontok a *Requiem* befejezése után egy évvel keletkezett a capella kórusművet a *Lacrimosa* tétel párjává teszik.

Akár később az *Aventures*-ben, Ligeti ebben a művében is a szöveg magvát ragadja meg, de annak nem akusztikai-prozódiai, hanem szemantikai kihasználására törekszik. A képzettársítás olyannyira összeforr a zenével, hogy a tételek belső szerkesztésmódját (anabasis, mikropolifónia, gesztus-nyelv, konzonancia) is meghatározza. Ligeti *Requiem*jében tartalom és forma egymást feltételezi: a zenei struktúrák tartalmilag mindig asszociatívak, az akusztikus eredmény háttérben képzeletbeli, vizuális-emocionális jelenség áll. Az asszociatív elemek azonban nem háttérprogramként, hanem a zene belső, organikus részeként, sejt-szinten határozzák meg a *Requiem*et.

2.2. Mozdulatlan változás - Lux aeterna

Az 1955-ös a capella *Éjszaka* egymásra rétegzett kánonszólamai már a *Requiem*ben kifejlesztett mikropolifónia irányába mutatnak. A korai kórusmű sűrűsödő kánonszólamok szekundusúrlódásokkal teli, diatonikus hangkészletben mozgó hangfüggönyét a hirtelen subito *f-pp* „csönd” szó új tonalitású, két tiszta kvintet, majd tiszta oktávot is magában foglaló konzonáns akkordja váratlanul megszakítja, majd a már csak egy-két szekundusúrlódást magukban foglaló hármashangzatok a szövevényt feloldják, és a mű zárásához vezetnek. A *Requiem* *Lacrimosa* tételében az oktáv, kvint, kvart és tritonus együtthangzás nyugvópontként, oldásként kerül vissza a kromatikus hangmezőbe. A *Lux aeterna*ban a kezdő unisonóból

legyezőszerűen kibomló kromatikus hangzást oktáv-pontok tagolják, konszonáns hangköz-szignálok tűzdelik.

Már a *Sötét és világos* (1956) című, csak vázlatban fennmaradt zenekari műben kísérletezett Ligeti azzal, hogy meddig lehet egy statikus clusterhangzást fenntartani.

A mű *Lento sostenuto* tempójelzésű, $\frac{8}{8}$ -ban 12 félhangot tartalmazó clusterrel kezdődik a 44 soros kottaoldalon, és hat ütemig tart. A clusterben az *Apparitions*-tól kezdve a mikropolifóniával belső mozgások alakultak ki, mely a *Requiem*ben rendkívül komplex zenei anyaggá fejlődött.

Úgy, ahogy az *Atmosphères* (1961) és *Lontano* (1967) szövete már mentes a hagyományos értelemben vett témáktól, motíviktól és ritmikai alakzatoktól, a *Lux aeterna*-ban sincsenek ilyen alapelemek. A motívum jelentése megváltozik. A hangköz-képletek harmonikus motívumegységekké, és zenei részek tagoló elemeivé válnak, a hangzástömeget pedig továbbra is finom belső mozgások irányítják.

Lux aeterna (1966)

A *Lux aeterna* Clytus Gottwald, a Schola Cantorum Stuttgart énekegyüttes karnagyának felkérésére íródott. A 16 a capella énekszólámra írt kórusmű komponálása idején Ligeti kórházban feküdt. Képzeletében „végtelenül szép, eufónikus harmóniák”⁷ szólaltak meg, s még ott megírta a mű hangi vázát. Ekkoriban kezdett hozzá a Csellóverseny komponálásába is, amit a *Lux aeterna* kedvéért félbehagyott.

Ahogy a versenymű, a kórusmű is egyetlen hanggal, a középregiszterbeli F-fel indul. A szólámok unisono kánonja - akárcsak a *Requiem* Kyrie tételében – az egész mű meghatározó szerkesztési elve. Ligeti ismét osztott szólámkötegeket mozgat: a vegyeskar négy hangfaját négyes fonatokra bontja.

A polifonikus kánonokat két homofon Domine-hangzat tagolja, melyek így a művet három nagy kánonszakaszra osztják. A Domine-clusterek (Ligeti szóhasználatával a továbbiakban: intervallumszignálok) folytatólagosan következnek a kánonrészek után, trichordjaik mindig izoritmikus akkordokban szólalnak meg. A kétféle markánsan eltérő zenei anyag ebben a műben tehát a kibomló

⁶ Steinitz, *Music of the Imagination*, 150.

kánonszakaszok egyfajta horizontális, sűrű-kromatikus clusterhangzása, és az intervallumszignálok vertikális, tiszta-tonális clusterei, melyek minden esetben kisterc+nagyszekund összetételű tiszta kvartot átfogó hangzatok. A folyamatosan szótt zenei anyagban nincsenek hézagok, szünetek, mindig szól valamelyik énekszólam.

Az első kánon a szoprán, alt és tenor szólamokban szólal meg. A második kánon első szakaszát csak a férfikar énekli, majd körülbelül a szakasz felétől a nőikari szólamok is belépnek. A vegyeskarból azután ismét a férfikar marad meg. A harmadik kánont csak az alt énekli, de kapcsolódik hozzá a szoprán, a tenor, majd a basszus tartott, hosszú hangzataival.

Mindegyik kánon más irányban halad, de hangfi felépítésük egyformán tágulást, majd szűkülést mutat. Az első kánon íve emelkedő: hangterjedelme az F-indulás után a Desz1-A2-ig terjed ki, majd unisono A-ban egyesül. A második kezdőhangja, a férfikari Fiszl után lefelé hajlik, s az Asz-B-C trichordon egy pillanatra megáll; ezután a hangtér hirtelen vegyeskari hangzásra kiszélesedve a nagy G-G2-távolságot öleli át, melyből visszatér a középregiszterbeli, férfikari E-hez. Az utolsó kánonban az alt regisztere dominál, melyhez a felső, majd alsó regiszter csatlakozik, majd a zene az alt mélységéhez közelít.

A kánonok – ahogy a Kyrie-ben is – hangfi szempontból teljesen megegyeznek, de a szólamok ritmikailag eltérőek. A ritmikai szerkesztés a proporciós kánonra emlékeztet, mert minden egyes szólamhoz saját, állandó ritmikai osztásfajta társul (például szoprán1 - triola, szoprán2 - kvintola, szoprán3 - a negyed osztásai). Ezek a proporciók pontosan, csak nagyon apró eltérésekkel követik az alapkánon ritmusát. Az egyes szólamok szinte mindig az alapérték tört részein, szünetek után lépnek be, és alig találunk a kottában olyan helyet, ahol egy hangfi megszólalás az ütem pontos negyedrésszére esik (kivételt egyedül a „Cum sanctis” kezdetű szakasz képez). A ritmusok aprólékosan megtervezett hosszúságai, illetve a töredezett, de egymásba kapcsolódó, egymást folytató hangok is a hangzás folyamatosságát szolgálják (mindig van éneklő szólam), amely a proporciós arány mellett nagymértékben hozzájárul az idő-tényező elmosásához. Az egymást követő kánonok idejében jelentkező ritmikai rugalmasság, mely együtt jár a zenei anyag mozgásának sűrűsödésével-ritkulásával, újabb eszköz az időmérték elfedésére.

Csak az első kánon indulásánál lépnek be egymás utáni sorrendben a szólamok; az ezt követők szólamkötegei egyszerre indulnak, és csak később ágaznak el. Az egyes szólamok nem mindig a kezdőhangjától kezdve imitálják a kánondallamot; egy később belépő szólam bekapcsolódhat a már elindult kánon közepénél is az éppen aktuális szövegrész dallamával, s egy szólam akkor is újabb kánonba kezdhet, ha az előző még folyamatban van. A formarész effajta nyújtása alatt az előző zenei anyag akár az új szakasz teljes időtartama alatt is folytatódhat. A kánonok egymásba csúsztatásának legbonyolultabb példája a darab hozzávetőleges felénél, a második kánonban lelhető fel: az egész műben egyedüli, legnagyobb szólamszámú tutti belépés után két szólam még tovább viszi az előző rész kánonját, míg a másik kettő új zenei anyagba kezd. A második kánonszakasz ezáltal két részre bomlik. A szopránban ezen a helyen új kánon kezdődik, az alt szólamok pedig ugyanezzel a szöveggel a tutti hangzás – és egyben az intervallum szignál arányainak - (G-B-C) hangjait, egy háromhangos colort ismételnék periodikusan. Az előző részből elhúzódozó férfikari kánon tehát egy újabb szoprán-kánonnal, valamint az alt szólam cirkuláló intervallum-szignáljával együtt szól (7. kottapélda).

A harmadik kánon ismét unisono indul az alt szólamokban. A tenor és szoprán tutti belépésekor („luceat”) – mely a mű egyetlen tisztán megszólaló oktáv-hangzata – a négyből két alt szólam is saját kánonsorának H-hangján időz. Itt a két szélső szólam pedálhangja az A, s az alt kánonja is a kis A körül rajzolódik ki. A két magas fekvésű hangfaj fokozatosan, egyszerre mozduló hangokkal, az intervallumszignál ismert hangközeivel (H-A-Fisz) tölti meg ezt az oktávot. Az alt szólam időközben zajló kánonjához később megszólal a basszus D-H szextje, s innen a zene a mély regiszterbe terelődik. Ismét belép a szoprán, de már csak a basszus új C-hangjának megerősítéseként. A C-D szeptimet az alt F-G-A váltakozása tölti meg. A két-két alt szólam a „luceat” utolsó két szótagján mintegy koronát tartva áll meg az F-G szekundon, melyhez egy darabig még szól a basszus D-je, felidézve az intervallumszignál arányait.

A kánonszólamok folyamatos hang- és szövegátvétele a cirkuláció hatását kelti, annál is inkább, hogy a lassan táguló-szűkülő clusterekben (amelyek saját mikro-szakaszaiban is csak 1-2 hang különbségű hangterjedelembeli növekedést-csökkenést mutatnak) a kánonhangok egymás hangját folytató belépései, és a szólamok hangismétlései folytán egy-egy hang viszonylag sokáig benne marad a hangtérben. Az egyszerre induló kánonszakaszokban legtöbbször a szólamkötegek negyedik,

néha az első, és csak ritkán egy belső szólama lendül először mozgásba, ezáltal a legkésőbb imitációba kezdő szólam nyugvópontot alkot a többi szólam burjánzása fölött. A továbbmenetel késleltetése, illetve az imitáció sűrítése folyamatos lassítást-gyorsítást eredményez, s ez a kétféle sebesség a szólamok hangzó összességében kiegészíti, és ellensúlyozza egymást. A gyors ritmikájú, stretta jellegű kánonimitációkban is megtalálhatóak az álló hangok, s ez is hozzájárul a lebegés érzetéhez. Az egyes kánonszakaszok végén a mozgás lelassul, hogy előkészítse az intervallumszignál kimért statikusságát. A második kánonszakasz második részében a férfikari szólamokban a legalsótól a legfelső szólamokig haladó továbbmozdulási sorrend a jellemző. Az utolsó kánonban (az alt szólam indítja a 90. ü.-ben) visszatér a mű elejének felülről lefelé haladó elmozdulási sorrendje, melyhez a szoprán és tenor ellenpólust adó, lassú léptéssel kibomló clustere társul.

7.

55

T 1 us es in

2 es in

3 ac - ter -

4 ter -

B 1 in ac -

2 ac -

3 ter -

4 num

58 (senza diminuendo!)

T 1 ac - ter -

2 ac -

3 num

4 num

B 1 (senza diminuendo!)

2 ter - num

3 ter - num

4 num

kánonba kezdessen. Az előbbi példák igazolják, hogy a kánonok és a szignálok közti regiszterváltások is a lehető legsimább átmenetekkel kapcsolódnak össze.

A *Lux aeterna* szimmetrikus kompozíció: e tekintetben a legszélesebb hangzást kitöltő terület, mely a darab hozzávetőleges felére esik (61. ü.), két részre osztja a művet.⁸ A formai csúcspontok is tükröződést mutatnak: a 37., 61., 87. ü.-re esnek, melyek a két nagy részt így további két kisebb egységre bontják. A mű mindkét felében felfedezhetők párhuzamok: a kezdő F és a záró F-G hangköz hasonlósága illetve visszatérése; a darab elejétől és végétől számítva kb. egyenlő távolságban megjelenő oktávok (24. és 94. ü.) és Domine-szignálok (37. és 87. ü.); az első Domine-szignál H-A-Fisz hangjai a statikus szoprán-tenor „luceat” szövegnél fokozatosan kibontva visszatérnek.

A Ligeti számára legjelentősebb szavak a *Requiem*ben is hasonlóképp, mindig elhatárolt hangzás formájában jelentek meg (például az *Introitus*ban a „Domine” Cisz-Disz szekundja kíséret nélkül, izoritmikusan szólal meg két basszusszólista éneklésével, a *Lacrimosa*-ban a „Domine” Esz-Asz kvartja a tiszta D-A kvintre oldódik). A *Lacrimosa* tételben a tiszta hangközök mindig szövegi kiemelést is jelentettek. Ugyanilyen, még hangmagasságban is egyező kiemelés mindkét műben a „luceat” szó A-hangja, mely a *Lux aeterna*-ban oktáv hangközben szólal meg (a többi szólam kánonján belül), a *Kyrie*-ben pedig új kánonindulás történik ugyanezen a hangon, a kürt alátámasztásával. A luceat másodszor is hangsúlyt kap a *Lux aeterna* záró szakaszában, a H-oktáv unisonóval.

A *Lux aeterna* első tiszta oktávja az első kánon végén szólal meg. A harmadik kánonbeli luceat-oktáv a második nagy térbeli, tiszta oktáv-megszólalás, amely nemcsak a darab legmagasabb pontja, hanem a „fény” szó utolsó szövegbeli elhangzása is.

A teljes mű során legfeljebb a kánont elkezdő szólamokban jut el az adott szöveg a mondat végéig; a szólamok szövegei vagy befejezetlenek (mivel később indultak el, mint a legelső szólam, de velük együtt végződnek), vagy ismételt szavakkal és új hangokkal folytatják a kánont (tenor: 70.-82. ü., alt: 100. ü.-től). A kánonok

⁸ A mű összesen 126 ü., a végén 7 ü. szünettel. A szünet nélküli 119 ütemet vettem alapul.

lecsengésein kívül az alt szólam color-cirkulációjában fordul elő először, hogy az osztott szólamok szövegüket tekintve bevárják egymást: nem hangzik el újabb szótag addig, amíg mind a négy szólam el nem énekelte az előzőt. Egyes szavak átvándorolhatnak egyik szólamból a másikba (a szoprán „Requiem aeternam”-kánon utolsó „Domine” szavának első szótagja a 80. ü.-től a basszusban és tenorban jelenik meg). Az alt szólamokban a szöveg befejezése után a kánon hangjai szövegi ismétléssel tovább folytatódnak úgy, hogy itt sem hangzik el a teljes szövegsor. A harmadik, alt-kánonhoz a sötét u-hangzóval csatlakozik a basszus és szoprán, így simul bele a mély fekvésű alt-hangzásba.

A kánondallamok kis lépésekben haladó mozgásai miatt a gregorián cantus firmusra, a ritmika proporció-szerű szerkesztése Ockeghem *Missa prolationum*-ára emlékeztet.

A negyed metronómszáma körülbelül megegyezik a *Requiem* Introitus tételének tempójával (Introitus: ♩=60, *Lux aeterna*: ♩=56). Az Introitus hangkészlete azonban tisztán kromatikus, a belőlük kibomló clusterek még szűkebbek, valamint ott nincsen kánonszervezés.

Az uralkodó dinamika a *pp*, a mikropolifonikus kánonok így dinamikájukban is a Kyrie-t idézik. A belépések mindig nagyon puhák, a szólamok hangsúlyozás nélkül éneklendők, az ütemvonalaknak csupán koordinációs szerepük van. A szóvégi mássalhangzóknak a formai határokon való elhagyása is a képlékeny anyagkezelést, az összemosást szolgálja. A kánonok végén megszólaló vokálisok összeállítása megtervezett: a kívánt hangszín a hangzók arányos keverésével szólal meg (például 37. ü.: a magas A-unisonóban a világos i-vokálisok túlsúlya; 87. ü.: a Domine-szignált előkészítő Do- szótag o-hangzója; a művet záró szekund egyenlő arányú a- és e-hangzója).

A *Lux aeterna* több szempontból a *Requiem* folytatásaként értelmezhető. A szöveg a gyászmise Communio-ja. A műben a *Requiem* Lacrimosa tételében már felbukkanó konzonáns pontok határozott formai funkcióval érvényesülnek, mely új eszközt jelent Ligeti kompozíciós gyakorlatában. A komponálásmód egyben továbbviszi a már az 50-es évek végén kibontakozni kezdő mikropolifóniát.

A Ligeti képzeletében megjelenő végletesen tiszta harmóniák eredménye az áttetsző, az eddigi műveknél jóval kevésbé kromatikus, tiszta hangközöket tartalmazó zene, amely a *Lux aeterna*t Ligeti legharmonikusabb és -letisztultabb vokális művévé teszi.

A *Lux aeterna* komponálása előtt elkezdett, majd még ugyanabban az évben elkészült Csellóversenyben a dinamika még árnyaltabb: az I. tétel kezdete nyolcszoros *piano*. A Csellóverseny is hosszú kezdőhanggal indul, és a *Lux aeterna* kezdő F-hangja is majdnem 4 ütemig (bár ott rövidebb ideig, körülbelül 15 másodpercig) tart, melynek folytonosságát a zeneszerző nyolc unisono szólam szinte észrevétlenül összeollózott belépéseivel éri el.

A zenekari *Lontano* (1967) kezdete is hasonlít a *Lux aeterna*éhoz: unisono Aszszal indul, amihez először alsó kisszekund, majd felső nagyszekund kapcsolódik. Az egyes szólamok ugyanolyan aszimmetrikus ritmusképletű hangcsoportokkal, ezek szünettel való tagolásán lépnek be, mint a *Lux aeterna* szólamai. Ez a fajta indítás a későbbi II. vonósnégyes II. tételében, és a Fuvola-oboa kettősversenyben (1972) is felbukkan. Ezeknek a mikropolifonikus tételeknek a tempójelzése is hasonló: *Lux aeterna*: ♩ = 56, *Lontano* (1967): ♩ = 64, II. Vonósnégyesben (1968) ♩ = 50., *Melodien* (1971): ♩ = 54, Kettősverseny: ♩ = 52.

A *Lontano* kezdetének utasításai: *dolcissimo*, *pppp*, *unmerklich einsetzen*. A zenekari mű hangzása szinte mindvégig fátyolos, rezdülésszerű dinamikai változásokkal halad. A hangképet többszöri kinyílás-összeszűkülés, konzonáns kitisztulás, unisono tutti kezdések jellemzik. A fokozatosan sűrűsödő kromatikus hangkép azonban nem tartalmaz olyan sűrű kromatikus együtthangzást, mint például a *Requiem*. A hangzás könnyen szövött, levegős marad. A *Lontano*-ban is a harmóniai és hangsínbeli folyamatok dominálnak. A zenekari mű az eddig írtaknál több tonálisabb érzetet kelt, kromatikája ritkásabb, a hangzás letisztultabb. A metrumjelzés a *Lontano*-ban szintén $\frac{4}{4}$, de az ütemvonalak itt is csak a szinkronizációt segítik, sohasem hangsúlyjelzők.

A *Lontano* a *Lux aeterna* hangszeres párjának tekinthető. Ahogy Steinitz rámutat,⁹ a *Lontano* a *Lux aeterna* újrakomponálása, „a 16. sz.-i paródia mise modorában.”

⁹ Steinitz, *Music of the Imagination*, 152-158.

Steinitz megmutatja, hogy mindkét mű visszavezethető egyetlen lineáris dallamra, s ezt a cantust az intervallum-szignálok hasonlóan három részre osztják. Mintha a barokkban használt diminúció műfajával, egy vokális mű díszes, hangszeres feldolgozásával lenne dolgunk, de a zenekari műben éppen fordítva, a vokális anyag augmentációjáról, nyújtásáról van szó.

Visszatekintve a *Lontano*-ra, a zeneszerző a reneszánsz festő, Altdorfer *Nagy Sándor csatája* című képét idézi fel, melyet először gyermekként apja egyik képzőművészeti könyvében, majd később a müncheni képtárban élőben is látott, és amelyek vizuális képzettársításai a *Hölderlin-fantáziákban* is visszatérnek. A fény zenei megfogalmazásában nagy szerepet játszott a képpel való asszociáció, amit Ligeti a *Lontano* kapcsán így fogalmaz meg:

[...] olyan, mintha a zene ragyogna, sugározna. Dinamikailag ezt a cresc. hangsúlyozza, hangilag pedig a fokozatos emelkedés egyre magasabb régiókba, amíg egyetlen hang, nagyon magas Disz felbukkan, és ott marad, mintha ez a zenei fény először zavaros lenne, de lassan a zavarosság eltűnik, és egyetlen irányított fénysugár marad ott. [...] Abban a pillanatban, amikor megjelenik a Disz a zenei fénysugár koncentrált 'ceruzáját' formálva, hirtelen ott ásít a mélység, egy hatalmas messzeség, egy lyuk, mely átszúr a zenén.¹⁰

A *Lontano*-t követő hangszeres művek stílusjegyei sok hasonlóságot mutatnak a tárgyalt vokális és hangszeres kompozíció-párral. A kamarazene keretein belül valósul meg a II. vonósnégyes (1968) II. tételének kezdeti mikropolifóniája. Az indítás hasonló a *Lux aeternáéhoz*, a partitúrában unisono Gisz szerepel, con sordino, unmerklich einsetzen utasítással. Ehhez többszörös szekundsúrlódások csatlakoznak (8. kottapélda).

¹⁰ Glock, György Ligeti in *Conversation*, 92-93.

8.

Sostenuto, molto calmo (♩ = 50)

1. *con sord.*, *sul tasto, sempre senza vibr.*, *ppp sempre unmerklich einsetzen (sempre) attack imperceptibly con sord.*

2. *flautando*, *ord.*, *sul pont.*

3. *flautando*, *ord.*, *sul pont.*

4. *sul pont.*, *ord., poco vibr.*, *molto vibr.*

5. *senza vibr.*, *flautando*, *ord., alla punta*, *ord., senza vibr.*, *sul pont., vibr.*

6. *alla punta (sempre sul pont.)*, *flautando sul tasto senza vibr.*, *simile*

Hasonló szerkesztést figyelhetünk meg a 13 játékosra komponált Kamarakonzertben is. A mű I. és II. tétele mikropolifonikus, de rejtett dallami motívumok jutnak felszínre, ahogy később majd a *Melodien*ben és a Kettősversenyben is. A Kamarakonzert II. tételének egyik helyén a crescendo konzonáns érzetű, *ppp* H-F tritonus-oldásra érkezik. A piú mosso feliratú részben (a 40. ü.-től) a vonósok és fafúvók *con fuoco*, státs äußerst intensiv játéka alatt a nagybögő, a zongora és rézfúvók tartott hangközei, hármashangzatai a vonósok megállásaikor sokszor konzonáns akkordot alkotnak. A darab végének álló akkordjai pedig fokozatosan kitisztulnak G-oktávra.

A Kettősverseny (1972) I. tétele partitúrájának elején a *pp*, *dolcissimo*, *tenuto*, *stets sehr weich einsetzen* felirat szinte azonos a *Lux aeterna* kottájának elején található (*pp sempre, stets sehr weich einsetzen*) utasítással. Gyakoriak a negyed aszimmetrikus törtjein való szólambeúszások. A Kettősverseny I. tételének tempója is a statikus művekére rímel: ♩ = 52, *Calmo, con tenerezza*. A mű Desz-Esz-F clusterrel indul, melyhez újabb hangok társulnak. A lassan mozgó clusterhangzás (mely itt már inkább a hosszan elnyújtott dallamívek egymásra rétegzése) is egyszerű tritonus-ra, kvint- és oktávhangzásra nyílik ki, unisonóra, vagy egy pillanatra

dúr hármásra tisztul ki. A tritonus és kvint konszonancia, valamint az oktáv is megjelenik: H-F tritonus tutti nem sokkal a mű kezdete után, később A-E-A kvint, két alkalommal B2-unisono (66. ü.), Asz-oktáv (74. ü.), sőt, egy C-dúr hármás is szerepel (82. ü.).

A Kettősverseny két szólistája és a zenekar néhány tagja mikrohangközöket játszik; így ami a *Requiem* Kyrie tételének szerkesztésmódjából adódó elképzelés volt, itt leírt hangok formájában is megvalósul, majd a 80-as években egyenlőtlen hangolást alkalmazó műveiben meghatározó hangzásjelleggé válik. A *Ramifications* negyedhanggal elhangolt vonósai után a mikrohangközök helyet kapnak a később a *Clocks and Clouds* vokális és hangszeres szólamaiban is.

2.3. A statico és meccanico előzményei és vokális csúcsa – Clocks and Clouds

Az 1950-60-as években Ligeti György zenéjében kétféle mozgástípus uralkodik: egy statikus, és egy töredezett. Az *Atmosphères* című nagyzenekari mű, amelyben Ligeti elektronikus zenei ötleteit vitte át hangszerekre, az előbbi típust képviseli. A később meccanico-nak nevezett, óraműszerűen merev, szaggatott mozgástípus legelső konkrét alakja a *Nouvelles Aventures* Horloges demoniaques szakaszában ölt alakot. Korai, még kevésbé kirajzolódott meccanico-nyom már az 1955-ben keletkezett két kórusmű, az *Éjszaka és Reggel* második darabjában is felbukkan, Weöres Sándor zenei nyelvétől inspiráltan („Már üti, üti már, a torony a hajnalban”). A meccanico mozgás vokális típusa később a *Clocks and Clouds* című műben éri el kiteljesedését, s a késői művekben is kísért a kimért, secco, hangutánzó jellegű, vagy egyenletes osztinátót adó mozgásfajta, a *Magyar Etűdök* I., vagy a *Nonszensz Madrigálok* utolsó tételében.

Az időtlenség érzete a clusterszerű hangzatokban, a legyezőszerű, ametrikus kinyílásban, a mikropolifonikus szövetben az *Apparitions*-tól kezdve a Kettősversenyig folyamatosan jelen van Ligeti műveiben. A kezdettől fogva létezik ennek ritmikai-karakterbeli ellenpólusa is, a zaklatott, töredezett, hadováló gesztuszene (*Aventures*, *Dies irae*, *Csellóverseny* II. tétel, II. vonósnégyes). A lassan változó hangmassza finom belső mozgásai a 60-as évek végére egyre inkább kibújnak a zenei szövetből, és elnyújtott dallamokba rendeződnek (Kamarakonzert, *Melodien*, Kettősverseny), míg a gyermekkori óramű-szekezetek látomása visszatér,

és a ritmika periódikusan ismétlődő mechanikus hangcsoportokban fejeződik ki. A mechanikus mozgás a *Poème symphonique* (1962) című, száz metronómra írt kísérleti darabban minden más zenei paramétertől megfosztva, pusztán a ritmus formájában jelenik meg, és rögtön felbukkan újra a *Nouvelles Aventures Horloges demoniaques* szakaszában, majd a II. vonósnégyes III. tételében mint a gépiesség kifigurázása tér vissza (9. kottapélda). Az *Horloges demoniaques* óráit, ahogy a *Clocks and Clouds*-ét is, fonetikus hangzókkal jelenítik meg az énekesek.

9.

Come un meccanismo di precisione *(very even, without accentuating the bar subdivisions, nowhere should the impression of a baring be created.)*
(sehr gleichmäßig, ohne Akzentuierung der Taktunterteilungen spielen; der Eindruck einer Taktmeterik soll sich nirgendwo ergeben.)

Mit freier Hand, ohne Bogen / With free hand; put bow down
con sord. pizz.

NB. In diesem Satz sind $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, falls nicht geändert, für die Dauer des jeweiligen Taktes gültig.
 In this movement $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, and $\frac{3}{4}$ are valid for the whole bar, unless changed.

* Die ausbrennponierten accelerandi (9 - 10 - 11 - 12) bzw. rallentandi sind Approximationen: die 9-10-etc. Gruppen sind ganz ohne Akzente zu spielen, das Ergebnis ist eine allmähliche Geschwindigkeitsänderung; der notierte Rhythmus muss nicht unbedingt wörtlich genommen werden. Das betrifft die Takte 9-12 und alle weiteren analogen Stellen im Satz.
 The written-out accelerandos (9 - 10 - 11 - 12) and rallentandos are approximations; the groups of 9, 10 etc. must be played with no accents whatever, the result being a gradual change of speed; the notated rhythm need not be taken literally. This applies to bars 6-12 and all analogous passages in the movement.

* Siehe Fußnote *) oben.
 See footnote *) above.

Grave *(Jeden Ton mit Akzent, / Every note with accent, gleichmäßig verteilt) / even distributed)*
(♩ = 40)

sul pont. ff

poco a poco meno grave, sin al - (weniger akzentuiert) / less accentuated)

A II. vonósnégyes (1968) Ligeti szavai szerint összegző, az addig használt technikákat felvonultató mű. V. tételének kezdete a *Clocks and Clouds* kezdetére emlékeztet. A vonóskvartettben minden szólam egyszerre indul el moll tercshangzással, majd a hangterjedelem fokozatosan kinyílik. A negyed különbözőképp osztott ritmusképletei egyszerre szólalnak meg (például harmincketted és kvintola, szextola, vagy szeptola. 10. kottapélda).

10.

♩ = 74 Allegro con delicatezza - stets sehr mild - / - always very mildly -

„wie aus der Ferne“ Stets akzentlos, *) liquid, ohne jede merkbare metrische Einteilung bzw. Pulsation, stets sehr gleichmäßig. **) „as though from afar“; without accents, *) liquidly, with no perceptible metrical division or pulsation; very even at all times. **)

N.B. In diesem Satz sind ♯, b, ♭, falls nicht geändert, für die Dauer des jeweiligen Taktes gültig.

In this movement ♯, b and ♭ are valid for the whole bar, unless changed.

*) Ausnahme - wo Akzente besonders angegeben sind (doch fallen diese nicht mit der metrischen Einteilung zusammen.) Except where accents are specifically prescribed (but these do not coincide with the metrical subdivision).

**) Gültig für Takt 1 - 17: Anzahl der Töne pro Takt bzw. Takteinheit approximativ.

***) Bogenwechsel alternierend zwischen den einzelnen Instrumenten. Changes of bow should alternate between the instruments.

A *Ramifications* két csoportra bontott vonós együttesének egyik csoportja negyedhanggal feljebb hangolt. Ez a mű, ahogy a *Clocks and Clouds* is, szekund-

repetícióval indul, majd a hangköz azonnal kitágul. A *Ramifications*-nak már az első ütemben együtt szól tizenhatod alapegységű szextola és kvintola, és nyolcad triola a $\frac{4}{4}$ -beli egyenletes tizenhatodokkal. A partitúrában álló jelzések: $\downarrow = 60$, *corrente*, *con delicatezza*. A fokozatos, ritmikai egység-aprózódással megkomponált gyorsulás alatt a brácsa-cselló-bőgő 12 ü.-ig pedálhangot tart. A *pp* szekund-motívumcsoportok tercre, kvartra, majd szextre, szeptimre tágulnak, ezzel egyre töredezettebbé válik a hangzás, ami alatt kis idő múltán újra megjelenik a mélyvonós-pedál. A mű vége felé Ligeti repetált pizzicato hangokat ír (strike the string with the top of the finger), ami úgy hangzik, mint a pizzicato-k visszhangja. A *Ramifications* egy helyén egyszerre hosszabb dallamív, és egymásra helyezett álló és mozgó zene is fellelhető, de a mű hangzásában leglényegesebb az eltérő hangolás keltette lebegő hatás.

Fuvola-oboa kettősverseny (1972) II. tételében az óraszerű periodikus szekundmozgás, amit – akárcsak a *Clocks and Clouds*-ban – főleg fúvósok játszanak, valamint az álló, akkordikus háttér egyidejűleg van jelen. A tételt a basszusfuvola, a klarinétok és a basszusklarinét kezdi tizenhatod ritmusú terc-repetíciókkal, ahol kvintolák, szextolák, szeptolák egyszerre szólnak. A mozgás felgyorsul (a 14 részre osztott negyed átmegy tremolóba, ami már állóhangnak hat – ugyanez a technika a *Ramifications*-ban is megtalálható), alatta a vonósok pedálhangokat tartanak (11. kottapélda). A *Clocks and Clouds*-ban az énekszólamokban a 7-es, hangszereknél a 12-es apró egységig darabolja fel a mérőütést.

11.

The musical score is divided into two systems, 12 and 13. The instruments and their parts are as follows:

- FLAUTO BASSO SOLO:** Part 5, marked *p ten.*
- Vla. (Violins):** Four parts (1-4), all marked *sul tasto*. Parts 1, 2, and 3 are marked *ppp*, while part 4 is marked *ppp* in system 12 and *ppp* in system 13.
- Vcl. (Violas):** Two parts (1-2). Part 1 is marked *poco a poco* and *ppp*, with dynamics changing to *pp* and *p*. Part 2 is marked *sul tasto* and *ppp*, with dynamics changing to *pp* and *p*. Part 3 is marked *con sord.* and *pppp ten.* Part 4 is marked *pppp* and *morendo*.
- Cb. (Cellos):** Three parts (1-3), all marked *pppp* and *morendo*.

Additional markings include *poco a poco*, *ppp*, *pp*, *p*, *pppp*, *morendo*, *con sord.*, *(ord.) y*, and *IV. c.*

A *Clocks and Clouds*-hoz a Kettősverseny II. tétele és a *Ramifications* anyaga hasonlít a legjobban; az utóbbiban a kétféle halmazállapot közötti átmenetek is megkomponáltak. A *Ramifications*-ban a pedálhangok aránya azonban jóval kevesebb, helyette az apró ritmusmozgás dominál, mely sűrűsödik-ritkul, gyorsul és lassul, majd a sűrűsödés a tremoló után statikus üveghangokba transzformálódik.

A *Requiem Lacrimosa*-jában és a *Lux aeterna*-ban felbukkanó tiszta hangközök a *Clocks and Clouds* felhő-állapotaiban a hangszeres szólamokban, a tritonus hangköz pedig a nőikarban is megjelenik, sőt, egyszer a *Lux aeterna*-t idéző kisterc+nagyszekund-szignál is felbukkan (168. ü., fuvolák és bőgő tartott hangjaiban).

Az *Apparitions*, *Atmosphères*, *Lontano* és *Melodien* után a *Clocks and Clouds* hasonlóan nagy apparátusra írott mű, bár hangszeres szólamai szólisztikusan kezeltek: a 12 szólamú kórus mellett 38 hangszerjátékos vesz részt benne.

A *Clocks and Clouds*-ban Ligeti a *meccanico*-ból a *statico* állapotába, majd onnan újra az ellenkező állapotba oda-visszaforduló, állandóan változásban lévő hanganyag ritmikai lehetőségeire és megvalósítására koncentrált. Emellett a mű anyagában a statikus és mechanikus mindig együtt, egymással átfedésben jelenik meg, ahogy a felhő is tartalmazza a vízmolekulákat.

Clocks and Clouds (1972-73)

A mű az Osztrák Rádió megbízásából, a grazi Musikprotokoll fesztivál számára készült. Harald Kaufmann, a Musikprotokoll társalapítója Ligeti egyik legközelebbi barátja volt, új művével a zeneszerző az ő halálára (1970) emlékezett. Kaufmannal való beszélgetéseik gyakran adtak új ötleteket Ligeti számára.

Ligeti az 1972-es év első felét a Stanford University vendégprofesszoraként Kaliforniában töltötte. Itt ismerte meg Terry Riley és Steve Reich minimalista zenéjét, melyre szinte azonnal új kompozíciókkal reagált. A *Clocks and Clouds* elsődleges ösztönzője Karl Popper bécsi filozófus ez időben frissen kiadott esszéje volt (*Of Clouds and Clocks: An Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man*, 1966), melynek címét Ligeti metaforaként használta fel a 12 szólamú nőikarra és zenekarra írt kompozícióban. A zeneszerzőnek egy gyermekkorában olvasott Krúdy-novella ketyegő gépezetekkel teli háza, San Francisco híres ködös látképe és Salvador Dalí elfolyó idő-ábrázolásai további vizuális és gondolati háttérrel adtak a mű megírásához.

Karl Popper a minden jelenséget szabályokkal leírhatónak vélő determinizmus és a kvantummechanikából kiinduló, a véletlen létezését elfogadó, később káoszelméletnek elnevezett teória középútján foglal állást könyvében. Metaforái (órák és felhők) nem két egymástól független állapot képviselői, ugyanis a felhőt

közletről vizsgálva vízcseppek apró, szabályos részecskéihez jutunk, az óra működésében pedig – mivel az nem tökéletesen szabályos – fellelhető a felhő-halmaz véletlenszerűsége. Az egyik fogalom tehát magában foglalja a másikat. Nincsenek tökéletes felhők vagy tökéletes órák, ahogy a világegyetemet sem pontos szabályok, vagy kizárólag a véletlen irányítják. A véletlenszerű jelenségek részei az előre meghatározható, a tudomány által feltárható jelenségeknek, és ezzel párhuzamosan vannak előre nem látható, vissza nem fordítható események, melyek létezését nem magyarázza pusztán az emberi tudás hiányossága.

Ligeti – elmondása szerint – csak az esszé címét vette át, mint kiinduló képet, a mű lényege azonban tökéletesen tükrözi az elméletben rejlő dualitást. Ligeti zenéje játék a kétféle jelenséggel. Az órák és a felhők – néhány futó, átmeneti pillanattól eltekintve – mindig elválaszthatatlanul jelen vannak, hol az egyik, hol a másik állapot dominanciájával.

A fuvolák szekund-motívum ismétléseinek kezdeti sűrűsödése (illetve későbbi sűrűsödő-ritkuló halmazai) már az első ütemekben bizonytalanná tesznek: órát, vagy inkább felhőt hallunk? A szekund-sejt ritmikája aprózódik, vagy ellenkezőleg, nagyobb értékekbe megy át, hangterjedelme szélesedik. A minimalista szerkesztés alapelve, a motivikus ismétlés a későbbiekben az óra megfogalmazásának alapeszköze lesz.

Ligeti a *Requiem* Kyrie-tételében és a *Lux aeterna*-ban is használta az aszimmetrikus ritmikai osztás aszimmetrikus képleteit a lebegés és a szólamok össze nem találkozásának eléréséhez; itt a tizenhatod-, a triola-, kvintola- és szextola-képletek egy-egy hang motívummal társulva az összes szólamban, kánonszerűen végigvonulnak. A többféle ritmikai osztás együtthangzása rendszertelen, aperiodikus mozgás érzetét kelti, mintha a hangszerek – a negyed különböző egyenlő részekre osztása miatt - eltérő tempókban is játszanának.

A mozgás sűrűsödése-ritkulása folytán a kisebb-nagyobb belső mozgású clustereken belül egyes dallamszerű elemek hol összemosódnak, hol pedig élesen kivehetők lesznek. Ebbe a mozgó clusterbe úsznak be fokozatosan a nőikari szólamok unisono G-hangon, majd lassanként, hosszú, tartott hangokkal, kisszekunddal elágazó és tovább bővülő intervallum-távolságokkal Fis-B hangközre nyílnak ki. Ligeti fonetikus szöveget alkalmaz, hogy a vokális hangzás a lehető legjobban összeolvadjon a hangszeres szonoritással: a szöveg anyagát 13 vokális és 13 konzonáns adja, melyeknek pusztán hangszínbeli funkciója van. A nőikar első

megszólalásának legyezőszerű cluster-kibontása a *Requiem* Kyrie tételéből már ismerős. A szólamok egymás utáni beléptetésének sűrűsége, és az egyes szólamokhoz társított ritmikai formulák a *Lux aeterna*-t is felidéznek.

A vibrafon, glockenspiel és celesta ütésénél (70. ü.) megszólaló, a H-F pillérű akkord hangzata új felhő-szakaszt nyit meg. A kezdő tempó lelassul ($\downarrow = 100$ -ról $\downarrow = 60$ -ra), és új, statikus rész veszi kezdetét. A mozgás azonban itt is folytatódik: kezdetben az előbbi akkordon belül alig kivehető belső szólamok újra megütött hangjaiban, majd a nőikar egyre gyakoribb hangzóváltozásainál, melynek rövid staccato hangjai újból az órát hozzák előtérbe.

A következő részt (107. ü.-től) a harmóniai változások sorozata uralja. A nagybőgők és brácsák mindaddig tartott tritonus-a felett a nőikari és zenekari szólamok mikrotonális átmenőhangokkal színezett, folyamatosan változó hangzásokat hoznak létre. A mélyvonósok lassabb idősíkban lépnek tovább újabb hangokra, változásuk ritmust ad a felhő-karakteren belül kirajzolódó harmóniai haladásnak. Belső, apró óra-mozgást ad a hárfák, az ütők, vagy a celesta gyors, repetitív játéka. A dinamikai fokozás két tutti harmóniaváltást is magával hoz a következő, új tempójú rész előtt.

A csúcspont után (125. ü.) rövid ideig tartó allargando és sostenuto, majd kétszeres tempó következik. A nőikarból csak a két szélső szólam énekel: a szoprán magas regisztere pedálhangot képez az alt szólamok szaggatott, gyorsuló nagyszekund-hangpárjai felett. Az alt ezután egyedül marad óra-mozgásával, alatta a zenekar temperálatlan felhangjai szólnak, majd a klarinétok veszik át az énekszólam zenei anyagát, így adva át az óra-jelleget a zenekarnak. A felhő-karakter a magas fafűvők és a mélyvonósok szélső regisztereiben kíséri a belső óra-mozgást. Mivel a regiszterek jól elkülönülnek, ebben a részben felhők és órák egyenlő súlya jól kivehető. A 168-189. ü.-ig a *Lux aeterna* jellemző kisterc+nagyszekundból álló hangzatát hallhatjuk Esz basszushang felett.

Az alt újbóli, csak az altfuvolával kísért megszólalásától kezdve (191. ü.) ismét az óra-állapot kezd dominálni, ezúttal a csellók, a harsona, az altfuvola és a vibrafon játékában. Az alt indulásának helyén akár a „hirtelen, mintha félbeszakadna” utasítás kiírása is elképzelhető lenne, mint ahogy azt az *Aventures*-ben több ízben, vagy a Kyrie egy pontján (a 78-79. ü. zenekari pausája) már előfordult. A hangpárok nagyszekundja egy kisszekund hozzáadásával háromhangos ismétlődő, gyorsuló

motívummá bővül, majd először a mezzo szólam belépésével és a csellók D-H hexachord-futamaival, később a szoprán C-jével a hangzás – Cisz-basszus felett – hétfokúvá válik. A hangok időtartama hosszabbodik, a mozgás így lelassul, és jellegében ismét a felhő-állapot válik uralkodóvá. A Cisz-basszus később eltűnik, a fagottok és a mélyvonósok (a negyedik bőgő öthúros, melynek ötödik, H-húrja Fisz-flageolette-et játszik) a darab végéig, 20 ütemen keresztül tartott üveghangot játszanak. A hangszerek és a nőikar együtt az összes kromatikus hangot megszólaltatja, melyből az utolsó ütemekben csak a Fisz-C-ig terjedő cluster marad. Az utolsó négy ütem új tempójelzése ($\downarrow=40$, molto sostenuto, quasi eco), és a rögtön azt követő ütemben kiírt rallentando molto, majd a záró corona lunga alatt a két cselló és a négy nagybőgő egyedül szól. A hosszú tartott akkordon belüli, a halk dinamikában kivehető vonóváltások miatt úgy tűnik, hogy az utolsó pillanatokban is új, alig hallható belépések váltják egymást.

A kánonszerkesztés ebben a műben is eszköz a ködösség, bizonytalanság hangzó megjelenítéséhez: a kánonmotívumok hangjai megegyeznek, de ritmusuk, ezáltal tempójuk is szabad. Azért, hogy a transzformáció a lehető legsimábban menjen végbe, a hangki kibontakozás is lassú: a zene 71 ütem alatt jut el a kezdő D-E szekundtól a tritonus pillérű hangzatig. Ligeti a fokozatosság eszközeként használja a harmóniaváltások pedál-basszusait is a zenekarban, melyen belül is további akkordváltások mennek végbe. Ligeti a tempók és harmóniai változások egymásra rétegzésével egy időn belül több idősíkot különít el egymástól. Ez az idő-elcsúsztatás a nőikarban egy már említett, átmeneti helyen szembeűnő: míg az egyik állapot még tart, a másik már elkezdődik (12. kottapélda).

12.

The image shows a handwritten musical score for a vocal ensemble. It is divided into two sections: the first section is marked 'MOLTO SOSTENUTO' with a tempo of $\text{♩} = 40$, and the second section is marked 'DOPPIO MOVIMENTO' with a tempo of $\text{♩} = 80$ and the instruction '(fröhliche & getragene)'. The score is numbered 132, 133, 134, BB 135, and 136. It features multiple staves for different instruments, including woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon), strings, and a vocal line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (p, mf, f), and articulation marks (accents, slurs). The score is written in a clear, legible hand.

A tiszta hangközökön megálló akkordok egyszerre nyugvópontok, és eredményei vagy kezdetei az őket megelőző, vagy az utánuk következő eseménynek. A mikrotonális átmenőhangok nemcsak az akkordikus változások közti átmeneteknél, hanem a diatonikus együtthangzásokon belül is nagy szerepet játszanak a felhő-karakter materializálásában. Az óra és felhő szimultán jelenléte a zenekarban általános, míg a nőikarban ezek – legtöbbször átmenettel - egymást követik. Az előzőekben említett rövid szakasz erejéig (135-141. ü.) azonban a kétféle jelenség az énekszólamokban is egyszerre szólal meg.

A nőikar egyetlen, de állandóan változásban lévő hangtestet alkot, hangszíne elegyül a zenekar túlsúlyban lévő fafűvésainak (összesen 17 hangszer) hangszínével. Ligeti az előadói apparátus összetételének kiválasztásakor a homogenitást, a hangtest áttetszőségét, könnyű fajsúlyát tarthatta elsődlegesnek. Azzal, hogy nem alkalmaz férfi szólamokat, kizárja a nagyobb hangszínbeli eltéréseket, ezzel is simulékonytá téve az átmenetet a kétféle állapot között, melyek karakterizálása így a mű lényegi jellemvonásává válhat.

Az állandó, folyamatos órából felhőbe (illetve fordítva) transzformáció nemcsak a mozgás

ban nyilvánul meg, hanem a hangzó anyag paramétereinek valamennyi részletére kiterjed. A mozgáson kívül a harmóniai változások, a regiszterváltások, a staccato vagy arpeggio-szerű játékmód illetve szaggatott éneklésmód, és a hosszú pedálhangok végletei közötti árnyalatok teremtik meg a halmazállapot-változásokat, amelyeken belül további finom különbségek jutnak kifejezésre.¹¹

A formarészek állandó összemosása miatt az anyag képlékeny massa érzetét kelti, mely a gáz halmazállapot (felhő) és annak cseppfolyós formája (óra) között folyamatosan változik. Diatonikus hangzásokat gyakran alakít kromatikussá az egyre több hozzáadott alterált hang; néhol a mikrotonális elhangolások hidat képeznek alterált dallami lépések között, máskor pedig elhomályosítanak egy-egy hangzást. A mű kezdete is a diatónia és kromatika játéka: a nagyszekundból egyre több módosított hang hozzáadásával jut el a cirkuláló motívikus mozgás a kvint terjedelemig.

Ligeti óvakodik az egyik vagy a másik állapot nyilvánvalóvá tételétől: nincsenek konkrét dallamok, csak foszlányok, és elmosódott, de sosem kitisztult harmóniák (az egyetlen kitisztult hangzat a 70-74. ü. tritonus-a). A nőikar általában többféle vokálist szólaltat meg egyszerre, és mindig keveredik a zenekari hangszerek színeivel. Az egyszerre hangzó sebességek is többfélék. Így válik a kétféle jelenség egységessé, ugyanannak az állapotnak a két végpontjává, melyek azonban soha nem fordulnak elő kristálytisza alakban.

¹¹ Például a megfelelő dinamikához, a hangszínhez és karakterhez igazított vokálisok nyíltságszársága, áthangolásaik egyik vokálisból a másikba az imitáció segítségével.

3. Groteszk gesztusok

A *Musica ricercata* X. tételében (Vivace, Capriccioso) szereplő, érzelmileg intenzív előadói utasítások /feroce, burlesco, insistierend (kitartóan), trotzig (dacosan), wie verrückt (mint az örült/ már az *Aventures* és a *Le Grand Macabre* teátrális kifejezési gesztusait előlegezik. Megrökönyödést keltő, erőszakos zajkeltések az *Apparitions* II. tételében jelentkeznek először, például a glockenspiel-en két vonalzóval egyszerre a lehető legtöbb billentyű megütése, egy porcelántálca fémmel bélelt ládába hajítása, vagy kalapáccsal hatalmas csapás mérése egy üres üvegekkel teli zsákra. Ezek az effektusokon kívül hirtelen megszakítások, rikító gesztusok tarkítják a kifejezési skálát.

Az artikuláció sokfélesége és az erőteljes hangszeres gesztusok az *Aventures* utáni partitúrákban a statikus, finom mozgású művek mellett, illetve többtétéles műben kontrasztáló tételként egyre inkább helyet kapnak. Erre legjobb példa a Csellóverseny két ellentétes karakterű tétele, ahol a statikus I. tétel után a II. tételben a feroce, impetuoso, wild, mit äußerster Kraft utasítások szerepelnek, négyszeres forte hangerő mellett. Később „Mechanisch-Präzis” fűvós epizódok rondószerűen váltakoznak a „Wild”, ferocissimo, tutta la forza anyaggal. A vad gesztusok a további hangszeres művekben is megjelennek, például a II. vonósnégyes I. tételének jelzéseiben: senza tempo, allegro nervoso, ex abrupto kezdéssel. A tétel során változatos, erős indulatokat tükröző jelzők garmadájával találkozunk: subito prestissimo sfrenato; impetuoso; subito feroce; molto capriccioso, con eleganza; ferocissimo, tutta la forza, wie verrückt; precipitoso. A kvartett IV. tételében pedig az *Aventures*-ből már ismert effektusok térnek vissza.¹ E tétel kezdetének jelzése: Presto furioso, brutale, tumultoso.

Ligeti az elektronikus, majd zenekari művek clusterhangzásai, kromatikus hangképei után az *Aventures*-darabokban először törekszik polifóniára, önálló egyéniséggel felruházott szólamokkal, a teátrális dialógusok gesztusnyelvén.

¹ Úgy mint a plötzlich ausbrechend, subito: presto furioso, con tutta la forza, ferocissimo, hart und kurz, savagely, wild, aufhören wie abgerissen utasítások.

3.1. Az elektronikától a beszédhangokig – *Aventures, Nouvelles Aventures*

A második világháború után az 1950-es évektől egyre több olyan vokális mű keletkezett, melyben az énekhang technikája, képzése, és vele együtt a hangzó szöveg megzenésítése is jelentősen eltért az addig megszokottól.² A kórusra és zenekarra írt művekben az énekhang az egységes hanganyag alkotóelemévé válik, a hangszeres játékmódokhoz hasonul. Az énektechnika gyakran nem vokálspecifikus: a technikai eszköztár kibővül a legkülönbélebb éneklési módokra, amely a hang fizikai tulajdonságaira, s vele együtt az érzelmi kifejezésre is kiterjed. Az énekhang kitör addigi, a mai elvárásokhoz képest szűknek mondható paramétereiből, és új kihívásokat állít megszólaltatói felé.

Ligeti György Herbert Eimerttől, a kölni elektronikus zenei stúdió vezetőjétől kap ösztöndíjat a stúdióbeli munkához. Itt ismerkedik meg személyesen is Karlheinz Stockhausennel, akinek *Gesang der Jünglinge* című művét az 56-os események óvintézkedései során házuk pincéjében hallja egy BBC-rádióközvetítésen keresztül. Nyugatra érkezésekor az elektronikus zene lehetőségei újfajta anyagkezelésre ösztönözik Ligetit. A médium adottságai-lehetőségei későbbi műveire is hatnak majd.³

Ligeti már korábban is gondolt arra, hogy elektronikus eszközökkel olyan művet komponál, melyben a mesterségesen létrehozott hangok a beszéd struktúráját utánozzák, majd az így előállított hangminták megfelelnek a szavaknak, és a nyelv mondattani egységeinek. Ebből kiindulva születik meg jellemző címmel az *Artikulation* (1958), Kölnben alkotott második elektronikus műve, mely következő művének előképe: négy év múlva ötletét emberi hangokra ülteti át, és megkomponálja az első *Aventures*-t.

Az *Aventures* (1962) és *Nouvelles Aventures* (1962-65) Ligeti első, már nyugaton komponált vokális szerzeménye. Műfaja a szerző szerint: képzeletbeli színház, imaginárius színpadi cselekmény, anti-opera. Ezek a meghatározások feltételezik, hogy a műben jelen van a színjáték, a színpadi gesztusok, valamint természetesen az ennek alapjául szolgáló szöveg – illetve mindezen vonások ellenképe is. A legfontosabb ellentét a tradicionális operával szemben éppen a szövegben, illetve

² Például Kagel: *Anagrama*, Penderecki: *Dimension der Zeit und Stille*, J. Cage: *Aria* című műveiben.

³ A zenekari *Atmosphères* (1961) hangrétegződéseiben, egymásra helyezett zenei síkjában is az elektronikus zene hangzásbeli lehetőségei tükröződnek.

annak tulajdonképpeni hiányában jelentkezik. A Ligeti által kitalált és a legaprólékosabb részletekig megszerkesztett nyelvi anyag ugyanis a beszéd legkisebb alkotórészeiből, a fonémákból tevődik össze. Ligeti szövegi kiindulópontja tehát a nyelvnek az az alkotóeleme, amelyhez szokványos esetben egy vokális mű szöveg-zene kapcsolatának elemzésekor, mint a prozódia legkisebb egységéhez, eljuthatunk. Ligeti ezzel ellentétben megfordítja a folyamatot: hangzókból állít össze szöveget, amely ezáltal elveszti konkrét szemantikai jelentését. A végeredmény a szöveg értelmének eliminációja, és a nyelv kizárólagosan gesztus-értékű felhasználása. Így nincs összefüggő cselekmény, vagy tartalom, helyette a szereplők indulatok megkomponált, eseményszerű sorozatát játsszák el, a kifejezés maximumára koncentrálva.

A beszédhangok - miképpen a prozódia - mindig zeneiek, hiszen dinamikával, tempóval, hangszínnel társulnak. A beszéd szemantikai szféráját itt az expresszív szféra pótolja. Az énekesek érzelmeket, lelki állapotokat, a mindennapi életben előforduló helyzetekre való általános reakciókat fejeznek ki. Ez az emocionális réteg viszont - a szöveg mikroelemekből való felépítése, a Ligeti által előírt túlzott kifejezésmódok és zenei megfogalmazásuk, és nem utolsósorban az érzelmeket kiváltó okok jelenlétének teljes hiánya miatt - elidegenül. Az érzelmeik kihűtöttek, esszenciájukig lepároltak, felboncolva kerülnek ki Ligeti képzeletbeli mikroszkópja alatt. Maga a szerző ezt a végeredményt „mélyhűtött expresszionizmus”-nak nevezi, s a fogalmat így magyarázza:

A 60-as évek első felében más formátípusok, más formális és kifejezésbeli területek is érdekelték... Ilyen volt egyfajta zaklatottság, látszólag rendetlen és teljesen zabolátlan gesztikulálás, handabandázás. [...] De ugyanakkor ennek a szuperexpresszivitásnak a teljes kihűtése foglalkoztatott: hogy a zenei gesztusokat valahogy üvegbúra alatt lássuk, mint múzeumi tárgyakat. A kifejezés forró, de a kifejezés s miközöttünk üveglap vagy mélyhűtött jéglap van.⁴

A zeneszerzői utasítások olyan lelkiállapotok hangzó megjelenítését kívánják meg, amelyek hétköznapi megnyilvánulásukban is nagyon erőteljes, nem egyszer a végletességig menő emocionális tartalmakat hordoznak, ezért jellegüknél fogva a zenei nyelven is igen karakterisztikusan fejeződnek ki. Ezzel összekapcsolódik az

⁴ Várnai, Beszélgetések Ligeti Györggyel, 19.

előírt technikai eszközök rendkívüli változatossága, és a tradicionális énektechnikától messze eltávolodó zenei eszközök használata. Az előbbire példa a műben előforduló összesen 119-féle fonéma; az egymást követő hangok sora 1-19 különböző hangzóból állhat. Az előadói utasítások közül pedig a *prestissimo possibile*, a *tutta la forza fffff* sempre (más helyen a hatszoros *piano*), vagy a szoprán énekesre vonatkozó *äusserster paroxysmus* (heves roham) utasítást lehet említeni, mely aztán egészen az örületig vezet.

A hangkeltés minőségei a hangszeres szólamokban is hasonlóan változatosak, amik mindig a pillanatnyi expresszív anyagnak megfelelően kísérik és erősítik az énekeseket. A kifejezőeszközök, karakterek sokfélesége és az énekesek tökéletesen anti-énekesként való kezelése miatt a kétféle (vokális és instrumentális) réteg egybemosódik, s így ez a két kategória elveszti jelentőségét. Az emberi hang, mint társas kommunikációra képtelen kommunikációs eszköz, és mint az ösztönös emberi működés legközvetlenebb megnyilvánulásának hangkeltése kerül előtérbe a hangszerekkel szemben. Azonban legyen szó akár ember által kiadott, akár hangszeres hangról, pusztán gesztusnyelv létezik. A szöveg a zenével egy időben lett megkomponálva, és a *hang* a legszorosabban emberi jelentésének értelmében van jelen.

Az *Aventures* karakterei olyan sokfélék, hogy villódzásuk szinte az egyidejűség hatását kelti. Ligeti ötféle érzelmi alapterületet nevez meg (és a csoportokon belül még tovább árnyalja azokat), amelyeket a három énekes mindegyike eljátszik. Ezáltal egyszerre nemcsak háromféle, hanem a sebes váltakozás, az egyik állapotból a másikba való átcsapás miatt sokkal több karakter-árnyalatot is érzékelhetünk akár egy pár másodperces intervallumon belül is. A mű különböző részeiben mindig egy bizonyos fajta kifejezőmód uralkodik.⁵ Az *Aventures* kilenc részből áll, a részek azonban nem különülnek el, sőt a legtöbbször átmenet nélkül, *senza cesura* torkollnak egymásba, vagy a „hirtelen, mintha megszakadna” utasítással váltják egymást, snittszerű éles vágással. Az ütemvonalak a kottában csupán koordinációs segítségül szolgálnak, jelenlétük soha nem jelent súlyt, vagy bármilyen frazeálást. Tagolást az új tempóval, vagy zenei kifejezéssel ellátott szakaszok képeznek.

⁵ Kivétel a *Conversation* szakasz, ahol nincsen domináns emóció, mert egyszerre többféle karakter keveredik.

Azokban a részekben, ahol az énekesek látszólag kommunikálnak,⁶ az egymásra való reakció nem alapul egymás megértésén. Beszélgetés közben a szereplők talán nem is hallják egymást: kapcsolat nélkül (kontaktlos) fecsegnek elveszetten, máskor becsmérelnek, kigúnyolnak, leordítják társukat, de semmiképp sem az előttük szólóra reagálnak, a szó befogadás-véleménynyilvánítás értelmében. A *Nouvelles Aventures* egyik helyén kétségbeesett némajátékot hallunk (és látunk), a darab végén pedig az énekesek egyre nagyobb erőfeszítéseket téve suttognak, de végsőkéig fokozott, kétségbeesett erőlködésük hiábavaló, segélykiáltásuk elhal a térben.

Az első vázlatok komponálásakor Ligeti túl hosszúnak ítélte a koncertszerű előadásra szánt, kifejezésben igen tömény művet; az első változathoz levágott szakasz képezi az *Aventures* második tételét, melyet újabb részekkel egészített ki. Az így keletkezett *Nouvelles Aventures* gesztusai még eltúlzottabbak és végletesebbek, az elidegenítés az *Aventures*-belinél is koncentráltabb. A darabok első hallgatásra komikus képzeteket váltanak ki, behatóbb megismerés után azonban a komikus elemek és a (halál)félelmet kifejező szakaszok kettős természete világossá válik: a stilizált hahoták, ördögi kacajok egyszerre komikusak és félelmetesen komolyak, a kétségbeesettség, az ijedtség, sőt, halálos rémület pedig ironikussá válik.

Az opera tradicionális elemeire való célzás, és több műfaji utalás, hagyományos zenei szerkesztés a hallgató számára szinte észrevehetetlen marad, mert mélyen a zenei anyagba ágyazott. Az *Aventures*-ben a bariton hősies szólója a romantikusan túlfűtött szólista-hős alakját parodizálja, de már a művet indító szakasz is tekinthető komikus torzításnak: a zeneszerző a levegővétellel játszik, azzal a tényezővel, amelynek hallhatóságát, mint a zenén kívüli, de szükséges zajkeltést az énekes a hangképzésben kerüli. A *Nouvelles Aventures*-ben több utalás is található tradicionális zenei szerkesztésekre, például a Hocquetus, a Choral, vagy a barokk affektusokhoz hasonló alakzatok jelenléte.

Ligeti 1966-ban színpadi utasításokkal egészítette ki a művet. A látvány- és mozgáselemeknek az előadói utasításokhoz hasonló mennyisége és részletessége folytán a darab olyan eseménydús lett,⁷ hogy az énekesek számára néhány hely precíz kivitelezése már-már lehetetlenné vált. A színpadi előadás részben segíti a

⁶ A Conversation-szakasz az *Aventures*-ben, a Communication a *Nouvelles Aventures*-ben.

⁷ Több táncos, extra ötletek, mindezekkel együtt kb. 40 percesre nyúló előadás.

kifejezést, mert a hallgató számára az érzelmek még megragadhatóbbakká válnak, de akadályozza is a zenei réteg koncentrált megvalósítását.

Ligeti meghatározó irodalmi élményei voltak Krúdy és Kafka novellái. Kafka *Átváltozásának* groteszk motívum-alapja,⁸ Boris Vian abszurd novellái Ligeti személyiségében rezonátorra találtak. Hans G. Helms zenés prózái, a párizsi lettristák, és James Joyce: *Finnegan ébredésének* felolvasása és értelmezése a kölni baráti körrel katalizátorként hathattak Ligetire,⁹ Hugo Ball és Kurt Schwitters hangkölteményeiről hallott ugyan Ligeti, azonban a szövegeket nem ismerte.

Fonetikus elemzéssel több zeneszerző is foglalkozott akkoriban, például Mauricio Kagel, Berio, vagy Dieter Schnebel. Stockhausen *Carré* című műve, Kagel *Anagramája* hatással volt Ligetire, azonban ezek a művek értelmes szövegeket használnak fel.

Ligeti vonzódása az abszurd színházhoz, és az ironia/komikum és a halál kettős jelenléte majd a *Le Grand Macabre*-ban nyeri el kiteljesedését.

Az *Aventures*-darabok a kifejezési formák, viselkedésmódok olyan széles spektrumát kívánják meg az előadóktól, mely addig egyetlen vokális műben sem merült fel. Az érzelmi állapotokat több helyen kánonszerűen adják át egymásnak az énekesek, akár pár másodperces területen belül. Ez a lelkiállapotok közti villódzás szinte skizofrén állapotra emlékeztet. Az énekeseknek maximális intenzitással, drámai színészi alakítással kell előadniuk szólamaikat.

John Cage *Aria* (1958) című, Kathy Berberiannek írt művében a színésznő ugyancsak többféle kifejezésmód közül válogathat, azonban nincsenek a műben konkrét hangmagasságok, a szerző csak a beszéd dallamvonalát jelzi; más szerzőknél az énekesek színészi képességeinek igénybevétele inkább csak néhány kép erejéig van jelen.¹⁰ Ligeti *Nonszensz Madrigáljaiban* a szólamok virtuozitása, a madrigalizmus figurái és a szöveg játékos szereplői is hasonló szerepjátékokat kívánnak meg.

Nemcsak az érzelmi kifejezés jelent technikailag magas követelményt: a fonémák artikulációjának – még az egyéni dallamokon belüli legtávolabbi hangközugrásoknál,

⁸ Gregor Samsa svábbogárrá változása.

⁹ Nem a művek mentalitás, hanem a nyelv nyersanyagként való kezelése keltette fel érdeklődését.

¹⁰ Például Eötvös Péter: *Madrigálkomédiák*.

a staccato hangokon, vagy rendkívül gyors tempójú részekben is – tökéletesen érthetőnek kell lennie. Az énekszólamok szakmai elvárása a megvalósíthatóság határai felé közelít: maximális pontosságot kíván meg nemcsak intonációs, ritmikai, hanem a hangszínbeli megvalósítás terén is. Ha ez utóbbi paraméter nem teljesül, a mű lényege veszik el.

Az *Aventures*-darabok zilált gesztusnyelvéhez hasonlóan felerősített indulatokat fogalmaz meg később Ligeti a *Requiem Dies irae* tételében, s ez a zenei nyelv a Csellóverseny II. tételében tovább él, benne a *Nouvelles Aventures* hoquetusa van kiterjesztve. A *Nouvelles Aventures*-ben a két hoquetus-ütemet szünet szakítja meg, a második ütem az első alattomos, ördögi nevetésének visszhangja. Az énekesek mindkétszer más-más hangokat ütnek meg, míg a Csellóverseny mechanikus halk pizzicato-epizódjaiban egy-egy szólam ugyanazokat a hangokat ismétli (13. és 14. kottapélda).

13.

591 Q "MECHANISCH-PRÄZIS"

Fl. *ppp* *p* *mp* *mf* *f* *mf* *mp*

Ob. *p* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *p* *mp*

Cl. 1 *p sempre*

Cl. basso *mf* *f* *p* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Fg. *mf* *f* *ff* *f* *mf* *mp* *p*

Cor. *offen* *gestapft* *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *pp*

Tr. *con sord.* *ppp* *pp* *p* *mp* *mf* *f*

Trbn. *p* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *pp*

Arp. *Do! sempre sulla tavola, sempre molto secco (sia al. ☺)* *p sempre* *ppp Do!* *p*

Viol. I SOLO I

Viol. I SOLO II

Vla. SOLO

Vcl. SOLO *sub. (naum hörbar)* *sub. ppppp* *pizz. arm. sul III. r.* *p sempre secco*

Vcl. SOLO (aus dem Orchester) *pizz. arm. sul III. r.* *p sempre secco*

Cb. SOLO *pizz. arm. sul III. r.* *p sempre secco*

SUONI REALI

A Csellóversenybeli mechanikus közjáték-zenék után a hangszeres zenékben szinte folyamatosan visszatér az *Aventures*-ben először alkalmazott *meccanico*: a II. vonósnégyes III. tételének pizzicatói, a mérőegység apró, szimultán aszimmetrikus ritmuscsoportokba rendezett felosztása a gépiesség ironikus paródiája, az *Aventures* *meccanico*-jának vonós megjelenése. A Kamarakoncert III. tételének jelzése a kottában: *Movimento preciso e meccanico*. A játékmód állandó *staccatissimo* és *pizzicato*, metrikusság nélkül, nagyon egyenletesen megszólaltatva. Ebben a műben a hosszan ismételt azonos hangmagasságok tulajdonképp a mikropolifónia feldarabolását jelentik. A Kettősverseny II. tételében lévő periodikusan ismétlődő szekundmozgás is a mechanikusságból indul ki, hasonlóan a Három két zongorás darab *Bewegung* című tételéhez, ahol a ciklikusság, körkörösség elve érvényesül. A *meccanico* stílus Ligeti késői műveiben az osztinátók kedvelt alkalmazásában talál megnyilvánulási módot, illetve a ritmika és metrika komplexitásához, a virtuóz tempókhoz, és az ütőhangszerek széleskörű használatához vezet.

3.2. Félelem más szemszögből: egy elrontott világ arcai – *Le Grand Macabre*

Le Grand Macabre

A Kamarakoncert, a *Melodien* és a Kettősverseny rejtett dallami motívumokat tartalmaz. Ilyen, a hagyományos értelemben vett melodikus frázisok a korábbi mikropolifonikus művekben még legfeljebb csak elnyújtott, alig mozgó, a mikropolifonikus szövetből kiemelt szálak szintjén voltak jelen. A *Melodien*-ben a dallam már kiemelt szerepet kap. A mű közepén, és a vége felé megszólaló homofon kürt duett tagolása, hangzatai (az első tritonus-ra, a következő. tiszta kvintre nyílik ki) a *Le Grand Macabre* szerelmeseinek duettjére emlékeztetnek.

A közvetlenül az opera előtt keletkezett nagyzenekari *San Francisco Poliphony*-ban már bőven áradó, a teljes kromatikus hangkészletet felhasználó dallamokat hallunk.

Az opera komponálása közben elkezdett kézzongorás *Monument-Selbstportrait-Bewegung* utolsó darabjának záró frázisaiban egymásra helyezett tritonus-ismétlések szerepelnek, hangulatuk a *Le Grand Macabre* színpadon kívüli kórusának első megszólalására, a halál eljövételét hirdető Geisterchoralt idézi.

A *Clocks and Clouds* még nem született meg, amikor Göran Gentele, a Svéd Királyi Operaház igazgatója megkérdezte Ligetit, komponálna-e operaházi apparátust foglalkoztató, nagyszínpadi művet. Ligeti szemei előtt képregényszerű, sematizált, az énekesek mellett akrobatákat, táncosokat szerepeltető eseménysor jelent meg. Olyan ismert történetet keresett, amit nem kell magyarázni a közönségnek, ahol a narratíva a minimumra csökkenthető. 1971-re a zeneszerző elkészült az *Oedipus* librettójával, azonban Gentele halála miatt ez az operaterv megghiúsult. Később Ligeti új drámai alapanyag után néz következő operatervéhez, és a választás Michael de Ghelderode színművére esik.

Ligeti Mauricio Kagel zenés antiszínházát, a *Staatstheater*t (bemutatója 1971-ben volt) a műfaj mesterművének tekintette. A kageli ellenszínház még egyszer megtagadva 1973-74-ben anti-antioperát, végeredményül tehát operát komponál. A dráma három felvonását először két felvonásban és négy képben fogalmazza meg; a ma érvényes, 1996-os revízió szerint kiadott partitúra zenéje négy kép egyetlen felvonásban, szünet nélkül lezajló sorozata.

Az *Oedipus* képregényszerű, színes, direkt, örült világa szövegi kifejezéséhez az *Aventures* szolgált volna mintaként. Ligeti a *Grand Macabre*-ban a *Requiem Dies irae* tétele légkörének kiterjesztésével egyfajta tragikomikus, félelmetesen komoly, de egyúttal ironizáló halál-felfogást akart megfogalmazni. Az *Oedipus* elképzeléseit folytatva a *Le Grand Macabre* minden szerepe, karaktere félelmetes, tragikomikus karikatúra. A képek, jelenetek, epizódok, pillanatképek egybekomponált sorában nincsenek zárt áriák; a szereplők megszólalásai többnyire rövidek, dialógusok gyors váltakozását halljuk hosszabb, áriaszerű szólókkal, zenekari betétekkel. A hosszabb énekes részek (Gepopo, Nekrotzar megszólalásai, a szerelmespár duettje) is szorosan összetoldottak a környezetükkel; a szereplők egymásba vágó szavai, a párbeszédék rövidege, a hirtelen jelenetváltások sokszor cezúra nélkül követik egymást. A négy képből hármát prelúd vezet be, az utolsó két kép zeneileg egybeszótt.

Ligeti utoljára a *Requiem*ben zenésített meg értelemmel bíró szöveget. Az, hogy Ligeti ezúttal ismét hagyományos szöveghez nyúl, a felhasználásmód vizsgálatát, illetve annak korábbi műveihez való viszonyítását igényli. A szöveg kezelése - ahogy eddigi műveiben, ezúttal is – új ötletek, s ezzel új problémák megoldása elé állítja a zeneszerzőt, akit a történet groteszk stílusának és a szereplők karaktereinek zenei

kifejezőeszközökkel való megalkotásának célja vezérel. Ligeti olyan művet akart írni, amelyben a karaktereket és szituációkat a zene teremti meg.

Ghelderode francia szövege Ligeti számára túl patetikusnak és cikornyásnak tűnt. A dráma és az opera obszcén témái: a részegség, a szexualitás, a társadalmi szerepek felborulása, az elfajzott erkölcs, ez a minden szempontból elfuserált világ Ligeti szerint Alfred Jarry prózájának stílusához hasonló nyelvezetet követel: tömör, direkt, asszociációkban gazdag, nagy ütőerejű, vaskos, nyelvi fordulatokban bővelkedő, intenzív szöveget. A librettó szerzője, Michael Meschke ebben az irányban változtatott első német fordításán, majd Ligeti tovább árnyalta, rímeltette, torzította a librettó szövegét. A zeneszerző humorát és leleményét is tükrözik saját megoldásai: az elferdített latin, a Jelenések könyve frázisainak hamis idézetei, a szó- és rímjátékok, a direkt nyelvbotlások. Ezek mind – a zenével karöltve – a szereplők karakterének és funkciójának legteljesebb és legélesebb kifejezését szolgálják. A nyelv tehát ismét éppolyan formálható, szinte hangonként megalkotható és újraépíthető anyaggá válik Ligeti kezében, akár a zenei hangok – de már másképpen, mint az *Aventures*-ben. A szavak ritmikáját kihasználva, extrém hangmagasságokkal társítva, a kifejezés eszköztárát kiaknázva a szöveg értelme felerősödik. A szövegen kívüli gesztusok (csuklás, ordítások, nyögések, szitkozódás, elváltoztatott hangú beszélt részek, a félelem különböző egyéni kifejeződései) növelik a szöveg hatását, s ezzel hozzájárulnak a dráma világgépének megrajzolásához.

A zeneszerző a végsőkig kihasználja a szöveg adta lehetőségeket, a szavak értelmi adottságait és zeneiségét. Ebből a szempontból az *Aventures* törekvéseire hasonlít, ahol a szavak helyett azok legkisebb építőelemeit használja, belőlük épít új nyelvet, a kifejezéssel szimbolikusan jelentést adva az értelem nélküli beszédhangoknak. Az *Aventures* egzaltált hangvételt, örületig fokozott lelkiállapotait juttatják eszünkbe néhány helyen az opera szólamai. Az úgynevezett hadonászó stílus hűen tükröződik Gepopo áriájában, melyben Ligeti előadói utasításként alkalmazza a már az *Aventures*-ből ismert paroxysmus (teljes önkívület) kifejezést, vagy a végletekig, teljes erőből való fokozás (scale the intensity as much as possible – since unbearable) megjegyzését is.

Az 1974-ben elkészült partitúrában több beszélt szöveg volt; az új átiratban Ligeti a beszélt szövegek jó részét törölte, másokat pedig megzenésített; így kapott énekelt szólamokat a Fekete és Fehér miniszter a harmadik kép ábécé-szitkozódási

jelenetében. Az első kép szinte érintetlenül maradt, de a későbbi jelenetekben Astradamors és Mescalina, és a miniszterek beszélt szövegeiből sokat kihagyott vagy törölt.

Prózai szólamrészei főleg az előbbi három szereplőnek és Nekrotzarnak vannak. A beszélt, vagy Sprechgesang-szerű szakaszok részben olyan szövegrészek, amelyek a legtermészetesebb formában beszélve hangozhatnak el,¹¹ de az is előfordul, hogy az addigi éneklésmód beszéddé változása lelkiállapot-változást jelez valamilyen erős drámai fordulatnál.¹²

Szereplők és karakterek

Az operában tulajdonképpen nincsenek mellékszereplők. Nekrotzar, vagyis a Halál mellett bár mindenki másodlagos értékű, ugyanakkor az összes szereplő jelleme Breughelland más-más elfajzott tulajdonságára világít rá, melyek nélkül ez a groteszk világ nem lenne teljes. Ezért minden karakter végletesen túlzott, úgy hangj játékában, mint szövegi és színpadi kifejezéseiben.

A szereplők hangfájának megválasztása jellemük alaphangját adja meg. Piet, a borkóstoló magas buffó tenor; mivel folyamatosan részeg, hangja változatos irányú, nagy hangközökkel ugrál, néha elakad, csuklik, dadog. A szerelmespár, Amando és Amanda szerepei női hangokra íródtak, így hangzásuk még édeskésebb. Nekrotzar karakterbariton, nagy hangterjedelemmel. Legalább hangosan, legtöbbször pedig ordítva, vadul, súlyos-merev szaggatottsággal énekel. Mescalina, a férje felett zsarnokoskodó, ordenáré amazon drámai mezzoszoprán. Astradamors, az udvari asztrológus-filozófus hangfaja a tudós bölcs basszusa – bár neje mellett inkább ügyefogyottan és megalázkodva viselkedik.

Gepopo, a rendőrfőnök szólama – Go-go hercege mellett – a legjobban kifordított társadalmi rang-szatíra. A szerepet koloratúrszoprán énekli – Ghelderode drámájában a hírhozó egy énekesmadár, aki levélben hozza az üzeneteket a hercegnek. A hírszerző titulus kigúnyolását tehát először is a megszemélyesítés invenciója adja, melyhez – vagyis az általános tudatban maszkulin rendőrfőnökhöz – Ligeti ráadásul magas szopránt (tulajdonképpen szimbolikusan megint énekesmadarat) társít.

¹¹ Például Mescalina és Astradamors civakodásaiban, a miniszterek Go-go kiképzésére adott utasításaiban.

¹² Például Nekrotzar ittas állapota és végelgyengülése.

A Fekete és Fehér Miniszter tenor és basszus szerepek; bár látszólag egymás ellentétei, nézeteik semmiben sem különböznek egymástól. Mindketten semmibe veszik az államvezetést, és az uralkodó kiszipolyozásán fáradoznak. Go-go herceget, a kövér, puhány kamaszfiút kontratenor alakítja, aki végig recitativóban énekel. A harmadik kép új alakjaival a politikai és morális rendjében megtépzott breughellandi társadalmat tűzi tollhegyére a zeneszerző.

Nekrotzar üzenete fontosságának megtántoríthatatlanul tudatában levő figura; fölényes, parancsoló, bömbölő hangjai mindenkiben félelmet keltenek. A harmadik képben azonban új vonásait láthatjuk:

A Galimatias az egyetlen rész, ahol Nekrotzar dallamosan, kötött ritmikájú, klasszikusan rendezett tagolású, leghosszabb összefüggő szólóját énekli. Ezután ebben a jelenetben a szereplők már csak prózában beszélnek: az idő pontos állását vitatják. Megkondul az éjféli gong, és Nekrotzar utoljára ismét énekelt szavai után („Es geschieht!”) részegségében leesik a lóról.

Zenei rég- és közelmúlt

Ligeti tradícióhoz való viszonyának vizsgálatához bőséges alapanyaggal szolgál operája. Eddig egyik művében sem fordult ilyen sokféle kapcsolódási ponttal a zenei múlt felé. A zenetörténeti idézeteket, ál-idézeteket, vagy csupán utalásokat fedezhetünk fel rejtett, vagy nagyon is direkt formában, de mindig kicsavarva, eltorzítva, más kontextusba helyezve.

Az első kép autóduda-prelűdje Monteverdi Orfeo-jának paródiája. Nemcsak a hangszeres, de a vokális anyagba is tradicionális stílusok, egy-egy korszakhoz tartozó kifejezésmódok szűrődnek be.

Ligeti object trouvée-ként illeszt be létező vagy utánczott zeneirodalmi idézeteket, a maga képére formál zenetörténeti műfajokat, stílusjegyeket, karaktereket. Konkrét vagy rejtett dallami idézet a vokális szólamokban nem található, a leggyakoribb a stílusparódia illetve.

Piet barokkos futamai, Nekrotzar zsoldározó éneke, Go-go recitativói, a szerelmesek sóhajtásainak retorikai kifejezései a szereplőknek új értelemben vett vezérmotívumaivá válnak. A tradíció a stílus, a műfaji jellemzők, és a hangiszerkesztés szempontjából alakítja a szerepek vokális természetét. A zenei utalás minden esetben torzított.

A szerelmesek sóhajai (például a „sterben” szó nyújtása) hosszú ütemeken keresztül ismételve és apró ízekre szeletelve önkívületi lihegéssé fokozódnak. Piet egy helyen mondandóját félbehagyva szavának utolsó szótagjával lalázni kezd („Breughella-la-la-land”): virtuóz, cikornyás, föl-le szaladó futamai egy barokk ária kadenciájára emlékeztetnek. A második kép fináléjában Piet, Astradamors és Nekrotzar tercett stretta-ja Rossini Sevillai borbélyának híres áriájához hasonlít. Mescalina természetére a „vulgáris, durva, gonosz, megvető, utálatos, undorító, vad, ordenaré” jelzőket használja a partitúrában Ligeti. Amikor Astradamors-t halottnak hiszi, ellágyulása csak az önmaga felett való sajnálkozás hangja, mert férje személyében az összes házimunka végzésére kinevezett cselédet véli elveszíteni. Lamentációja mahleri harmóniákat idéz.¹³ Venus hívásánál is saját élete miatt kesereg: az „O, meiner Nächte dunkle Bitterkeit!” (melyet férje, Astradamors megismétel) hatalmas ugrásaival a mélybe irányuló hangjai retorikai szófestések. A miniszterek hamis valcerben vágják egymáshoz szigorú, hivatalos ábécé-sorrendbe szedett jelzőiket. Gepopo áriája a tradicionális szamba-ritmusba simul bele. A kórusok szerkesztése sok helyen a koráléhoz hasonló, amint a „Gesiterchoral” megjelölés is mutatja.

Korábbi stílusaiból Ligeti kevés eszközt használ: a *meccanico* egyáltalán nem fordul elő, a korábbi *statico*-hoz hasonló álló zene pedig a zenekarban, a világvége bekövetkeztekor hallható (Átváltozó zene). A *Clocks and Clouds*-ban alkalmazott repetitív motívumtöredékek – melyek ott a vokális részre is kiterjednek – szintén a zenekarban kapnak helyet. A kórus harmadik képbeli ütemesen skandált rigmusa a tömegjelenet ál-unisonójának zenei transzformációja. Ligeti korábban sokat használt előadói utasításaiból az operában is folyamatosan előfordul a „hirtelen abbahagyni” (stop abruptly) kifejezés. A filmszerű jelenetváltások, a mozdulatlaná merevedett állóképek főként a második jelenet jellemzői.

Ligeti a képregény és a film technikáihoz való vonzalmának első, az *Aventures*-ben alkalmazott eszközei a *Grand Macabre*-ban visszatérnek. Ahogy az előbb említett műben, az operában is lépten-nyomon kizökkenenek az időmértéknek olykor a felfogását illetve tudatosítását is lehetlenné tevő, hirtelen tempóváltások,

¹³ A kisszekund-ereszkedésekből álló lamento-motívum Ligeti későbbi műveiben visszatér.

sőt, néhol többféle tempó szimultán jelenléte fokozza tovább a drámai és zenei bonyolalmat. Ezen kívül a korábban használt önálló vokálisokra is találunk példát.¹⁴

A kórusok

A darab folyamán végig a színpad mögött éneklő I. kórus térbeli elkülönítését Ligeti az eltérő tempó eszközével teszi még határozottabbá. A Venus hangját visszhangzó nőikar kánonszerű ritmikai elcsúsztatással ér el hozzánk a kozmoszból.

A kórus a görög dráma karának megfelelően Breughelland népét személyesíti meg a színpad mögött és a nézőtér soraiban elszórta elhelyezett énekesekkel. A tömeg láthatatlanná tétele a minden élet sújtó katasztrófa közeledtét a térben kiterjeszti, és az egyetemesség síkjára viszi át. A nép megszólalása szinte mindig homofon. Az első kép Szellemkórusa férfikarának kétszólamú, orgánumszerű tritonus-kvint párhuzamait oboa és angolkürt támasztja alá. A nép Nekrotzar szavai közben a színpadon zajló zene tempójától teljesen függetlenül szólal meg, egyenletes ritmikájú korálsorokkal könyörögve, jelezve az emberek elhagyatottságát, kétségbeesését (15. kottapélda).

15.

The musical score for the chorus consists of two systems. The first system includes parts for Oboe 2 (Ob. 2.), Cor Anglais (Cor. ingl.), Tenor 2 (Tenori 2), and Bass 2 (Bassi 2). The tempo is marked as $\text{♩} = 80$. The time signature changes from 4/4 to 5/4 and back to 4/4. Performance instructions include "shrieking, forced, nasal" and "kreischend, forciert, nasal". The lyrics are in German and English. The second system continues the vocal parts with the instruction "senza ritenuto" and "break off suddenly / plötzl.ich abbrechen".

Ob. 2. shrieking, forced, nasal / kreischend, forciert, nasal

Cor. ingl. somewhat coarse, wooden, insistent / etwas derb, holzschnittartig, aufdringlich

Tenori 2 shrieking, forced, nasal / kreischend, forciert, nasal

Bassi 2 shrieking, forced, nasal / kreischend, forciert, nasal

Des - true - tion soon draws high, thou art in pe - ril great, for
 Es naht schon das Ver - der - ben, du bist in groß - ter Not, dem

death will be thy fate! Take war - ning now, at mid - night thou shalt die!
 si - cher kommt der Tod! Nimm dich in - Acht, um Mit - ter - nacht wirst' ster - ben!

death will be thy fate! Take war - ning now, at mid - night thou shalt die!
 si - cher kommt der Tod! Nimm dich in - Acht, um Mit - ter - nacht wirst' ster - ben!

¹⁴ Astradamors fájdalmas nyögései Mescalina ütlegelése alatt.

A kórus legközelebbi megjelenésekor ritmikus, ütőhangszerű zajokat hallat: a harmadik képben a Gepopo-t körülvevő detektívek „Suttogó falát” alkotja. A különféle suttogásmódok a színpadon szaglászó nyomozók, ügynökök sürgölődését kísérik, és a körülményeskedő rendőrfőnök folytonos csendre intését visszhangozzák, figyelmeztetve a nagyfontosságú hírhozó üzenetére. Később a kórus a $\frac{7}{8}$ -os táncüktetés ütőhangszereit különféle hangutánzó szótagokkal dúsítja, hangsúlyozva a tánc karakterét, amiről Gepopo vad kiáltásai minduntalan elterelik a figyelmet. A legkiterjedtebb kórusrész akkor kap helyet, amikor a két miniszter – hangosan, de artikulálatlan és értelmetlen szavakat kiáltozva – beszédet próbál intézni a tömeghez, amely kifütyüli, megdobálja őket. Helyettük Go-go-t követelik („Uns'ren Fürsten!”), ismétlődő rigmusuk egyre dühödtebbé válik. A zene a tömeg hamis hangjait utánozza: a kisszekundokkal félreénekelte unisono szólamai egymástól fokozatosan távolodnak, a szólamok közötti távolság fokozatosan eléri a szextet, majd az együtthangzás a tritonusszal telített oktávpárhuzamig jut el. Minden egyes akkord tartalmaz kisszekundot, a keretszólamok között az alt és tenor szerepe a torzítás, és a hangterjedelem növelése, valamint akkordok létrehozása a szoprán és basszus unisonója között. A tempó gyorsítását Ligeti a ritmusértékek nagyon fokozatos, egymásba átmenő sűrítésével éri el. A ritmika először precíz és egyenletes, majd egyre aszimmetrikussá és elmosódottá válik, amelyből kis változtatással létrejön egy újabb ütemminta, s így az elmosódás újra metrikus lesz, és a folyamat kezdődik előlről. Ligeti itt ismét használja a paroxysmus kifejezést, mely után a tömeg artikulálatlan üvöltésben tör ki, majd az eddigi tisztas megszólítás helyett vezetőjét nevével szólítva csak már a Go-go szótagokat skandálja (16. kottapélda).¹⁵

¹⁵ A „Go” angol szó jelentése éppen ellentétes a herceg hívásával. Így a név és megszólítása ettől a pillanattól kezdve kétes értelmet nyer.

Gepopo a legőrültebb módon viselkedő szereplő: hisztérika rendőrijelmezben. Az énekesnő püsszeg, dadog, majd váratlanul pontosan leírt hangzuhataggal Go-go fülébe ordít; torkát köszörüli, élesen sikít, s mindezek után rejtélyesen suttogja, hogy a legfontosabb: „hallgatni arany.” Kódnnyelven beszél, összekeveri a szavakat, szójátékokkal, halandzsa-rímekkel sziporkázik. Szövegében nem a szemantikai összefüggés számít, ezért a zene a kifejezés végső határait fesztí: extrém magasságokon tartott hangok (háromvonalas D és Esz), halmozott szeptim- és nónaugrások, aszimmetrikus latin táncritmusba illesztett örült dallami vágta vezetnek a már az *Aventures*-ből ismert paroxysmus-hoz. Gepopo trillái terc-szirénákká szélesednek, pánikszerű visítást hallat, s végül az értelmetlenségig ismétli rémült kiáltását („Er ist schon da!”). A rendőrfőnök ál-fontosságát az a ritmikai keret is szatirikussá teszi, amely az ütőhangszerek (conga, bongók) megerősítésével a szambát utánozza ($\frac{7}{8}$ és $\frac{11}{8}$ metrumban). Gepopo rendkívül nehéz énekszólamát a hangszerek sok helyen unisono hangokkal támasztják alá (ezzel talán még nehezebb feladat elé állítva az énekest), amelyek néha elbújtatva, és több hangszercsoport között elosztva szóródnak szét a zenekari hangzásban. Az énekszólamhoz a legfontosabb támpontot adó hangszerek a fuvola és a mandolin. A zenekari kíséret ritkás, töredékes, ritmikus-secco belépései az ütőhangszerek lüktetésébe simulnak. Az általánosan extrém hangmagasság, a gyors egymásutánban egymás mellé helyezett távoli hangközök, a zaklatott, széteső és töredékes szöveghez idomuló hangközugrásokra épített motivika, a feszes ritmika, a szinte végig erőteljes dinamika, a nagy koncentrációnak kitett énekhang és a suttogás, krárogás, ordítás, az ideges lelkiállapoton belül is sokféle érzelmi árnyalat gyors váltogatása számos igény egyidejű teljesítését kívánja az előadótól.

Végső bejelentését Gepopo a „Macabre” szó torzításaival kezdi („Kukuriku – Kakarika – Makabrika – Makabre”); a szócsavarás Weöres Sándor *Rongyszőnyegének* egyik versét juttatja eszünkbe, mely később a *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* egyik tételének szövegéül szolgál („Karika tanárikara, Paripa papíripára”). Gepopo lassan kifogy a szavakból, a megmaradtakat értelmetlenné válásig ismétli, majd kiejtése is artikulálatlanná válik, és már csak egy szótag marad („Da!”), amelyet végül egyetlen hangon, intenzitását az elviselhetetlenségig fokozva, egyre gyorsabban és motorikusabban hajtogat, mígnem torkán akad a szó, és sikítva (9 ütemig tartott H-hangon) menekül ki a színpadról. Mindezekhez hozzáadódik

szólója alatt három jelmezcseré: ijesztő ragadozó madárként jelenik meg görkorcsolyán, majd óriási pók-maszkban, gólyalábakon, végül pedig eredeti rendőruniformisában látjuk.

Együttesek

Az operában az énekesek együttese is egyedi karakterrel bírnak. A duettek elsősorban a szerelmespárhoz kötődnek, de az opera folyamán más szereplőpárok együttes énekében is felfedezhetők jellegzetességek. A második kép Bourrée perpetuelle-jének kvintettjében amíg Mescalina, Nekrotzar és Venus egymástól függetlenül énekelnek, Piet és Astradamors, az eseményt sportközvetítésként szemlélő két jó barát izoritmikus megszólalásaival kommentálja az eseményt. A jelenet fináléjában Nekrotzar, Piet és Astradamors tercettje, melyben Nekrotzar a pusztítást ecseteli, Rossini Sevillai borbélyának híres áriájára emlékeztet. A miniszterek az opera eredeti változatában tisztán beszélt szerepek voltak; most megzenésítve halljuk legtöbb megszólalásukat, sőt, több rövid szakaszra duettben énekelnek. Fekete és fehér ruháik ellenére nézeteik teljesen egyezők, csak bürokratikus fontosságuk tudatában vitatkoznak: ezt jelzik hasonló mondataik is, és egyetértésükkor konzonáns hangközpárhuzamban való megszólalásuk. Nekrotzar harmadik jelenetbeli bevonulása után Astradamors és Piet a királyi asztalhoz hívja Nekrotzart, a világ végének eljöveteleig fennmaradt időt evéssel-ivással mulatni; önfeledt duettjük „fallala”-zásban tör ki. Pohárköszöntőt mondanak korai és derűs halálukra, majd csúfondáros gyermekdalba kezdenek Nekrotzarról. Terjedelmes együttest tesz ki – ha nem is igazi tercett ez, hiszen a szereplők jóformán csak kiáltoznak – Nekrotzar leitatása. Amikor megkóstolja az áldozatai vérének hitt nedűt, végtelennek tűnő, ritmikusan ismétlődő buzdítások következnek („Ex! Trink! Prost!”). Piet és Astradamors együtt éneklük ezeket a rövid indulatszavakat, s végül Nekrotzarhoz hasonlóan határozatlan hangmagasságba mennek át. A Galimatias végén Piet és Astradamors is csatlakozik a történelem híres halálesetek felsorolásában. A Kleopátrát megölő vipera *hypotyposis*-figurája a kottaképen rögtön szembetűnik, a felsorolás végén pedig újra szerepel a „totális paroxysmus-ig fokozni” utasítás.

Az utolsó kép végén megjelenő új szereplők, a három marionett-mozdulatokkal bevonuló garázdálkodó katona rövid trubadúr unisonója dúr hármashangzaton végződik.

A miniszterek Mescalina vádjaira ártatlanságuk védelmében ismét együtt, azonos ritmikával énekelnek.

Amando és Amanda a darab végén felbukkan a sírból, Nekrotzar és Gepopo kivételével az összes szereplő csatlakozik hozzájuk, és néhány ütem idejére egy homofon, a zárókorálhoz hasonló szerkesztésmód is kialakul a végső morális tanulás felszólításával.

Hangszerek és énekhangok

A számtalan érdekes hangszert és ütősök garmadáját felvonultató zenekarnak általában kisebb csoportjai játszanak együtt az énekszólammal, mindig kiegészítve és aláhúzza az énekes szerep karakterét, hangszeres gesztusokat adva a vokálisokhoz. A hangszerelés szorosan idomul a szereplők zenei és szövegi kifejezőeszközeihez, sokszor kiemeli az énekesek belépő hangjait, szósúlyait, utánozza szövegük ritmusát.

Fontos szerep jut a basszustróbitának és a rézfúvóskarnak, amelyek előrejelzik Nekrotzar megjelenését, valamint a négy szólóhangszernek (hegedű, fagott, piccolo klarinét és piccolo fuvola), amelyek bevonulásakor a kíséretét alkotják. A Nagy Kaszás merev akcentusait a zenekar megerősíti, vad futamait a sokszor szólamával unisono játssza. Venus feltűnését a magas fekvésű fáfúvós és vonós csoport és elektromos orgona emeli ki. Go-go herceg recitativóinak kíséretében a basso continuo nélküli csembaló, Gepopo áriájában stílusosan mandolin járul a szambához. Amando és Amanda duettjének háttére éteri, magas fekvésű, fátyolszerű vonós-fáfúvós szövet. A zenekar homofon ritmusban követi a szerelmesek átkötésekkel, triolákkal, tizenhatodokon való hangváltásokkal az időmértéket fellazító ritmikáját. A „sterben” szó figurájánál a hárfá izgatott, gyors felbontásai vegyülnek a zenekar tartott hangjaiba. Piet szólóiban csapongó, szaggatott belépések váltják egymást a zenekar szólamcsoportjai között. Az énekes dülöngélő futamaira a zenekar secco akkordokkal, tizenhatod-menetekkel válaszol, egy-egy szót hangsúlyoz, ismétléssel erősít meg motívumokat. Piet díszes kadenciája alatt a zenekar egyetlen akkordot

tart, mely olyan benyomást kelt, mint egy régebbi stílusból ott felejtett domináns félzárlat.

A hangszerek Mescalina ostorcsapásit jelenítik meg a második jelenetben, és visszhangozzák Astradamors nyögéseit. Mescalina agresszív pókcsalogató dallamában a csembaló mozgalmassága jeleníti meg Astradamors (és a zeneszerző) pókfóbiáját, melyet a megkomponált vokális tremoló is érzékeltet.

A harmadik képben a miniszterek szócsatája hamis valcer, mert két $\frac{3}{4}$ -es taktust mindig megtorpanásra késztet egy $\frac{2}{4}$ -es, amelyben a zenekar secco akkorddal rátromfol a szitok-párookra. A herceg lovaglóléckéje alatt lóvágót idéző ritmikával játszik a zenekar.

Nekrotzar bevonulását sziréna jelzi, majd négy fekete kosztümbe öltözött hangszeres egymás után négyféle táncdallamba kezd, akár Mozart *Don Giovanni*jának vasorajelenetében. Mindehhez a passacaglia-alapot Beethoven *Eroica* szimfóniája fináléjának basszustémája adja, amit Ligeti – ritmusát meghagyva – az összes táncdallamhoz hasonlóan jelentősen eltorzít, tizenkétfokúvá tesz, s mivel az eredeti téma 13 hangból áll, a color-talea elvnek megfelelően a hangsor kezdete az újabb ismétlésekkor mindig egy hanggal odébb csúszik. Ligeti használt már passacaglia-szerkesztést az *Istar pokoljárása* című oratóriumban, és az opera befejezése után is alkalmazza a *Passacaglia ungherese* című csembalóműben (1978).

A szimbolikusan cha-cha-cha-zó, ragtime, latin és magyaros tánc és görög himnusz ritmusára botladozó halotti kíséret bevonulása után Nekrotzar szólója egyre fenyegetőbbé, s vele lelkiállapota is egyre extatikusabbá válik, egyhangú zsolttározása dallammal és ritmikával gazdagodik, a kezdeti Cisz-ről H-ra, D-re, majd E-re emelkedik.

Az élet-halál fogalmának megkérdőjelezéséhez hozzájárul, hogy a két utolsó kép között nincsen zenekari bevezető, a zene szinte észrevétlenül vezet át minket az új kép már ismert díszleteibe.

A túlvilágnak hitt valóság: a fuvola cluster és a vonósok flageolet hangjai új szférába emelik Astradamors és Piet párbeszédét. Álomszerű, bágyadt kifejezéssel éneklük szélesen kiterített, nagy ugrásokat tartalmazó dallamaikat, többször falzett éneklésmóddal. Go-go felbukkanásával válik világossá, hogy nem halhattak meg, hanem nagyon is élnek, hiszen szomjasak. A következő tükörkánon után, amely alatt

Nekrotzar összezsugorodik, majd eltűnik, Astradamors, Piet és Go-go felteszik a dráma legfontosabb kérdését: Nekrotzar igazán a halál volt, vagy csak egy szélhámos? Vagyis: mi a halál valójában, és valóságos-e a halál? A kérdés megválaszolatlan marad.

A negyedik kép végén visszatérő Amando és Amanda lírai szólamai a mű keretét adják, jelenlétük, elhatárolódásuk az eseményektől ugyanakkor felerősíti a halál értelmezésének paradoxonját. A halál csak az élet szemszögéből értelmezhető, s a szerelmespár esetében az élet élvezetének pillanatából tekintve a halál még sarkítottabb. Hangjaik a záró Passacaglia terc-szext hangzataiba illeszkednek. A szerelmespár számára a világ vége semmit nem jelent: egy kriptában összefonódva múlik el felettük az idő, s onnan kilépve ébrednek fel, semmit nem észlelve a történekből. Felébredve kimondják a mű tanulságát: „... számunkra csak az itt és most létezik.”

A fordítás

Ghelderode eredeti szövege francia, amit Michael Meschke németre fordított, s a librettó Ligeti és Meschke közös munkája nyomán született meg. Az 1996-os revízió szerint a zeneszerző az opera elsődleges nyelveként az angolt jelölte meg, ugyanakkor Ligeti azt kívánta, hogy az opera mindig az aktuális közönség nyelvén szólaljon meg, ezért elkészültek a megfelelő olasz, angol, svéd fordítások is. A javított partitúrában az angol és a német szöveg is szerepel.

Az összes fordítás alapja a német librettó volt, melyre Ligeti a zenét komponálta. Az angol fordítás sok helyen nem elég zökkenőmentesen illeszkedik a vokális szólamokra, a néhol kissé más jelentésű szavak elmaradnak a német eredeti grotteszk hatásától, s az énekszólamok is a német hangsúlyokat követik az. A német nyelv rövid-hosszú szótagjainak váltakozása a mássalhangzók kemény, pattogó ritmikusságával jobban illik a sok helyen szögletes, vad, erőteljes kifejezőmódokhoz, ellentétben az angol nyelv lágyságával. A miniszterek szócsatája végén (X, Y, Z az angolban – a németben egy utolsó szitokszó), vagy Gepopo szólójának végén („Call the guard!” – „Ist schon da!”), vagy a tömeg Go-go hívása („Our great leader!” – „Uns’rer Fürsten!”) egyértelműen veszít erejéből az angol fordítással, és valószínűleg más nyelveken is. Így az opera zeneileg legtermészetesebb nyelve a német.

A szöveg kapcsán felvetődik az a gondolat, hogy ha a dráma értelmi síkjának megragadásához a szöveget közvetlenül szükséges megérteni, márpedig a szimbólumokkal teli szöveg absztrakciójához ez elengedhetetlen, a zene alkalmas-e arra, hogy a szöveget érthetően közvetítse a hallgató számára. Gepopo szólamának megértését természetesen akadályozza a rengeteg hangmagasságbeli ugrás, de nála nem a jelentésátvitel a legfontosabb. Nekrotzar és Go-go szólamai jól érthetőek, Piet és Astradamos szövegeibe viszont nagy munkát kell fektetnie az előadónak, mert változatos irányú ugrások, a szavak, szótagok időtartamának torzításai különösen megnehezítik a megértést. A közönségnek tanácsos a történetet az opera meghallgatása előtt elolvasni, hogy a tartalom szövegi-zenei szimbolikája, satirikussága, és nem utolsósorban humora Ghelderode és Ligeti szemléletének részét képezve fogalmazódhasson meg.

A *Grand Macabre*-ban Ligeti ismét a félelemmel néz szembe, ahogy korábban az *Aventures*-ben és *Requiemben*. Megközelítésének módja magában foglalja a korábbi túlzott expresszionizmus eszközeit, de viszonyában legalább ugyanekkora súlyt nyom az irónia, a satíra, a kritikai szemlélet, a karikatúra.

A groteszk kifejezésmód részei azok az együttesek is, amelyekben a játékos-rímes szöveget a szereplők néhány hangos gyermekdal-szerű melódiával éneklük. Amikor Mescalina lehúzza Astradamors-ról a női fehérenemüket, Sprechgesang-szerűen elmondott mondókáját a magas fafűvők és hárfa kecses és nehézkes, ellenritmusú játéka kíséri. A második kép „pókcsalogató” zenéje, amelyben Mescalina egy hatalmas, szőrös ízeltlábúval akarja megvizsgálni, él-e még a férje, az orgona-regál és csembaló kíséretével elhangzó tekervényes, rengeteg nagy ugrással teli dallam egyrészt a kellemetlen látványt nyújtható pók ábrázolása, valamint a csábító-hívogató karakter kifejeződése.

A Galimatias végén, amikor Nekrotzar önkívületbe esik, észreveszi az asztal alól előbújó Go-got; az ismeretleneket cárként mutatják be egymásnak, aztán kiszámoló-szerű mondókával faragnak rímet a közös érdekrendhez.

A *Le Grand Macabre* mindezek ellenére félelmetesen komoly mű, lehangoló zárlattal, amit csak az ember ösztönös reményének optimizmusa oldhat fel:

„Fürchte den Tod nicht, gute Leut’!
Irgendwann kommt er, doch nicht heut’!
Und wenn er kommt, dann ist’s soweit ...
Lebt wohl so lang in Heiterkeit!”¹⁶

Annak ellenére, hogy az opera komponálási stílusát Ligeti végérvényesen maga mögött akarta tudni, néhány analógia fellelhető az abban az időben keletkezett hangszeres művekkel. A 105. zifferről, amikor Piet Nekrotzarral a hátán a szerelmesek újbóli megszólalása előtt kiüget a színpadról, egyre több hangszer kapcsolódik a vonósok és a zongora gyors szextola-repetícióihoz. Az eleinte rövid, önmagukba vissza-visszaforduló motívumok egyre magasabbra hágnak, majd hosszú kromatikus skálákká szélesednek. Ezt a kromatikus, egymásba fonódó skálamotívum-folyondárt a *Ramifications*, a *Melodien*, a *Clocks and Clouds* hangszeres szólamai, majd a Kamarakonzert, és a későbbi *Hölderlin-fantáziák* is tartalmazzák.

A 117. ziffer után, a szerelmi duett csúcspontján a legkorábbról *Lux aeterna*-ból és a *Lontano*-ból ismert űr vagy ’vákuum’,¹⁷ azaz két végletesen magas és mély tartott hang együtthangzása is feltűnik, itt ismét a nagybőgő-kontrafagott, és a vonós üveghangok illetve piccolo közti hangtérbeli űr hangzásában. Ez a jelenség, mint a korábban a zeneszerző szavaival felidézett, és Altdorfer festményével érzékeltetett asszociáció zenei megjelenése, Ligeti egész alkotói pályája során felbukkan: a Csellóverseny I. tételének végén, a II. vonósnégyesben több helyen, a *Ramifications* végén, Kamarakonzert I. tételében, a *Melodien* végén, a *Clocks and Clouds*-ban, az *Automne a Varsovie* című zongoraetűd közepén, valamint a Hegedűverseny I. tételében is. Az opera harmadik képében, Nekrotzar ítélethirdetésekor, a „Die Zeit steht still, ... sie ist nicht mehr, ... denn die da sind, sind Ewigkeit, Leere, und das große ... Nichts!” monológ alatt, vakító fényeffektus által kísérve jelenik meg a tubabőgő mély regisztere és a fafúvós és vonós szekció üveghangjai által határt szabott űr, a kiüresedett világ zenei-színpadai képe.

¹⁷ Német változat: Michael Meschke és Ligeti György.

¹⁸ Floros, *György Ligeti*, 61.

A *Le Grand Macabre* részleteiből hat különböző feldolgozás készült *Mysteries of the Macabre*, illetve *Szenen und Zwischenspiele aus der Oper „Le Grand Macabre”* címmel. Ezekből három szoprán szólót, egy pedig szólóénekeseket és ad libitum vegyeskart is foglalkoztat.

A 80-as évek elején az Angol Nemzeti Opera Ligetit új színpadi mű komponálására kérte fel, amelyhez librettóként Shakespeare *Vihar* című drámáját választották. A terv azonban nem valósult meg. Egy évtizeddel később felmerült az *Alice Csodaországban* megzenésítésének terve színházi fantázia formájában, erre azonban Ligetinek már nem volt ideje. Ő maga javasolta hamburgi főiskolai növendékének, Unsuk Chin-nek a témát, akinek *Alice Csodaországban* című operáját 2007 júniusában a Bayerische Staatsoper Kent Nagano vezényletével,¹⁸ nagy sikerrel mutatta be.

Bárcsak tanúi lehettünk volna, milyen fantáziavilágot képzel el Ligeti Alice-történetéhez!

¹⁸ Bemutató: München, rendező: Achim Freyer.

4. Ligeti György késői vokális művei

Ligeti így nyilatkozott Pierre Michelnek a Zongoraverseny komponálásának félbeszakításakor: „Jelenleg megálltam, és elkezdtem írni egy triót kürtre, hegedűre és zongorára (a concertót majd utána fejezem be). Ez a két mű változást jelez a melodikus gondolkodásomban, melyben Escher és Hofstadter elképzelései fontos szerepet játszanak”.¹

A hamburgi alapítvány az új mű rendelésekor arra kérte Ligetit, hogy Brahms zenéjéből témákat, dallamokat foglaljon zenéjébe. Ligeti elfogadta a kérést azzal, hogy a Kürttrióhoz „Homage a Brahms” alcímet ír. A *Requiem*ben még elhatárolt, elidegenített expresszivitás a trióban melegséggel, olykor melankolikus kifejezésmóddal tör elő. A trió első tételének befejezése után halt meg a zeneszerző édesanyja. A mű IV. tételében Ligeti azt a később jól körvonalazott lamento-motívumot használja, melynek ereszkedő szekundlépései a *Requiem* Kyrie tételében is kimutathatók.²

A dallami motívumok felbukkanására már a 60-as évek végétől felfigyelhettünk. A dallam az operában, mint a műfaj természetéből, valamint a klasszikus idézetek felhasználásából adódó új zenei egység, Brahms zenei jelenlétével a Kürttrióban teljesebb ki, melyet Ligeti a *Hölderlin-fantáziák* megkomponálása előtti évben írt. A késői vokális művekben is egyre inkább kirajzolódnak melodikus motívumsejtek, hosszabb dallami frázisok, de mindig csak akkor, amikor a szöveg tartalmából a zeneszerzőben ébredő asszociációk ezt megkívánják. Az utolsó vokális-hangszeres műben, a Weöres szövegekre komponált dalciklus egyik tételében a melódia visszanyeri hagyományos formáját, és népdalszerű megfogalmazást kap.

Ligeti 1982-ben találkozott Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach - Egybefont gondolatok birodalma* (Metaforikus fűga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében) című könyvével, amely olyan logikai paradoxonokat fejt ki, melyre az író a zenében és a képzőművészetben is rátalál. E könyvnek, és az akkoriban megismert új matematikai jelenségeknek nagy jelentősége lesz a Zongoraversenyben, a Zongoraetűdökben, és rányomja bélyegét Ligeti késői vokális műveire is.

¹ Michel, György Ligeti: Compositeur d'aujourd'hui, 177. Steinitz fordításában.

² Steinitz, *Music of the Imagination*, 296.

4.1. Neoexpresszionista képek – Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin

Korai avantgárd vokális műveiben Ligeti alapvető szerkesztési elve a kánon. Ez az építőelem a késői kórusművekben is meghatározó formaépítő. A *Hölderlin-fantáziák* elemzése előtt érdemes felidézni az 1969-70-ben íródott Kamarakonzert II. tételét, melynek kacskaringós lineáris mozgásai között egy helyen az izgatott dallam unisono kánont alkot önmagával, mert a kánont minden szólam a dallam eltérő hangján kezdi el, viszont a szólamok azonos ritmusban haladnak (néhol egy-egy hang illetve ritmus kimarad). Ligeti a kánont időnként megállítja, s ezek a megállások is más-más hangra esnek. A kánon dallamanyaga eközben folytonosan változik, az új hangokat minden szólam átveszi, de különböző időkből. Ezáltal a hangcsoport-kollekció állandó változásban van, mert a kánon újabb hangjait, jóllehet, minden szólam azonos ritmusban haladva, azonban egymáshoz képest eltérő időben veszi át. Az utolsó fázisban a ritmus lelassul, ezért a kánon hangjait hosszabb ideig, mintegy lelassítva halljuk, s a lassítás eszköze megint az aszimmetrikus ritmusképletek szélesedése. Hasonló kánonfolyamatot találunk majd a *Hölderlin-fantáziák* első tételében, a szél kavargását kifejező részben.

Egyetlen ütés alatt lefutó gyors mozgású, periodikus hangcsoportokat már több korai hangszeres műben is előfordultak, például a *Ramifications*-ban, vagy a Kamarakonzert II. tételében. Az azonos, vagy többféle ritmikájú, együtthangzó szólamokra a *Hölderlin-fantáziákban* is találunk megfelelést, ami a sűrű szekundlépésekből álló egymásra rétegzett motívumok miatt mikropolifonikus szövetet hoz létre.

A fantáziákban Ligeti eszköztárából a kánonnal együtt tehát a sűrű mikropolifonikus szövet újra visszatér, de a korábbi mikropolifonikus művektől eltérően a zenei folyamatokat a költői szöveg képei dominánsan vezérlik, statikusság helyett állandó mozgalmasság érzetét keltve, mindig az expresszivitás jegyében.

Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin (1982)

- I. Hälfte des Lebens
- II. Wenn aus der Ferne
- III. Abendphantasie

A mű a Svéd Rádió felkérésére készült, ajánlása Eric Ericson karnagynak szól. Ligeti már fiatalon megismerte, és megszerette Hölderlin verseit. Az, hogy ebben a művében hagyományos nyelvet használó romantikus költő műveit választotta, meglepő lehet: a korábban feldolgozott szövegek vagy latin nyelvűek (*Requiem, Lux aeterna*), vagy mesterséges, jelentés nélküli saját szövegek, nyelvi-szövegi absztrakciók (*Aventures, Nouvelles Aventures, Le Grand Macabre*). Kivétel az 1982-es *Magyar Etűdök*, amelyben ugyanakkor a hagyományos nyelvezet - Weöres hangutánzó-hangfestő szavaival együtt - mindvégig erősen hangfestő célt szolgál.

Hölderlin fogadtatása az 1970-80-as években különösen aktuálisnak mutatkozott. Műveit Luigi Nono, Hans Zender és Heinz Holliger csaknem egy időben fedezte fel. A *Hälfte des Lebens* című verset Britten és Wolfgang Rihm, az *Abendphantasie*-t Hindemith is megzenésítette. Ligeti közülük egyedül Holliger megzenésítését ismerte.

Ligetit megragadták Hölderlin „költői nyelvének grandiózus, fantazmagórikus, emocionálisan túlfűtött képei”, valamint a „visszafogott, majdnem klasszikus forma (a hagyományos versmértékkel és kimért nyelvezettel együtt) és a túlzóan érzelmes nyelvi tartalom közti feszültség”.³ Ismét fontos szerepet játszott a képi asszociáció:

Altdorfer *Nagy Sándor csatája Issos-nál* című festménye grandiózus háttérben a felhőkkel, melyeket mindenhol szétfoszlatnak és átszűrnak a fénysugarak, mindig egyike volt legnagyobb művészi élményeimnek. Hölderlin *Abendphantasie* című költeményében a bíborfelhős égbolt, amely képzeitemben Altdorfer felhős egével társul, adta a kezdő ösztönzést e zenei ötletekhez.⁴

Ligeti a klasszikus, hagyományos szövegfeldolgozással szembeni Hölderlin-megközelítésére álljanak itt a zeneszerző szavai:

Jóllehet, vannak benne madrigaleszk, zenei képi asszociációk, de (a művek) nem a schuberti vagy wolfi értelemben vett megzenésítések – hogy csak a két legkiemelkedőbb dalszerzőt említsem. [...] Nem akartam pusztán végigkomponálni a költeményeket, mivel az ugyanahhoz a fajta újramásoláshoz vezetett volna, amit rengeteg irodalmi műben megtalálhatunk. A szöveget szolgamódon követni, és kitalálni a hozzá passzoló zenét – ezt a vállalkozást túl primitívnek és fölöslegesnek találtam.⁵

³ Burde, *Komponistenportrait György Ligeti*, 15. Lobanova fordításában.

⁴ Ib.

⁵ Kolleritsch, *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*, 132.

Ligeti szöveg-hangzás elképzelése a szavak, szóképek nyelvi, emocionális és képi összhatásán alapul, amelyek fantáziájában „rezonáltak bizonyos zenei ötletre, képekre és koncepciókra.”⁶ Ez eredményezte a cím megfogalmazását is (*Három fantázia Hölderlin nyomán*). A költemény hatásának zenei megformálását így magyarázza a zeneszerző:

Valójában teljesen passzívan viselkedtem: szövegtöredékeket használtam mindenhol, ahol a maga önálló akkordjával zene jelent meg, ellenben elvettem azokat a részeket, amik egyáltalán nem inspiráltak zenét bennem – főleg azoknál a helyeknél, amik absztraktak vagy képzeletbeliek voltak. Ha szemügyre veszi, mit használtam fel, meglátja, hogy semmi más nincsen konkrét, érzéki képeken kívül – semmi filozofikus, vagy csak olyan, amit a képek indirekt módon közvetítenek.⁷

A képzettársításos kapcsolatok mindig nagy szerepet játszottak Ligeti kifejezőeszközeinek megválasztásában. A Requiem Dies irae tételéről ezt írja a zeneszerző: „az egész mű tele van ilyen (a „lux perpetua luceat eis” szövegrész „sötét fény”-ére célozva) madrigaleszk, asszociatív elemekkel.”⁸ Lobanova elemzésében a *Fantáziák* zenei szókép-asszociációit a barokk retorikai figurákhoz hasonlítja. A szöveg madrigalista megközelítése, a szavak tartalmi, képi, mozgásos, sőt, grafikus ábrázolásával valóban retorikai figurákat tesz azonosíthatóvá. A kórus előadói apparátusát tekintve azonban jelentősen eltér a madrigálban szokásos, jellemzően öt-hatszólamú összeállítástól – a kamaraegyüttes, a szólamszám nem lett volna alkalmas Ligeti céljainak megvalósításához, a fantasztikus szóképek túlzásokkal teli zenei megfogalmazásához.

A ciklus szófestő motívumainak gazdagsága a retorikai figurák közül a *hypotyposis* figurát hívja elő. Az ilyen ábrázolások különösen gyakoriak az első és a harmadik tételben. Az első tétel „Schwäne” szavának a hattyú alakjára emlékeztető, hullámzó dallamíve az Augemusik (a 14-16. században grafikusán ábrázoló jellegű kottakép zenéje) szellemében közvetíti a szavak jelentését (17a kottapélda). Ugyanebben a tételben a „Sonnenschein” szó minden szólamban igen magas regiszterben, pontozással élesített ritmussal, akcentussal és *fffff* dinamikával tükrözi a

⁶ Kolleritsch, György Ligeti. *Personalstil – Avantgardismus - Popularität*, 132.

⁷ Kolleritsch, György Ligeti. *Personalstil – Avantgardismus - Popularität*, 133.

⁸ Vánai, *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, 72.

ragyogást (17b kottapélda). Hosszú értékek és tömör harmóniák, a textúra speciális használata (az unosonók kvintekbe mozdulása a polifóniában), a dinamika (*fff* tutta la forza) és az artikuláció (*resoluto*) merev akkordismétlései emelik ki a „Die Mauern stehen” részt (17c kottapélda).

A két szélső tétel közti hasonlóságot fokozza az a két kép, amelyek mindkét tételben központi helyet, kiterjedt kánonikus megzenésítést kapnak /az első tételben az „im Winde” a harmadikban a „purpurne (Wolken)” – melyet Ligeti Altdorfer festményéhez kapcsol (17d, 17e kottapéldák)/.

17a

The image shows a musical score for voice, labeled 17a. It consists of four staves of music, each with a dynamic marking of *mp* and a tempo marking of *leggiero*. The lyrics are in German and are: "Ihr holden Schwä - ne," "Ihr holden Schwä - -", "Ihr holden Schwä - ne", and "Ihr holden Schwä - - -". The music is written in a 4/4 time signature and features a complex, rhythmic melody with many eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating that the words span across multiple notes.

17b

18 Più mosso $\text{♩} = 60$

19 *fff* *Tutta la forza* *cresc. molto* *ffff* *allarg.* $\text{♩} = 48$ *a tempo *ten.* *Plötzlich abbrechen, wie abgerissen**

20 *fff* *Tutta la forza* *cresc. molto* *ffff* *allarg.* $\text{♩} = 48$ *a tempo *ten.* *Plötzlich abbrechen, wie abgerissen**

21 *fff* *Tutta la forza* *cresc. molto* *ffff* *allarg.* $\text{♩} = 48$ *a tempo *ten.* *Plötzlich abbrechen, wie abgerissen**

1. und wo den Sonnen-schein?

2. und wo den Sonnen-schein?

3. und wo den Sonnen-schein?

4. und wo den Sonnen-schein?

(ohne Zäsur, unmittelbar an S. 7. binden)

1. *fff* *Tutta la forza, con dolore* *cresc. molto* *ffff* *ten.* *Plötzlich abbrechen, wie abgerissen*

2. *fff* *Tutta la forza, con dolore* *cresc. molto* *ffff* *ten.* *Plötzlich abbrechen, wie abgerissen*

A. 3. *fff* *Tutta la forza, con dolore* *cresc. molto* *ffff* *ten.* *Plötzlich abbrechen, wie abgerissen*

4. *fff* *Tutta la forza, con dolore* *cresc. molto* *ffff* *ten.* *Plötzlich abbrechen, wie abgerissen*

1. *fff* *Tutta la forza* *cresc. molto* *ffff* *allarg.* $\text{♩} = 48$ *a tempo* *ten.* *Plötzlich abbrechen, wie abgerissen*

2. *fff* *Tutta la forza* *cresc. molto* *ffff* *allarg.* $\text{♩} = 48$ *a tempo* *ten.* *Plötzlich abbrechen, wie abgerissen*

T. 3. *fff* *Tutta la forza* *cresc. molto* *ffff* *allarg.* $\text{♩} = 48$ *a tempo* *ten.* *Plötzlich abbrechen, wie abgerissen*

4. *fff* *Tutta la forza* *cresc. molto* *ffff* *allarg.* $\text{♩} = 48$ *a tempo* *ten.* *Plötzlich abbrechen, wie abgerissen*

(ohne Zäsur weiter)

1. *fff* *Tutta la forza, con dolore* *cresc. molto* *ffff* *ten.* *Plötzlich abbrechen, wie abgerissen*

2. *fff* *Tutta la forza, con dolore* *cresc. molto* *ffff* *ten.* *Plötzlich abbrechen, wie abgerissen*

B. 3. *fff* *Tutta la forza, con dolore* *cresc. molto* *ffff* *f possibile*

4. *fff* *Tutta la forza, con dolore* *cresc. molto* *ffff* *f possibile cresc.*

1. Wo nehm' ich, wenn es Win - ter - ist die Blu - men, und wo den Sonnen-schein, *ten.* *Plötzlich abbrechen, wie abgerissen*

2. Wo nehm' ich, wenn es Win - ter - ist die Blu - men, und wo den Sonnen-schein, *ten.* *Plötzlich abbrechen, wie abgerissen*

3. Wo nehm' ich, wenn es Win - ter - ist die Blu - men, und wo den So - (n)nen-schein und *f possibile*

4. Wo nehm' ich, wenn es Win - ter - ist die Blu - men, und wo den So - (n)nen-schein und Schat - *f possibile cresc.*

17c

22 23 24 25 26 27

fff Tutta la forza, risoluto
*ten. **
 *) NB.: Hier Lautstärke von S. 1-4
 soweit zurücknehmen, daß
 die Bässe dominieren.

1 Die Mau-ern stehn
 2 Die Mau-ern stehn
 3 Die Mau-ern stehn
 4 Die Mau-ern stehn

fff Tutta la forza, risoluto
*ten. ***
 **) NB.: Hier Lautstärke von A. 1-4
 soweit zurücknehmen, daß
 die Bässe dominieren.

22 1 Die Mau-ern stehn
 2 Die Mau-ern stehn
 3 Die Mau-ern stehn
 4 Die Mau-ern stehn

fff Tutta la forza, risoluto
*ten. ****
 ***) NB.: Hier Lautstärke von T. 1-4
 soweit zurücknehmen, daß
 die Bässe dominieren.

22 1 Die Mau-ern stehn
 2 Die Mau-ern stehn
 3 Die Mau-ern stehn
 4 Die Mau-ern stehn

22 1 *ff* der Er - de? *sub. p* *ten. p* *fff Tutta la forza* Sprachlos und kalt *ffpp*
 2 (Schat) - ten der Er - de? *ff* *sub. p* *ten. p* *fff Tutta la forza* Sprachlos und kalt *ffpp*
 3 *cresc. possibile ff* Schat - ten der Er - de? *sub. p* *ten. p* *fff Tutta la forza* Sprachlos und kalt *ffpp*
 4 *possibile ff* - ten der Er - de? *sub. p* *ten. p* *fff Tutta la forza* (Sprach) los und kalt *ffpp*
 (ad lib.)

17d

Das pp des Tenor entspricht etwa dem mp des Alt

A.

28 *mp legato*
im Win

28 *mp legato*
im Win

28 *mp legato*
im Win

28 *mp legato*
im Win

T.

28 *Più mosso* ♩ = 60 *mp legato*
im Win

28 *pp legato*
im Win

28 *pp legato*
im Win

28 *pp legato*
im Win

32 de

32 de

17f

du ruhe-lo-se, träume-
 du ruhe-lo-se, träume-rische,
 du ruhe-lo-se, träume-rische, du ruhe-

A második tétel szövege a leghosszabb, bár Ligeti a tizenkét versszaknak csaknem a felét elhagyja. A tétel dinamikailag, és kontrasztok szempontjából is visszafogottabb, s ez összefügg az ebben a tételben a legtöbbször alkalmazott kánonnal, amelyek nagy része dolce karakterű. A polifónia a nem kánonikus, a kánonok közé ékelt homofon megszólalásokat is elfedi, csupán két rövid felkiáltás marad zavartalanul akkordikus, s így drámaian kiemelt: a „War’s Frühling? War es Sommer?” és „Ach! Wehe mir!” szenvedélyes *forte* kitörései. Ezek a kérdések az *interrogatio* figurát (zenei kérdés: a dallam szekunddal, vagy más magasabb hangközzel feljebb ér véget, mint az előző hangok) idézik fel.

A vers kezdő sora („Wenn aus der Ferne”) a tétel végén fojtott hangon, a kezdő dallamvonalra emlékeztetve, de unisono együtthangzásban tér vissza: az utolsó kánonban („Traurige Dämmerung folgte nachher”) megfogalmazott, fájdalmasan lemondó frázisával együtt hangozva kísért egyre a múlt. A gondolati távolság térbeli illúzióját a zenében a dinamikák és a regiszterek elkülönítése, és a pedálhangban elhaló hangzás teremti meg. A „Traurige Dämmerung” kánonját a *catabasis* (ereszkedés) figura ábrázolja, s ez a szekund-ereszkedés jellemzi az „Ach, wehe mir!” panaszos sóhaját és kitörését is. Szerkezeti és regiszterbeli esés (a zene a basszus szólamhoz száll alá) jeleníti meg a „dunkel” szót a basszus szólamokban (a harmadik tételben ugyanennél a szónál az alt és a basszus ereszkedik hasonló mélységbe).

A harmadik tételben az emelkedő dallami motívumok vannak túlsúlyban, melyek az előzőkkel ellentétes *anabasis* (emelkedés) figurára emlékeztetnek: feltörő dallam

hangsúlyozza a kezdő verssor („Am Abendhimmel blühet ein Frühling auf!”) dallami gesztusait, és később a „Welt!” és a „Licht” szavakat.

Az indulatszavak, megszólítások, tagadások és kérések néhol a dallami *exclamatio*-val (tercnél nagyobb dallami ugrás), a legtöbbször pedig akkordikusan emeli ki a zeneszerző (II. tétel: „Ach!”; III. tétel: „doch”; „Du!”; „Bitt”). Az utóbbi eszközt a retorika a *noema* elnevezéssel jelöli (a polifónián belüli, tisztán homofon szakaszt a szöveg kiemelésére).

A *passus duriusculus* (kisszekundokat lépő dallamvonal, általában a fájdalom kifejezésére) figurára való utalások a második tételben a „Traurige” szónál jelennek meg (52-54. ü.), illetve kombináltan a *suspiratio* (dallam megszakítása szünetekkel) és *exclamatio* figurával az „Ah! Wehe mir! felkiáltásnál (17g kottapélda).

17g

46 47 48

S.
 1 an. Ach! We - he mir!
 2 froh... Ach! We - he mir!
 3 sahn uns... Ach! We - he mir!
 4 und... Ach! We - he mir!

A.
 1 an. Ach! We - he mir!
 2 an. Ach! We - he mir!
 3 - gens Ach! We - he mir!
 4 Ach! We - he mir!

T.
 1 mir, weh' mir, Ach!
 2 mir, weh' mir, Ach!
 3 mir, weh' mir, Ach!
 4 - he mir, Ach!

B.
 1 we - he mir, Ach!
 2 we - he mir, Ach!
 3 weh' mir, Ach!
 4 we - he mir, Ach!

ff molto espr. *fff* *sub.* *ffpp*

Az egyik leghatásosabb figurát, az *antithetont* (kontraszt) Ligeti a ciklus végére tartogatja, ahol a „Friedlich und heiter” regisztere éles ellentétet képez az „ist dann das Alter” hirtelen mélybe zuhanó fekvésével, ironikus ellentmondást sugallva (17h kottapélda).

17h

The image shows a musical score for voice and piano, labeled 17h. It consists of two systems of staves. The first system is for Tenor (T.) and the second for Bass (B.). Each system has four staves. The top staff in each system is a grand staff (treble and bass clef). The vocal parts are on the second and third staves. The piano accompaniment is on the first and fourth staves. The score includes dynamic markings like 'pp', 'sempre pp', and 'morendo', and performance instructions like 'rall. poco a poco' and 'lunga lunga'. The lyrics 'Al-ter.' are written under the vocal lines.

A retorikai figurák a barokkban úgynevezett affektusokat, általánosított és kódolt érzelmeket fejeztek ki. Amellett, hogy minden szöveg-zene asszociáció természetesen Ligeti egyéni elképzeléseit és érzelmeit tükrözi, a régebbi korok kifejezésbeli eszköztárának alkalmazása a hiperexpresszív képeknek bizonyos zártságot, múzeumi távlatot ad. Az érzelmek ezáltal elidegenednek, s a *Requiem Dies irae* tételéhez, vagy az *Aventures*-darabokhoz hasonlóan újra stilizálttá, mélyhűtötté válnak. A retorikában alkalmazott affektusok összhangban állnak Ligetinek a mélyhűtött expresszionizmus iránti, régi keletű vonzódásával. Hölderlin költeményének klasszikus formája, a nyelvi eszközök egyensúlya és ridegsége, valamint a felfokozott érzelmi tartalom közötti feszültség Ligeti zenéjével talán még inkább kiéleződik. A zenei szerkezetek és a retorikai eszközök végletesen szabad

kezelésmódjával Ligeti a kánont, a polifonikus-homofonikus szerkesztést és a retorikai alakzatokat a költői képek szolgálatába állítja, saját zenei nyelve szerint értelmezi újra Hölderlin sorait. A zene drámaiságát fokozza a zenei anyag gyakori változása, a szöveg szinte folyamatos transzformációja, sűrűsége, és szólamainak funkcióváltozásai, a regiszterek és a dinamika kontrasztjai, és a hangzás- és hangfekvésbeli feszültség (például az extatikus falzett éneklés a kulminációs pontoknál), a hangenergia változásai domináns szerepet játszanak. Mindezek nemcsak kiemelik Hölderlin verseinek közös témáját, de nem egyszer ironikus élel, keserű lemondással kommentálják az öregkor derűs békéjét az elmúlt, tündöklő fiatalsággal szemben.

A ciklusban kánonszerkesztés, kiszámítható szerkezete miatt – a folyamatos mozgás ellenére – egyfajta nyugalmat teremt. A folyamatosan bővülő szólamok olykor kisszekunddal transzponálva ismétlődő, bonyolult ritmusképletű dallamai a hallgató számára a korábbi művek mikropolifóniájához hasonló sűrű háló szövevényét teszi érzékelhetővé. Többször előfordul, hogy amíg egy szólamcsoport kánont szólaltat meg, a többi szólam statikus, nagy értékekben mozog, s ezzel a sűrű szövésű és gyors hangváltozású kánonhoz képest egy másik időbeli síkot képez. A kánonok sokszor *piano*, *legato*, *dolce* karakterűek, lágyan fluktuáló hangzások. Ehhez a mozgástípushoz képest a fontos szövegi részek kiemelései szinte mindig hirtelen, erőteljes dinamikával robbannak ki, s elhangzásukat csend követi.

Mindez – a kánonszerű részek és az azt kísérő akkordok egyidejűsége, illetve egymáson túlfolyása – a zenei anyagnak állandó kontinuitást ad, a változó folyamatok pedig elmoszák egymás határait. Ezek a vonások a *Requiem* Kyrie tételének sűrű polifóniájára emlékeztetnek.

Az első tétel második versszakának drámai, homofon középrése két kánonfolyammal szegélyezett; a második, szél-kánon „szélkakasok” fülsüketítő nyikorgását utánzó záróakkordokba torkollik. A második és harmadik tételben a tutti homofon, ritmikus, egzaltált részek, és a kifejezésmódjukban változatosabb képet mutató kánonok sűrűbben váltják egymást, fokozva ezzel a zaklatottság érzését. A tételek felépítése a versek egyre sokfélebb, gyakrabban változó és végletes érzelmi kifejezéseikhez alkalmazkodva egyre összetettebb, változatosabb. A versekben mindvégig jelen lévő ellentét a szép múlt és az utána kétségbeesetten, de reménytelenül sóvárgó, fájdalmas jelen között végül a harmadik fantázia utolsó

versszakában összpontosul. Zaklatott, egyre erősödő, hömpölygő hangáradaton át jut el a zene az utolsó szövegsorig („Friedlich und heiter ist dann das Alter.”), melynél ironikusan Hymnisch – grandios, *ffff* tutta la forza kiírással utasít Ligeti, hogy utána elérkezzen az őt akkoriban talán legjobban foglalkoztató „Alter” elhaló, semmibe vesző hanyatlásáig.

A tradíció képe a fantáziákban – ahogy az operában is - többszörös tükrön keresztül verődik vissza. A zenei anyagon belül felsejlik a madrigál műfaja, és a madrigál stílusjegyeinek kitágítása, történetének továbbírása figyelhető meg. „A madrigálra és az expresszionizmusra tett utalások időbeli perspektívát teremtenek, amely tökéletesen rezonál Hölderlin költészetének történelmi dimenzióira, amíg a romantikus versben az antikvitás echnója zeng, ahol a túlfűtött érzelmesség már-már örületbe, Ligetinéél pedig zenei hiperexpresszionizmusba fordul át.”⁹

Néhány évvel később Ligeti Dagmar Meiler énekesnő számára egy újabb Hölderlin szöveget zenésített meg, mely egy ragyogó nyári nap természeti látomását ábrázolja egyetlen versszakba sűrítve. A *Der Sommer* (1989) leszálló skálákból építkezik, amiket a zongora szekundokból-tercekből épülő, egyre többszólamúvá váló akkordmixtúrával támaszt meg (18. kottapélda).

⁹ Lobanova, *Style, Ideas, Poetics*, 273.

18.

8 *Andante misurato* ♩ = 72

p

Noch ist die Zeit des Jah-res zu sehn, und die Ge-sit-de des Sommers

p

poco allarg. molto ff *poco più lento sub: pp* *a tempo*

stehn in ihrem Glanz, in ihrer Mil-de;

mf *p*

des Feldes Grün ist prächtig ausge-brei-tet;

poco cresc. *pp*

A skála augmentált változatát halljuk az „und Wolken ziehn in Ruh” szövegrészben. Az énekszóló leszálló dallamát a zongorában hangköz, illetve akkord-mixtúrák kísérik. Az első rövid szakasz végén dúr pedál-akkord szól a bal kézben, majd oktávkopulázások, kvart+tritonus-ból épülő akkordok egymásutánja következik, és a zongora basszusának tartott pedálhangzatai vezetnek be egy-egy újabb szövegsort. Egy pillanatra a legkonszonánsabb akkord bukkan elő a dal utolsó

előtti taktusában az „es scheint des Jahr” szavakra. A mű A-dúr hexachord hangzaton zárul.

A dalt meghatározó lefelé menő dallami motívumok a *Hölderlin-fantáziák*ban is jelen vannak: az I. tétel „Winde” tizenhatodai (kvintola, szextolákkal); a II. tétel első versszakaszában négyből három témafej, és a darab végén még két dallam („Es waren schöne Tage”, és „Traurige Dämmerung”); a III. tételben az „Unzählig blühen die Rosen” szövegrész leszálló irányú. A tétel legvégén, az utolsó „Alter” szónál a férfiszólamok negyedhangokkal kötik össze a D-Aszra érkező szekundonként kromatikus harmóniai esést. A *Clocks and Clouds*-on kívül ez az egyetlen hely, ahol Ligeti vokális szólamban negyedhangot ír.

4.2. Konstruktivizmus - Magyar Etűdök

Ligeti a 80-as évek számos zenén kívüli hatása mellett ismerkedett meg a mexikói zeneszerző, Conlon Nancarrow műveivel, akinek gépzongora-tanulmányai nagy hatást tettek rá. A közép-afrikai, karibi zene közelébe egyik hamburgi növendéke, Roberto Sierra hangfelvételei révén került, bár Ligeti vonzódása a különböző etnikumok zenéihez korábbról ered: már a 70-es években gyűjtött délkelet-ázsiai felvételeket. Később Manfred Eigen fizikus-kémikus fraktálképeket mutat neki, érdekelni kezdi a káosz-elmélet (a *Désordre* című zongoraetűd alapjául ez szolgált), és olvassa Benoit Mandelbrot fraktálgeometriáról szóló könyvét. Ligeti és Mandelbrot előadást tartottak ugyanazon a matematikai kongresszuson, ahol Ligeti a *Requiem* Kyrie tételét és a *Désordre* című zongoraetűdöt elemezte. Kapcsolatba kerül a brémai matematikusok körével (Heinz-Otto Peitgen, Peter Richter). Gyermekkorai kedvenc olvasmányélményét őrizve újra felfedezi Lewis Carroll-t, és más viktoriánus költőket. Mindezek a hatások (Nancarrow, matematika, Banda-Linda polifónia) keverednek majd a Zongoraversenyben.

Az összetett ritmika iránti érdeklődés azonban korántsem a 80-as években kezdődött. Ligeti 1943-ban keletkezett Polifon gyakorlatok című négykezes zongoraművében a négyféle dallami anyag helyeződik egymásra, melyek eltérő hosszúságúak és tonalitásúak, a *Musica ricercata* 7. darabjában pedig a két kéz két különböző tempóban játszik.

A II. vonósnegyes V. tételében többször előfordul unisono hangzás harmincketted-futamokkal. Ezeknek a részeknek az időben és intonációsán is pontos előadása a rendkívül gyors mozgás (harminckettetek $\downarrow = 74$ alatt) miatt hasonlítható a *Magyar Etűdök* Vásár című tételében az osztinátót adó II. kórus gyors unisonójához.

A lassulás illetve gyorsulás elérése ametrikus anyaggal, aszimmetrikus ritmusképletek segítségével már az *Apparitions* végén, és az *Atmosphères* partitúrájában is megvalósult. A *San Fransisco Poliphony*-ban (1973-74) az egyes játékosok a karmester ütésétől függetlenül gyorsítanak-lassítanak, így különböző metrikai rétegek jönnek létre.

A Zongoraverseny I., III. és V. tételében a negyedalapú ütem alatt egyidejűleg pontozott negyed-egységek szólnak. A késői zongoraművek tobzódnak a ritmikai leleményben. A Zongoraetűdök II./ 11. *En suspense* című darabjában a jobb kéz $\frac{6}{4}$ -ben negyed, a bal $\frac{12}{8}$ -ban pontozott negyed egységekben játszik. A tizennyolc zongoraetűdből hétben az ütemvonalak csak irányadók, az orientációt szolgálják. Ahol az ütemvonal számít, ott pedig más ritmikai-metrikai szerkesztésekkel kísérletezik, például változó, rugalmas tempót kér (5. *Arc-en-ciel*), aszimmetrikus egységekből álló osztinátót használ (4. *Fanfares*), vagy épp a kromatikus hangok rendkívüli gyors tempójú, egymáshoz közeli lefutása kelti a folyamatos, ritmus nélküli áramlás érzetét (9. *Vertige*).

A kétféle metrum egyenlőtlen interakciójának technikájára korábbi műben is találunk nyomot: a *Monument-Selbstportrait-Bewegung* (1976) első darabjában az első zongora $\frac{4}{4}$ -ben, a második $\frac{6}{8}$ -ban játszik, mindvégig szimultán. Ez a kettős ritmika tér vissza a *Magyar Etűdök* I. tételében a $\frac{2}{2}$ és $\frac{6}{4}$ metrumok ütközése révén.

A három tételből álló *Magyar Etűdök* ajánlása Klaus Schöllnek szól. Schöll a Mainzi *Musica Viva Fúvósegyüttes* alapítója, 1976-ban vezényelte Ligeti *Sechs Miniaturen* című, akkoriban nemrég befejezett művét.

Az első etűd Weöres Sándor 9. *Magyar Etűdjét* dolgozza fel. A játékos hanggyakorlat téli képet ábrázol: a jégcsap csepegését, olvadásának folyamatát. A

meccanico mozgástípus a *Clocks and Clouds* után tíz évvel ismét felbukkan vokális anyagban: a tétel tempójelzése Moderato meccanico.

A kotta elején a tételszám mellet álló zárójeles „Spiegelkanon” ad egyértelmű utat az elemzéshez. A tükörkánon a női- és férfikar között valósul meg proporciós formában, ami a két kórus között hemiolikus (a metrum $\frac{6}{4}$ az I. kórusban, $\frac{4}{4}$ a II.-ban) arányban, és azonos tempón belül valósul meg. A kórus hat-hat szólammal szolgáltat elegendő, és teljesen kimerített alapanyagot, illetve variációs lehetőségeket a tükör-, szimmetria- és inverz szerkesztések megvalósításához.

A kánon az I-es és II-es kórus női és férfi szólamai között kétféle módon zajlik: Az I-es kórus altját a II-es altja, az I. szoprán 2-jét a II. hasonló szólama, stb. követi. A kánon minden szólamban következetesen végigvitt, azonban a dallam mindig egy nagy szekunddal feljebb transzponálva jelenik meg, így alkotnak a kezdő belépések hangjai Desz-től H-ig egészhangú skálát. A férfi szólamok is ebben a rendszerben építkeznek, de belépéseik a saját kórusukat tekintve inverze a nőikarénak: a II. kórus tenor 1-e kezd, rá az I. tenorja reagál, és így tovább.

A belépések kezdőhangjait tekintve itt is megvalósul az egészhangú skála, ám D-ről lefelé hajló irányban E-ig, így alkotva tükörfordítást. A férfi- és nőikar együttesen 6+6 hangból álló, szükállásban nézve Desz-ről és E-ről induló egészhangú skálája mind a 12 hangot kiadja.

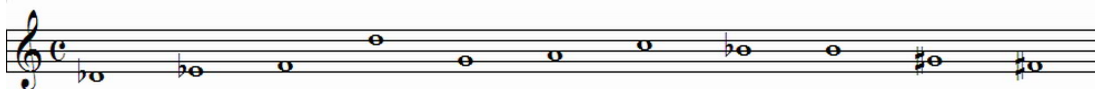
Az előzőekben említett egyéb matematikai szerkesztések további lehetőségeit a két skála egymásba csúsztatása teszi lehetővé:

A női szólamok egymás utáni belépéseibe „beleszól” a II. tenor szólam, s innen a férfikari kánon is elkezdődik. Hogy még egy további szimmetria kialakulhasson, a másodikként belépő férfikari szólam (az I. tenor) kivárja két női szólam belépését, hogy a nőikarból utolsóként belépő I. szoprán szintúgy maga elé engedhessen két férfikari szólamot, így alkotva tükörszimmetriát a szólamok számának sorrendjében, és inverz-szerkezetet képezve a szólamok nemét tekintve (3 női – 1 férfi – 2 női – 2 férfi – 1 női – 3 férfi szólam).

Ha az egymásba csúsztatott skálát kettévágjuk, mindkét oldal önmagában szimmetrikus a szólamok kórusbeli eloszlását nézve (II-I-II x2 az egyik, illetve I-II-I x2 a tengely másik oldalán), és inverz akkor, ha a két oldalt hasonlítjuk egymáshoz.

Következzen magának a kánondallamnak a vizsgálata. Mind a tizenkét hang szerepel; a hangokat megjelenésük sorrendjében leírva is szimmetrikus szerkezetet kapunk, ha aszerint osztályozzuk, hogy az melyik hat hangos egészhangú skála tagja:

1. skála: Desz-H, 2. skála: E-D



A dallamok szöveg szerinti tagolásában szimmetriát nem találtam. Az új kánonszólam mindig a („Csipp, csepp”), egy („csepp”) szóra lép be. Az alapidallam (II. alt) Desz-szel indul, és Esz-hanggal zár, az alapidallam tükre (II tenor) D-ről kezd, és C-n zár. Ha minden szólam utolsó hangját megnézzük, a hat női szólam Esz-től Cisz-ig felfelé menő, valamint a férfikar C-től D-ig lefelé kibontakozó egészhangú skálája pontosan a tükörképe a darab elején belépő szólam-kezdőhangok sorrendjének.

A teljes vers elhangzása (18 szótag) alatt a szólamok a kiinduló hangjuktól félhanggal magasabbra érkeznek (Desz→D), ami egyben a két skála alaphangja is.

Mindez a kevertség a két kórus eltérő metruma által lesz ritmikailag rendkívül villódzó, hiszen az I. kórus teljesen azonos értékekben, ugyanannyi szünettel $\frac{6}{4}$ -ben

ismétli a II. kórus $\frac{2}{2}$ -ben írt képleteit. Azonos tempón belül tehát a II. kórus szólamai kicsivel gyorsabbnak hatnak, de mivel a két kórus szólamai folyamatosan váltják egymást, a keveredés ritmikai szinten is teljes.

A jégcsap csöpögését, majd fokozatosan elolvadását a versben a hangutánzó „Csipp, csepp, egy csepp, öt csepp, meg...” után következő hosszabb szavak („tíz”, „jégcsap”, s végül a „víz”) festik le. Az olvadást a vers képi megjelenése is tükrözi. A hangok fokozatos megnyúlása a szöveg hosszabb szótagjaitól kezdve a zenében is egyre hosszabb hangokkal, nagyobb hangközugrásokkal jelenik meg.

A II. tétel szövege Weöres Sándor 49. és 40. *etűdjének* montázsja. Érdekes megfigyelni itt is a versek képeit. Az elsőként feldolgozott etűd a falusi táj zajait, hangjait szólaltatja meg. Az első versszakban minden mondat külön indított

kijelentés, amely elkülöníti a más-más irányokból jövő zajokat. A következő versszak soraiban felcsendülő hangok hirtelen eluralják a tájat. A két sor sorátlépéssel lendül egybe, a falusi templom harangjának érces kondulása szétárad az éjszakában. A verset a békák hangutánzása köti össze a következő etűddel. A hangjuk az árkon is túlradt az előző részben, s most közvetlen közelükben (valószínűleg egy tónál) vagyunk. A vers képét elképzelve az ötlik fel bennünk, mintha a három sornak egymást fedve kellene megszólalnia. A békák beszélnek, hangjuk visszhangzik a víz felszínén. Magukhoz csábítanak, életük színhelyére, hiszen a víz megóv a levegő időjárási viszontagságaitól, a békés tóban pedig mindig ugyanolyan nyugodt a környezet.

A szólamszám ebben a tételben emelkedik; a két kórus 8-8 fővel 16 szólamot alkot. A narrátor szerepe az I. kórusé; az általa említett hangokat illusztrálja visszhangként a II. kórus. Az első négy sor dallama és ritmikája népdalszerű, tonalitásuk azonban különböző: az első sor D-h, a második b-tonalitáshoz köthető. A harmadik verssor úgy tűnik, mintha előző hangnemben folytatódna, de hamar (már a „sűrű” szónál) vált G-be, s a záró népdalsor – amibe beleszól a második etűd békabrekegése a II. kórusból – magában foglalja az új szöveg hangnemét, s a kezdő Esz-szerű tonalitásból Cisz-hangra érkezve folyik bele a bitonális „Brekekex”-kánonba.

A kánon az I. kórus altjában indul, majd öt imitálják a két kórus felváltva megszólaló szólampárjai. A „Gyere bujj viz alá, ha szeretsz!” verssor, és a további sorok dallama is rendhagyó szó-pentaton (Fisz, Gisz, Hisz, Cisz, Disz), mely a különböző szólamokban transzponálva jelenik meg. A „Brekekex” szövegnél a hangutánzáshoz hozzájárul a szólamok közötti kisszekund-disszonancia. A kánonsorozat elején már felhangzik a harangütés a két kórus legszélső, szoprán és basszus szólamaiban, kvint hangközökben. A további harangütések az E-re épülő kvinteket szólaltatják meg, illetve a szövegrész végéhez közeledve a G-D-A és F-C kvint, valamint az E hatodik kvintje (ami az F alsó kvintje is), az Aisz/B is feltűnik, talán a darab kezdő népdalsorainak tonalitását idézve.

A hangok elhalnak, majd a mű második részét a szoprán ismét D-hanggal kezdi. A kánon nyolcad-eltérésekkel indul felváltva a két kórus szólamaiban. Az előző részből itt maradt tartott hangok lassan beleolvadnak a szöveghordozó szólamok tonális-változáiba, majd a dallamok megérkező záróhangjaival a tétel a cisz-összhangzatos moll héthangú akkordjával zárul.

A III. tétel előadásának útmutatójában a következők olvashatók:

Az énekesek öt, térben elkülönített csoportban állnak fel: szoprán, alt, tenor és basszus szerint. Az 5. csoportban (II. kórus) mind a négy szólam szerepel, és ugyanolyan létszámmal rendelkezik, mint a többi csoport egyenként, tehát a szoprán többsége az I. kórusban van, és csak néhány a II.-ban, s ez vonatkozik a többi szólamra is.

Az egyes csoportoknak lehetőleg távol helyezkedjenek el egymástól, pl. elől, hátul, kétoldalt, az erkélyen, vagy páholyban. Annak, hogy melyik csoport milyen irányban áll a közönségtől, nincsen jelentősége; csak a térbeli elkülönülés, az irányok eltérése és az egyforma, világos hallhatóság lényeges.

Minden csoportnak van egy segéddirigense, aki lehet az egyes csoportok szabadon választott énekesé. A fődirigens indítja az öt belépést, amelyek különféle tempóit minden segéddirigens egy metronóm segítségével tartja (a fénymetronóm különösen alkalmas erre).

Mivel az ötféle tempónak (♩ = 90, ♩ = 110, ♩ = 140, ♩ = 160, ♩ = 190) közös nevezője van, koordinálhatóak: a partitúra úgy van lejegyezve, hogy az alt-csoport (♩ = 160)

irányadóul szolgál; minden 16 ütés (négy $\frac{4}{4}$ -es ütem) adja az irányítást.

Adott esetben a fődirigens az alt segéddirigense is lehet: elkezdí „♩ = 90” tempóban, hogy a bevezesse a basszus-csoportot, az alt belépésnél áttér „♩ = 160”-ra, és a továbbiakban csak a belépéseket adja meg a fennmaradó többi csoportnak.

Az időbeli eltolódás, mely a darab folyamán fellép, olyan kicsi legyen, amilyen csak lehet: kis szinkronitásbeli eltérés megengedett, mert az öt egy,- ill. kétszólamú réteg egységes harmóniai mezőt képez (a tonalitásoktól, ill. a különböző móduszoktól való eltérésekkel, és egy egészhang-mezővel). A szinkronitás túl nagy elégtelensége megzavarná a harmóniai struktúrát. Lényeges, hogy az 5. csoport belépése lefedje a négy másik csoport pauzáját, és hogy a darab szinkronitása hallható legyen, miközben az esetleg megingó csoportok mondjanak le utolsó hangjukról, ill. dallamvonalukat a visszatérő dallammodellel egészítsék ki.

Igazán szinkronizált előadást egy négysávós szalag biztosíthat: a négysávós mágnesszalagról a mérők sorrendjei az 1.-4. csoport számára előre tárolhatóak; a segéddirigensek saját mérőjüket egy fejhallgató, vagy (előnyösebb) fénymetronóm segítségével tartják, s ekkor a fődirigens az 5. csoportot külön irányíthatja. Ha egy

nyolcsávos szalag vagy egy digitális tároló rendelkezésre áll, mind az öt tempó mechanikusan koordinálható.¹⁰

A darab előadását a különböző tempók és a szinkronitás megőrzése mellett az egyes kórusok önálló tonalitásainak, illetve móduszainak megtartása hasonló mértékkel járul hozzá a szinkronitás eredetihez hű kivitelezéséhez.

Először I. kórus csoportjait vizsgálom meg, belépésük sorrendjében.

A basszus-csoport unisono dallamában az első sor szövege keretet adva megismétlődik, a kezdő frázisnál kisszekunddal magasabban. A dallam mindegyik részében („Olcso az alma, / itt van halomba, / aki veszi, meg is eszi, / olcso az alma!”) található tritonus hangköz, s az egyes részek kezdőhangjai mindig félhangtávolságra indulnak az első D-hez képest. A hangokat összeadva a kis Fesz-től az egyvonalas Esz-ig, 12-fokú skálát kapunk. A dallam díszítései a piaci árus kurjantásainak a népzeneből ismerős elemei.

A másodikként belépő altok két szólamának hangsora szintén kromatikus, de hiányzik az E és a Gisz hang. A kezdő sor („Fut a kutya-szán, kutya-szán”) versbeli kötőjeles összetételeit Ligeti játékosan megosztja a két szólam között, egymást kiegészítve. Már ebben a motívumban megtalálható a tritonus ugrás, ahogy a „köszörüs vagyok én, ...” szólampárhuzamban is. Az ezt megelőző „szalad igazán, igazán” dallama egészhangú futam Cisz-től F-ig, ahonnan az előbb említett tritonuspárhuzam ferdíti el az egy ütem erejéig a felső szólamban felbukkanó látszólagos tonalitást. A „kutyaszánon futok én” tiszta tonalitás-érzését pedig a záró Esz zavarja meg (19. kottapélda).

¹⁰ Ligeti, *Magyar Etűdök*, Schott.

19.

♩ = 90 Tempo giusto *fff* *schallend / harsányan*

I
B

(1) Ol - - csó az al - - - ma, —

B.

itt van ha - lom - - - ba, a - ki ve - szi,

♩ = 160 Allegro vivace

1
A.

(1) Fut a ku-tya- ku-tya- szalad i-ga-zán, i-ga-zán, köszörűs vagyok én,

2

(1) Fut a -tya-szán, -tya-szán, szalad i-ga-zán, i-ga-zán, köszörűs vagyok én,

B.

(sempre *♩ = 90*)

meg is e - szi, ol - - csó az al - - - - ma!

1
A.

5 kutya-szánon futok én. (2) Fut a kutya- kutya- szalad i-ga-zán, i-ga-

2

kutya-szánon futok én. (2) Fut a -tya-szán, -tya-szán, szalad i-ga-zán, i-ga-

B.

(2) Ol - - csó az al - - - - ma, — itt van ha -

$\text{♩} = 140$ Allegro con anima

1. S. (1) Van - e csiz - ma el - a - - dó,
2. (1) Van - e csiz - ma el - a - - dó,

9. A. - zán, köszö - rüs vagyok én, kutya - szánon futok én. (3) Fut a kutya -
10. - zán, köszö - rüs vagyok én, kutya - szánon futok én. (3) Fut a - tyaszán

10. B. lom - - - ba, 11. a - kí ve - szi, meg is e - szi, 12. ol - -

3. S. hó - ba - sár - ba min - dig jó? 5. Van kis csizma el - a - dó, szép var
4. 6. Van kis csizma el - a - dó, szép var

73. A. kutya - szalad i - ga - zán, i - ga - zán, 74. köszö - rüs vagyok én, 75. kutya - szánon futok én.
76. - tyaszán, szalad i - ga - zán, i - ga - zán, 77. köszö - rüs vagyok én, 78. kutya - szánon futok én.

73. B. - csó az al - - - ma! 74. (3) Ol - - csó az

A szoprán-csoport következik, ismét két szólamban. A költemény első sora unisono, majd a két szólam együttesen mind a 12 hangot megszólaltatja. A tritonus-

párhuzam vagy dallambeli ugrás itt is jelen van, de ritkábban, viszont annál több a kis- és nagyszekund disszonancia a szólamok között.

A szopránok még nem fejezik be témájukat, amikor belép a tenor a legdíszítettebb, legkacifántosabb dallammal. A dallam két részből áll: az első frázis két hang kivételével 12-fokú, amit a második ki is pótol. Két tritonus-ugrás van az első részben, három (közülük kettő a díszítésben) a másodikban. Ezen kívül szeptimugrások, öt-hathangos előkék ábrázolják a „jó márcos csebert” már bizonyára fenékig ürített kofát.

Végül megérkezik a vándorcirkusz a kíváncsiskodók, vagyis a II. kórus izgatott seregével. Negyed-eltéréssel megszólaló kánon ide-oda kanyargó fordulatokkal, szekvenciával, 1:2 modell-skálával és egészhangú hangsorral (20. kottapélda).

20.

42 43 44

S. nek, bizony so-se bán - - - - - nám.

2. nek, bizony so-se bán - - - - - nám.

57 58 59 60

A. 1. kuty- sza-lad i-ga-zán, i-ga-zán, köszörüs vagyok én, kutya-szánon futok én.

2. -tya-szán, szalad i-ga-zán, i-ga-zán, köszörüs vagyok én, kutya-szánon futok én.

T. 29 30 31 37

-ber - ber, csu - - - - - prom te-li-mer - tem.

B. 37 38 39

-ma! (7) Ol - - csó az al - - - ma,

45 46 47 48

S. (5) Van - e csiz - ma el - a - - - dó, hó - ba - sár - ba min -

2. (5) Van - e csiz - ma el - a - - - dó, hó - ba - sár - ba min -

61 62 63 64

A. 1. (12) Fut a kutya- kutya- szalad i-ga-zán, i-ga-zán, köszörüs

2. (12) Fut a -tya-szán, -tya-szán, szalad i-ga-zán, i-ga-zán, köszörüs

T. 32 33 ten.

Te - - - - - li

B. 32 33

itt van ha - lom - - - - ba, a - ki ve - szí,

Chorus II
S. + A. *unis.*
T. + B. *unis.*

pp *pp* *pp* *pp*

1. = 190 Vivacissimo

1 2 3 4 5

(1) Érke-zik a vándor-cirkusz, hoznak e-le-fán - tot, tarka bohóc ve-ze-ti, Füstí Písti kö-ve-ti, ílyet sose lá -

(1) Érke-zik a vándor-cirkusz, hoznak e-le-fán - tot, tarka bohóc ve-ze-ti, Füstí Písti kö-ve-ti, ílyet sose

A felső szólamok belépései az I. kórusban fokozatosan, teraszos dinamikával erősödnek, a basszus szólamja ellenkező tendenciával halkul, az alt hangereje pedig a darab közepéig szintén visszaesik, majd új erőre kapva saját dallamán belül is egyre magasabb dinamikai fokra érkezik.

A piaci lárma „subito silenzio assoluto” megszakad, és a fülünkben lüktet tovább.

Míg Ligeti pályájának korai szakaszában főleg nagyzenekari, egytétéles művek születnek, a 60-as évek végén megjelennek a többtétéles, kamarajellegű kompozíciók. A Tíz darab fúvósötösre (1968) karakterdarabjai egy-két perces tétélek, kvázi etűdök. A mű közvetlenül a II. vonósnégyes komponálásának évében keletkezett, és ahogy a vonóskvartett, a fúvós tétélek is eszenciáját adják Ligeti akkori komponálási eszköztárának. Az utolsó darab végén, ahogy a piccolo egyedül tartott hangja után az utolsó hangot megüti a fagott, Ligeti a következő párbeszédet fűzi a kottasorok után: „... but – ’ There was a long pause. ’Is that all?’ Alice timidly asked. ’That’s all’, said Humpty Dumpty, ’Good-bye’.” Az *Alice Csodaországban* című gyermekkori olvasmányra itt még csak utal Ligeti, hogy majd húsz év elteltével Lewis Carroll szövegeit egy többtétéles ciklus zenéjének főszereplőjévé tegye.

4.3. Nonszensz költészet és zene – Nonsense Madrigals

- I. Two Dreams and Little Bat
- II. Cuckoo in the Pear-tree
- III. The Alphabet
- IV. Flying Robert
- V. The Lobster Quadrille
- VI. A Long, Sad Tale

Ritmikai előzmények

Ahogy a zongoraetűdök száma is egyre gyarapodott, a polimetrikus ötletek kiaknázása a vokális művekben sem ért véget a *Magyar Etűdökkel*. A ritmikai bravúr a hat nonszensz madrigál egyes tétéleiben is élénk szerkesztőelv marad. Megtaláljuk közöttük a polimetriát (I.), az osztinató-rétegeket (II., IV., V., VI.), és a jazz-es stíluselemeket is (IV., VI.). Az első madrigál polimetrikus rétegeihez a Zongoraverseny alapvető előzmény, a többi madrigálhoz pedig a zongoraetűdökből vehetünk hasonlóságokat.

Az *Arc-en-ciel* zongoraetűd tempója változó, a metronómjelzés egy átlagos sebességet jelöl, a tizenhatod mozgás a kotta utasítása szerint e körül az átlagtempó körül kell, hogy fluktuáljon, mint a jazzben, amikor az alaplüktetéstől kicsit félresikló tempójú szólót hallunk. A madrigálok IV. tételében a jazz a dallam szabad

ritmikájában és hangjaiban érvényesül, a VI.-ban pedig a „Like jazz!” utasítást a bőgő-pizzicatót idéző egyenletes lüktetés, és a felette független tempóban, de mégis szinkronizáltan bemutatott narratív szólamok igazolják.

Ugyanígy a háttérben szól a *Galamb borong* című zongoraetűd állandó, egyenletes tizenhatod pulzálása, mely előtt a dallami vonalak ritmikája a tizenhatodok egészhangú szorzásain alapul.

A Zongoraveseny II. és V. tételének, és az *En Suspens* című etűd metrikus rétegei szinte megegyeznek az I. madrigáléval: a zongoraműben $\frac{6}{4}$ és $\frac{12}{8}$ ütemjelzők vannak kiírva, a jobb kéz negyedmozgása alatt a balban a pontozott negyed a mérőegység. A zongoraműben az előjegyzés is változik: az 5 b hol az egyik, hol csak a másik kéz számára van kitéve. Az I. madrigálban a tenor cantus firmusa fix tonalításban hangzik el Cesz-hexachordban, míg a többi szólamban az összes hangmagasság megtalálható.

Ligeti egyszerre dolgozott a Kürtrión és a Zongoraetűdök első kötetén. Az előbbiben is találunk a madrigálokkal közös elemeket. A madrigálok egyes tételeiben az osztinató lényeges építőelem. A II., a IV. és az V. tételben szerkezet-meghatározó, az utolsó madrigálban pedig a szójáték-költemény szövegi-zenei alapja. A Kürtrió II. tételében láthatjuk, hogy az osztinató az egész tételen végigvonul $\frac{8}{8}$ -ban 3+3+2 elosztással a zongorában, szinte végig két egymásra helyezett tetrachordban, melyet újabb dallamosztinátók váltanak fel. A Kürtrió előtt keletkezett *Hungarian Rock* és a *Passacaglia ungherese* című csembalóművek, valamint a *Fanfares* zongoraetűd is osztinátóra épülnek. Osztinátót legkorábban a Magyarországon keletkezett népdalfeldolgozás-kórusokban találunk, majd a *Musica ricercata* 7. tételében, ahol a bal kéz szeptolái az eltérő tempó révén a jobb kéz dallamától függetlenül, motorikusan zúgnak végig a tételen. Az V. és VI. madrigál hangulata hasonló a Kürtrió II. tételéhez, ahol a *Vivacissimo, molto ritmico* szerepel még egy sor zárójelbe tett jelzővel: *keck, spritzig, leicht, tänzerisch-schwebend*. A madrigáltételeket a táncos, gyors, leggiro karakter teszi hasonlóvá a hangszeres tételhez (V.: *Allegro molto e ritmico*, VI.: *Vivacissimo, leggiro e molto ritmico*).

A Kürtrió (1982) után még mindig megtalálhatók korábban megírt zenetörténeti utalások Ligeti műveiben, habár az opera után a zeneszerzőnek többé nem áll szándékában a konkrét idézet felhasználása. Az V. madrigálban mégis felbukkan egy

ismert dallam, jóllehet röviden, rejtve, és természetesen kissé torzított módon: a Homár-táncban az angol és francia himnusz elferdített első sorai vannak összeollózva, szinte észrevehetetlenül, sotto voce, 3-szoros *pianó*ban.

A nonszensz

A viktoriánus kor Angliájában új költői stílus honosodott meg, és vált egyre népszerűbbé: a nonszenszköltészet. A limerickek és nonszensz regények jeles képviselői Edward Lear és Lewis Carroll voltak. Műveiket eleinte gyerekeknek szánták, de hamar a felnőttek körében is kedvelt lett Lear *A Book of Nonsense*-e (1846), vagy *"The Owl and the Pussycat"* című verse – az utóbbit Stravinsky is megzenésítette –, és Carroll *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) és *Through the Looking-Glass* (1871) című könyvei. A szellemes, bizarr költeményeket gyakran kitalált, értelmetlen, feltűnő hangzású szavak használata, illetve sajátos logikájú szerkezet jellemzi. A nonszenszköltészet egyes művei értelem nélküli hangzaskísérletek v. pusztán vizuális hatásra törekvő tipográfiai játékok, mások játékos, pajzán, követhetetlen logikájúak, a meglepetés erejére épített formában közlik üzenetüket, vagy komoly előadásmódban közvetítik képtelen mondandójukat.¹¹

A *Nonsense Madrigals* két műfajt is ötvöz a címében: a középkori madrigált, és a viktoriánus korabeli angol eredetű nonszensz költői műfaját. Azonban a két műfaj megszabta formai keret korántsem redukálódik csupán a kétféle stílus újragondolására. A zenei allúziók szórványosságával ellentétben a zenei múlt a *Requiem*től kezdve folyamatosan fel-felbukkan Ligeti vokális műveiben, a Bach motettát például tekintő Kyrie tétel kettősfügájától a *Le Grand Macabre* középkori, barokk és romantikus idézetein át a *Hölderlin-fantáziák* zenei figuráiban, vagy a *Magyar Etűdök* tükörkánonjában. A *Nonsense Madrigals* darabjaiban 14. sz.-i ars antiqua, a barokk, és a jazz elemei is fellelhetők. A madrigál *seconda prattica* korszaka, ahol a Monteverdi által lefektetett alapelv, „a zene a szöveg hű szolgálólánya” elve érvényesül, és a nonszensz műfaja, a tömör, ironikus élű, csattanós vers, kétféle végtelenségét is rejti. A szövegileg egzaltált kifejezési forma épp a szöveget előnyben részesítő madrigaleszk stílussal keveredik, mely azzal, hogy a 16. század eleji és a 19. század végi kifejezésmódokat összekapcsolja,

¹¹ Ványi, *Magyar irodalmi lexikon*

még inkább felkelti a figyelmet a szöveg megzenésítésének módjára. A nonszensz tehát tartalmilag eleve adott, Ligeti viszont ezzel a madrigál műfaját is a nonszensz határáig viszi el, a benne rejlő eszközök végletes eltúlzásával. Ez a kettős csavar nemcsak a zene szerkesztését, hanem a versek értelmezését is olyannyira eluralja, hogy szinte azt lehet mondani, ahelyett, hogy a vers szemantikailag, nyelvi szinten érthető maradna, teljesen átalakul zenévé, és versek tartalmának – és így a nonszensz műfajának is - lényege zenei szinten szublimálódik: a humor, a játék, az irrealitás világában.

Szövegfelhasználás

Ligeti műfaji átértelmezését nem csak a madrigál eredeti effektusainak újszerű alkalmazásában találjuk meg. A történet és a dialógusok más-más szólamokba helyezése, szövegszakaszokból osztinató képzése, a hangzók színeinek keverése mind része a nonszensz műfaj szöveg- és szójátékának, amely az utolsó tételnek bőgő-pizzicatóiban ritmikai alapot ad.

A különböző versek elkülönítése az I. madrigálban három eltérő hangzó réteget hoz létre, amelyeket Ligeti a metrum ügyes kétarcúságával ($\frac{3}{2} = \frac{12}{8}$) bonyolít, és a középregiszterben elhelyezett, a kora középkori gyakorlatnak megfelelően a tenornak adott, a tételén végigvonuló cantus firmus-szal fog össze. A II. tételben Ligeti a kakukk-párbeszédet kontrasztáló szólampárra, a narrációt szintén együtt mozgó szólamokra, és a kakukkolást is külön csoportra bizza, s ezeket a rétegeket folyton kombinálja.

A IV. madrigálban lépegető osztinató-passzázs felett, szólók csapongó futamaiban bontakozik ki a vers története. Az V. tétel ismét párbeszédese, és passacaglia-témája önmagában is kétfelé oszlik, melyet mindig két-két szólampár hangoztat. A harmadik darab a fonetikus ábécé hangzóinak színeit bontja ki lassú akkordikus folyamattal. Az utolsó tétel ismét ritmikai bravúr: az *Alice Csodaországban* egyik epizódját és egy szó-kirakót kombináló szöveg az ismétlődő, folyamatosan átalakuló szófordulatok osztinatója felett és alatt, jazzes ritmusok aszimmetrikus ütemformáiban bomlik ki.

A szöveg kezelése tehát igen sokrétű, és mindig összefonódik a darabok szerkesztésmódjával, felépítésével. Nevezhetnénk ezt a szövegfelhasználást

hipermadrigalista szövegábrázolásnak, a szövegfestés végletes módjának is. Ilyen helyek számtalan helyen előfordulnak mindegyik tételben. Az I. műben egyes szavakat emel ki Ligeti a hypotyposis figurával. A II.-ban a kakukkolás tercparhuzamban szól, a szerepjáték hangelváltoztatással párosul. A III.-ban Ligeti az angol ábécé minden betűjét megfesti, összefüggő hangszínfolyamatot komponál. A IV. madrigálban egyre aprózódó ritmusképletek több ütemes láncolata jelzi a szél egyre erősödő kavargását. Az V. mértéktartóan pulzáló ritmikája az egyenletesen ballagó csiga mozgása, az ettől eltérő, eltolt ritmusok vagy tizenhatodok a tengeri kompánia többi tagjának különféle mozgásos karaktereit jeleníti meg. A sokféle ritmika része a közös táncnak, melynek lejtése jazzes ízű ritmusokban jut kifejezésre. A menetelés helyszíne is kiderül, amikor a francia és angol part között haladó társaság az angol himnusz egy sorát idézi fel, amint az angol és francia partot említi. Az utolsó darab a bírói ítélet kikiáltásával indul, melynek utolsó szava („head”) a szójáték elindítója; végül a vers utolsó két szavával („To death”) a zene szinte két oktávot esik.

Ritmika

Ritmikailag hasonlóan bravúros vokális kamaraművek talán csak a kora reneszánsz idején keletkeztek. Ligeti ezt a komplexitást tovább fokozza: különböző proporciók egyidejűleg valósulnak meg az I. darabban (a 12 nyolcad 3 illetve 4 egyenlő értékre osztása, triola-kvartola együtt lüktetése). Még további rész-osztások gazdagítják a ritmikát: a 3 félkotta illetve 4 pontozott negyed átkötésekkel, apróbb értékekkel (a pontozott negyed két egyenlő részre osztása, illetve annak variánsai), és az átkötések miatt adódó súlyeltolódások. A $\frac{3}{2}$ metrumú szólamok általában hármas tagolásúak, de többször jazz-esen eltolt képletek, 5-7-9-esével összetartozó szövegrészletek billentik meg ezt az egyenletes mérőt is. Az „I dreamt running” szövegrész ritmikailag megkomponált gyorsítás, ami a *Le Grand Macabre* turbájára emlékeztet, mely itt polifonikus módon, de szintén azonos mérőn belül valósul meg: négy ütem erejéig (34-37. ü.) minden szólam pontozott negyed mérőben énekel, majd a 38. ütemben a metrum negyed mérőre vált. A lassítás ugyanilyen módon megkomponált: hirtelen vált közös 4/pontozott negyedes mérőre két ütem erejéig, majd negyed mérő következik (21. kottapélda).

Ugyanez jellemző a II. darabra, ahol mihelyest a kakukk-refrén megszólal, a $\frac{3}{4}$ és $\frac{6}{8}$ súlyaival való játék a tétel végéig kibiccenti a metrumérzetünket. A tétel ritmikai szempontból legizgalmasabb része az, amikor a $\frac{6}{8}$ a két súlyon belül még kisebb páros osztást kap (négy pontozott nyolcad), valamint ezzel együtt szól a $\frac{3}{4}$ -es metrum átkötött nyolcadokkal, $\frac{6}{8}$ nyolcadszünetes képlettel indítva, és hiányos triolára bontott $\frac{3}{4}$ (67-71. ü.). A kakukkolásnak ezen a legbonyolultabb helyén, amikor egyszerre négy énekes ugyanennyi különböző tempó szerint kakukkol, hasonló a Kamarakonzert mechanikus III. tételéhez, ahol mindegyik szólam különböző szaggatott ritmussal (szünettel megszakított triolák, kvintolák, szeptolák), más-más helyen játssza ismételt staccato-hangjait.

Ritmikailag legegyszerűbb a III. tétel, ahol a metrum képlékenységét, és vele időérzetünk stabilitását a $\frac{3}{2}$ -es ütemek páros osztása, illetve a súlytalan negyedbelépések teszik képlékennyé.

A IV. madrigál jazz-improvizációszerű tenorszólóval indul, s a $\frac{2}{2}$ -en belüli aszimmetrikus hármas egységek, illetve ritmuseltolások alatt mindvégig pulzál az egyenletes félkotta+félkotta osztinató, kivéve a szél ábrázolását, amikor a negyed mérő dominál. A darab végkifejleténél az alt I-II önálló szövegsúlyai újra egyenletes lüktetésbe helyezik vissza a szólamokat.

Osztinató- és szóló-ritmusképletek különülnek el az V. tételben is. A párbeszédos osztinató egyenletes ritmusú, ehhez adódik a basszus tizenhatodfutam-rétege, és alkalmanként a felső szólamokban a nyolcad+tizenhatod képletek változatai. A tizenhatod szünettel eltolt nyolcad+ két tizenhatod képlet is az eltolt réteg része.

A VI. tétel azáltal válik ritmikai és előadási bravúrdarabbá, hogy az egyszerű, végig pulzáló nyolcad-osztinató a narratív, hosszú hangos szólamok miatt nem egyenletes mérőbe ágyazódik: a szabad ritmizálású álló szólamok $\frac{9}{8}$ és $\frac{7}{8}$ -os ütemekben vannak elképzelve, de szövegsúlyozásuk legtöbbször az osztinató

nyolcad szünetére esik. A drámai részben aztán a ritmus egyenletessé válik ($\frac{8}{8}$, $\frac{4}{4}$), majd aszimmetrikus szólók után $\frac{6}{8}$ alatt ismét egy új, nyolcad szünettel elválasztott két nyolcados akkord-osztinató ad ritmikai alapot a fokozásnak.

A ritmizálás több tételben a jazz ritmusaira emlékeztet. A virtuóz ritmika kulcsa a különböző metrumok szimultán használata, és azok apró belső osztásai, súlytalan eltolásaival való játék.

21.

A I *mp*
 mo - thers, to call li(tt)le maids joys;
 A II *mp*
 mo - thers, to kiss the li(tt)le boys;
 T
 - - - tle bat!
 Bar I *pp*
 - - - dreamt, I dreamt, I, I dreamt run - ning, I dreamt, I
 Bar II *pp*
 I dreamt, I dreamt, I dreamt run - ning, dreamt run - ning,
 B *pp*
 - - - I dreamt, I dreamt run - ning, I dreamt run - ning, dreamt

36

A I *pp* sev - en nights *ff* *sub.* run - ning I *pp*

A II *p* run - ning I *ff* *sub.* dreamt, *pp*

T *pp* sev - en nights *mf* run - ning I *PPP* dreamt, *pp*

Bar I dreamt, I dreamt *f* run - ning, I *sub.* *pp*

Bar II I, I dreamt, *(pp)* I dreamt run - ning, I dreamt

B run - ning, run - ning, dreamt *f* run - ning, run - ning, *pp*

38

A I dreamt, I

A II I dreamt run - - ning,

T I dreamt, I dreamt, I

Bar I dreamt, I dreamt, run - - - -

Bar II run - - ning, run - - -

B I, I dreamt run - - - - - ning,

4.4. Szintézis síppal, dobbal, és énekhanggal

A madrigálok komponálása alatt elkészül a Hegedűverseny, egy évvel később a *Brácsaszonáta*, majd a *Hamburg Concerto*. 1995-től Ligeti folytatja a zongoraetűd-sorozatot, és 2001-ig négy újabb etűdöt komponál. Azonban még a korábbi etűdökben is találunk olyan zenei elemet, ami Ligeti következő, és egyben utolsó vokális-hangszeres művében visszatér. A II. kötet 8. *Fém* című etűdjében a két kéz két különböző hosszúságú taleát játszik: a jobb kézben 18 nyolcadig, a balban 16 nyolcadig tartó talea szól. A *Síppal, dobbal Keserédes* című tételében hasonlóan tesz a két ütőhangszerszólam, a pergődobok és tomtom játszott $\frac{19}{8}$ -os talea, és a claves $\frac{12}{16}$ -ban leírt szólama, 3 ütemnyi talea megszólaltatásával (22. kottapélda). Az előbbi zongoraetűdben végig kvint-hangzásokat hallunk. A dalciklus *Keserédes* tételében is sok a kvint-együtthangzás, de ott a dallamot alátámasztó alaphármasok alkotóelemeként van jelen.

22.

Tempo giusto semplice e con dignità (♩ = 118)

The musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with the lyrics "Szán-tot- tam, szán - tot - tam" and marked with a piano (*p*) dynamic. The second staff is for Claves, with a tempo marking of 118 and a dynamic of *ppp sempre*. It includes a note: "1) 3 different Side Drums and 1 Tomtom (deeper than the 3rd Side Drum)" and its German equivalent: "3 verschiedene Kleine Trommeln und 1 Tomtom (tiefer als die 3. Kleine Trommel)". The third staff is for Vibraphone *senza vibrato*, marked with *pp*. The bottom staff is for Bass-Marimbaphone, also marked with *pp*. The score is in 12/16 time and features complex rhythmic patterns.

Hangok tekintetében nagyobb a hasonlóság a *Galamb borong* című etűd és a IV. *Kuli* tétel között. A zongoraetűdben Ligeti két egészhangú skálát használ egymástól félhang távolságra, ezzel gamelán hangzást akar elérni.¹² A *Magyar Etűdök* két szélső tételében a hasonló módon összeillesztett teljes egészhangú skálák kromatikus mezőt építenek fel. A *Síppal, dobbal Kuli* tétel is egészhangú skálára épül, és az említett zongoraetűdhez hasonlóan keleties ízt kap, a főszereplő riksára utalóan. Az *Alma álma* című tételben négy harmonika szerepel, a tétel záró ütemeiben három

¹² Ligeti szerint az egymástól nagy szextre lévő egészhangú skálák a gamelán hangzáshoz hasonlítanak, a szext és nagy terc konzonáns kombinációinak hangsúlyozásával, s az ezáltal hamis relációk létrejöttével.

okarina játszik. Több, a *Síppal, dobbal*-ciklusban felhasznált ütőhangszer már korábban is megjelent Ligeti műveiben: harmonikát az operában és a Zongoraversenyben használt, utóbbiban a slide whistle mellett okarina is szerepel, a bongó és tamtam pedig ugyanúgy talea-sort kap, mint a *Keserédes* hangszereinél. Okarinák megszólalnak a Hegedűversenyben is, ahol az *Apparitions*-ban és a *Le Grand Macabre*-ban színpadi tettelegességgel is alkalmazott ostor is szerepel. A *Síppal, dobbal*-dalciklusban felhasznált ütőhangszer-arszenál a mű arányához képest vetekszik az operában használt ütők számával.

A természetes hangrendszer alkalmazásával, illetve temperálatlan hangzással Ligeti a 80-as évek közepén kezdett foglalkozni. Az elhangolt, vagy népies-egzotikus (ütő)hangszerek, a természetes felhangok, és a népies hang késői műveiben összefonódik.

Az új Yamaha DX7ii szintetizátort használva (melyet részben a szerző ösztönzésére fejlesztettek ki) Ligeti különböző hangolási rendszereket próbált ki, majd hárfán és csembalón is folytatott hangolási kísérleteket. A Hegedűverseny 11 zenekari vonósa közül egy hegedűs és egy brácsista a nagybögő felhangjaihoz hangolja hangszerét. A rezések természetes felhangokat játszanak, és a fafúvók is megszólaltatnak mikrotonálisan elhajlított hangokat. Ezen kívül számos meghatározatlan hangmagasságú hangszer szerepel, mint az okarinák, vagy a slide whistle. A versenymű I. tételében a hagyományos hangolásban játszó szólista, és az áthangolt hegedű és brácsa üres húrú arpeggiói három különböző hangolási rendszerben szólnak együtt. A natúrürt, vagy a Lotosflöte-k intonációját sem kell korrigálni, a temperált hangokhoz igazítani. A II., Aria, Hoquetus, Choral feliratú tétel bartóki, népies dallamra épül. Egy helyen okarina-kórus szólal meg két-két, egymástól nagyszekundra elcsúsztatott kvintben. A IV. Passacaglia tétel egésze egyetlen ívű folyamat, mely a madrigálok Alphabet című tételére emlékeztet.

A népies hang a *Magyar Etűdök*, a Brácsaszonáta és a Hegedűverseny után végül Ligeti utolsó vokális-hangszeres művében is megjelenik. Ligetit a magyar népzenehez kötő gyökerei a népdalszerű *Keserédes* zenei megfogalmazásában kristályosulnak ki.

A Magyarországon keletkezett népdalfeldolgozás-kórusművek, köztük a legkésőbbi *Pápainé* című ballada, majd a Weöres-szövegekre komponált 1955-ös *Éjszaka* és *Reggel* után legközelebb a 70-es évek végén születnek magyar

vonatkozású művek, csembalóra írva. A *Hungarian Rock*-ban egy apró, egymás után többször ismételt motívuma *Síppal, dobbal* Tánccdal című tételében alapmotívumként bukkan fel (ott a G-Fisz-D-C hangokkal).

Ligeti a Hegedűverseny komponálása közben kezdte el írni a Brácsaszonátát (1991-94), mely hat tételből áll. Az I. tétel kizárólag a hangszer C-húrját használja, és a felhangoknak megfelelő természetes tisztaságú hangok játékát jelzi a kottában. A kotta előszavában Ligeti saját szavai olvashatók: „a román, magyar és a cigány népzene nagy hatást tett”¹³ rá gyermekkorában. „A Hora lunga lassú táncot jelent, de a román hagyományban ezt nosztalgikus és melankolikus, gazdagon díszített dallamot énekelik”,¹⁴ és nem táncként játsszák. Ligeti az andalúz „Cante jondo”-hoz és a Rajastan-i népzenehez hasonlítja. A II. Loop tétel a jazz szellemében: elegánsan és nyugodtan („relaxed”) játszandó. Az V. tétel főleg szekund, és megfordítását, a szeptim hangközt használja. Az ilyen szekundpárhuzamban való énekléshez hasonló létezik a Balkánon (Bulgária, Macedónia, Isztria), az Elefántcsontparton, és Melanéziában. A Brácsaszonáta az a mű, melyben a legtöbb népzenei utalást találunk, de eredeti népzene ez a kompozíció sem tartalmaz. A Hora lunga hangkészlete hasonló a *Síppal, dobbal* VI. Keserédes tételéhez: mindkét dallam a bővített kvarttal kiegészített diatonikus skálán alapul.

Síppal, dobbal, nádihegedűvel (2000)

- I. Fabula
- II. Tánccdal
- III. Kínai templom
- IV. Kuli
- V. Alma álma
- VI. Keserédes
- VII. Szajkó

A zenei anyag alapjául szolgáló Weöres Sándor versek¹⁵ - ahogy Weöres költészetének jellemzője - lényegi eleme a zeneiség, a játékos szóképzés, a

¹³ Ligeti, *Sonate for viola solo*, Schott.

¹⁴ Ib.

¹⁵ A 12. szimfónia-töredék: *Alma álma*, és a 67. magyar etűd: *Keserédes* – eredeti címén *Álmodozás* kivételével.

leleményes rímalkotás. A versek közül kettő, a *Táncdal* és a *Szajkó* teljes egészében szójáték. A *Kuli* című tétel az ázsiai napszamos egyhangú életét írja le egyszerűsített nyelvtanú, tört magyarságú szöveggel. A *Fabula* párbeszélő hegyeinek története is eljátszik a hegy szó rímeivel. A *Kínai templom* egzotikus színezetű és hangzású egy szótagú szavai keleties, áhitatos atmoszférát teremtenek. Mindezeket a szövegi leleményeket Ligeti ritmikai-hangulati erejüknél ragadja meg, és a zenei hangmagasságok kiválasztásával, ritmizálásával az ének és a hangszerszólamok kölcsönösen hozzájárulnak a versek teljes zeneiségének kihasználásához. Drámai erővel leginkább a *Fabula* és a *Kuli* rendelkezik; a *Fabula* tartalmazza a legtöbb karakterbeli utasítást (deliberate and cruel, tutta la forza mit voluminös-heiserer Stimme, brutal und ungezügelt, geschrieen, in an „unnatural” belly voice), a *Kuli* pedig a legtöbbféle artikulációs jelölést, melyek közt a korábbi vokális művekben már alkalmazott színpadi suttogás is szerepel. A *Fabula* az énekszólamot tekintve háromféle jól azonosítható alapmotívumot használ: a hegy megjelenítését hangos, erőszakos, szaggatott negyedhangokkal, a farkasordítás vadul rángatott hangjait, valamint két azonos hangkészletű, de ellentétes menetű gyors és erőteljes skálát, amelyek egyben bizonyos szimmetriát adnak a tétel második részének. A *Kuli* drámaisága az énekes monoton nyolcadfolyamatokba szúrt kitekintéseiben bukkan elő, például a szolgál-lét értelmetlenségén kifakadó kétségbeesett prózai felkiáltásban (23. kottapélda).

23.

The image shows a musical score for the piece 'Kuli'. It features a vocal line at the top and four percussion parts below: Xylophone, 1. Marimbaphone, 2. Marimbaphone, and Bass-Marimbaphone. The vocal line begins at measure 9 with dynamics *mp*, *quasi f, ma sotto voce*, *pp*, *p*, *mf*, *p*, *f*, *ff*, *mp*, and *parlando, quasi f, intenso*. The tempo markings are *poco meno mosso*, *rall.*, and *a tempo*. The lyrics are: csak gu-ri-gu-ri... Ku-li gya-log megy. Ku-li szakáll fehér. Ku-li ál - mos. Ku-li é - hes. Ku-li ő-reg.

Az *Alma álma* és a *Kínai templom* nyugodt karakterű tételek, tempójelzéseik Lento, és Andante; az előbbi altatódal, az utóbbi meditatív hangfestés. Nem csak hasonló karakterük miatt ez a két legegységesebb tétel; hozzájárul ehhez a tételekben mindvégig változatlan, homogén hangszerösszeállítás is (az előbbiben a metallofon

hangszerek, utóbbiban a négy szájharmonika). A *Keserédes* is csak a záró akkordjában hoz új hangszert, a három okarinát. A *Táncdal* és a *Szajkó* is párba állítható a szüntelen gyors nyolcadmozgás és az ütőhangszerek garmadájának felhasználása alapján (23- illetve 22-féle ütőhangszer szerepel).

A *Fabula* a legtöbbféle hang karaktert tartalmazó, és a legkülönbözőbb előadói utasításokkal ellátott tétel. A *Kuli* színpadi suttogása az *Aventures* színpadi változatát, és a *Le Grand Macabre*-beli detektívek „Suttogó fal”-át idézi fel. A *Fabula* utolsó ütemében lévő utasítás is ismerős már az énekes mozdulatlanságára vonatkozóan: az *Aventures* darabok végén, az utolsó percben (illetve a folytatás-darabban 20 másodpercig) az egész együttes mozdulatlaná válik.

Hangszerei szerint a legváltozatosabb a *Táncdal* és a *Szajkó*. A *Táncdalban* három marimba, és rajtuk kívül egy játékos többféle ritmus- és zajkeltő hangszerezen játszik (rendőrsíp, farönk-dob, tomtom, egy pár kis cintányér, kereplő, kasztanyetta, fadob, guiro, vasúti síp, slide whistle, sand block, kolomp, mélyebb kolomp, két magas rototom, bongo vagy conga, tamburin, 4 temple block, 3 okarina, nagycintányér), a három marimbán kívül összesen 19-féle hangszer szerepel. A *Szajkóban* a Xylophone, Marimba és 4 Bongo alkotja az állandó apparátust, felettük olykor ütemenként változó ütőhangszerek, összesen 23-féle hangszer szólal meg.

Ligeti prozódíája a ciklusban végig szillabikus. Csak a népdalszerű *Keserédesben* fordul elő a dallamban hajlítás, de ott is csak egy-egy szótagon, ahogy egy autentikus népdalénekes díszítené. A fríg hangsort egy leszállított kvart ízesíti a népdal negyedik dallamsorában.

A *Síppal, dobbal*-ciklus elrendezése szimmetrikus: a két szélső darab dinamikailag a legintenzívebb, közöttük gyorsabb- lassabb tételek váltakoznak. Az alt hangterjedelme a kis Esz-től a G2-ig a *Kuliban* éri el a legszélesebb terjedelmet, ez a tétel egyben a ciklus középpontja.

A versek Ligeti zenéjével telítve még teljesebb értelmezést nyernek, így válik a zene a költői teljesítménnyel egyenrangúvá: a zeneszerző a szöveget zenei dimenzióba repítve a lehető legteljesebben formálja a verseket saját zenei nyelvére, kiaknázva a nem csak a nyelvben és rímekben rejlő zeneiségüket, adott ritmikáit, hanem a bennük és mögöttük rejlő humort, szatírat, gyengédséget vagy drámát is. Ligeti zene és szöveg tökéletes egységét, a szövegi tartalom éles zenei megvilágítását hozza létre ebben a művében, minden eddigi zeneszerzés-technikai hagyomány,

stílus vagy műfaj beépítése nélkül. A *Nonszensz Madrigálok* szövegkifejezése azért nem említhető a dalciklussal azonos szinten, mert ott a zenei-nyelvi kifejezés a zenei szerkezet rétegződései által a hat énekes között meg- és szétoszlik. A *Síppal, dobbal* kifejezőerejét tekintve inkább az *Aventures*-darabokhoz hasonlítható. Benne minden zenei eszköz közvetlenül köthető a szövegből adódó kifejezés elsődleges céljához, és a kétféle médium, zene és nyelv felerősíti egymást.

5. A karvezető útja az előadásig

5.1. Intonáció: makroszövevény és mikrotonalitás

Ligeti komponálási stílusának jellemzőit vizsgálva felmerül az a kérdés, vajon mi tartja össze a lineáris szervezésű művek harmóniavilágát, létezik-e ilyen szervezőelv, és ha igen, hogyan valósítja meg ezt a zeneszerző. Azt gyanítom, hogy Ligeti a homofónia és polifónia rendszerét ötvözve, egy belülről polifon, sokszálú folyamatot képzel el, melynek a külső alakját mindig szem előtt tartja, ahogyan például a *Clocks and Clouds*-ban, ahol a statikusság és *meccanico* is részei egymásnak, az egyik benne foglaltatik a másikban, nem a vagy-vagy, hanem az is-is elve szerint. Úgy tűnik, hogy a zeneszerző a szerkezet belső szálaival indul el, amit a komponálási folyamat során úgy sző, hogy belőle összegződjön az új halmazállapot hangzása, iránya és folyamata. A belső mag aztán kibomlik, és a nagyobb átfogó irányvonalak szerint szövődik-burjánzik tovább, így gerjeszti a végleges forma alakját. A mű egésze hangzás tekintetében tehát a szólamoktól függ, azok alá rendelt. A hangterjedelmet is a belső szálak határozzák meg, amelyek összessége adja a hangzó tér alakulását és változásait, például a szólamszám csökkenésével, regiszterkülönbségekkel, tempóbeli beavatkozással, vagy dinamikai kontrasztokkal.

A komponálási technika kulcsot ad a művek hallásához-hallgatásához, és a szálak összerakásához, a megtanuláshoz szükséges módszerekhez is. A karvezetőnek – akit a próbafolyamat fajsúlyos tanulási része miatt inkább betanítónak nevezek – ki kell bontania, összetevőire kell szednie a művet, rávilágítani felépülésének összefüggéseire, majd újra összerakni. A harmóniai kép egészének kialakításában a linearitás szerepe tehát elsődleges.

A formaépítő linearitás és a hálószerkezet jelenségére már jó néhány mű például szolgált. A linearitás ciklikussá válik a *Ramifications*-ban, a *Clocks and Clouds*-ban, és néhány zongoraetűdben is, amikor a folytonosan ismétlődő gyors motívumok összeérnek, egymásba kapcsolódnak, ami által egyfajta kontinuitás, spirálmozgás jön létre. A zene ezzel a lineáris magvú szerkesztéssel válik anyagszerűvé: hálószerű hangképet kapunk finom és kromatikusan sűrűn szőtt belső mozgásokkal, vagy annak nagyítón keresztül látható makro-egységeinek mozgását látjuk, akárcsak egy élő szövet mindig mozgásban lévő és rezgő sejtjeit. Ez utóbbi állapot pedig már a

meccanico kategóriájába fordul át. Fontos tényező tehát a mozgás, a ritmus, nem csak az egyes szólamokon belül, hanem forma-meghatározó szinten is. A mozgást a legtöbbször, különösen a késői művekben tudatos, kiszámított, az absztrakt matematika világából vett és a zenére alkalmazott rendszerek irányítják. Ezért a hallgatóban könnyen ébred asszociáció például a ciklikusságra, körköröségre, a spirálra, a kizökentett vagy hibás periodikus mozgásra, vagy az áramlás fizikai jelenségére.

A mikrotonalitás a *Requiem*ben a szerkesztésmód szándékosan elért eredménye, amely a mikropolifónia sűrű kromatikájában a kórus intonációjának nehézségéből, illetve az abból következő pontatlanságából tudatosan kiszámítva adódott. Ami a *Requiem* Kyrie tételében még a szerkesztés módjából adódó, a megtévesztett fülben az érzékcsalódás miatt kialakuló mikrotonalitás, a később tudatosan leírt negyedhangok, majd természetes felhangok formájában is megvalósul, és a 80-as évek egyenlőtlen hangolást alkalmazó műveiben meghatározó kísérleti területté válik. A *Requiem* után keletkezett *Harmonies* (1967) című orgonaetűdben a hangszerben a minimálisra csökkentett légnyomás következtében mikrotonális hangközök jönnek létre, Ligeti szavaival élve ezek a harmóniak „beszennyezettek”.

A *Ramifications* negyedhanggal elhangolt vonósai után a mikrohangközök helyet kapnak később a *Clocks and Clouds* vokális és hangszeres szólamaiban is, ahol Ligeti szándékosan használ mikrotonális hangokat, legtöbbször szekundlépések közötti átmenetként. A Kettősversenyben (1972) mikrohangközöket játszik a két szólista és a zenekar néhány tagja. Utoljára vokális negyedhangokkal a *Hölderlin-fantáziák* utolsó lapján találkozhatunk. Ligetit a temperálatlan hangzás ez után is foglalkoztatja, a Hegedűversenyben, a Brácsaszonátában és a *Hamburg Concerto*-ban, sokszor a különböző hangolások szimultán jelenléte szintjén. A Hegedűversenyben például az okarinák tisztátalan hangjai együtt szólnak a temperált piccolókkal.

1960-74 között Ligeti zenéjében a mikropolifóniától a hangsúly fokozatosan eltolódik a többszörös dallam individualizmusára, ami először a sűrűn szőtt polifónia feldarabolásával valósul meg. Melódia először úgy bukkan elő, hogy a gyors belső mozgás hangjai megnyúlnak, és kiemelkednek a hálóból. Ez a háló szálakra bomlik, majd újra összekuszálódik. A dallam, mint önálló, változatos hangközökből álló, ritmikailag is karakteres alakzat természetesen az operában, majd a *Hölderlin-*

fantáziákban jut újra szerephez. Az előbbiben szélesen gesztikuláló dallamívekről, az utóbbiban inkább csak egyes szavakhoz, szókapcsolatokhoz társított dallamsejtekről, vagy legfeljebb dallamszeletekről van szó, mely a többi szólam segítségével a szuggesztív hangképek szolgálatában áll. A *Magyar Etűdök* III. tételében, és – adott szövegre komponált dalciklus lévén - a *Síppal, dobbal*-ciklusban konkrét, markáns motívumokat, és nagy ívű dallamokat is találunk. A *Nonsense Madrigals* legnagyobb részt polifon szerkesztésű, egy-egy szólam önálló, hosszabb frázist vihet keresztül, azonban a szólamok csak együttesen, a polifónia szabályai szerinti összességükben érvényesülnek. A linearitás még itt is dominál, a függőleges hangzást tekintve pedig folyamatosan változó harmonikus foltok léteznek. Egy-egy tiszta hangközre vagy hármashangzatra való megérkezés egyedi tonikai területet határoz meg, valamint a szólamok visszatérő osztinatói adhatnak alapot egy-egy felsejlő tonika érzetéhez, a tonalitás nem klasszikus, hanem utalás-szerű, egy-egy uralkodó hangközét megvilágító, sajátos értelmében.

5.2. A kifejezésmód igényei az előadóval szemben

A zenei anyag értelmezéséhez szövevényes út vezet, és mivel az esetek többségében polifóniáról van szó, ez mindig a szövet szálakra-kötegekre bontását igényli, mert csak ezáltal juthat el a karvezető a művek legpontosabb betanításához és előadásához. A madrigálokban a sebes tempó, a szólamok virtuozitása, a ritmika a szöveg humorát néhol elfedi, de a nonszensz jelleget egészében véve ezek az extrémítások fejezik ki - ez az, amitől a mű nonszensz, vagyis képtelenség. A *Síppal, dobbal* azon tételeiben, melyek értelmetlen szövegekre készültek, nem okoz értelmi hiányt a tempó gyorsasága, vagy a hirtelen változó regiszterekben ugrándozó hangok töredezettsége, ellenkezőleg: felerősíti a szövegi tartalmat.

A szövegmondás- és karakterbeli utasítás ez utóbbi műben és az *Aventures*-darabokban a legterjedelmesebb, éppen a két szöveg végletesen egyéni karaktere miatt. Az *Aventures* nyelve gesztusnyelv zenei affektusokkal, a hangtorzítások létrehozásában a színészi képességgel elért kifejezésmódok dominálnak,

mindamellet a pontos hangmagasságokat csak professzionálisan képzett előadók tudják megszólaltatni.¹

A vonósok az *Apparitions*-ban ötféle pizzicatót kell, hogy játsszanak, a vonókezelés technikája végletesen kihasználta. A II. Vonósnégyes II. tételének partitúrájában rengeteg féle artikulációs mód szerepel, a tétel elején a mikropolyfóniában szinte mindegyik újra elkezdett hang más játékmóddal indul el. Az artikulációs módok az *Aventures*-darabokban a legvégletesebbek és legsokfélébbek. A betanító feladata lehet a különféle lelkiállapotok felszínre hívása az előadók személyében, de eredendően meglévő, szuggesztív kifejezőképesség nélkül sem az előadók, sem a vezénylő nem érheti el a kívánt eredményt. A legtöbb, amit tehet, hogy ő maga is elsajátítja a megszólaltatandó karaktereket, és segíti az énekesek útját az indulati effektusok leghatásosabb kivitelezéséhez, az előadói utasításokat a legpontosabban betartja és ellenőrzi, és technikai tanácsokat ad a hangképzésben, a kifejezőmód optimális megválasztásában. Mindezekhez elengedhetetlen a szabad, improvizációnak, kreativitásnak helyet adó légkör létrehozása, amelyben az énekesek merészen próbálgathatják, kísérletezhetnek ki a legjobb megoldásokat.

A többszólamú a capella kompozíciók szervezésében annál több múlik a betanító munkamódszerén, az említett szálakra bontáson, hogy az énekesek stabilan intonáljanak a sokszólamú szövevényen belül. Az optimális hangképzés ezekben a művekben (*Lux aeterna*, *Magyar Etűdök*) az egyenes, vibrátótól mentes, hangszerszerűen homogén hang. Más kortárs kóruskompozíciókhoz képest Ligeti művei fokozott igényt támasztanak a ritmikai virtuozításra és precizitásra, mely a hangot valóban a hangszerekkel egyenrangú hangforrásként kezeli. A zeneszerzői igény nem köt kompromisszumot az énekkari énekesnek a szólistánál egyszerűbb technikai és intonációs képességeivel. Ellenkezőleg, professzionális tudású énekesekre számít. Az énekesek, ahogy a nagyzenekari művek utáni hangszeres darabok előadói, ének-hangszeres szólisták (még ha egy szólamot többen szólaltatnak is meg), akik nagy hangterjedelemmel, széles dinamikai kapacitással kell, hogy rendelkezzenek.

¹ Nem úgy, mint például Cage: *Aria* vagy Berio: *III. Sequenza* című, effektusoktól hansonlóképpen hemzsegő műveiben, melyek inkább artikulációs bravúrt, mint zenei képességeket igényelnek.

Az előadókkal és vezénylővel szembeni technikai igényekkel kapcsolatban felmerül az előadói apparátus létszámának kérdése, a kórus és/vagy kamaraegyüttes választhatósága.

Ligeti zenekari műveiben is megtaláljuk a szólista-szólamesoport kettősséget. A *San Francisco Poliphony*-ban rengeteg szólisztikus dallamfrázis van, bár a mű nagyzenekarra íródott. A Zongoraverseny vonósai játszatók szólamban, vagy szólisztikusan is.

Ligeti valamennyi érett kori vokális többszólamú a capella kompozíciója alcímében szerepel a szólamszám megjelölése (16stimmiger gemischter Chor). Ez alól csak a *Nonszensz Madrigálok* jelentenek kivételt, melynek partitúrájában – az ajánlás mellett - egyértelműen kamaraegyüttesre, és nem kórusra utal a „for six male voices” megjelölés. Ezek a művek egytől egyig megrendelésre készültek, meghatározott kamara-méretű együttesek számára. A művek előadásának nehézsége mindegyik darabban igen magas igényt állít az előadók felé. Ez alapján mindenképp professzionális szinten intonáló csoport kell, hogy megszólaltassa őket, melyben az énekesek szólísták. A madrigálok közül egyetlen tétel lehet alkalmas kórusal való megszólaltatásra: a III. *The Alphabet* magasan képzett amatőr együttesel is előadható, ha tagjai kellően egységes hangszínnel rendelkeznek. A *Hölderlin-fantáziák*, a *Magyar Etűdök*, és a madrigálok nagy része azonban olyan technikai paramétereket támaszt, ami egyszerűen kivitelezhetetlen abban az esetben, ha egy szólamot nem egy, vagy maximum két énekes énekl. A *Lux aeterna*-t nagyobb együttesek is előadják, szólamonként 3-4 fővel; ebben az esetben az alapdinamika (sempre *pp*) minduntalan nagyobb hangerőből, illetve tér-érzettel indul, s ehhez képest érvényesülhetnek a további dinamikai arányok. Határt szab az együttes méretének a dinamikán kívül a tempó gyorsasága, a dallami futamok és a ritmika virtuozitása, valamint az anyag minősége is, például a madrigálokban könnyedség, a jazz-es kamara-jelleg, vagy az I. magyar etűd staccato rövidségű nyolcad belépései. Feltételezhető, hogy Ligeti a meghatározott kamaraegyüttesekhez hasonló létszámú és technikai tudású együttesek előadását részesítené előnyben.

A *Ramifications* partitúrája elején az előadói apparátus megjelölésében az olvasható, hogy a művet zenekar vagy szólóegyüttes is játszhatja; Ligeti a szólóegyüttest részesíti előnyben. A *Melodien* vonósait is játszhatják szólisztikusan, ekkor azonban a fúvósoknak, különösen a rézfúvóknak kamarazenélési szintre kell csökkenteniük hangerejüket. A *Clocks and Clouds* 12-szólamú nőikarra íródott. A

kórusal való előadást ebben a műben a zenekar mérete (38 hangszerjátékos), illetve a kétféle állapot (felhő és óra) hordozóinak, a kórus és zenekar egyenlő arányának fenntartása indokolttá teszi. Ha a nőikarban szólamonként több énekes énekel, a felhő és óra-anyag egymásra helyezésekor a viszonylag vékonyan hangszerelt kontraszt-hangzás felett sem fedi el a kórus a zenekart; szólamonként maximálisan három fő elegendő lehet a kiegyensúlyozott hangzáshoz.²

A *Lux aeterna* és a *Hölderlin-fantáziák* – mivel ezekben a művekben a szólamszámok egyenletes divisiket tartalmaznak – énekelhetők szólamonként több, minden szólamban egyforma számú énekessel is. A *Lux aeterna* dinamikája szinte végig *pp*, alkalmanként *ppp*, ezért a szólamonkénti énekesszám növelése 2-3 főnél többre még nagy akusztikai térben sem tanácsos. A *Hölderlin-fantáziák* ugyanezt a problémát vetik fel a sokszólamú *pianók* és *pp* miatt, bár az ötszörös *forte* dinamika már 16 szólista esetében is jól megszólal. A terjedelmes kánonmotívumok, tartott hosszú hangok közben a levegővétel ésszerűbben megoldható szólamonként 2-3 énekessel, akik az egzaltált dallami csapongásokat talán lendületesebben, merészebben oldják meg együtt. A kompozíciós szövethez, annak túlfűtött expresszivitásához is alkalmasabb a tömör, velős, vastagabb hangzás. A *Magyar Etűdök* I. és III. tétele nagyobb átgondolásra késztet, mivel ott csak egy-egy szólamban szerepel divisi, illetve a III. tételben figyelni kell a két kórus hangzásának arányára. A tükörkánon gyors tempójú nyolcadait szólisták valósítják meg a legtokéletesebben, feláldozva a tétel végi hosszú olvadás-lecsengés hosszú tartott hangjait a hangokat megszakító levegővételekkel. Szólamonként két-három ember énekelhet teljes precizitással ebben a tételben, ha azok maximális pontossággal tudnak együttműködni. A III. tétel csoportjainak osztott szoprán és alt szólamát énekelheti egy-egy fő, s ekkor a tenor és basszus két-két fővel megszólaltatandó, illetve ezt a számot növelhetjük párosan osztható énekesszámra, hogy a divisi szólamarányai mindenképpen egyenlőek legyenek. Az öt kóruscsoportnak azonos létszámmal kell rendelkeznie.

² Figyelembe véve azt is, hogy a kórus a zenekar háta mögött áll fel. Ilyen arányokkal hangzott el a Magyar Rádió Énekkarának 2007-es előadásában is.

5.3. Próbamódszerek – intonáció és betanítás egy mű alapján

Bár a madrigálok előadói szólisták, akik a próbára érkezés előtt már készen állnak szólamuk megtanulásával, mégis szükségesek a közös próbák a pontos intonáció, az egységes artikuláció és művészi koncepció létrehozása miatt, ahogy ez minden többszólamú zenemű esetében feltétlen igény.

A *Nonszensz Madrigálok* majdnem minden darabja általánosan nagyon gyors reakcióidőt kíván meg az énekesektől, mind az intonációt, mind karakteres éneklést, illetve szerepjátékot tekintve. A ciklusban az intonáláshoz a segítő-fogódzó hangokat az előzőleg megszólaló szólamok korábbi, tonika jellegű helyeiből kell átvenni, s ahhoz intonálni a belépő hangot (II./ 3. ü. alt II a bariton I 2. A-hangjáról, vagy a kezdő E-alaphangból veszi a hangot, ahogy az E-alap kell, hogy csengjen a fülében az énekeseknek a 17. ü. alt I-basszus belépésekor is (24. kottapéda).

24.

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of four staves. The first two staves are vocal lines, both marked with a piano (*p*) dynamic. The first vocal staff has the lyrics "Cuck - oo!". The second vocal staff also has the lyrics "Cuck - oo!". The last two staves are piano accompaniment, marked with a forte (*f*) dynamic. The lyrics for the piano part are "The cuck - oo flew o - ver a house - - top high." The piano part features several triplet markings and slurs over the notes.

Az énekes sok esetben éppen csak elkapja a segítő hangot, s aztán a szólóját a sebes tempó miatt szinte viszonyításra képtelenül kell kiviteleznie tiszta intonációval, hogy majd annak egy részhangja, vagy épp a záróhangja beleilleszkedjen a következő akkordba, harmóniai területbe. Ily módon a tájékozódni akaró fül számára lineáris-szólisztikus területek és akkordikus pontok hullámmása alakul ki. Az I. tételben szőlampárok hangközeihez, illetve a cantus firmus pedálhangjaihoz kell intonálni. Ez azért nehéz, mert sokszor egymástól elütő irányú, a klasszikus értelemben vett tonális funkciók hangzanak egyszerre egy-egy szőlampárban, amiket zavar a többi szólamnak ez az eltérő, és ezáltal elterelő tonalitása; ilyenkor a

konzonáns találkozási pontok segítenek (például I/ 26. ü. alsó négy szólam: H-dúr, felső két skálamenet vége: Cesz-Esz ~ H-Disz; 25. kottapélda).

25.

26

p leggiero *ff*

A I sev - en wit - ty litt - le boys, whom ev - ery - bod - y tips;

p leggiero *ff*

A II sev - en wit - ty litt - le boys, whom ev - ery - bod - y tips;

T the sky.

Bar I times run - -

pp *mp* *pp*

Bar II nine times, nine times run - ning, ,

B times run - -

A virtuóz skálamenetek értelmezéséhez és megvalósításához segít a modális skála szerinti intonálás, bár egy-egy ilyen hosszú skálafutam önmagában is több részhangsorra, vagy inkább hangsorcikkre osztható. Az egyik legkönnyebben intonálható tétel a *Cuckoo in the Pear-Tree*, levegőssége, szőlampár-szakaszainak váltakozása miatt (viszont nehézsége a tritonus-párhuzam, mely alatt semmilyen más hang nem szól, hogy támpontot adjon – ez is a zeneszerző elsődlegesen lineáris gondolkodását mutatja). Ehhez a tételhez képest az *Alphabet* intonálása a folyamatos, lassú harmóniai változáson belül még könnyebb. A IV-V. madrigálban az osztinató ad biztos támaszt az intonációhoz.

Az V. tétel osztinatójának intonációját nehezíti, hogy más és más szólamokban, és ezáltal különböző hangszínekkel kerül megszólaltatásra a darab folyamán, előfordul, hogy darabokra is töredezik (1.+5. – 2.+4. szólam az elején, majd 3.+4., 1.+6., 4.+5., 2.+3., 2.+5.), sőt, egyszer kánonban is megjelenik duett-párok szólamai között (39-41. ü. bariton I-II között: 26 kottapélda).

26.

39

A I
not, could not, would not, could not, would not join the dance! *ff* *fff*

A II
mp ... to a snail. *mf (annoyed)* Will you walk *f* a lit - tle ... *ff* join the dance! *sub. pp*

T
mp to a snail. *mf (annoyed)* Will you walk *f* a ... *fff* ... the dance!

Bar I
mp (annoyed) Will you walk *mf* a lit - tle fast - er? *f* What mat - *fff*

Bar II
mp (annoyed) Will you walk *mf* a lit - tle fast - er? *f* Join ... *ff* ... dance! *fff*

B
(very impatiently) *ff* and he's tread-ing on my tail! *ff* Yes, on my tail! *fff* *sempre fff*

Az osztinató hangmagassága mindvégig stabil, de dallami ugrása azonban megszólalhat egy oktávval lejjebb vagy feljebb is. Végül a „Will you walk” basszusa alsó kvintpárhuzamot kap, a Gisz terc nélkül.

A VI. madrigál állandóan ismételt motívuma tritonus hangpárban szól, melynek intonálásában, és az intonáció megtartásában a többi szólam által létrehozott, pillanatnyilag adott harmóniai környezet segít. Az osztinató a tétel végén feloldódik, és tiszta kvintre módosul.

5.4. Vezénylési megoldások

Mivel az énekesekkel való munka orszlánrésze a próbán, a művek betanításakor zajlik, a koncerten a karvezető művészi szempontból már nem tesz hozzá számottevően az előadáshoz. Szinte minden, ami a mű megszólaltatásához kell, részletesen rögzítve van a partitúrában, szöveges utasítások, illetve önmaguk a hangok és a mű szerkezete által. Természetesen a legideálisabb az, ha maga a

zeneszerző ellenőrzi, és látja el tanácsokkal az előadókat, amit Ligeti a művek lemezfelvételénél hangsúlyozott is. Úgy hiszem, a jó előadás ezért inkább a személyes, a szólamok szintjén is szölisztikus teljesítményhez, illetve a karvezetői felkészültséghez, mintsem bármilyen jobban vagy rosszabbul alkalmazott vezénylési technikához köthető. Amik tehát a kottán kívül szükségesek, azok a jól képzett előadók, az alkalmas betanító-vezénylő, és az előadás mögött álló, minden részletre kiterjedő próbafolyamat. A vezénylés a legtöbb esetben szinte csak a tempótartás miatt lényeges. Az érzelmek, karakterek közvetlenül a leírt paraméterek megvalósításával jutnak kifejezésre, ezért nincsen olyan, a háttérből külön előhívandó érzelmi vagy kifejezésbeli tartalom, ami az utasítások pontos betartásával ne válna közvetlenül nyilvánvalóvá. A vezénylőnek az előadás momentumai alatt ezért kevés beavatkozási lehetősége van. Feladata, hogy a helyes tempótartással, a karaktereknek megszólalásához megfelelő érzelmi-indulati, vagy az anyagszerűséget jelző háttér létrehozásával segítse a minél jobb megszólalást.

Ehhez a fejezethez kívánczik – a vezénylésről megjegyzetteket fenntartva - néhány olyan vezényléstechnikai észrevétel és javaslat, ami az énekesek számára a művek felfogását könnyebben értelmezhetővé teszi. A késői kórusművek látszanak erre jó példának, ahol egy-egy különleges karakter mellett metrikai, s ezzel együtt ütéstechnikai kérdés is felmerül.

A *Magyar Etűdök* Tükörkánonját a II. kórus $\frac{2}{2}$ -ben lejegyzett szólama indítja. A duola-triola szimultán megszólalása döntés elé állítja a karvezetőt, vajon a páros metrum fél, vagy a páratlan negyed egységét vegye-e alapul. A 64-es metronómszámú félkotta, valamint a vezénylő relatív nagy távolsága a kórustól, melynek egész terjedelmét látókörébe kell vonnia, eldönti a kérdést. A másik, és az előbbinél fontosabb a zenei nézőpont, amely szerint a sűrű, állandó punktuális mozgás az énekesek számára nagyobb ütések alatt pontosabban kivitelezhető, mert nagyobb rálátás adódik az összefüggő, több ütemes egységekre, amit a negyedek ütése megakadályoz; a páros ütemben éneklők számára a nagy duola illetve kis kvartola elképzelése a $\frac{6}{4}$ -en belül jóval nehezebb, mint a másik kórusnak a fél ütés alatti triolák megragadása. Az ütemenkénti két súly emellett sokkal nagyobb lehetőséget ad a dinamika hosszú távon való átlátására, kontrollálására, a hangerők szólamonkénti árnyalására és az előadás alatti karvezetői beavatkozásra is, hiszen a

nagyobb és lassabb mozdulatok jól láthatóak, szükség esetén pedig az ütés osztható, a bal kéz segítségével beszűrásszerűen kiemelhető az éppen lényeges szólam. A vezénylő ütésmódja végig a lehető legritmikusabb, ugyanakkor rugalmas és nyugodt kell, hogy legyen (27. kottapélda).

27.

The image displays a musical score for two systems, I and II, covering measures 13 to 16. The score is written for voice and piano. The vocal parts are labeled S. 1, S. 2, A., T. 1, and T. 2, and the piano accompaniment is labeled B. The time signature is 1/4. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *p*, and *pp*. The lyrics are in Hungarian and describe the process of water dripping from a roof.

System I:

- S. 1:** Csipp, csepp, egy csepp,
- S. 2:** meg tíz: _____ ol - -
- A.:** a jég - csap, csepereg a víz,
- T. 1:** egy csepp, öt csepp, meg tíz: _____
- T. 2:** Csipp,
- B.:** (Piano accompaniment)

System II:

- S. 1:** egy csepp, öt csepp,
- S. 2:** tíz: _____ ol - - -
- A.:** a jég - csap, csepe - reg a víz, csepereg,
- T. 1:** öt csepp, meg tíz: _____
- T. 2:** Csipp, csepp, egy csepp,
- B.:** (Piano accompaniment)

A madrigálokban az énekesek számára látható metrum eldöntése szintén a nagyobb egység javára dől el, így az első darabban, ahol a vezénylő jobban teszi, ha $\frac{3}{2}$ -ben üt (28. kottapélda).

28.

Poco animato, gently swinging
(♩ = 75 / ♩. = 100)

Alto I (Countertenor) *p*
Sev - en sweet sing - ing birds up in a tree; sev - en swift

Alto II (Countertenor) *pp*
Sev - - - - -

Tenor

Baritone I *p*
Nine guns with nine bay - o - nets; nine bak -

Baritone II *p*
Nine gren - ad - iers, with bay - o - nets in their guns; nine bak -

Bass

4

A I *pp*
sail - ing ships white up - on the sea; _____

A II *p* *pp*
- - - - - en sing - ing birds; _____

T *p*
Twin - - - - - kle, twin - - - - - kle, lit -

Bar I *p*
- ers' bas - kets, bas - kets, with hot cross buns; stand -

Bar II *p*
- ers' bas - kets, bas - kets, with hot cross buns; _____

B *mp*
Nine brown el - e - phants.

Még abban a részben is érvényes ez, amikor a darab vége felé három ütem tartamára (35-37. ü., lásd 21. kottapélda) egy szólam kivételével az összes kvartola-lejegyzésű. Ez után a három ütem után viszont a mozgás $\frac{6}{4}$ -es metrumra vált, majd

két ütem skálafutama után a csúcsponton ismét kvartola, illetve annak duplája a mozgás alapegysége. Ligeti tehát a metrummal gyorsít, illetve kiemeli a csúcspontot. Ennek a résznek az elejét lehet négyes metrumban vezényelve kezdeni, majd a kétféle metrum határán visszatérni a nagy három ütéséhez, ha az énekesek igénylik ezt a segítséget a hirtelen kvartola-érzet pontosabb megszólaltatásához.

Hasonló a helyzet a II. madrigállal, ahol viszont a kétféle metrum – a narrátor- és a kakukk-szólamokban – nem együtt, hanem egymással váltásban jelentkezik.

Mivel a tempó igen élénk, a vezénylőnek tanácsos $\frac{3}{4}$ helyett nagy háromban ütnie, és csak a hosszabb kakukk-epizódokban átmenni kettőbe. A legjobb azonban akár a teljes darabon keresztül, a sokféle egyenetlen ritmus-összhangzás ellenére is végig a páratlan metrumot előnyben részesíteni.

A VI. madrigál lejegyzésbeli leleményessége – mely a hangzást hallhatólag kevésbé érinti - technikai szempontból nem kis fejtörést okozhat a vezénylőnek. Vivacissimo tempóban a 7-es és 9-es aszimmetrikus ütemek tempótartása igen nehéz és kockázatos. Ha a hangzó eredményből indulunk ki, amely szerint a fül az örökösen pulzáló, bár szerepe szerint csak háttérlüktetést adó nyolcadokat hallja alaplüktetésnek, az aszimmetrikus ütemek dirigálása ezzel ellentmondásba kerül. Mivel a jó énekesek a nyolcad-pulzálást könnyebben tartják tempóban akkor is, ha ellentétes metrumot látnak a vezénylőtől, meg lehet kísérelni a $\frac{7}{8}$ és $\frac{9}{8}$ nagy - és mindig más beosztású - súlyok szerinti vezénylését. Ekkor a vezénylő lesz arra kényszerítve, hogy a nyolcad-pulzálással mindig szinkronizálva üssön, ami nem könnyű motorikus feladat, ha ilyen gyorsaságú aszimmetrikus ütemekről van szó (29. kottapélda).

Adódik egy másik alternatíva, ami a megírt kotta szempontjából ellenérzést válthat ki, mégis hozhat jó eredményt. A vezénylő ebben az esetben az egyenletes pulzálást üti, csak negyedekben ($\frac{1}{4}$ -ben). Az aszimmetrikus ütembe foglalt szólószakaszoknál ekkor kénytelenek ehhez a sokszor a szólamaikkal nem egybeeső ütésekhez illeszteni metrum-érzetüket (kivételt képez négy darab $\frac{6}{8}$ -os ütem, amikor a vezénylő inkább a narrátor-szólamhoz alkalmazkodik, $\frac{3}{4}$ -et ütvé). Az előbb tárgyalt nehézségek a darab elejének egy nagyobb részére, és a szójáték visszatérését

30.

A I *pp* Fu-ries, bu-ries, bu-ried, bur-ked, bar-ked, bar-red,

A II *pp* Fu-ries, bu-ries, bu-ried, bur-ked, bar-ked, bar-red,

T *p* "With no ju-ry or judge" ... *pp* Fu-ries, bu-ries, bu-ried, bur-ked, bar-ked, bar-red,

Bar I *p* with no ju-ry, judge" ... *whining p molto espr.* mine is a long _____

Bar II *p* with no ju-ry or judge" ... *whining p espr.* long _____

B *ff* *p* dear Sir,

43

A I *f* *ff* bar-rel, bar-red, bar-ked, bur-ked, bu-ried, bu-ries, fu-ries. "I'll be very malevolent

A II *f* *ff* bar-rel, bar-red, bar-ked, bur-ked, bu-ried, bu-ries, fu-ries. "I'll be very malevolent

T *f* *ff* bar-rel, bar-red, bar-ked, bur-ked, bu-ried, bu-ries, fu-ries. "I'll be

Bar I *ff* and sad tale." "Be very malevolent

Bar II *ff* and sad tale." "I'll be

B *indignant tone mf* *cresc. molto al* *ff* *ff* would be was-ting our breath." "I'll be very malevolent

Tehát ha az előadók tudatosítják és ritmikusan érzik, hogy szólamaik alatt mely helyeken üt le a vezénylő, amikor nekik épp súlytalan ütemrészük vagy tartott hangjuk van, abban az esetben a vezénylő az említett részekben vezényelhet negyedekben, és az előbbi érveléssel a partitúra szerinti vezénylés feladható a darab egyenletes ritmusáért.

Kifejezésbeli szempontjából a vezénylőnek a megvalósulást, és a mű hatását tekintve legnagyobb felelőssége, s ezáltal legtöbb karakterbeli vezénylési teendője, a költemény és megzenésítésének nagyfokú expresszivitása miatt a *Hölderlin-fantáziákban* adódik.

Végül álljon itt a Ligeti-művek előadására vonatkozó leghitelesebb útmutatás:

Az én szerepem az, hogy biztosítsam, hogy az, amit lejátszanak és felvételen rögzítenek, pontosan megfelel a kottában leírtaknak. De nem megyek bele a szabad interpretáció eltéréseibe, az expresszív extrákba, hogy úgy mondjam, az előadóval nincs dolgom. [...] Az előadók nem kapnak meg minden információt a kottából. Van egy nagy rész, amit csak szóban lehet elmondani.... [...] a zeneszerző is felelős a minőségért (a felvételekéért). Nem nyugodhatok addig, amíg azt a minőséget, amit célul tűzök ki, el nem érjük.³

³ Steinitz, *Music of the Imagination*, 352.

6. Ligeti vokális stílusjegyeinek összegzése

A zene a hangjegyeken keresztül közvetlenül ábrázol, akár csak a barokk retorikai figurák, de Ligetnél nincsenek megfejtendő kódok. A zene önmagában él és kifejez, a megformálás által a zenei anyag fizikai halmazállapotok, olykor szoborszerű alakzatok érzetét kelti, s a legtöbb mű esetében ez a matéria a célja a hangzásnak. Vonatkozik ez a korai sokszólamú polifon művekre, mint az *Éjszaka* és *Reggel*, a *Lux aeterna*, a *Dies irae* kivételével *Requiem* tételai, és a *Clocks and Clouds*. A zenei szerkesztésmódok ezekben a művekben a kánont, a mikropolifóniát, a statikusság és a *meccanico* állapotait foglalják magukban.

Ligeti zenéjének másik szerkezeti sajátossága egyfajta gesztusnyelv, ami az *Aventures*-darabok, a *Dies irae*, és néhol a *Le Grand Macabre* énekes szólistáinak sajátja. Ezekben a művekben a szövegkezelés meghatározó eleme a mű formájának, a szöveg zenei alkotóelemmé válik, a hangyi megszólalások módja a hagyományos lehetőségeken kívül a szuggesztív színészi játékot és kifejezést keresi.

Másfajta vokális stílus valósul meg Ligeti vokális műveinek másik csoportjában, ahol a szólamok egyéni hangyi virtuozitása, illetve a kórus egészének kezeléséből fakadó virtuózan kezelt anyag áll előtérben. Ide tartoznak a madrigálok ritmikai bravúrajai, vagy a többféle tempó szimultán alkalmazása a *Magyar Etűdök* III., és a madrigálok I. tételében.

A hangzó tér érzékeltetésének jellegzetessége a vákuum-foltok megjelenése a *Lux aeterna*, a *Le Grand Macabre*, és *Hölderlin-fantáziák* anyagában. A zenei térbeliség az anyag ábrázolásának kiindulópontja is lehet, ahogy a *Magyar Etűdök* vásári forgatagában.

Ligeti késői vokális műveiben a zene a szöveg ábrázolására törekszik, a szöveg programként, képi vagy mozgásos kiindulópontként szolgál. Ligeti a szövegi tartalmat azonban nem egyszerűen a szavak dallami átültetésére, hanem a mű egészének megformálására kiterjeszti. A szöveg tehát formát, struktúrát ad, és végeredményben a hangzó anyagot elemi szinten határozza meg.

Utóhangok

Írásom végén annak a kérdésnek a megválaszolásával adózhatom magamnak, mely a Ligeti-művek áttekintésének kezdetétől foglalkoztatott. Ez a kérdés a következő: létezik-e Ligeti művészetében önálló, az instrumentális zenétől elkülönülő vokális stílus, az énekes kezelésmódra vonatkozó specifikusság. A vokális zene a hangok meglétén kívül az irodalmisága, vagyis szövege miatt gyökeresen más dimenziókat tárhat elénk, mint a hangszeres darabok. A szövegre valamilyen módon reagálni kell; lehet vele együttműködni, alá-, vagy fölérendelni, csupán háttér-információként meghagyni, vagy jelentését tökéletesen megsemmisíteni, valamint a zenével tökéletesen egyenrangú hangzó alkotóelemként felfogni. Úgy gondolom, Ligeti a legutolsó szempontot viszi végig, a legteljesebb módon. A szöveget a tartalmi jelentés mellett hangzó színeként kezeli, vagy ellenkezőleg, szemantikáját elveti, és önmaga talál ki alkalmas nyelvet a közlésre. A vokális hangzást mindkét esetben egyfajta emberi hangszerként képezi le, melyet mindig az adott zenei invenció megvalósításának rendel alá. Az énekhang, mint hangszer tulajdonságai a szöveggel többletet kap, de nem különül el a többi, ember építette hangszertől. Ligeti számára az énekhang tehát egy a hangszeresek közül, felfedezési terület, experimentális kaland, amely a szöveggel együtt még több kreativitásra ösztönzi a zeneszerzőt.

Az előbbiekből következik, hogy Ligeti ugyanazokat a komponálási stílusokat és kifejezési formákat valósította meg vokálisan is, mint amelyeket hangszeres műveiben, ugyanannak az elvont természeti-tárgyi jelenségnek, matematikai idiómának megfogalmazása érdekelte a vokális anyagon keresztül is, amelyek az aktuális alkotói korszakában foglalkoztatták. Ligeti zenéjének stílusjegyei tehát összefüggnek, egymásból következnek, s egy új érdeklődési terület kiírása után újra meg újra visszatérnek Ligeti oeuvre-jén belül is, mindig változtatva, egy újabb zeneszerzési probléma megoldásaként.

Mindezeknek a problémáknak, gondolatoknak zenei nyelven való kifejezését és megformálását korunk egyik legelméesebb és legszellemesebb zeneszerzője és alkotóművésze az emberi hang adottságainak a legvégletesebb kiaknázásával, zenei múltjának teljes tudatában, játék és lelemény dolgában sohasem fukarkodva oldotta meg.

Ligeti György vokális művei időrendben

1941

Kineret, Az „Ararat” dalai része (9 dal zongorakísérettel)

1944-45

Cantata no. 1: Tenebrae factae sunt, mezzoszopránra, kettőskórusra és kamarazenekarra

1945

Dereng már a hajnal, négyszólamú vegyeskarra*Cantata No. 2: Venit angelus*, mezzoszopránra, ötszólamú vegyeskarra és kamarazenekarra*Három József-Attila kórus*, két- és négyszólamú kórusra*Bicinia*, hét kétszólamú duett (befejezetlen)

1945-46

Idegen földön, négy darab háromszólamú nőikarra

1946

Betlehemi királyok, kétszólamú gyermekkarra*Húsvét*, négyszólamú nőikarra*Magos kösziklának*, háromszólamú vegyeskarra*Magány*, háromszólamú vegyeskarra*Bujdosó*, háromszólamú vegyeskarra

1946-47

Három Weöres-dal, szoprán hangra és zongorára

1947

Ha folyóvíz volnék, négyszólamú kánon

1948

Tavaszi, négyszólamú énekkarra (elveszett)*Bölcsőtől a sárga*, szoprán és basszus hangra, oboára, klarinétra és vonósnégyesre

1948-49

Kantáta az ifjúság ünnepére, szoprán, alt, tenor és basszus szólóra, négyszólamú vegyeskarra és zenekarra

1949

Katonatánc, kétszólamú kórusra és zongorára, átdolgozás zenekarra (mindkét mű elveszett)

Tavaszi virág: kísérőzene kínai mesén alapuló bábszínházhoz, hét énekesre, fuvolára, brácsára, zongorára és ütőkre

1950

Három József Attila-dal, szoprán hangra és zongorára

Kállai kettős, négyszólamú vegyeskarra

Lakodalmas, négyszólamú vegyeskarra

Négy lakodalmi tánc, három női szólamra és zongorára, átdolgozás: *Három lakodalmi tánc*, zongora négykezesre

1951

Az asszony és a katona, négyszólamú vegyeskarra

Haj, ifjúság!, négyszólamú vegyeskarra

1952

Hortobágy, négyszólamú vegyeskarra

Öt Arany-dal, szoprán hangra és zongorára

Pletykázó asszonyok, négyszólamú kánon

1953

Inakteli nóták, kétszólamú kórusra, átdolgozás: három női hangra és népi zenekarra (elveszett)

Pápainé, négyszólamú vegyeskarra

1955

Mátraszentimrei dalok, két- és háromszólamú egyneműkarra

Éjszaka, Reggel, nyolcszólamú vegyeskarra

1962

Aventures, három énekesre és hét hangszerjátékosra

1962-65

Nouvelles Aventures, három énekesre és hét hangszerjátékosra

1966

Lux aeterna, tizenhat szólamú vegyeskarra

1972-73

Clocks and Clouds, tizenkét szólamú nőikarra és zenekarra

1974-77

Le Grand Macabre, opera két felvonásban

1982

Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin, tizenhat szólamú vegyeskarra

1983

Magyar Etűdök, tizenhat szólamú vegyeskarra

1989

Der Sommer, szoprán hangra és zongorára

1988-93

Nonsense Madrigals, hat férfihangra

2000

Síppal, dobbal, nádihegedűvel, mezzoszopránra és négy ütőhangszer-játékosra

Felhasznált irodalom

- Anhalt István: *Alternative Voices*, Toronto, 1984
- Burde, Wolfgang: *György Ligeti: eine Monographie*, Zürich, Atlantis-Musikbuch. 1993
- Dahlhaus, Carl és Ligeti György: *Introduction from „A Debate on Contemporary Music”* in *Contemplating Music in Source Reading in the Aesthetics of Music*, Volume III
- Dibelius, Ulrich: *György Ligeti: eine Monographie in Essays*, Mainz, Schott, 1994
- Floros, Constantin: *György Ligeti: Jenseits von Avantgarde und Postmoderne*, Wien, Lafite, 1996
- Fónagy Iván: *A metafora a fonetikai műnyelvben*, Akadémiai Kiadó, 1963
- Glock, Sir William (szerk.): *György Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel, and Himself*, London, Eulenburg Books, 1983
- Griffiths, Paul: *György Ligeti*, Robson Books Ltd., 1983
- Klüppelholz, Werner: *Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition seit 1956*, Herrenberg: Döring 1976, Saarbrücken: Pfau Verlag, 1995
- Kolleritsch, Otto (szerk.): *György Ligeti. Personalstil - Avantgardismus – Popularität*, Wien, Universal Edition, 1987
- Lidemann, Annika: *Sprache als Musik?* in *Musik Texte – Zeitschrift für neue Musik*, 2005
- Ligeti György: *Egy Arad megyei román együttes* in *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára* (szerk. Szabolcsi Bence, Bartha Dénes), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1953
- Ligeti György: *Über neue Wege im Kompositionsunterricht* in: *Three Aspects of New Music*, 1968 by AB Nordiska Musikförlaget, Stockholm
- Lobanova, Marina N.: *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics*, Berlin, Kuhn, 2002
- *Magyarul álmodom és magyarul számolok* in *Gramofon*, 2003. tavasz VIII. évf./ 1. 6-10.
- Nordwall, Ove: *György Ligeti: eine Monographie*, Mainz. Schott. 1971.
- Potter, John: *The Cambridge Companion to Singing*, Cambridge University press, 2000
- Roelcke, Eckhard: *Találkozások Ligeti Györggyel – Beszélgetőkönyv*, ford. Nádori Lídia, Osiris, 2005
- Sabbe, Herman: *Ligeti György – zeneszerzés-fenomenológiai tanulmányok*, ford. Szalay Marianne, Continuum Kiadó, 1993
- Sallis, Friedemann: *An Introduction to the Early Works of György Ligeti*, Studio, Köln, 1996
- Salmenhaara, Erkki: *Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti*. Regensburg, Bosse, 1969
- Steinitz, Richard: *György Ligeti: Music of the Imagination*, London. Faber and Faber, 2003

- Tihanyi László: *Apák és fiúk. Ligeti György köszöntése* in Muzsika, 2003 május, 3-5.
- Toop, Richard: *György Ligeti*, London, Phaidon, 1999
- Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, Budapest, Zeneműkiadó, 1979
- Dr. Ványi Ferenc (szerk.): *Magyar irodalmi lexikon*, Budapest, Kassák Kiadó, 1993