MARCZI MARIANN

LIGETI GYÖRGY ZONGORAETŰDJEI

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2008

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

Doktori iskola (7.6 Zeneművészet)

LIGETI GYÖRGY ZONGORAETŰDJEI

TÉMAVEZETŐ: PAPP MÁRTA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2008

Mc-nak

Tartalom

Tartalom I

Az olvasóhoz III

Köszönetnyilvánítás IV

Bevezetés V

I. Az etűd műfaj áttekintése 1

II. A Ligeti-etűdök ars poeticája 4

III. Elemzések 11

1. Első kötet — 1 *Désordre* 11
2 *Cordes à vide, Cordes vides* 21
3 *Touches bloquées* 35
4 *Fanfares* 40
5 *Arc-en-ciel* 56
6 *Automne à Varsovie* 67

2. Második kötet — 7 *Galamb borong* 86
8 *Fém* 93
9 *Vertige* 106
10 *Der Zauberlehrling* 113
11 *En suspens* 125
12 *Entrelacs* 133
13 *L'escalier du diable* 140
14,14a *„Columna infinită, „Coloana fără sfârşit”* 151

3. Harmadik kötet — 15 *White on White* 157
16 *Pour Irina* 163
17 *À bout de souffle* 168
18 *Canon* 174

IV. A Ligeti-etűdökről összefoglalóan 178

V. A Ligeti-etűdök hatása a kortárs magyar képzőművészetre 189

1. Beszélgetés Nádler István festőművésszel 189

2. Beszélgetés Csányi Katalin szobrászművésszel 203

VI. Az etűdök hangfelvételeiről 210
1. Pierre-Laurent Aimard (Sony, Warner Classics) 210
2. Fredrik Ullén (BIS) 213
3. Louise Sibourd (koncertfelvétel, kiadatlan) 216
4. Toros Can (l'empreinte digitale) 219
5. Idil Biret (Naxos) 222
6. Erika Haase (Tacet) 225
7. Volker Banfield (Wergo) 229
8. Lucille Chung (Dynamic) 231
9. Csalog Gábor (BMC) 233
10. Gianluca Cascioli (rádiófelvétel) 237
VII. „dediée à…" – ismertetők azokról, akiknek az egyes etűdök ajánlása szól .. 239
Függelék
A. Irodalomjegyzék 243
B. A VI. fejezetben vizsgált felvételek diszkográfiája 248
C. A kottapéldák forrásainak jegyzéke 249

Az olvasóhoz

Az elemzések során többször kitérek a művek kéziratának, fakszimile kiadásának és a Schott kiadó gondozásában megjelent kottáknak az eltéréseire. Ezeknek a forrásoknak az összevetésnél korlátozottak voltak a lehetőségeim. A darabok közül a tizenötödik, tizenhatodik és tizenhetedik etűd fakszimiléje nem volt elérhető.

A dolgozat interpretációesztétikai része nem az összes létező Ligeti-etűd felvételről tesz említést. Ez csupán válogatás a megjelent felvételek közül, a teljesség igénye nélkül. A válogatásba igyekeztem azokat a felvételeket belevenni, melyek zenei értéke és fontossága számomra vitathatatlan.

A *„dediée à…”* c. fejezet keretei nem elég tágak ahhoz, hogy hosszas és részletes életrajzokat közöljek az etűdök ajánlásával megtisztelt személyiségekről. Az itt olvasható tömör információk többnyire az internetről, különböző zenei és tudományos adatbázisokból származnak, s mivel ezek a szövegrészletek nem tudományos eredmények vagy ötletek, hanem adatok, ezért feleslegesnek véltem lábjegyzetben a forrásukat megjelölni. Az Étienne Courant-ról szóló szakasznál Ligeti Vera asszony szíves szóbeli közlésére hagyatkoztam.

A magyar nyelven nem elérhető idegen nyelvű források idézett részleteit saját fordításomban közlöm.

Köszönetnyilvánítás

Köszönet családomnak, akik mindenben segítettek és támogattak;
Papp Márta témavezetőnek, és Gulyás Márta zenei konzulensnek, akik szakmai tanácsaikkal végigkísérték a dolgozatírás és a felkészülés időszakát;
Tihanyi Lászlónak, Wilheim Andrásnak, Rajk Juditnak, Szücs Deának, Győri Noéminek, Marianna Katona Strümpelnek, Csalog Gábornak, Kárpáti Jánosnak, Mesterházi Gábornak, Mesterházi Máténak, Szabó Barnának, Amy Bauernek, Stephen Andrew Taylornak, Jane Piper Clendinningnek, Louise Sibourd-nak, Lois Svardnak, Maria Ungernek, a Paul Sacher Stiftungnak és Ligeti Vera asszonynak a forrásgyűjtésben nyújtott segítségükért. Pais Andreának a dolgozat tipográfiai és grafikai kivitelezéséért.

Bevezetés

A dolgozatban három kötetnyi Ligeti-etűd, összesen tizennyolc mű elemzése található. Ezek az elemzések alkotják a dolgozat központi részét.

Az elemzéseket az etűd műfaj keletkezésének, alakulásának és fontosabb ismertetőjegyeinek kifejtése előzi meg, végigkísérve a műfaj változásait a korai barokk művektől a XXI. századig, a fokozatos átalakulást technikai tanulmányból, ujjgyakorlatból koncertetűddé, koncertdarabbá, ill. zeneszerzői gyakorlattá, ahol nem csupán egy-egy speciális játékmód vagy technikai elem megvilágítására szolgál az etűd, hanem egy-egy zeneszerzői ötlet vagy probléma kibontakoztatására is keretet ad.

Az elemzésekhez csatlakozik még Ligeti György többször nyilvánosság előtt is (előadások, műsorfüzetek, interjúk, cd kísérőfüzetek) megfogalmazott ars poeticája az etűdök komponálásával kapcsolatban. A leglényegesebb hatások közül az európai hagyományból Chopin, Schumann, Brahms, Liszt, Debussy hatását és a balkáni népzene hatását; a nem európai zenei hagyományokból a közép-afrikai, jávai, szumátrai, gamelán, kubai és jazz-hatásokat, a kortárs zeneirodalomból Conlon Nancarrow gépzongorára írott etűdjeinek hatását; a képzőművészetből Maurits Escher grafikáinak hatását, a tudományból a matematikai fraktálok világának és szerkezetének, a filozófiából pedig D. R. Hofstadter műveinek hatását tartom fontosnak kiemelni.

Maguk az etűd-elemzések egymáshoz hasonló módon épülnek fel. Először a keletkezés és az ősbemutató körülményei, az ehhez kapcsolódó filológiai adatok, majd a címválasztás, a címek eredete, a címek jelentésének, szimbólumainak értelmezése kerül tárgyalásra. Az elemzések központjában elsősorban az etűdök ritmikai felépítése, valamint a hangrendszerek, hangsorok és a hangterjedelem vizsgálata áll, mivel Ligeti e téren alkotott különlegeset és újszerűt e tizennyolc etűd megírásakor. A ritmikai, metrikai, tempóbeli komplexitás volt az egyik legfontosabb kérdés, amit az etűdökben egyetlen hangszeres előadó igénybevételével oldott meg. Az elemzések további szakaszaiban a darabok formai felépítését, majd a dinamikai arányokat vizsgálom.

Az etűdök első kötetének elemzéseihez bőséges segédanyaggal szolgált az általam gyűjtött és feldolgozott irodalom, valamint néhány egyesült államokbeli Ligeti-kutató, Ligeti-növendék zenetudós, zeneszerző tanácsai és javaslatai. (A köszönetnyilvánításban név szerint említem őket.). Ugyanakkor a feldolgozott irodalom és a felhasznált

irodalom között nagy különbség mutatkozik az első kötet etűdjeinek elemzéseinél, mivel számos eddigi eredményt és elemzést elolvasva úgy éreztem, hogy én vagy más szempontok alapján szeretnék közelíteni a művekhez, vagy a más forrásokból megismert elemzési szempontokat bővebben, részletesebben, illetve az első hangtól az utolsóig következetesen végigvizsgálva igyekeztem érvényesíteni és használni a munka folyamán. Több ilyen forrás esetében kiderült, hogy a megfigyelt szabályszerűségek az etűdök elejére vagy azok bizonyos szakaszaira igazak, további részekre viszont nem, vagy csak részben.

A második kötet elemzéseihez jóval kevesebb forrásanyag állt rendelkezésemre, a harmadik kötet elemzéseihez pedig semmilyen publikált segédanyagot nem találtam kutatásaim során. Ezeket az etűdöket önállóan, az előbbi etűdök esetében már bevált elemzési módszerekkel vizsgálva közelítettem meg. Ebben a fejezetben szó esik még az egyes etűdök más Ligeti-művekkel való kapcsolatáról is, elsősorban a *Trió – Hommage à Brahms*, a *Zongoraverseny*, a *Hegedűverseny* és *Három darab két zongorára*, a *Continuum* c. művekből hozok példákat közös vonásokra.

Az elemzések eredményeit összefoglaló fejezet fejti ki az etűdök közt felfedezhető rokonságokra utaló jeleket, jelenségeket. A tizennyolc etűdön belül bizonyos hasonlóságok alapján csoportok alakíthatók ki. Ezek a rokonságok elsősorban a ritmikai felépítés hasonlóságából vagy a felhasznált hangsorokra, hangkészletekre, ill. egy-egy hangköztávolságra épülő alapötlet kibontakoztatásából fakadnak. Más etűdöket a zongora használata, zongoratechnikai megközelítés hoz közös nevezőre, megint mások pedig a hangzás-kép, hangzás-mintázat alapján állnak kapcsolatban egymással.

Egy epizódként beékelődő fejezet a Ligeti-etűdök képzőművészeti hatásáról szól. Nádler István festőművész két kiállításán is részt vettem, ill. közreműködtem zenei illusztrációk válogatásával a kutatási időszak alatt. A Nádler-képekből illusztratív válogatás is kerül a dolgozatba; a festőművésszel rövid interjú keretében beszéltünk a Ligeti-etűdök hangzása alapján azok vizuális nyelven való megjelenítésének ötleteiről. Csányi Katalin szobrászművész készülő Ligeti ihletésű sorozatáról szintén rövid beszélgetés keretében nyújtok keresztmetszetet a dolgozatban és ezt illusztrációs példával is kiegészítem.

A dolgozat másik fontos és nagyobb terjedelmű fejezete a Ligeti-etűdök hangfelvételeit vizsgálja. Összesen tíz előadó interpretációjáról esik szó, ezek közül Pierre-Laurent Aimard és Fredrik Ullén előadásában a teljes sorozat publikált formában elérhető. Louise Sibourd előadásában kiadatlan koncertfelvétel állt rendelkezésemre az összes etűdből. Toros Can a tizennyolcadik etűd kivételével mindegyik darabot fölvette, és a felvétel kiadásban is megjelent. Erika Haase, Idil Biret az etűdök első két kötetét vette lemezre. Volker Banfield és Lucille Chung egy-egy kötetnyi etűdöt, Csalog Gábor egy válogatást és Gianluca Cascioli két etűdöt vett fel. A fejezetben rövid ismertetőt írok a lemezekről, felvételekről és válogatást közlök a felvételekről megjelent kritikákból.

A dolgozat utolsó, rövid fejezetében tömör ismertetők, életrajzok olvashatók azokról a személyekről, akiknek Ligeti az egyes etűdök ajánlását címezte. Ezt azért tartom lényegesnek részletezni, mert mindannyian, akiket az a megtiszteltetés ért, hogy egy vagy több Ligeti-etűd címzettjei lehettek, kiemelkedő alakjai a XX.–XXI. század zenei, tudományos vagy művészeti életének, és véleményem szerint az etűdök arculatához szorosan hozzátartozik ezeknek a személyiségek az arcképcsarnoka is.

A függelékben az irodalomjegyzék, a Ligeti-etűdök diszkográfiája és a kottapéldák forrásainak jegyzéke található.

I. Az etűd műfaj áttekintése

Az etűd szó megfelelőjeként angolul a study, németül az Etüde, franciául az étude, olaszul az esercizio vagy studio elnevezések használatosak. Az etűd eredetileg szólóhangszerre írott darabot jelentett, melynek célja egy-egy játéknem, meghatározott figura, technikai elem vagy zenei stílus-sablon gyakoroltatása. Elsősorban pedagógiai célokat szolgált, arra volt hivatott, hogy rávezesse a hangszerest egy-egy hangszerjátékbeli probléma megvilágítására és megoldására, s ezáltal az etűd tárgyául választott játékmódot, ill. zenei elemet a hangszerjátékos rutinos tudással bírhassa. Az etűdirodalom leginkább a billentyűs és vonós hangszerekre írott művekben bővelkedik. Ez a fejezet a billentyűs hangszerekre írott etűdöket tekinti át.

Léteznek formába öntött, darabként megírt etűdök és formai szerkezet nélkül játszható gyakorlatok is, melyek például a skála minden egyes hangjáról játszhatóak, vagy minden hangnemben gyakorolhatók. Ez utóbbiakat inkább ujjgyakorlatoknak nevezik, németül az Übung szóval különböztetik meg az etűdöktől.

Az etűd műfaj több mint 550 éves múltra tekint vissza. Az első technikai tanulmányok alkották a különböző hangszeres-iskolák törzsanyagait. A legkorábbi ismert példák Paumann: *Fundamentum organisandi*ja 1452-ből és Diruta: *Il Transilvano* c. orgona- ill. billentyűs iskolája 1593-ból. Az XIX. század előtt az etűdöket sokféleképpen nevezték, az etűd szót gyűjtőfogalomként használták: ide tartoztak a caprice, capriccio, exercise, essercizi, Studie elnevezésű művek, az etűdök formailag gazdag világában találkozhatunk még prelúdiumokkal, prelűdökkel, invenciókkal, variációkkal, sőt akár táncokkal is. Locke: *Melothesiá*jában (1673) pl. táncokat és aireket találhatunk, François Couperin: *L'art de toucher le clavecin* (1716) c. sorozata prelude-öket foglal magába. Carl Philippe Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1753) c. művében pedig *Probestücke* elnevezéssel látta el a technikai gyakorlatokat. Türk 1789-ben írott zongoraiskolájában *(Clavierschule) Handstücke* megnevezést használ. Még korábbról Frescobaldi: *Il primo libro di capricci, canzon francese e recercari* (1626) c. gyűjteménye ismert. Johann

Sebastian Bach a *Das wohltemperierte Clavier*ból tizenegy prelúdiumot, valamint a *Két- és Háromszólamú invenciókat* is eredetileg a tíz éves fiának szánt gyűjteménybe írta (*Clavier-Büchlein vor Wielhelm Friedemann Bach)* 1720-ban. A négy kötetes *Clavier-Übung* (1731–42) is számos mesterművet tartalmaz, melyek a zongoratudás szélesítését és gazdagítását szolgálták, a „gyakorlatoknak" talán egyik legmagasabb szférákba vezető példái ezek. Domenico Scarlatti 30 *Essercizi per gravicembalo* (1738) c. sorozata nem sokban – leginkább csak címében – különbözik szonátáitól. Durante: *Sonate per cembalo divise in studii e divertimenti* (1732) szintén a billentyűs játék bizonyos technikai problémáinak kidolgozására szolgáló kontrapunktikus művek.

Magát az etűd elnevezést valószínűleg először Reicha használta, *Études de transition et 2 fantaisies Op. 31.* (1800) és *Études ou exercices pour le pianoforte* (1801) c. műveinél. A csupán technikai célú etűdök és tandarabok sorát Cramer nyitotta meg *Études pour le pianoforte en 42 exercices* (1804-10) c. művével, majd Clementi *Gradus ad Parnassum*a és Czerny számos opusza folytatták a sort.

A XIX. század virtuóz zongoraművészei már nem csupán pedagógiai célú etűdöket, hanem hangversenyen előadható virtuóz karakterdarabokat is komponáltak etűd címmel. Moscheles: *Studien Op. 70.* (1826) és *Characteristischen Studien Op. 95.* (1837) c. sorozataiban bőven találhatunk az előadás árnyalásaira vonatkozó utasításokat, ezek a művek már koncertetűdként hangzottak el. A romantikus zeneszerzők forradalmi újításai a zongorajáték, zongorahangzás és zongoratechnika terén gazdag terméssel szélesítették az etűdirodalmat. Paganini, a legendás hegedűvirtuóz etűdjei (Caprices) jelentősen hatottak Lisztre, Brahmsra és később Rahmanyinovra is. Liszt: *Grandes Etudes de Paganini* c. sorozatát Clara Schumann-nak ajánlotta. Brahms *Variációk egy Paganini témára Op. 35.* kiváló példája annak, hogy az etűdök akár variációs formát is ölthetnek. Rahmanyinov szintén variációsorozatot írt Paganini témáinak felhasználásával zongorára és zenekarra. Schumann *Szimfonikus etűdjei Op. 13.* is variációs formában megkomponált darabok. Liszt életművében is számos etűd-remekmű található: a *12 Études Op. 1.*, *Trois Etudes de Concert,* az *Ab irato,* a *Zwei Konzertetüden,* és a Czernyinek dedikált *Etudes d'execution transcendante*. Ezek mellett a koncertdarabok mellett fontos még megemlíteni a nem koncertelőadásra szánt *Technische Studien für Klavier* c. Liszt-gyűjteményt, mely ujjgyakorlatok sorozatát foglalja magába, gazdag segédanyagot adva a liszti zongoratechnika

elsajátításához. Chopin Op. 10-es tizenkét etűdjét Lisztnek ajánlotta, s emellett még tizenkét etűdöt komponált Op. 25-ös jelzettel, valamint a *Trois nouvelles études Op. posth.*-t. Chopin etűdjei magukba foglalják egyes hangközökre épülő játékproblémák (terc-, szext-, oktáv-etűdök) megvilágítását, emellett az akkordjáték, arpeggiók, staccato billentés vagy éppen a cantilénák kidolgozását is. A technikai célok költői tartalommal párosulva jelennek meg ezekben a művekben.

A XX. század etűdtermése is gazdag. Rahmanyinov: *Etudes-tableaux Op. 33.* és *Op. 39.* sorozatai, Szkrjabin, Prokofjev etűdjei, Debussy Chopin emlékére írott tizenkét etűdje, Bartók *Három etűd Op. 18.* c. műve, Messiaen: *Quatre études de rythme* c. darabjai talán a legkiemelkedőbbek sok más XX. századi etűdkompozíció közül. A XX. századra megjelentek a zenekarra írott etűdök is, mint pl. Sztravinszkij: *Quatre études pour orchestre* (1929), Hans Werner Henze: *Symphonische Etüden* (1955), Frank Martin: *Etudes pour orchestre à cordes* (1956).

Ligeti György tizennyolc etűdje 1984–2001 között keletkezett, tolmácsolásuk és technikai megvalósításuk komoly feladat bármelyik zongorista számára. A rendetlenségtől (az első etűd címe *Désordre*) a letisztult rendig, a kánon formáig (a harmadik kötet darabjai mind kánon formában íródtak, a tizennyolcadik etűd címe *Canon*) ível a három kötetnyi etűd. Hangköztanulmányok, hangsorkísérletek, polifónia, poliritmika, polimetrika, többféle tempó egyidejű alkalmazása, a hangszer képességeinek határait feszegető dinamikai igények és akusztikai megoldások jellemzik a sorozatot, mely nem csak zongoratechnikai gyakorlatoknak és szuggesztív hangversenydaraboknak, hanem a zeneszerzői gyakorlatoknak, kísérletezéseknek is egyaránt zseniális példái. A dolgozat további részében ezeket a műveket vizsgáljuk.

II. A Ligeti-etűdök ars poeticája

Ligeti György zongoraetűdjei azok közé a remekművek közé tartoznak, melyeket már saját korukban siker és megértés övezett. Számos előadást, lemezfelvételt értek meg e zongoradarabok a nyolcvanas évektől a huszonegyedik század küszöbéig.

Maga Ligeti fogalmazta meg, és interjúkban, koncertprogramok ismertető füzeteiben, cd-borítókon az érdeklődők számára is közzétette etűdjei ars poeticáját. Az őt ért hatásokról, ihletforrásairól, az etűdök legfontosabb jellegzetességeiről és keletkezésükről számolnak be ezek a szövegek, melyekből hármat idézek:

> Hogyan jutott eszembe, hogy virtuóz zongoraetűdöket komponáljak? A kezdő lökést mindenekelőtt saját hiányos zongoratechnikám adta. Gyermekkoromban otthon egyetlen hangszerünk a gramofon volt. Faltam a zenét a lemezekről. Szüleimet nem tudtam rávenni, hogy zongoraleckéket vehessek, amíg tizennégy éves nem lettem. Mivel nem volt zongoránk, nap mint nap ismerősökhöz jártam gyakorolni. Mire tizenöt éves lettem, végre béreltünk egy zongorát.
>
> Oly szívesen lennék mesés zongorista! Sokat tudok a billentés finomságairól, frazeálásról, agogikáról, formálásról. És abszolút imádok zongorázni, de csakis magamnak. Hogy az ember tiszta technikát fejleszthessen ki, még kamaszkora előtt el kell kezdenie gyakorolni. Erről én reménytelenül lekéstem.
>
> Etűdjeim – eddig tizenhat – alkalmatlanságom eredményei. Cézanne bajban volt a perspektívával. Csendéletein az almák és körték mintha bármelyik pillanatban el akarnának gurulni. A valóság meglehetősen esetlen ábrázolásai. A terítő ráncai szinte merev gipszből készültek, de milyen csodálatos, hogy Cézanne a színek harmóniájában, az érzelmileg telített geometriában, hajlékonyságban, tágasságban és a súlypontok eltolódásában kitűnő. Ez az, amit szeretnék elérni: a képességek hiányát professzionalizmussá alakítani.
>
> Tíz ujjamat a zongorára helyezem és elképzelem a zenét. Ujjaim ezt a mentális képzeletet utánozzák, amint lenyomom a billentyűket, de ez az utánzat nagyon pontatlan: akadály

képződik az elképzelés és a taktilis-motorikus végrehajtás között. Ez a gátlásos görcs sokszor megismétlődik, és ez átmeneti vázlatokhoz vezet: malomkerék forog a belső hallásom, az ujjaim és a papírra vetett jelek közt. Az eredmény teljesen különbözően szól, mint az eredeti elképzeléseim: kezeim anatómiai realitása és a zongora billentyűinek elhelyezkedése átalakítja az elképzelt szerkesztést. Ráadásul a megszülető zene minden részletének összeillőnek kell lennie, a fogaskerekeknek egymásba kell kapcsolódniuk. Képzeletemben a kritériumok csak részben meghatározottak, bizonyos mértékig a zongorától is függenek – ki kell tapasztalnom őket a kezemmel. Egy jólfésült zongoraműhöz a taktilis megfogalmazások majdnem annyira fontosak, mint az akusztikaiak. Tehát segítségül hívom a négy pianisztikusan gondolkodó nagy zeneszerzőt: Scarlattit, Chopint, Schumannt és Debussyt. A chopini dallamfűzés vagy kíséretfigura nemcsak hallatszik, hanem tapintható formaként is érzékelhető az izmok erőkifejtésének egymásutániságából kifolyólag. Egy jól megírt zongoramű fizikai élvezetet okoz.

Számos dél-szaharai afrikai kultúra zenéjében az ilyen akusztikus-metrikus élvezetek gazdag forrására lelhetünk. A több zenészből álló, polifón zenét játszó együttesek tagjai ugyanúgy játszanak xilofonon – Ugandában, a Közép-Afrikai Köztársaságban, Malaviban és más helyeken –, mint ahogy egyetlen előadó játszik a lamellofónon (mbirán, likembén vagy sanzán) Zimbabvéban, Kamerunban és sok más térségben. Ez vezetett engem arra, hogy a zongorabillentyűkön hasonló technikai lehetőségeket keressek. Mélyen hálás vagyok Simha Arom, Gerhard Kubik, Hugo Zemp, Vincent Dehoux és számos más etnomuzikológus felvételeiért és elméleti írásaiért. Két meglátás volt fontos számomra: egyik a mozgásmintákról való világos gondolkodásmód (függetlenül az európai metrikus fogalmaktól), a másik, hogy két vagy több valódi szólam kombinációjából illuzorikus dallami-ritmikai alakzatok nyerhetők (melyek hallhatóak, holott senki sem játssza őket), Maurits Escher lehetetlen perspektíváihoz hasonlóan.

További hatások gazdagítottak a geometria területéről (minta-átalakulások a topológiából és önhasonló formák a fraktálgeometriából), általuk Benoît Mandelbrotnak és Heinz-Otto Peitgennek életkedvet köszönhetek.

És továbbá tiszteletem Conlon Nancarrownak! Gépzongorás etűdjeiből ritmikai és metrikai komplexitást tanultam. Ő mutatott rá, hogy létezik a ritmikus-melodikus finomságoknak egy olyan tökéletes világa, mely messze túlmutat az általunk eddig ismert „modern zene” határain.

A jazz-zongorázás, mindenekelőtt Thelonius Monk és Bill Evans költészete szintén nagy szerepet játszott. Az *Arc-en-ciel* majdnem jazzdarab.

Etűdjeim mégsem jazz vagy chopini-debussyi zenék, de nem is afrikaiak vagy Nancarrow-szerűek, és természetesen nem matematikai konstrukciók. Különböző hatások alatt és megoldások keresése végett írom őket, de éppenséggel amit komponálok, azt nehéz kategorizálni: se nem avantgárd, se nem tradicionális, nem tonális és nem atonális. És legkevésbé sem posztmodern, minthogy a múlt ironikus színpadiassága meglehetősen idegen számomra. Ezek virtuóz zongoradarabok, pianisztikus és kompozíciós értelemben vett etűdök. Nagyon egyszerű ötletcsírákból nőnek ki és az egyszerűségből a nagyszerű komplexitásig vezetnek: úgy viselkednek, mint a növekvő organizmusok.[1]

Ezekben az etűdökben zeneszerzői szándékom középpontjában a ritmikai artikuláció új koncepciója állt. A különböző sűrűségű ritmikai rácsok egymásra helyezésének ötletét először 1962-ben, a *Poème Symphonique 100 metronómra* c. művemben valósítottam meg. A csembalóra írt *Continuum*ban 1968-ban egy illúzióritmikával kísérleteztem: az előadó egy nagyon gyors, egyenletes hangfolyamot játszik, de amiket alapvetően hallunk, azok lassabb szabálytalan ritmikai alakzatok, melyeket bizonyos visszatérő hangok megjelenése eredményez. Egyfajta ritmikai illúzió akusztikus analógiájáról van szó, amit egy önmaga körül forgó sztroboszkóp-henger vonalmintázata generál. Az illúzióritmika ötletét 1976-ban fejlesztettem tovább a *Monument* c. két zongorára írt művemben: mindkét zongorista hasonló zenei folyamatokat játszik, de különböző metrumban, mégpedig egy kettes és egy hármas metrumban. Mindamellett nem az ivesi rétegheterogenitásról van szó, ellenkezőleg: lényeges, hogy a két zongora hangja teljesen összemosódik. Az eredmény egészen zavaros poliritmika: két egyszerű folyamat egymásra rétegzése egy szerfelett komplex struktúrát eredményez.

1976-ban, miközben kétzongorás darabjaimat írtam, még sejtelmem sem volt Nancarrow-ról, sem a szubszaharai afrikai zenéről. Való igaz, hogy mindig is érdeklődtem a képrejtvények, az érzékelés és képzelet paradoxonjai, a formálás és szerkesztésmódok, a fejlesztés és transzformálás bizonyos aspektusai, valamint a különböző nyelvi és gondolati absztrakciók közötti különbségtétel iránt. Továbbá nagyon vonzódtam Lewis Carollhoz, Maurits Escherhez, Saul Steinberghez, Franz Kafkához, Boris Vianhoz, Weöres Sándorhoz,

1 **György Ligeti,** „Études pour piano" – premier livre (1985), *Gütersloh '90: 9–11.;*

Jorge Luis Borgeshez és D. R. Hofstadterhez, és gondolkodásmódomra erősen hatottak Manfred Eigen, Hansjochem Autrum, Jacques Monod és Ernst Gombrich nézetei. A nyolcvanas évek eleje óta ezeknek az ösztönző érdeklődéseknek a listája Conlon Nancarrow gépzongorára írott magas komplexitású zenéjével, Simha Arom középafrikai zenegyűjtéseinek felvételeivel és Benoît Mandelbrot érdekfeszítő fraktáljaival bővült. Ez utóbbira Manfred Eigen hívta fel figyelmemet 1984-ben, mikor megmutatta nekem Heinz-Otto Peitgen és Peter H. Richter computer-generálta képeit.

Tévedés azonban azt feltételezni, hogy zongoraetűdjeim ezeknek a zenei és zenén kívüli hatásoknak közvetlen eredményei lennének. Érdeklődési köröm és ihletforrásaim felsorolásával egyszerűen arra a szellemi közegre akartam rámutatni, amelyben zeneszerzőként dolgozom. Zenémben nem található semmi, amit „tudománynak" vagy „matematikának" hívhatnánk, sokkal inkább a szerkezet és a költői-érzelmi képzelet elegye. Nancarrow gépzongorára írt pompás zenéje adta az impulzust, hogy olyan utakat keressek, melyeknek segítségével *élő* előadók hasonlóan komplex zenét adhatnának elő. Továbbá azt kérdeztem magamtól, lehetséges-e *egyetlen* szólistára ilyen bonyolult poliritmikát bízni.

Gyakran keletkezik minőségileg új a már ismert, de különálló területek egyesítéséből. Így egyesítettem két különböző zenei gondolkodásmódot: az ütemekbe foglalható schumanni és chopini hemiola-mintákat és az afrikai zene additív pulzációs technikáját. A későközépkori menzurálnotáció alapján a hemiola mint metrikus jelenség egy hat ütésből álló ütem, mely egyaránt osztható három kettes ill. két hármas csoportba. A hemiola a legkedveltebb zeneszerzői fogások közé tartozott a barokk tánczenében (pl. a Courante-ban) és mindenek-előtt a tizenkilencedik századi zongoramuzsikában. A metrikai feszültség ugyanazon ütem egyidejű kettes és hármas osztásának egybecsengéséből alakul ki, mely Chopin, Schumann, Brahms és Liszt zenéjének egyik legvarázslatosabb vonása.

Egy teljesen más metrikai kettősség található az afrikai zenében is. A szó európai értelmében itt természetesen nincsenek ütemek, ehelyett két ritmikai réteg fedezhető fel: egy alapréteg, ami gyors, egyenletes pulzálásokból áll, melyek nem számlálhatók, inkább érezhetők, és egy feléhelyezett, időnként szimmetrikus, de még gyakrabban aszimmetrikus elemekből álló réteg, melynek változó hosszúságú hangjai mindig egész többszörösei az alappulzációnak. Elég furcsa, de kettes vagy hármas metrumot is lehet ütni ezekre a ritmikai mintákra tapssal, vagy pl. ütős hangszerrel. Ez az uralkodó metrikus kettősség – legalábbis elméletben – egyfajta hemiolát eredményez, mely ugyanakkor a gyakorlatban nem

igazán létezik: nem jöhet létre valódi kettősség, mivel nincs ütemvonalakon alapuló metrum, nincsenek hangsúlyok, s következésképpen nincs hierarchia az ütések közt, csak a lágyan áramló additív pulzáció van.

Sőt már 1958-59-es *Apparitions* c. korai zenekari művemben pontosan az ütemorientált metrum szembetűnő hiánya fedezhető fel – az ütemeket és ütemvonalakat egyszerűen optikai segítségként használtam a lejegyzéshez. Egy olyan darabnál, mint a *Continuum*, ahol (tudatosan) megpróbáltam illuzórikus ritmikát létrehozni, (öntudatlanul) közeljutottam a szubszaharai afrikai zenében magától értetődő ritmikai koncepcióhoz. 1985-ben zongoraetűdjeimben néhány közép-afrikai zenei példa későbbi tudatos megismerése vezetett a hemiola-koncepció bővítésének gondolatához, a 3-szor 2 és 2-szer 3-ból más viszonyokhoz, mint pl. 5 a 3-mal, 7 az 5-tel stb., ugyanúgy, mint többszörös kombinációkhoz, pl. 7 az 5-höz és 3-hoz. Ezek egyikénél sem meghatározó tényező többé az ütemvonal.

Ami kiemelkedően új ezekben a darabokban, az a lehetőség *egyetlen* előadó számára, hogy képes legyen *számos* egyidejű, különböző tempójú réteg illúziójának létrehozására. Az eredmény olyan zenei érzékelés, mely sem a hagyományos európai hemiolatechnikában, sem az afrikai poliritmikában nem volt lehetséges. Nancarrow ezt a gépzongora-tekercsek programozásával képes elérni, de ő mechanikus hangszerekre ír. Én másrészről képes voltam kijátszani érzékelésünket és megvalósítani ezt, miközben élő előadónak írván, az európai hangsúlymintákat az afrikai pulzációra helyeztem. Pl. a zongorista az *Automne à Varsovie*-ban egyenletes hangok egymásutánját játssza. A darab 4/4-ben van lekottázva (bár az ütemvonalak mint olyanok nem hallhatók), tizenhat gyors pulzus ütemenként. Van továbbá egy rész a darabban, ahol a jobb kéz minden ötödik pulzust és a bal minden harmadikat hangsúlyoz. A fül számára a hangsúlyok ezen összecsengő láncolata olyan kiemelést hoz létre, mely két dallamot foglal magába: a lassabb az ötös, a gyorsabb pedig a hármas csoportokból alakul ki. Az 5:3-as arány számtanilag természetesen egyszerű, de érzékelésünk számára nagyon komplex. Nem számoljuk a pulzusokat, hanem inkább két minőségileg különböző tempó szintjeit éljük át. A zongorista sem számol játék közben: csupán a lejegyzéssel összhangban létrehozza a hangsúlyokat, az ujjak izomtónusából egy időbeli mintát érez, de a fülével egy másik mintát hall, éppen a különböző tempókból adódóan. Ezt tudatosan lehetetlen lenne megvalósítani.

Később a darab folyamán vannak helyek, ahol egyidejűleg három-négy különböző sebesség is jelen van, a hangsúlyok nem csupán a két kéz közötti megosztásával, hanem az egy kézen belüli különböző ujjak közt is. Anatómiai korlátokból adódóan úgyszólván

hagynom kellett a darabot a tíz ujj billentyűzeten való elhelyezkedéséből létrejönni. Példaképem, Chopin jutott eszembe: a szellemi és költői tartalom, valamint a hangszer és a kezek konkrét természete nem kényszerítettek, nem kerültek ellentmondásba egymással, hanem ezek a technikai és anatómiai tényezők öntudatlanul előprogramozták zeneszerzői elképzelésemet. A Chopinnél található egyszerűbb hemiola vagy az én szélesebben értelmezett hemiolám előadása, az izom-összehúzódások és hallható szerkezetek közti összhang hiánya a zongorista számára akár érzéki örömforrásnak is tekinthető.

A romantikus hemiolatechnikát az afrikai additív pulzáció alapelveivel kombináltam az *Automne à Varsovie*-ban különböző egyidejű tempók illúziójának létrehozásához. Az első etűdben, a *Désordre*-ban, amely ritmikailag talán még nyakatekertebb, ugyanezt a kombinációt használtam, ez alkalommal átmenetet képezve a metrikus rendből a rendetlenségbe. Még egyszer tehát, a zongorista koordináltan játszik, mindkét kézben egyenletes pulzációval. Ezekre a pulzációkra van helyezve a szabálytalan hangsúlyok rácsozata, mely időnként párhuzamosan halad mindkét kézben, ezáltal átmenetileg a rend benyomását keltve. Ez a benyomás lassan szétmállik, ahogyan a hangsúlyok az egyik kézben elkezdenek lemaradni a másik kéz hangsúlyai mögött. Így a metrikai arány fokozatosan elmosódik, míg egy ponton túl már képtelenek vagyunk megkülönböztetni, hogy melyik kéz vezet és melyik van lemaradva. A rend állapota annak rendje-módja szerint helyreáll. Amint a két hangsúly egymásutánisága egyre közelebb kerül egymáshoz, végül egybeesik a két kézben, ezen a ponton a ciklus újraindul. Itt ismét az illúzióval van dolgunk: a zongorista csak a hangsúlyozás kottából olvasásával törődik, míg a föléhelyezett rács szétmorzsolódik tudatos beavatkozás nélkül. A ritmikai átalakulás a hangsúlyok rendszerezett elosztásából fakad: ezáltal a rend és rendetlenség ciklusai mintha automatikusan alakulnának ki.

A hat etűd egyenként és sorozatként is műsorra tűzhető. Ha az egész sorozatot adják elő, akkor a darabok eredeti sorrendjét be kell tartani, hogy ne rontsuk el az átfogó formát: az „összeomló" finálét az *Automne à Varsovie*-ban, mely mint egy kóda szerepel a teljes ciklus végén.[2]

2 **György Ligeti,** „Études pour piano" (1985–1998), *Gütersloh 2000: 21–22.;*

Életem során mindig érdektelennek tartottam a dogmákat. Még felfedezetlen területeken úttörőnek lenni: ezt tartom a legnagyobb kihívásnak. A tanulság, melyet élő organizmusok, valamint állati és emberi társadalmak tanulmányozásából levonhatunk: hogy a komplex formák és szerkezetek rendkívül egyszerű folyamatokból épülnek föl.[3]

3 **György Ligeti,** „On meeting Steve Reich", *African Rhythms CD borító,* Warner Classics (2003): 10.

I. Elemzések

Első etűd – *Désordre*

Ligeti 1984-ben látott hozzá az első zongoraetűd megírásához. Pierre Bouleznek szól az ajánlás. Az etűd ősbemutatója Pozsonyban volt, 1986. április 15-én, Louise Sibourd előadásában.

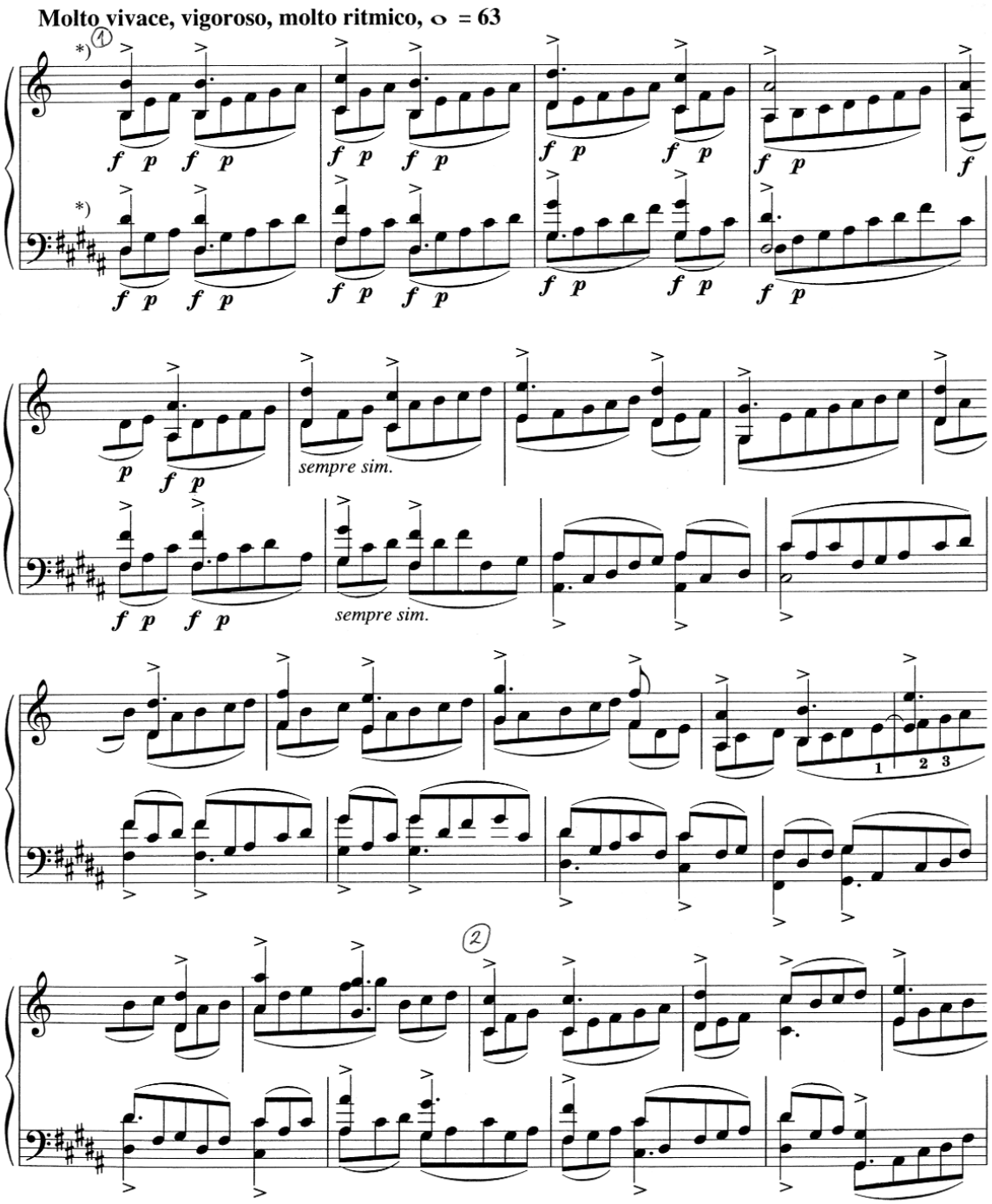
Tempójelzés: Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, a nyomtatott kiadás alapján 𝅝=63, a fakszimile kiadásban 𝅝=76.

Ütemmutató nincs.

A cím: „rendetlenség” önmagában hordozza a „rend” szót is. Már első pillantásra is nagyon rendezetten elkülönül az egyenletes nyolcadmozgásra épülő, piano dinamikával jelölt háttér, és az ebből oktávkettőzéssel, forte dinamikával kiemelkedő téma. Egy másik szembetűnő dolog, hogy a bal kéz és a jobb kéz a szó szoros értelmében feketén fehéren elkülönül egymástól. A basszuskulcs sorához öt kereszt előjegyzés tartozik, így a bal kéz mindvégig csak a fekete billentyűkön játszik, míg a jobb kéz előjegyzés nélkül, csak a fehér billentyűkön mozog.

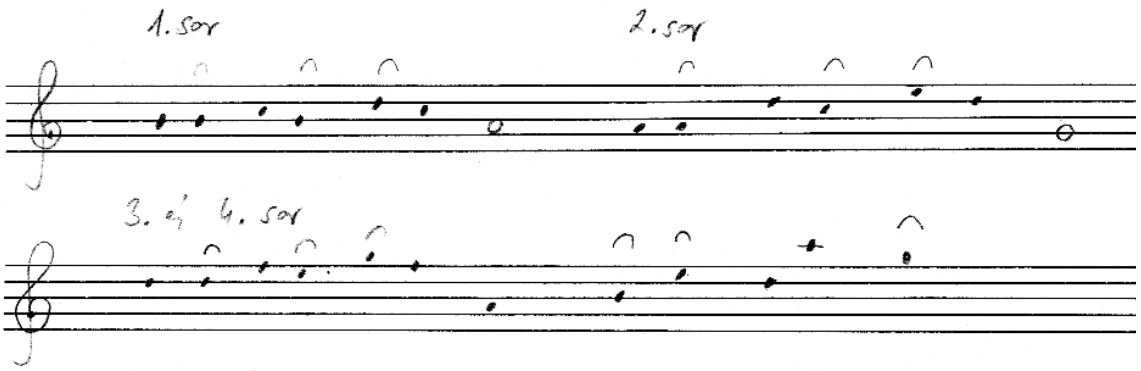
A vázlatokban olvasható címtervek: *En blanc et noir* és *Pulsation,* ill. *Pulsation irrégulière* is alátámasztják ezt a megfigyelést. A darabot tovább vizsgálva érthető, miért döntött mégis a *Désordre* cím mellett a szerző.

A kezdeti rendezettség és világosság már a negyedik ütemnél elkezd felbomlani. Az addig 3+5 nyolcad-csoport tagolásban egyszerre mozgó szólamok most ritmikai kánonban haladnak tovább, előbb egy nyolcad különbséggel, majd két, majd három nyolcad eltéréssel.


Molto vivace, vigoroso, molto ritmico, 𝅝 = 63
*)
1
f p
sempre sim.
2

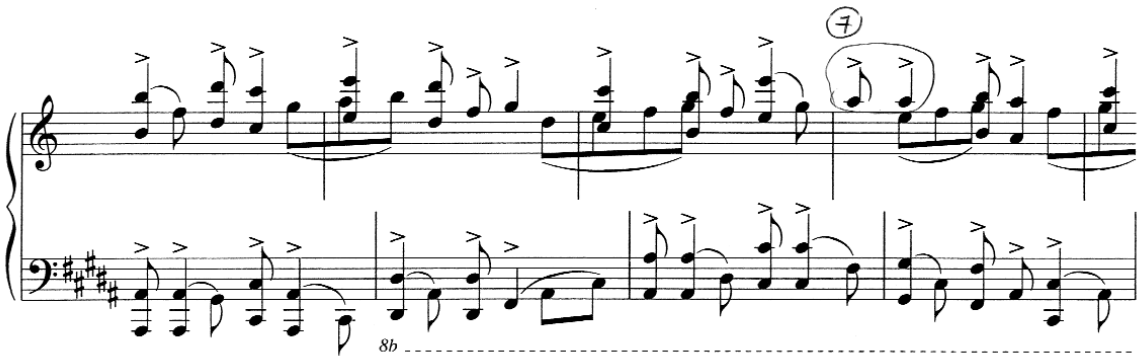
Az etűd témája, ami az egyenletes nyolcad-mozgású szövetből kiemelkedik leginkább egy négysoros népdalra hasonlít. Első teljes lefutása a jobb kéz szerinti 14. ütemig tart.

Ligeti György: *Désordre*



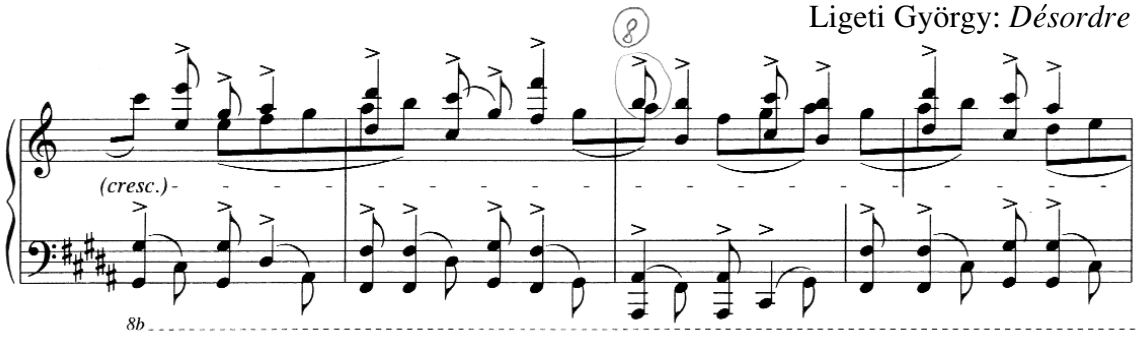
Ez a huszonhat hangból álló nagy periódus összesen tizennégyszer fut le az etűd folyamán a jobb kézben, minden újabb lefutáskor egy-egy hanggal magasabbról kezdve. Az egyes nagy periódusok kezdőhangjai egész hangonként az egyvonalas **h**-tól a háromvonalas **a**-ig jutnak el. A dallam az első hat lefutás alkalmával tiszta oktáv felrakásban jelenik meg. Elsőként a hetedik nagy periódus kezdetén lesz tiszta prím,

Ligeti György: *Désordre*



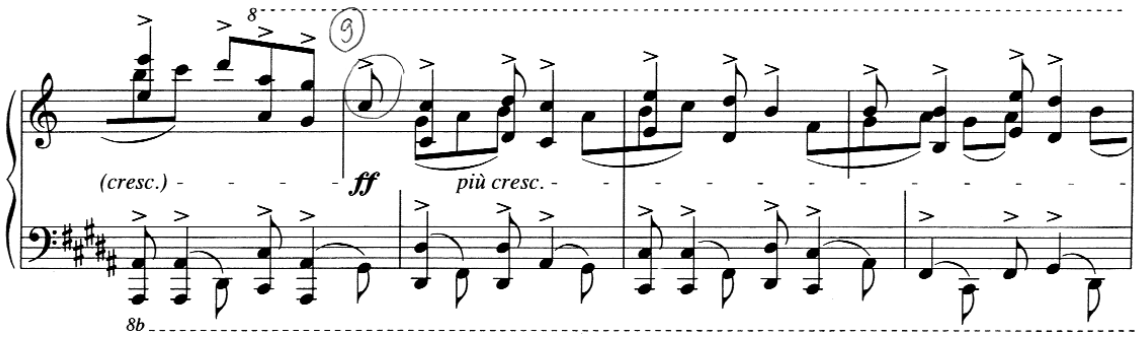
a nyolcadik periódusnál nagy szekund,

Ligeti György: *Désordre*



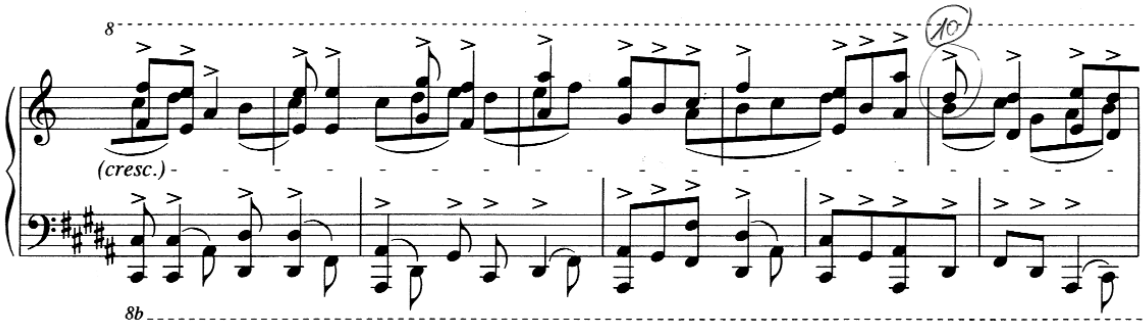
a kilencediknél ismét tiszta prím,

Ligeti György: *Désordre*



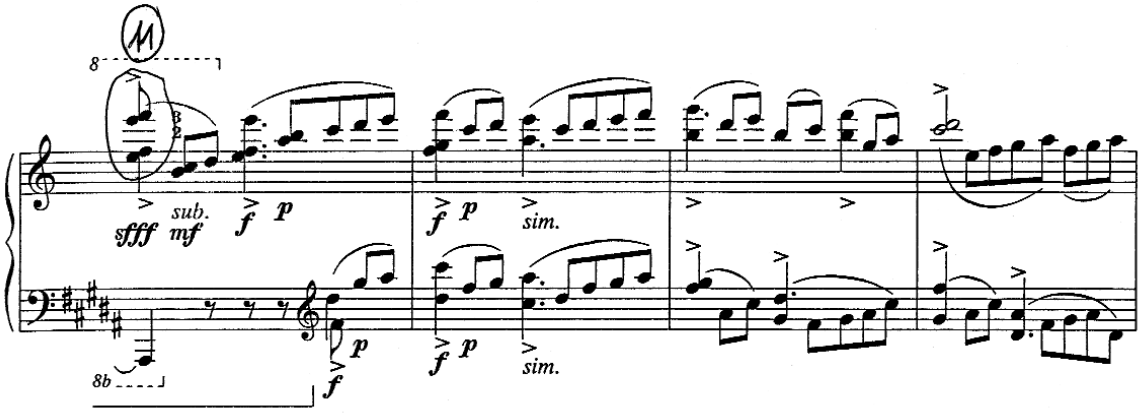
a tizediknél kis terc,

Ligeti György: *Désordre*



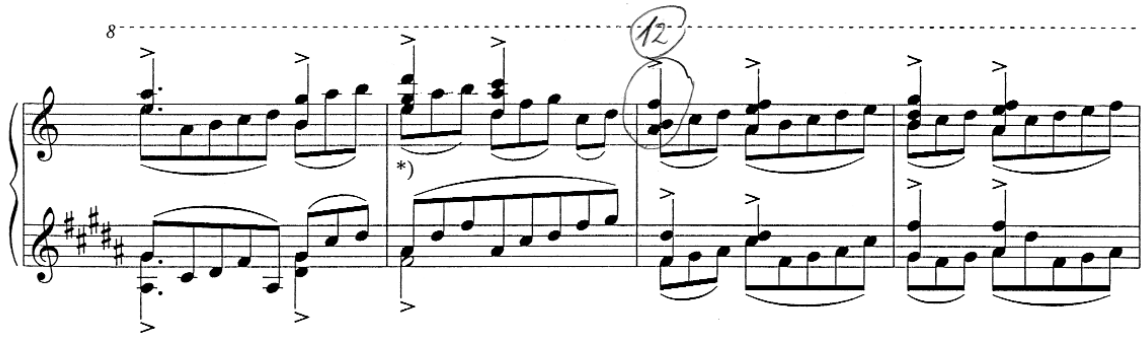
a tizenegyediknél, ahol a tetőfokát éri el az etűd, kis szekund oktávkettőzésben,

Ligeti György: *Désordre*



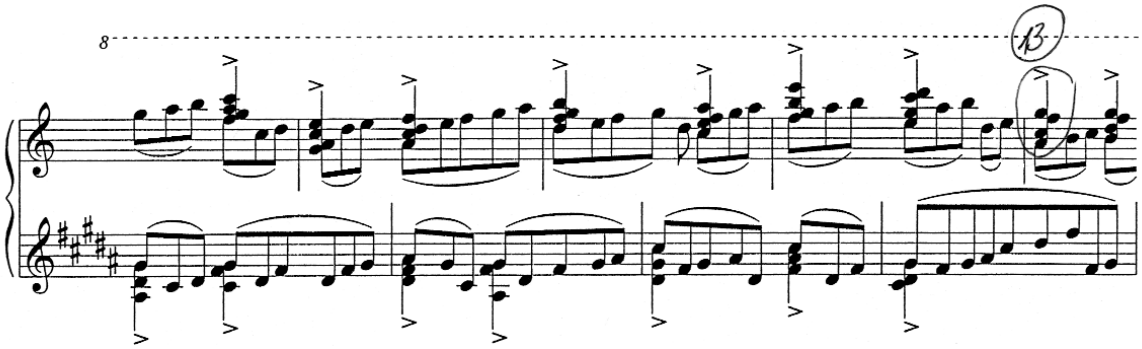
a tizenkettediknél kis szext, és innen maga a téma is három szólamban, akkordokban felrakva jelenik meg.

Ligeti György: *Désordre*



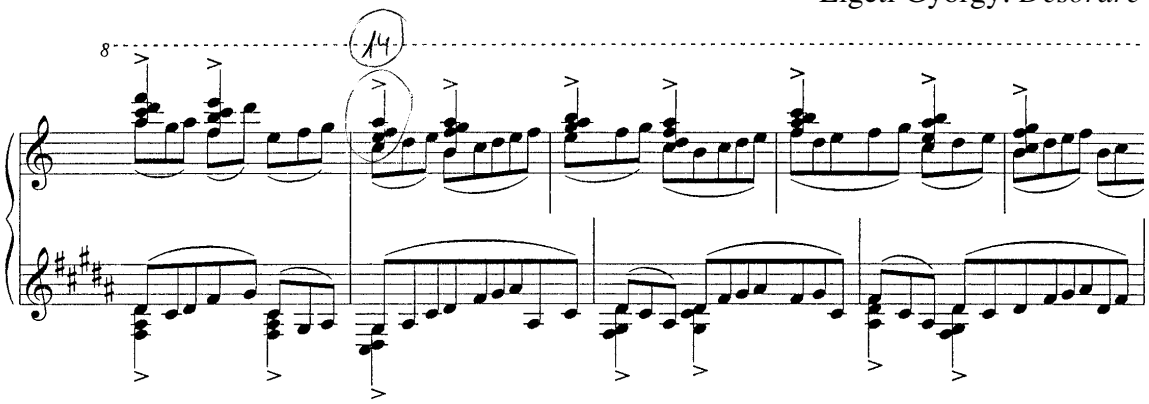
A tizenharmadik alkalommal kis szeptim. Innen négyszólamúvá válnak az akkordok.

Ligeti György: *Désordre*



Tizennegyedik alkalommal nagy szext.

Ligeti György: *Désordre*



Az egyes nagy periódusok hossza változó, a dallamhangok ritmusértékei egyre rövidebbek:

1. 109 nyolcad
2. 108 nyolcad
3. 109 nyolcad
4. 80 nyolcad
5. 42 nyolcad
6. 42 nyolcad
7. 41 nyolcad
8. 39 nyolcad
9. 37 nyolcad
10. 29 nyolcad

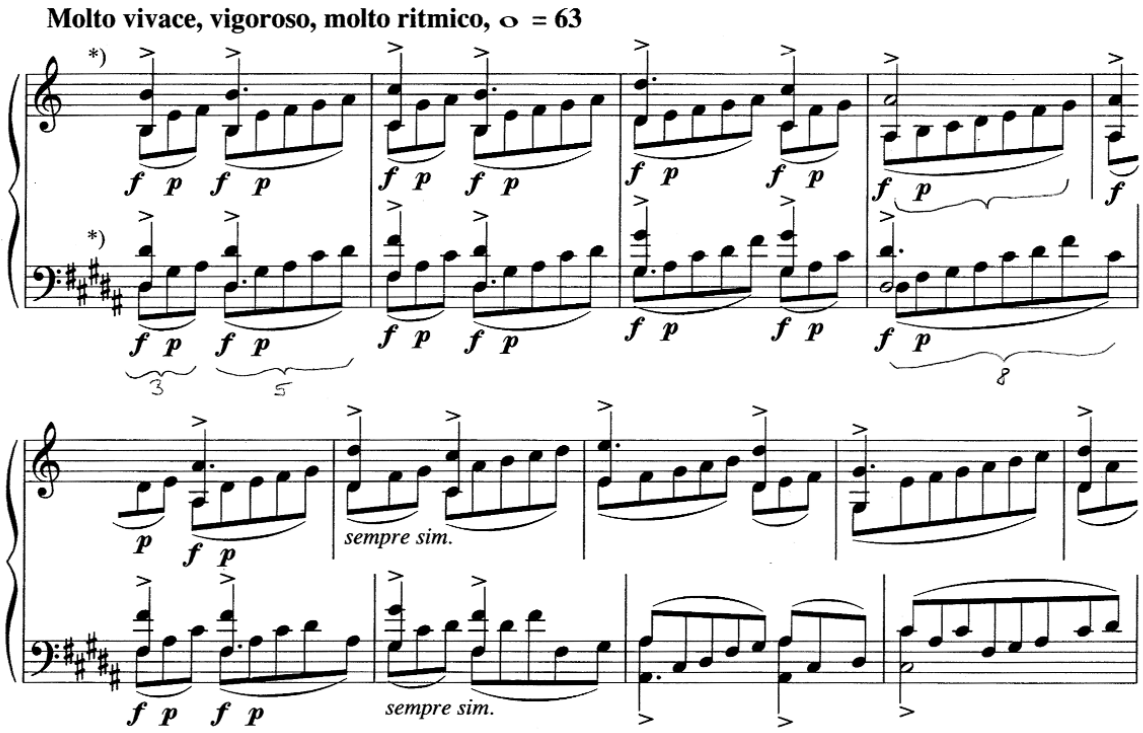
A tizedik periódus végén éri el a darab a tetőfokát, a fokozatos sűrűsödés, és a hetedik periódusban elinduló dinamikai emelkedés, crescendo után a jobb kéz szerinti 98. ütemben háromszoros forte és sfff hangsúllyal szólal meg a fent említett kiszekund oktávkettőzésben, ezúttal **e** és **f** hangokon indítva az újabb periódust, ahol ismét visszaáll a darab dinamikai alaparánya, piano háttérből forte emelkednek ki a téma hangjai. A tizenegyedik periódustól számítható egyfajta repríz jellegű formarész, a dallamhangok ritmusértékei egy periódus lefutás erejéig ismét az eredetiek lesznek, mint a darab kezdetén. A tizenkettedik periódustól kezdve azonban már könyörtelenül egyforma negyed értékekben szólal meg a népdalszerű téma.

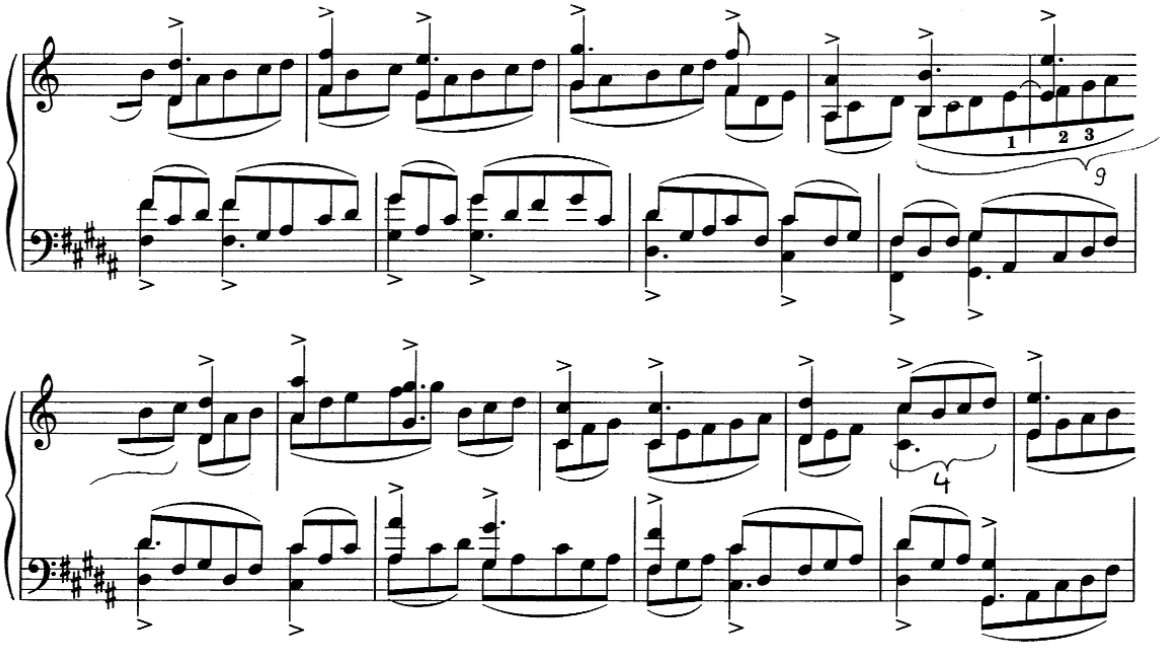
A következő periódusok tehát megint hosszabbak, de a darab végéig ismét csökkenő tendenciát mutatnak. A tizennegyedik alkalommal (kóda) a periódusnak már nem mind a huszonhat hangja fut le, hanem csak húsz, a népdal negyedik sora hiányzik, befejezetlenül nyitva marad.

11. 113 nyolcad
12. 112 nyolcad
13. 112 nyolcad
14. 93 nyolcad

Az etűd az artikuláció végtelen lehetőségeit rejti magában. A hangsúlyokkal jelölt kiemelendő dallamhangokkal kontrasztot képez a piano nyolcad-mozgású háttér. Ezek a nyolcad hangok legato ívek alatt állnak, eleinte a kiemelt dallamhangok idejéhez igazodva képeznek csoportokat: többnyire három, öt, időnként hét, nyolc, ritkán hat vagy kilenc nyolcadból álló csoportokat alkotva.

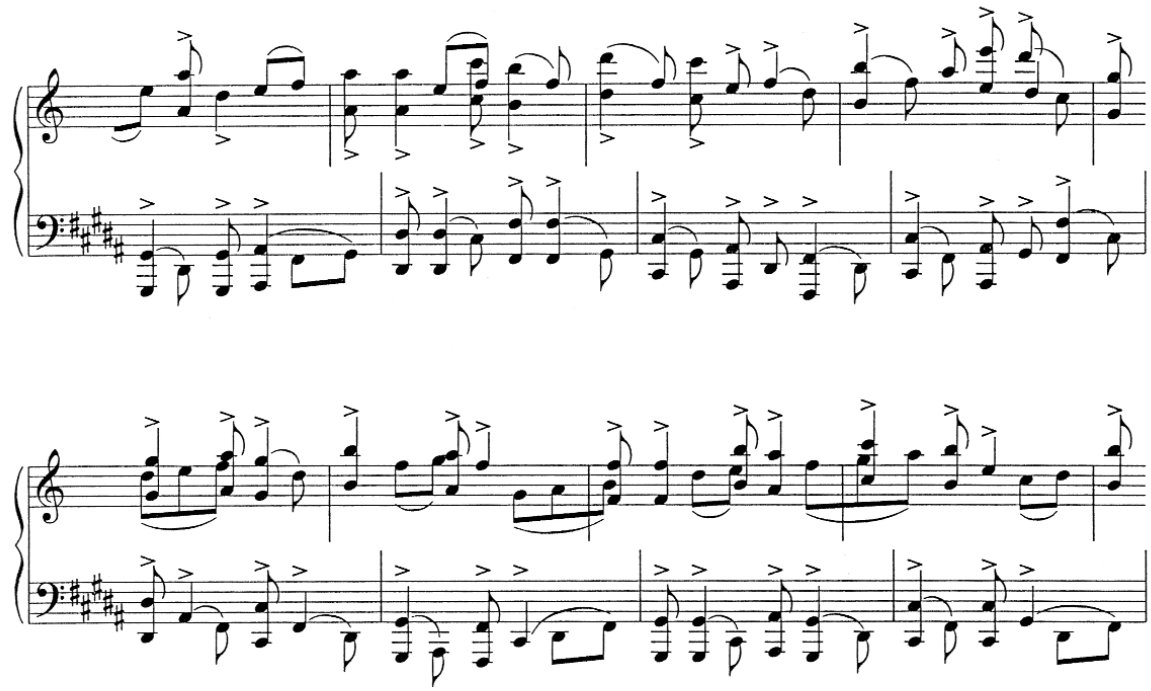
Ligeti György: *Désordre*

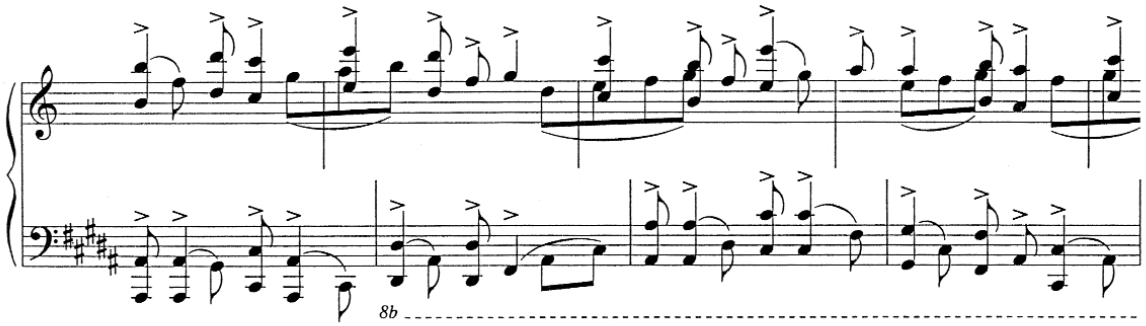


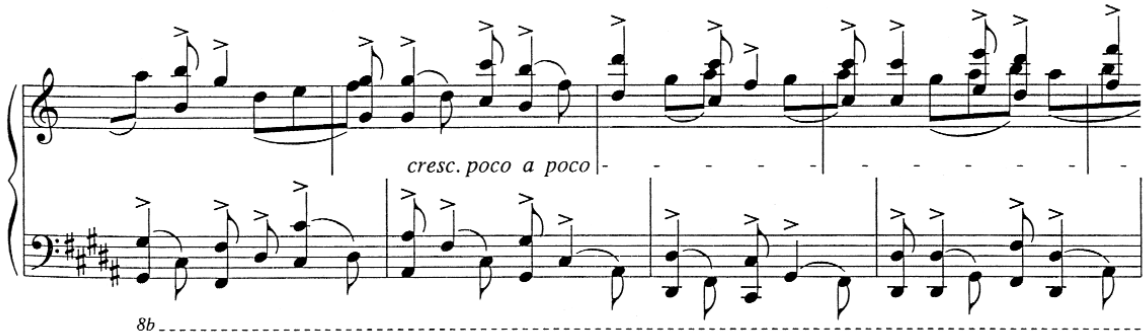


A ritmikai sűrűsödéssel párhuzamosan a csoportok is egyre kisebbek és töredezettebbek lesznek, egyre gyakoribbak a kettős-kötések, illetve a zakatolóvá váló, önmagukban hangsúlyozott hangok.

Ligeti György: *Désordre*

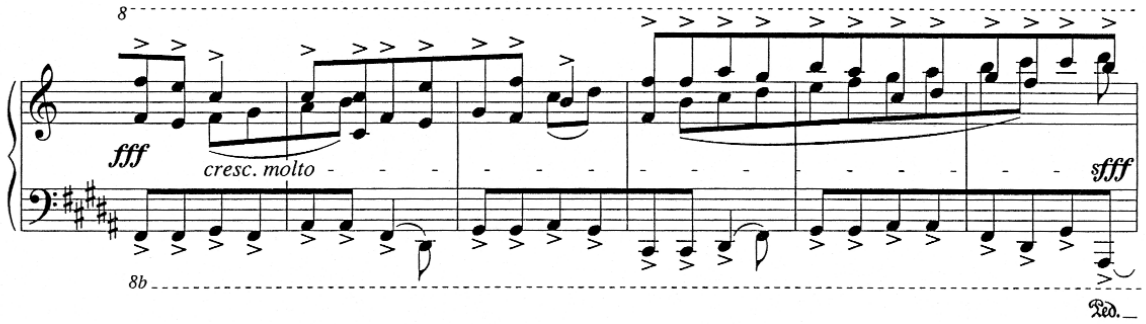






A kulmináció előtt pedig hosszabb láncolatba tömörülnek a nyolcadok.

Ligeti György: *Désordre*



Ezután a darab végéig ismét nagyjából a hármas ill. ötös csoportok lesznek a gyakoribbak. A darab ritmikai komplexitása, a szólamok egyre táguló kánonbelépései, a nagyperiódusok sűrűsödése, lerövidülése és egyre zaklatottabbá válása mind a káosz és a rendetlenség érzetét erősítik a hallgatóban.

A két kéz két különböző hangrendszert használ. A jobb kéz a **h-c-d-e-f-g-a** hangkészleten mozog, diatonikus rendszerben. Ez a hangkészlet felnagyított formájában kiemelkedik a nagy periódusok kezdőhangjai révén is, hiszen ott is az

egyvonalas **h**-tól két oktávon át, a háromvonalas **a**-ig jutnak el az egyre feljebb emelkedő szintek. A kis lépések és a nagyobb periódusok léptékeinek építkezése hasonlóságot mutat, fraktálhoz hasonlóan képződik a darab egésze. A bal kéz ezzel szemben a **disz-fisz-gisz-aisz-cisz** hangkészleten belül pentaton rendszerben játszik.

A darab elején a zongora középregiszterét használja a két kéz, a nagy periódusok előrehaladásával ez a közeli elhelyezkedés tágulni kezd, míg a tizenegyedik periódus kezdetekor, ami a csúcspont is egyben, eléri a két kéz az egymástól két legtávolabbi pontot: a bal kézben a zongora legmélyebb **aisz** hangját, illetve a négyvonalas **e** és **f** szekundot a jobb kézben. A tetőpont elérése után subito dinamikai és regiszterbeli váltással ismét egészen közel kerül egymáshoz a két kéz, de immár a felsőbb regiszterekben, és a darab végéig egyre fölfelé emelkednek. Az utolsó nyolcad láncolattal pedig a billentyűzet legfelső regiszterébe fut ki a két kéz mozgása.

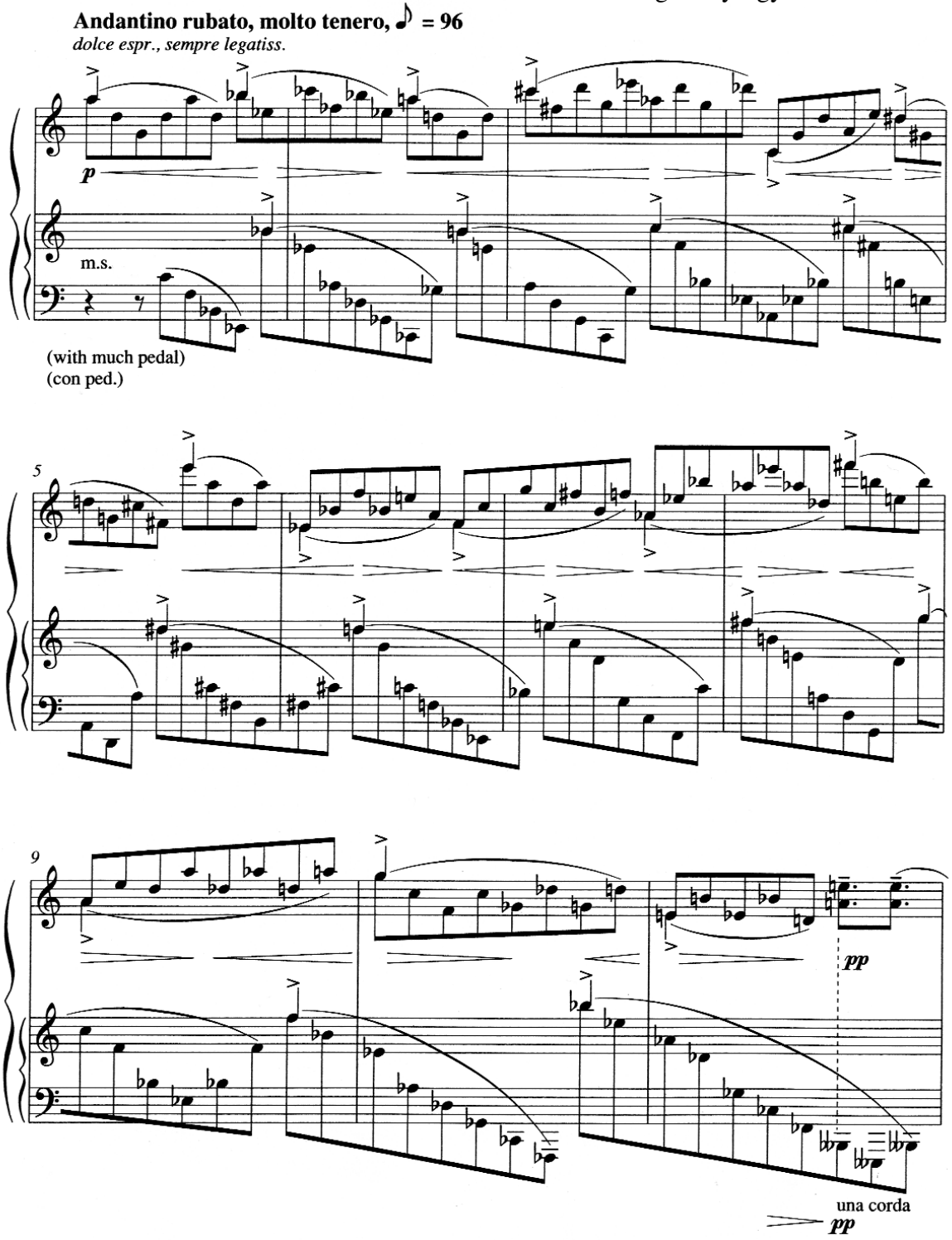
Második etűd – *Cordes à vide, Cordes vides*

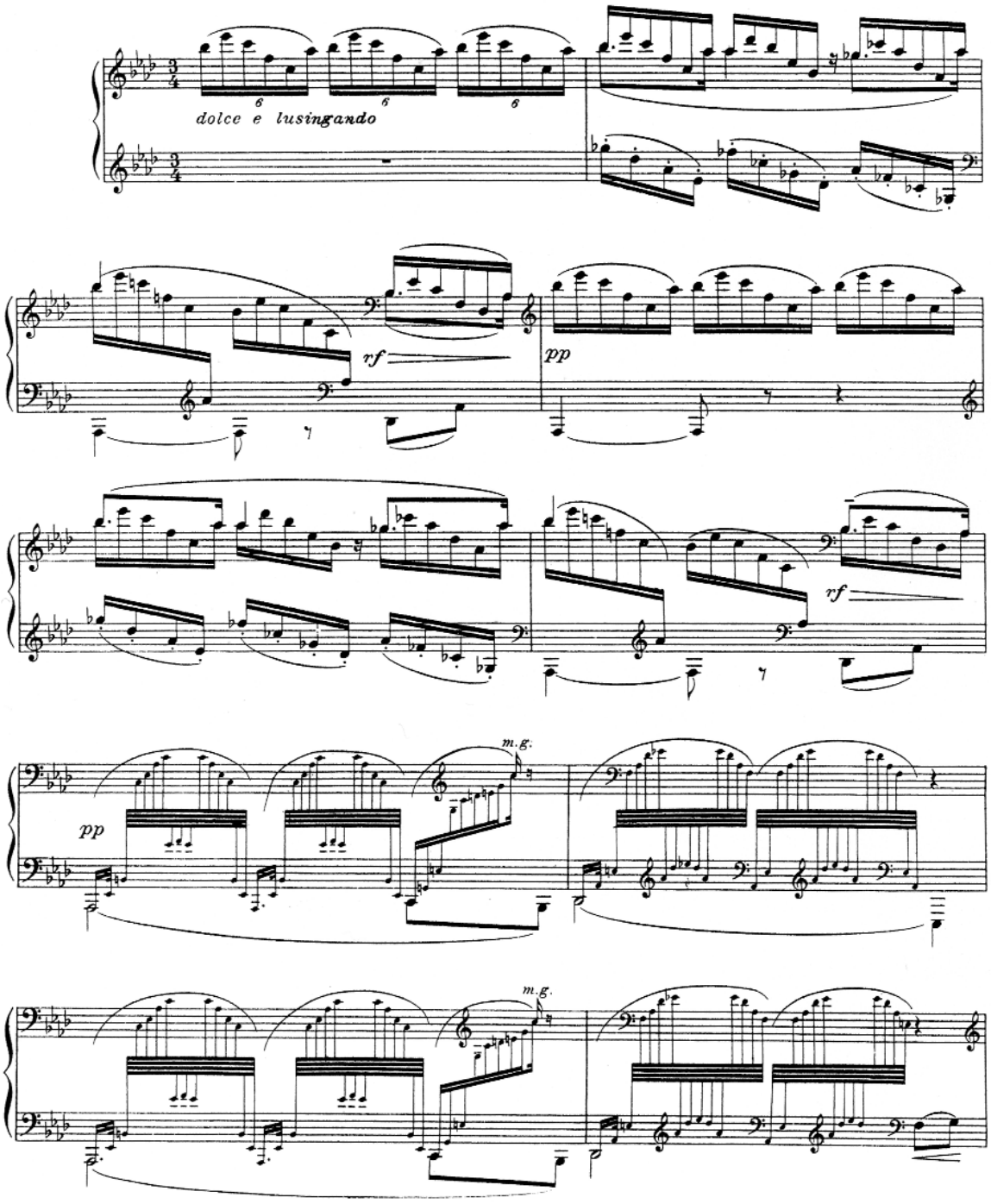
A második etűd 1985-ben keletkezett. Az ősbemutató a harmadik és hatodik etűddel együtt Varsóban volt, 1985. szeptember 24-én, Volker Banfield előadásában. Az ajánlás Pierre Bouleznek szól, 60. születésnapjára, az első és a harmadik etűddel együtt.

A kéziratban a *Cordes vides* cím szerepel *(Üres húrok)*, a nyomtatott kiadásban viszont *Cordes à vide (Üres húron)*.

A tempójelzés sem azonos a kéziratban és a nyomtatott kiadásban. A kéziratban: Andantino con moto, molto tenero ♪=120. A nyomtatott kiadásban: Andantino rubato, molto tenero ♪=96.

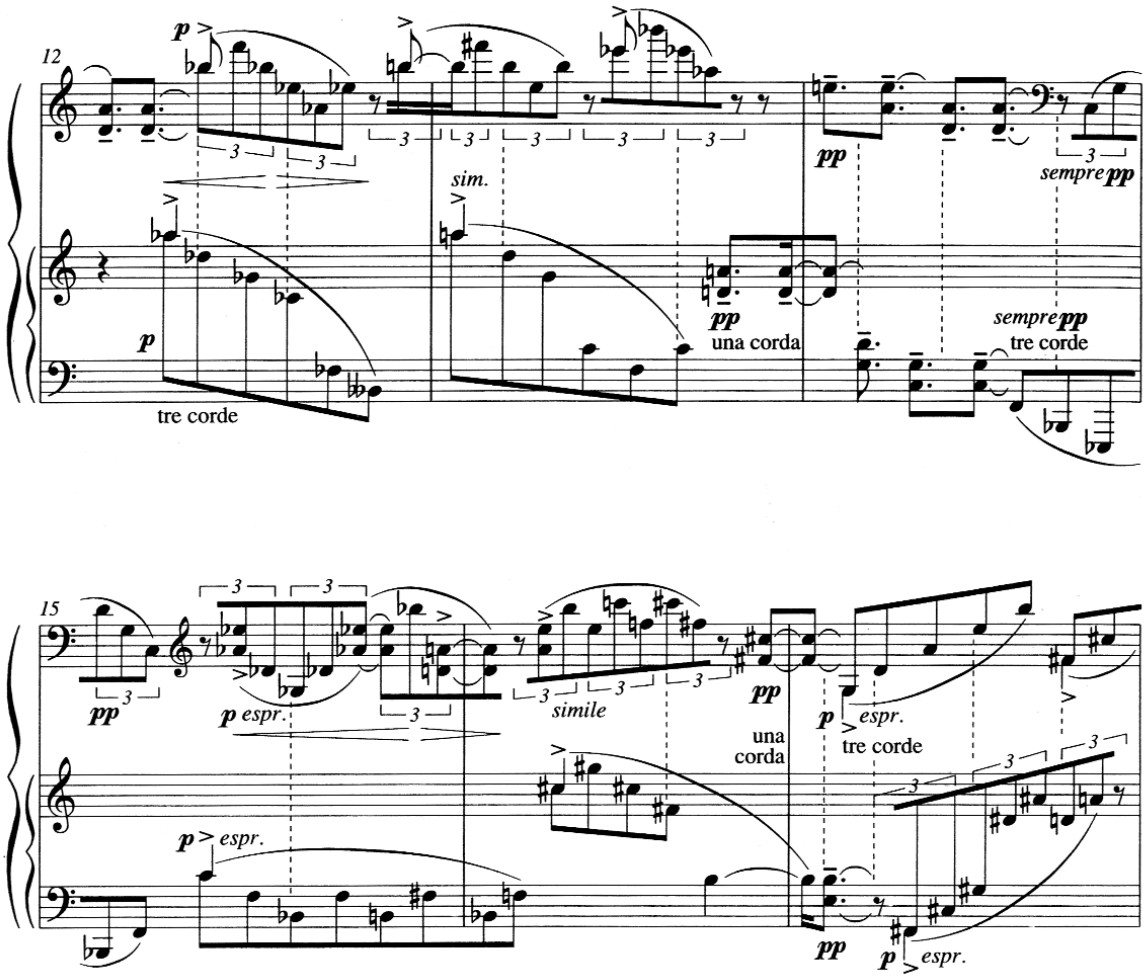
Ez az etűd, akárcsak a *Fém* c. nyolcadik etűd, a kvintekkel kísérletezik. Már a címről is (*Üres húrok*) a vonós hangszerek hangolása juthat eszünkbe. Az etűd hangzása első hallásra leginkább a Debussy-hangzáshoz hasonló. Debussy az etűdjeiben szintén kísérletezett bizonyos hangköztávolságokra épülő invenciókkal, pl. *Pour les Tierces*, *Pour les Quartes, Pour les Sixtes*, *Pour les Octaves (Tercek, Kvartok, Szextek, Oktávok)*. Érdekes, hogy Debussy éppen a kvintekre nem írt etűdöt. Ligeti talán ezt a hiányt akarta pótolni a *Cordes vides* etűddel. Ugyanakkor némi rokonság fedezhető fel a *Pour les Arpèges composés* c. Debussy-etűd és a *Cordes vides* között.

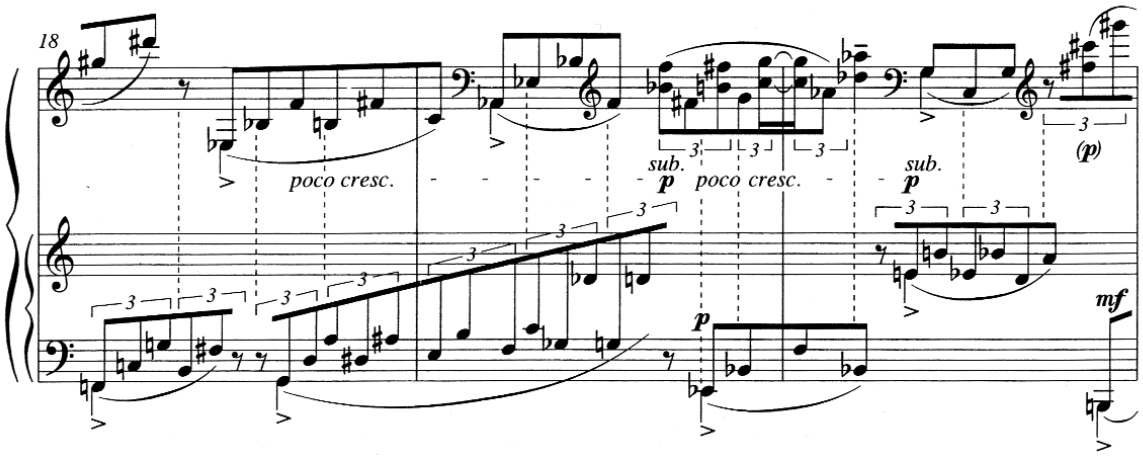

Andantino rubato, molto tenero, ♪ = 96
dolce espr., sempre legatiss.
p
m.s.
(with much pedal)
(con ped.)
5
9
pp
una corda
pp


dolce e lusingando
rf
pp
rf
pp
m.g.
m.g.

A lejegyzésből szembetűnő a poliritmikus szerkesztésmód. Eleinte a bal kézben a látszólag Chopin-noktürn szerű kíséret hét nyolcadonként lélegzik egy illuzórikus $\frac{7}{8}$-os metrumot sejtetve, majd ez a 10. és 11. ütemekben nyolc illetve tíz nyolcadot felölelő hullámokká szélesedik. A jobb kéz az etűd első formai szakaszában 6+6+4+9+5+6+4+6+7+7+4+8+8+5 nyolcad csoportosításban artikulál. A 13. ütemtől (felütéssel) egy új ritmikai szerkesztésű rész indul. Ezúttal a kvintek egyszerre szólalnak meg: először **e-a**, majd **a-d**, **d-g**, **g-c** kvintek hallhatók, quasi kis szigeteket metszenek ki a kvintláncok folyamatában, és töredezetté teszik az addigi struktúrát.

Ligeti György: *Cordes à vide*

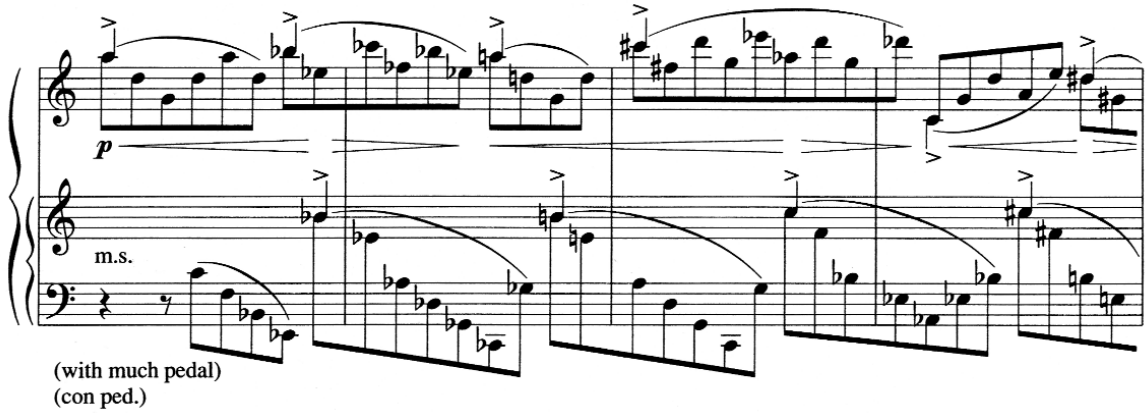




A darab egészében megfigyelhető egyfajta ritmikai aprózódás:

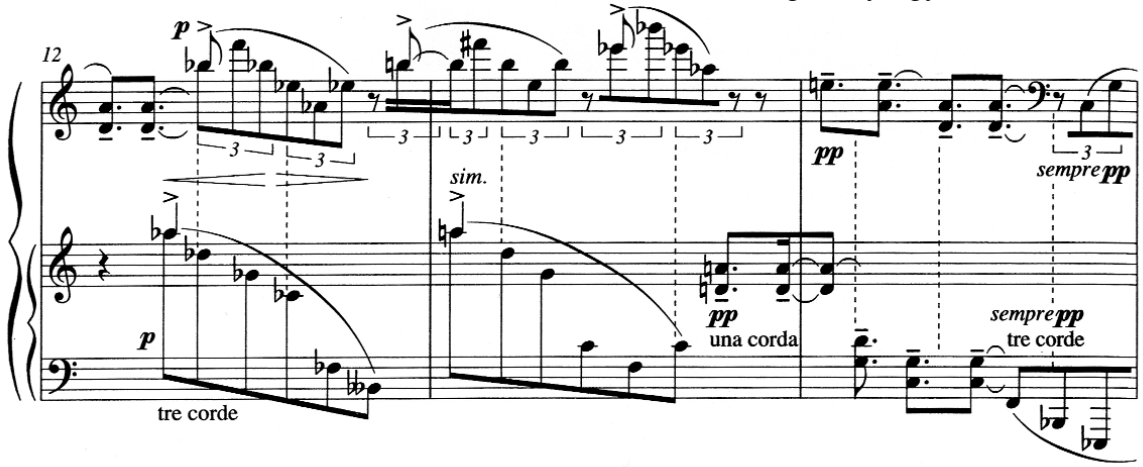
Az 1–11. ütemig mindkét kéz nyolcad értékekben mozog.

Ligeti György: *Cordes à vide*



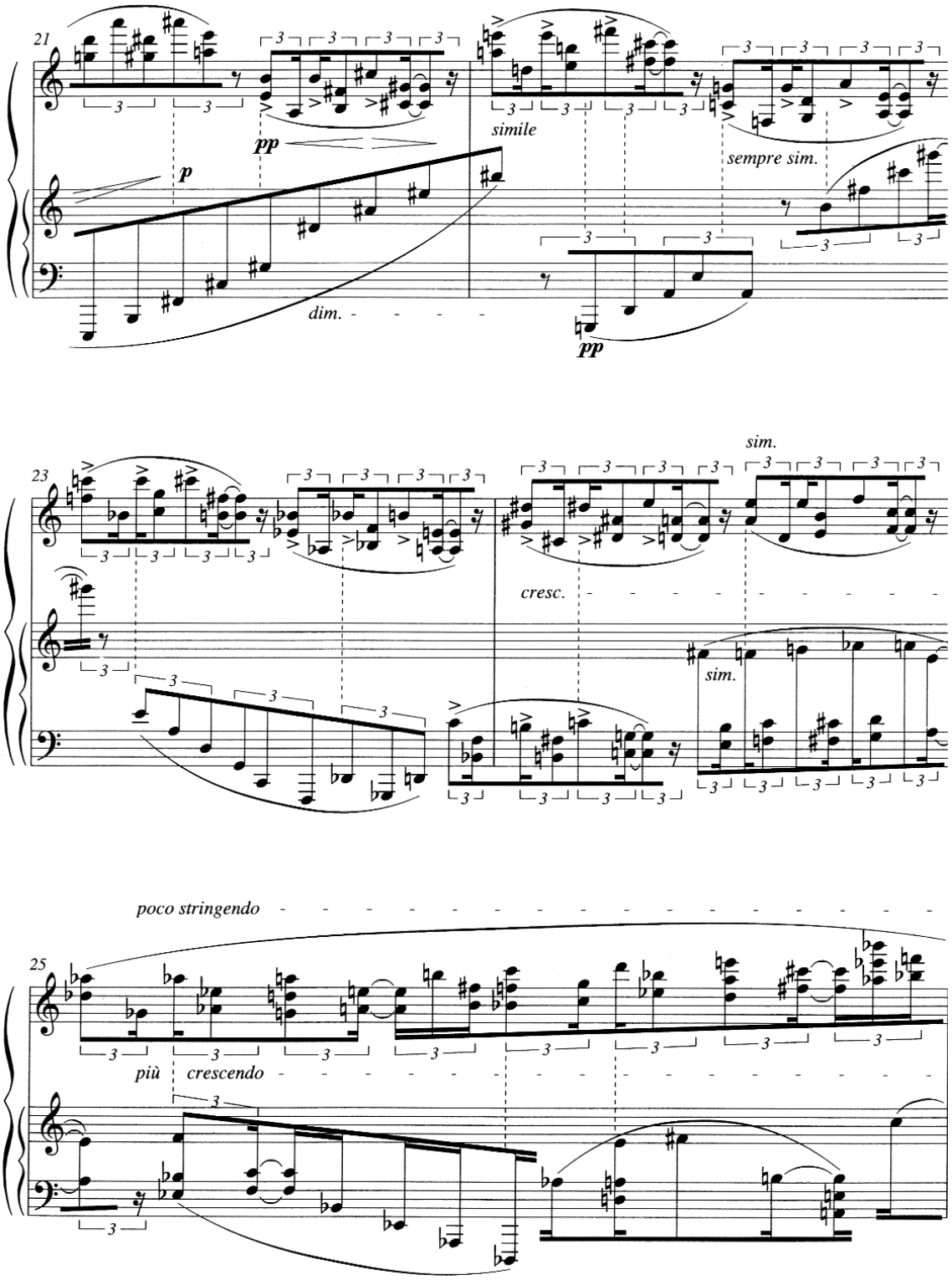
A 12–21. ütemig egyik kéz nyolcadokban, másik kéz nyolcad-triolákban halad.

Ligeti György: *Cordes à vide*



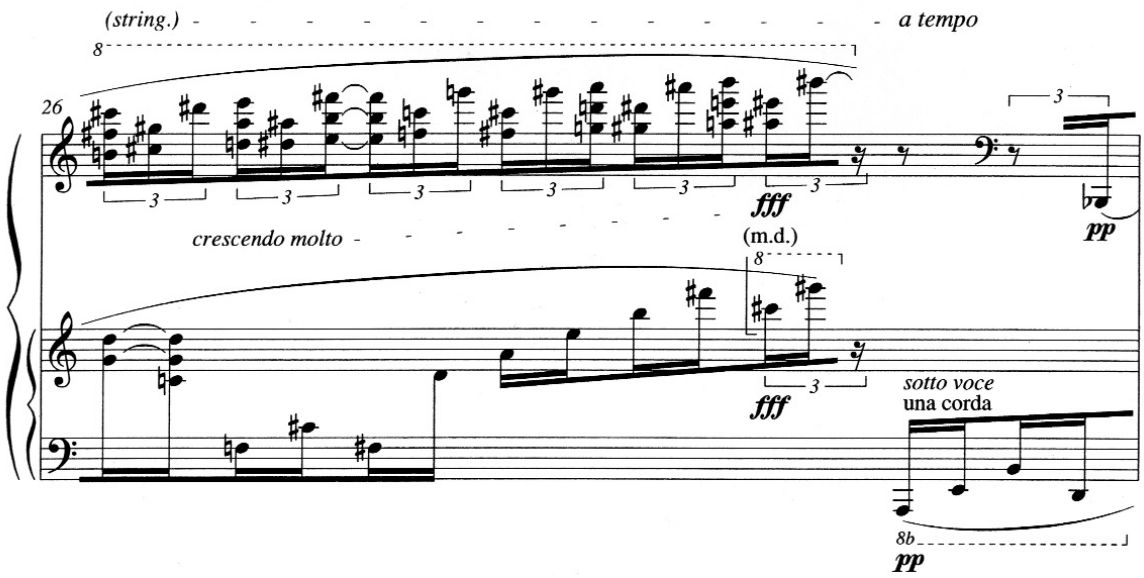
A 21–23. ütemig egyik kéz nyolcad-triolákat, a másik kéz tizenhatod-triolákat, a 24. ütemben mindkét kéz tizenhatod-triolákat játszik.

Ligeti György: *Cordes à vide*



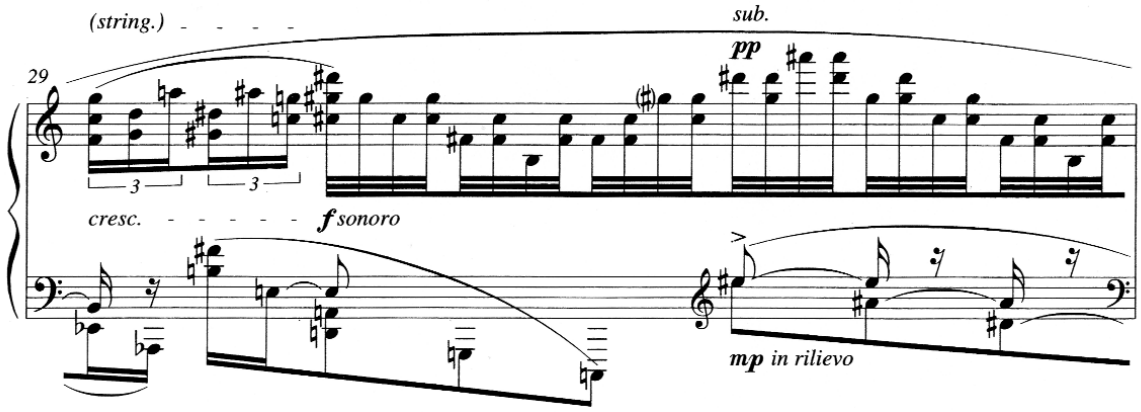
A 25–29. ütemig az egyik kézben tizenhatodok, a másik kézben tizenhatod-triolák,

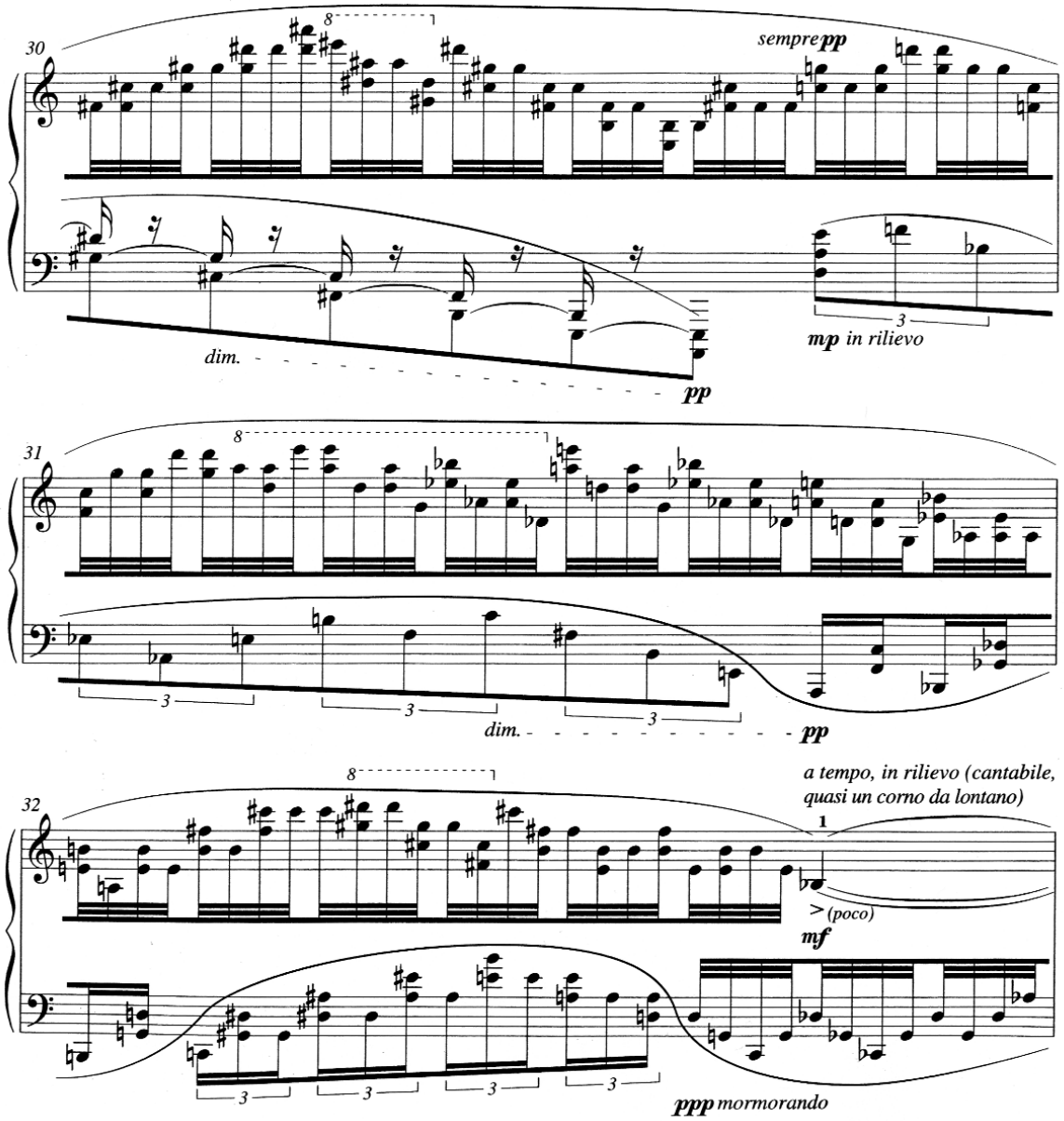
Ligeti György: *Cordes à vide*



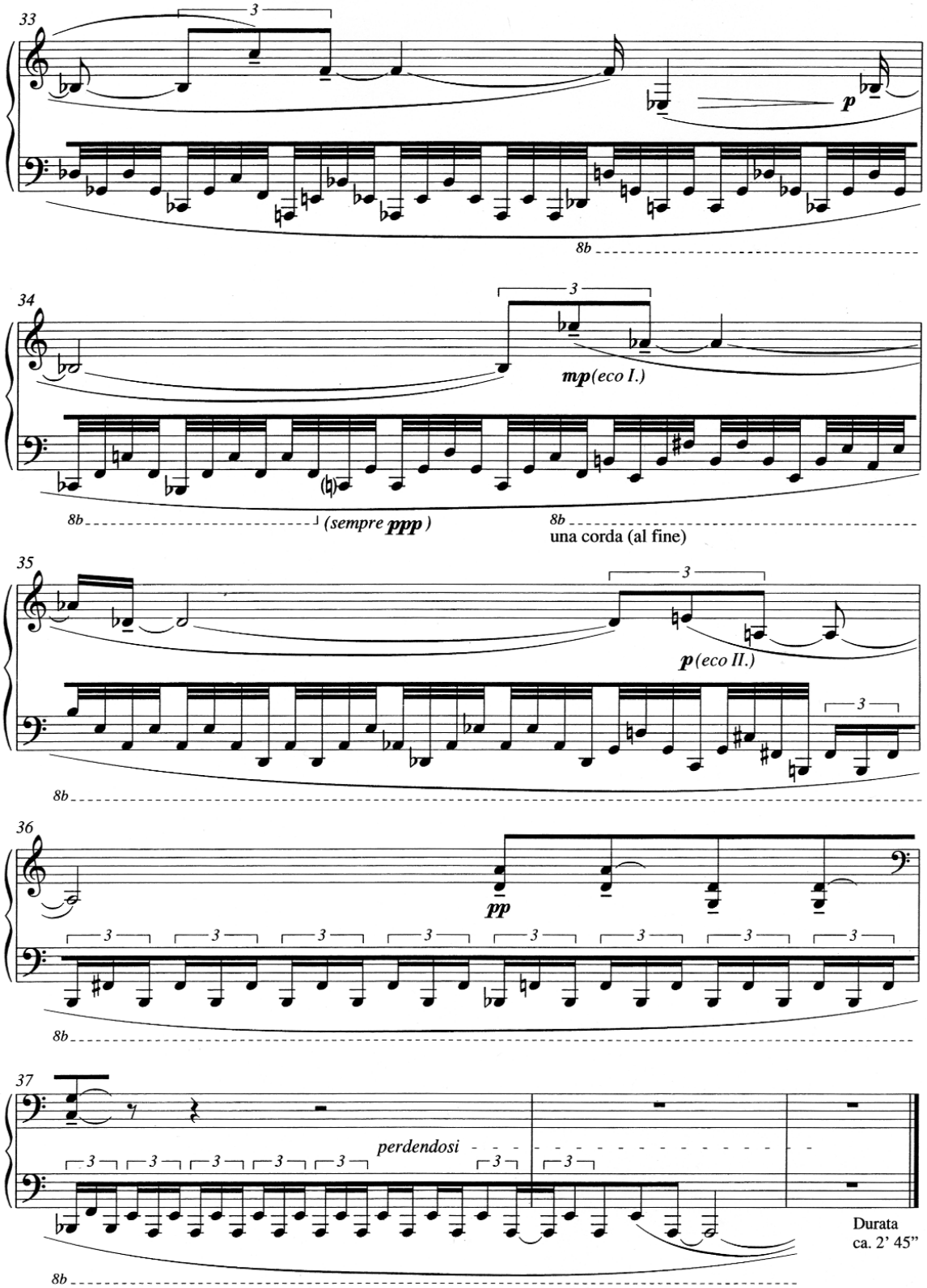
a 29–32. ütemekben a bal kézben nyolcadok, nyolcad-triolák és tizenhatod-triolák,
a jobb kézben pedig harminckettedek.

Ligeti György: *Cordes à vide*



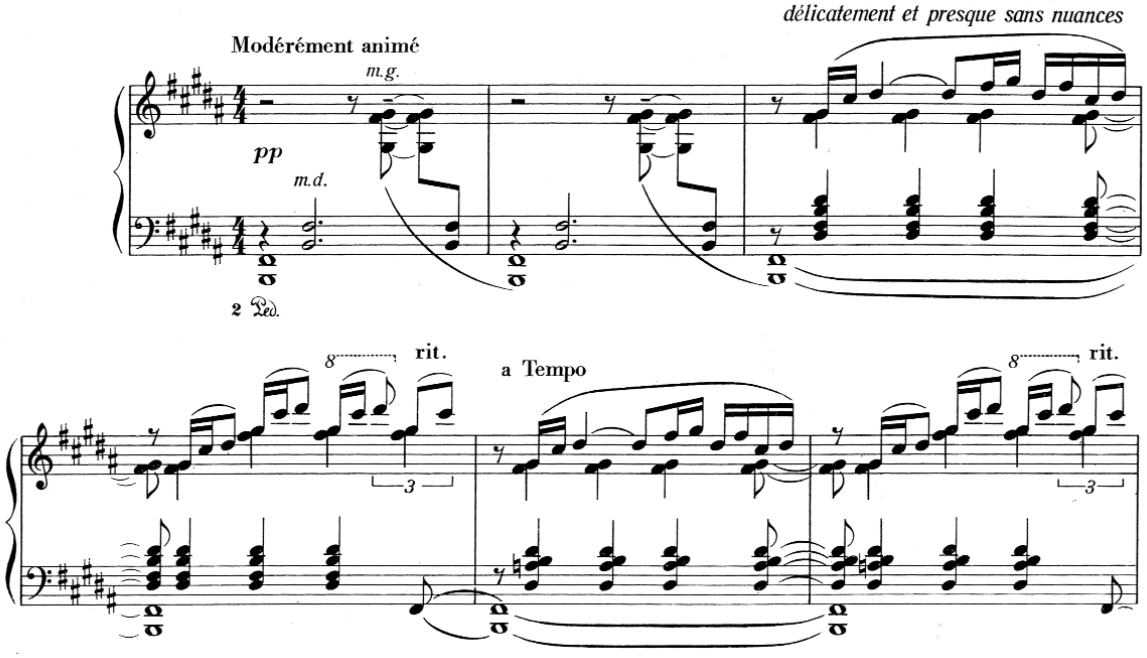


A 32.ütemtől a bal kézben vannak a harminckettedek, amikből az utolsó két ütemben tizenhatod-triolák lesznek, közben a jobb kézben egy szélesen ívelő dallam bontakozik ki (cantabile, quasi un corno da lontano) és végül az egyszerre megszólaló hegedű- vagy brácsahangolás-szerű kvinthangközökkel zárul, nyolcad értékekben.

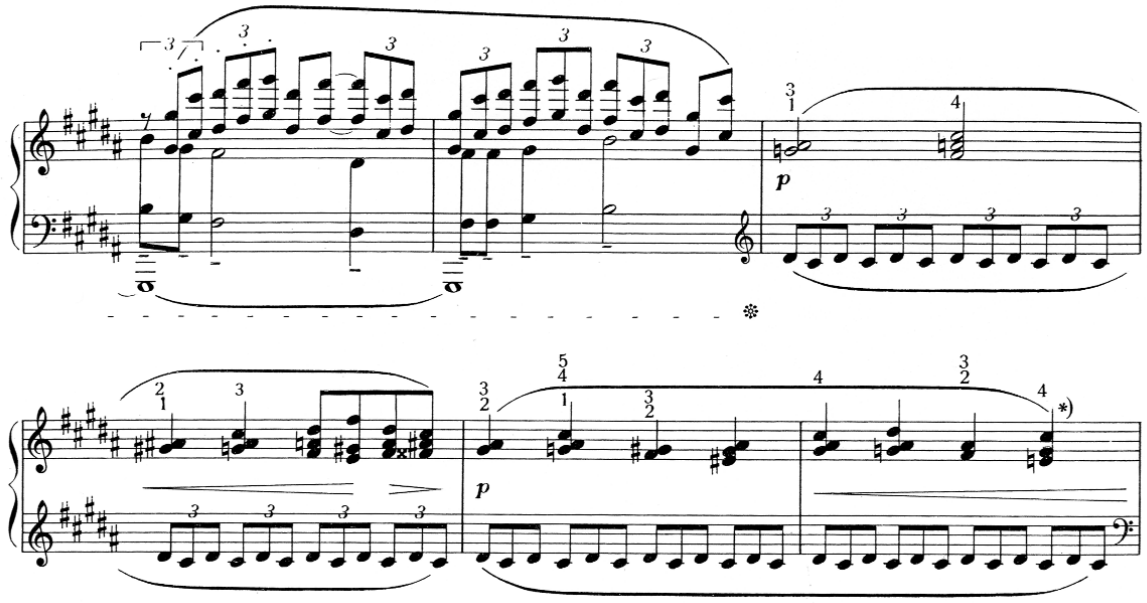

33
p
8b
34
mp(eco I.)
8b
(sempre ppp)
8b
una corda (al fine)
35
p(eco II.)
8b
36
pp
8b
37
perdendosi
8b
Durata
ca. 2' 45"

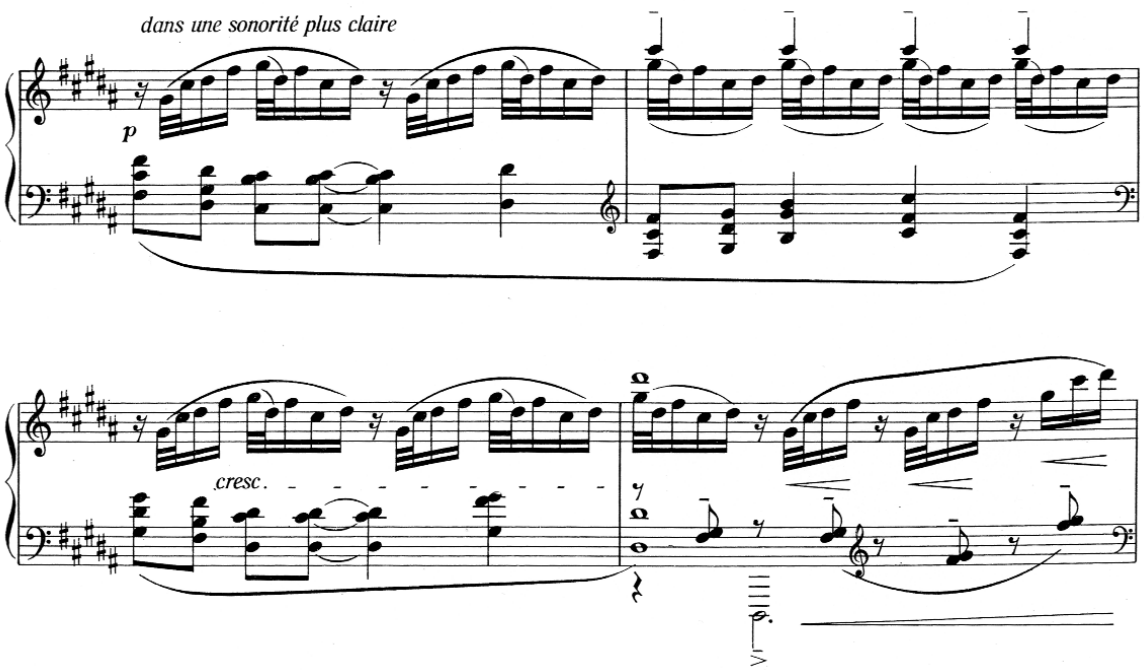
Hasonló ritmikai aprózódás jellemzi Debussy *Pagodes* c. zongoradarabját, az *Estampes* ciklus nyitótételét.

Debussy: *Pagodes*

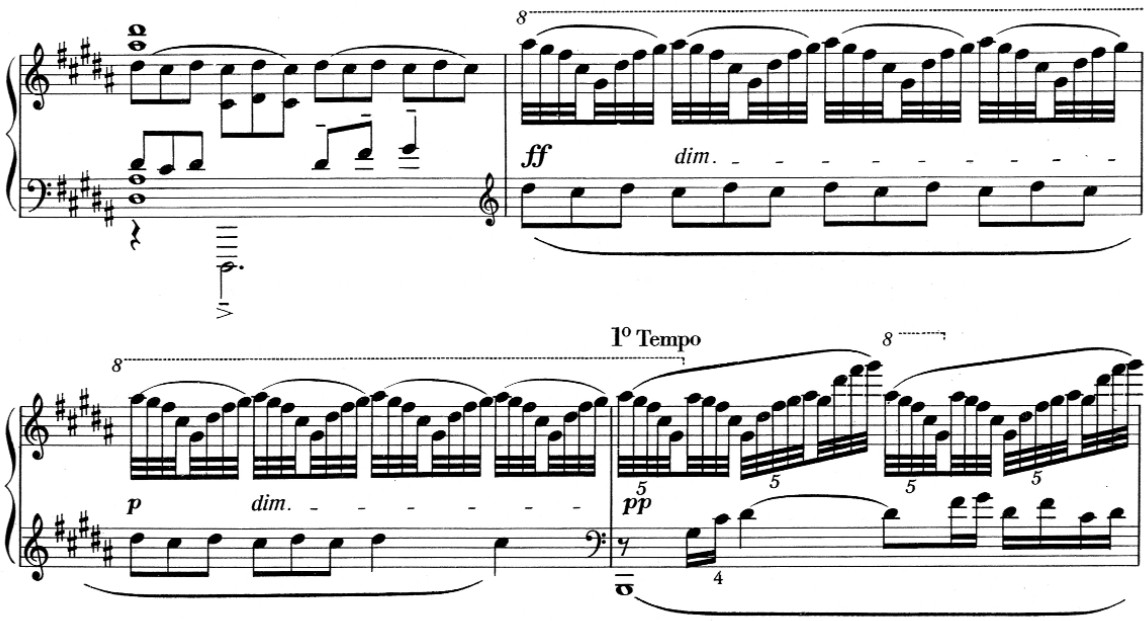


Debussy: *Pagodes*



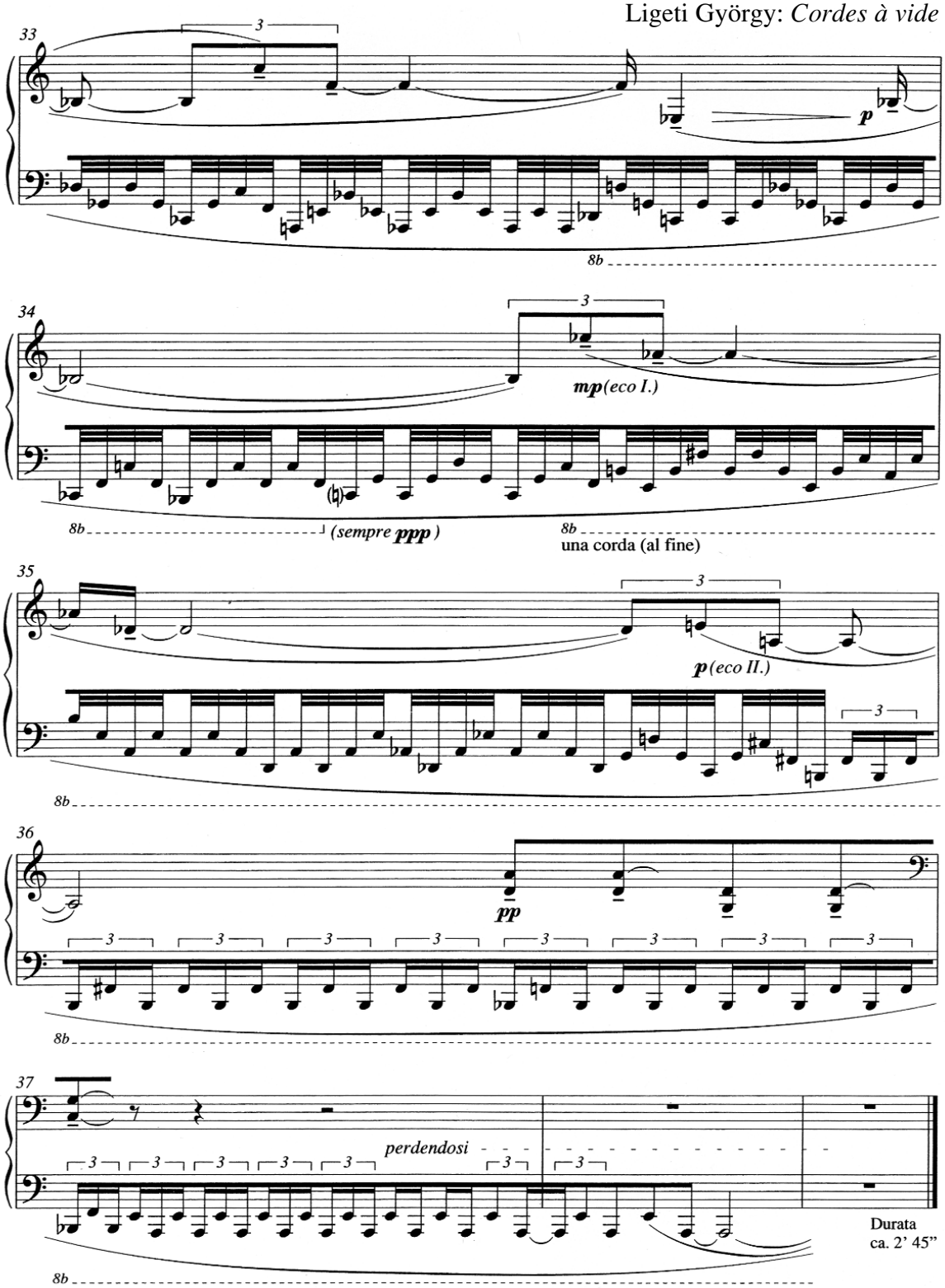


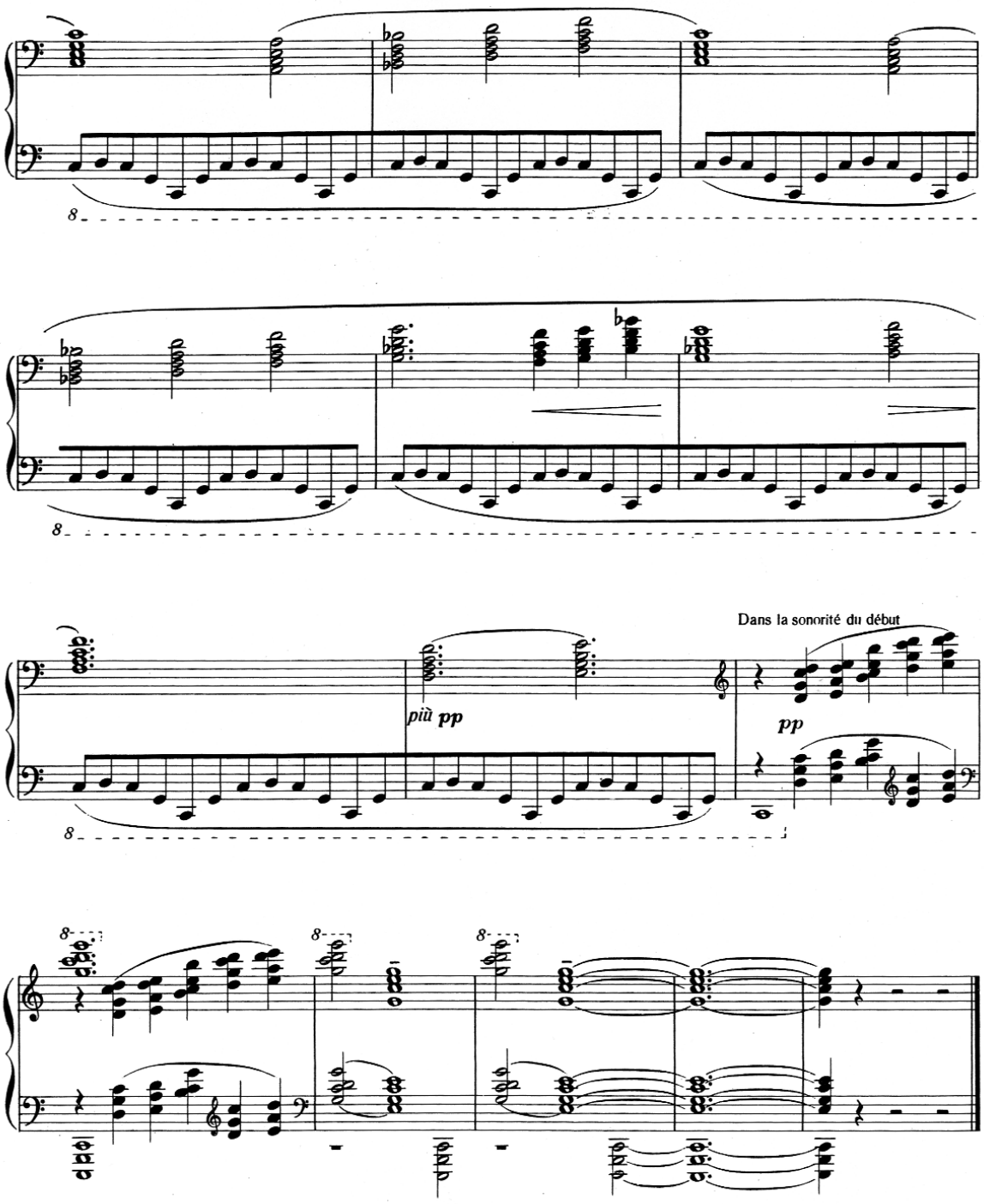
Debussy: *Pagodes*



További hasonlóságot mutat a *Cordes vides* kürtszerű, visszhang-effektusokkal ismételt záró-dallama, és a bal kéz mély regiszterben zizegő kísérete a *La cathédrale engloutie* c. Debussy-prelűddel.

Ligeti György: *Cordes à vide*




più pp
Dans la sonorité du début
pp

A dinamika többnyire piano vagy pianissimo. A 24. ütemtől indul egy crescendo, ami a 26. ütemben háromszoros fortéig jut el, majd ismét pianissimo, újabb crescendo, a 29. ütem forte dinamikájáig, majd subito pianissimo, ezután a halk dinamikai szintből csak mezzopiano balkéz-motívumok emelkednek ki, valamint a kürtszerű záródallam a jobb kézben. Végül mindkét kéz lehalkul, és az etűd perdendosi fejeződik be.

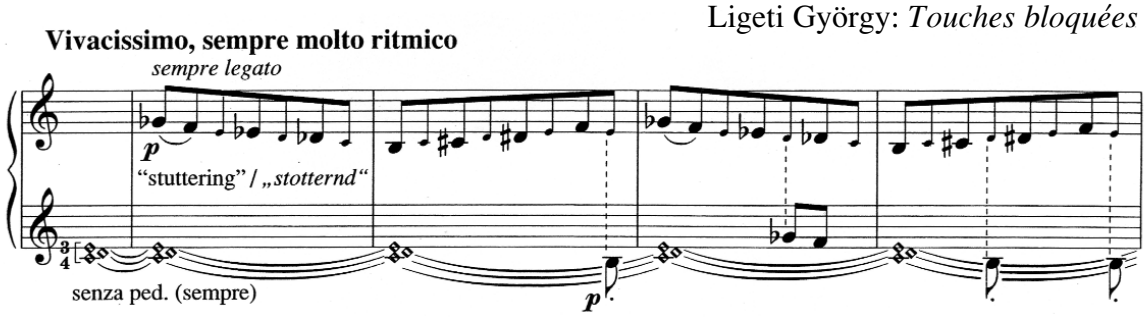
Harmadik etűd – *Touches bloquées*

Az etűd 1985-ben keletkezett. Az első köteten belül az első három etűd egy csoportot alkot, és mindhárom ajánlása Pierre Boulezneck szól. Az ősbemutató Volker Banfield nevéhez fűződik, a Touches bloquées 1985. szeptember 24-én Varsóban hangzott el először a nagyközönség előtt.

Tempójelzés: Presto possibile, sempre molto ritmico az autográfban. Ligetitől szokatlan módon konkrét tempójelzési metronóm-szám nem szerepel, és az előadás időtartama sincs meghatározva. A Schott-kiadásban már Vivacissimo, sempre molto ritmico tempó-megjelölés áll, és a mű előadásának időtartama kb. 1´40´´. A középrész tempójelzései is eltérőek a két forrásban. A kéziratban: Poco meno presto, ma presto assai, impetuoso szerepel, a Schott-kiadásban viszont feroce, impetuoso, poco meno vivace.

A cím: *Letartott (blokkolt) billentyűk* már eleve jelzi, hogy ez az etűd egy speciális zongorázási technikára alapozott invenció. Ligeti az előadási utasításokban Henning Siedentopf cikkére[1] hivatkozik, aki a letartott billentyűk alkalmazásáról ír. Az egyik kéz hangtalanul nyom le bizonyos billentyűket, és letartja azokat, amíg a másik kéz a letartott és a szabad billentyűkön egyaránt játszik; vagy pedig hangzóan billentett hangot tart tovább lenyomva az egyik kéz, ezáltal kirekesztve az éppen letartott billentyűt a további megszólaltatásokból. Mindez egy furcsa, szaggatott hangzásképet eredményez, amint azt a szerzői utasítás is jelöli: sempre legato, „stuttering”/„stotternd”, azaz dadogva. Az eredetileg nyolcadmozgásban lekottázott textúrát a hangzásban minduntalan rövid szünetek szaggatják meg, ezáltal pontozott ritmusok illúzióját keltve, ill. rendszertelen, capricciózus ritmikai képet alkotva. A leírt ritmikai konfigurációk a valóságban nem a leírt ritmusoknak megfelelően szólalnak meg.

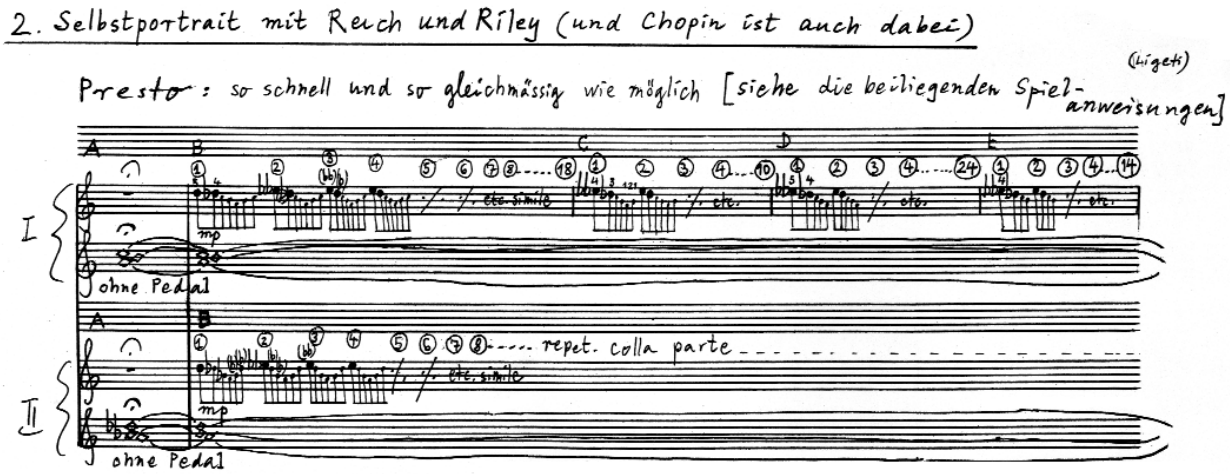
Ligeti György: *Touches bloquées*



1 **Henning Siedentopf,** „Neue Wege der Klaviertechnik”. *Melos* (Mainz, 40/3, 1973): 143–146.;

Ligeti ezt a technikát alkalmazza a *Drei Stücke für zwei Klaviere* második tételében is: *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei).*

Ligeti György: *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*

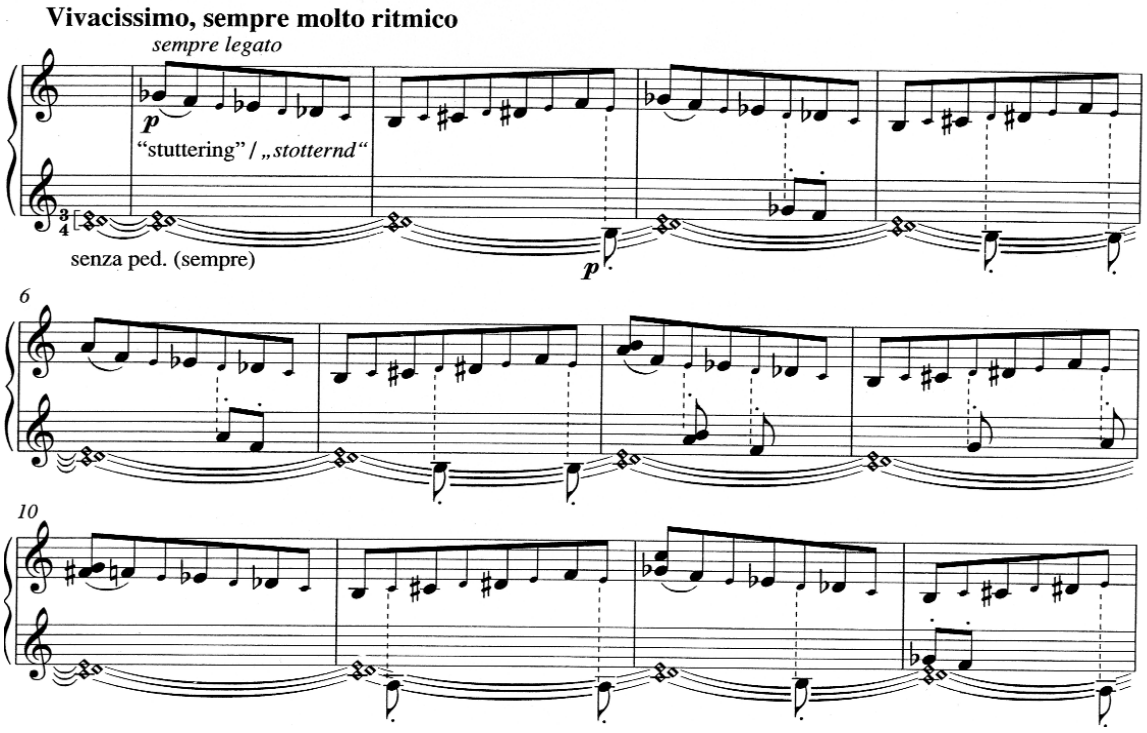


A *Touches bloquées* etűdben természetesen nemcsak a leírt ritmika és a hangzó ritmika különbözik egymástól, hanem a leírt hangok és a megszólaló hangok is. A fel-alá cikázó nyolcadok, amelyek az ütempárokat kezdő legato hangközlépések kivételével többnyire kromatikusan követik egymást, eleinte az egyvonalas **gesz** és a kis **h** hangok közötti utat járják be, ám a valós hangzásban nem kromatikának hallatszanak, hanem a két ütemenként jelentkező legato lépések után egész hangonként lépegetnek fel és le, és ehhez járulnak még a letartott húrok rezonanciája által keletkező felhangok is.

Mint minden etűdjénél, Ligeti itt is hangsúlyozza az előadási utasítások szövegében, hogy az ütemvonalak nem jelölnek metrikai támpontot, sem tagolást, csupán a tájékozódást segítik. Az ütempáronként jelentkező legato hangpárok egyértelművé teszik a kétütemes lélegzést az etűd első tizenhárom ütemében. A tizenhárom ütemes csoport a kezdő „néma”- felütés ütemmel együtt értendő. Az ütemek általában hét és nyolc nyolcadból állnak, a 13. ütem lesz csak rövidebb, hat nyolcadot magába foglalva. Ebben a szakaszban a jobb kéz a mozgó, legato szólam, a bal kézben vannak a letartott hangok, és a staccato megszólaló kontraszubjektum. Az ütempárok tagolását a bal kézben megjelenő staccato felütés nyolcad is segíti. Az ütempárokat kezdő legato hangközlépéseket pedig a bal kéz szintén kánonszerűen imitálja, de staccato artikulációval. Ezek a hangközlépések mindig az **f** hangra lépnek le és egyre tágulnak:

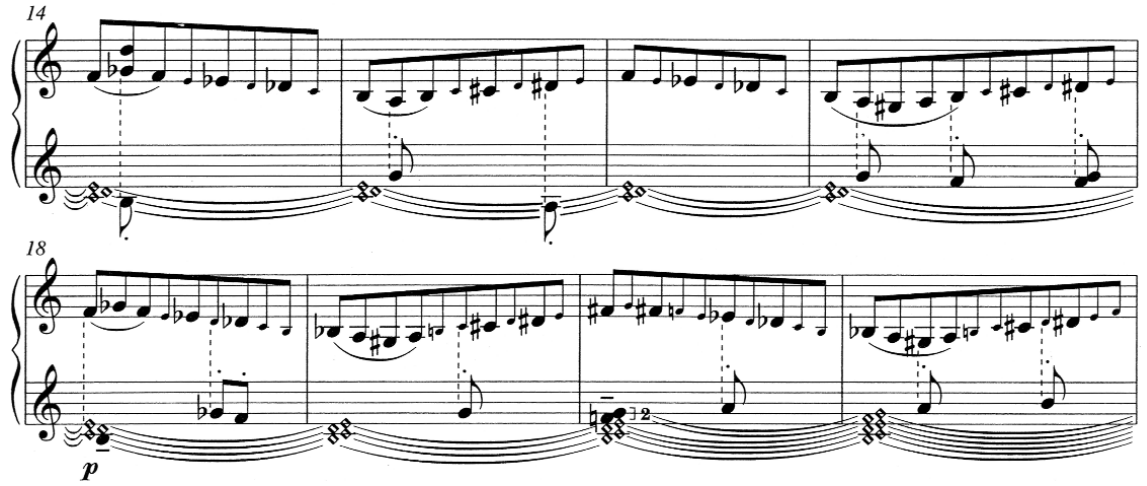
először kétszer **gesz-f**, **a-f**, **a** és **h** szekund – **f**, majd **fisz** és **g** szekund – **f** és végül **gesz** és **c** kvart – **f** lépésekben.

Ligeti György: *Touches bloquées*



A 14. ütemtől ez a kétütemesség elkezd felbomlani, a legato hangpárok három, négy, öt nyolcadból álló legato szigetekké alakulnak át, és a bal kéz kánonszerű imitációja is megszűnik. Az ütemek is egyre hosszabbakká válnak.

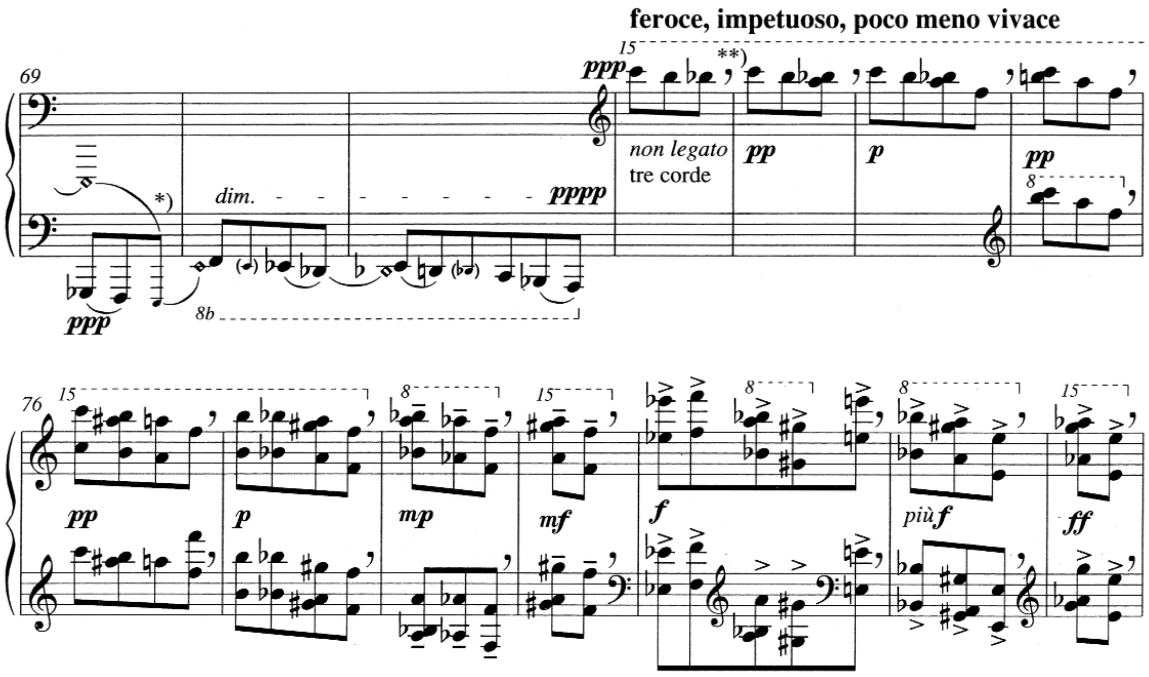
Ligeti György: *Touches bloquées*

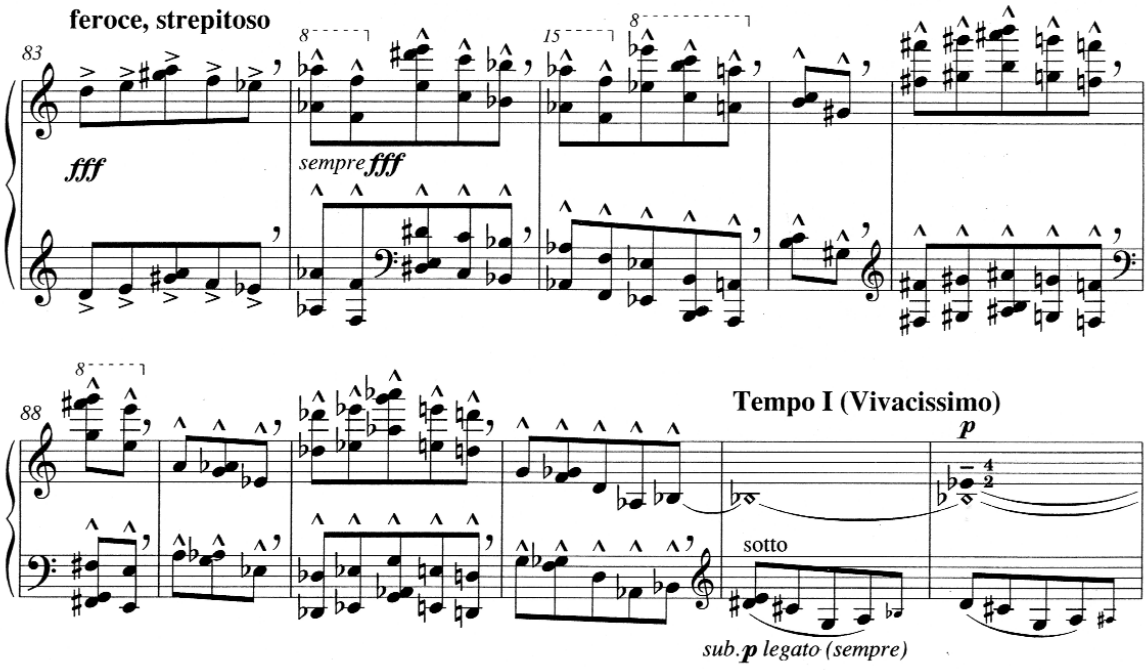


A 23. ütemtől a két kéz szerepet cserél, és az eddigi piano dinamika is fortéra vált. Majd a 41. ütemben újra a jobb kézben található a mozgó szólam, itt már fortissimo a dinamika az 52. ütemig, ahol a bal kéz visszaveszi a mozgó szólamot, itt ismét piano dinamikára térve át, és az ütemek ismét rövidebbek lesznek (a 64. ütemig öt, hat, hét nyolcad hosszúságúak). A háromrészes etűd főrésze a 72. ütemig tart.

A 72. ütemtől egy gyökeresen más zenei szövet következik. Rövid, fermátákkal megszakított lefelé tartó non legato téma következik. A szekundsúrlódásokkal fűszerezett hangzás az oktávkülönbségek cikázása, s a dinamika fokozatos emelkedése a négyszeres pianissimótól a háromszoros fortéig mind a hangzás felszabadulását teszi lehetővé. A főrészben a letartott hangok és az azokat körülíró nyolcadok miatt a két kéz többnyire egy csomóban, egymáshoz közel, viszonylag szűk elrendezésben játszik. Itt a középrészben viszont a kezek oktávnyi távolságra kell hogy kinyúljanak, és a zongora billentyűzetén felszabadultabban, nagyobb teret bejárva játszhatnak. A főrészben alkalmazott legato ill. staccato artikulációk helyett itt most a non legato, a tenuto, a marcato és a marcatissimo hangsúlyok uralják a hangzást.

Ligeti György: *Touches bloquées*





A 92. ütemtől számítható a visszatérés, ismét piano dinamikával. Az ütemek újfent egyre hosszabbakká nőnek, a dinamika a 100. ütemig emelkedik, majd végérvényesen a diminuendók irányába fordul. A legato hangcsoportok szigetei is egyre sűrűbben emelkednek ki a letartott hangok hátteréből. Majd a 106. ütemtől egyre ritkulnak a hallható hangok csoportjai, míg végül az utolsó három ütemben már csak egy-egy hallható hang töri meg a letartott néma billentyűkön kopogó ujjak alig hallható zajának ritmusát.

Negyedik etűd – *Fanfares*

A negyedik etűd ajánlása Volker Banfieldnak szól. A Bayerischen Vereinsbank megbízásából a 8½ Konzerte nevű hamburgi rendezvényre készült. Az ősbemutatóra Hamburgban, 1985. november elsején került sor Volker Banfield előadásában az ötödik etűddel együtt.

Tempójelzés: Vivacissimo, molto ritmico, $\bullet = 63$, con allegria e slancio $\frac{3+2+3}{8}$ osztásban egy megváltoztathatatlan nyolcadmozgásos osztinátófigura 208 taktuson át ütemről ütemre ismétlődik. **C, d, e, f, fisz, gisz, aisz, h** hangokból álló sor képezi az osztinátó hangsorát, mely két egymáshoz kisszekunddal kapcsolódó tetrakordból épül fel. A hangsúlyok a bal kézben az első, negyedik és hatodik nyolcadra, a **c, f, gisz** hangokra esnek, egy az alaphangzásból kiemelkedő akkordot képeznek. Az osztinátó előadásmódja sempre legato, quasi senza pedale. A szerzői utasítás a lapalji jegyzetekben:

1. ütem: *) Az osztinátó figurának mindvégig $\frac{3+2+3}{8}$ osztásban, tisztán kell hangsúlyozódnia (a pianissimo ellenére is). Ne hangsúlyozzuk az ütemek első ütését jobban, mint az ütemek többi részét: nem szabad ütemérzeteknek létrejönniük.

2. ütem: **) Dinamikai arány: a melodikus frázisok mindig kiemelkednek, az osztinátó mindvégig háttérben marad. A kétszólamú motívum hangsúlyozása mindig erősebb, mint az osztinátóé.

Vagy a 63. ütemnél: *) Az osztinátó teljességgel a háttérben.

A 88. ütemben *) Az osztinátó valamivel „közelebb”.

A 171. ütemben: **) Az osztinátó a ff ellenére teljesen a háttérben marad.

A 187. ütemben: *) Az osztinátó mindvégig teljesen a háttérben „quasi lontano”.[1]

Az aszimmetrikus ritmikai felosztásra érdemes külön kitérni. Az aszimmetrikus ritmusokat Constantin Brăiloi román zenetudós „aksak”-nak (török szó, jelentése: sánta) nevezte el. Ligeti az 1993-as *„Az afrikai zene ritmikus rendszere a Szaharától délre”* címmel elhangzott szombathelyi előadásában a Bartók Szeminárium és Fesztivál keretében kitér ezekre. 3+2+3 vagy 3+3+2 felosztásokról esik szó, amikor a nyolc nyolcad nem 4+4-ben, hanem aszimetrikusan tagolódik, vagy ugyanígy a tizenkét

1 **Ligeti György,** *Études pour piano, premier livre,* (Schott ED 7989)

nyolcados ütemeknél, ahol 7+5 , ezen belül pl. 4+3+2+3 osztással találkozhatunk. Ezek a ritmusok nem csupán a Balkánon találhatók meg, hanem a latin-amerikai folklórban is. Ligeti a rumbát, szambát és salsát említi példaként. Kitér a kürttriójának *(Hommage à Brahms, trió hegedűre, kürtre és zongorára)* második tételére, ami sok indirekt szamba- és rumba-, valamint balkáni népzenei hatást hordoz magában. Lehetetlen nem észrevenni a hasonlóságot a kürttrió második tétele és a negyedik zongoraetűd között.

> Az önidézet jellegzetessége a no. 4 etűdnek (*Fanfares*) is, annyiban, hogy ez egy „alternatív verzió" a kürttrió második tételére, és egy további példa a „nem létező emberek" „szintetikus népzenéjére", mely a Balkánon helyezkedik el „valahol Afrika és a Karib szigetek között". Különös kombinációja a bolgár ritmusnak, a szambának és a rumbának.[2]

Ligeti, saját bevallása szerint, amikor a kürttriót komponálta, még nem ismerte az afrikai népzenéket. Ha ismerte volna, valószínűleg a trió második tétele még sokkal komplexebb lett volna, vallja. Először 1982-ben hallott afrikai népzenét, melyre Puerto Rico-i zeneszerzőnövendéke, Roberto Sierra hívta fel a figyelmét. Viszont nem lehetetlen, hogy a negyedik etűd komponálásakor már afrikai hatások is érvényesülhettek. A szombathelyi előadásból kiderül, hogy az afrikai népzenében is fontos szerepe van az említett akszak ritmusoknak. Fontosnak tartom itt idézni Ligetitől a fent említett előadáson elhangzott megjegyzését: ezekben a ritmusokban az akcentus hosszabb is. Ez meghatározó lehet a *Fanfares* előadására nézve. Ligeti hangsúlyozza, hogy az afrikai népzenékben a taktusoknak nincsen jelentőségük.
Ez a negyedik etűdben sincs másként. Erre utal a szerzői megjegyzés az 51. és 91. ütemekben,

> *) Innen kezdve az ütemvonalak csupán a két kéz szinkronizációját szolgálják.
>
> A motívumok artikulációi függetlenek az ütemfelosztástól (az osztinátó azonban továbbra is $\frac{3+2+3}{8}$ osztásban hangsúlyozandó, függetlenül a motívumoktól).[3]

---

2 **Marina Lobanova,** *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics.* Studia Slavica Musicologica – Texte und Abhandlungen zur slavischen Musik und Musikgeschichte sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas Band 29 (Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2002), 285.

3 **Ligeti György,** *Études pour piano, premier livre,* (Schott ED 7989)

és a másik megjegyzés rögtön a 3. ütemben.

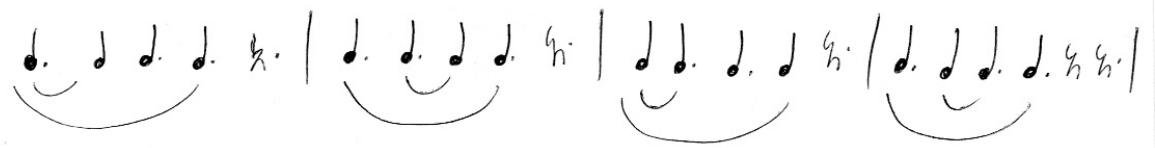
*) A kétszólamú motívumok kezdőhangjai úgy hangsúlyozandók, hogy azt a benyomást keltsék, mintha a hangsúlyos ponton lennének az ütem egyek. Ez érvényes a jobb és bal kéz motívumaira egyaránt a darab végéig.[4]

Kétszólamú motívumok, melodikus frázisok – így Ligeti a csillaggal jelölt utalásokban. Lássuk hát az etűd másik anyagát, a melodikus frázisokat, a fanfárszerű, trombita- és kürtszignálokra emlékeztető motívumokat. Szembetűnő ezeknek a motívumoknak a népdalszerű, négysoros formába való rendeződése. Az artikuláció marcato és tenuto jelekre korlátozódik az egész mű folyamán. A motívumok kezdete mindannyiszor marcato, s itt újra utalnék Ligeti fenti utasítására a 3. ütemben:

***) A kétszólamú motívumok kezdőhangjai úgy hangsúlyozandók, hogy azt a benyomást keltsék, mintha a hangsúlyos ponton lennének az ütem egyek. Ez érvényes a jobb és bal kéz motívumaira egyaránt a darab végéig.[5]

Általában az egyes motívumok tenuto nyomatékkal zárnak, míg a népdalformára emlékeztető belső egységek zárlatai minden alkalommal súlytalanok (pl. 17. ütem, vagy 45. ütem). A belső artikuláció szempontjából fontosak még a kettős kötések, melyek mintegy hajlítás-szerűen vannak jelen az egyes motívumokon belül. A népdal-forma első lefutásánál a forma még tiszta és szabályos, minden egyes motívum négy elemből áll. A kettős kötések az első és harmadik népdalsorban a motívum első két hangját, a második és negyedik sorban a motívum második két hangját kapcsolják össze. Az alábbi ábrán nem a valódi lejegyzést követtem, hanem csupán a kétszólamú motívumokat emeltem ki, úgy kottázva le a ritmust, mintha az egyes motívumok valóban ütem egyeken indulnának, akár egy hagyományos népdalban. Így talán világosabban érzékeltethető a belső tagolódás, és az artikuláció szabályossága.

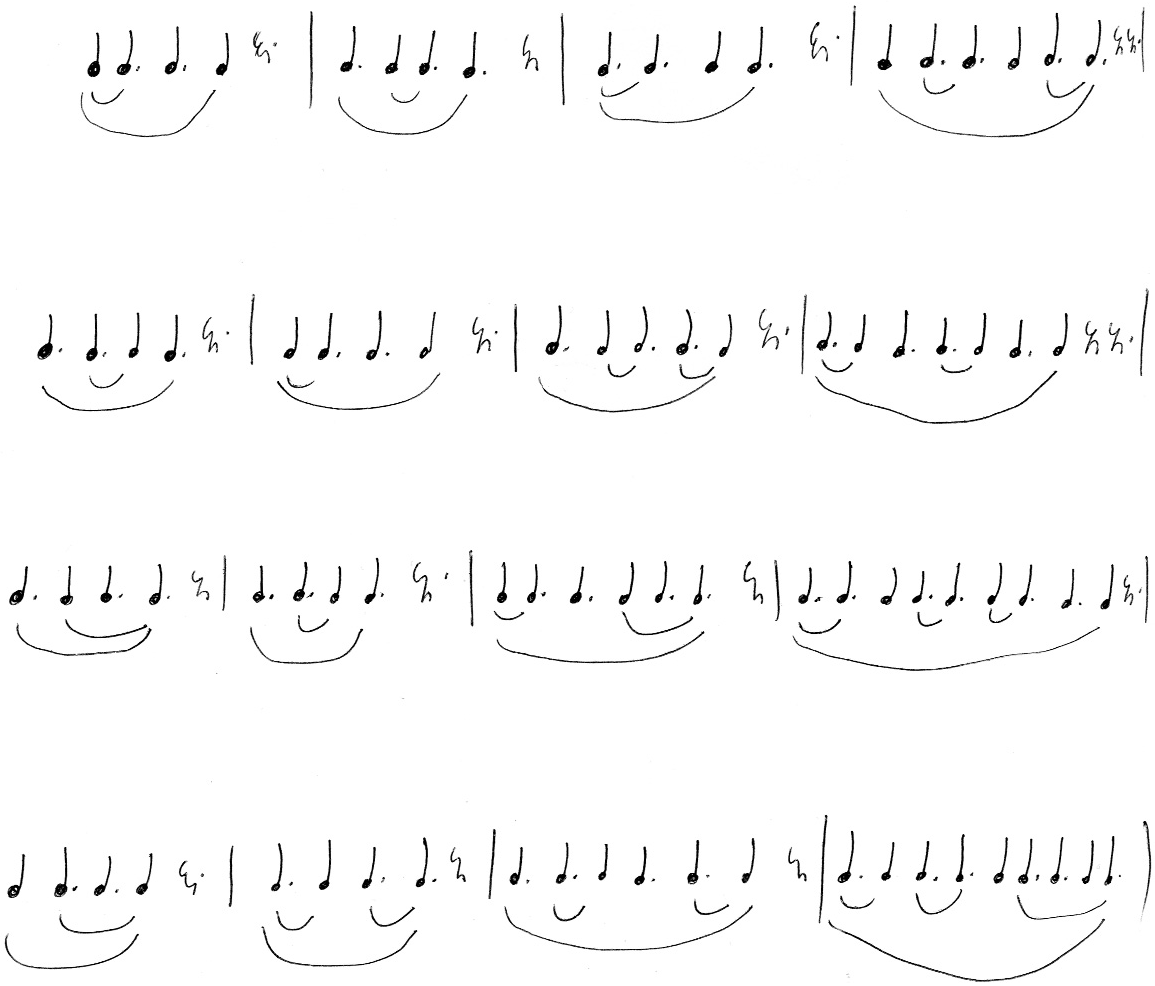
Ligeti György: *Fanfares*



4 **Ligeti György,** *Études pour piano, premier livre,* (Schott ED 7989)
5 **Ligeti György,** *Études pour piano, premier livre,* (Schott ED 7989)

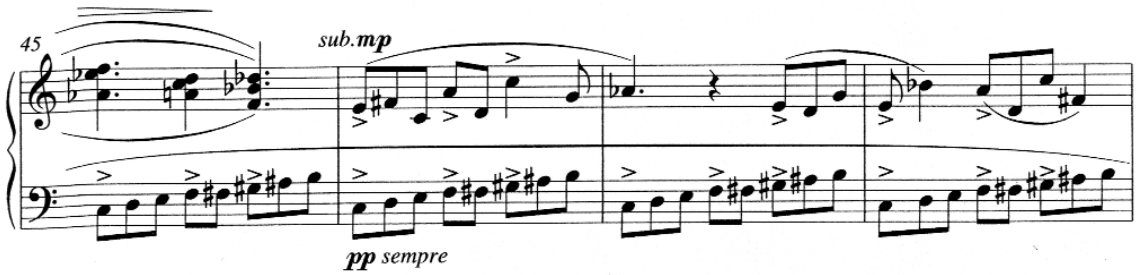
A belső artikuláció tekintetében kiemelném a 28–29., 32–33., 37–38., majd később a 68., 71. ütemekben megjelenő hármas-kötéseket, és a 44–45. ütemben a négyes-kötést. A népdalforma a 45. ütemig összesen ötször fut le. A továbbiakban egyre bővülő formában jelenik meg az alábbiak szerint:

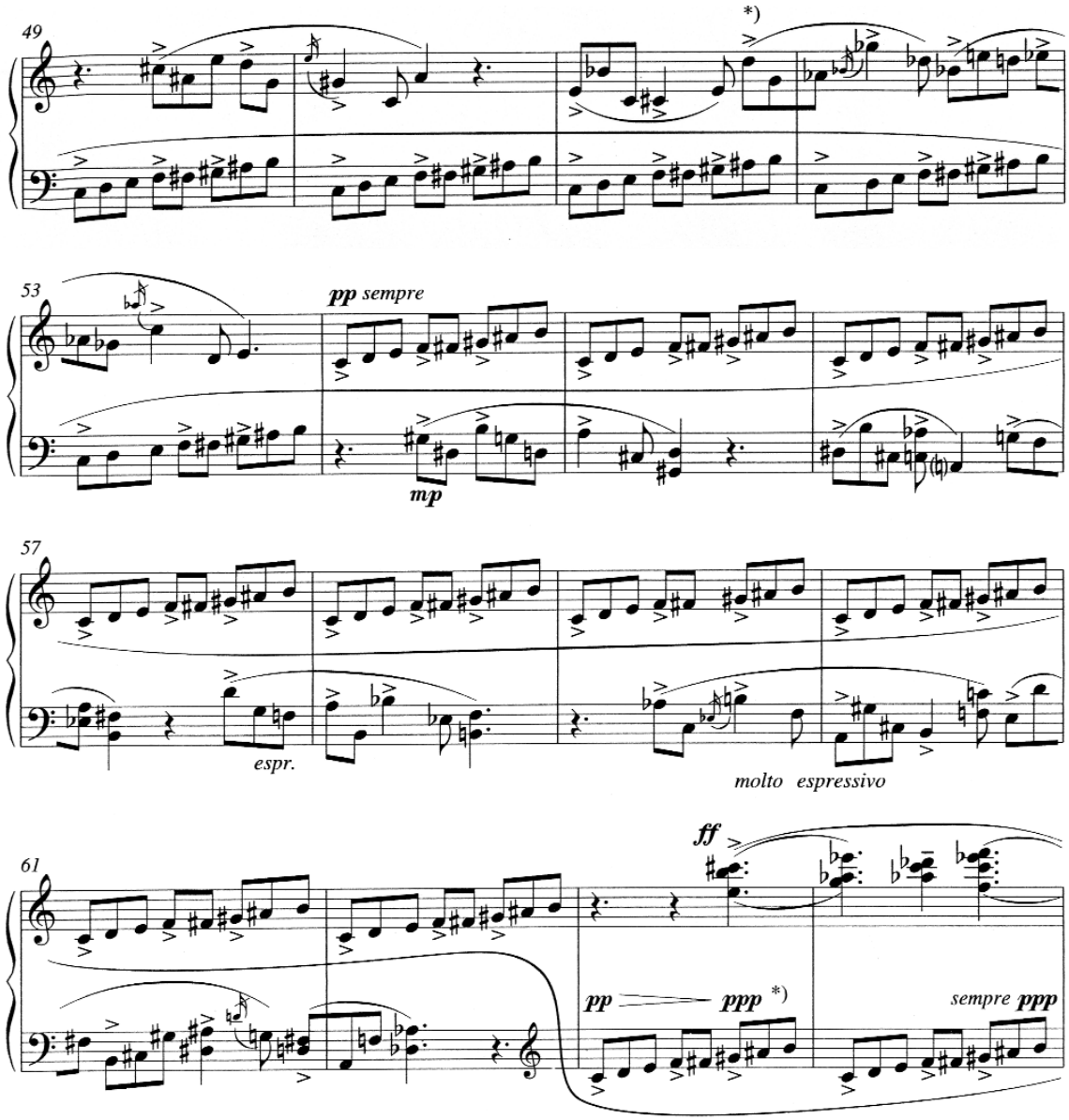
Ligeti György: *Fanfares*



A 46–62. ütemig egy újabb téma jelenik meg.

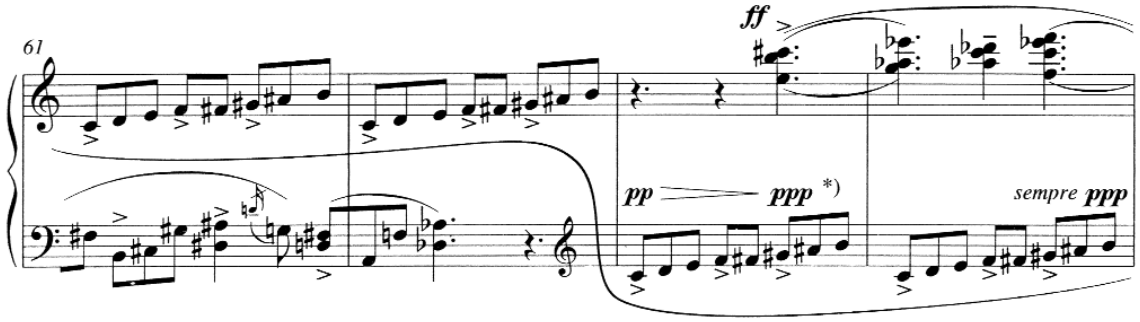
Ligeti György: *Fanfares*

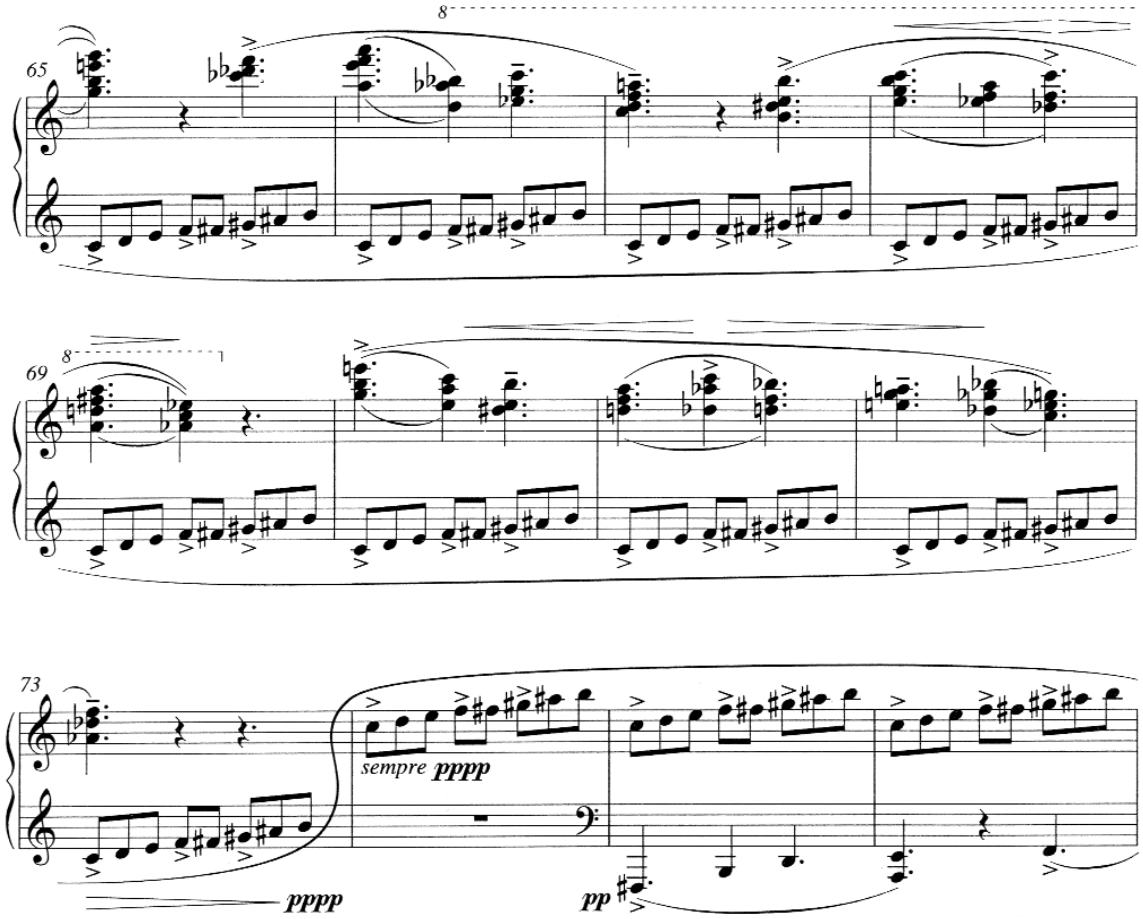




Az új téma többnyire egyszólamú, az 54. ütemtől két hangból álló akkordok is megjelennek a szövetben, általában szűk s tiszta kvintekre zárva az egyes motívumokat. A 63–73. ütemekben visszatér az első téma, immár háromszólamú felrakásban.

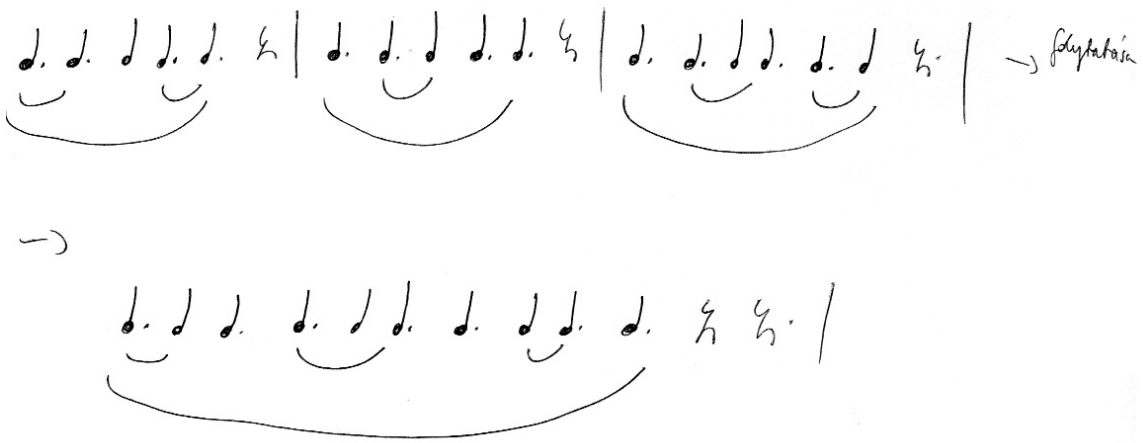
Ligeti György: *Fanfares*





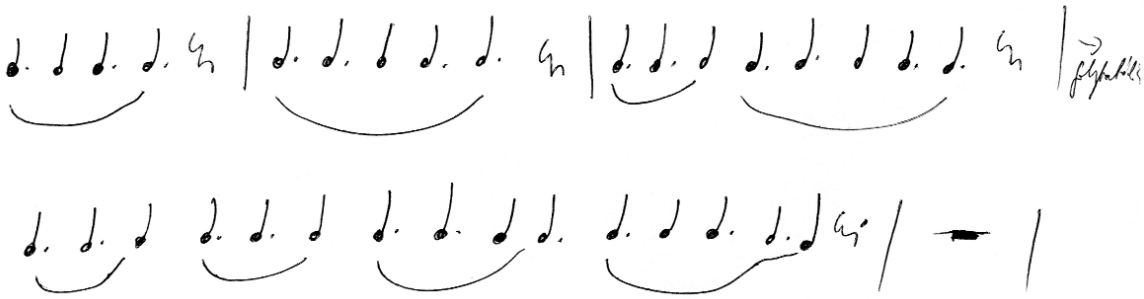
A népdalforma tovább bővülő formában jelentkezik.

Ligeti György: *Fanfares*

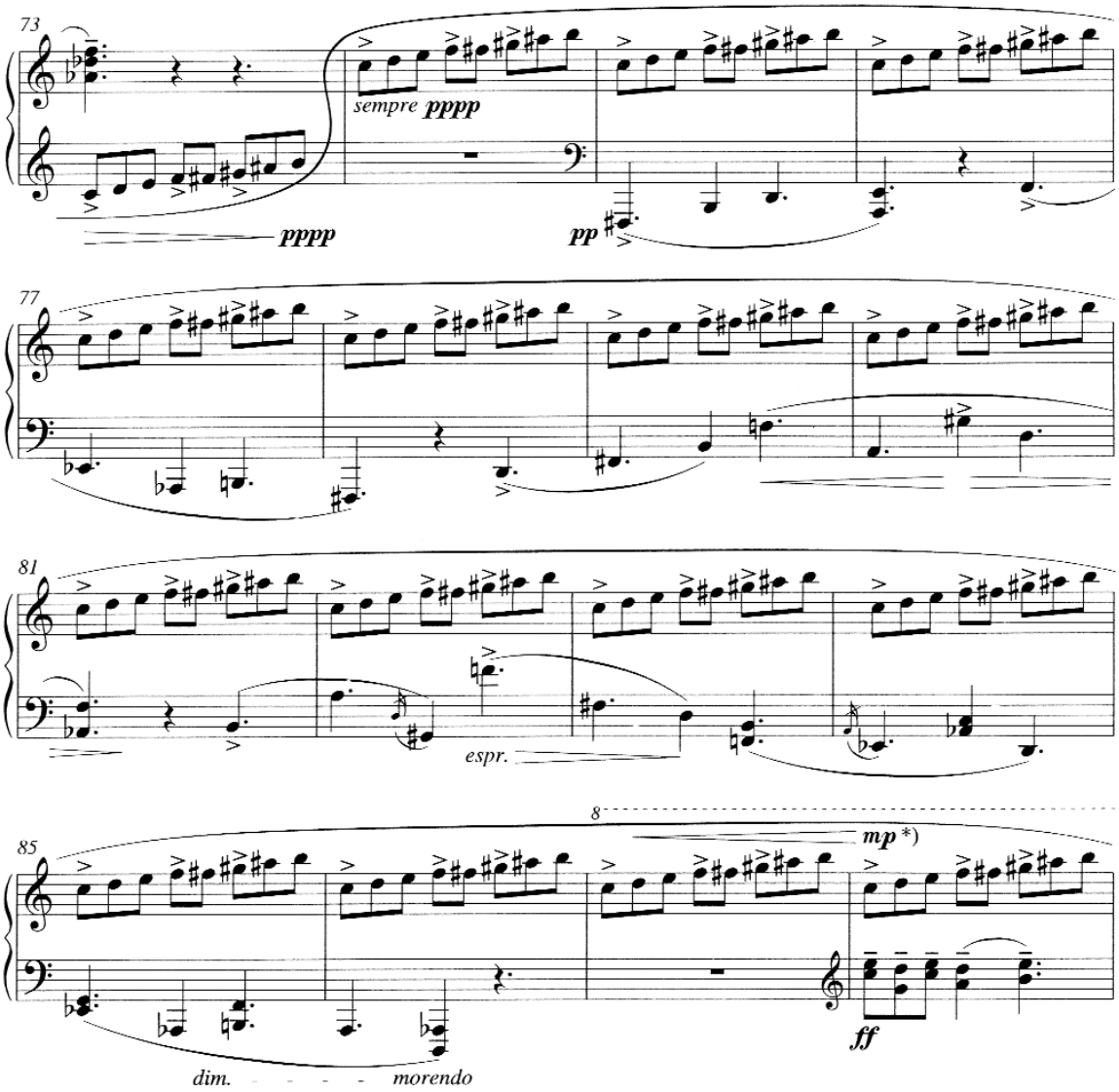


A 74-86. ütemekben az első téma majdnem teljesen egyszólamú verziója következik. A belső artikuláció teljesen sima, eltűnnek a hajlítás-szerű kettős- és hármas-kötések.

Ligeti György: *Fanfares*

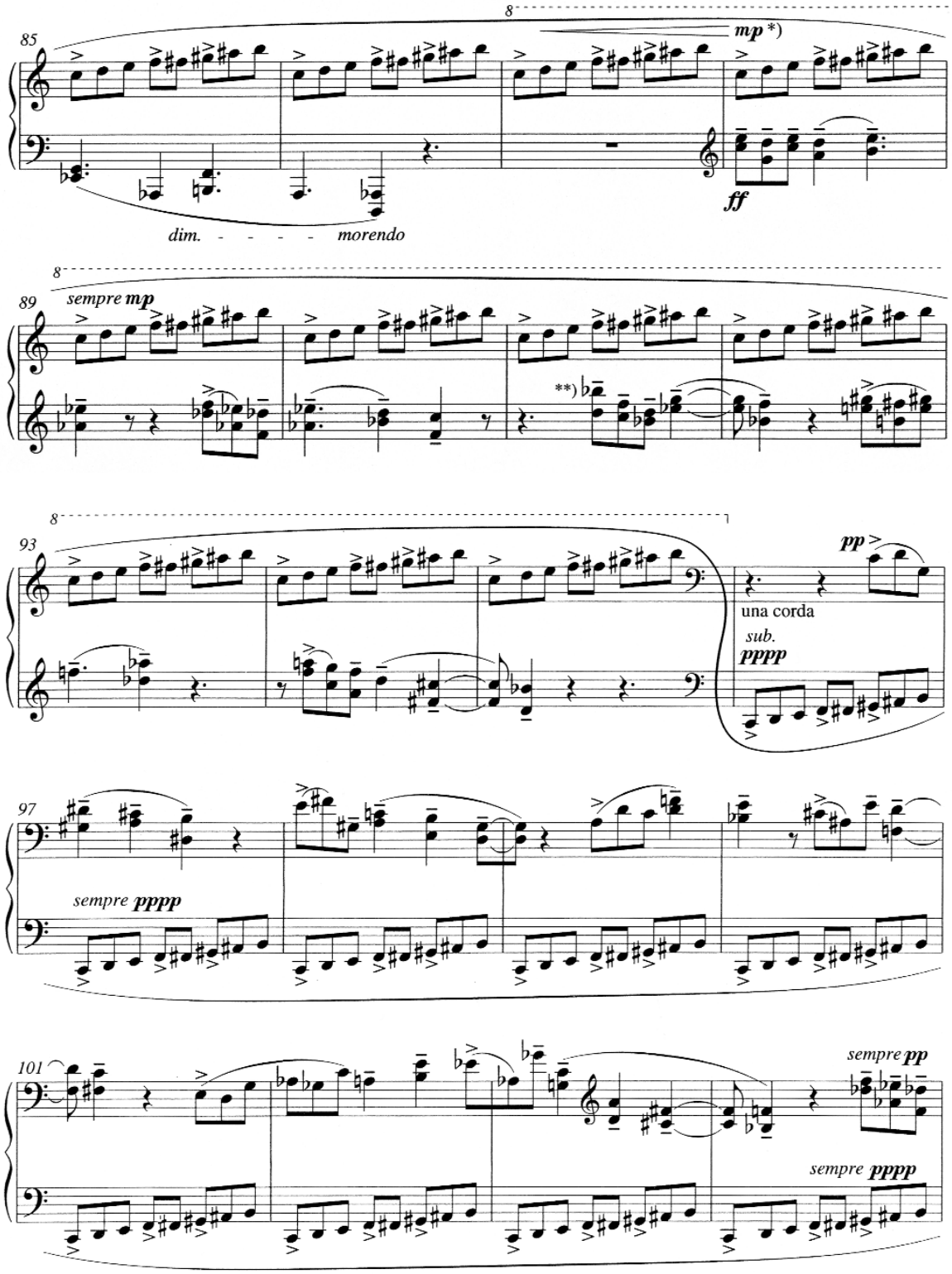


Ligeti György: *Fanfares*



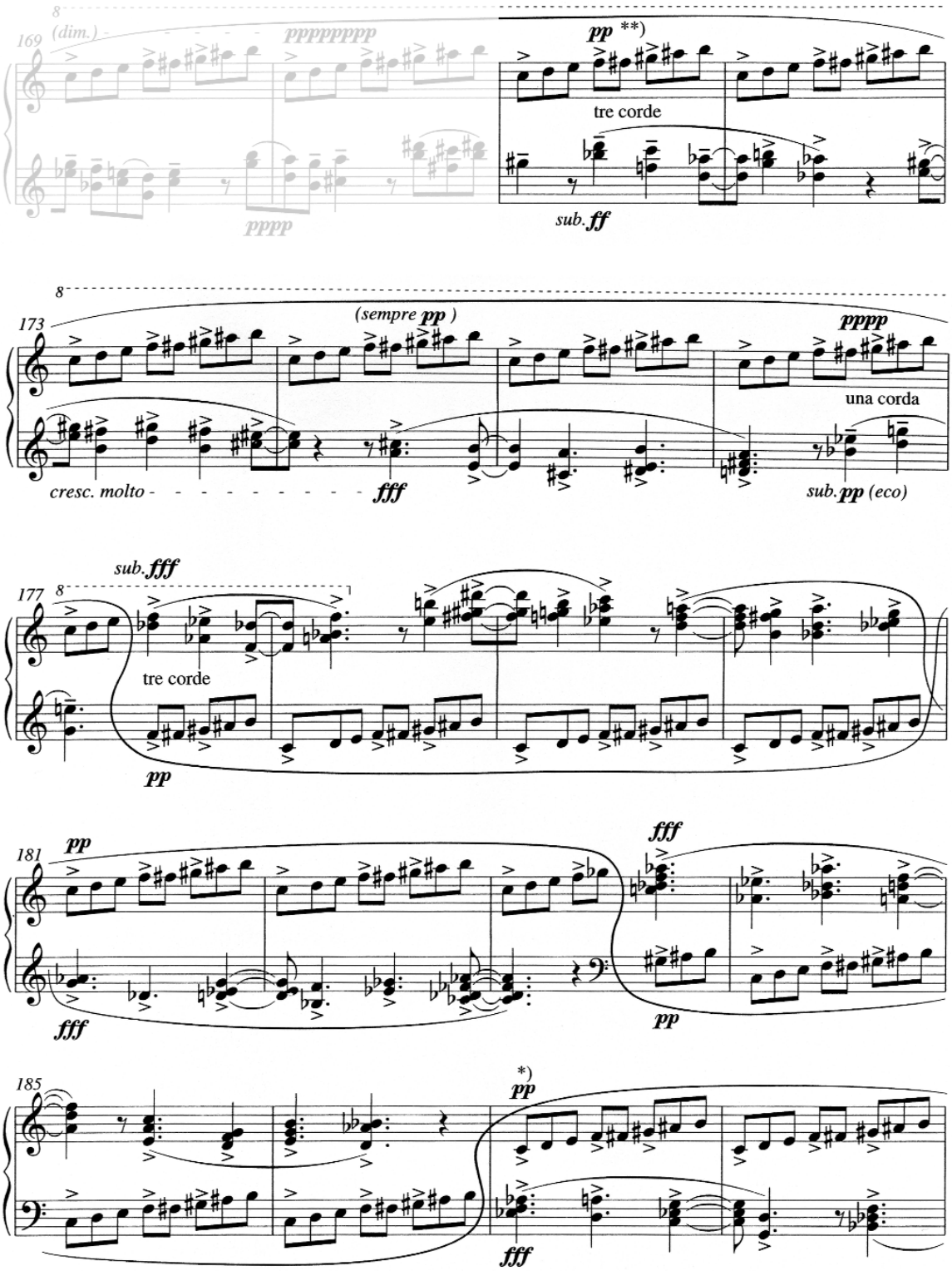
A 87. ütemtől egy harmadik téma jelenik meg,

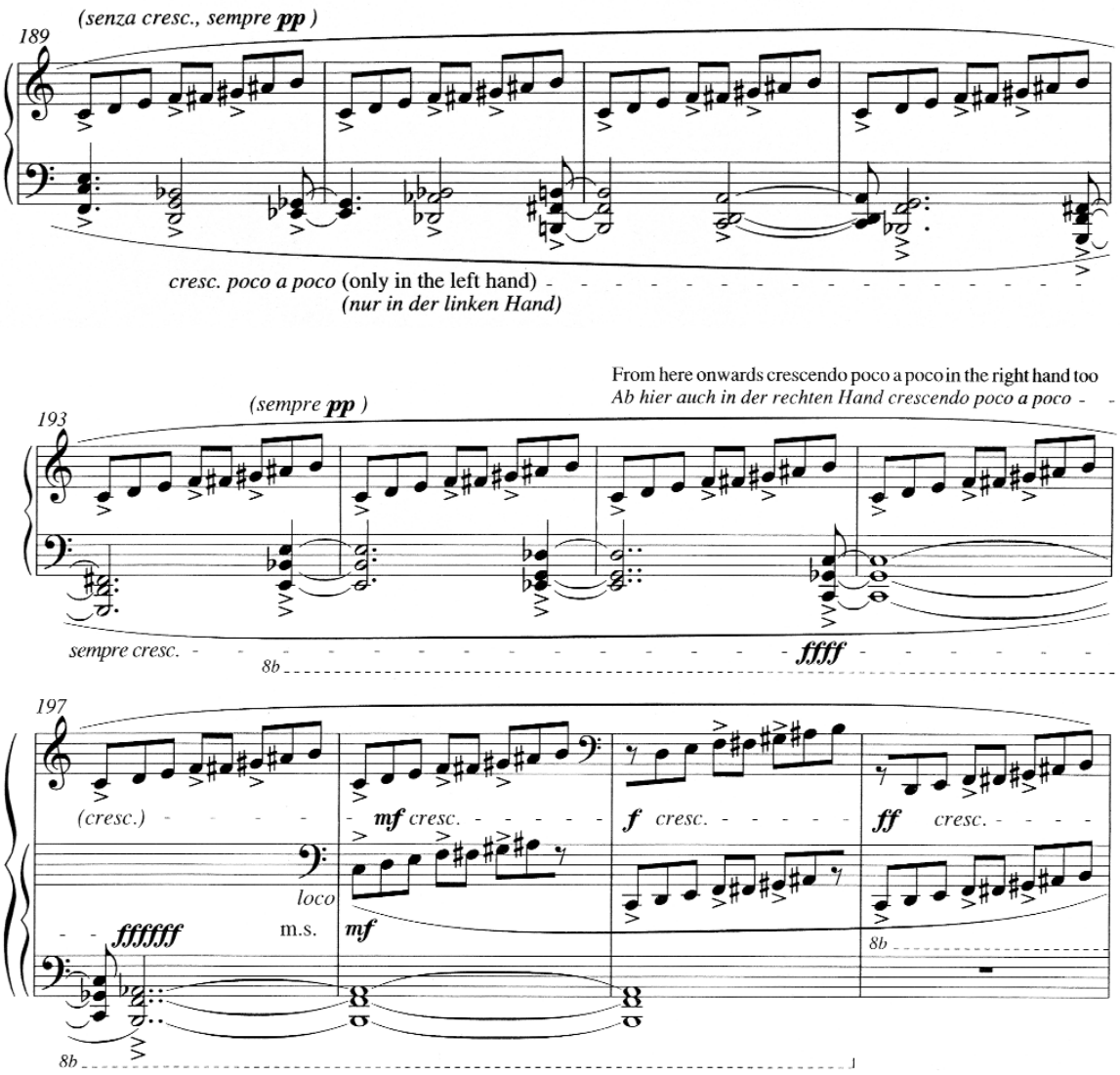
Ligeti György: *Fanfares*



ami számtalan kombináción megy keresztül, míg végül nagyszabású augmentációba torkollik a 171–199. ütemig.

Ligeti György: *Fanfares*





A 200. ütemtől a darab végéig kódaszerű lezárás következik, ami szintén a harmadik téma anyagából építkezik. A *Fanfares* etűd építkezését Constantin Floros így foglalja össze:

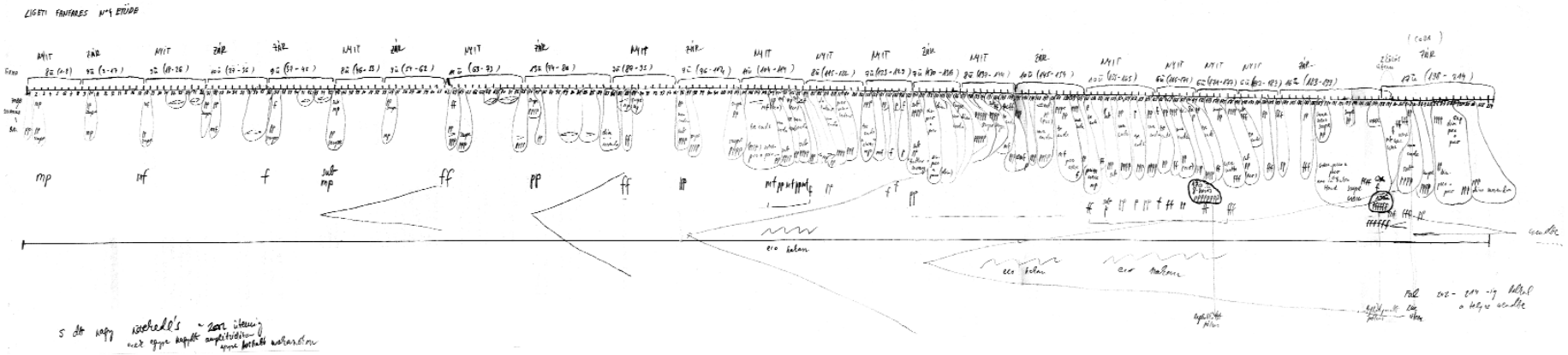
> A darab feszültségét nemcsak az osztinátófigurák és kürtkvintmodellek különböző hosszúsága adja (egyik nyolc nyolcadot foglal magába, ami a másik tizenegy ellen feszül), hanem az ezeket feldolgozó és variáló művészet is. Számtalan átalakuláson mennek keresztül, mindig újabb variációkba lépnek ki, amik jóllehet egymással hasonlóságot mutatnak, de egyikük sem azonos. A modellek változásai egyaránt kapcsolatosak a diastematikával, ritmikával és a szólamok számával. Így csendül fel a kezdeti kétszólamú verzió később (63. ütem) három szólamban és végül (75. ütem) egyszólamú verzióban.

A 88. ütemtől jelentkezik egy további kétszólamú verzió. Néhány példa a ritmikai változatokra: a modell diminuálva és augmentálva egyaránt megjelenik, öt illetve hét nyolcadra redukálva (146. ill. 116 ütem), tizennégy illetve húsz nyolcadra nagyítva (188. ütem), s ezek még előkékkel és utókákkal is el vannak látva.[6]

Az etűd formai tagolódása részletesebben az alábbi ábrán látható. Jelöltem az egyes részek egymáshoz való viszonyát is, a világosan érezhető nyitó vagy záró funkciókat. A zárlatok, mindannyiszor kiteljesedésszerűen dinamikai emelkedéssel is társulnak.

6 **Constantin Floros,** *György Ligeti. Jeneseits von Avantgarde und Postmoderne*. Komponisten unserer Zeit Band 26 Österreichische Musikzeit Edition. (Wien: Verlag Lafite, 1996), 178–179.

Ligeti György: *Fanfares*



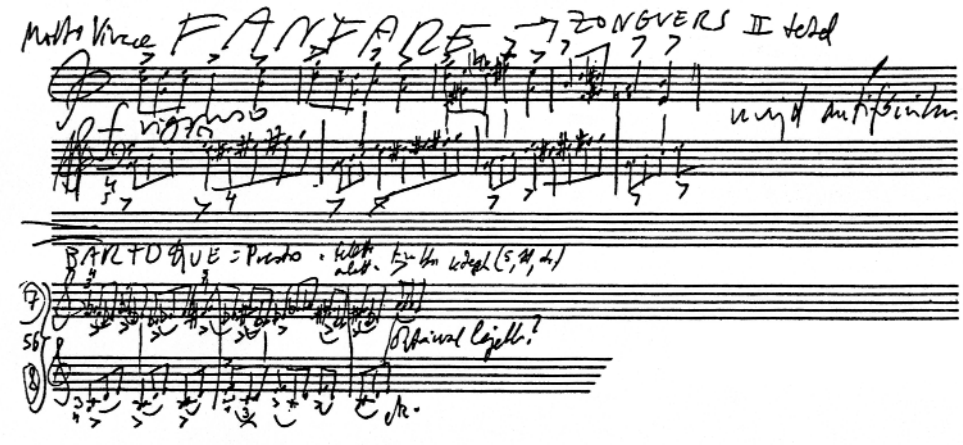
A dinamikai változásokat ütemenként is jelöltem, az alsó sorban pedig a lényegesebb, formateremtő szerepű dinamikai váltásokat emeltem ki. Jól látható, hogy a darab egésze tulajdonképpen öt egyre nagyobb és hosszabb ideig tartó crescendóból áll, ami a kóda decresendójával zárul végül. A *Fanfares* dinamikai jelei különleges térbeli hangzásélményre utalnak. A fent már említett szerzői instruciók utalásainak (az osztinátó mindvégig „háttérben", a kétszólamú motívumok „előtérben"), a „da lontano", „poco meno lontano", „closer"-„näher", „further away"-„entfernter", kifejezések, una corda – tre corde váltások mind differenciált hangzáskép és hangzási illúzió megjelenítésére szólítja fel az előadót. A szélső pólusok, a nyolcszoros piano (170. ütem) és a hatszoros forte (197. ütem) tág teret nyújtanak a belső dinamikai változások megvalósításához.

Érdemes kitértni a *Fanfares* egy korábbi vázlatára és a kürttrió második tételével való rokonságára.

> Ligeti vázlatai a negyedik etűdhöz és első széljegyzete ehhez a kompozícióhoz segítenek felismerni, hogy a *Fanfares* koncepciójával egy *Hommage à Bartók* elképzelését kötötte össze. Az etűd első széljegyzete után még tétovázott, hogy a darabot *Fanfares*-nak vagy *Bartoque*-nak nevezze. „*Pour fêter Bartók*"-nak kellett volna címezni. Érdekes módon egy korai vázlatban két egymással rokon ötlet tűnik ki: egyik a *Fanfare* felirattal, a másik – *Bartoque* – bartókizmusra mutat rá, nevezhető szekundsúrlódások felhalmozódásának, melyek Bartók „vad" stílusát karakterizálják. Ebben az összefüggésben kitűnik és megjegyzendő, hogy Ligeti eredetileg arra gondolt, hogy a *Fanfares* osztinátófiguráinak első és negyedik hangját szekundsúrlódásokkal látja el. Az elvetett vázlat elején különösen szembetűnik, hogy a jobb kéz fanfárszerű motívuma ellentétben az osztinátó nyolcadritmusával hétnyolcados metrumba ágyazódik.[7]

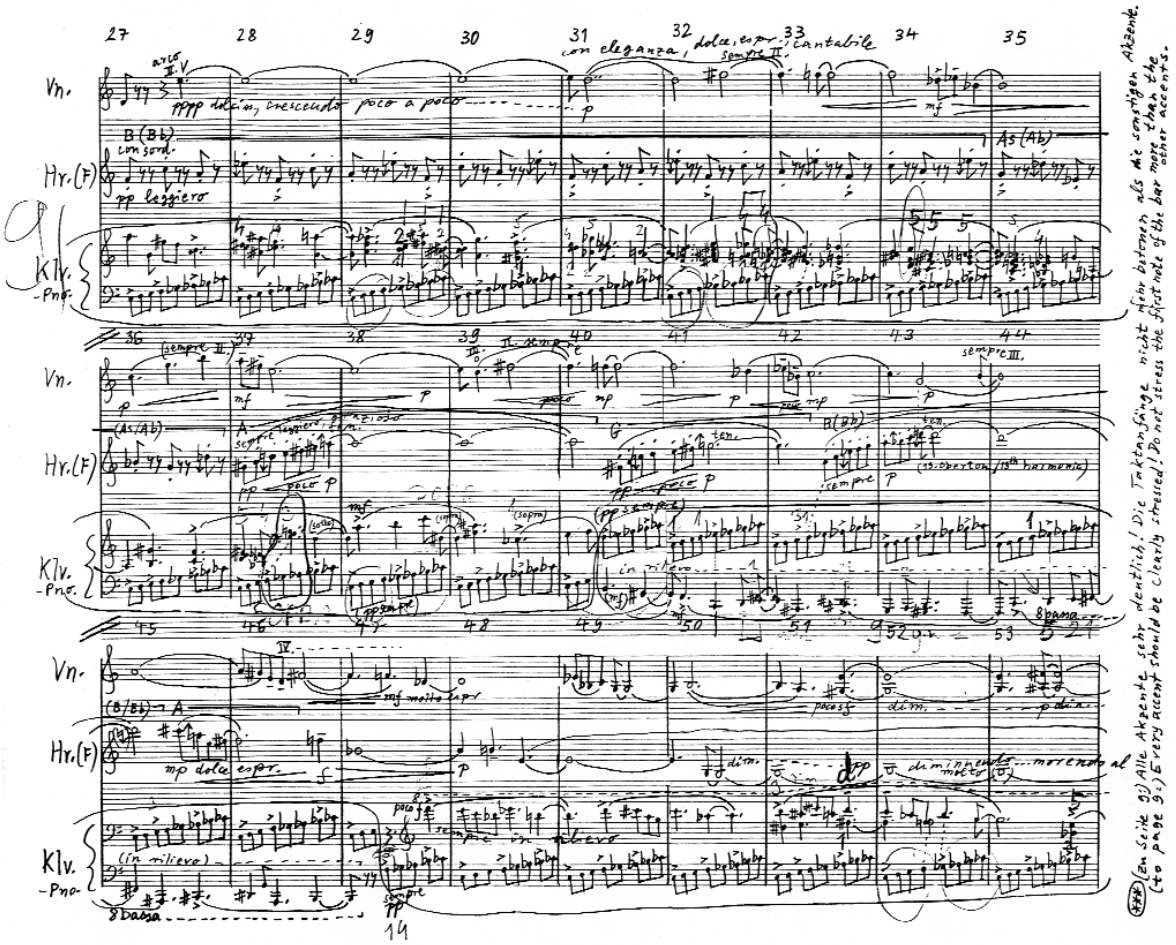
7 **Constantin Floros,** *György Ligeti. Jeneseits von Avantgarde und Postmoderne*. Komponisten unserer Zeit Band 26 Österreichische Musikzeit Edition. (Wien: Verlag Lafite, 1996), 179–180.

Ligeti György: *Fanfares*



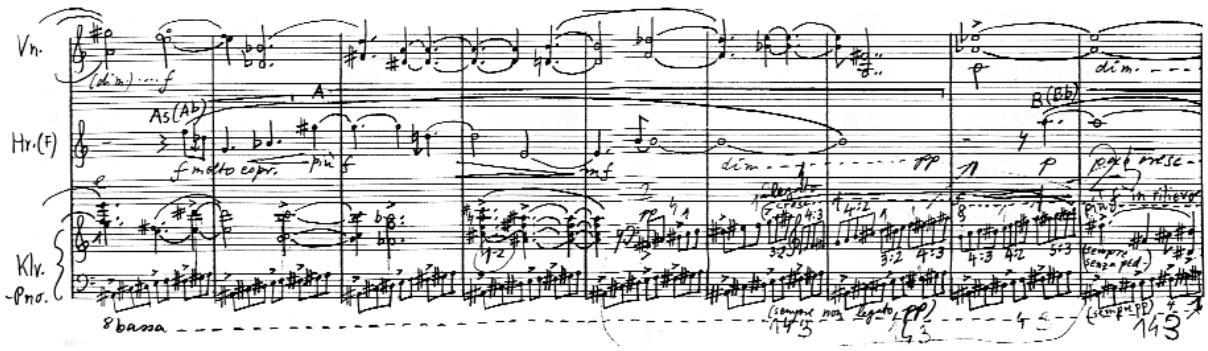
Amint a kottapéldán is látható, Ligeti először 3+5 illetve 3+3+2 tagolásban gondolkodott az osztinátófigurát illetően. A kürttrió már említett második tételét Ligeti alapvetően hasonló tempó- és karakter-megjelöléssel látta el: Vivacissimo, molto ritmico, 𝅝=60. A tétel 3+3+2 osztásban mozog, de például helyenként ütempárokban 4+4 és 2+3+3 felosztással is találkozhatunk,

Ligeti György: *Hommage à Brahms, trió hegedűre, kürtre és zongorára*



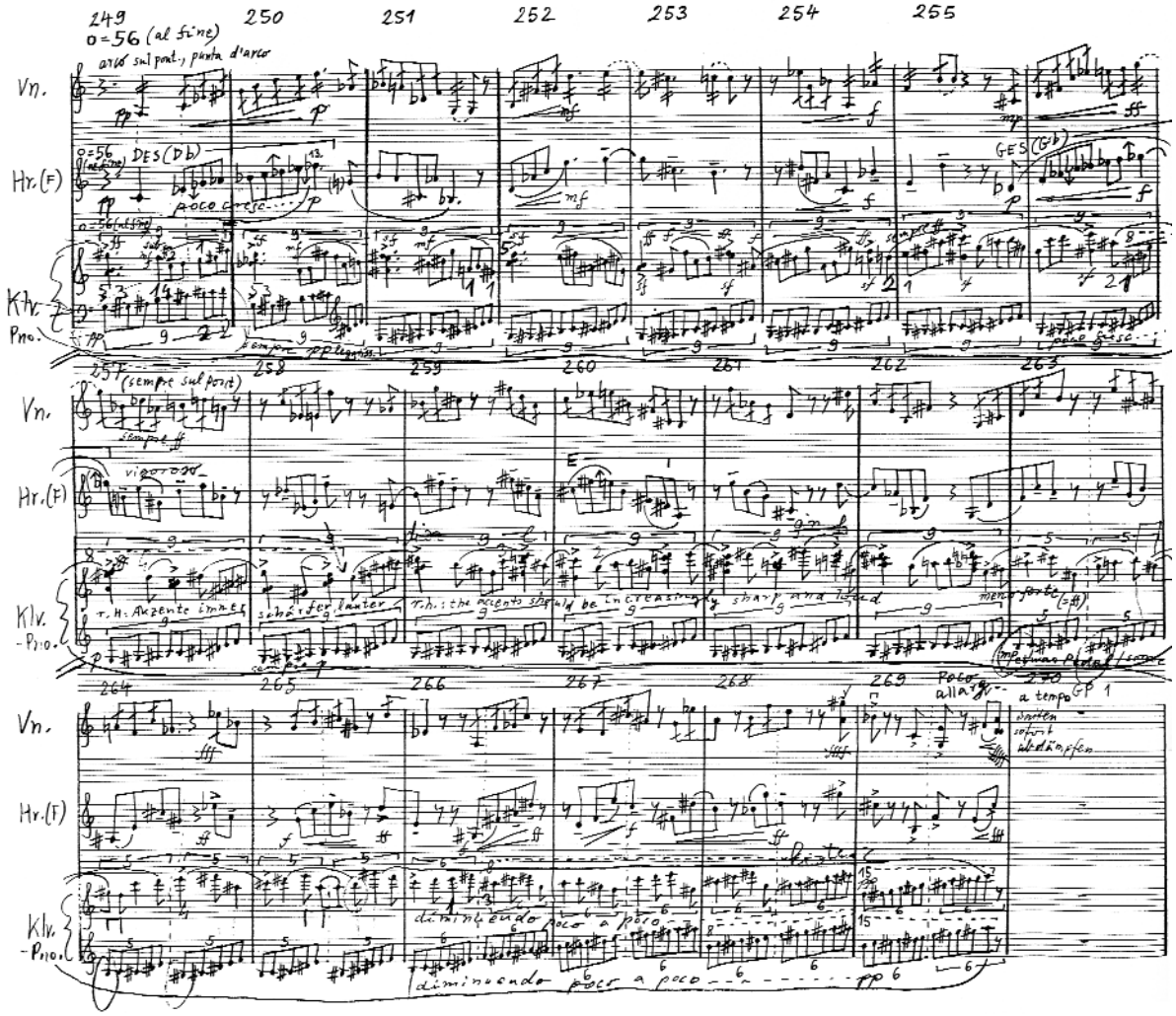
másutt 3+2+3 is szerepel, sőt a 221–222–223. ütemekben a bal és jobb kéz ritmusai elvesztik addigi közös nyolcad léptéküket.

Ligeti György: *Hommage à Brahms, trió hegedűre, kürtre és zongorára*



Sőt a 249. ütemtől az alaptempó maga (𝅝=56) és az osztinátófigura is tágul. 3+3+3 hang tehát kilenc nyolcad áll egy csoportban, majd a 263. ütemtől 5+5, a 266. ütemtől 6+6.

Ligeti György: *Hommage à Brahms, trió hegedűre, kürtre és zongorára*



Ötödik etűd – *Arc-en-ciel*

Az *Arc-en-ciel (Szivárvány)* című etűd 1985-ben keletkezett, a Bayerischen Vereinsbank felkérésére, a hamburgi „8½ – Koncertek” nevű rendezvényre. Ligeti Louise Sibourd-nak ajánlotta a művet. Az ősbemutatón Volker Banfield adta elő, 1985. november 1-jén, Hamburgban.

Tempójelzés: Andante con eleganza, with swing ♪=ca. 84

Ütemmutató $\frac{3}{4}$ ($\frac{2}{\text{♩.}}$)

A címről egyszerre jut eszünkbe a szivárvány mint természeti jelenség, mint szimbólum és mint esztétikai kép. A Ligetivel kortárs Messiaen is előszeretettel használja a szivárványt művei címében, s mint vallásos szimbólumot is felfedezhetjük ezt pl. a *Quatour pour la Fin du Temps* VII. tételének címében: *Fouillis d'arcs-en ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du Temps*.

A Bibliában a szivárvány Isten és az emberek szövetségét jelképezi, a megbékélés jelképeként jelenik meg.

> 13. Az én ívemet helyeztetem a felhőkbe, s ez lesz jele a szövetségnek közöttem és a föld között.
> 14. És lészen, hogy mikor felhővel borítom be a földet, meglátszik az ív a felhőben.
> 15. És megemlékezem az én szövetségemről, mely van én közöttem és ti közöttetek, és minden testből való élő állat között; és nem lesz többé víz özönné minden testnek elvesztésére.
> 16. Azért legyen tehát az ív a felhőben, hogy lássam azt és megemlékezzem az örökkévaló szövetségről Isten között és minden testből való élő állat között, mely a földön van.
> 17. És monda Isten Noénak: Ez ama szövetségnek jele, melyet szerzettem én közöttem és minden test között, mely a földön van.[1]

1 Biblia, Ószövetség, Mózes könyve 9, Szövetség és szivárvány 13–17, (ford.: Károli Gáspár)

Ligeti egy Denys Bouliane-nel folytatott beszélgetésében 1987-ben így nyilatkozik az *Arc-en-ciel*-ről:

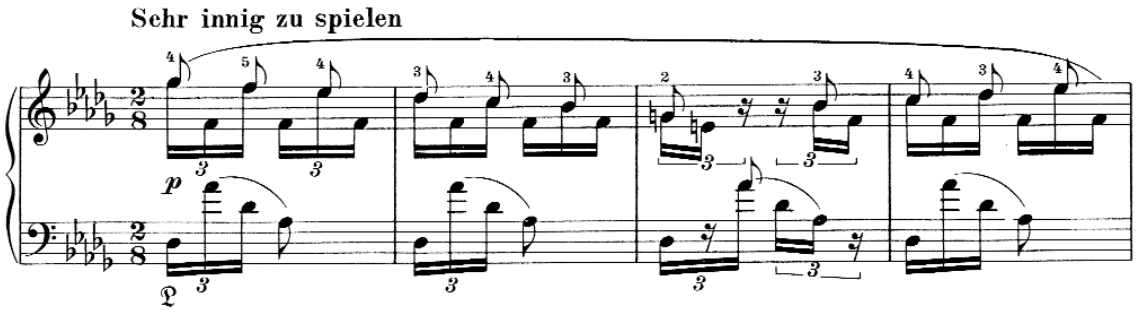
> […] az Arc-en ciel olyan mű, mely hidat alkot Chopin és a jazz között.[2]

Ezt a megjegyzést megerősíti az autográf szerzői instrukciója is, ha az Andante molto rubato con eleganza, with swing tempójelzést, ill. az előadási karakterre vonatkozó szerzői instrukciót tekintjük a kéziratban. A Schott kiadó nyomtatott verziójában ez már Andante con eleganza, with swingként szerepel. Ehhez jön még a piano dinamikai jelzés mellé írt dolce con tenerezza, sempre legato, molto espressivo is.

A Chopin zenéjével való, s Ligeti által is vállalt rokonság nemcsak a chopini hangzás, hanem a romantikára annyira jellemző hemiola-technika alkalmazásából is fakad. Denys Bouliane elemzése Chopinen kívül egyéb rokonságokra is utal:

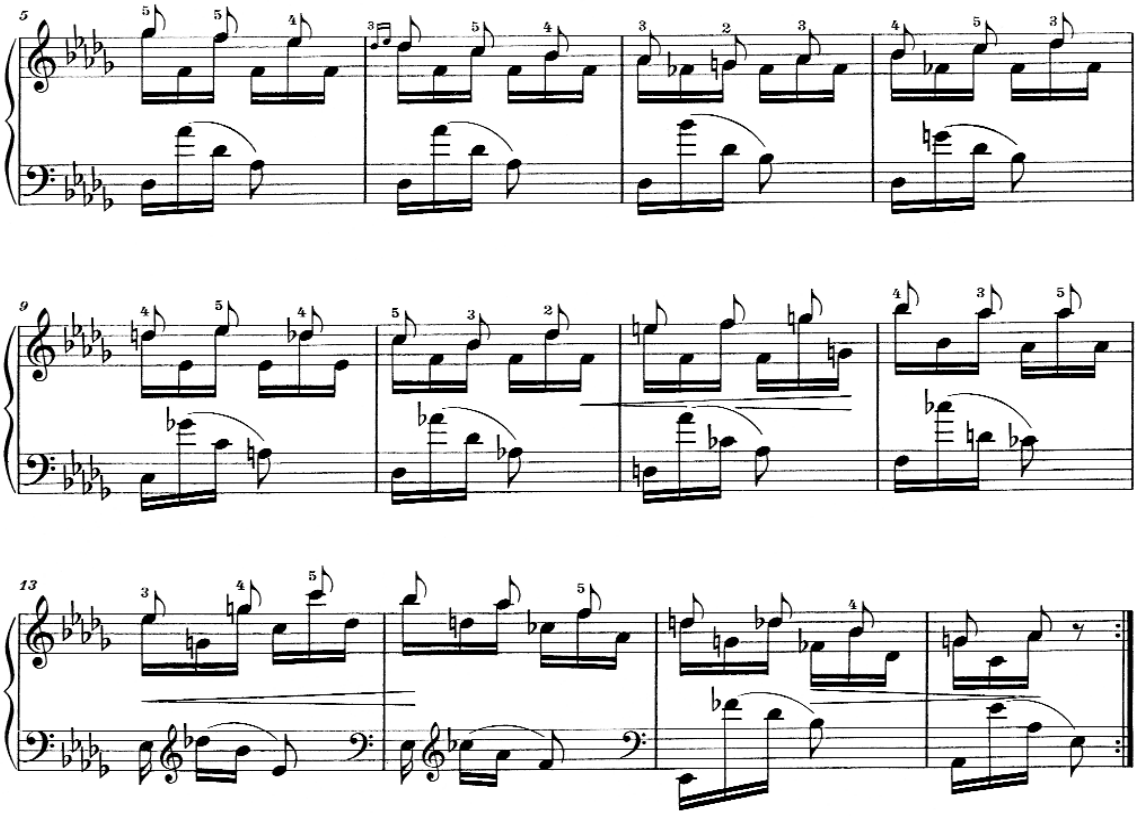
> […] Schumann *Fantasiestücke* vagy Fauré és Duparc impresszionisztikus arabeszkjeinek árnyékát láthatjuk kirajzolódni […] az ember egy Eroll-Garner vagy egy Bill Evans ballada visszhangját is felfedezheti. Pl. Herbie Mann „Nirvana" c. számának elejét, ahogyan Bill Evans a hatvanas évek elején fölvette:[3]

Schumann: *Fantasiestücke op.12 – Des Abends*

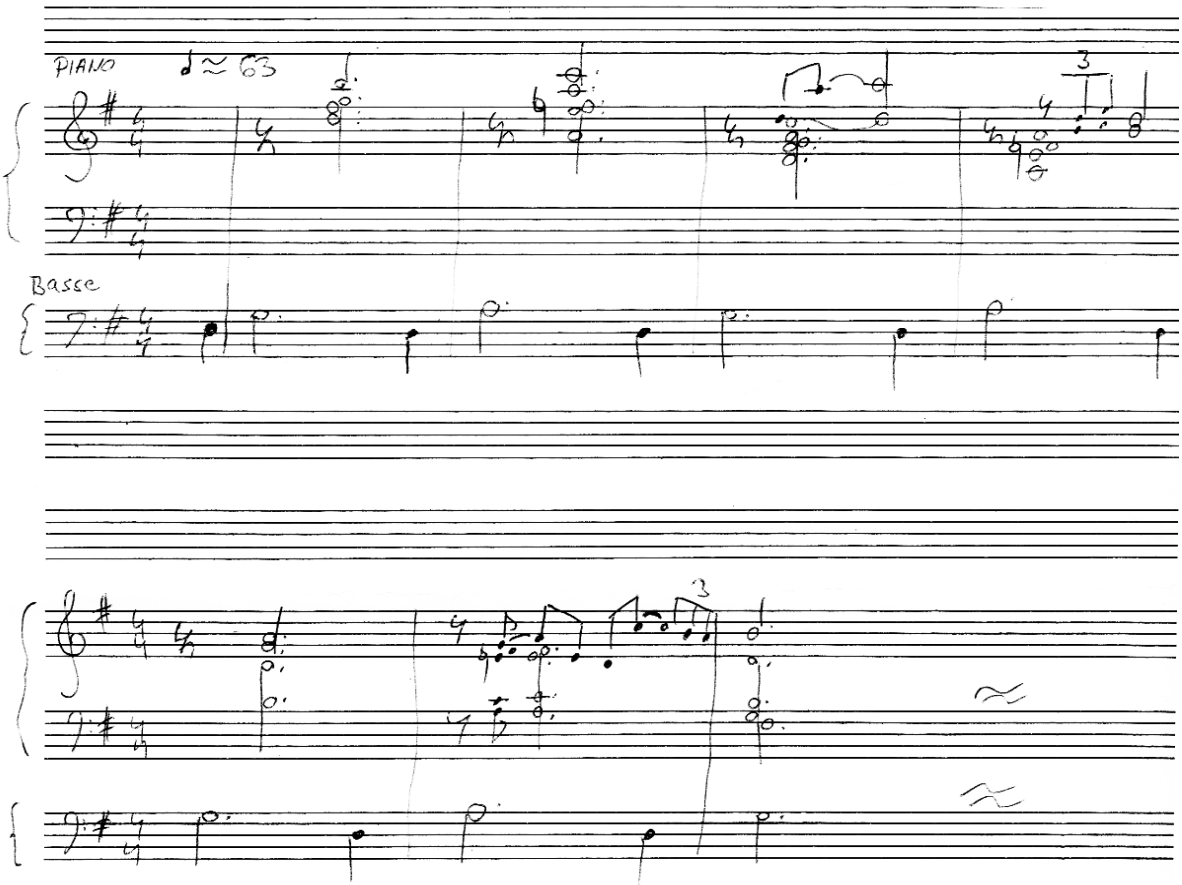


2 **Constantin Floros,** *György Ligeti. Jeneseits von Avantgarde und Postmoderne*. Komponisten unserer Zeit Band 26 Österreichische Musikzeit Edition. (Wien: Verlag Lafite, 1996), 180.

3 **Denys Bouliane,** „Imaginäre Bewegung. György Ligetis *»Études pour Piano«", Musik Texte* 28/29 (1989. márc.): 82.;

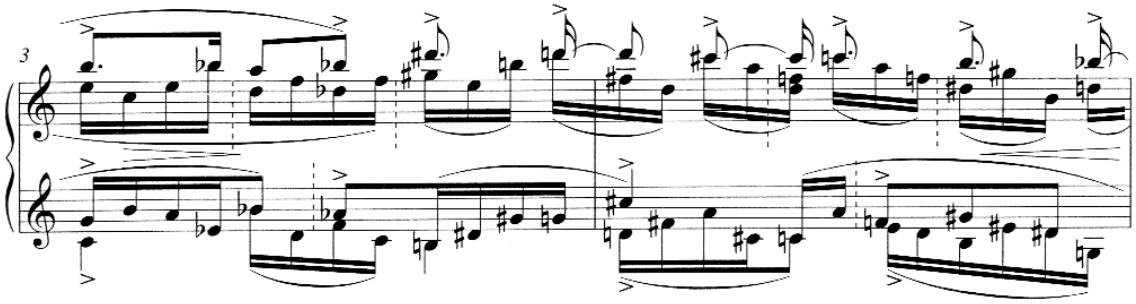


Herbie Mann: *Nirvana*



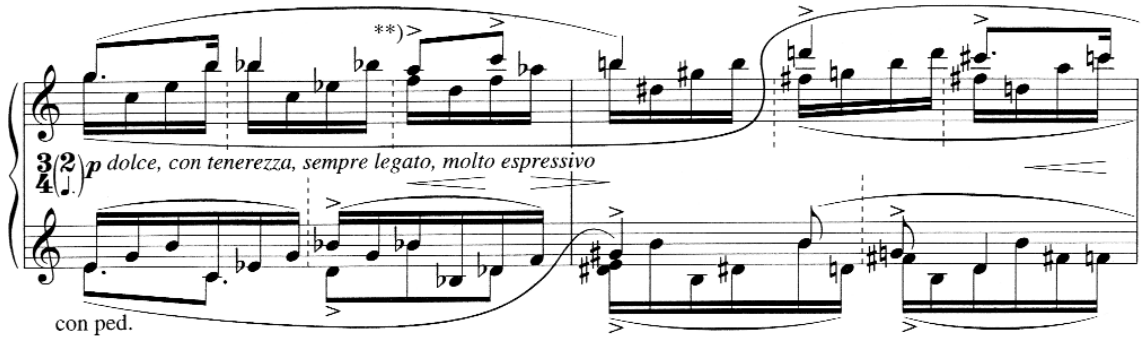
Az *Arc-en-ciel* alapvetően egy hemiola-tanulmány. A jobbkéz $\frac{3}{4}$-es metrumban, a bal pedig $\frac{6}{8}$-os metrumban értelmezhető. Az ütemenként tizenkét tizenhatod kétféle csoportosítása ritmikai kontrapunktot eredményez, s a darab ezáltal a komplexitás magas fokát éri el. A kettős időbeosztás csupán keretet ad a fő ritmikai eseményeknek, egyfajta háttérfüggönyt alkot, melyből újabb és újabb hemiolikus ritmikai rétegek tűnnek elő. Sokszólamú struktúra rajzolódik ki a két fő figurációs kontúr mögött, a szólamok háromdimenziós tér érzetének illúzióját keltik. A jobb kéz 3×2-es és a bal kéz 2×3-as csoportosítása könnyed, agogikus lebegést alakít ki, s a harmóniák szabályos építkezése mellett ez adja a darab különös báját. A jobb kézben ütemenként három négyhangos motívum, a bal kézben két hathangos motívum fut le, mindkettő arpeggió-szerűen hozza a harmóniafelbontásokat, ugyanakkor mégis két külön szólamot képeznek. Általában a jobb kéz artikulációja dominál a darab folyamán, azzal együtt, hogy a két kéz külön-külön saját sebességet ill. lejtést vesz fel egy és ugyanazon tempón belül. A szólamok különféle hemiolás viszonyba lépnek egymással. A tizenkét tizenhatodon belül kettes, hármas, négyes és hatos csoportokat alkotnak. S ezek a csoportosítások nemcsak jobb ill. bal kézre osztva jelennek meg, hanem egy kézen belül is.

Ligeti György: *Arc-en-ciel*



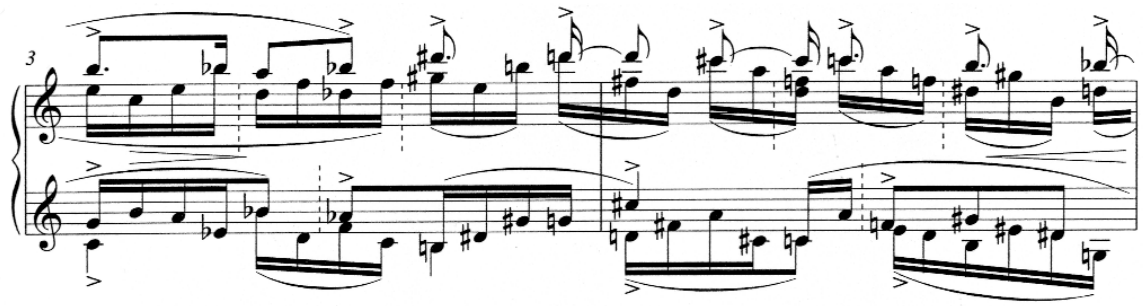
Az első két ütemben máris látható, hogy a 3×4 hang ill. 2×6 hang is különbözőképpen alakulhat. A bal kézben az első ütemben a hathangos motívum még 2×3 hangos csoportokban jelenik meg, a második ütemben viszont 3×2-es csoportban értelmezhető.

Ligeti György: *Arc-en-ciel*



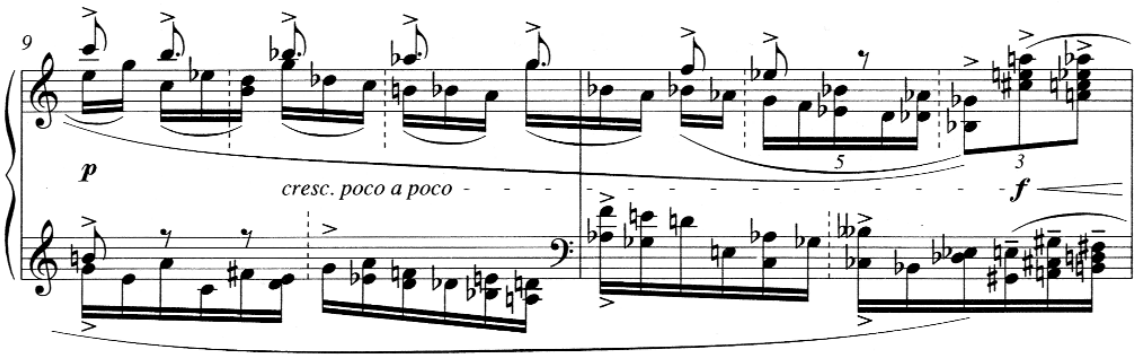
A 3. és 4. ütemekben a jobb kéz tizenkét tizenhatodja már nem három, hanem négy csoportra oszlik, ezáltal, egy szövevényes ritmikai elmozdulás jön létre, s így a két kézben a hangsúlyok egy tizenhatod eltéréssel jelennek meg.

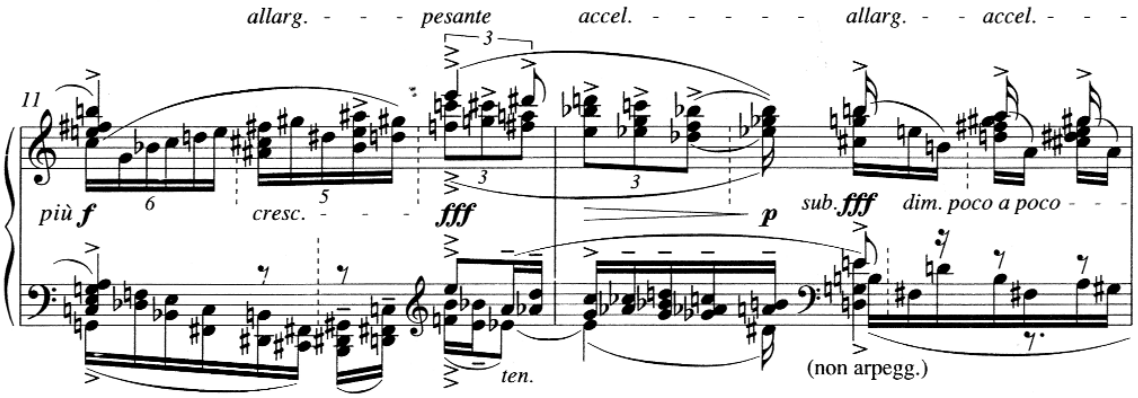
Ligeti György: *Arc-en-ciel*



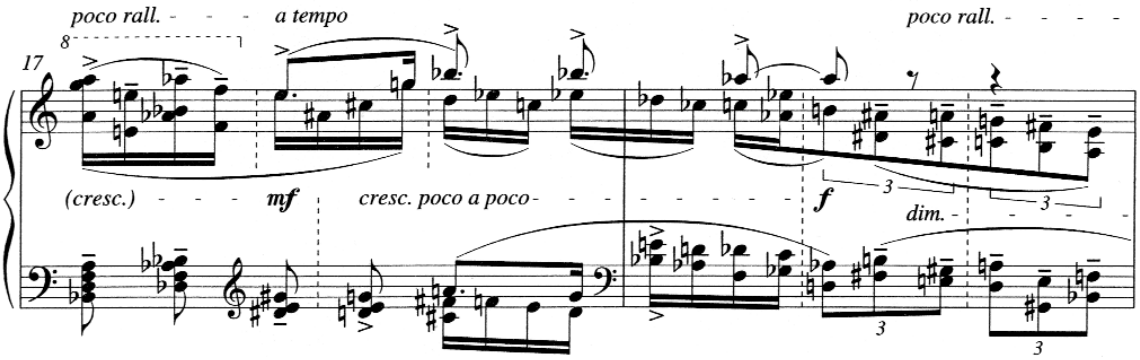
A későbbiek folyamán az első két ütem quasi „ritmikai alapszabályát” még nagyobb „szabálytalanságok” törik meg, triolák, kvintolák, szextolák jelennek meg. S a szaggatott vonallal jelölt ál-ütemvonalak már a ritmikai sűrűsödés által keletkezett $\frac{3}{8}$-ados metrum körvonalait engedik kirajzolódni.

Ligeti György: *Arc-en-ciel*



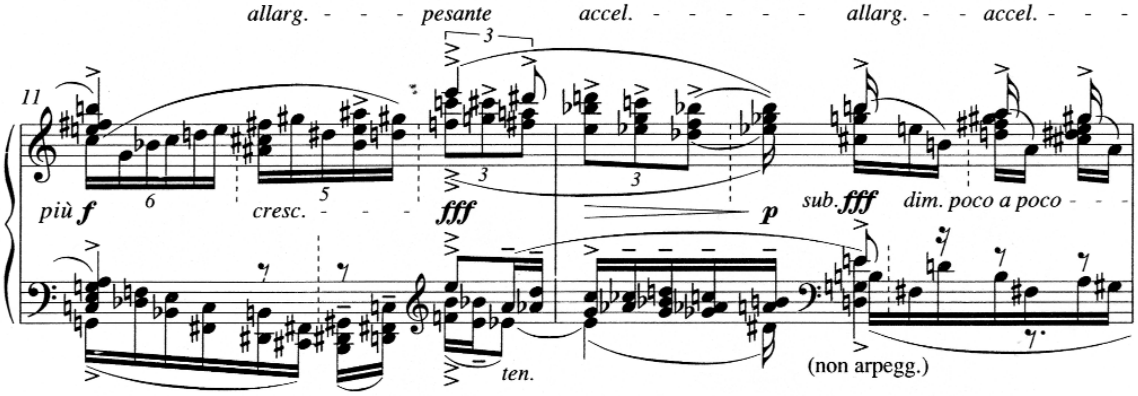


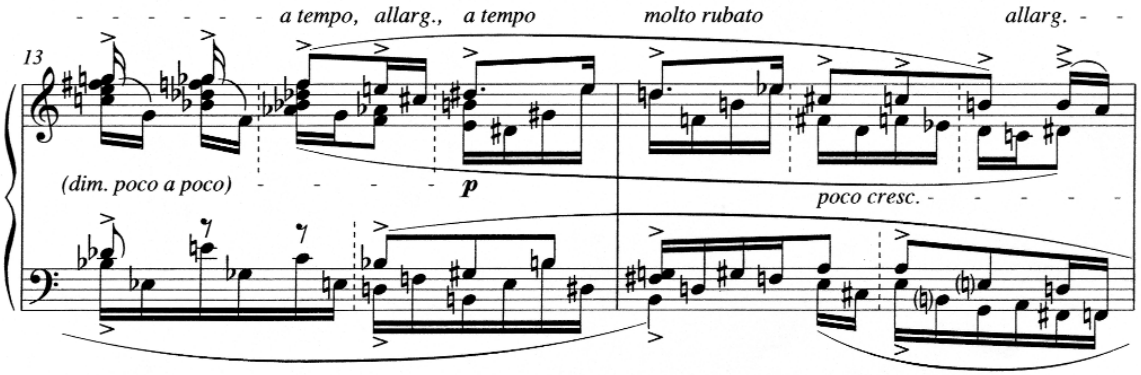
Ligeti György: *Arc-en-ciel*



A darab csúcspontját követő visszavonulás, ill. álvisszatérés

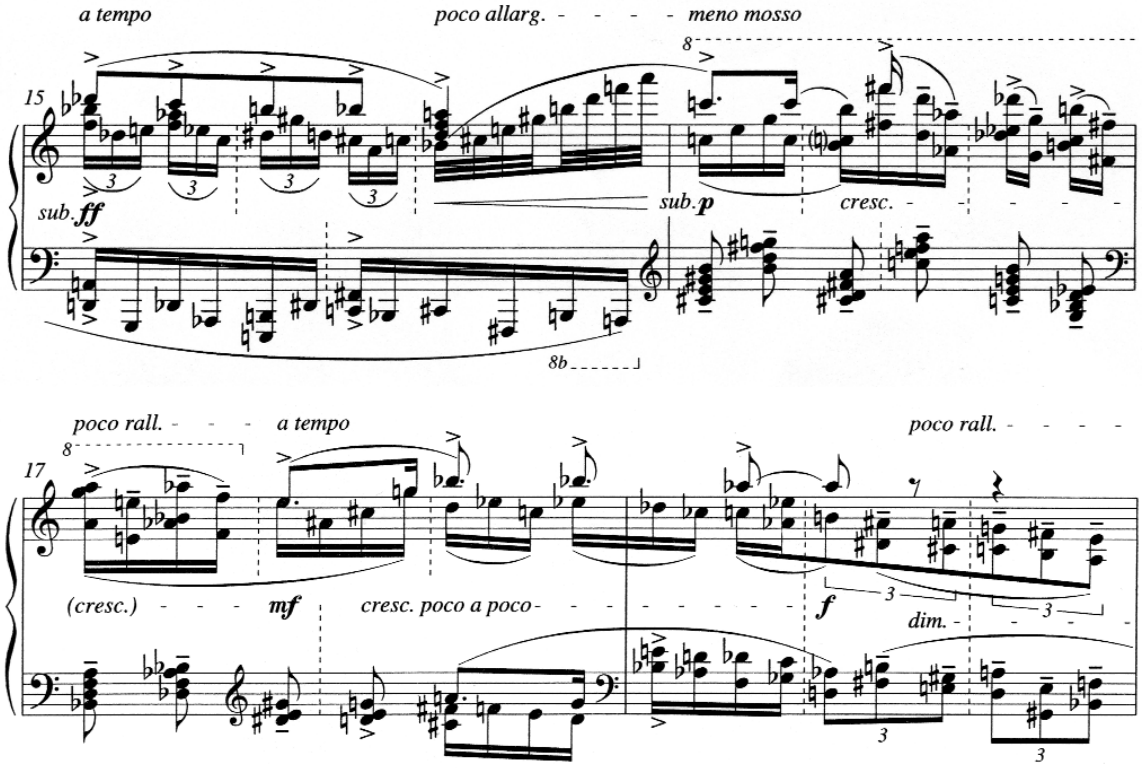
Ligeti György: *Arc-en-ciel*



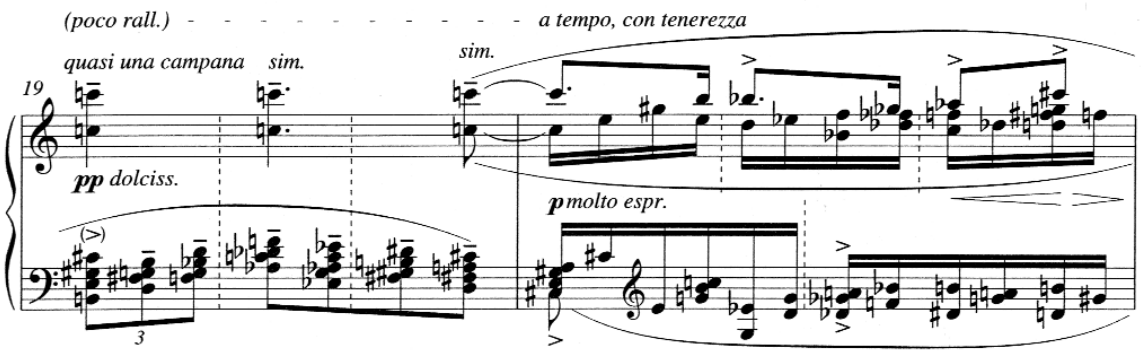


is rejteget még ritmikai újdonságokat. Pl. a bal kézben megjelenő tenuto duolák

Ligeti György: *Arc-en-ciel*



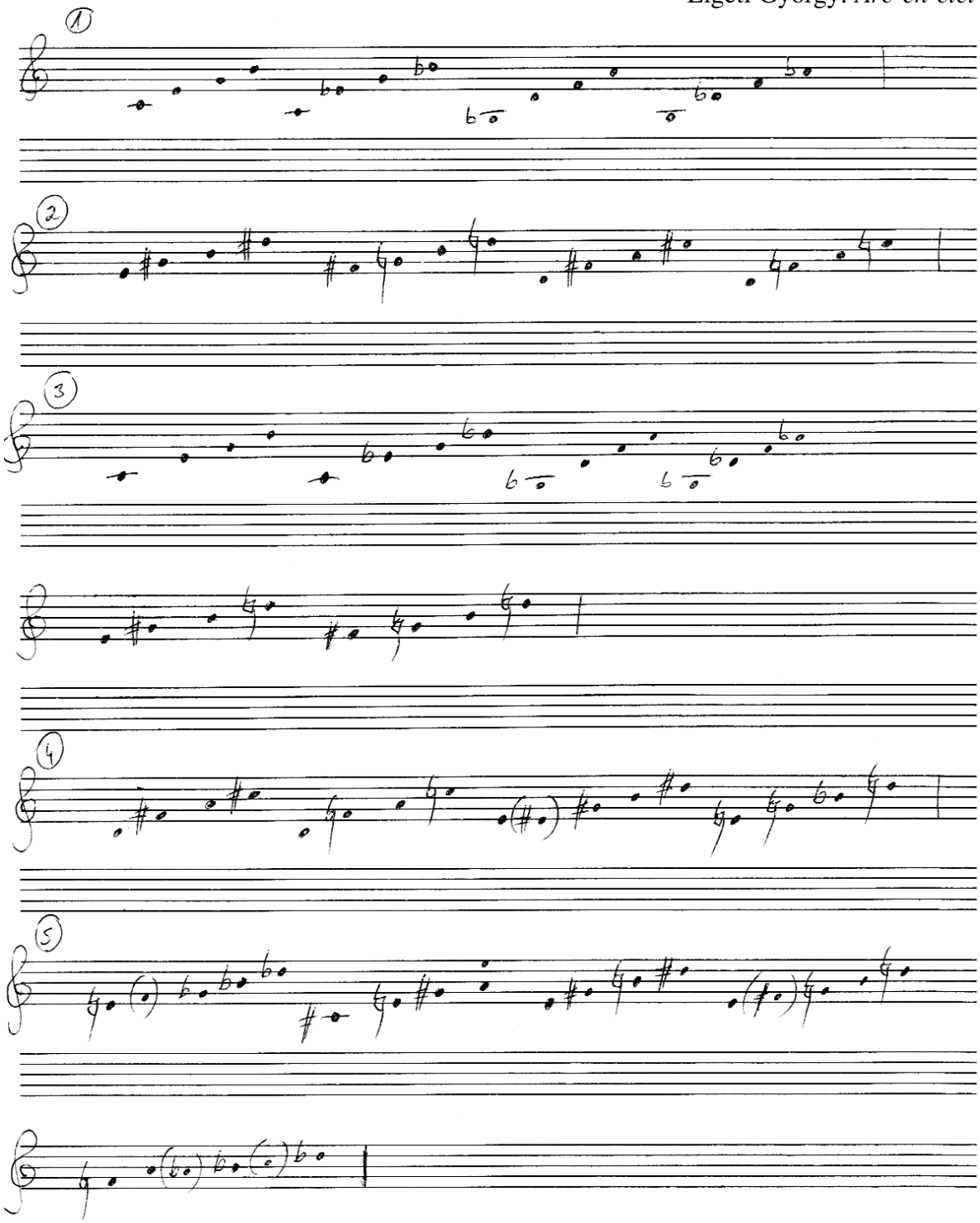
ill. a leghosszabb ritmusértékben mozgó jobb kéz szólam az igazi visszatérés előtt hosszú felütést képezve.

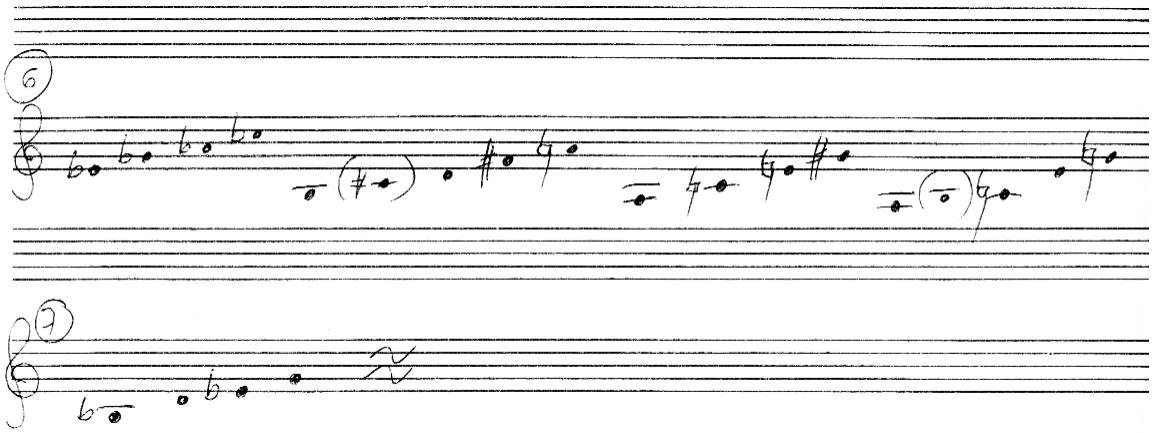


A darab formai felépítésével párhuzamban áll a mű dinamikai felépítése is. Az etűd viszonylag magasabb regiszterben, piano dinamikával indul. Egészen a 11–12. ütemekig kisebb poco crescendók, cresendók, ill. crescendo poco a pocók követik egymást, mindannyiszor pianóról vagy subito pianóról indulva. A 11–12. ütemekben, tehát pontosan az összesen 24 ütemes etűd felénél érik el a dinamikai tetőpontot, a háromszoros fortét, majd kisebb diminuendókkal a 13. ütemben található álvisszatérésben ismét pianóról indulva megint crescendókkal építkezve vonul vissza a dinamikai fokozás, előbb fortissimóig, majd fortéig, később mezzofortéig lépcsőzetesen csökkenve, míg végül a kódában már csak egyetlen crescendo erejéig lélegzik a zene (mezzoforte 21–22. ütem), mielőtt a molto diminuendóval háromszoros ill. négyszeres pianóig perdendosi és quasi niente oldódik fel a semmiben, egy teljes ütem csenddel fejezve be a művet. Tulajdonképpen a darab dinamikai felépítése is szivárványívhez hasonlatosan ívet képez.

Érdemes elmélyedni az *Arc-en-ciel* harmóniai struktúrájában is. Denys Bouliane analízise kiválóan megvilágítja a darab szeptimakkordjainak építkezését, amint azok kis nüanszokkal változnak, különböző alterációk eredményekképen, hasonló benyomást keltve, mintha egy prizmát forgatnánk lassan, s ezzel különböző törésekben láthatnánk a fehér fény szivárványszínekre bomlását.

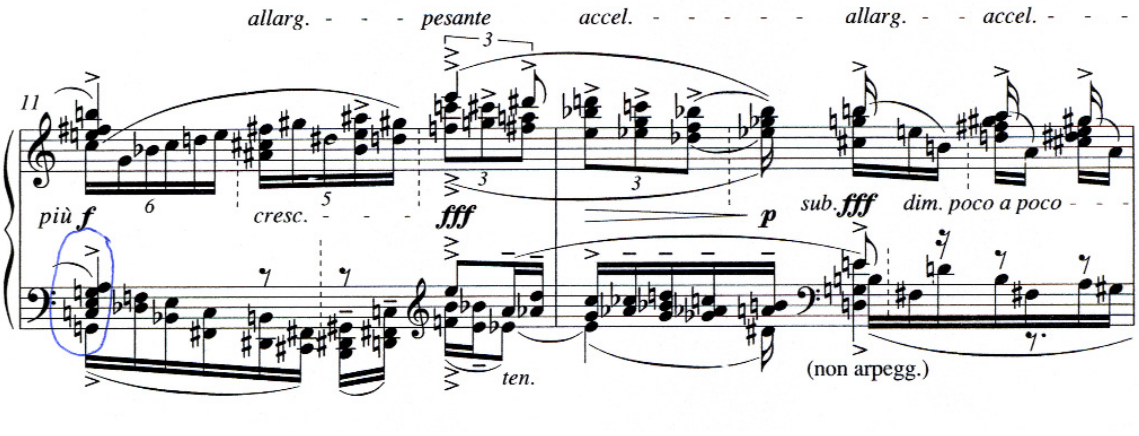
Ligeti György: *Arc-en-ciel*



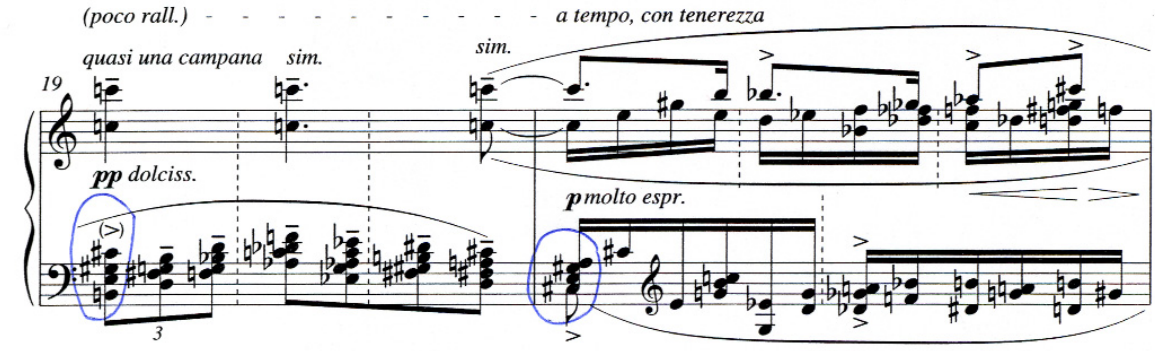


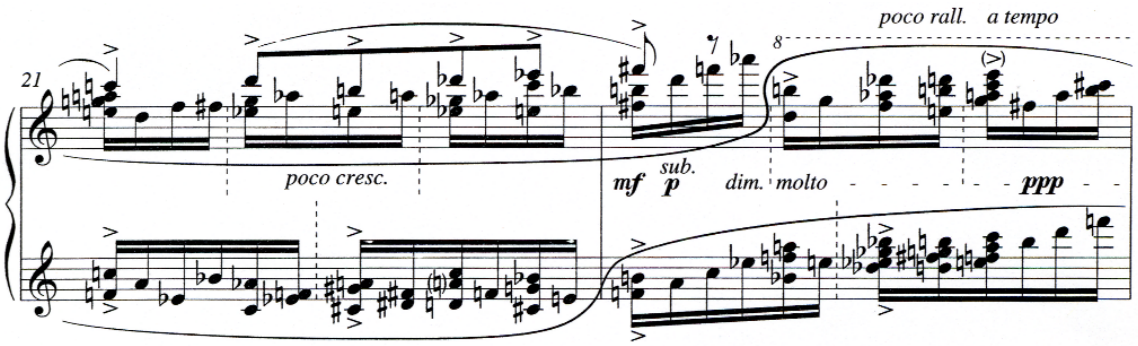
Constantin Floros kiemeli a *sixte ajoutée* szerepét a darabban:

Ligeti György: *Arc-en-ciel*



Ligeti György: *Arc-en-ciel*





A kézirat és a Schott kiadó nyomtatott változata közt kis különbségek lelhetők: egyrészt az elemzés elején említett tempójelzés különbözik, másrészt a 18. ütemben a triolák tenutóval jelölt hangjainál a kéziratban már az első tenuto hangtól indul a poco rallentando, a nyomtatott kottában a második tenutós hangon. A darab játékideje a kéziratban 2´45˝, a nyomtatásban 3´45˝, tehát valószínű, hogy Ligeti később lassabb tempóban képzelte el az *Arc-en-ciel*-t.

Hatodik etűd – *Automne à Varsovie*

Az *Automne à Varsovie*-t a szerző 1985. június 11-én fejezte be, ősbemutatója Varsóban, a Varsói Ősz rendezvényen volt 1985. szeptember 24-én, Volker Banfield játszotta a második és a harmadik Ligeti-etűddel együtt. A mű ajánlása *dediée á mes amis Polonais*, tehát Ligeti lengyel barátainak szól.

Tempójelzés: Presto cantabile, molto ritmico e flessibile, ♩=132, a kéziratban ♩=144

A cím egyértelmű utalás a nyolcvanas évek kényes politikai helyzetére Lengyelországban, a Jaruzelski-kormány idején a liberális megmozdulások elfojtására és a hadiállapotra, ami akkoriban Lengyelországban fenn állt. A címvázlatok közt szerepelt az *Automne de Varsovie* és az *Etude de Varsovie* is, de végül Ligeti az *Automne à Varsovie* mellett döntött.

Ligeti ezt az etűdöt kódaként helyezte az első etűdsorozat végére.

> A hat etűd egyenként és ciklusként egyaránt előadható. A teljes ciklus előadásánál a megadott sorrendet be kell tartani, hogy a nagyforma építkezése jelentést kapjon: lásd az *Automne à Varsovie* „összeomlásszerű" befejezését, mely az egész ciklus kódáját képezi.[1]

A Désordre mellett az első sorozatban ez a legnagyobb szabású és legjelentősebb etűd, s talán a legkomplexebb is. A kompozíció alapját alkotó elemekről Ligeti így ír:

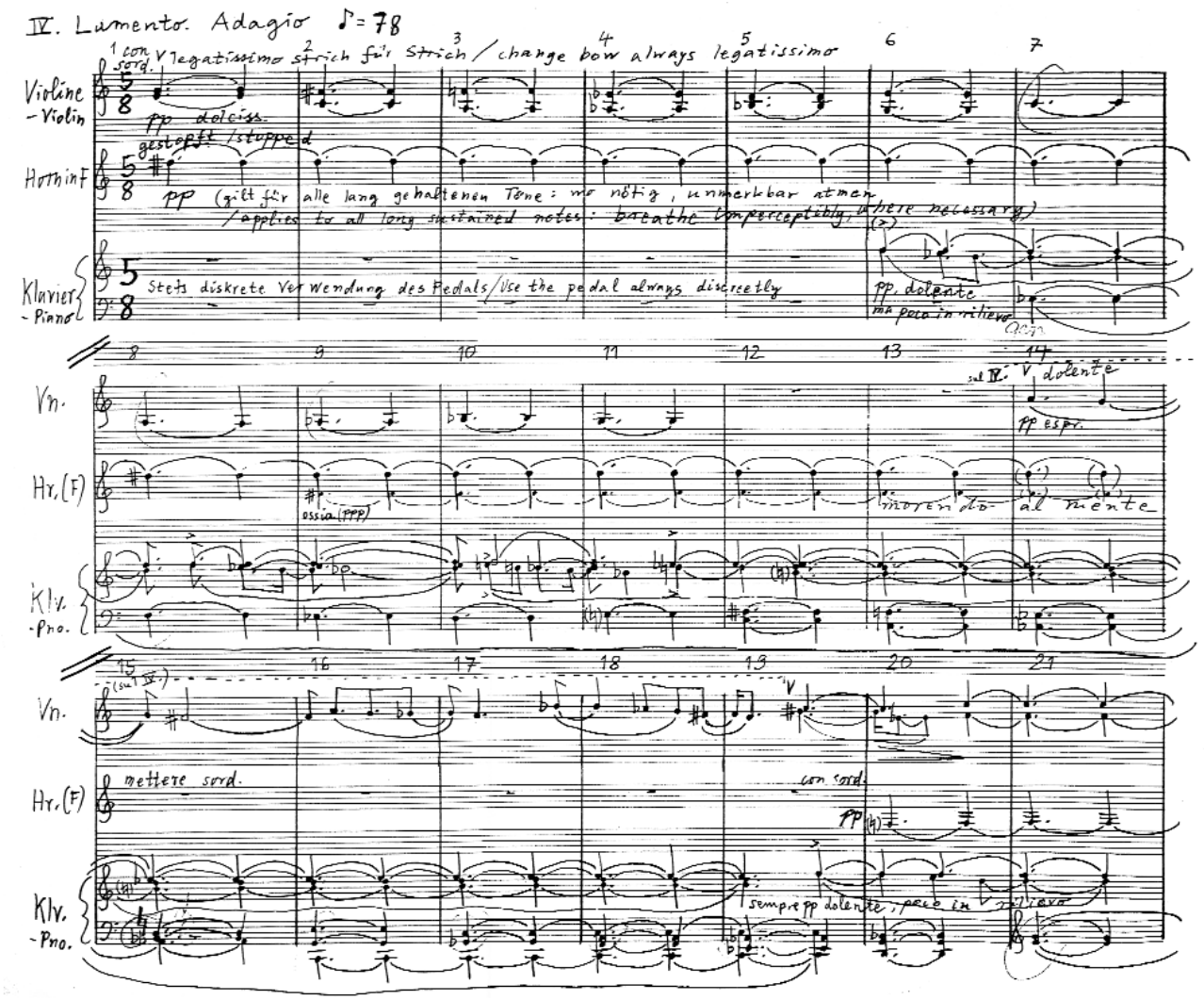
> Míg a varsói etűdben a romantikus hemiola-technika és az afrikai additív-pulzáció összekapcsolását használtam a sebesség-illúziók létrehozásához, ugyanezt az összekapcsolódást alkalmaztam az első etűdnél (*Désordre*) is – amely ritmikailag talán még bonyolultabb – az átjárhatóság kialakításához a metrikai rend és metrikai rendetlenség között.[2]

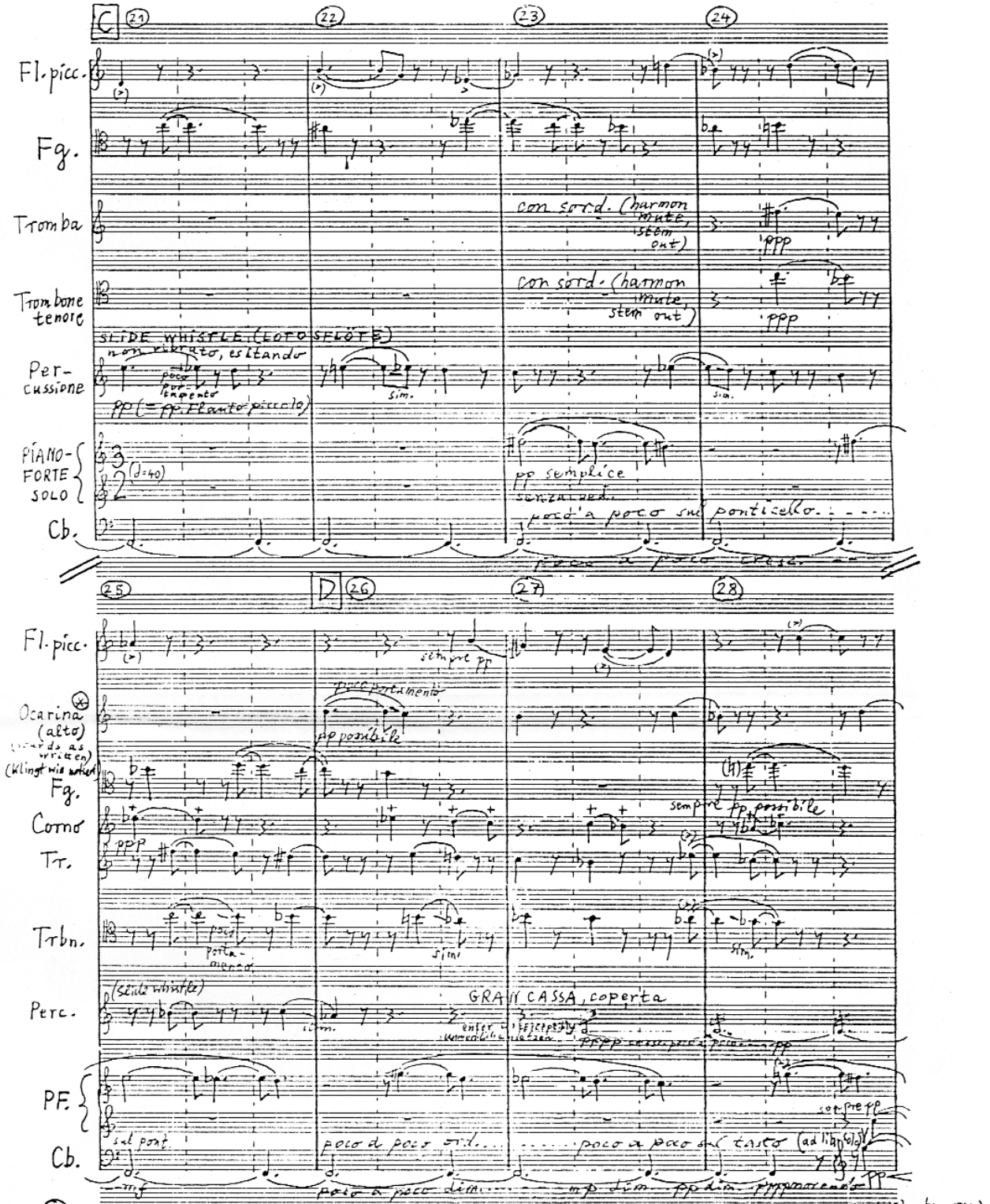
Az első jelenség, amit hallhatunk a darabból, az egyenletes tizenhatod-mozgásra épülő hangfelület négy oktávot átölelő **esz** hangokon. Itt a hangsúlyok vagy az ütemvonalak elveszítik jelentőségüket, teljesen sima, hangsúlyoktól mentes felületet észlelünk, amelyben lassan elmosódnak a tizenhatod hangok körvonalai, és csupán egy

1 **Ligeti György.** „Études pour piano – premier livre – (1985)", *Gütersloh'90* (1990): 11.;
2 **Ligeti György.** „Études pour piano – premier livre – (1985)", *Gütersloh'90* (1990): 11.;

egyenletes hanglebegést hallunk. Ez a mozgás, ill. hangfelület mindössze négy ütem erejéig szünetel a darab folyamán (55–61. ütem), egyébként töretlen marad.
A tempójelzés Presto cantabile, molto ritmico e flessibile önmagában elég ellentmondásos, mégis érthető, hiszen a Presto sebesség szükséges az alapfelületet képező hangok egymásba simulásához, a cantabile, molto ritmico e flessibile pedig a diszkantban belépő lamento jellegű főtéma megformálásához nyújt segítséget az előadónak. Öt négy-tizenhatodos csoport lefutása után lép be ez a dallam, amely a *Kürttrió (Hommage à Brahms, trió hegedűre, kürtre és zongorára)* negyedik tételében, a *Zongoraverseny* második tételében és a *Hegedűverseny*ben is szerepel.

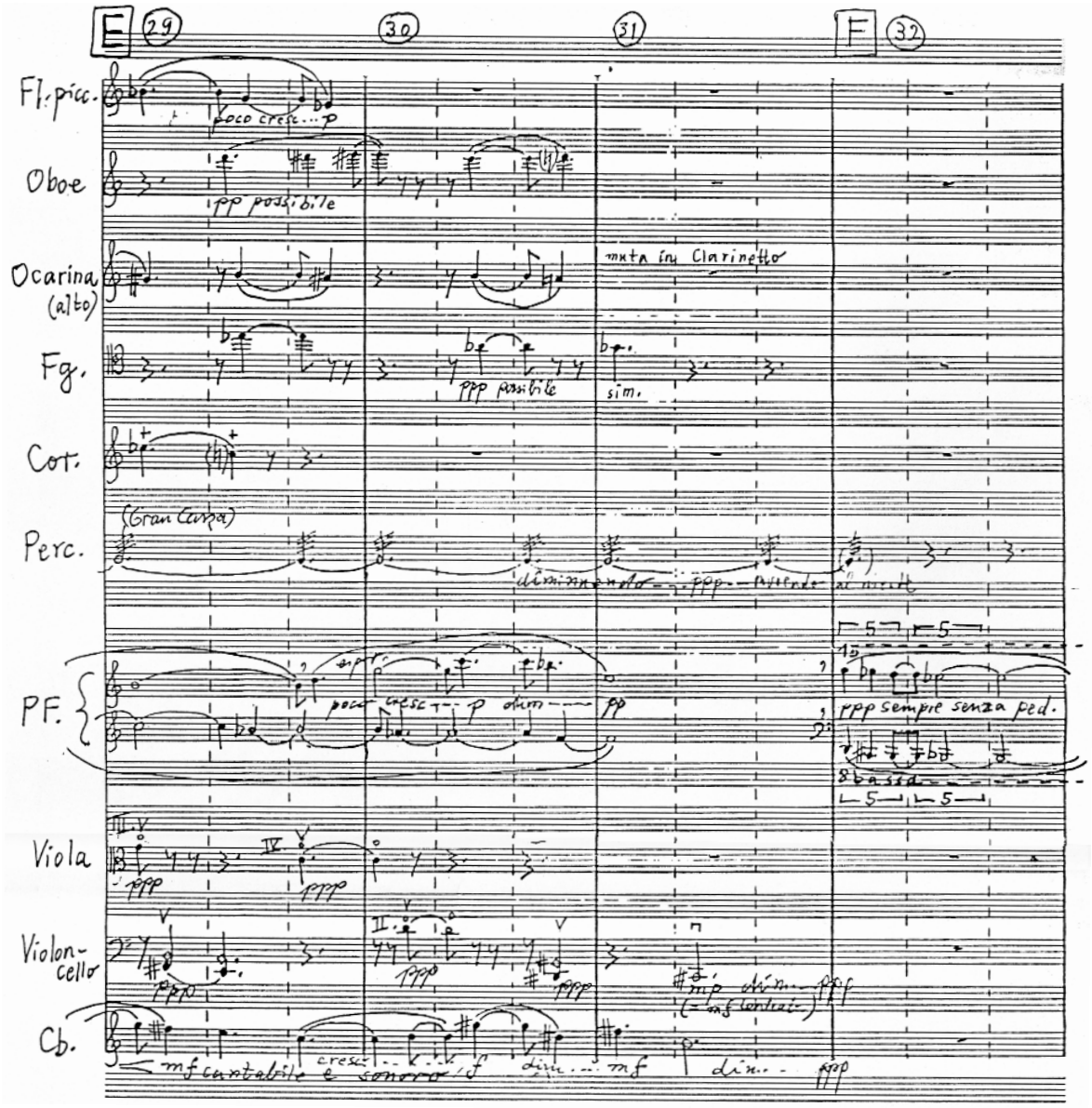
Ligeti György: *Hommage à Brahms, trió hegedűre, kürtre és zongorára*

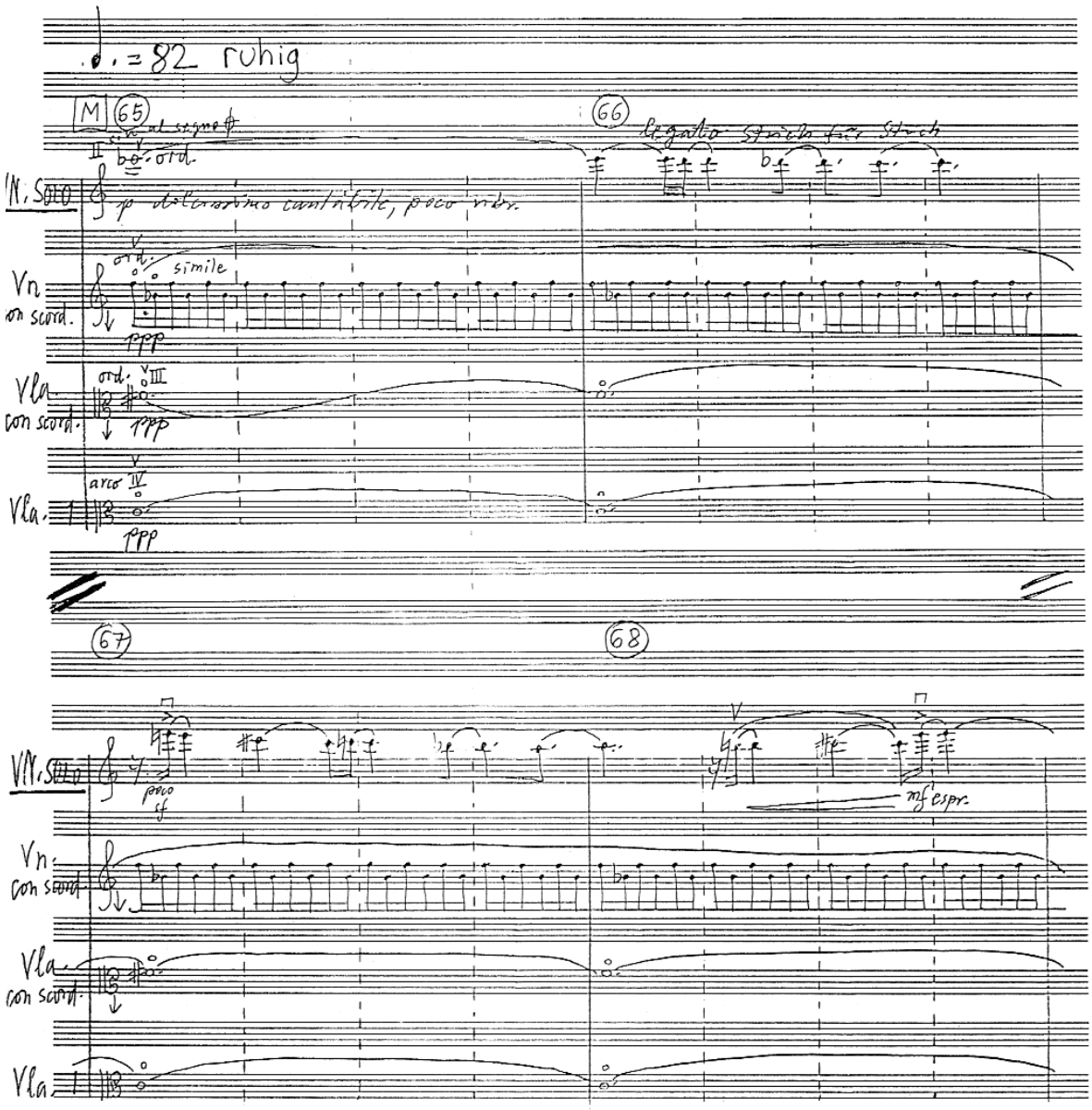


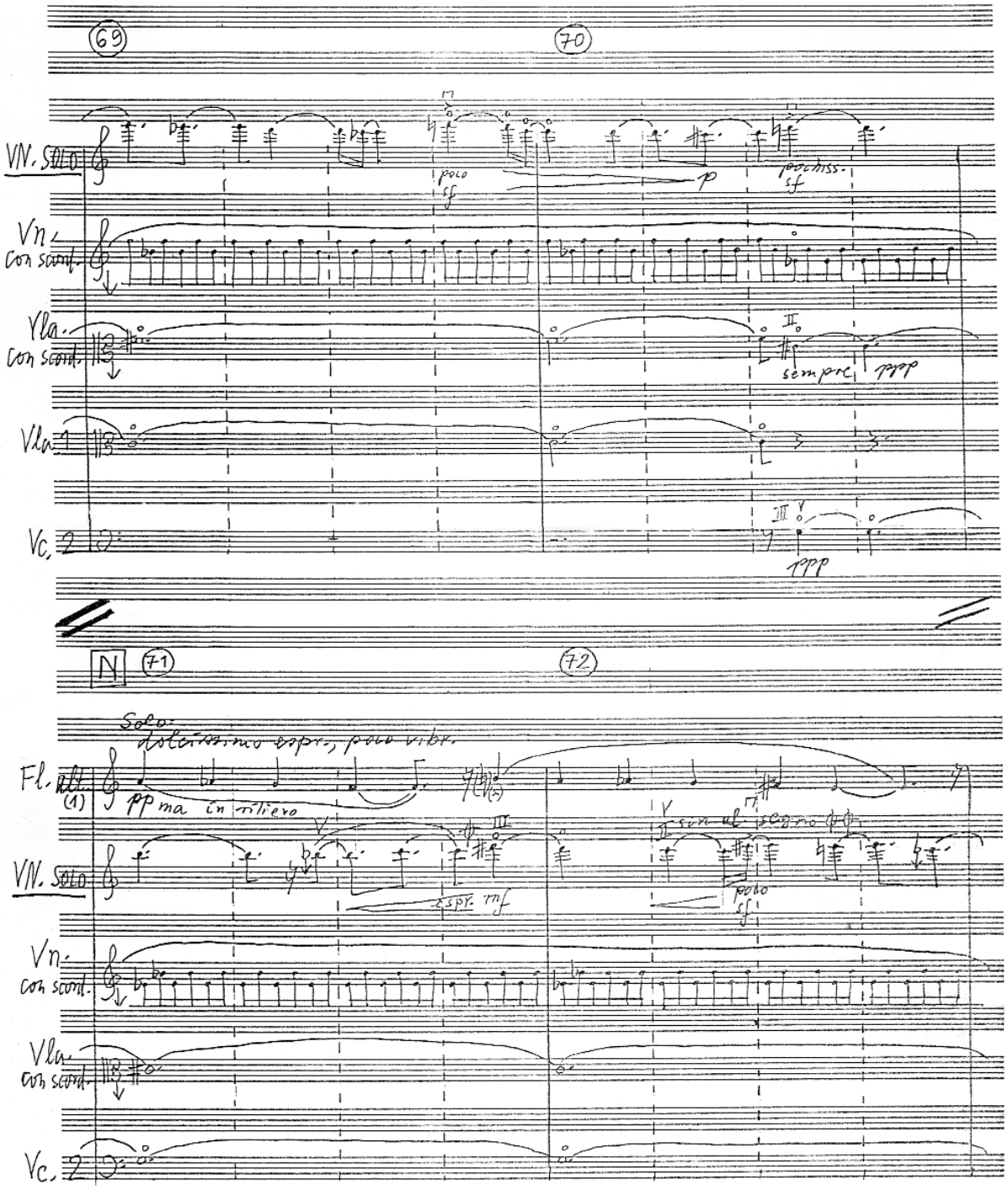


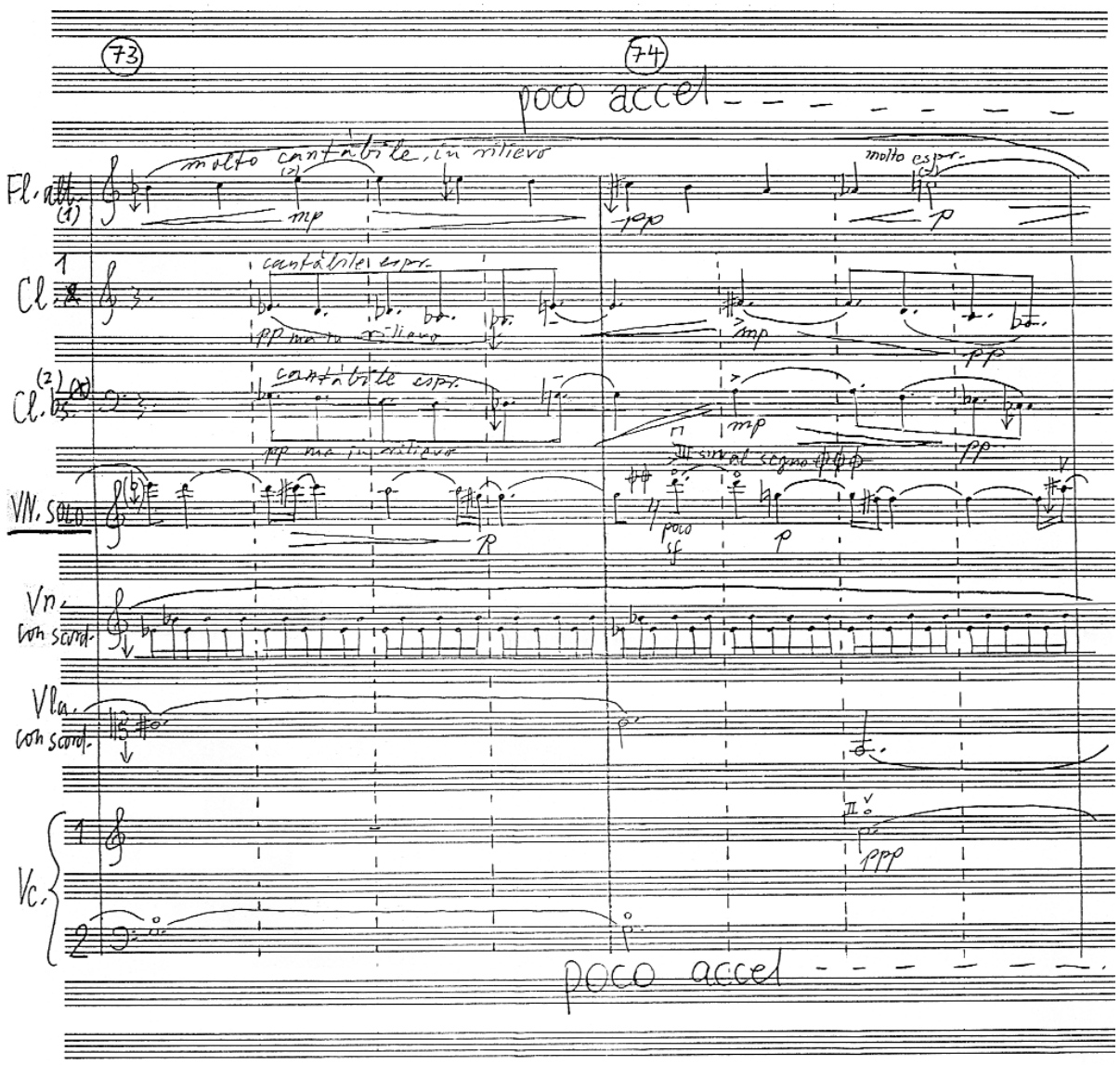
(*) The Alto-Ocarina (preferably in G or F, possible in C) played by the Clarinettist (ad lib. by one violinist).

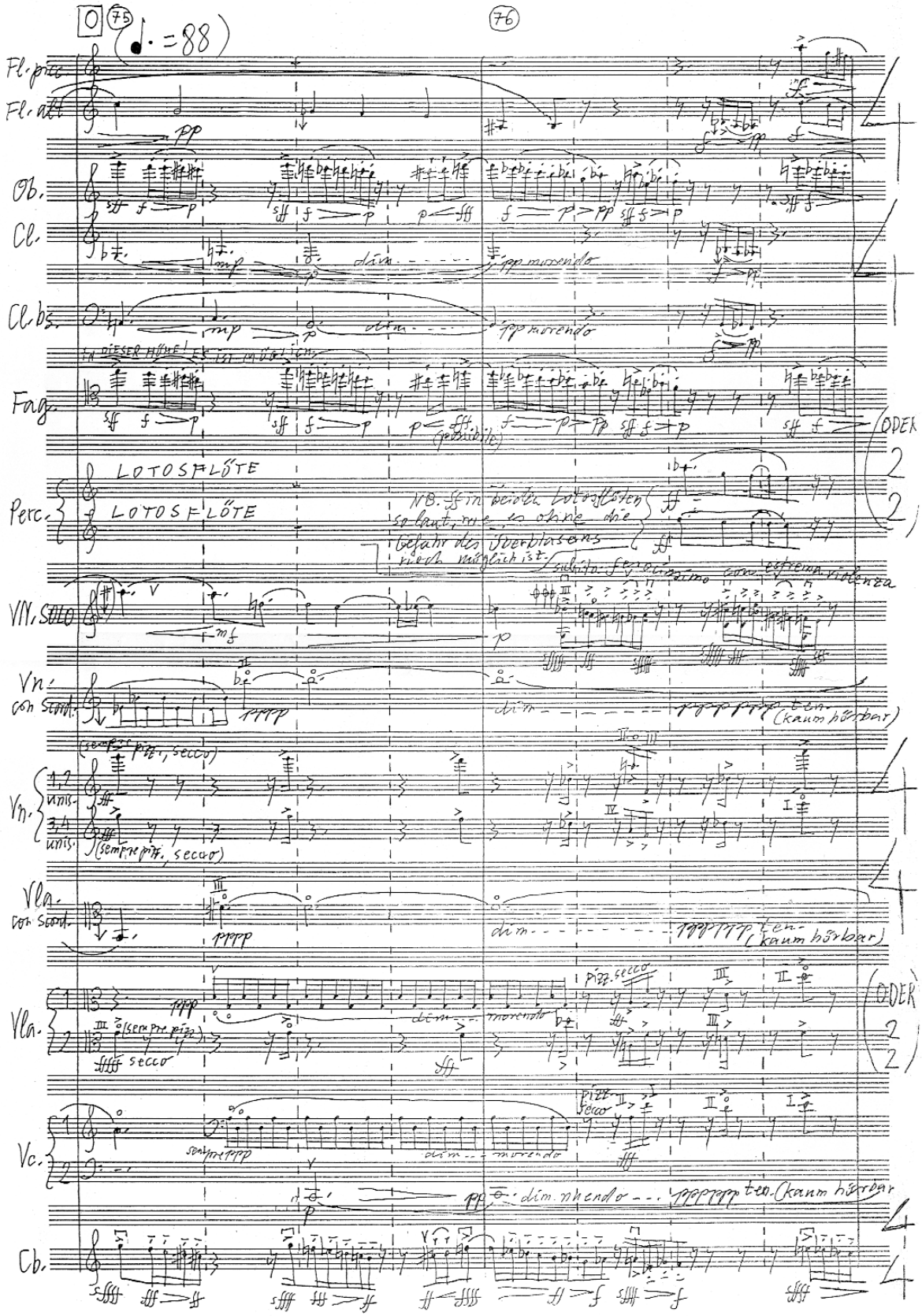
Die Alt-Okarina (vorzuziehen in G oder F, aber auch in C möglich) wird vom Klarinettisten gespielt (ad lib. von einem Violinisten).

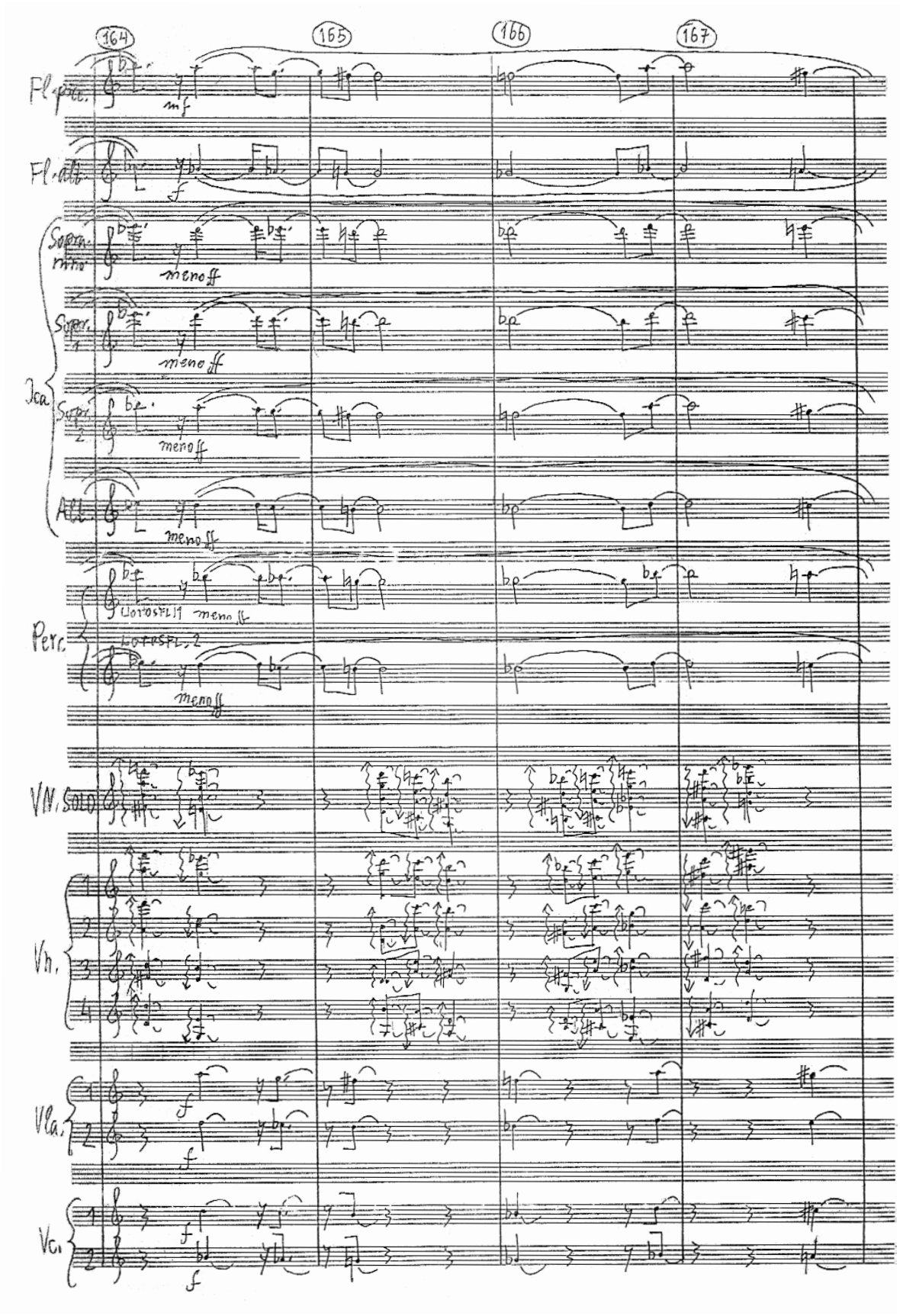

E
29
30
31
F
32
Fl. picc.
poco cresc. ... p
Oboe
pp possibile
Ocarina (alto)
muta in Clarinetto
Fg.
ppp possibile
sim.
Cor.
Perc.
(Gran Cassa)
diminuendo
ppp
PF.
poco cresc.
p
dim.
pp
ppp sempre senza ped.
Viola
ppp
Violoncello
mp dim.
(= mf lontano)
Cb.
mf cantabile e sonoro
cresc.
f
dim.
mf
dim.
ppp

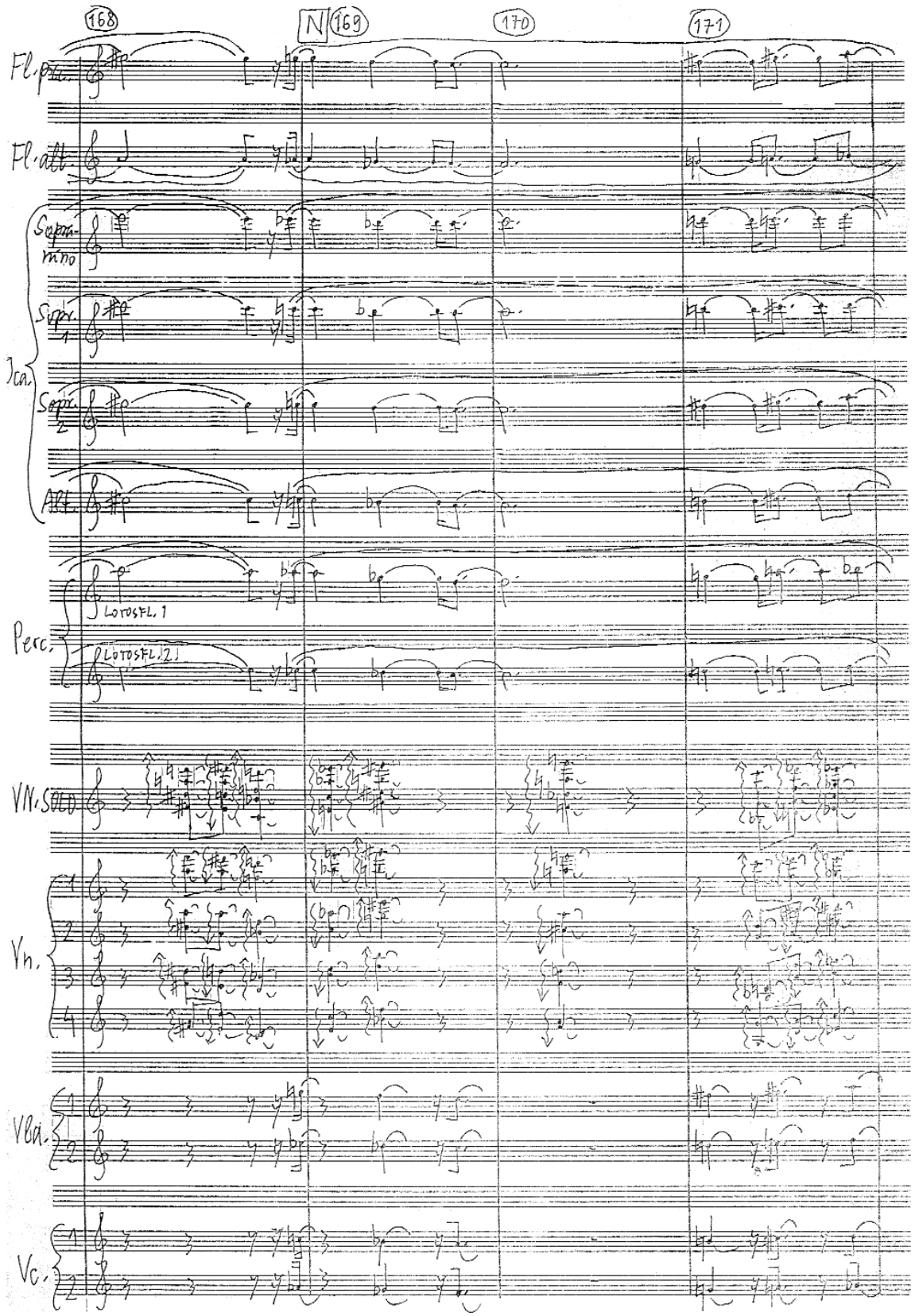

♩. = 82 ruhig
M
65
66
legato
IV. Solo
p dolcissimo cantabile, poco vibr.
Vn
con sordd.
ord.
simile
ppp
Vla
con sordd.
ord.
III
ppp
Vla.
arco IV
ppp
67
68
VII. Solo
poco sf
mf espr.
Vn.
con sordd.
Vla.
con sordd.
Vla

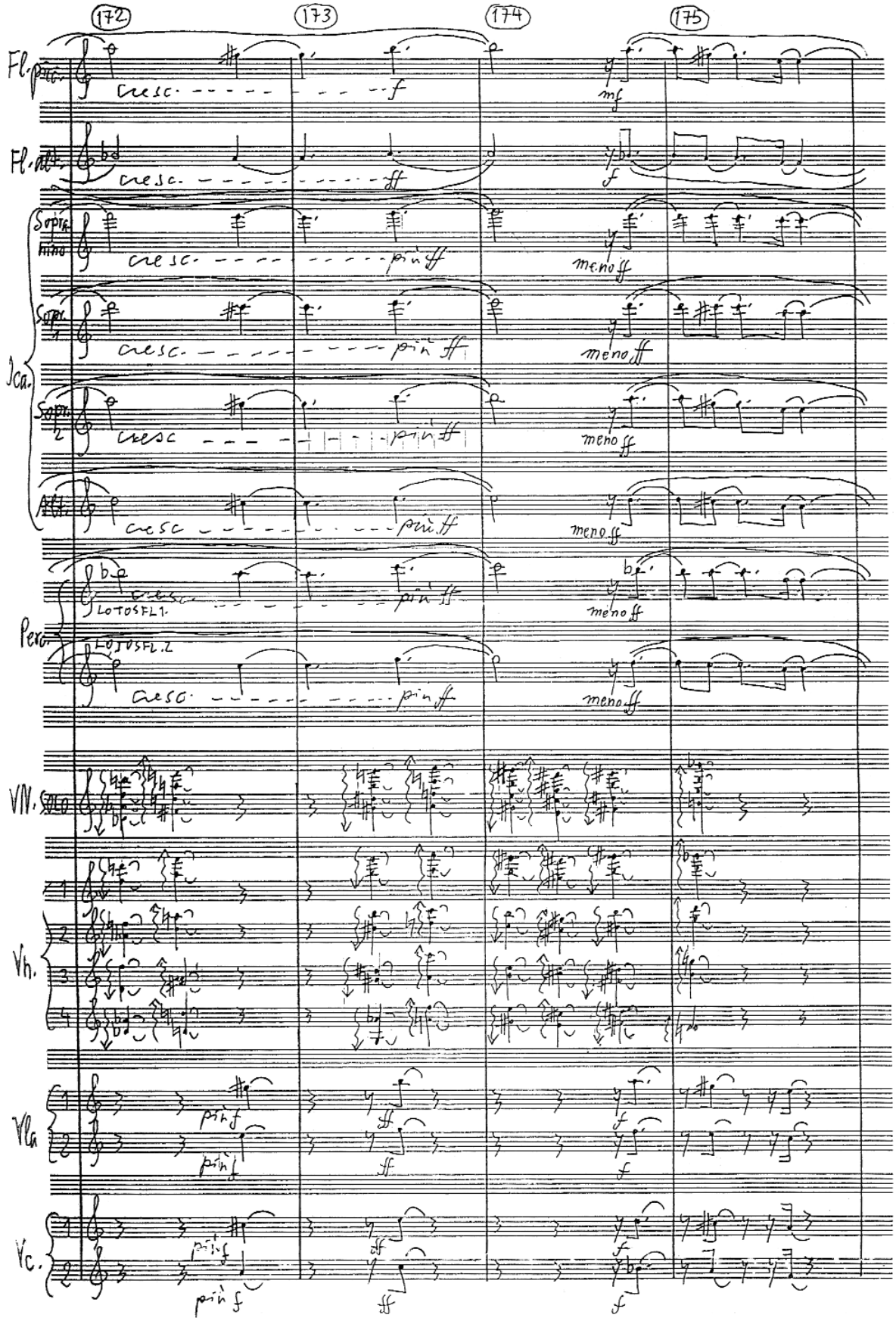

69
70
VN. SOLO
poco sf
p
pochiss. sf
Vn.
con sourd.
Vla.
con sourd.
sempre ppp
Vla.
Vc.
ppp
N
71
72
Solo
dolcissimo espr., poco vibr.
Fl.
(1)
pp ma in rilievo
VN. SOLO
espr. mf
poco sf
Vn.
con sourd.
Vla.
con sourd.
Vc.

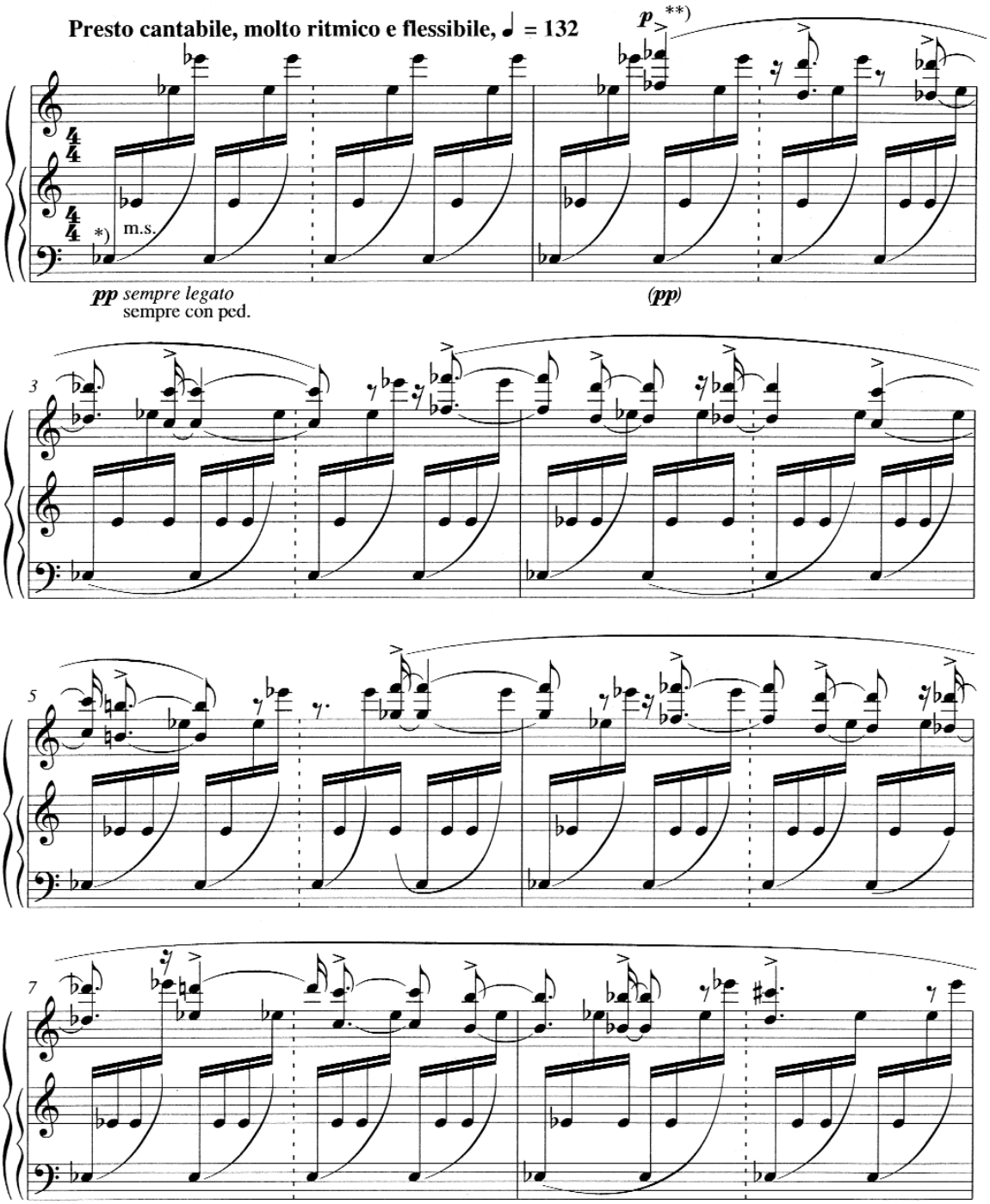

73
74
poco accel
molto cantabile, in rilievo
molto espr.
Fl. alt. (1)
mp
pp
p
Cl. 1
cantabile espr.
pp ma in rilievo
mp
pp
Cl. (2)
cantabile espr.
pp ma in rilievo
mp
pp
Vn. solo
p
poco sf
p
Vn. con sord.
Vla. con sord.
Vc. 1
Vc. 2
ppp
poco accel

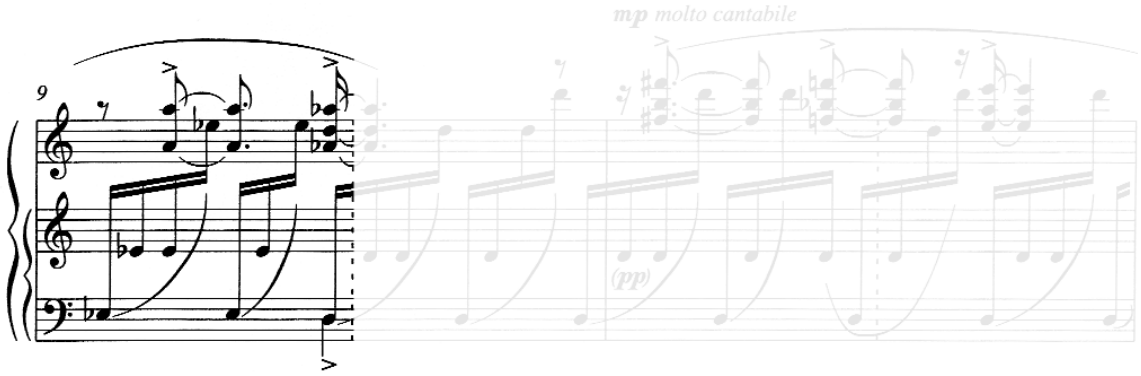

75
76
Fl. picc.
Fl. alt.
Ob.
Cl.
Cl. b.
Fag.
Perc.
LOTOSFLÖTE
LOTOSFLÖTE
Vln. SOLO
Vn.
con Sord.
Vn.
Vla.
con Sord.
Vla.
Vc.
Cb.
ODER
ODER


164
165
166
167
Fl. picc.
Fl. alto
Soprn. mino
Soprn. 1
Soprn. 2
Alt.
Tca.
Perc.
LOTOSFL. 1
LOTOSFL. 2
VN. SOLO
Vn.
Vla.
Vc.
mf
f
meno ff


168
N
169
170
171
Fl. pic.
Fl. alt.
Sopraninno
Sopr. 1
Sopr. 2
Can.
Alt.
Lotostl. 1
Lotostl. 2
Perc.
VN. SOLO
1
2
3
4
Vn.
1
2
Vla.
1
2
Vc.

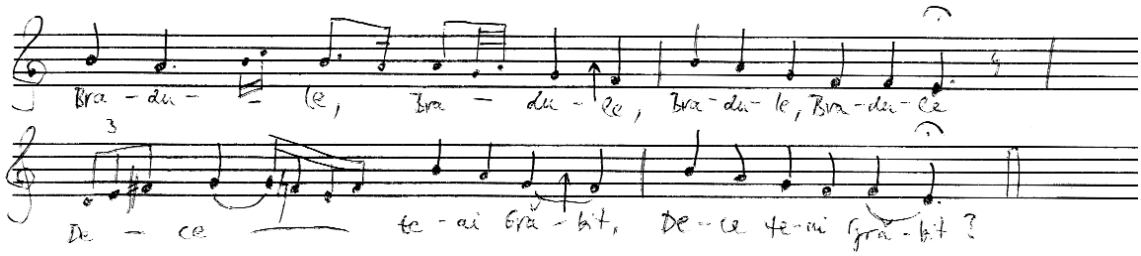

172
173
174
175
Fl.
Fl. alt.
Sopr. Mino
Sopr. 1
Sopr. 2
Alt.
Ca.
Pero.
LOTOS FL. 1
LOTOS FL. 2
Vn. Solo
Vn.
Vla.
Vc.
cresc.
più ff
meno ff
mf
f
ff


Presto cantabile, molto ritmico e flessibile, ♩ = 132
p **)
*)
m.s.
pp sempre legato
sempre con ped.
(pp)
3
5
7



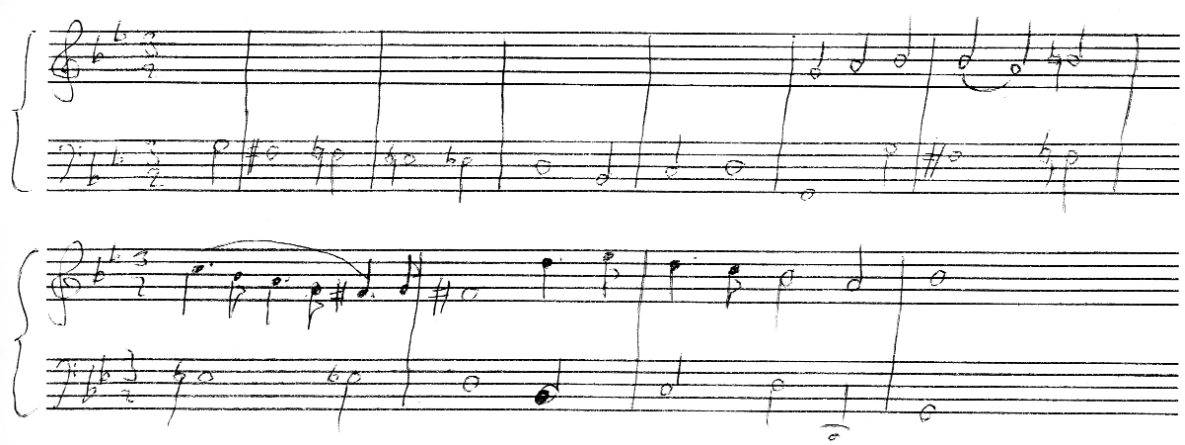
Ez a többnyire diatonikus és kromatikus lépésekből álló, lefelé szálló dallam Denys Bouliane kutatásai szerint a román *„Bocet”*-re vezethető vissza, egy népi dallamra, melyet fiatal hajadonok temetésén énelkeltek. Példaként a *„Cintecul bradului”* dallamát idézi Erdélyből.[3]

Cintecul bradului



Hasonló lamento motívumokra hoz példát passacaglia-témaként Purcell: *Dido és Aeneas* c. operájából.[4]

Purcell: *Dido és Aeneas*

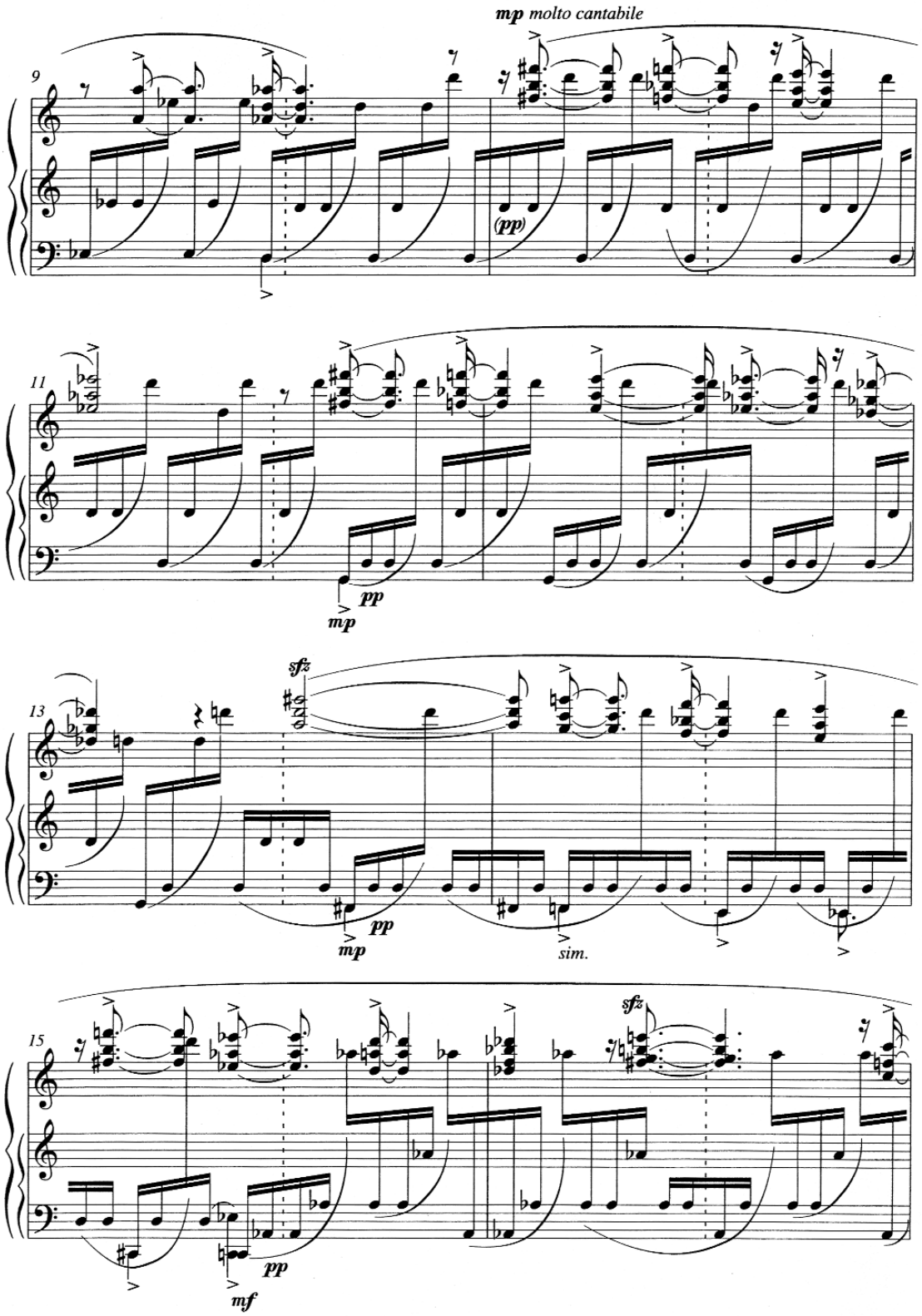


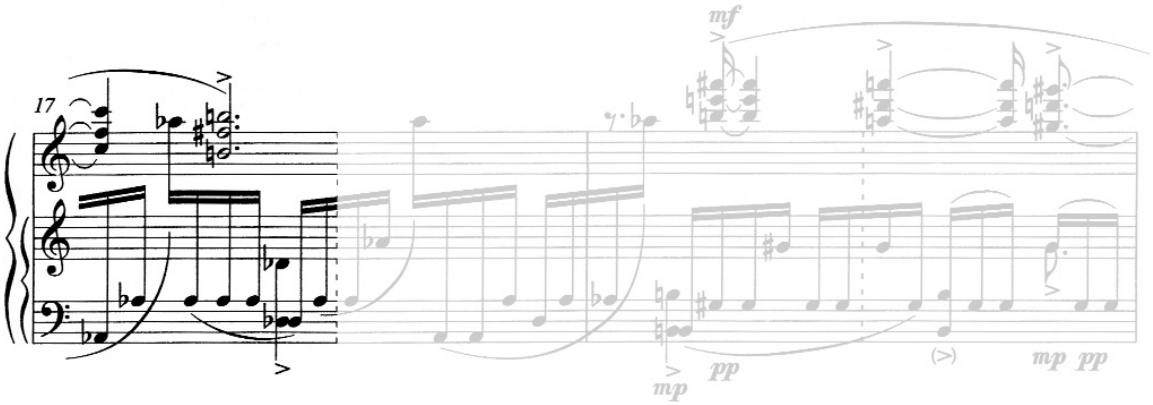
3 **Denys Bouliane,** „Imaginäre Bewegung. György Ligetis *»Études pour Piano«*”, Musik Texte 28/29 (1989, márc.): 83.;

4 **Denys Bouliane,** „Imaginäre Bewegung. György Ligetis *»Études pour Piano«*”, Musik Texte 28/29 (1989, márc.): 83.;

A dallam hangjai egymáshoz képest általában lefelé lépnek, néhány helyen azonban felfelé tartó lépések is megszakítják a lefelé tartó irányt, ezek általában sfz hangsúllyal emelkednek ki a környezetükből.

Ligeti György: *Automne à Varsovie*

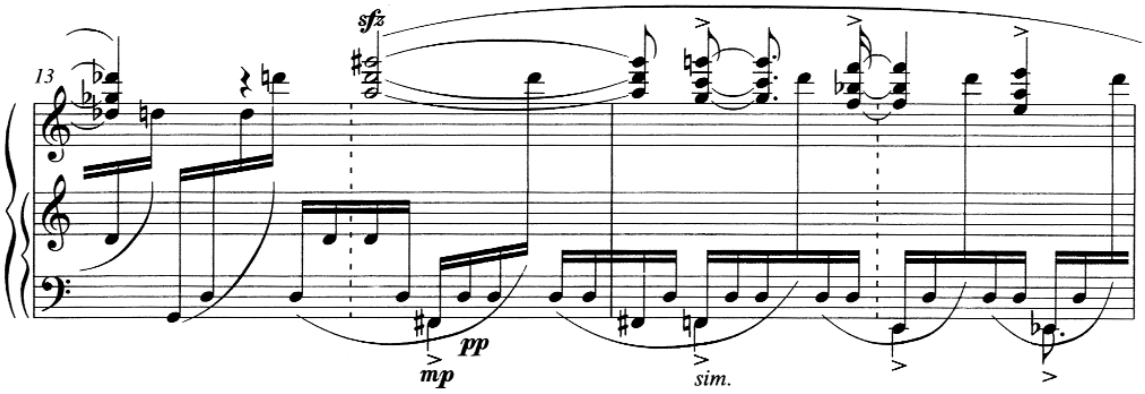




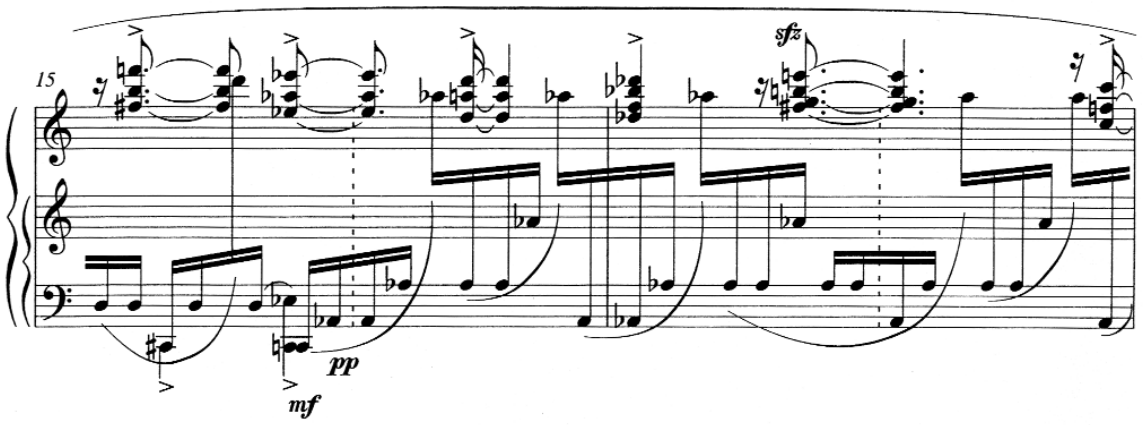
A zene fájdalmas karaktere egyértemű. A vázlatokban a dolente és a molto dolente karakterre vonatkozó jelölések is olvashatók.[5]

Marina Lobanova a balkáni népzenében gyász- ill. sirató dallamok retorikájában használatos passus durisculus formával hozza összefüggésbe az etűd főtémáját.[6]
A dallamhangok öt-öt tizenhatodonként egyenként hangsúlyozva lépkednek a kíséret felett, ugyanakkor a dallamhangok hangsúlyos megjelenései az egyenletes tizenhatod-háttér hangsúlytalanságát nem befolyásolják. A 13. ütemtől kezdve belép a főtéma a basszusban, hangsúlyos negyedhangokkal kiemelve. Itt a tizenhatodok négyes csoportjai fellazulnak, helyettük nyolc, hat, öt és négy hangból álló tizenhatod-csoportok alakulnak ki, melyek külön kötőívekkel is artikulálva vannak.

Ligeti György: *Automne à Varsovie*

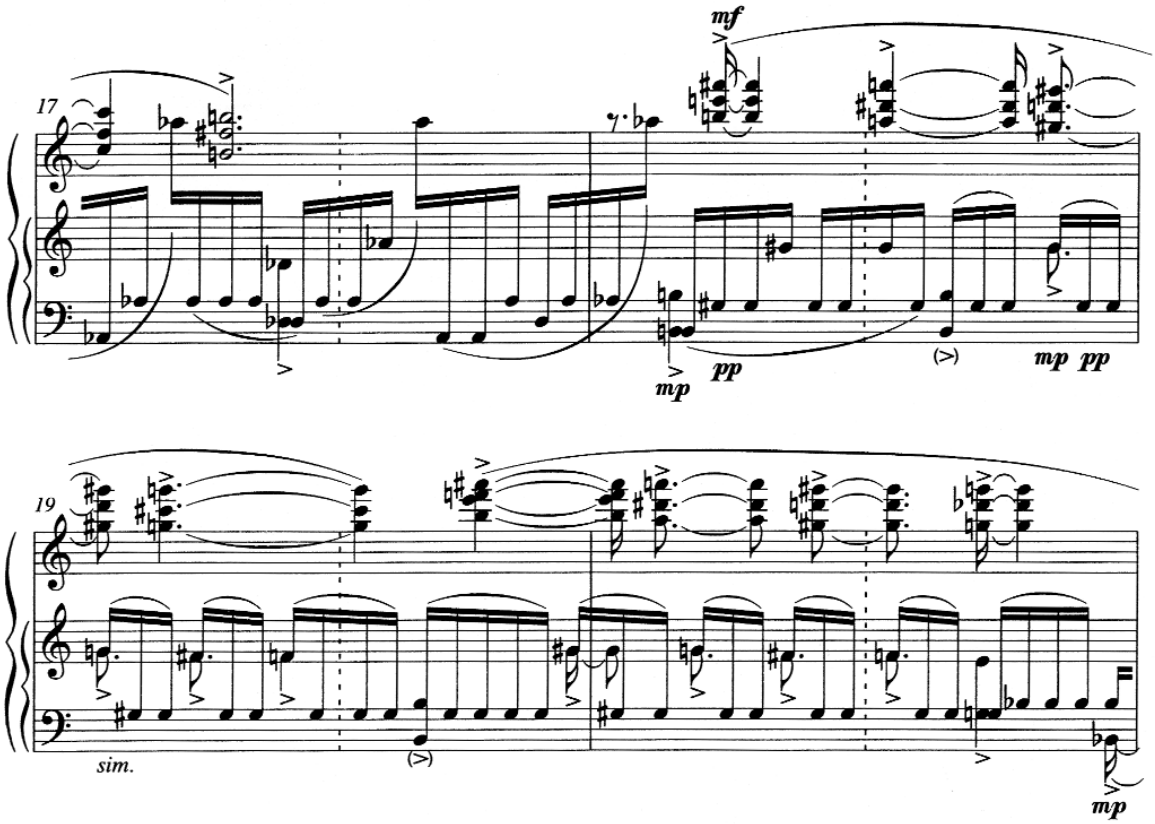


5 **Constantin Floros,** *György Ligeti. Jeneseits von Avantgarde und Postmoderne.* Komponisten unserer Zeit Band 26 Österreichische Musikzeit Edition. (Wien: Verlag Lafite, 1996), 182-183.
6 **Marina Lobanova,** *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics.* Studia Slavica Musicologica – Texte und Abhandlungen zur slavischen Musik und Musikgeschichte sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas Band 29 (Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2002), 278.



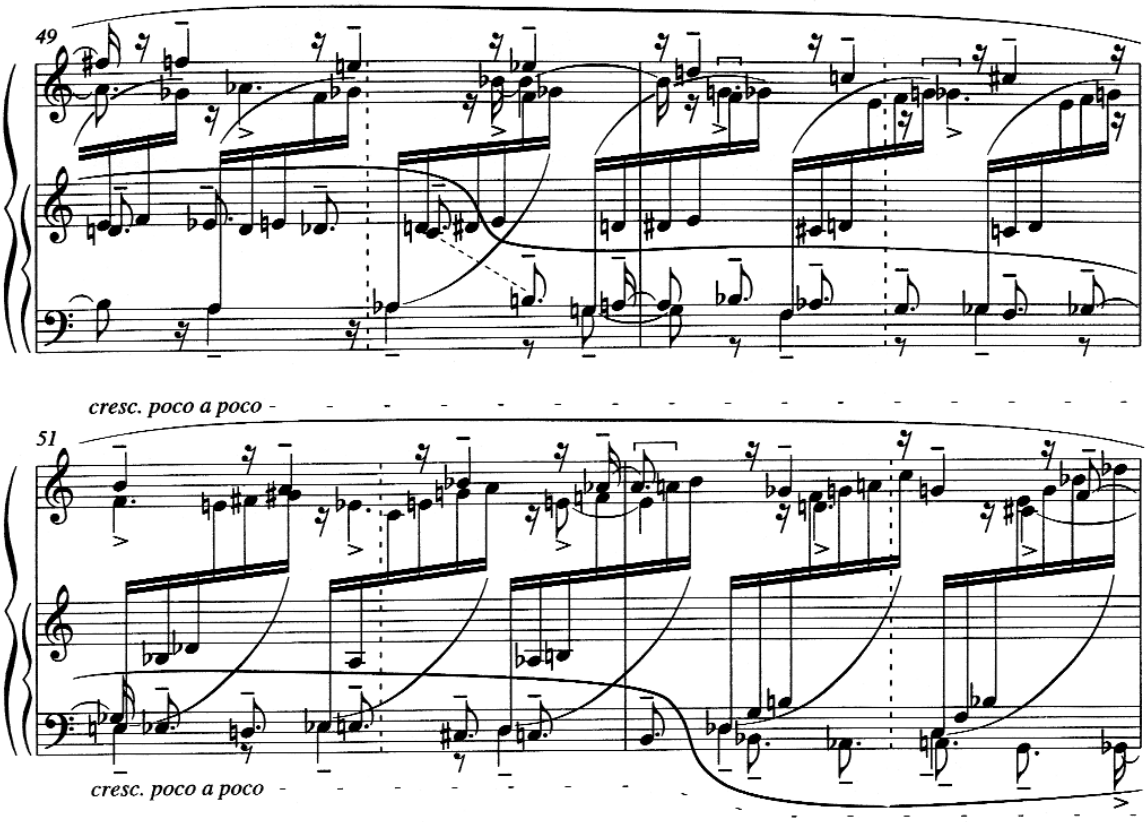
A főtéma diszkant és basszus megjelenése után még a középszólamban (18–20. ütem) is megjelenik, immár diminuálva, 3-3 tizenhatodonként lépegetve.

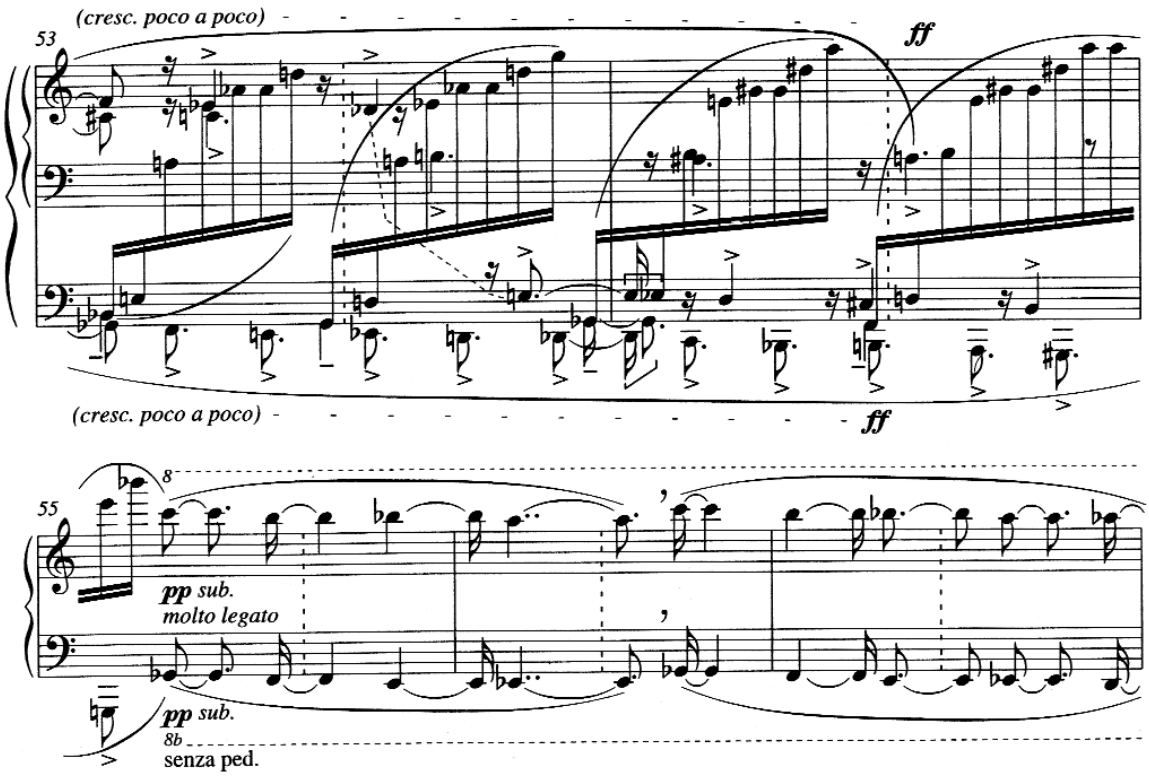
Ligeti György: *Automne à Varsovie*



Az etűd formáját fúgával is rokoníthatjuk. A hagyományos fúgával ellentétben azonban itt a téma belépések nem meghatározott intervallumban követik egymást. A téma különböző alakokban jelenik meg: ellenmozgással, diminuálva és augmentálva is. A diminúció és augmentáció azonban nem fele vagy dupla arányokban érvényesül, hanem 11:7, 7:5, ill. 5:3 vagy 7:5:4 (99. ütem) arányokban. Az arányok tényezői a négy kivételével mind prímszámok. A darab hallgatásakor azonban ezeket az arányokat konkrétan nem érzékeljük, csupán gyorsabb vagy lassabb dallamot hallunk. Ezáltal több sebesség-szint egyidejűleg van jelen. A korábban vizsgált etűdökben poliritmikával, polimetrikával már találkoztunk, ez esetben leginkább „politempó”-ról, több tempó egyidejű jelenlétéről beszélhetünk. Négy különböző sebességű, de azonos dallamot hallhatunk egyszerre.

Ligeti György: *Automne à Varsovie*





A melodikus frázisok ciklikus ismétlődése és különböző sebességű megjelenései az afrikai zenék sajátosságait követik. Az alaplüktetés pedig a középafrikai zenékben honos additív pulzációra emlékeztet. A komplex poliritmika, mely ebből a két elemből fakad, már Ligeti előtt Nancarrownál megjelent a zeneszerzésben is.

> Nancarrow pompás gépzongorára írt zenéi adták nekem a kezdőlökést, hogy végiggondoljam, mi módon adható vissza ilyen fokú zenei bonyolultság élő előadók által, mindenekelőtt egyetlen szólistára ily komplex polyritmikát bízva.[7]

A ritmikai komplexitás mellett a hemiolás gondolkodás is erős alappillérét képezi a darabnak.

> Gyakran keletkezik minőségileg új a már ismert, ám egymástól elhatárolt területek kapcsolatából. Így egyesítettem két különböző zenei gondolkodámódot: az ütemmetrumon nyugvó schumanni és chopini hemiola technikát és az afrikai zene additív pulzációját.

7 **Ligeti György.** „Études pour piano – premier livre – (1985)”, *Gütersloh'90* (1990): 10.;

> A kései középkor menzurál-notációjából eredő hemiola mint metrikus jelenség egy hat ütésből álló taktus kettős jelentésére alapozható, mely háromszor két ütésre, vagy kétszer három ütésre is feloszthető. A barokk tánczenében, pl. a courantban, és később különösen a XIX. század zongorazenéjében a hemiola előszeretettel használt mesterfogások közé tartozott, és a metrikai feszültség kifejezésére szolgált, melynek csillogása által ugyanannak az ütemnek az egyidejű két- ill. háromrészessége mutatkozott meg. Ez adja Chopin, Schumann, Brahms és Liszt zenéjének egyik legjellemzőbb báját.[8]

A mű felépítése bámulatosan szimmetrikus. Két nagyobb részre osztható. Mindkét rész pontosan 61-61 ütemből áll. A tizenhatodok folyama csupán az 55–62. ütemig szünetel, itt ugyanis a főtéma jelenik meg két szólamban, azonos ritmusban, tritónusz (**c, gesz**) hangköztávolságban párhuzamosan mozogva. A tizenhatod-felület eleddig a darab folyamán egy alapot képezett a középszólamban, talajt adva a főtéma dallamainak. A második rész kezdetén a tizenhatodok a diszkantban helyezkednek el, a főtéma pedig átkerül a belső szólamokba, így a tizenhatodok már hang-tetőzetet, hang-sátort alkotnak a dallam felett.

A dinamikai felépítés is kapcsolatban áll a mű formai felépítésével, a darab első felében inkább piano, mezzopiano dinamikák a jellemzőek, elvétve bukkan fel egy-egy forte, a darab második fele viszont a négyszeres pianóból indulva leginkább crescendo vonulatokkal dolgozik, a hangzási tetőpontot a 98. ütem háromszoros fortéján érve el. A 98–107. ütemig, és a 107. ütemtől a záróütemig két újabb crescendo emelkedés hallható, tutta la forza fejezve be a darabot, mely az utolsó ütemben egy secco tizenhatoddal hirtelen áll meg.

8 **Ligeti György.** „Études pour piano – premier livre – (1985)”, *Gütersloh'90* (1990): 10.;

Hetedik etűd – *Galamb borong*

Az etűdök második kötetének első darabja 1988–89-ben keletkezett és 1989. szeptember 23-án a Berliner Festwochen keretében Volker Banfield előadásában került bemutatásra.

A Berliner Festwochen megrendelésére készült. Az ajánlás Ulrich Eckhardtnak szól.

Tempójelzés: Vivacissimo luminoso, legato possibile, 𝅗𝅥. = 40 (vagy gyorsabb)

Ütemmutató: $\frac{12}{16}$

A *Galamb borong* cím esetében nem a szavak jelentése a legfontosabb, hanem azok csengése. Képzeletbeli gamelán jellegű zenét idéz, mely

> „egy semmilyen térképen nem található távoli szigeten honos." „Azok számára akik értenek magyarul" – így folytatja – „a cím egészen más jelentéssel bír" – a *galamb* sok mindent jelent magyarul, pl. galamb, kedves, szerelmes –, „ennek ellenére ez a zene jellegére nézve lényegtelen: tulajdonképpen csak a cím hangzása lényeges."[1]

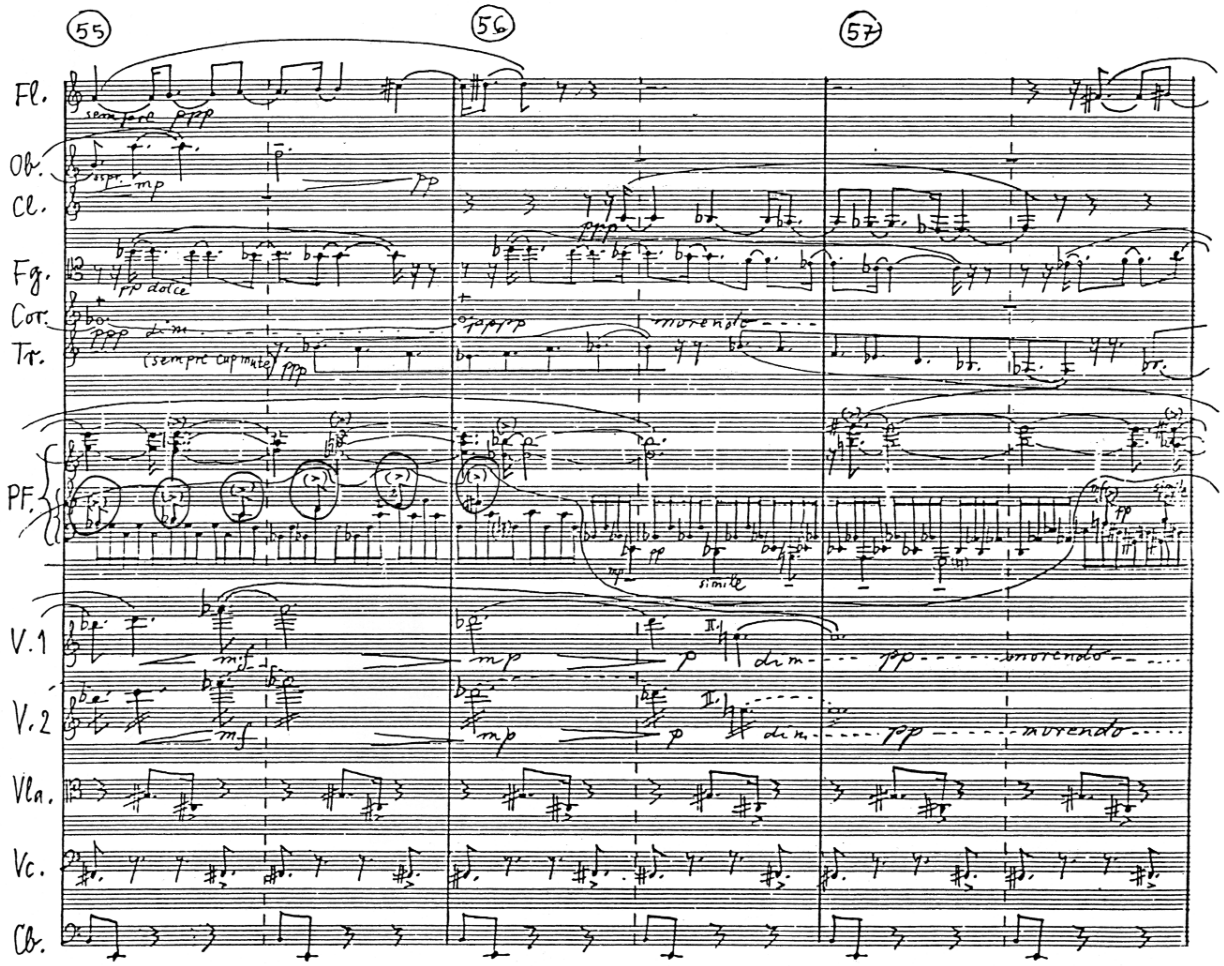
Így magyarázza a szerző a címválasztást. Érdemes figyelembe venni, hogy Ligeti eredetileg az etűdnek a *Les gongs de l'île Kondortombol* címet szánta. *Kondortombol* a képzeletbeli sziget neve, ahol ez a zene őshonos. Egyértelmű, hogy a *Galamb borong* egy szelídebb változata a címválasztásnak.

> Ez az etűd egy „egyenlő hangköztávolságban hangolt rendszerben" íródott, melyet a szerző először a Zongoraverseny 3. tételében alkalmazott.[2]

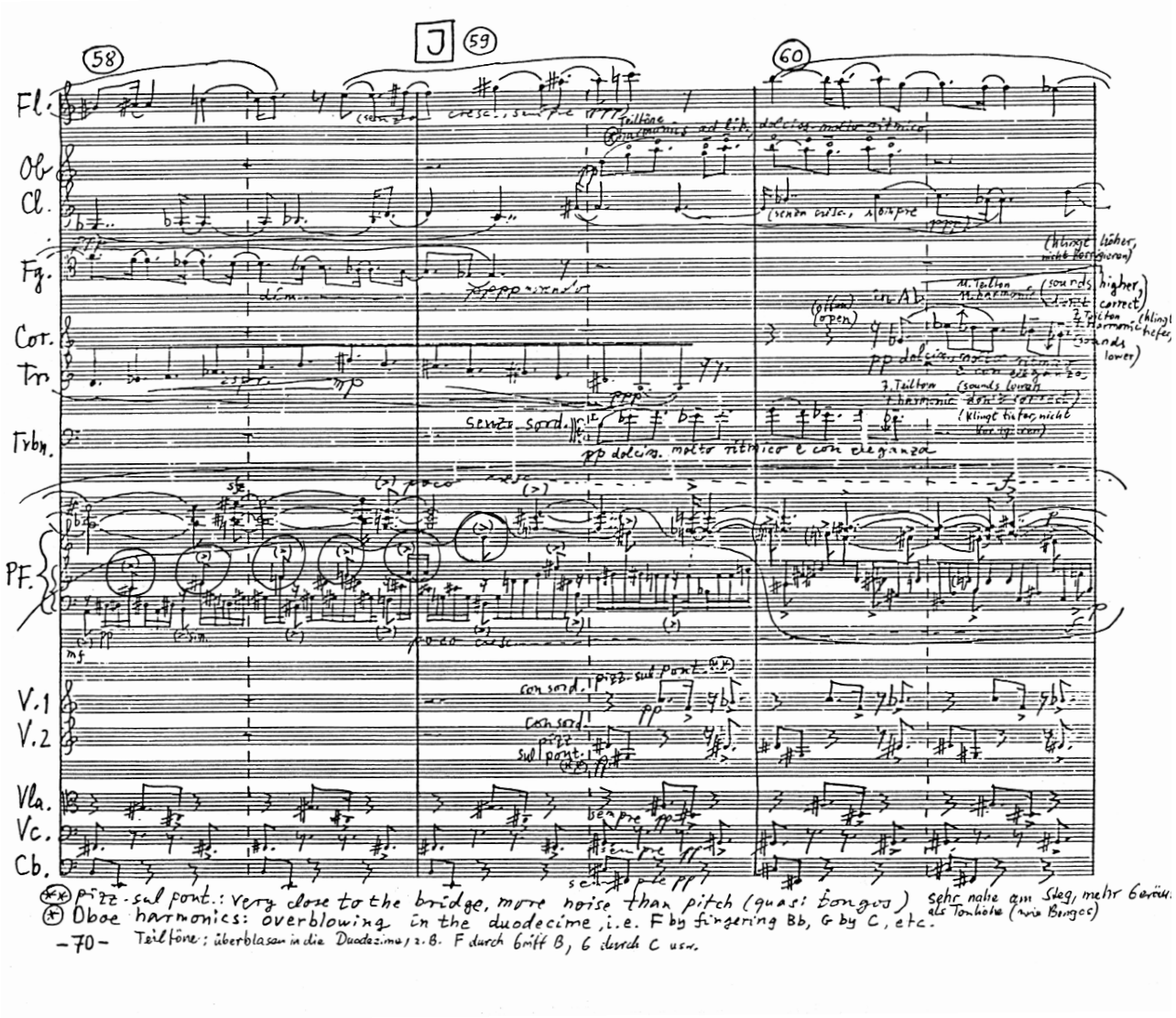
---

1 **Constantin Floros,** *„György Ligeti. Jeneseits von Avantgarde und Postmoderne"*. Komponisten unserer Zeit Band 26 Österreichische Musikzeit Edition. (Wien: Verlag Lafite, 1996), 183.

2 **Marina Lobanova,** *„György Ligeti: Style, Ideas, Poetics"*. Studia Slavica Musicologica – Texte und Abhandlungen zur slavischen Musik und Musikgeschichte sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas Band 29 (Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2002), 286.


55
56
57
Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
Tr.
PF.
V.1
V.2
Vla.
Vc.
Cb.
sempre ppp
ppp
pp dolce
ppp dim
(sempre cup mute)
morendo
simile
mf
mp
p
pp
dim
morendo

-69-



A temperált skála tizenkét hangja két egészhangú csoportba rendeződik a Galamb borongban: **h-a-g-f-esz-desz** a jobb kézben és **e-d-c-b-asz-gesz** a bal kézben.
Az előadási utasításokban Ligeti kiemeli, hogy ez a két hangcsoport teljesen szeparált az egész darab folyamán, még akkor is, amikor a kezek keresztezik egymást. Ligeti külön megjegyzi, hogy a jobb és bal kezet tanácsos többet külön gyakorolni, mint amennyire megszokott.

Mivel a két hangcsoport kölcsönösen áthatja egymást, ezért mind a kromatikus, mind az egész hangú struktúrák szokatlan fényben tűnnek fel, és következetesen elveszítik megszokott hangzásukat. Ligeti a jávai slendro hangolást igyekszik megjeleníteni az egyenletesen temperált tizenkét fokú rendszerben hangolt zongorán. A slendro az az ötfokú hangrendszer, mely alapján a gamelán zenekarok hangolnak.

Az egyenletesen hangolt zongorán ennek a hangolásnak legfeljebb az illúziója kelthető. Debussy hasonló kísérletet tett ennek a hangzásnak a megjelenítésére az *Estampes* sorozat *Pagodes* c. tételében (1903). Debussynél inkább a pentaton hangrendszer kerül előtérbe, míg Ligeti két egészhangú skála kombinációjával próbálja elérni a gamelán hangzást. A szerző így nyilatkozik erről:

„a zene maga egyenlő hangköztávolságban hangolt hangrendszerre íródott. A szokásos zongorahangolás megengedi a tizenkét és hat fokú egyenlő hangközökből álló rendszert, de nem engedi meg az öt fokút (mint a jávai slendróban). Ennek intervallumai a temperált hangzásban nem találhatók meg. De más módon létrehozható egy slendro-szerű hangzásvilág, amely nem is kromatikus, de nem is egészhangú: ez rejtetten létezik a zongora szokásos temperált hangolásában, és ezt a *Galamb borong* előtt még senki nem hozta létre."[3]

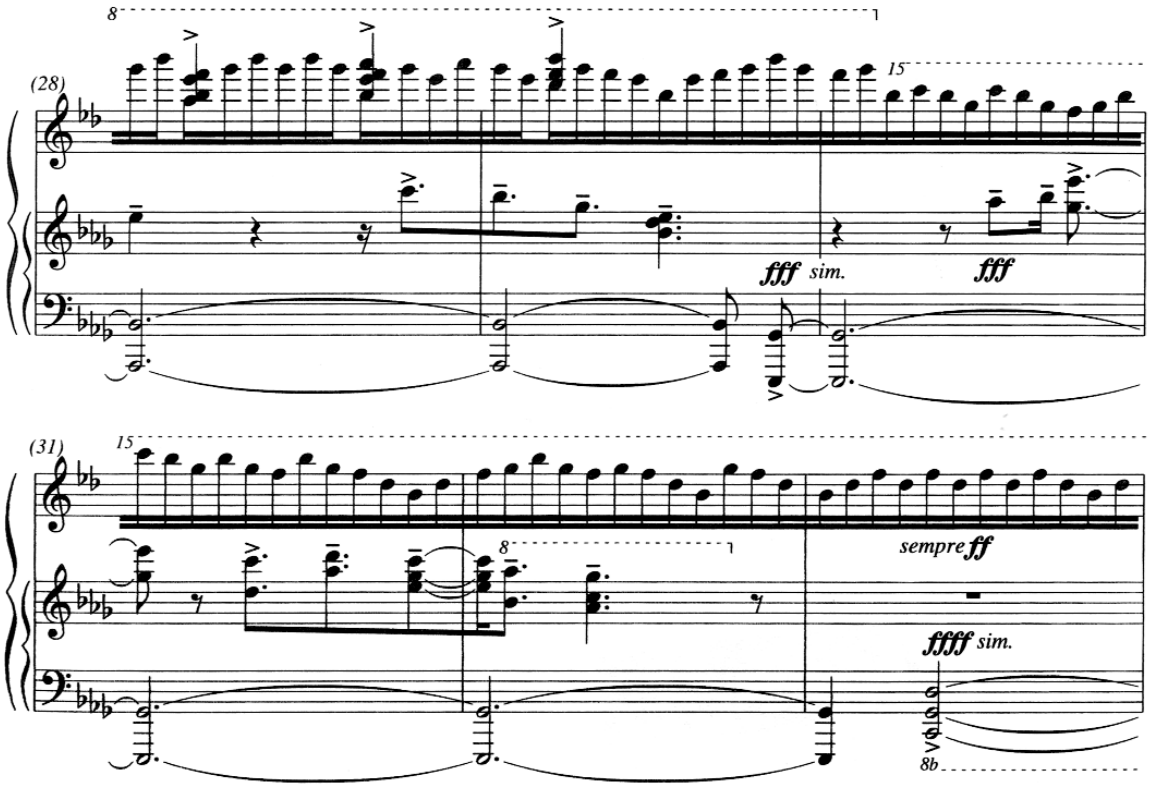
Paradox dolog, hogy bár az etűdben mindenütt jelen van a tizenkét hang, és a gyakori pedálhasználat miatt sokszor ezek egyszerre is szólnak, ennek ellenére a zene mégis konszonánsan vagy quasi konszonánsan cseng.

Jaab Kunst, a neves népzenekutató a gamelán zenekar hangszereit 5 csoportba osztja:

1. az alapdallamot játszó hangszerek (metallofonok)
2. az ellenszólamot játszó hangszerek
3. frazeáló hangszerek (gongok)
4. díszítő hangszerek (paneruszánok)
5. a tempót alátámasztó hangszerek

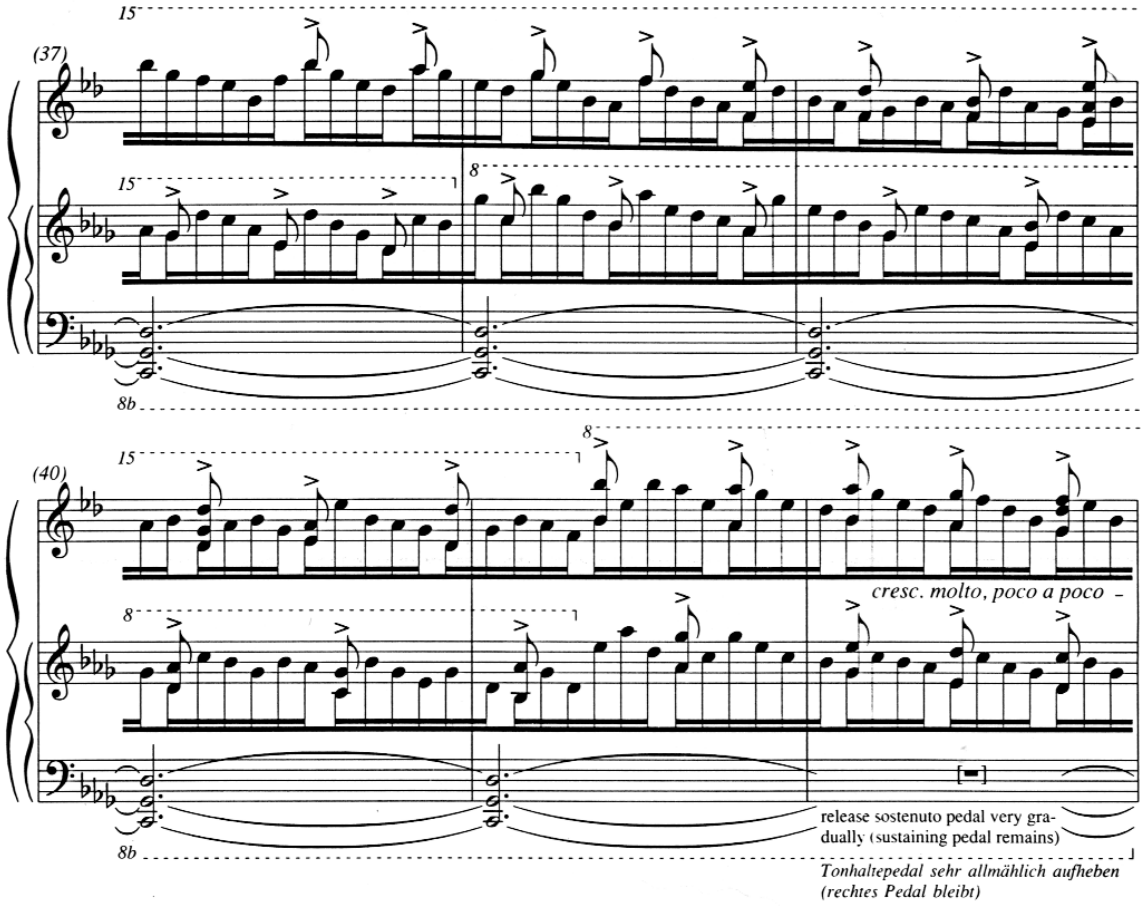
Ez a „hangszerelés" nagyon jól megfigyelhető az etűdben is. Három főbb réteg fedezhető fel a darab szövetében. A kiemelt dallamhangok, melyek a szerzői utasítás szerint mindig molto cantabile és kihangsúlyozva [tenuto (-) vagy marcato (>)] játszandók, folyondárszerű, körülíró, díszítő réteggel vannak körülvéve, folyamatos, többnyire tizenhatod mozgásformában. Ehhez kapcsolódik a hosszú, kitartott hangokból álló gongszerű hangzás a basszusban.

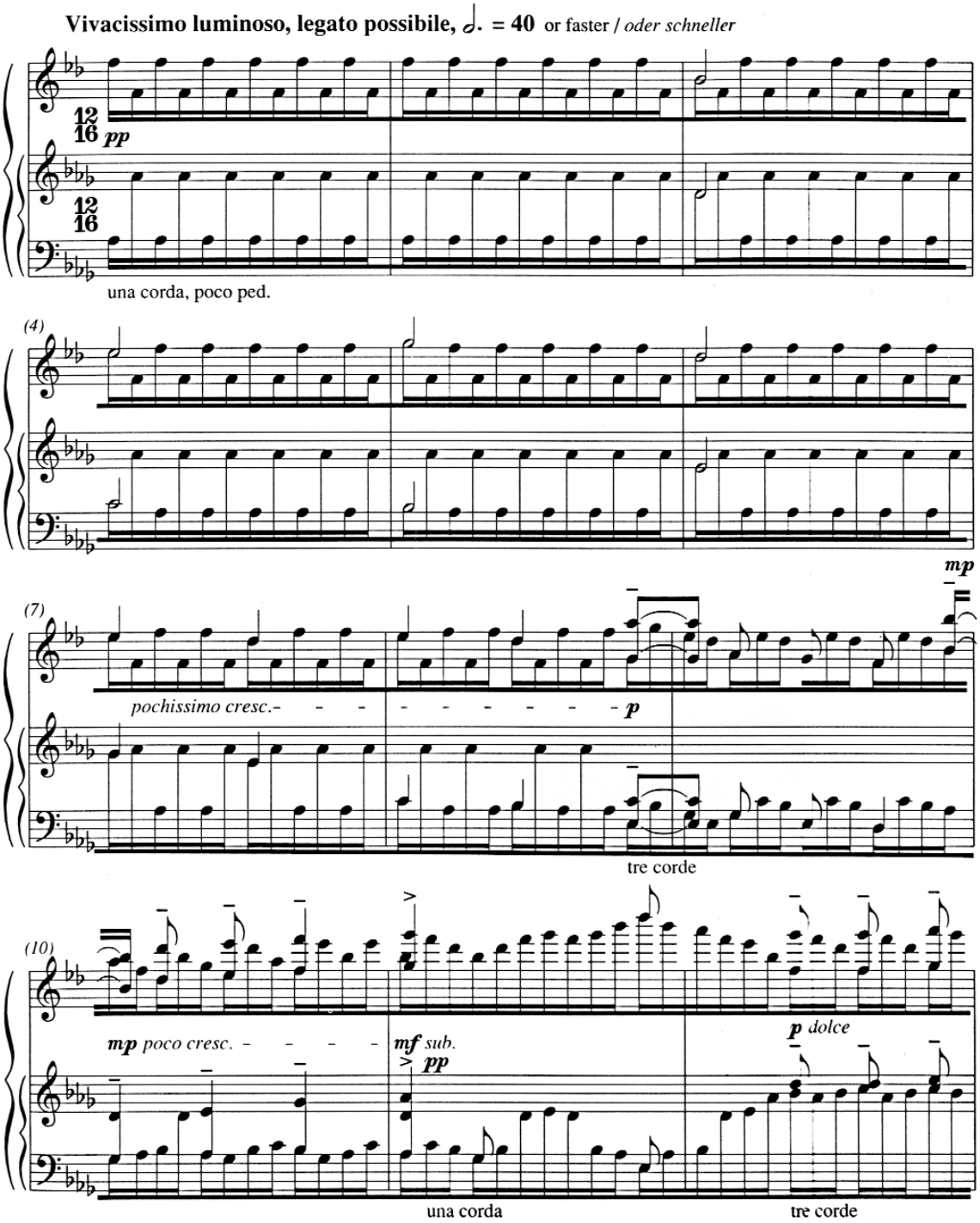
3 **Constantin Floros,** *„György Ligeti. Jeneseits von Avantgarde und Postmoderne"*. Komponisten unserer Zeit Band 26 Österreichische Musikzeit Edition. (Wien: Verlag Lafite, 1996), 184-185.


(28)
8
15
fff sim.
fff
(31)
15
8
sempre ff
ffff sim.
8b

A folyondárszerű díszítő réteget vagy a két kéz egyike vagy mindkét kéz játssza, a kiemelkedő dallam pedig vagy a figurációk felső hangjainak kihangsúlyozása által jön létre, vagy a díszítő rétegből emelkedik ki.

Ligeti György: *Galamb borong*





A dinamikai jelzések a háromszoros piano és az ötszörös forte közt mozognak. A mű vége a szerző kérése szerint olyan halkan játszandó, hogy szinte ne is legyen érzékelhető a zsongás vége és a záró szünet közti hangzáskülönbség.

Nyolcadik etűd – *Fém*

Volker Banfieldnak ajánlva, a Berliner Festwochen felkérésére íródott 1989-ben. Ősbemutatója a hetedik etűddel együtt 1989. szeptember 23-án, a Berliner Festwochen keretében,Volker Banfield előadásában hangzott el.

Tempójelzés: Vivace risoluto, con vigore 𝅝. =30 (𝅗𝅥=180, 𝅗𝅥.=120)
Ez a tempójelzés mind a kéziratban, mind a Schott kiadásban azonos, ugyanakkor a szerző által megadott játszási idő különböző. A kéziratban 2'40", a nyomtatott verzióban 3'05".

A magyar cím: *Fém* nem csupán jelentését tekintve, hanem a hangzásra nézve is fontos. A darab „kemény és fémes" karakterét találóan jeleníti meg. Ligeti az előadási utasításokban így ír:

> Artikuláció: mindig „legato leggiero" játszandó, a hangsúlyozás változatos, tetszés szerinti. Mindig keményen és fémesen (a „semplice da lontano"-ig)![1]

A *fém* szó hangzása közel áll a *fény* szóhoz is, ami szintén egybevág az etűd fényes, csengő kvintjeinek és akkordjainak hangzásával. Ligeti így fogalmazza meg a címválasztás okát.

> A hetedik etűddel ellentétben a nyolcadik etűd címében a magyar fém szó nem csupán hangzásban, hanem jelentésben is releváns. E zenének fémesen-kemény karaktere van, harmóniailag a kvintek uralják, de más felhangok is. *Fém* a magyar megfelelője a *Metall*nak, de ezt érzelmileg intenzívebb aura övezi, mint a német (francia, angol) szót. A *fém*hez hasonló hangzású a *fény*, ami fényt, világosságot (Licht) jelent: *fém* a magyarul beszélőknek világosabb, ragyogóbb, erősebben cseng, mint a *Metall*.[2]

---

1 **Ligeti György,** „Études pour piano, premier livre". (Schott ED 7989)

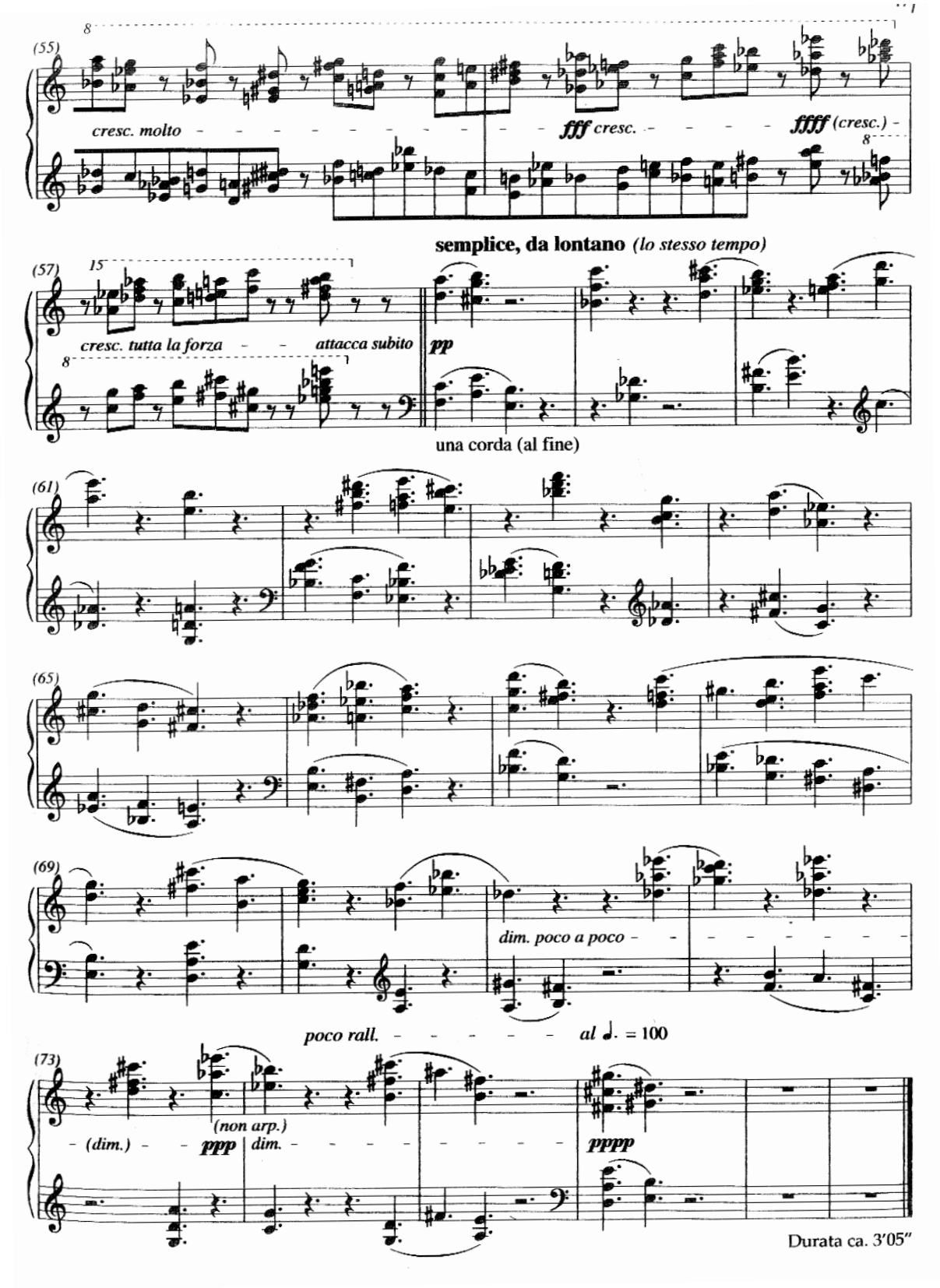
2 **Constantin Floros,** *„György Ligeti. Jeneseits von Avantgarde und Postmoderne"*. Komponisten unserer Zeit Band 26 Österreichische Musikzeit Edition. (Wien: Verlag Lafite, 1996), 186.

Marina Lobanova találóan jellemzi az etűdöt.

> Az etűd egy mozgó kristályhoz hasonlítható, melynek oldalai, szögletei és tükröződései elmozdulnak mindahányszor elfordítjuk.[3]

Az etűd főrésze és a kóda kapcsolatában jelenik meg a darab üzenete. A főrész mindvégig kemény, fémes hangzású, még a pianissimo dinamikáknál is. Ugyanakkor a szerző javasolja a pedál használatát és a legato leggiero játékmódot. Tehát a rugalmasság és a hangok kicsengésének ideje is fontos az adekvát hangzás szempontjából. A kovácsműhelyekben, ha a megformálandó fémet ütik, a kalapácsok csengése kizeng, a két fém összeütődése rugalmas. Ha pedig magára a zongorára gondolunk, a kalapácsok itt is a fémet (húrt) kalapálják, mindvégig szintén zengőn és rugalmasan. A kalapácsütések egyre sűrűbben és erősebben záporoznak a fémre vagy húrokra, mígnem a fém meglágyul, formálhatóvá lesz. Ekkor a fémben tágulás megy végbe, a részecskék távolsága megnő, és ez a kódában is nagyon jól érzékelhető. Az alapmotívumok augmentálva jelennek meg, a frazeálás egyre több helyen egyezik a jobb és bal kézben, szinte összeolvad a faktúra.

3 **Marina Lobanova,** *„György Ligeti: Style, Ideas, Poetics"*. Studia Slavica Musicologica – Texte und Abhandlungen zur slavischen Musik und Musikgeschichte sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas Band 29 (Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2002), 287.


(55)
cresc. molto
fff cresc.
ffff (cresc.)
semplice, da lontano (lo stesso tempo)
(57)
cresc. tutta la forza
attacca subito
pp
una corda (al fine)
(61)
(65)
(69)
dim. poco a poco
poco rall.
al ♩. = 100
(73)
(non arp.)
(dim.)
ppp
dim.
pppp
Durata ca. 3'05"

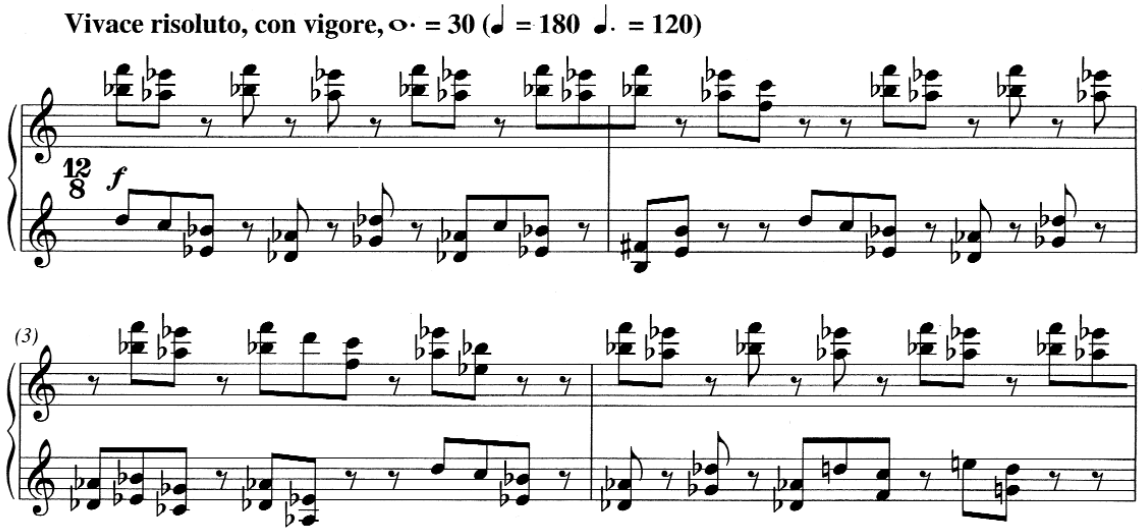
A kóda jelentését tovább magyarázza az alábbi részlet Ligeti György és Manfred Stahnke beszélgetéséből.

STAHNKE: Viszatér majd egyszer a lassúsághoz, az állóhelyzethez, amit a hatvanas években tudott? Később Ön a leggyorsabb pulzálás örvényébe került. Most újra van egyfajta ellenirány, a 8. etűdhöz *»Fém«* is tartozik egy lassú, akkordikus zárás, számomra ez a „Dufay-rész", például rokon a *»flos florum«*-mal.

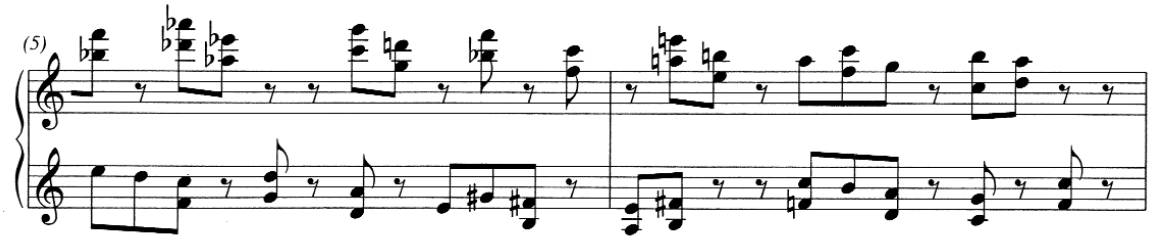
LIGETI: Dufay lenne? Én Schumann-nak hallom.[4]

Az etűd nagyrészt kvintekből épül fel, akárcsak a második etűd *(Cordes vides)*. A második etűdben a kvint mint melodikus hangközlépés jelenik meg, a *Fém*ben kizárólag hangközként, vagy több kvint egymásra épülésével kvint-toronyként kap szerepet. Szembetűnő a különbség a két etűd karakterében is. A második mindvégig lágy, puha hangzásvilággal bír, Chopin és Debussy hangzásvilágához közelít.
A *Fém*ben a puha, finom hangzás csupán a kódában kap helyet (semplice da lontano). A kvintek kiemelt szerepét bizonyítja az is, hogy Ligeti először az egyszerű *Quintes* címet adta a műnek, de később másként határozott, és a *Fém* mellett döntött.

Ligeti György: *Fém*

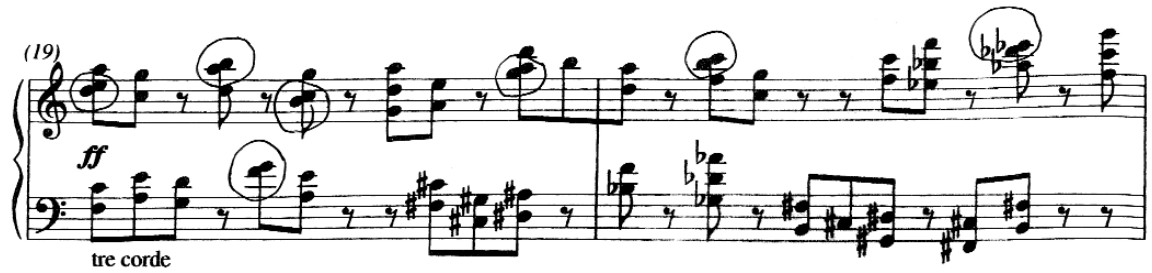


4 **Manfred Stahnke – Ligeti György,** „Ein Gespräch". *Musik der anderen Tradition, Mikrotonale Tonwelten, Musik-Konzepte Sonderband, herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn* (München: edition text+kritik, 2003/III.), 83.



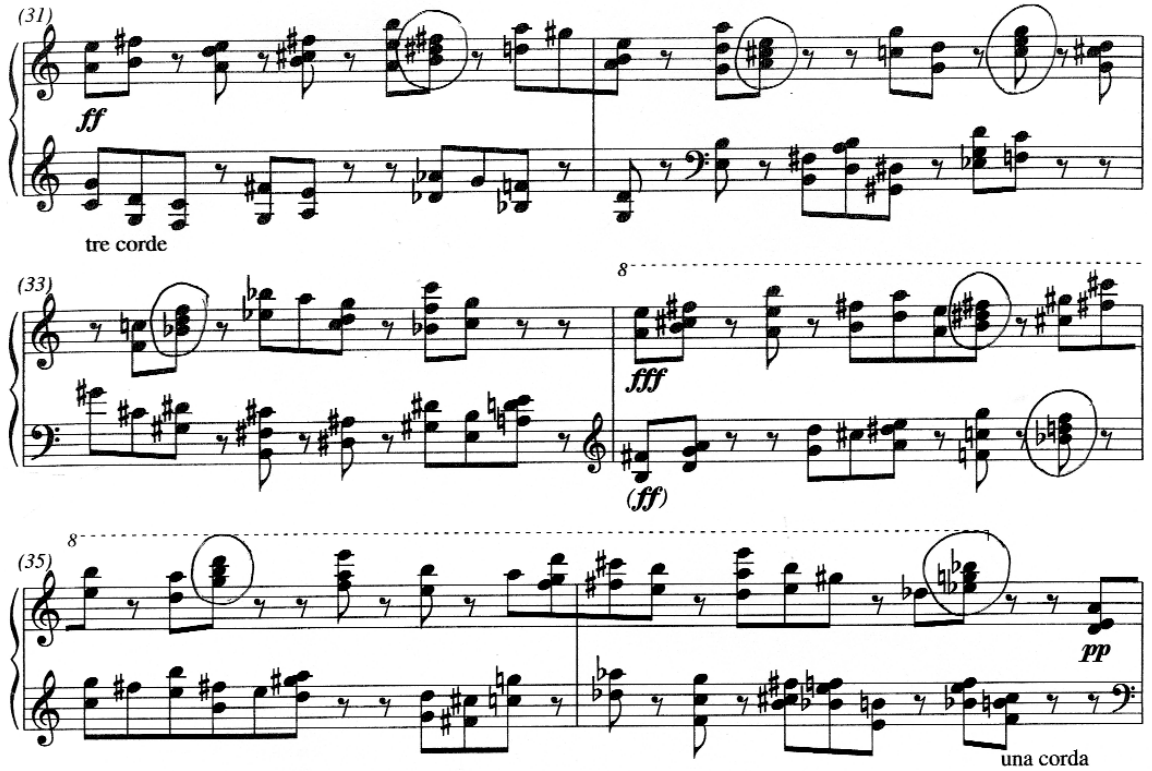
Természetesen a *Fém* nem kizárólag kvintekből áll. A kvintek helyenként, szekundokkal kapcsolódnak,

Ligeti György: *Fém*



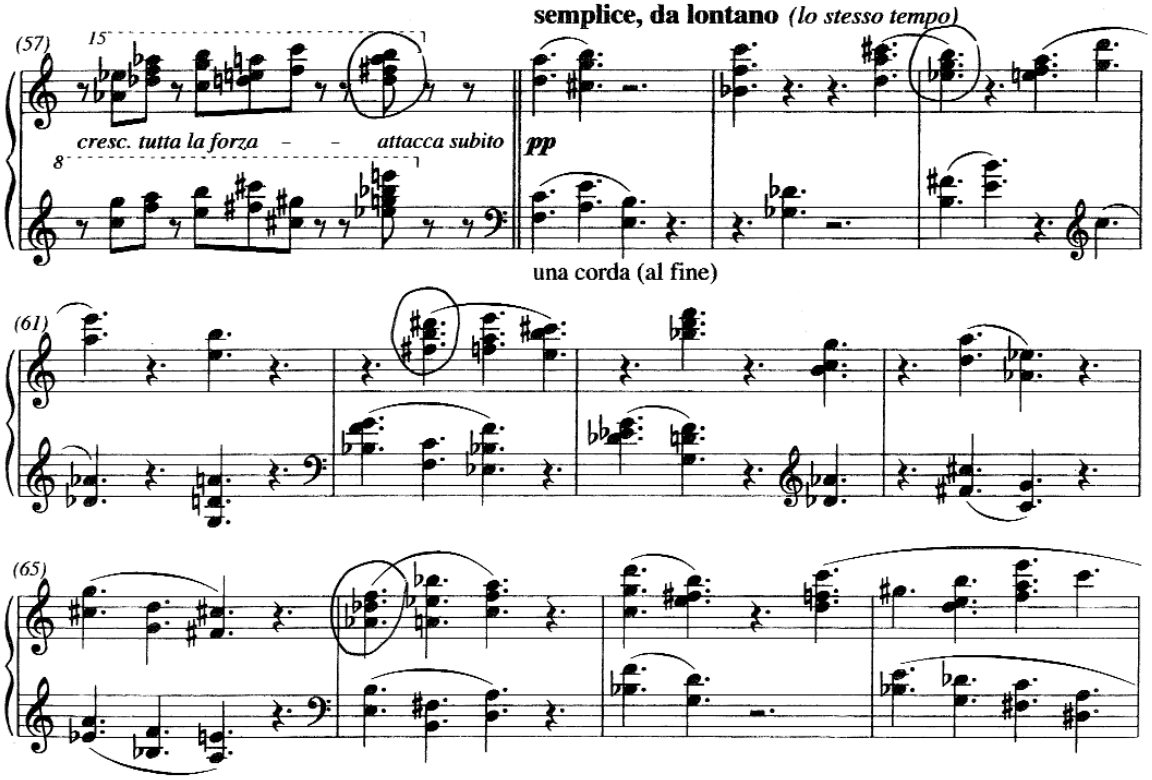
hármashangzatokká bővülnek, vagy belső terccel kiegészülve gyakran dúr,

Ligeti György: *Fém*



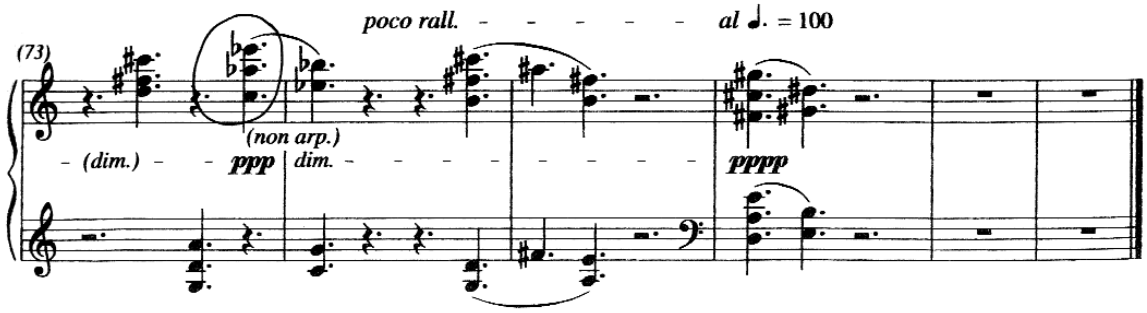
dúr kvartszext vagy bővített akkordot alkotnak és előfordul a sixte ajoutée jelenség is.

Ligeti György: *Fém*



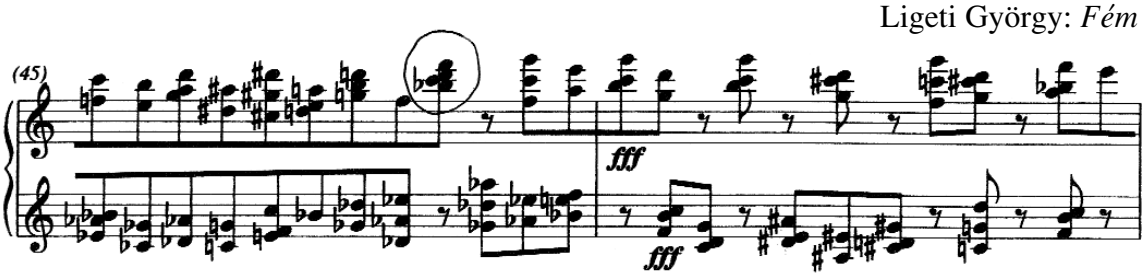
Kvint és szext egymáshoz épülése,

Ligeti György: *Fém*



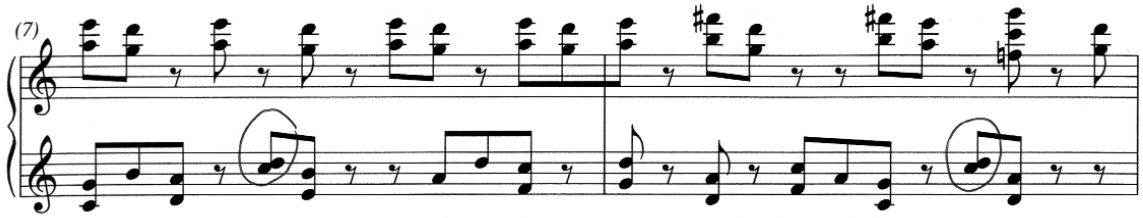
négyeshangzat,

Ligeti György: *Fém*



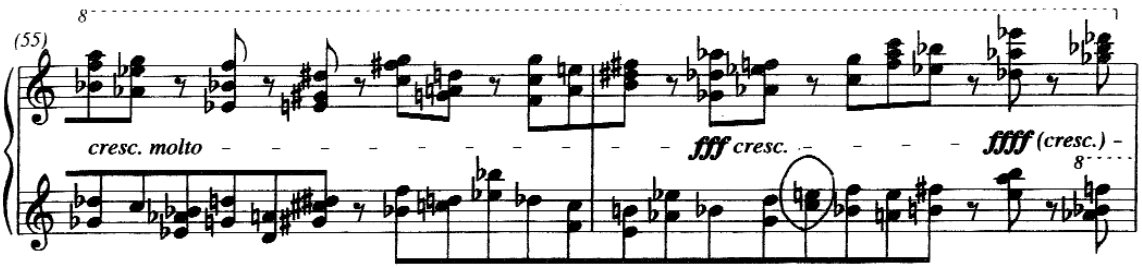
vagy egyéb hangközök, mint a szekund,

Ligeti György: *Fém*



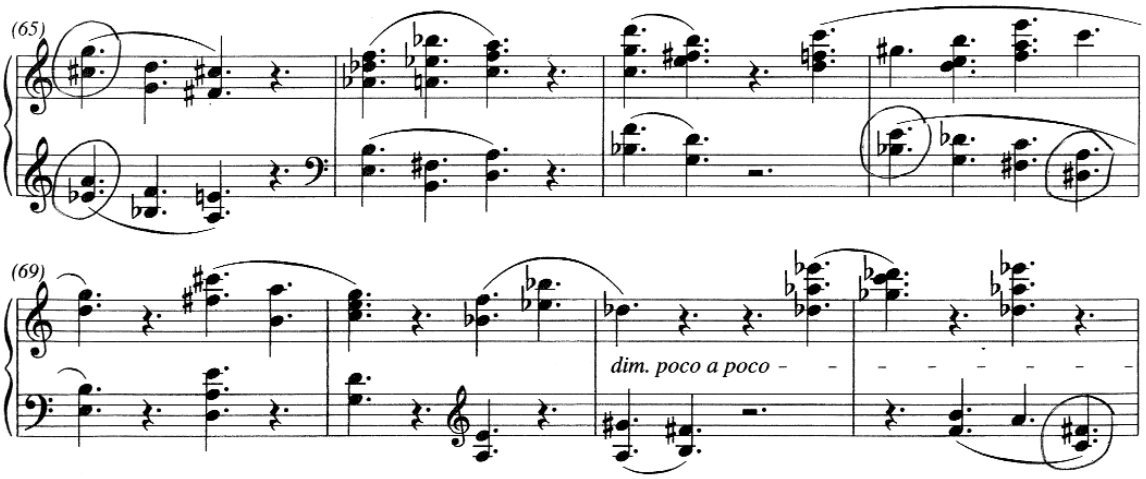
terc,

Ligeti György: *Fém*



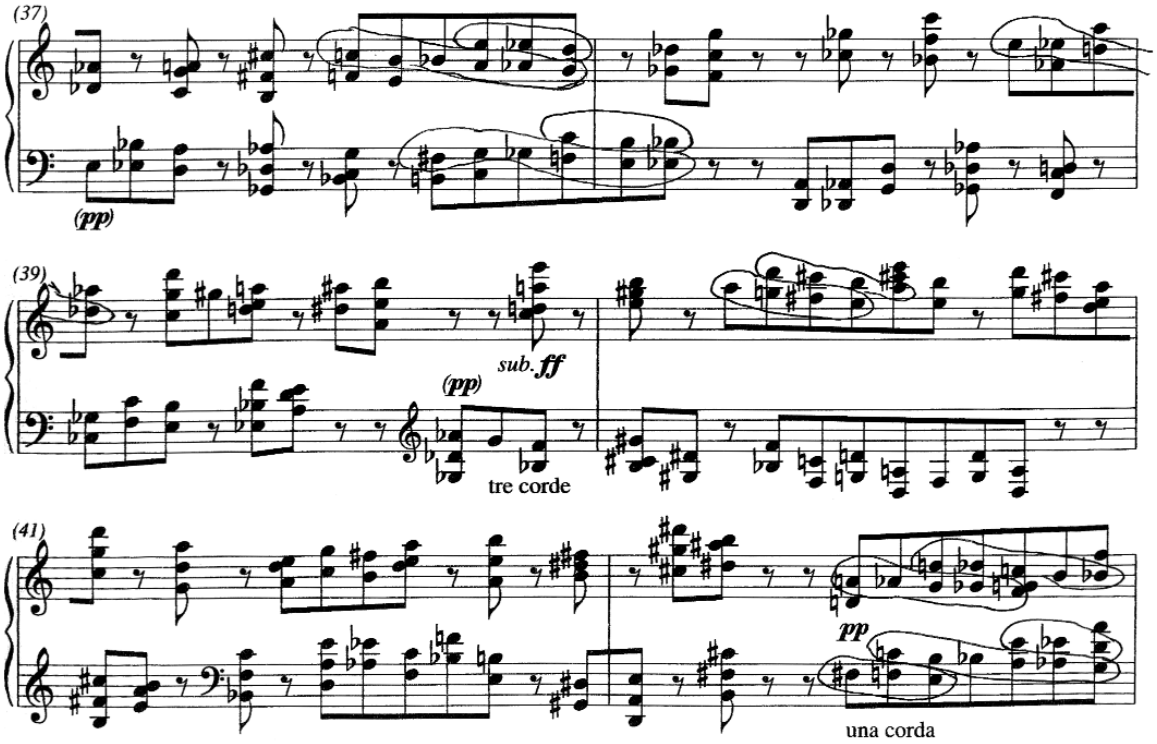
tritónuszok, szeptimek,

Ligeti György: *Fém*



és a 31. ütemtől megjelenik a kromatika is.

Ligeti György: *Fém*



Jól megfigyelhető, hogy a 34. ütemtől kezdődő ritmikai sűrűsödés, és dinamikai örvénylés velejárója a hangközök összepréselődése is. A 65. ütemtől már tritónuszokká nyomja össze a kvinteket az a centrifugális erő, ami a 34. ütemtől kezdve lép

működésbe. Érdemes megvizsgálni az etűd ritmikai szerkezetét is. A darab tizenkét nyolcados metrumban íródott. Két ritmikai modell körvonalazódik rögtön a mű elején. Az első a jobb kézben: 3+2+2+3+4+4=18

a második a bal kézben: 4+2+2+4+4=16

Mivel ezek különböző hosszúságúak, 9:8 arányban hozhatók közös nevezőre.
Ez megszabja a darab formai tagolódásait is. A nagyobb formai részek jól elkülöníthetők azokon a pontokon, ahol a két ritmikai modell egyszerre fejeződik be, vagy egyszerre indul. Így a formarészek a következőképpen alakulnak:

I. 1–12. ütem

II. 13–24. ütem

III. 25–36. ütem

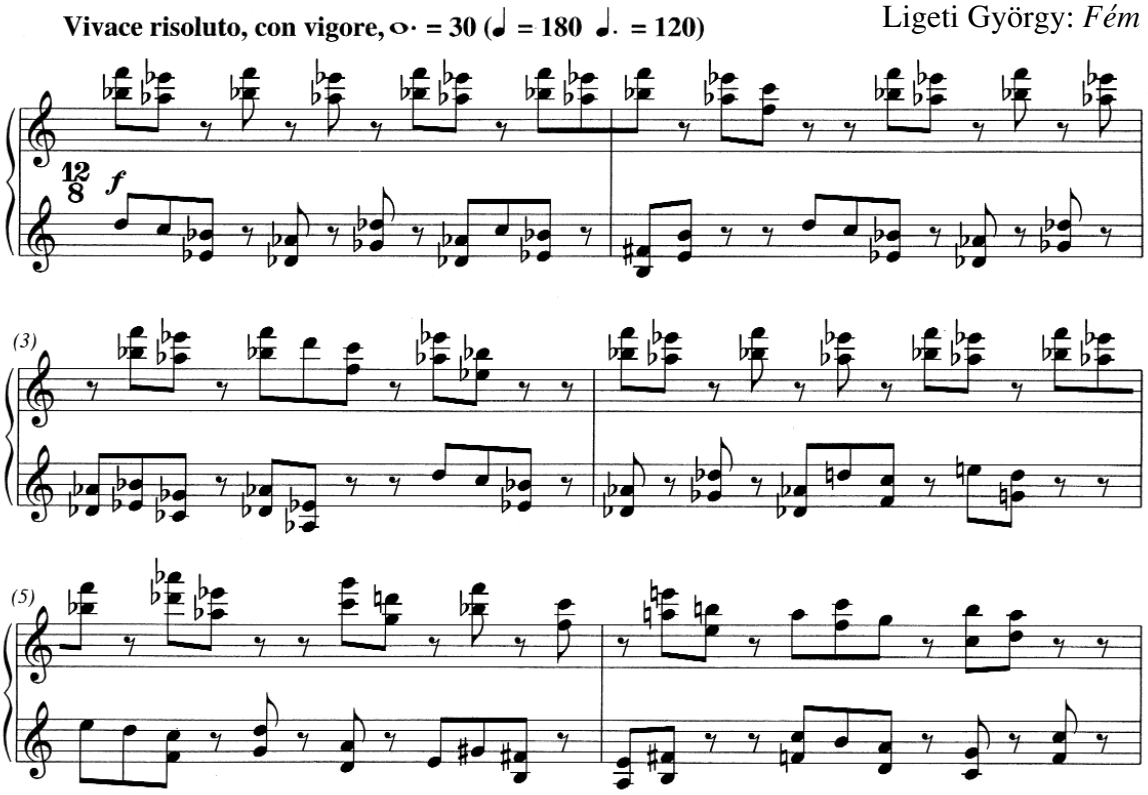
IV. 36–48. ütem

V. 49–57. ütem

kóda: 58–76. ütem

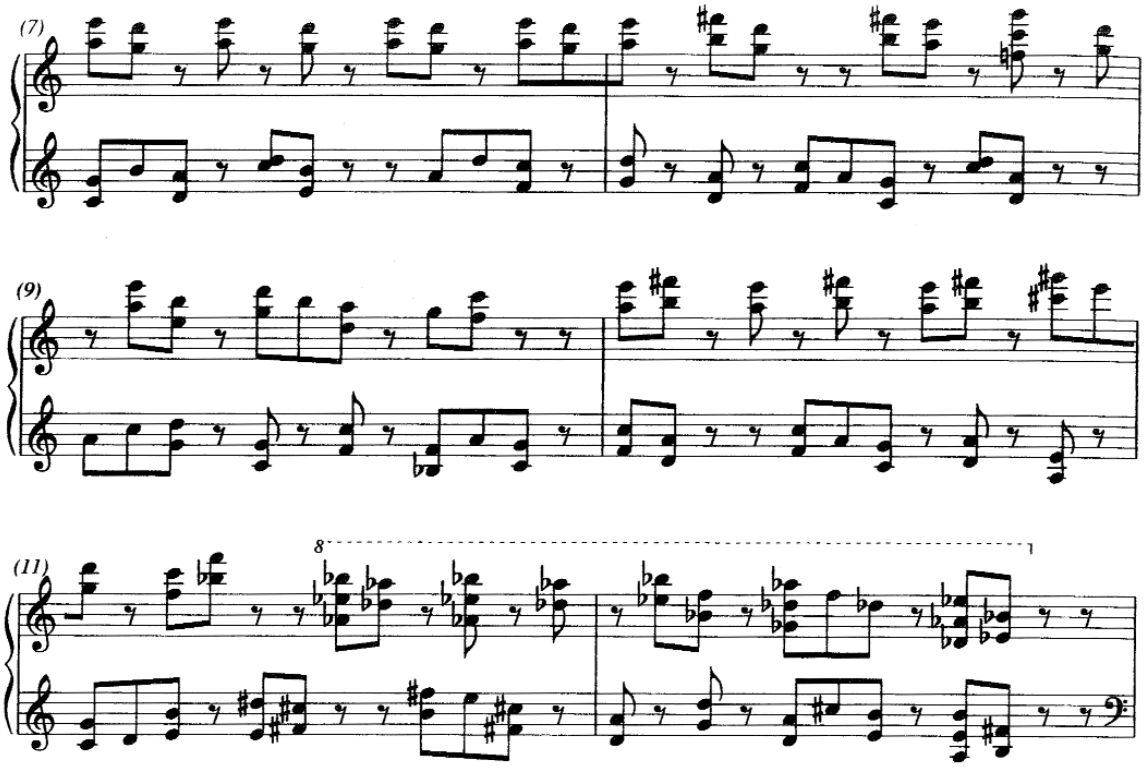
Az egyes formarészekben kihallható egy régi stílusú, ereszkedő dallamvonalú népdal szerkezete. Leginkább szekund távolságokban, siratószerűen mozog a dallam.

Ligeti György: *Fém*



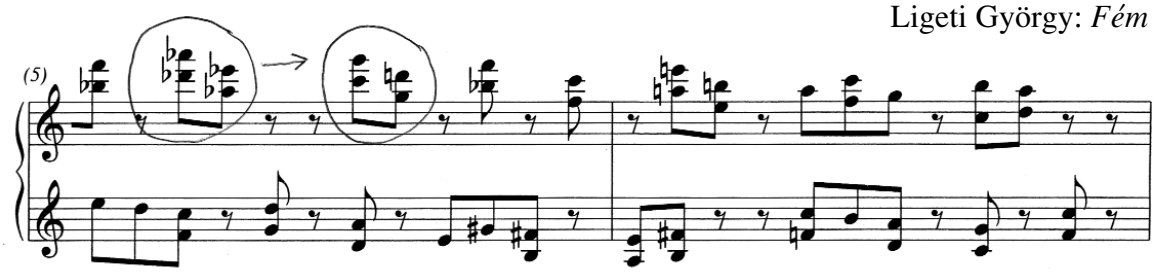
A népdalszerkezet hat ütemet tölt ki, a következő hat ütem egyfajta variációja az elsőnek, és elhangolva szólal meg.

Ligeti György: *Fém*



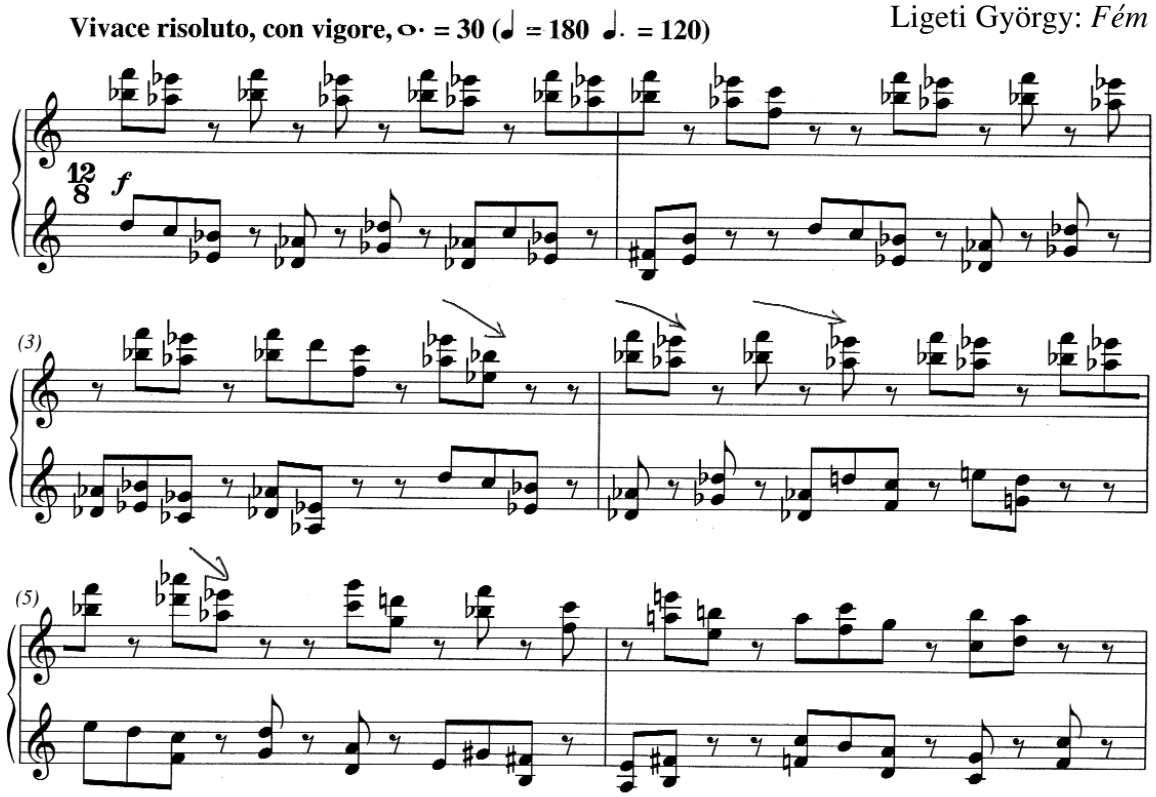
Több hasonló finom elhangolás is felfedezhető, és nemcsak a népdalversszak-szerű részek között, hanem azokon belül is, legszembetűnőbben a negyedik népdalsornak megfelelő helyen.

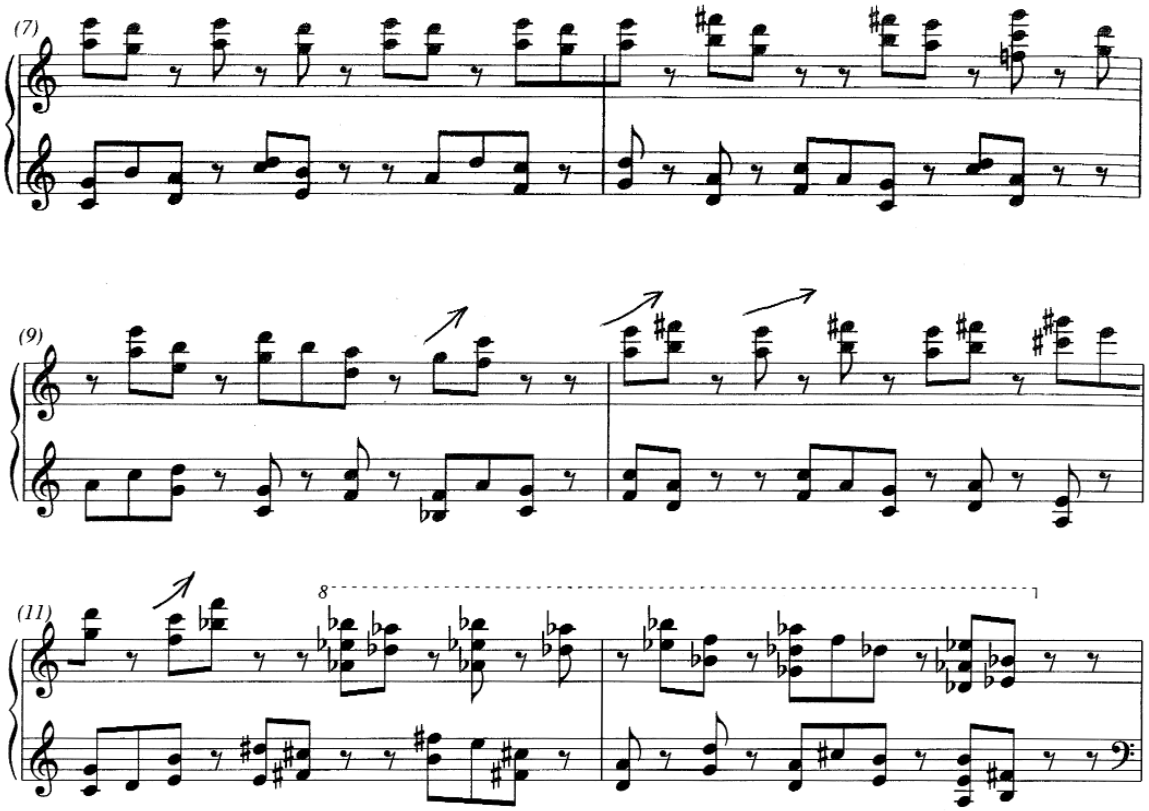
Ligeti György: *Fém*



Ha jobban szemügyre vesszük a népdalformát, akkor az első hat ütemhez képest a 7–13. ütemig terjedő szakasz a dallamvonal irányaiban mutat különbséget. Az előbbiben zárásokat, az utóbbiban inkább nyitásokat figyelhetünk meg.

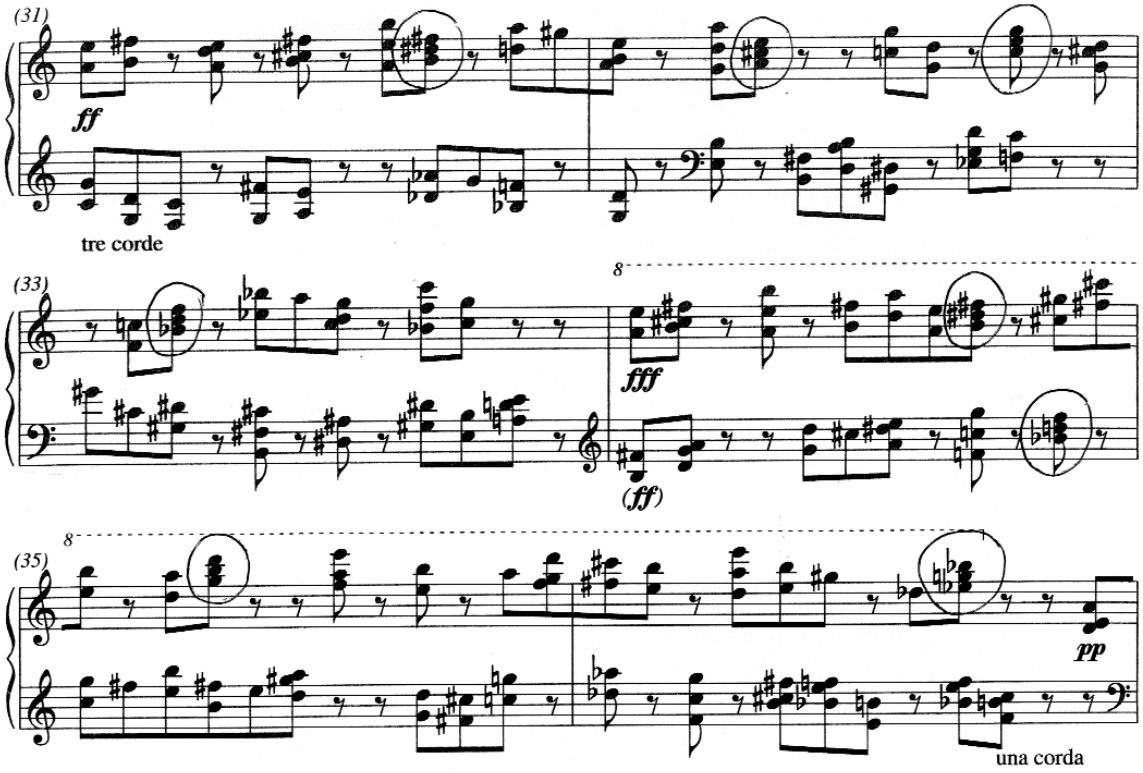
Ligeti György: *Fém*





A második formarészben (13–24. ütem) újra az eredeti népdal jelenik meg változatlanul, de egy másik hangnemben, ezúttal pianissimo, una corda. Ehhez kapcsolódik a 7–13. ütem variánsaként hat ütem, fortissimo, tre corde. A harmadik formarészben 24–36. ütem ismét una corda, pianissimo jelenik meg az eredeti téma, de itt már erősen variált, fejlesztett formában. Ehhez kapcsolódik fortissimo tre corde téma, ami itt már akár egy új önálló mutációnak is tekinthető. Ez az eddigi legfényesebb hangzással szólal meg. Itt jelennek meg egészen kis területen összesűrűsödve a dúr (H-, A-, C-, B-, H,- G-, Esz-dúr) akkordok.

Ligeti György: *Fém*



A 34. ütemtől háromszoros forte a dinamika, amit a felsőbb regiszterekbe írt faktúra indokol legfőképpen, hogy a zongora hangzása megőrizze a felsőbb regiszterekben is a legalább azonos dinamikai szintet.

Az eddig szabályos ritmikai modellek rendje is felbomlik, kettes és hármas nyolcad-csoportok helyett egyre hosszabb csoportok jelennek meg, négyes, ötös, hatos füzérekbe kapcsolódva, mígnem a 44. ütemtől egészen hosszú nyolcad-láncok alakulnak ki, ostinato mozgással.

A dinamika is egyre nagyobb mélységektől örvénylik az egyre nagyobb magasságokig. Az utolsó nagy alámerülés a 49. ütem háromszoros pianissimója, mely végül az 57. ütemben crescendo, tutta la forza kulminál. Ezt követi végül a már említett kóda távolról („da lontano”). Bár a tempó ugyanaz marad, az augmentáció miatt mégis kifejezetten lassú érzetet kelt. A 76. ütemben a lezárás poco rallentandóval lassabb tempóba (♩.=100) érkezik, és két ütemnyi csenddel fejeződik be.

Kilencedik etűd – *Vertige*

Mauricio Kagelnak ajánlva Gütersloh város felkérésére íródott 1990-ben.
Az ősbemutató 1990. május 5-én Gütersloh-ban, Volker Banfield előadásában hangzott el.

Tempójelzés: Prestissimo sempre molto legato, 𝅝 = 48 (nagyon egyenletesen)

Ez az etűd tanulmány a kromatikáról és a perpetuum mobiléról. A darab alaphangzását a nyolcad értékekben mozgó, több szólamban lefelé futó kromatikus skálavonalak állandó áramlása alkotja. Ligeti így fogalmazza meg a darab alapötletét:

> A kilencedik etűd alapötlete a folytonos alásiklás és összeomlás: az időbeli folyamat megfagy és az összeomlás állapottá válik.[1]

A cím talán sokféleképpen magyarázható e megjegyzés után. A vertige szó egyaránt jelent szédülést, szédületet, mámort, de megőrülést is. Az egyes futamok még véget sem érnek, máris indul a következő, a hullámmozgások interferenciái kioltják önmagukat. A kromatikus futamok önmagukban szabályosak, kombinációjuk azonban az állandóan változó belépési távolság miatt kaotikus mintát eredményez. A skálák azonos hosszúságban, tizenhat hangot magukba foglalva (az egyvonalas h-tól a kis asz-ig) halmozódnak, viszont különböző hosszúságú időközönként lépnek be. Az első öt belépés közötti rések nyolc, hét, hét és öt nyolcadot tesznek ki. Érzékelésünk hologramszerűen ingadozik a futamok mozgása és interferenciái valamint az általuk alkotott statikus kép között. A lefutó kromatikus vonalakból két-, három-, ill. négyszólamú kötegek alakulnak ki, és vándorolnak keresztül az egész hang-téren a legszélső mélységtől a legszélső magasságig.

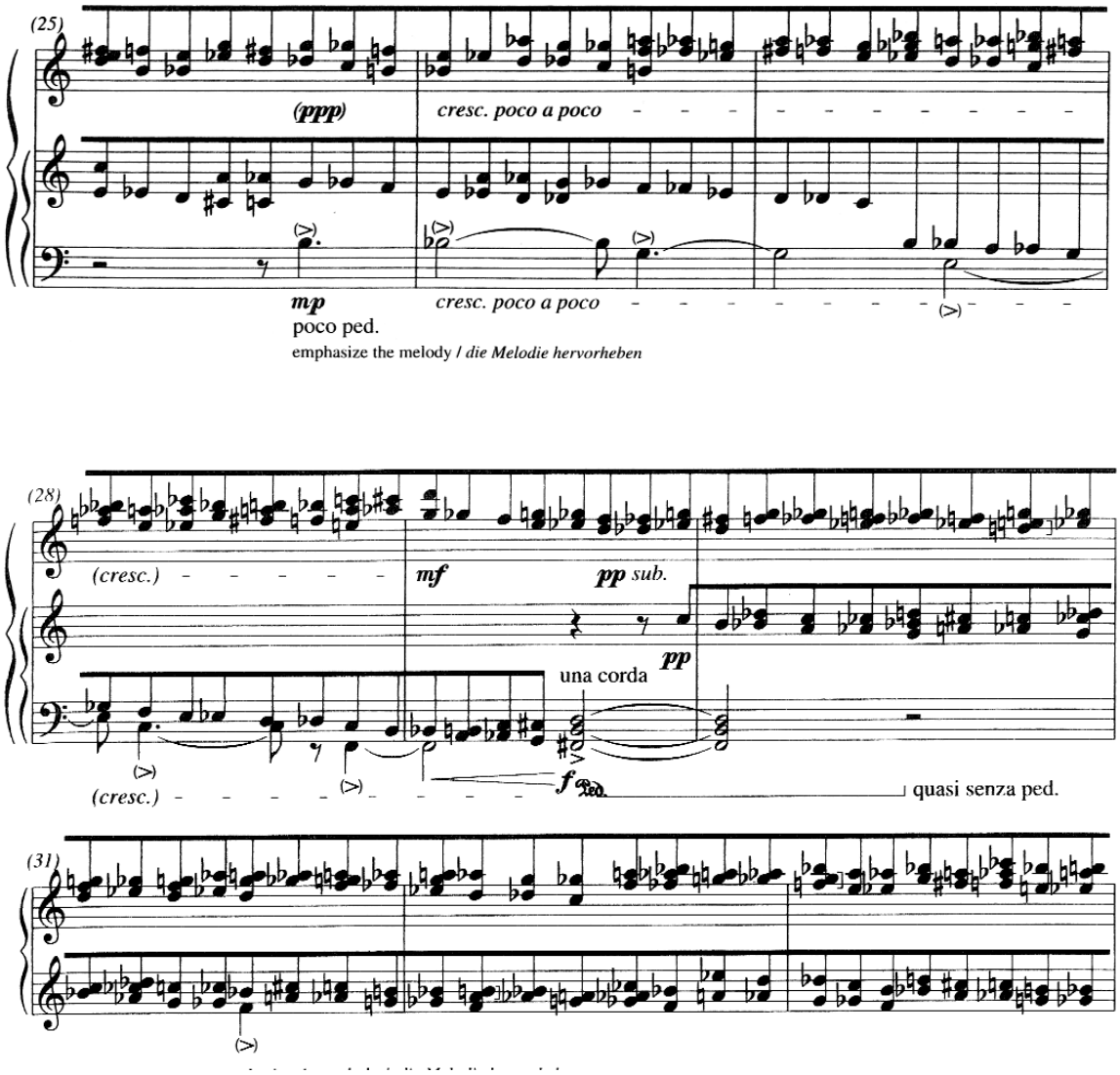
Az alaphangzás háromszoros piano, una corda és senza pedale. A 22. ütemtől kezd a dinamikai szint emelkedni, poco a poco tre corde, és a 26. ütem felütésétől egy melodikus téma emelkedik ki a skálamozgások szövetéből a basszusban, marcato (>) hangsúlyokkal kiemelt, hoszabb ritmusértékű hangok mezzopiano dinamikával indítanak egy crescendo poco a poco folyamatot, ezzel együtt a pedál is fokozatosan

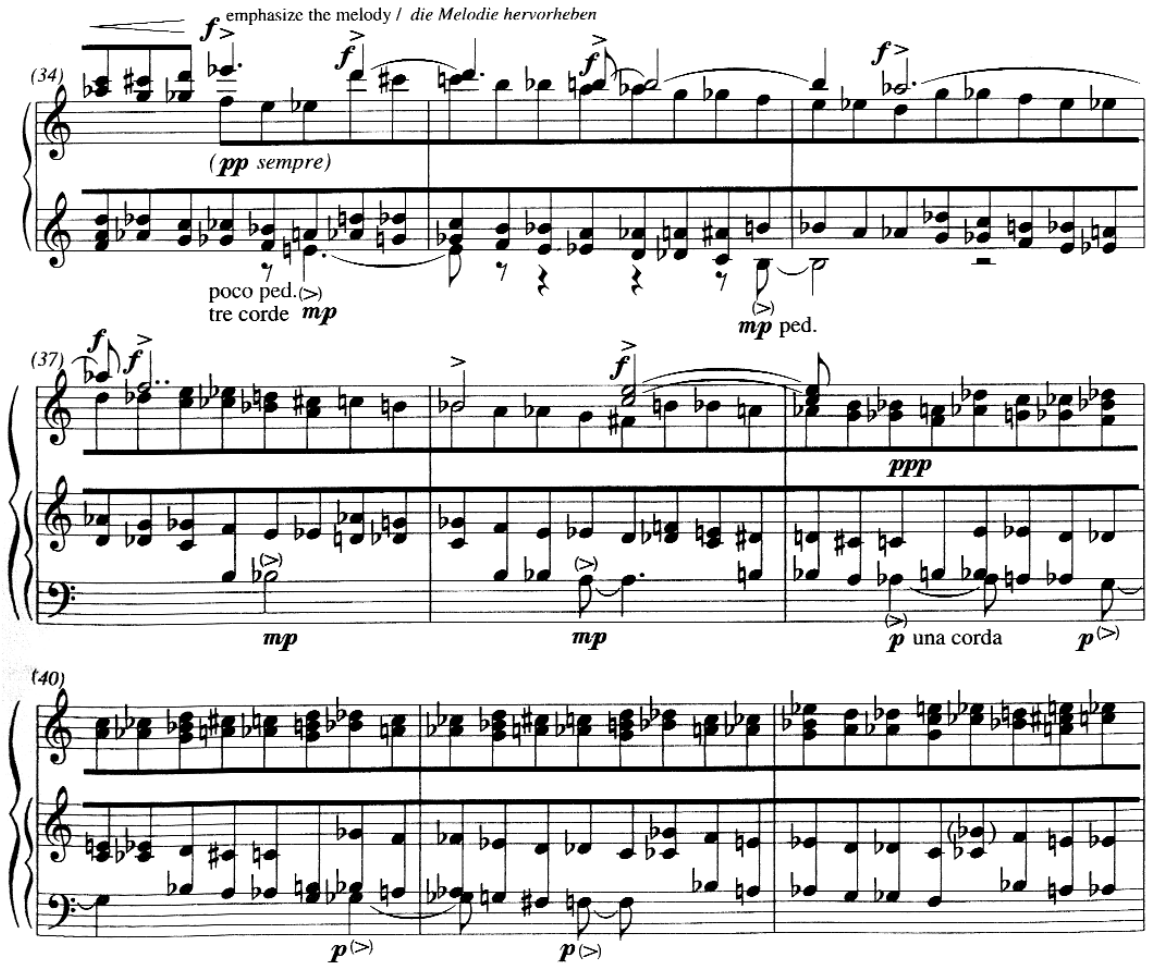
---

1 **Marina Lobanova,** *„György Ligeti: Style, Ideas, Poetics”*. Studia Slavica Musicologica – Texte und Abhandlungen zur slavischen Musik und Musikgeschichte sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas Band 29 (Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2002), 295.

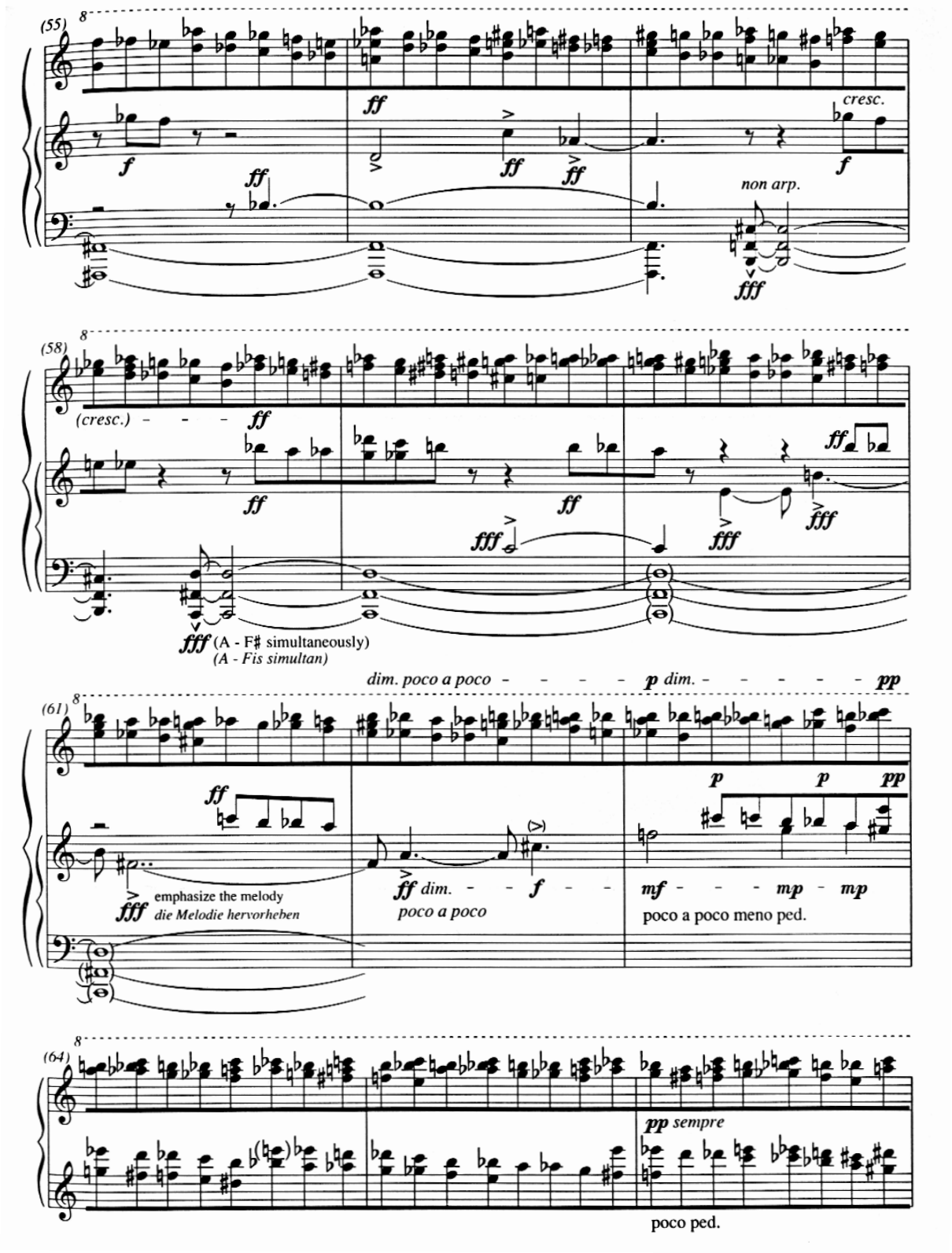
szerepet kap. Az első dallami frázis a 26–30. ütemig tart. Ezt négy és félütemnyi átvezetés követi, majd a dallam második frázisa a 34. ütemben indul és a 39. ütemig tart. Itt már a hangzás három rétegre oszlik, a dallam ezúttal a szopránban jelenik meg, forte dinamikával, a középszólamban továbbra is haladnak a kromatikus vonalak, és a basszusban különböző hosszúságú kiemelt hangok jelennek meg piano vagy mezzopiano hangerővel.

Ligeti György: *Vertige*



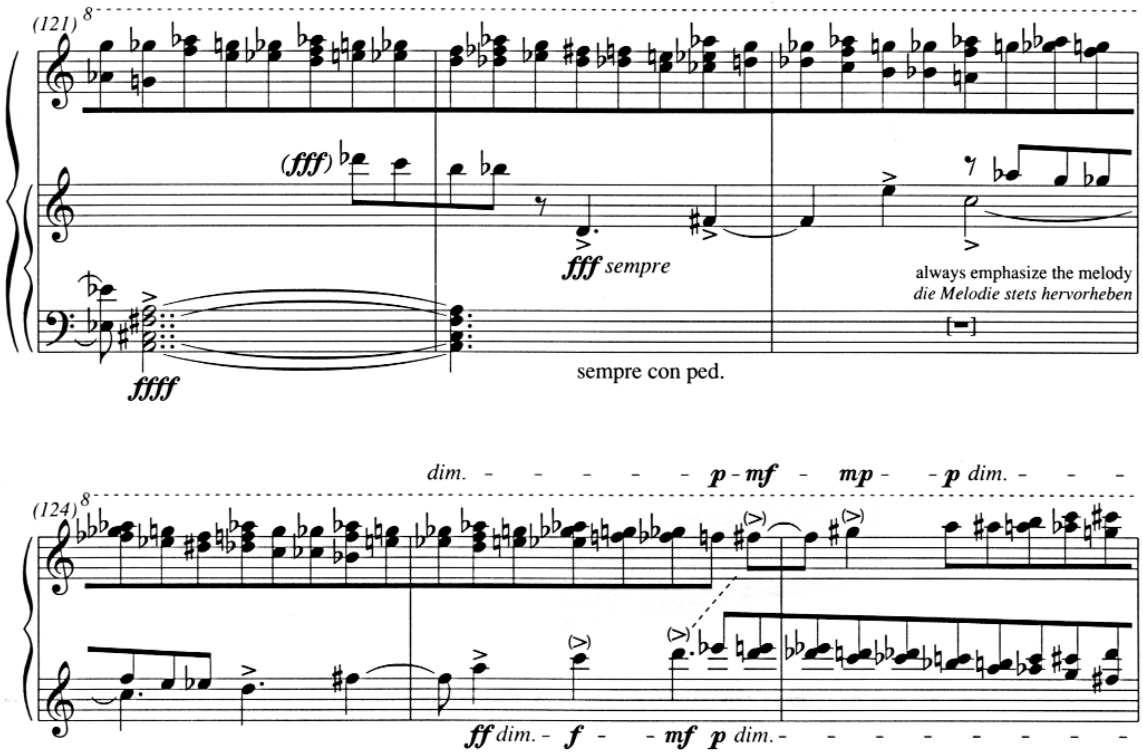


Ezt újra négy ütem átvezetés követi, majd a 45. ütemtől a basszus téma kezd növekedni, mind dinamikai szempontból, mind a hangok hosszúságát tekintve; ez azt a benyomást kelti, mintha egyre fenyegetőbb mélységekbe kerülnénk. A folyamat az 58. ütemben éri el mélypontját, a háromszoros fortéval jelölt **a**-**fisz**-**d** akkorddal, és az ebből felfelé ívelő, dinamikailag és ritmusértékeiben is csökkenő motívummal ér véget: **c**, **e**, **h**, **fisz**, **a**, **cisz**, **f**, **g**, **a**. Ez a felfelé ívelő motívum teljesen ellentétben áll az eddigi zuhanó, és mélyülő folyamatokkal.

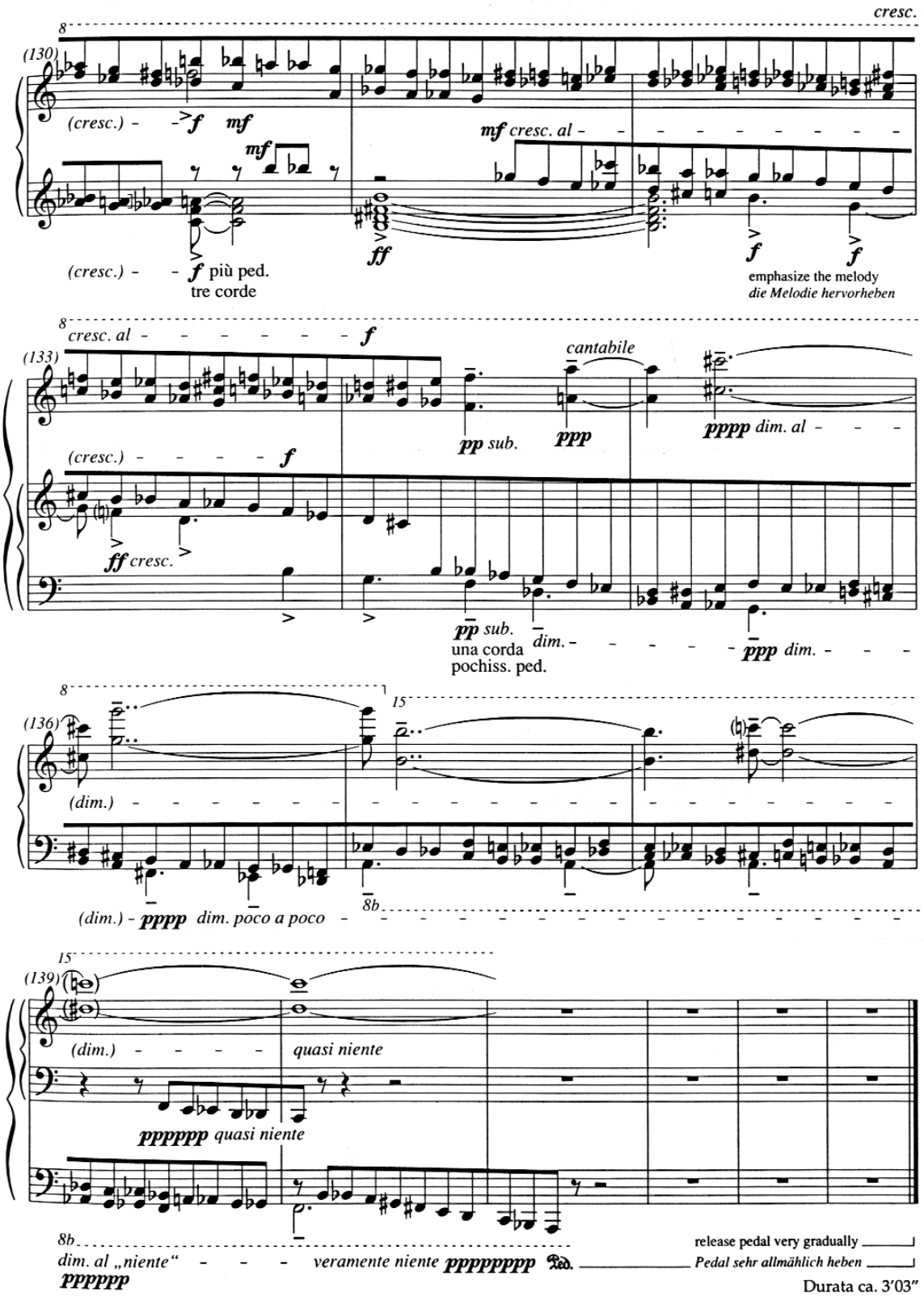

(55)
cresc.
non arp.
(58)
(cresc.)
(A - F♯ simultaneously)
(A - Fis simultan)
dim. poco a poco
dim. poco a poco meno ped.
(61)
emphasize the melody
die Melodie hervorheben
poco a poco
(64)
pp sempre
poco ped.

Innen a dinamika és az alaphangzás visszaváltozik a darab kezdeti állapotába. Fokozatosan a pedálhasználat is csökken. A darabot két félre osztja a 83. ütemben induló sűrűsödés. A két kéz a hangszer két legszélső regiszterében játszik. Nyolc ütemen keresztül tart ez az unisono szakasz. Itt a kromatikus skálák nyolc hangból állnak, végpontjaik és kezdőpontjaik egyaránt marcato kiemeléssel szólalnak meg. A 88–90. ütemig hosszuk hét hangnyira rövidül. Az egész folyamat dinamikai növekedéssel is párosul, mígnem a 91. ütemtől újra teljes hosszukban futnak a kromatikus skálák lefelé, és a négyszeres forte elérése után további három alkalommal megjelenő sempre crescendo tutta la forza növekednek. A 107. ütem végén subito pianissimóvá válik a hangzás, és ezzel egy időben újra megjelenik a mélyülő basszus téma, ezúttal két mélypontba zuhanva. Az első a 121. ütemben az **a-cisz-fisz-a** akkord, melyből kiemelkedik a **d**, **fisz**, **e**, **c**, **d**, **fisz**, **a**, **c**, **d**, **fisz**, **gisz** motívum, ellensúlyozva az őt megelőző zuhanást.

Ligeti György: *Vertige*



A második mélypont a 131. ütemben az egyvonalas regiszterben hallható fortissimo akkord, **h**, **disz**, **fisz**, **h**, amely tovább lépeget lefelé a **h**, **g**, **f**, **d**, **h**, **g**, **f**, **desz**, **g**, **fisz**, **esz**, **a**, **a**, **a** és **f** basszushangokon, a dinamikát is egyre halkabbra csökkentve. Ennek ellenszólamaként itt is megjelenik a felfelé ívelő motívum a 133. ütemben, oktávokban **f**, **a**, **cisz**, **g**, **h**, és **disz**-**c** szűkített oktáv hangközökben, a dinamika itt pianissimótól a quasi nientéig halkul. Ez a 133. ütemtől kezdődő szakasz szintén három rétegbe osztja a hangzást, a basszus lefelé irányuló vonulata és a szoprán felfelé emelkedő motívuma között továbbra is lefelé futnak a kromatikus skálák: a 133. ütemben még három, a 134. ütemtől már csak két szólamban, és végül a 140. ütemben már csak egy szólamban a nyolcszoros pianóig halkulva.


cresc.
(130)
(cresc.) - - f mf
mf cresc. al - - - - - - - - -
(cresc.) - - f più ped.
tre corde
ff
f
f
emphasize the melody
die Melodie hervorheben
cresc. al - - - - - - f
(133)
cantabile
(cresc.) - - - - - f
pp sub.
ppp
pppp dim. al - - -
ff cresc.
pp sub.
una corda
pochiss. ped.
dim. - - - - - - - -

Tizedik etűd – *Der Zauberlehrling*

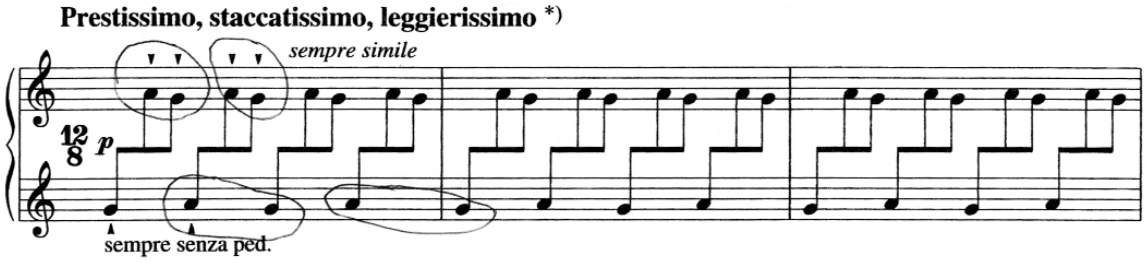
A tizedik etűd első vázlatai 1993-ban, Hamburgban keletkeztek, s a művet 1994-ben, Münchenben fejezte be a szerző. Ajánlása Pierre-Laurent Aimard-nak szól, az ősbemutatón is ő adta elő 1994. október 6-án Strasbourgban, a Musica Fesztiválon. A megrendelést is ez a Fesztivál adta az etűdre.

A tempómegjelölésnél Ligeti a *Continuum* c. csembalóművének tempóját kéri, amely *prestissimo* = extrém gyorsan, annyira, hogy az egyes hangok külön-külön ne is legyenek kivehetőek, hanem folyamatosság alakuljon ki a hangzásban, a hangok gyors egymásutániságából. A *Der Zauberlehrling* tempójelzése: *Prestissimo, staccatissimo, leggierissimo*. A $\frac{12}{8}$-os metrumban, *piano* és *sempre senza pedale* indul a darab, levegős, könnyed hangzásképet teremtve. Leginkább egy *Perpetuum mobilé*re, vagy *Toccatá*ra ill. *Scherzó*ra emlékeztet az alapkarakter.

A cím Goethe költeményére utal, a ballada formában megírt *Bűvészinas* történetére, amelyben a bűvészinas gazdája távollétében kiszabadítja a szellemeket, de aztán nem tudja őket visszaparancsolni a rejtekhelyükre. Ligetit ez a költemény foglalkoztatta a darab megírásának kezdetén, s eleinte még a *Métamorphose* cím ötlete is felmerült benne ehhez a műhöz. A *Der Zauberlehrling* az egyetlen olyan etűd, amely német címet visel a Ligeti-etűdök között.

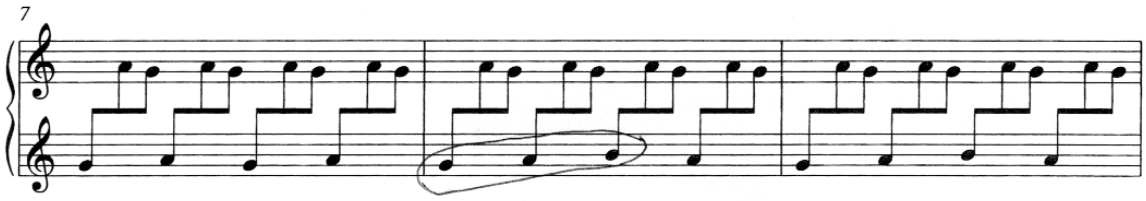
Az etűd négy nagyobb részre tagolódik, és ez a négy rész ritmikai szabályszerűségekben, ill. változásokban is jól elkülönül. Az első szakaszban (1–37. ütemig) a $\frac{12}{8}$ $3+3+3+3$ csoportosításban jelenik meg harmincöt ütemen keresztül, majd a 36–37. ütemben $4+4+4$-es csoportokba rendeződik. A dinamika itt mindvégig piano. A hangok: **g**-**a**-**g** az egyvonalas regiszterben szólnak, mindkét kéz egymáshoz közel játszik, fehér billentyűkön, bal és jobb kéz találkozásánál azonos billentyűkön repetíció jön létre, amihez nagyon pontos billentés és jó zongoramechanika is szükséges. Az egyes kiemelt ütemeken lépésről lépésre látható a fokozatos emelkedés, ami a 30. ütemig tart, kis elemek változásával alakul ki az átváltozás, a **g**-től a **d**-ig jut el a hangmagasság. Az egyszólamú faktúrát a gyors tempó miatt két külön szólamnak érzékeljük: egyik a bal kéz **g**-**a**-**g**-**a** lépései, másik a jobb kéz **a**-**g** kísérete. Fraktálszerűen hasonló a kis történés a nagyobbal.

Ligeti György: *Der Zauberlehrling*



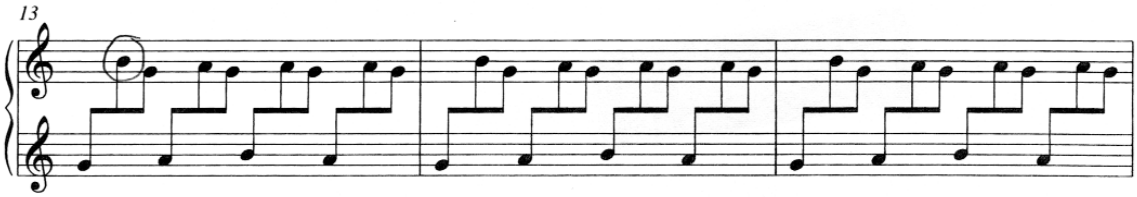
A nyolcadik ütemben a bal kéz **g**-**a**-**g**-**a** lépése **g**-**a**-**h**-**a**-ra nyílik bevonva a **h**-t mint terchangot.

Ligeti György: *Der Zauberlehrling*



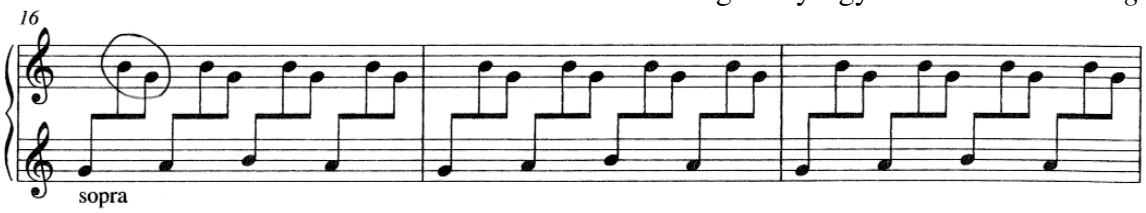
A 13. ütemben a jobb kéz **a**-**g** kísérete az első három-nyolcados csoportnál **h**-**g**-re vált, majd a többi ütésen marad **a**-**g**.

Ligeti György: *Der Zauberlehrling*



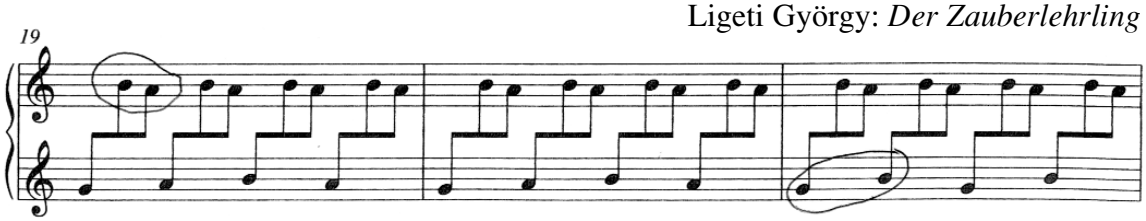
A 16. ütemtől pedig már minden ütésen a **h**-**g** lépésnél marad.

Ligeti György: *Der Zauberlehrling*



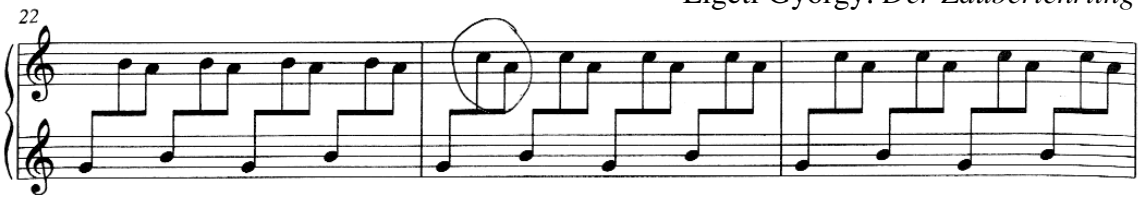
A 19. ütemben ugyanez a jobb kéz kíséret **h**-**a**-ra emelkedik fel. A 21. ütemben pedig a bal kéz változik a **g**-**a**-**h**-**a** motívumból **g**-**h**-ra vált.

Ligeti György: *Der Zauberlehrling*



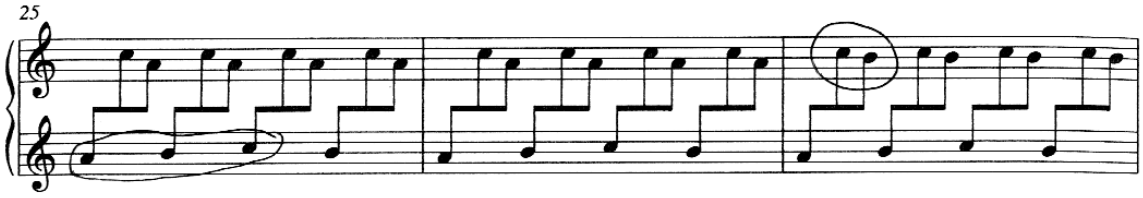
A 23. ütemben a jobb kéz kíséret **h**-**a**-ról a **c**-**a** tercre tágul.

Ligeti György: *Der Zauberlehrling*



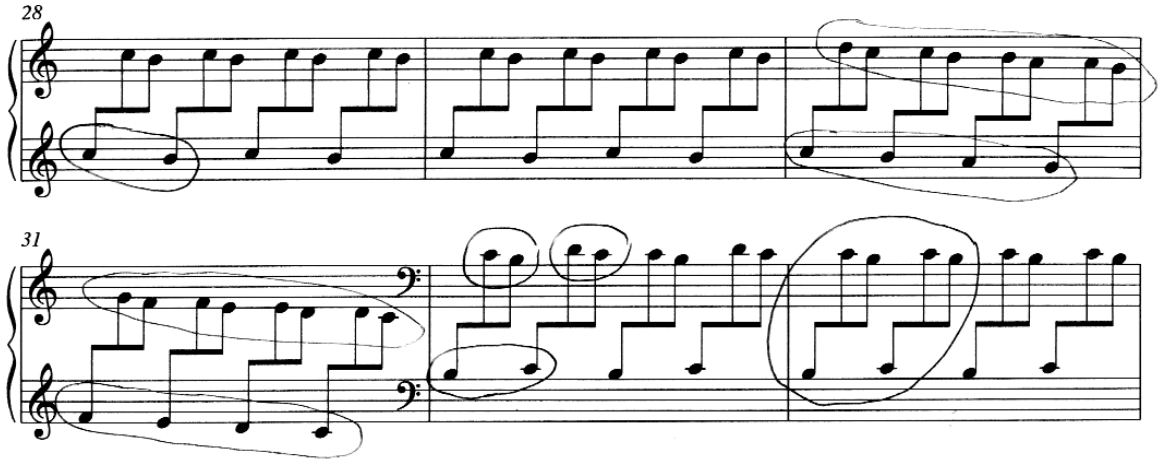
A 25. ütemben a bal kéz ismét három hangon lépked fel és le, ez immár az **a**-**h**-**c**-**h** hangok sora lesz. A 27. ütemben a jobb kéz **c**-**a**-ról **c**-**h**-ra változik.

Ligeti György: *Der Zauberlehrling*



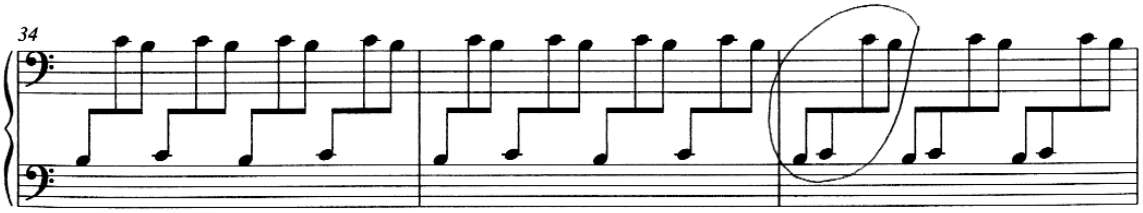
A bal kéz pedig az **a**-**h**-**c**-**h** lépésekből **c**-**h**-ra emelkedik a 28. ütemben. A 30. ütemben éri el a két kéz a **c**-**d**-**c** magasságot, s innen hangonként leereszkedve szekvenciálisan süllyed egy oktávot, ahol, már mindkét kéz **f**-kulcsban játszik, a bal kéz **h**-**c** lépéseken, a jobb **c**-**h** és **d**-**c** szekundokon mozog. Ez a 34. ütemben még tovább simul, a bal kéz marad a **h**-**c** lépésen, a jobb is már csak a **c**-**h** billentyűkön játszik.

Ligeti György: *Der Zauberlehrling*



A hullámzás tovább csillapodik a 36. ütemtől, ahol 3×4-es csoportokra tagolódik a ritmikai felosztás **h**-**c** (bal kéz) és **c**-**h** (jobb kéz) lépésekkel.

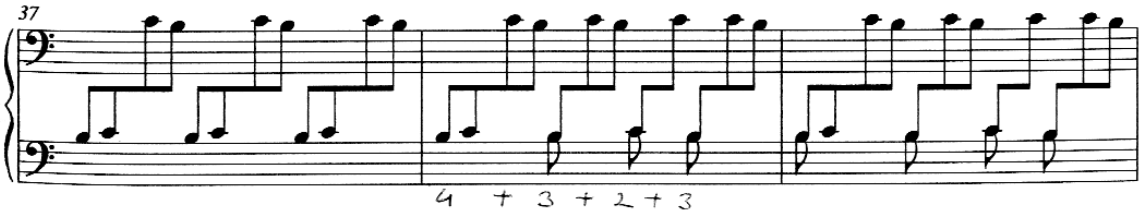
Ligeti György: *Der Zauberlehrling*



Ez az átalakulási folyamat a zenében nem véletlenül sugallta a *Métamorphose* cím lehetőségét.

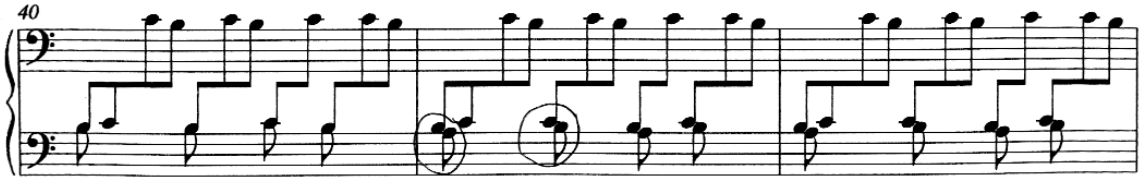
A második nagyobb szakaszban (38–65. ütem) az alap ritmikai képlet 4+3+2+3 nyolcad-csoportokból áll.

Ligeti György: *Der Zauberlehrling*

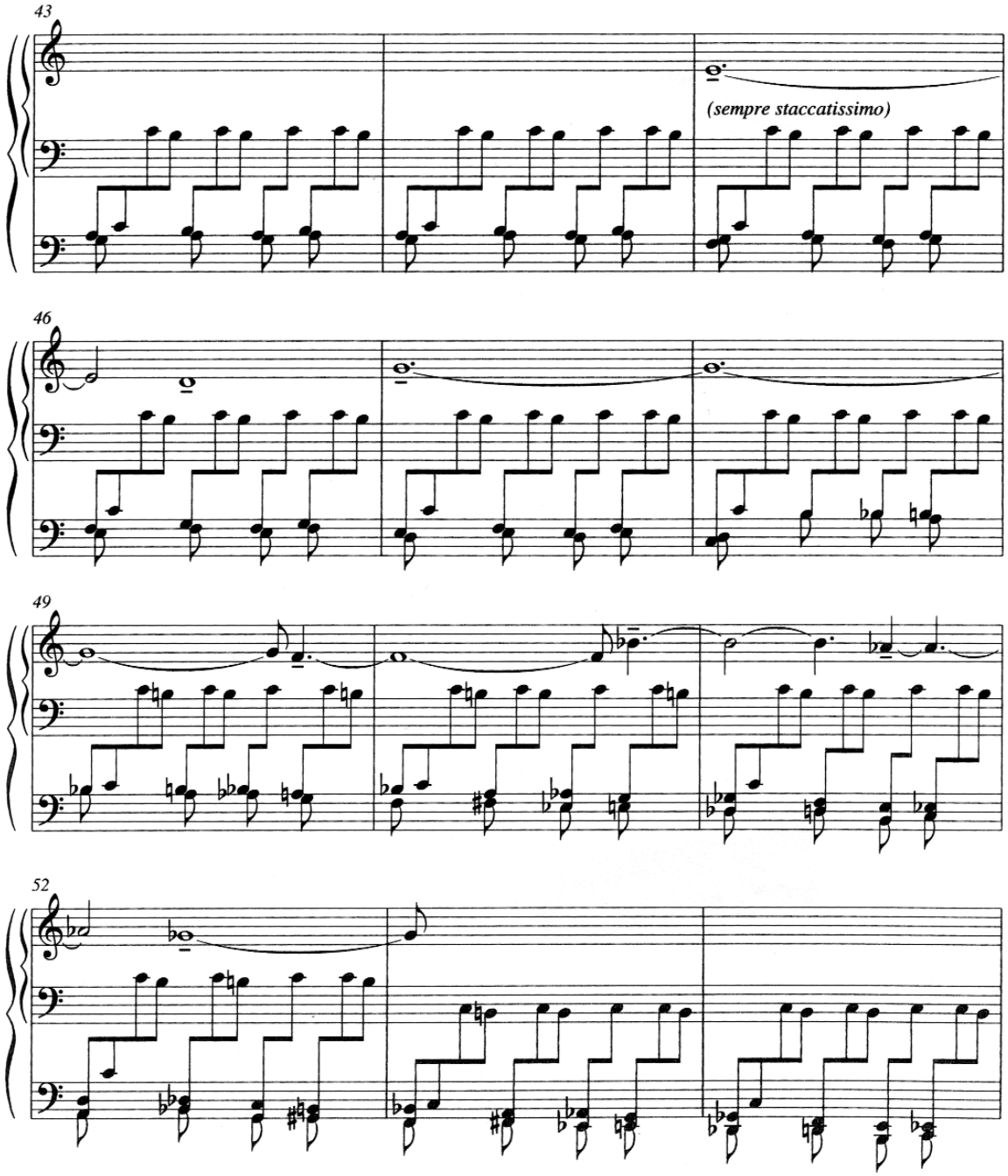


S az első szakasszal ellentétben itt emelkedés helyett süllyedés tapasztalható: az egyvonalas **c**-től a konra **cesz**-ig süllyed a hangzás. A dinamika itt is mindvégig piano marad, sőt az 59. ütemtől még diminuendo is van a pianississimóig. A 41. ütemtől az eddigi kétszólamúság előbb három szólammá bővül, a bal kézben szekundsúrlódásokat hozva létre.

Ligeti György: *Der Zauberlehrling*

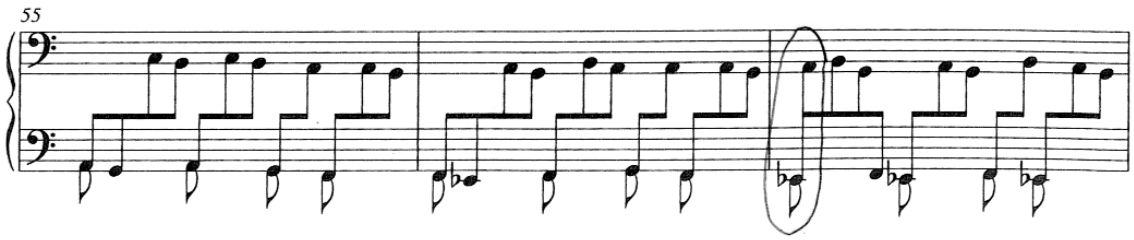


A 45. ütemben pedig belép a negyedik szólam, az alapszövetet képező anyagtól merőben eltérően hosszú hangokkal, szólisztikusan emelkedik ki egy dallam, mely lefelé lépő szekundokból és felfelé lépő kvartokból épül fel, a dallam első fele fehér billentyűket használ: **e**-**d**, és **g**-**f** hangokat szólaltatva meg, a második fele a **bé**-**asz**-**gesz** fekete billentyűket veszi igénybe, egy pentaton részletét emelve be a dallamba ezekkel az egész hangú lépésekkel. Eközben a bal kézben a szekundok helyét tercek és kvartok váltják fel.



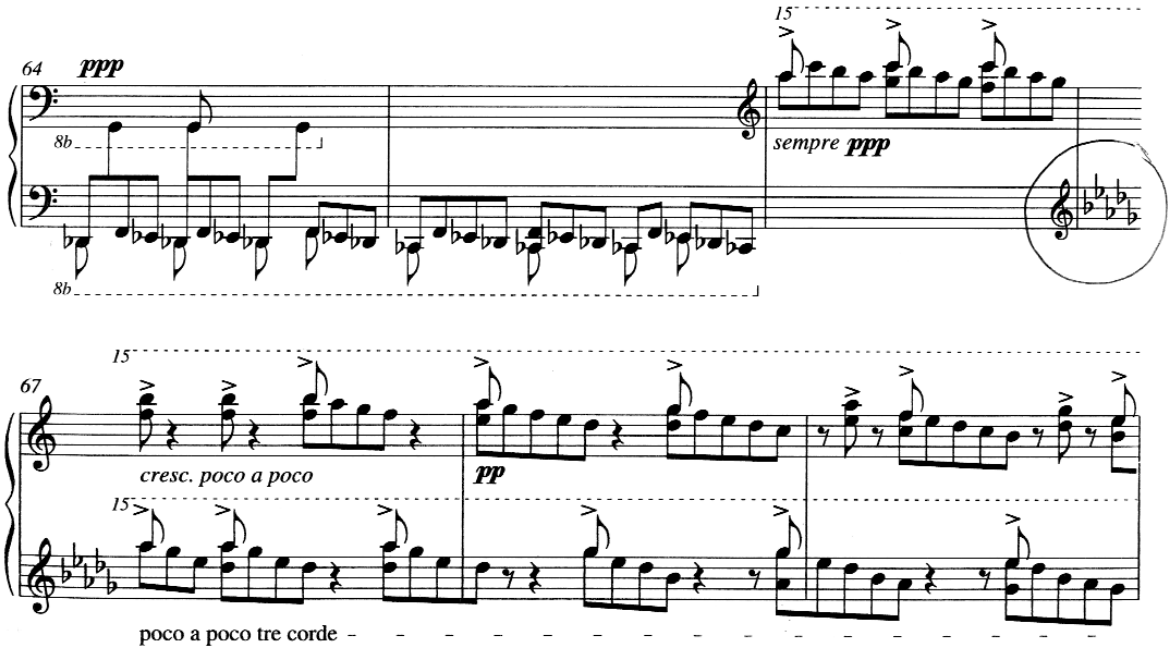
Az 55. ütemtől újra kétszólamúvá válik a szövet, melyet egy-egy hangköz tör meg, amit a bal és jobb kéz egyszerre játszik, egyre tovább süllyed a hangzás és a hangerő is.

Ligeti György: *Der Zauberlehrling*



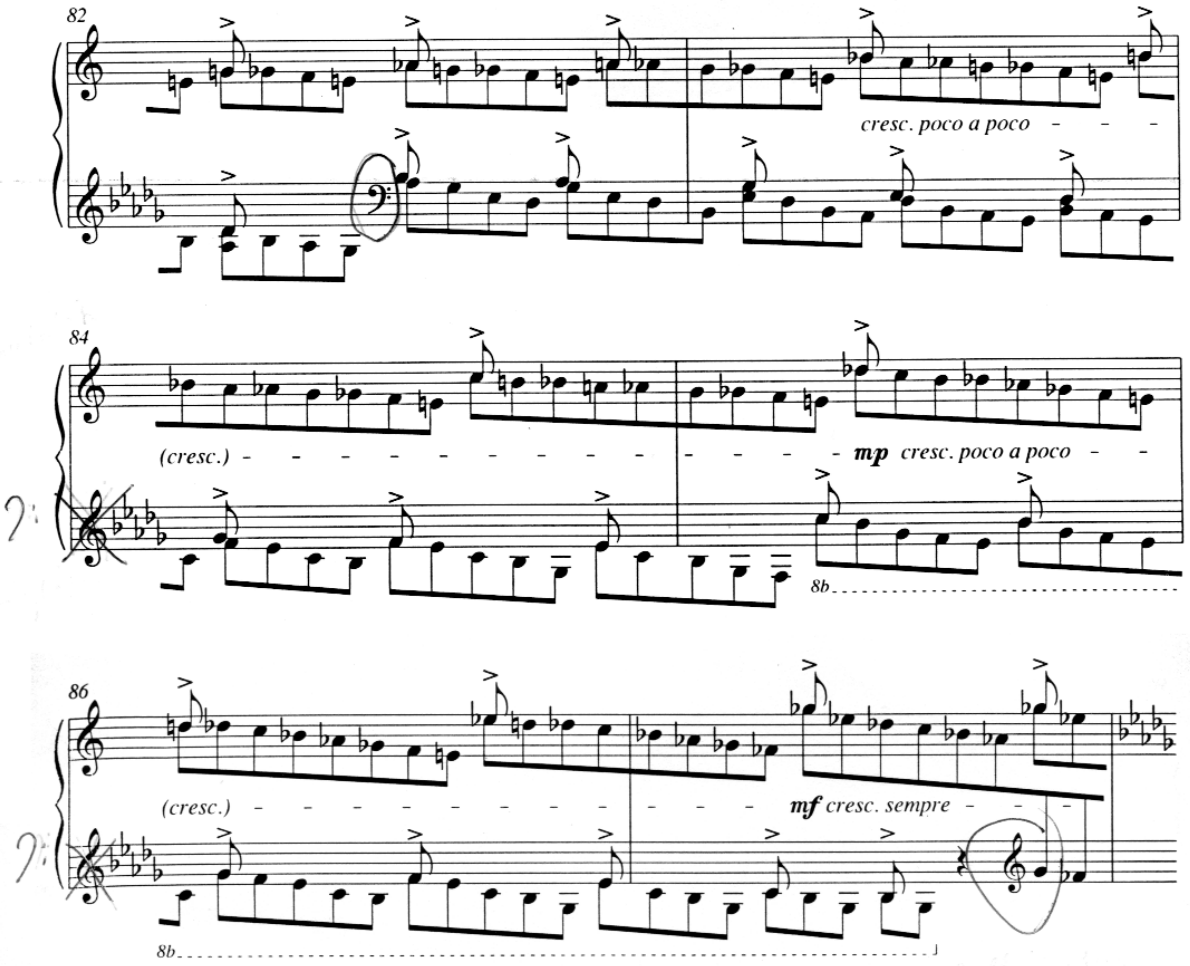
A harmadik szakasz (66–97. ütemig) a zongora legfelső hangját is magába foglalva a magasból indul lefelé. A háromszoros pianóról indul a dinamika, és fokozatos crescendókkal a 97. ütemre eléri a négyszeres fortét. A ritmus egyre hosszabb nyolcad-csoportokba, nyolcad-láncokba rendeződik. A jobb kéz a nyolcvanadik ütemig továbbra is a fehér billentyűkön játszik. A bal kézben viszont megjelenik az öt bé előjegyzés, csak a fekete billentyűk vesznek részt a hangzásban, pentaton hangsort használva.

Ligeti György: *Der Zauberlehrling*



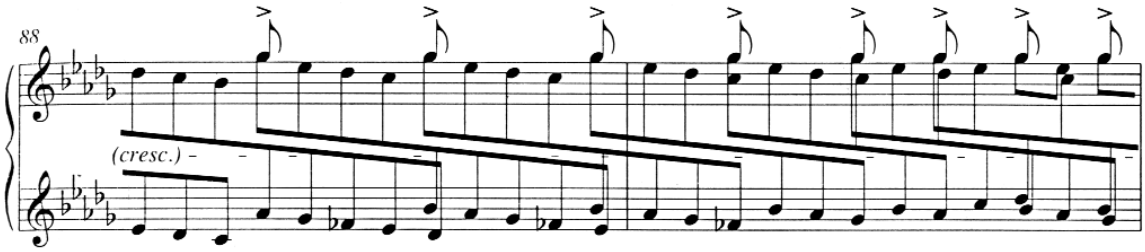
A 81. ütemben jelenik meg a jobb kézben az első fekete billentyű és alterált hang: **gesz**, ami a jobb kézben a kromatikus skálákat indítja el. A Schott kiadásban a 84. ütem és 86. ütem elején a bal kézben **g**-kulcs áll, mindkettő nyomtatási hiba, hiszen az építkezés logikáját és folyamatát követve mindenképpen **f**-kulcsnak kell e két sor elején is lennie. A 88. ütem felütésénél a bal kézben jelenik meg a **g**-kulcs a nyomtatásban is helyesen – ez is csupán az előzőleg hibásan kitett **g**-kulcs tényét erősíti meg, hiszen ha már előzőleg is **g**-kulcsnak volt helye, akkor miért kellene külön kiírni a **g**-kulcsot újra a sor végén két nyolcad erejéig?

Ligeti György: *Der Zauberlehrling*

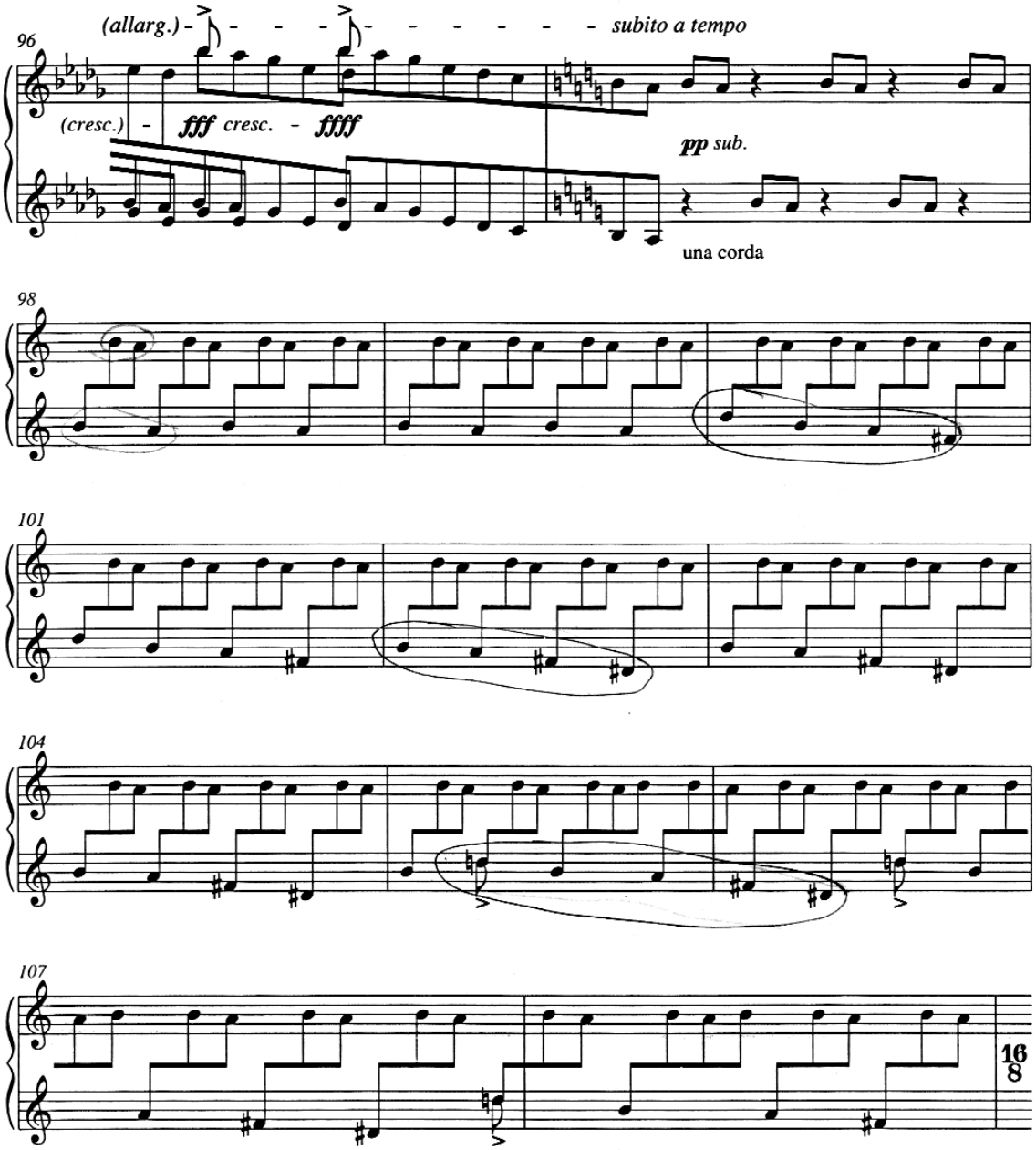


A 88. ütemtől mindkét kézben érvényes az öt bé előjegyzés. A 88–89. ütemekben egyedül a **c** hang „világít fehéren” a fekete billentyűk, ill. a pentaton hangskála sorában, maradványt képezve a diatonikus skálából. Ezekben az ütemekben dallamhangként élesen kiemelkedik a marcatókkal jelölt **gesz** hang.

Ligeti György: *Der Zauberlehrling*



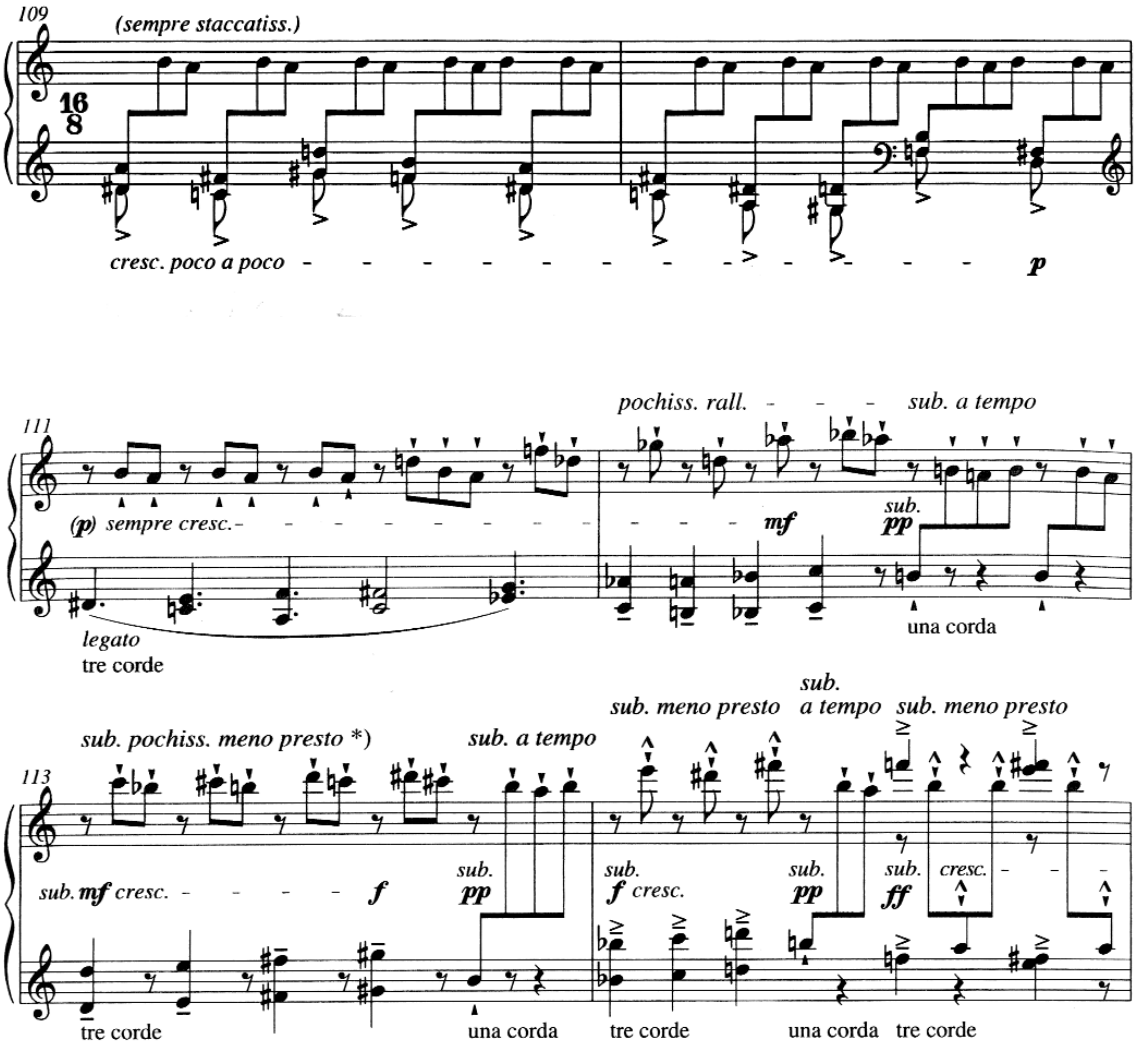
Ez a **gesz** hang feljebb lép az **asz**-ra és a **b**-re, a hangerő ezzel egyidőben emelkedik, a nyolcadok egyre hosszabb láncolatba kapcsolódnak egymással. A 90. ütemtől mindkét kéz kizárólag pentaton hangsorban játszik, a 96. ütem legvégén jelenik meg ismét a **c** hang, és a negyedik szakaszban (97–118. ütem) ismét eltűnnek az előjegyzések. A dinamika ismét subito pianissimo, az első szakaszhoz hasonlóan mutációk alakulnak ki a kis hangközlépésekben, a bal kéz szólamában még megjelenik a **fisz**, **disz**: **d**-**h**-**a**-**fisz**, vagy **h**-**a**-**fisz**-**disz**, vagy **d**-**h**-**a**-**fisz**-**disz** szeptim, ill. nónakkordok tornyait különböző felbontásban szólaltatva meg.

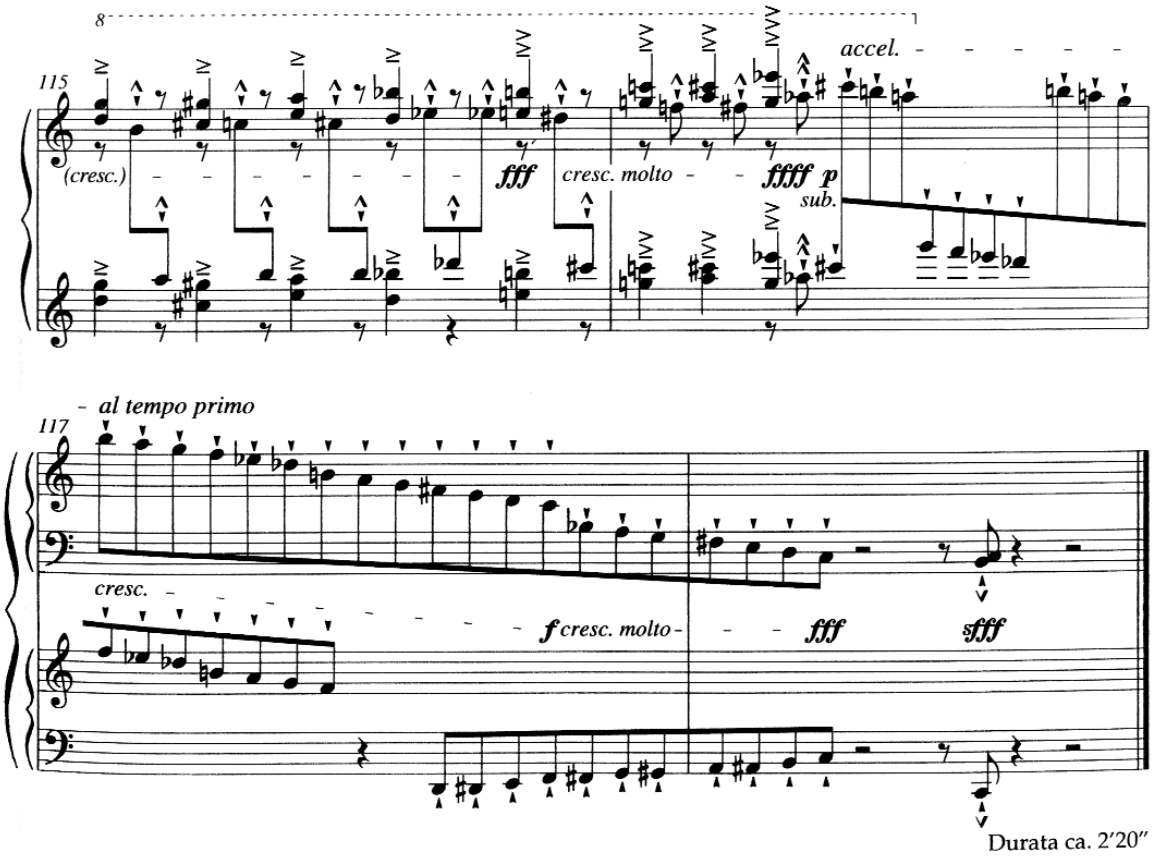


A 109. ütemtől a bal kézben ismét kétszólamúság jön létre, tercek, kvartok, kvintek, majd szextek, szeptimek és oktávok jelennek meg, a dinamika fokozatosan emelkedik, a 112–116. ütemig pedig subito pp és subito forte, vagy subito fortissimo váltakozik egymással rövid egymásutániságban. Az utolsó két ütemben egy négyvonalas **cisz**-ről aláereszkedő skálazuhatag halad lefelé, megtorpanva az sfff záróhang előtt. Ez a skála

háromszólamú mikro-kánon: először egész hangúságban indul jobb kézből a bal kézbe átvéve, majd belép az egész hangú skála párja második szólamként, a jobb kézben indulva, ekkor már a jobb kéz líd hangsorban folytatódik, miközben a bal kéz belép egy kromatikus vonulattal ellentétes irányban felfelé haladva, és a lídből dallamos moll hangsort folytat a jobb kéz, egyszerre érve véget a bal kézzel. A záróhang a basszusban **c**, egy **g-a** szekund társul hozzá a jobb kézben. Ez a diatónia javára dönti el a skálák birkózását a darab végén.

Ligeti György: *Der Zauberlehrling*





Durata ca. 2′20″

*) corresponds to the previous "rallentando"

*) entspricht dem vorherigen „rallentando"

Tizenegyedik etűd – *En suspens*

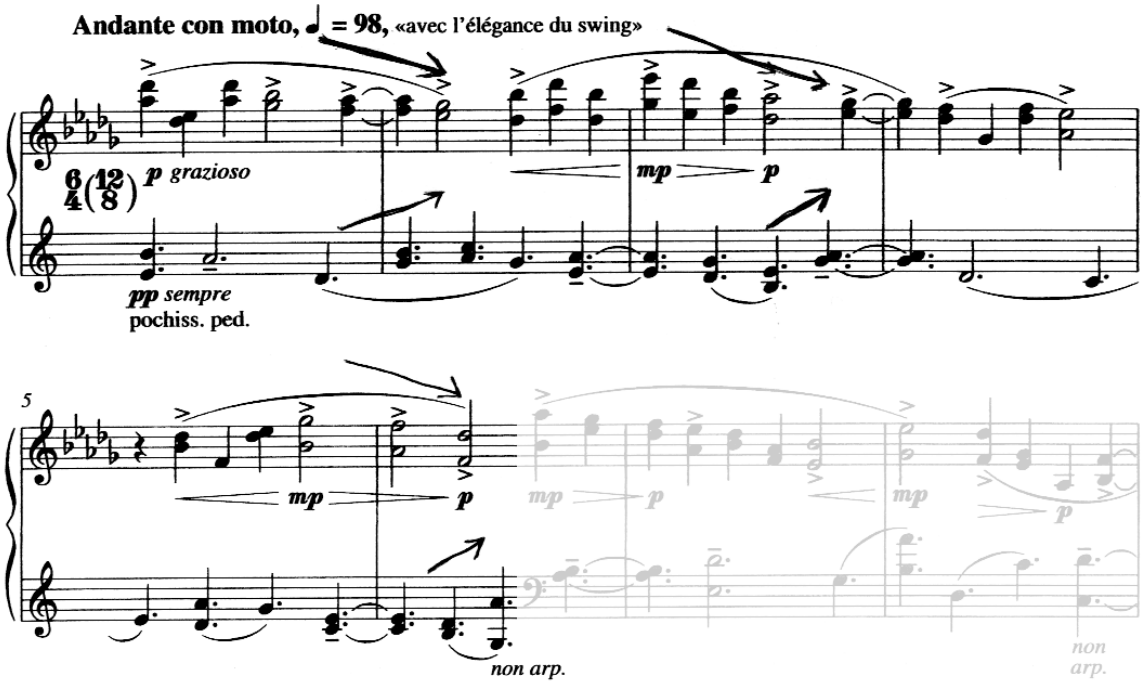
Az etűd 1994-ben keletkezett, ajánlása Kurtág Györgynek szól. A *Strasbourg Musica Festival* felkérésére íródott, ám az ősbemutatóra mégis a fesztivált követően egy hónap elteltével került sor Párizsban, a *Festival d'Automne* rendezvényen, 1994. november 7-én, Pierre-Laurent Aimard előadásában.

Tempójelzés: Andante con moto, ♩= 98, »avec l'élegance du swing« *piano grazioso*

A végleges cím: *En suspens*, „függőben"-t, „bizonytalanságban"-t jelent. A darab lágy, lebegő karakterét ez nagyon jól kifejezi. A további cím-ötletek is sokat elárulnak azonban a műről: *Engrenage – Illeszkedés*, vagy *Souplesse – Hajlékonyság*, és *Convexe-Concave* szerepelnek még a címvázlatok között.

Ha a két kéz szólamait külön-külön vizsgáljuk, akkor feltűnő, hogy a jobb kéz frázisai lefelé ereszkednek, s a lefelé záró motívumok alatt a bal kéz felfelé lép. Így a szólamok konvex-konkáv módon egymásba illeszkednek, akár a fogaskerekek, csak mindez nem sarkosan vagy szögletesen történik, hanem nagyon olvadékonyan és hajlékonyan.

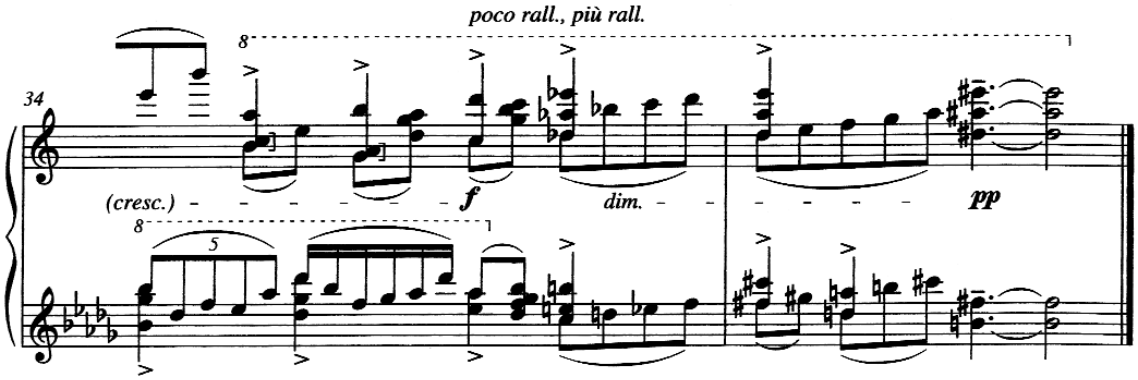
Ligeti György: *En suspens*



A két kéz egymást kiegészítő szerepe nemcsak a dallamívek irányaiban figyelhető meg, hanem a ritmikailag is, karakterben is és a két szólam hangkészletét vizsgálva is megmutatkozik. A jobb kéz csupán fekete billentyűket használ, a bal csak fehéreket. Ez a kettős hangkészlet-technika más Ligeti-etűdöknél is jelentkezik, pl. a *Galamb borong*ban, a *Désordre*-ban, az *Entrelacs*-ban vagy a *L'escalier du diable*-ban.

A jobb kéz hangkészlete **desz**, **esz**, **f**, **gesz**, **asz**, **bé**, a bal kézé **c**, **d**, **e**, **g**, **a**, **h**. A 20–25. ütemig tartó szakaszban a két kéz hangkészletet cserél, a jobb kéz itt előjegyzések nélkül, a bal pedig öt bé előjegyzéssel játszik, majd a 26–30. ütemig visszacserélődik a két hangkészlete az eredeti felosztásra, s végül a 31–34. ütem közepéig ismét fordított a helyzet, a záró másfél ütemben már nem cserélődik fel ugyan az előjegyzés, a hangok mégis fél ütem erejéig mintha ismét helyet cserélnének a két kéz között, s itt végül megjelenik a hangkészletből hiányzó **c** hang és az **f** hang. Ha a hat hangból álló hangkészlet értelmezését a dúr hangsorhoz közelítjük, az eddig hiányzó **c** és **f** hanggal teljessé válik a két skála. A záró ütemben a darab folyamán első alkalommal megjelennek a keresztek is, így megszólal a kromatikus skála mind a tizenkét hangja. A darab folyamán használt két hangkészlet egybeolvad, és a keresztek használata azt is jelzi, hogy az egybeolvadás által ezek a hangok szinte át is alakulnak, áthangolódnak.

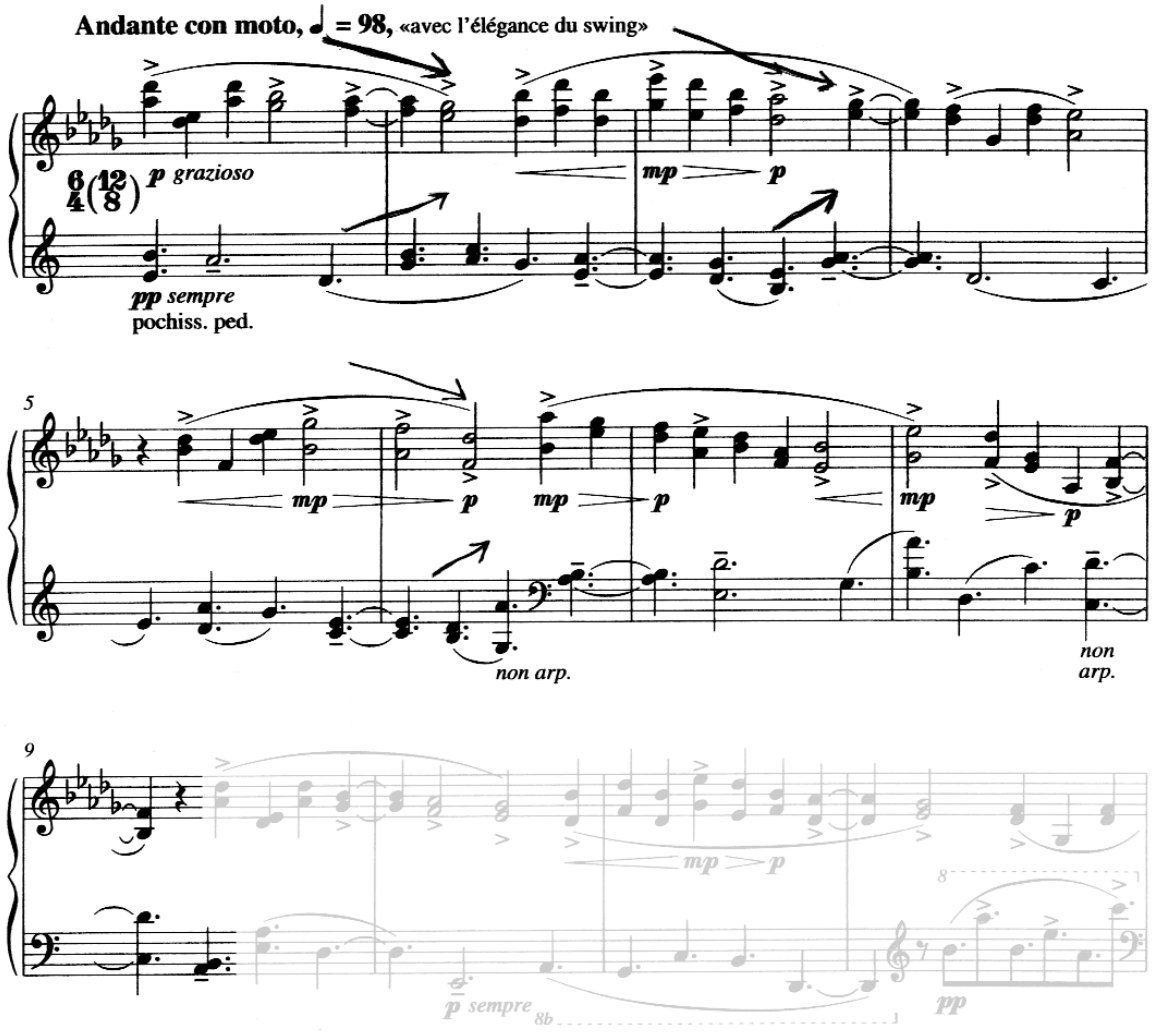
Ligeti György: *En suspens*



A darab négy nagyobb 9 ütemes részre oszlik: 1–9. és 9–18. ütemig két hosszabb, népdalszerű sor (A, majd az A variáns egy oktávval mélyebben, díszítettebb kísérettel), 18–26. ütemig a középrész (B), és 26–35. ütemig a főrész visszatérése (A variáns[2]).

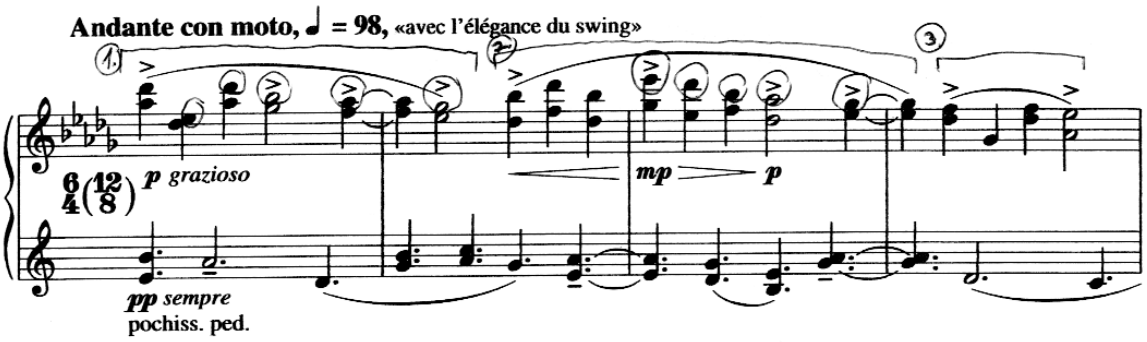
A darabot hallgatva akaratlanul is felidéződik egy népdal szerkezete és dallamlejtése az emberben. Az első nagyobb egység az 1– 9. ütem első hangjáig tart (A). Ezen belül két nagyobb sor (I., II.) körvonalazódik, egyik az 1–5. ütemig, másik pedig az 5–9. ütem elejéig.

Ligeti György: *En suspens*



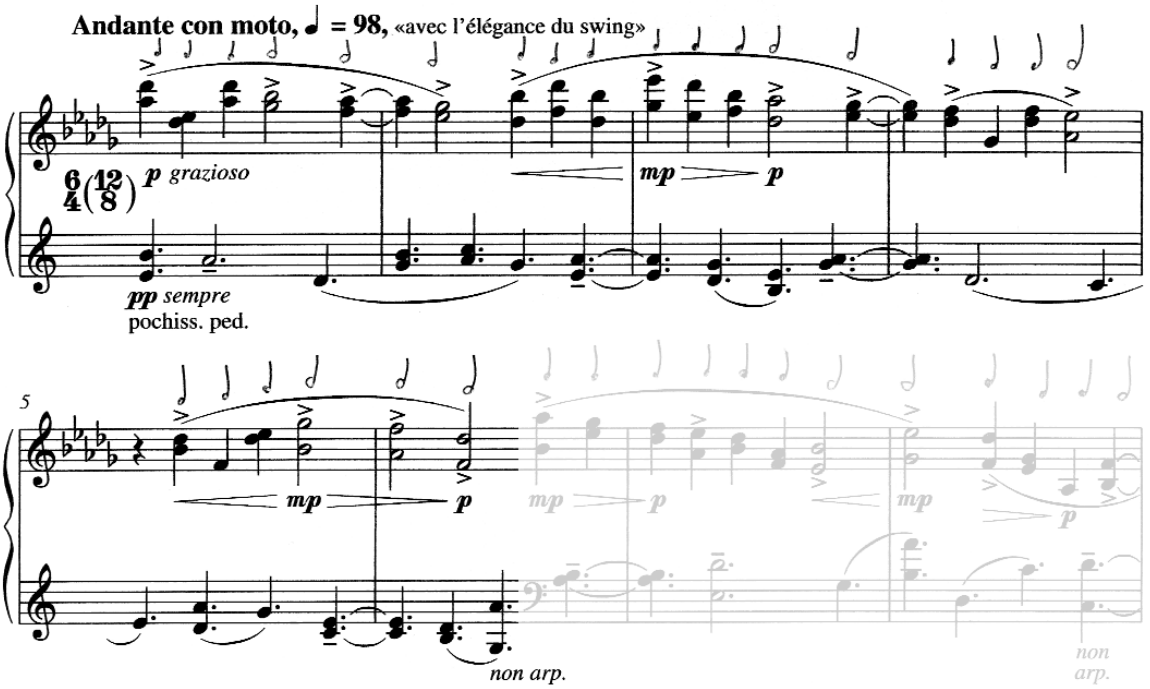
Mindkét dallamsor három kisebb motívumból (a,b,c és a^{var}, b^{var}, c^{var}) áll, melyek valamennyire rokonságot mutatnak. Az első kis szakasz a jobb kézben **esz**, **desz**, **b**, **asz**, **gesz** dallamhangokra végződik, a második szintén, a harmadik egy rövidebb külső bővítésnek érezhető.

Ligeti György: *En suspens*

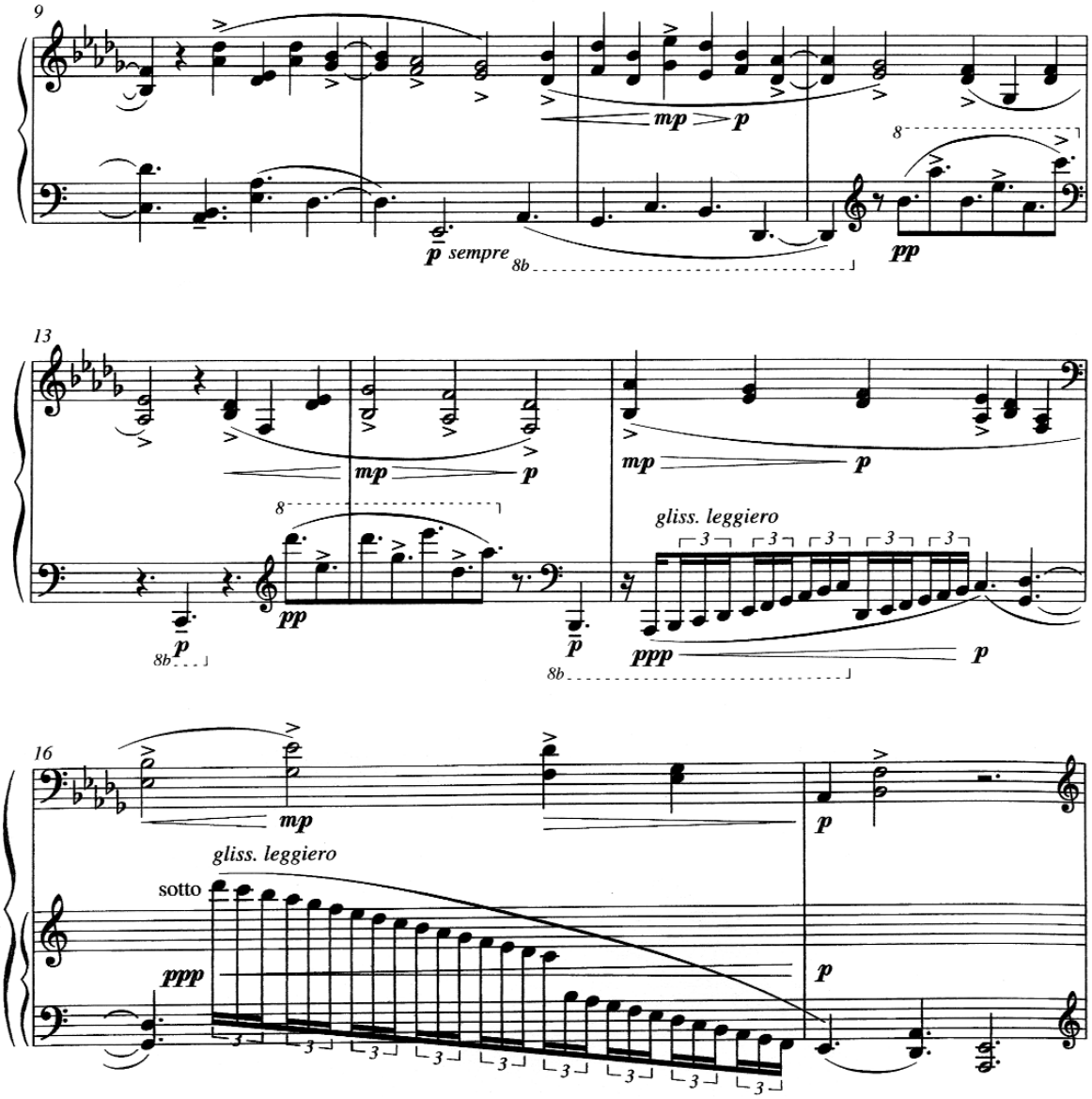


Az első sor ritmikája a jobb kézben megegyezik a második soréval, a különbség csupán az, hogy az első sorban bal és jobb kéz egyszerre indul, a másodikban pedig a jobb kéz egy nyolcaddal előrébb jár, mint a bal.

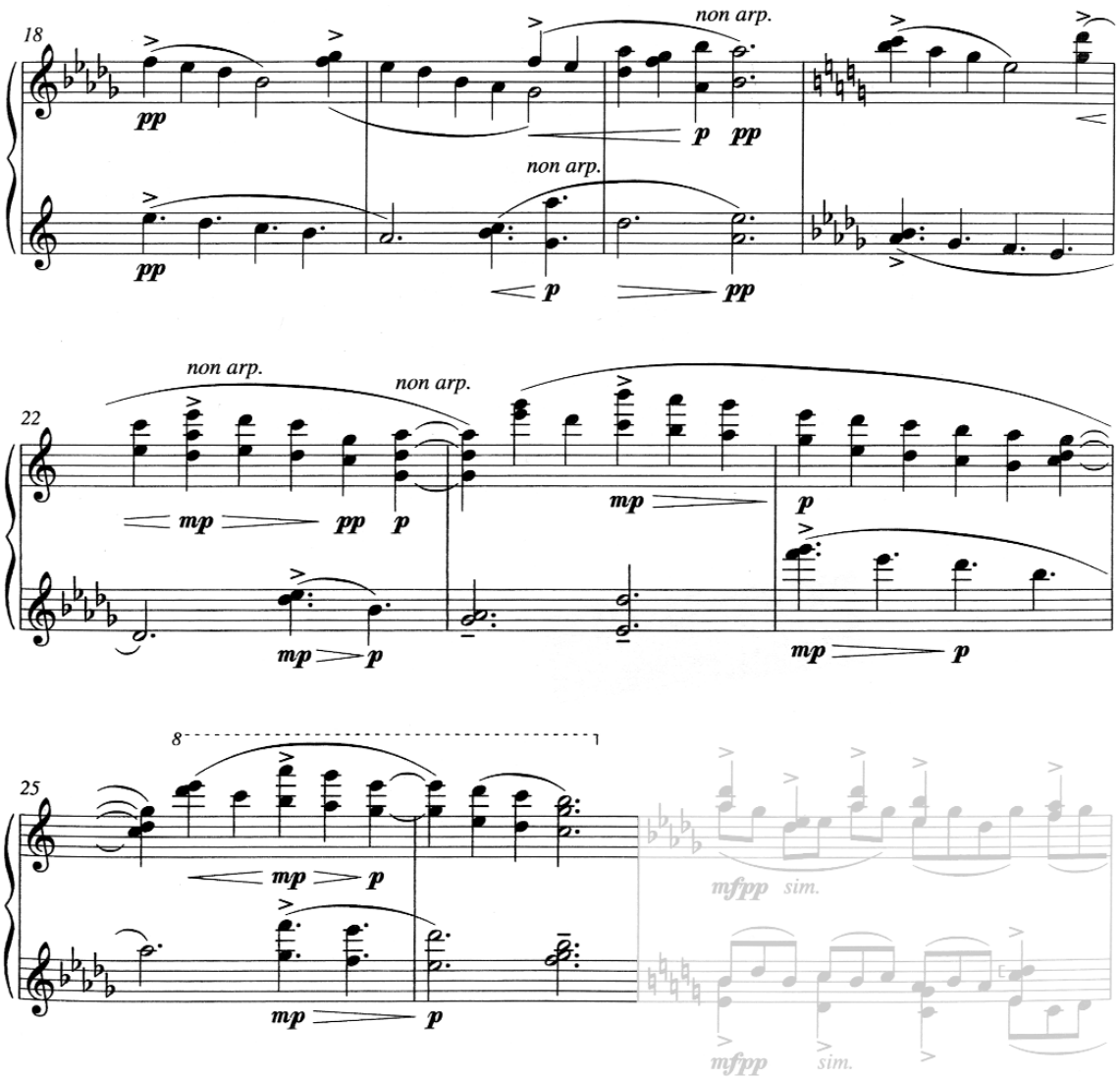
Ligeti György: *En suspens*



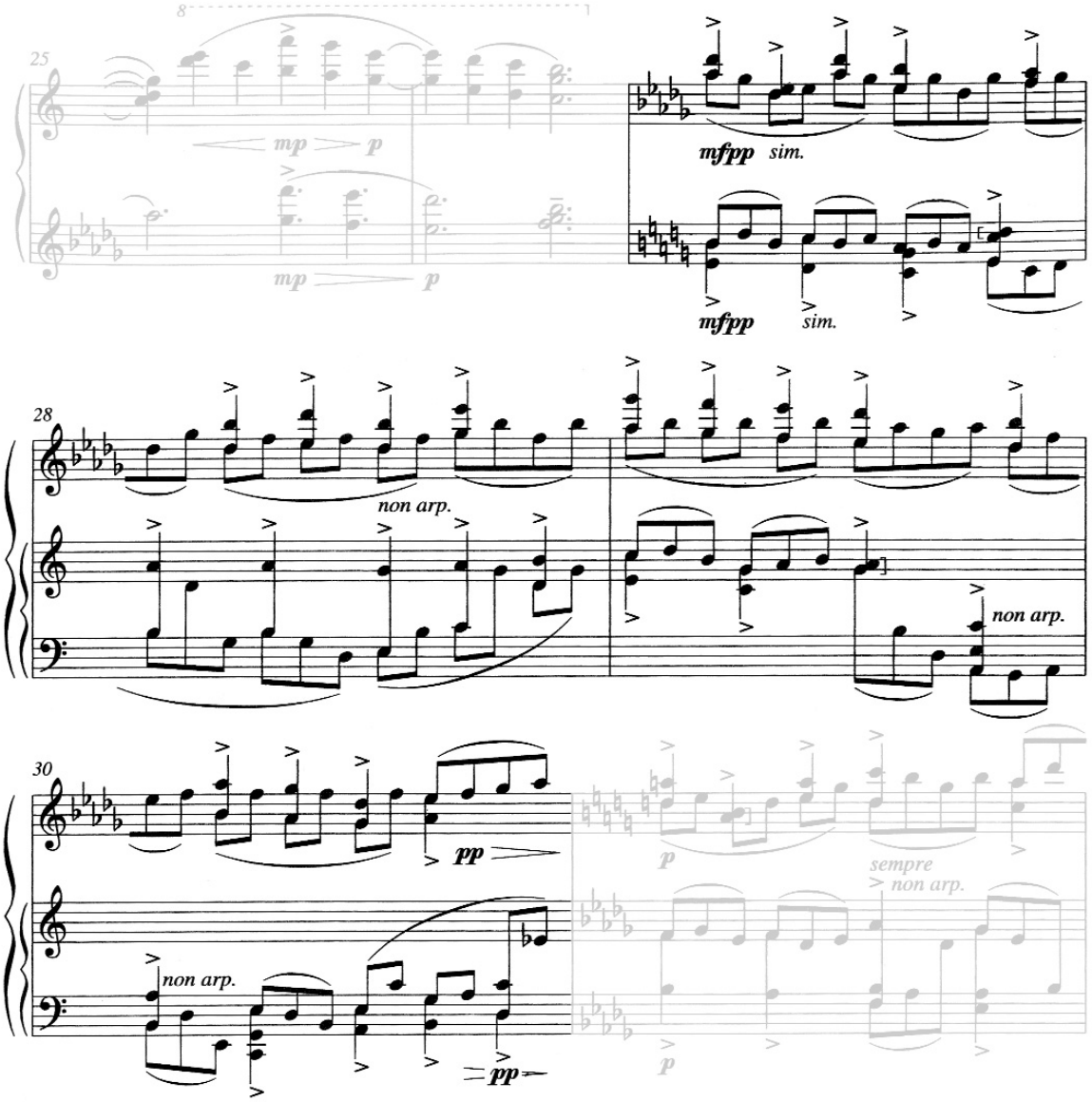
A 9. ütemtől (A variáns) a jobb kéz szólamából már ismert I. és II. sor egy oktávval lentebb megismétlődik, maradva a jobb kézben, miközben a bal kéz ismét egy nyolcaddal a jobb kéz után jár, ide-oda lépegető csengettyűszerű dallamfoszlányok és hárfaszerű glisszandók díszítik a bal kéz kíséretét:



A darab második nagyobb szakasza (B) a 18–26. ütemig körvonalazódik, ez egyfajta középrésznek is tekinthető. Az első három ütem (d) rímel az utána következő 6 ütemre (d ^{var}), mely hangkészlet-cserével és kicsit bővített formában hozza az első három ütem anyagát.



A visszatérés a darab elején megismert népdalszerű anyagot hozza, nyolcad mozgással sűrítve. Az első négy ütemben a jobb kéz dallamhangjai az eredetitől (I.) ritmikailag eltérő módon szólalnak meg, (I. ^{var}), az egyes motívumok kicsit lerövidülnek.



A II. sor variánsa (30–34. ütem) egy szűk kvarttal lejjebb szólal meg, mint eredeti párja. A ritmusképletek itt is a 26–30. ütemekben már megismert változatot követik. Az utolsó ütem egy hozzáadott bővítés, lezárás, ahol a két hangsor egymásba olvad, és a záróakkord nyitva hagyja a művet, sajátos lebegésben tartva az egész darabot.

Az etűd ritmikai szerkezetét vizsgálva leginkább polimetrikus szerkesztésmód figyelhető meg. A jobb kéz $\frac{6}{4}$-ben, a bal $\frac{12}{8}$-ban játszik. A két kéz szólama ritkán indul vagy végződik egyszerre, leginkább egymáshoz képest eltolódva szólalnak meg, egymást kiegészítik. Egyszerre indulnak a darab elején, a 18., 21., 27. és 31.

ütemekben, és találkoznak a záró hangokon a 20., 26., és 35. ütemekben. A fenti formai elemzésből követhető, hogy a két kéz egyszerre indulásainak vagy érkezéseinek mindig formai szerepe is van.

A két kéz szólamának hangzása is különböző, egymást kiegészítő: a jobb kéz mindig lágyabban szól, a bal kéz fanyarabb, hidegebb hangzású. Ez nem csupán a hangkészletek különbözőségéből fakad, hanem a hangközök használatából is. A jobb kézben többnyire tercek, tiszta kvintek és szextek szólnak, a balban pedig inkább nagy szekundok, tiszta kvartok és nagy nónák.

A darab dinamikai arculatára a piano, pianissimo és mezzopiano jellemző.
A hangerő kisebb területeken változik, finom svellerekkel, viszonylag kis mértékű emelkedéssel vagy csökkenéssel, mindvégig a dallam deklamálását és kontúrjait követve. Fortéig csak az utolsó két motívum emelkedik (33–34.ütem), majd ismét pianissimóba vonul vissza a dinamika.

Tizenkettedik etűd – *Entrelacs*

Az *Entrelacs* 1993-ban keletkezett, a münsteri Westfälischen Wilhelms-Universität felkérésére. Pierre-Laurent Aimard-nak szól az ajánlás, ő is mutatta be 1993. november 18-án Münsterben a tizennegyedik etűddel együtt.

Tempójelzés: Vivacissimo molto ritmico, ♩=100, ♩.= 65 sempre legato, con delicatezza

A tizenkettedik etűd komponálásakor Ligetinek öt különböző cím-ötlete is támadt az *Entrelacs* cím végleges elhatározása előtt. Ezek a következők voltak:

Bandage – Kötelék

Roseau – Nádszál

Entrelacs – Fonat, Szövevény vagy Inda

Croisement – Keresztezés

Miroirs – Tükör, Tükröződés

Ligeti a vázlataiban ebből az öt címből a *Miroirs*-t áthúzta, a többi mellé kérdőjeleket rajzolt. Végül az *Entrelacs* mellett határozott.

A mű három nagyobb részre tagolható, a két szélső rész egymással rokon, a középső rész pedig tematikailag ezektől különböző. Az első rész az 1–30. ütemig, a második a 30–54. ütemig, a harmadik pedig az 54–91. ütemig terjed.

Az *Entrelacs*-ban a *Galamb borong*hoz hasonlóan két hangrendszer szól egyszerre. A jobb kéz a hat hangból álló **d**, **e**, **f**, **g**, **a**, **h** hangkészletet, a bal pedig a **c**, **desz**, **esz**, **gesz**, **asz**, **bé** hangkészletet használja. A harmadik formai részben (54–91. ütem) a két kéz hangkészletet cserél.

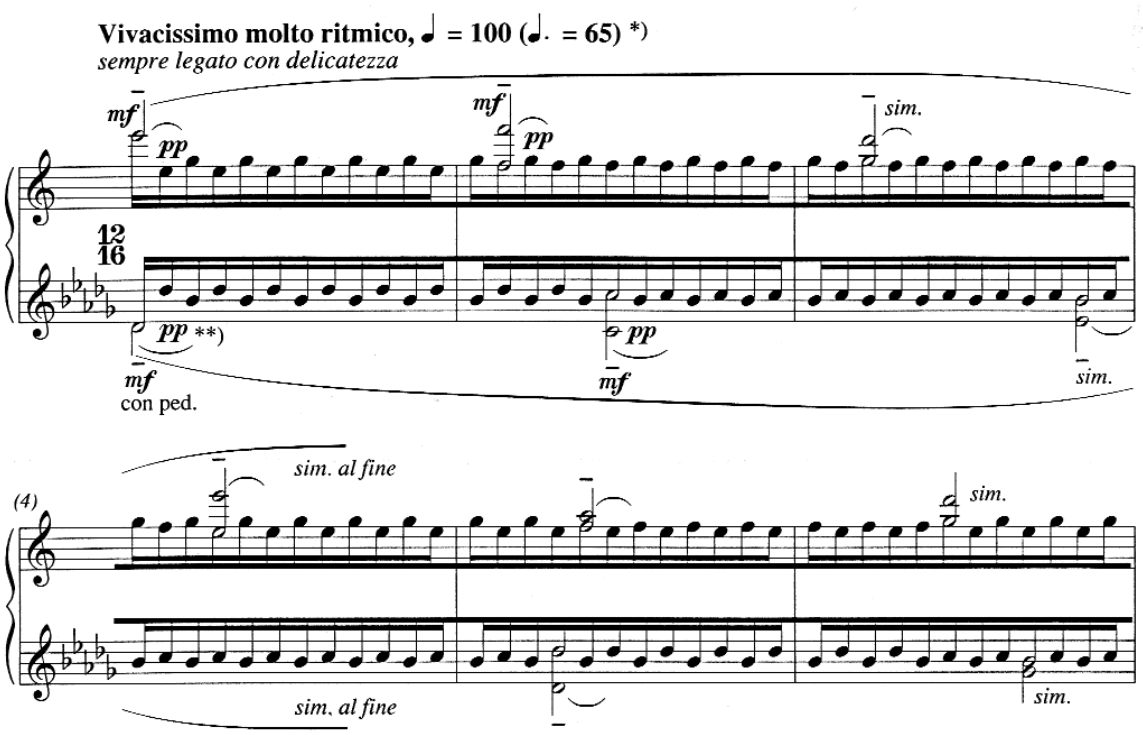
Az etűd ritmikai szerkezete ad leginkább választ az *Entrelacs* cím kiválasztására. A darab alapja a folyamatos tizenhatod mozgás ($\frac{12}{16}$ ütemmutató). Az ütemvonalak ebben az etűdben is – mint a többi Ligeti zenében általában – csupán a tájékozódást segítik, nem valódi ütemeket alkotnak. A tizenhatodok pianissimo folyamából hangsúlyosabb, mezzoforte, tenuto, félkottás hangok emelkednek ki. Ezek látszólag kaotikus, ám mégis szabályos időközönként fonatmintázat-szerűen váltakozva jelennek meg a jobb és a bal kézben.

Az etűd első nagyobb formarészének (1–30. ütem) ritmikai jelenségeit vizsgálva bizonyos hierarchikus rend figyelhető meg. A darab elején a fontosabb hangok

félkottákkal vannak kiemelve, a 11. ütemtől negyedek is társulnak a félkottákhoz, egy másik szólam szintjén szólalva meg, a 21. ütemben egy nyolcadokkal, majd a 25. ütemben pedig egy tizenhatodokkal kiemelt réteg is jelentkezik.

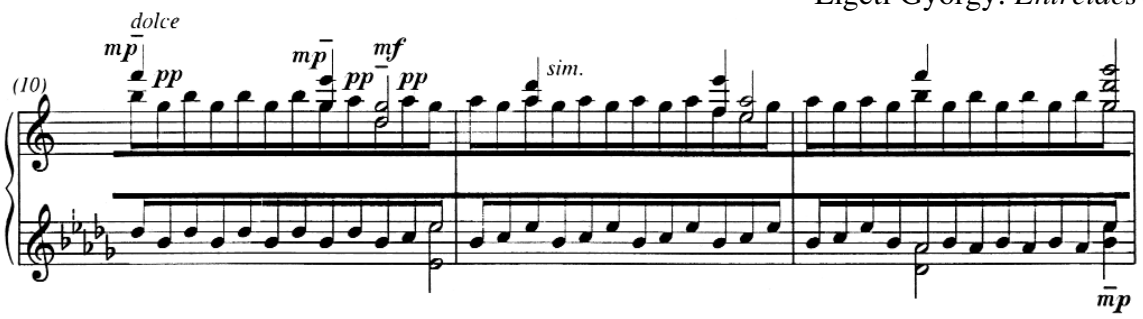
Ha a tizenhatodok megszólalásait pulzálásnak tekintjük, akkor a félkottás hangok a jobb kézben minden tizenharmadik pulzusra, a bal kézben minden tizenhetedik pulzusra esnek.

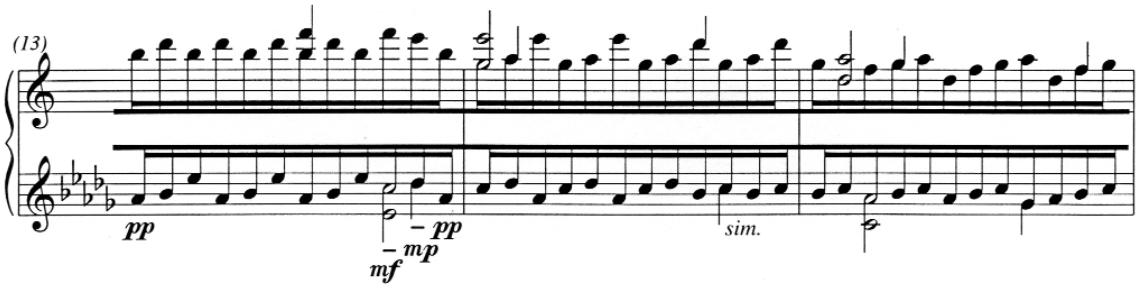
Ligeti György: *Entrelacs*



A negyeddel kiemelt hangok a jobb kézben minden hetedik, a balban minden tizenegyedik pulzusnál szólalnak meg.

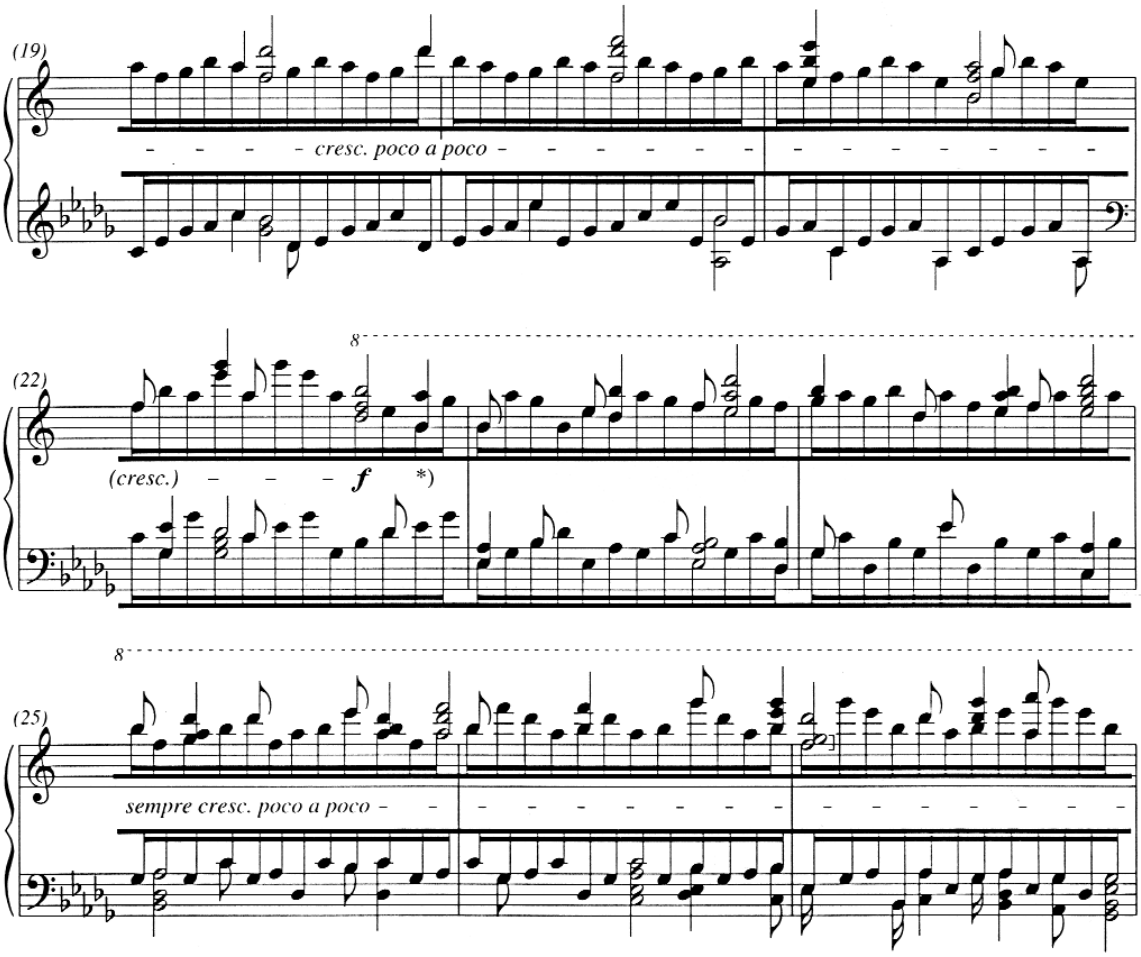
Ligeti György: *Entrelacs*

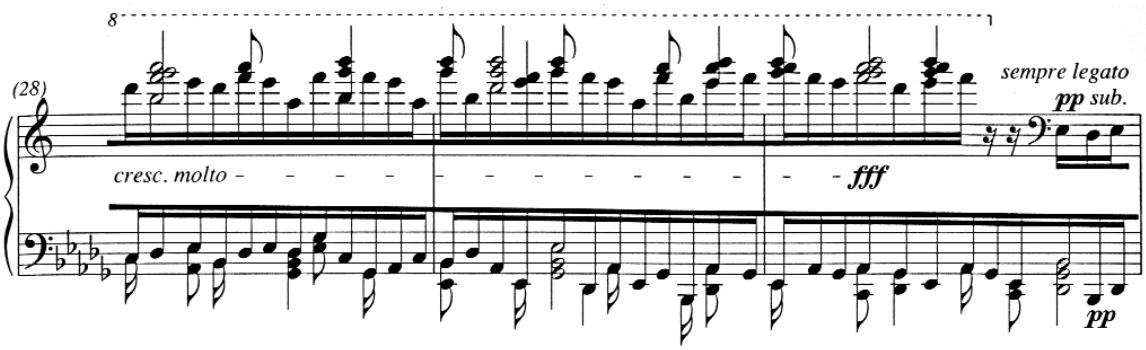




A nyolcadok a jobb kézben minden negyedik, a balban minden ötödik pulzusra, a tizenhatodok pedig a bal kézben minden harmadikra jutnak.

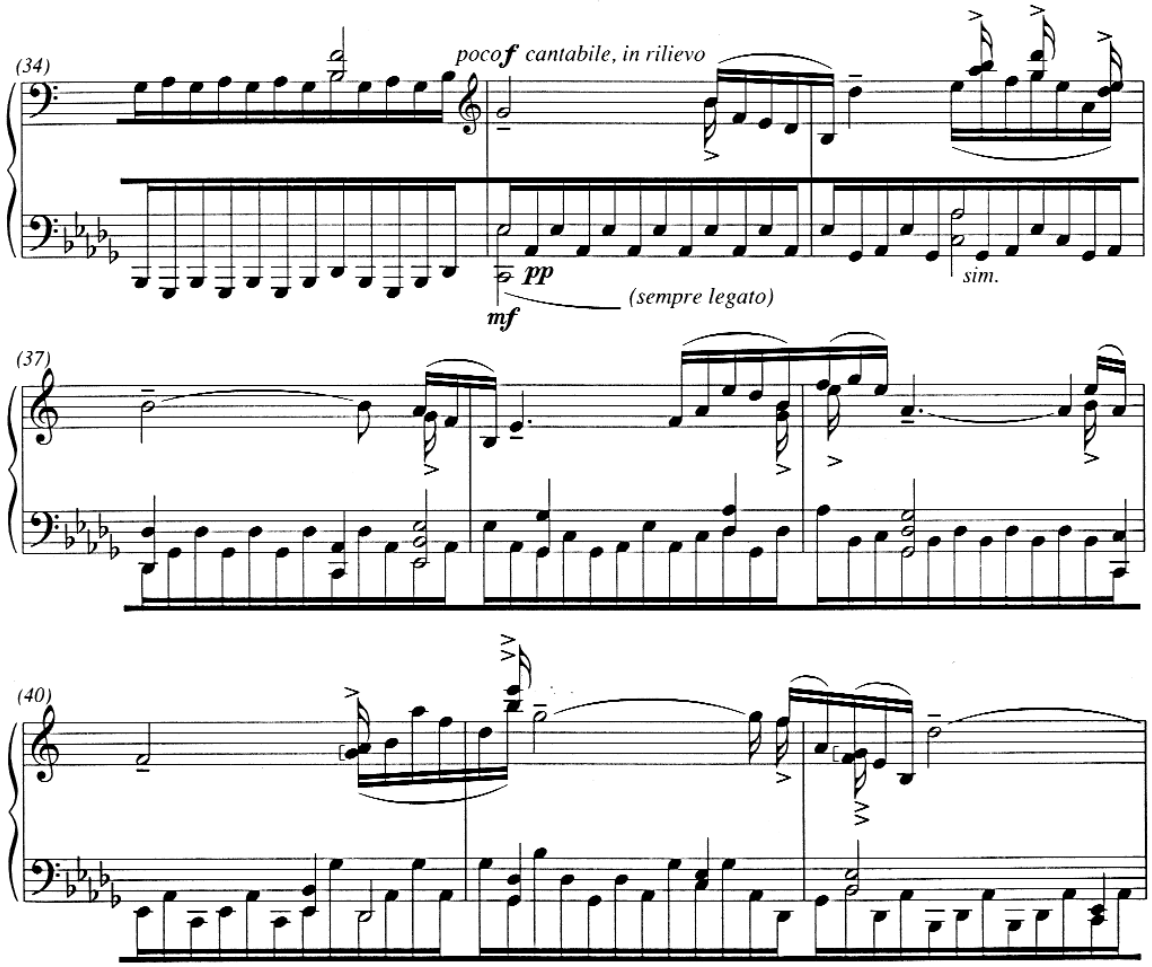
Ligeti György: *Entrelacs*





A négyes szám kivételével a többi szám, amely a kiemelt hangok megjelenésének gyakoriságát jelöli a tizenhatodok sorában, prímszám.

Az első rész dinamikai építkezése töretlen emelkedést mutat. A pianissimo tizenhatod-függönyt mezzoforte és mezzopiano kiemelt hangok tarkítják. A 16. ütemben indul egy fokozatos crescendo, mely a 30. ütemre a háromszoros fortéig emelkedik. A középrész (30-54. ütemig) subito piano indul, és ritmikailag valamivel komplexebb, mint az első rész. Itt a jobb kézben egy *poco forte*, *cantabile*, *in rilievo* jelzetű dallam jelenik meg, s ennek a témának a ritmikai arculata is kevésbé szabályos, szabadabb, mint az előző rész szövetéé. A bal kéz továbbra is folytatja a fonat-mintázatszerű anyagot, ami az előző részből már ismert. Itt a félkotta hangok minden tizenhetedik pulzusnál, a negyedek minden hetedik pulzusnál, a nyolcadok pedig minden negyedik, illetve ötödik pulzusnál jelennek meg. A jobb kézben csak a 47. ütemben kapcsolódik be ismét a fonat-mintázatszerű anyag, s itt minden tizenharmadik pulzusra jutnak a félkották, minden ötödikre a nyolcadok (47–48. ütem), és minden harmadikra a tizenhatodok (49–54. ütem). A dinamika az 54. ütemre a négyszeres fortét éri el.


(34)
poco f cantabile, in rilievo
pp
mf
(sempre legato)
sim.
(37)
(40)

(43)

cresc. - - - - più *f*

(*mf* sempre)

(46)

ff *fff* sempre legato *p* sub. *mp p* *mf p* sim.

mf mp p sim.

(49)

ff (mf) sempre cresc., rigoroso - - - - - - - - - - - - -

ff (*mf*)

(52)

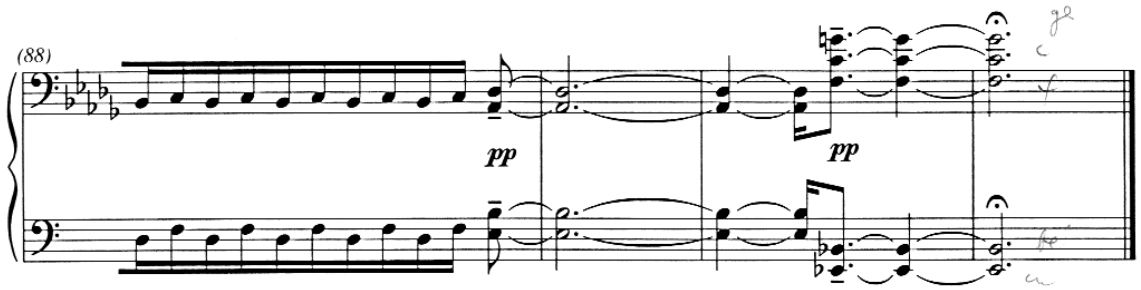
pp sub.

fff cresc. - - - - - - - - - - - - - - - - *ffff*

pp sub. *mf* *pp*

A harmadik részben (54–91. ü.) az első rész világa tér vissza. Szintén subito pianissimo indul, a 64–71. ütemig még egyszer jelzésszerűen visszaköszön a középrész *cantabile, in rilievo* dallama is. Ebben a részben a félkották a jobb kéz minden tizenharmadik pulzusára, a bal minden tizenhetedik pulzusára esnek. A negyedek a jobb kéz minden hetedik, a bal minden harmadik és negyedik pulzusára, a nyolcadok a bal és jobb kéz harmadik és negyedik pulzusaira, a tizenhatodok pedig a bal kéz minden harmadik pulzusára kerülnek. A dinamika ebben a részben a 71. ütemig fokozatosan emelkedik a háromszoros fortéig, a 71. ütemtől fokozatosan halkul egészen a négyszeres pianóig. A záróakkordokban a kvintek játszanak jelentős szerepet: **e**-**h** a bal kézben, majd **esz**-**b**-**f**-**c**-**g** kvinttorony szól az utolsó akkordban.

Ligeti György: *Entrelacs*



Tizenharmadik etűd – *L'escalier du diable*

A mű 1993-ban keletkezett, a Süddeutschen Rundfunk Stuttgart megrendelésére a Schwetzinger Konzerte rendezvényre. Volker Banfield mutatta be elsőként a Schwetzinger Festspiele keretében 1993. május 23-án, a mű ajánlása is neki szól.

Tempójelzés: $\mathbf{o}\cdot = 30$, Presto legato, ma leggiero

Ütemmutató $\frac{12}{8}$

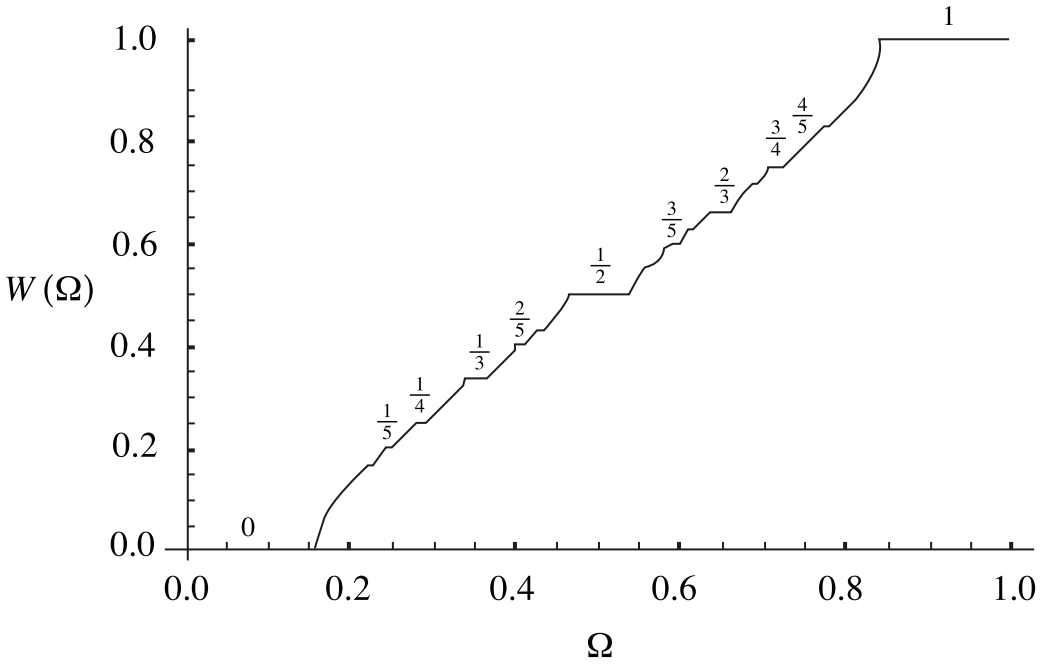
Az *Ördöglétra* cím már önmagában is térbeli képzetet idéz fel. Az *escalier* francia szó nemcsak létrát, de lépcsőt, lépcsőházat is jelent. A Ligeti által oly kedvelt grafikus, Maurice Escher mőbiusz-szalag módjára tekeredő lépcsői, folyosói könnyen társíthatók ehhez a címhez. A diabolikus jelleg és a mélyből fölfelé törő motívumok, melyek az etűd alapgondolatát alkotják, nem csupán térbeli élményt hordoznak, hanem megidézik a XIX. század romantikus és virtuóz zongorairodalmának démonikus utalásait is: a Mefisztó-jelleget, ami a filozofikus attitűdöt és a mutatós virtuozitással álcázott forrongó erőt is egyszerre képviseli. Az *Ördöglétra* mindemellett matematikai fogalom is, a XIX. századi matematikus, Georg Cantor egyik felfedezésének elnevezése, melyet később a Ligeti által nagyra becsült Benoît Mandelbrot is alkalmazott a fraktálgeometria területén. Cantor felfedezésének tömör összefoglalása a következő.

> Benoît Mandelbrot a Káosz-elmélet egyik megalkotója. Munkássága során feltárta a természetes alakzatok (sziklák, növények, az élő szervezetek belső felépítése stb.) felépülésének kaotikus voltát. Felfedezett egy geometriai alakzatot, amellyel jól szemléltethetjük a természetes kaotikus rendszerek tulajdonságait (amelyet ezért *Mandelbrot-halmaznak* nevezünk). Mandelbrot meghallgatva a szakemberek tapasztalatait és vizsgálva a rendelkezésre álló mérési eredményeket felállított egy matematikai modellt […], amely tulajdonképpen megegyezett egy XIX. századi matematikus, Georg Cantor által már megadott számhalmazzal. Ezt a halmazt Cantor-halmaznak nevezik […].

Vegyünk alapul egy szakaszt, amely esetünkben egy időtartamot jelöl. Távolítsuk el a szakasz középső harmadát, majd az így kapott szakaszok középső harmadát és így tovább a végtelenségig. (A fenti ábrán csak az első hat lépés van ábrázolva.)
Ezt az elvet követve, eredményül végtelen sok szakaszt kapunk, amelyek összesített hossza nulla. (A matematikai pontossággal előállított Cantor-halmaz valójában nem is ábrázolható, hiszen az egyes szakaszok hossza nulla, és számuk végtelen. Ezért ezt a halmazt Cantor-pornak is nevezik.)[1]

Az „Ördöglétra" a Cantor-halmazokra alapozott önhasonlóság egyik fontos példája.

Ligeti zenei létráját saját számrendszere segítségével hozza létre. Ám ez is ismétlődő tulajdonságokat mutat, mivel kettes és hármas hemiola ritmus-sejtjei az „Ördöglétra" geometriájára emlékeztetnek.[2]



Az „Ördöglétra"[3]

1 internet: http://www.freeweb.hu/t-t/minden/kaosz/cantor.htm
2 **Richard Steinitz,** „Music, Maths, and Chaos", *Musical Times* (March 1996): 19.;
3 internet: http://mathworld.wolfram.com/DevilsStaircase.html

Ligeti eredetileg a második etűdciklus záró darabjának világos, ragyogó hangzású etűdöt szánt, ellentétbe állítva az első etűdsorozatot betetőző művel, a meglehetősen tragikus hangvételű *Automne à Varsovie*-val. A szerző egy Debussy: *L'isle joyeuses* (*Boldog sziget)*-szerű, ujjongó, és életenergiát sugárzó, extatikus mű ötletét fontolgatta a második sorozat befejezésére, olyasfajta zongorahangzáson kísérletezve, mely képes megjeleníteni egy egész zenekar hangzásának pompáját. Ebben az időben Shakespeare: *Vihar* c. művének képzeletbeli világa foglalkoztatta, Prospero varázsszigete volt az idealizált kép, ami a darab ihletét táplálta.

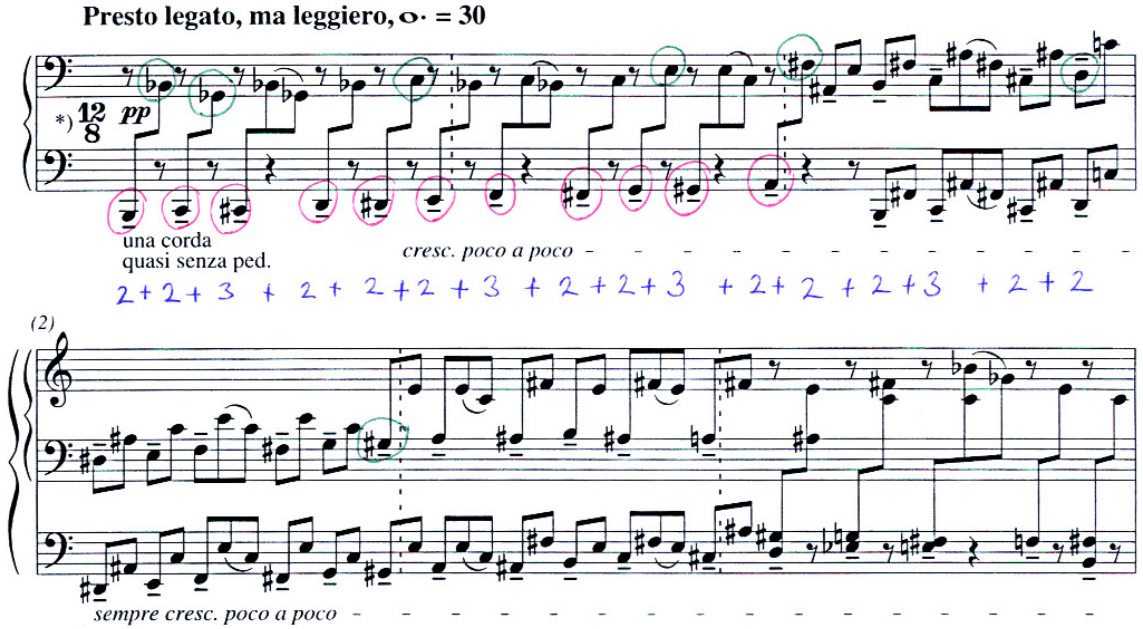
CALIBAN: Ne félj: e sziget telisteli hanggal,
Mézes dallal, mulattat és nem árt.
Száz zengő szernek zúg fülembe olykor
Zenebonája; máskor ringató dal,
Bár hosszú alvásból eszméltem éppen,
Elaltat újra: és álmomba megnyíl
A felhő, látom kincsek záporát
Leesni készen: és ébredve sírok
S megint álmodni vágyom.
STEPHANO: No, ez éppen jó ország lesz nekem, ingyen kapom a muzsikát.[4]

Még ugyanebben az időszakban Ligeti a Getty Foundation meghívására az Egyesült Államokba utazott, Santa Monicára, ahol február közepén Kaliforniában egy természeti katasztrófát, árvizet, sárlavinát élt át, mely emberáldozatokat is követelt. Ez az esemény mélységesen elkeserítette, s ennek hatására a *Boldog sziget* paradicsomi víziója helyett megszületett a *L'escalier du diable,* ez a teljesen sötét és tragikus hangvételű, diabolikus mű, mely ráadásul a végzetes tizenhármas számot is viseli az etűdök sorozatán belül. Végül nem ez a sötét és fenyegető karakterű darab vált a második etűdsorozat záró darabjává, hanem az égbetörő *Végtelen oszlop („Columna infinită")*, mely sokkal inkább pozitív lezárása a második kötetnek.

4 **William Shakespeare,** *Összes drámái. VI. kötet – Színművek, A vihar*, *III. felv. 2. szín*, ford.: Babits Mihály, (Budapest: Új Magyar Könyvkiadó, 1955), 869.

Az etűd lényegében a kromatikus skála és részben, sőt időnként teljesen egészhangú skálák találkozásán alapul. Kettes és hármas nyolcad-csoportokból épülnek fel a kapaszkodó, bukdácsoló kromatikus vonulatok, melyek egészen a mély regiszterből, pianissimo dinamikáról egyre magasabbra és magasabbra törnek, s ezzel együtt dinamikailag is emelkednek, majd visszazuhanva a mélybe újra kezdik a felfelé kapaszkodást. Ligeti akár *Sisyphus*nak is nevezhette volna e művét, mely találóan kifejezi a mérhetetlen fáradtságot, és hiábavaló küzdelmet. A kromatika a bal kézben követhető tisztán, az egészhangú skála a jobb kézben jelentkezik. A bal kéz tenuto hangokkal emeli ki a kromatikát, közben a jobb kéz súlytalan hangokkal követi, egy-egy kettős-kötéssel kiemelve a bejárt hangközlépéseket, tercet és nagyszekundot. Az első ütem utolsó harmadától a második ütem kétharmadáig a két kéz unisono játszik.

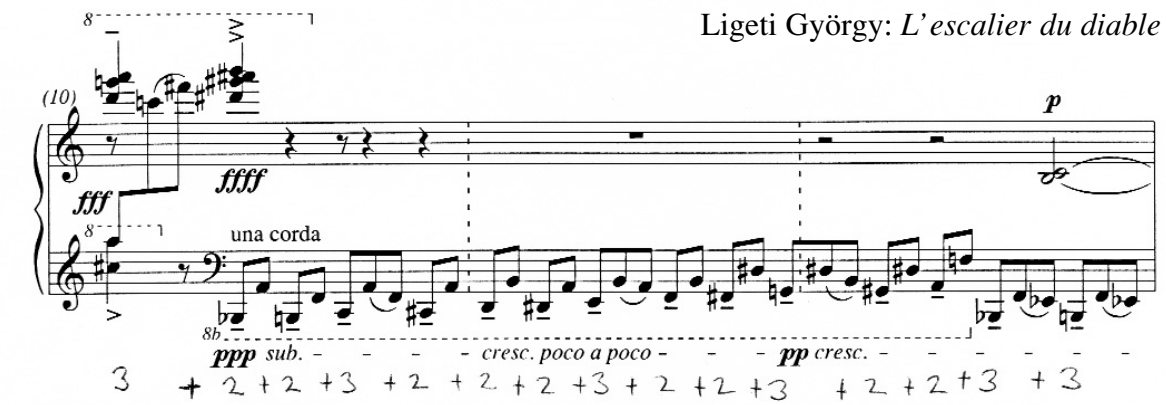
Ligeti György: *L'escalier du diable*



A frazeálás is jól kifejezi az ügyetlenkedést, lólábú-bicegést, szökelléseket, az igyekezetet, és a kapaszkodás nehézségeit, az ellenállást és a fékezést. A ritmikai alapképletet a 2+2+3+2+2+2+3+2+2+3+2+2+2+3+2+2 nyolcad-csoportok mottószerű zakatolása adja, ez a képlet természetesen több transzformáción és változáson megy keresztül a darab folyamán.

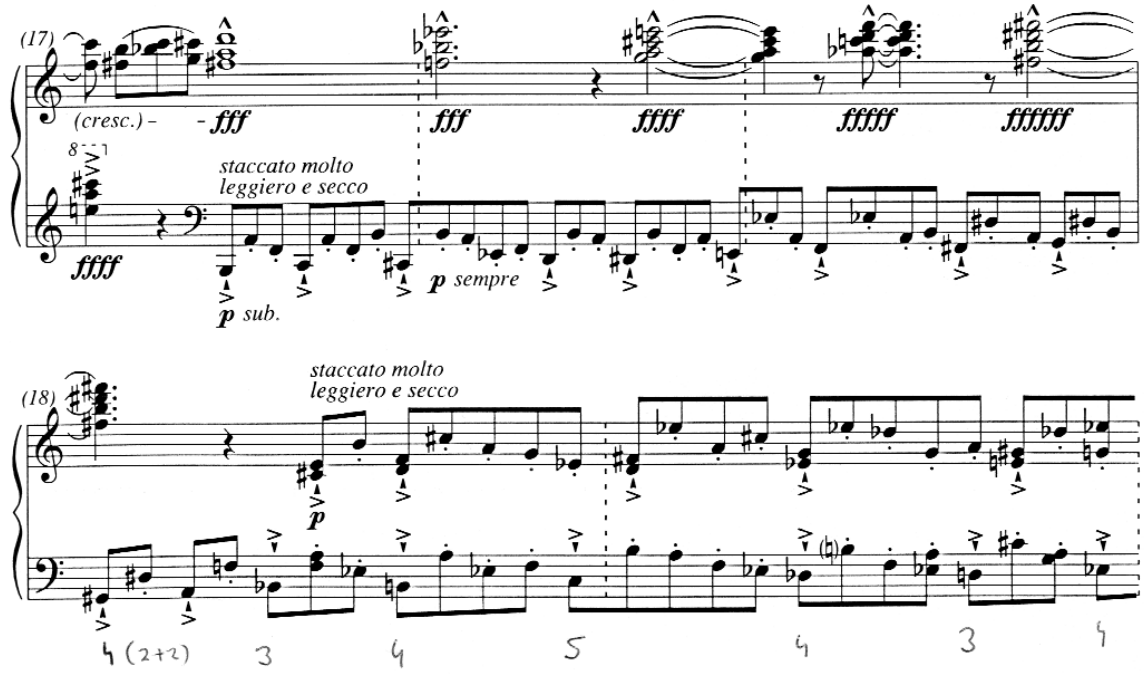
A 10. ütem elején ez a képlet átalakul 3+2+2+3+2+2+2+3+2+2+3+2+2+3+3-as csoportokká. Ennek is számos torzulása jelenik meg az elkövetkezendő szakaszokban.

Ligeti György: *L'escalier du diable*



A 17. ütemben a bal kézben egy újabb képlet indul (4+3+4+5+4+3+4+5+4), mely szabályos formáját a 18. ütemben éri el, s későbbi megjelenéseikor is változásokon megy át. Nemcsak rímel az első ritmusláncra, tulajdonképpen magában rejti az első ritmuslánc 2+2+3+2+2+2+3+2+2+3+2+2+2+3+2+2 alakzatát.

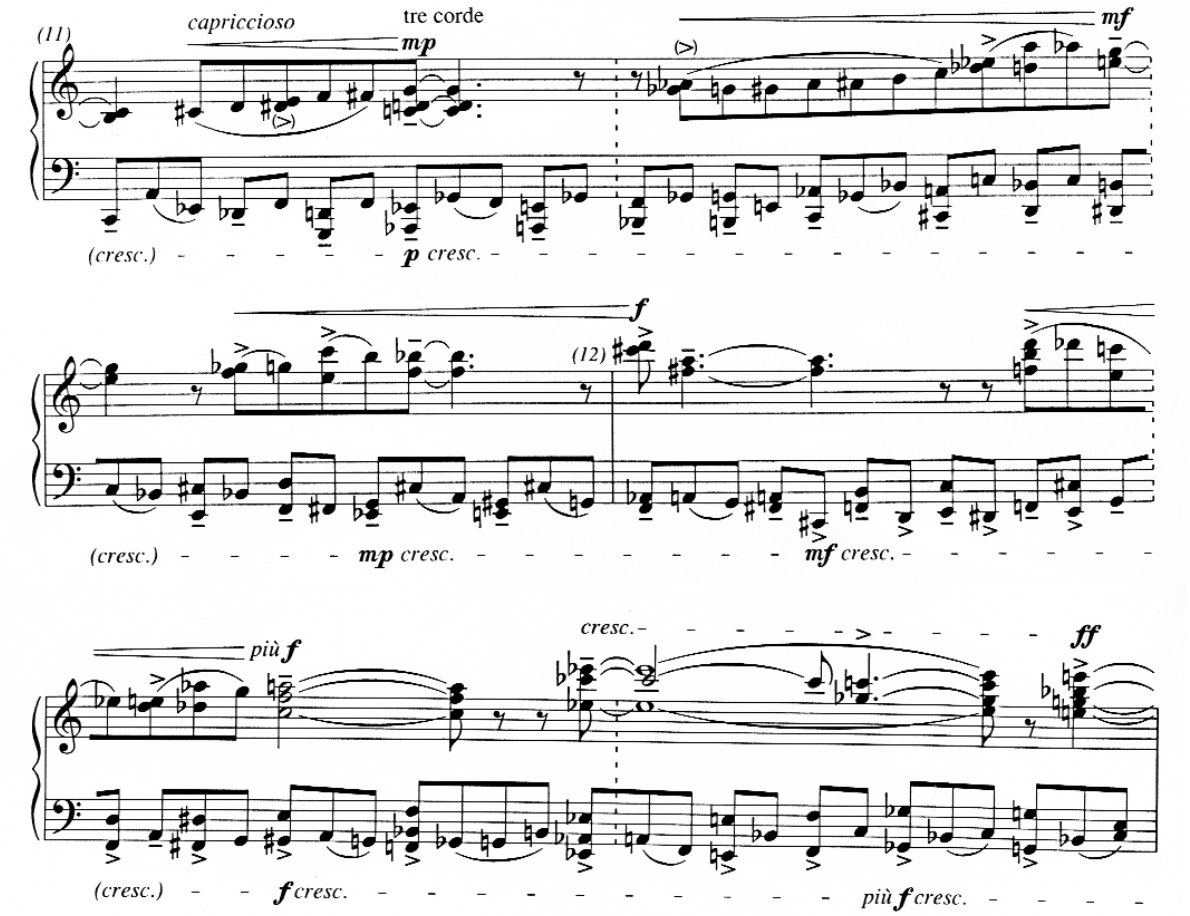
Ligeti György: *L'escalier du diable*



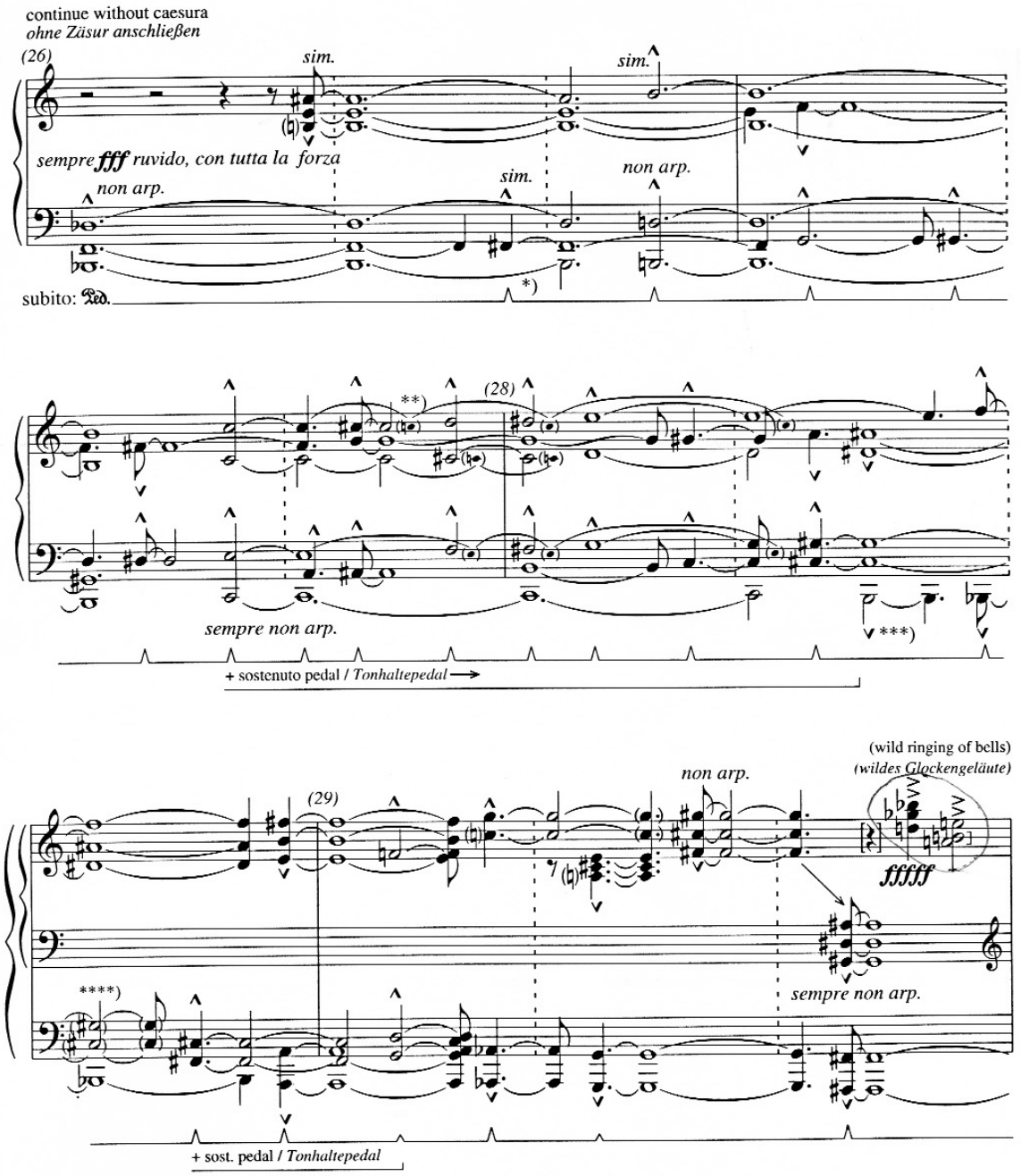
A továbbiakban hasonlóan váltakoznak a váltott kezes és a kétkezes szakaszok, azzal a különbséggel, hogy a kétkezes szakaszok egyre hosszabbakká válnak, és már csupán ritmikailag és frazeálásukban azonosak, a hangokban, hangközlépésekben már különbözőek.

Az egyes nekilendülések, ill. kapaszkodó szakaszok formaalkotóak is. Az első ilyen szakasz az elsőtől a hatodik ütemig tart, pianissimo dinamikáról a háromszoros fortéig jut el. A második szakasz piano indul a hatodik ütemben és a tizedik ütem elején a négyszeres fortéig emelkedik. Itt indul a harmadik szakasz, háromszoros pianóval, ami a 13. ütemig tart, a háromszoros forte dinamikáig. Ebben a szakaszban már a jobb kéz önálló kromatikus figurációkat játszik, a bal kéz kettes és hármas nyolcad-csoportjai a 12. ütemben négyes csoporttá is szerveződnek.

Ligeti György: *L'escalier du diable*



A 13. ütemben indul a negyedik szakasz, pianóról, és az eddigi építkezést egyre bővítve végül a 18. ütemben éri el a dinamikai tetőpontot, a hatszoros fortét. A jobb kézben a már az előző szakaszból ismert kromatikus motívumok folytatódnak, egyre hosszabb záró hangokkal, tenuto, marcato hangsúlyokkal. A 17. ütemben pedig a bal kéz az eddigi legato játékmódból staccato molto, leggiero e seccóra vált, és itt már hármas, négyes, ill. ötös csoportokba rendeződnek a bal kéz nyolcadai. Ezt a secco karaktert folytatja a bal kézhez kapcsolódva a jobb kéz az ötödik szakaszban a 18. ütemtől kezdve. Itt a ritmikai képletek és nyolcad csoportok egymáshoz képest eltolódva jelennek meg. Egészen a 26. ütemig tart a fokozás, a zongora felső regisztereibe emelkedik a hangzás, hatszoros forte dinamikán, ill. tutta la forza, feroce, míg a 26. ütem elején a bal kéz mély regiszterben szóló akkordja vágja el a folyamatot. Minden egyes elkövetkezendő hang hangsúlyokkal van megerősítve, a széles felrakású akkordokat non arpeggio kell játszania az előadónak, quasi óriási szörnyeteg-léptekkel halad tovább a zene fölfelé. A 30. ütem felütésével indul egy vad harangozásszerű (wildes Glockengeläute) téma, továbbra is tutta la forza és minnaccioso e maestoso, a harang-hangok pedig kétszeres marcato hangsúlyokkal emelkednek ki a szörnyeteg-lépések sorából.



*) Whole pedalling, 1/2 pedalling
**) The small notes e, c′, c″ continue to sound – with C – held by the sostenuto pedal.
***) No pedal change here.
****) The notes in brackets barely continue to sound (half-pedalling).

*) *Ganzer Pedalwechsel, 1/2 Pedalwechsel*
**) *Die kleinen Noten e, c′, c″ klingen weiter – samt C – mit dem Tonhaltepedal.*
***) *Hier kein Pedalwechsel.*
****) *Die mit Klammern versehenen Noten klingen nur angedeutet weiter (Halb-Pedalwechsel).*

(30)

sim.

sempre non arp. (*fff*)

fff sempre

fffff

ffffff

+ sost. ped. / *Tonhalteped.*

(31)

tutta la forza, minaccioso e maestoso

fffff

fffff

(sostenuto pedal / *Tonhaltepedal*)

(32)

ffffff

sub. *ppp* *)

sub. *ppp* *)

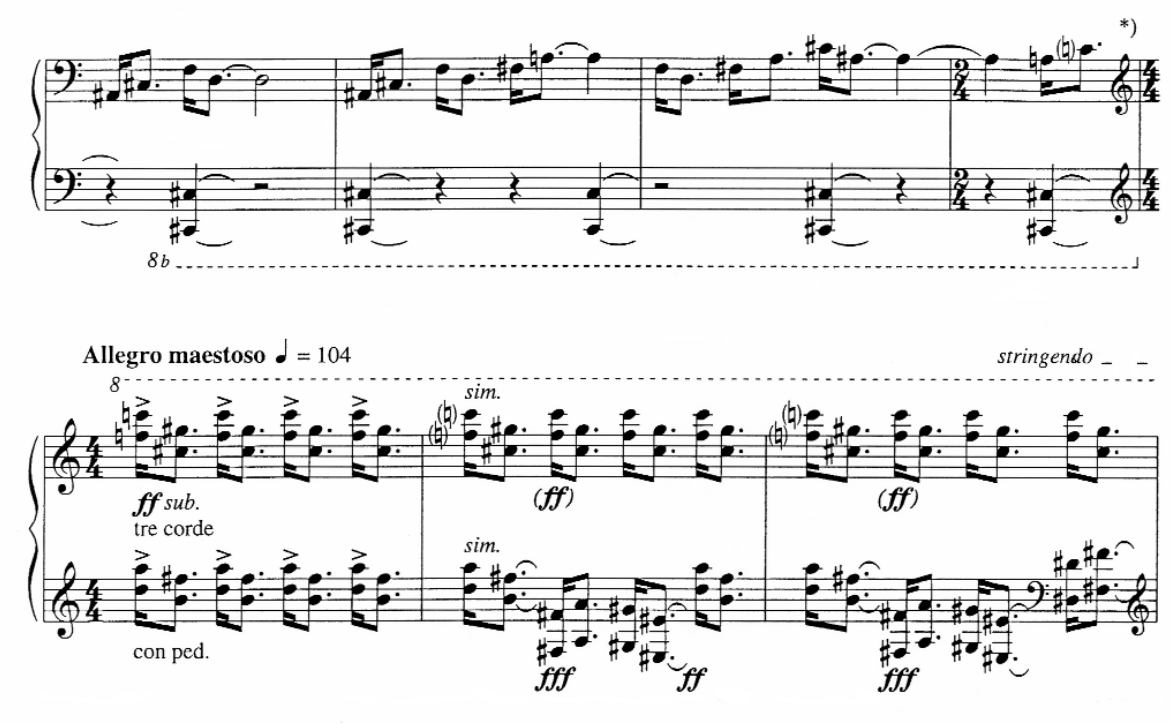
senza ped.
una corda

*) molto legato with change of fingering on the same key

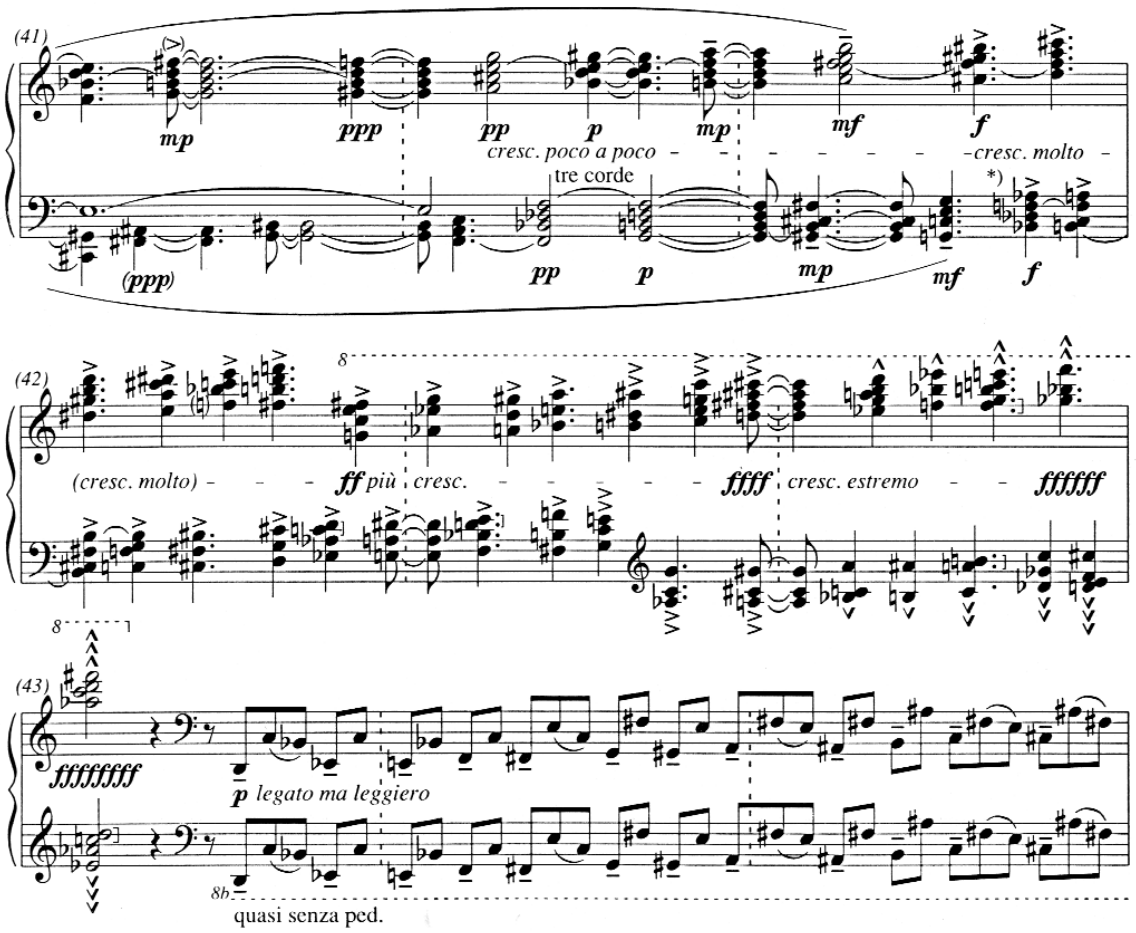
*) *molto legato mit wechselnden Fingern auf derselben Taste*

Az etűd lassabb, nagyobb értékekben mozgó szakaszainak, fémes, harang-hangzású területei ritmikai kontrasztban állnak a mozgékonyabb szakaszok ritmikai mozaikjaival. A harangozásra (wildes Glockengeläute*)* rímel a *Musica ricercata* IX. tétele (*Béla Bartók in memoriam*), ahol a mélyben megszólaló harangok mellett a sípoló szűkített kvart harangozás is jelen van. A *L'escalier du diable*-ban ez tritónuszkét jelenik meg.

Ligeti György: *Musica ricercata*



A hatodik szakasz a 33. ütem felütésével kezdődik, subito pianississimo, a 35. ütemig még folytatva a hosszú hangokból álló építkezést. A 35. ütemben ez folyamat feltöredezik ismét kettes, hármas és négyes nyolcad-csoportokra. A dinamikai emelkedés tulajdonképpen a bal kézben egészen a 40. ütem közepéig tart, dupla hangsúlyokkal. Mindeközben a jobb kézben már elindul a hetedik szakasz a 38. ütem legvégén „mint egy árnyék" (wie ein Schatten), s ehhez a bal kéz piano indulása majd a 40. ütem második részében kapcsolódik. Innen együtt haladnak fölfelé, egyre sűrűbb és egyre rövidebb ritmusértékekben, háromszoros hangsúlyokkal, nyolcszoros forte dinamikával, egymáshoz képest kis eltolással megszólalva, míg a 43. ütem elején elérik a szakasz záró hangját.



A nyolcadik szakasz piano kezdődik, a két kéz ismét azonos ritmusban halad, a darab elején megismert kettes és hármas csoportokba rendeződve, a fokozás egészen a darab végéig tart, az utolsó akkordot egészen a teljes csendig (silenzio assuluto) tartva zárja le a művet.

Tizennegyedik etűd – *„Columna infinită”*

1993-ban, a münsteri Westfälischen Wilhelms Universität megrendelésére készült. Az ajánlás Vincent Meyernek szól. Az ősbemutató Pierre-Laurent Aimard előadásában hangzott el 1993. november 18-án Münsterben.
Az etűdnek létezik egy gépzongorára vagy Yamaha Disklavierra írott, ill. ad libitum zongorista előadó által is játszható változata, mely a *Coloana fără sfârşit* román címet viseli, és az etűdök második kötetében a 14a számjelzést kapta. Ez a verzió a tizennegyedik zongorára írt etűd első változata. 1993-ban íródott, az ajánlás szintén Vincent Meyernek szól, az ősbemutató pedig 1994. október 14-án volt, a Donaueschinger Musiktage keretében, Jürgen Hocker közreműködésével.

A cím Constantin Brâncusi (1876-1957) *Columna infintâ* nevű 35 méter magas szobrára utal, egy „végtelen oszlopra” mely Tirgu-Jiu városban áll Olteniában, Románia déli részén.

Brâncusi 1935-ben kapott megbízást az első világháború áldozatainak tiszteletére állított hősi emlékmű megtervezésére. A Tirgu Jiu-i együttes tulajdonképpen három köztéri szoborból áll. A *Hallgatás asztala* (1937–38, mészkő, 215, ill. 200 cm átmérőjű asztal tizenkét, két egymásra helyezett félgömbből létrehozott „ülőkével”), a *Csók kapuja* (1937–38, travertin, 513×654×169 cm) *Végtelen oszlop* (1937–38, fémréteggel és sárgarézzel bevont öntöttvas, 29 ill. 35 méter). A három mű alkotta tengely nyugat-keleti irányban szeli át a várost,

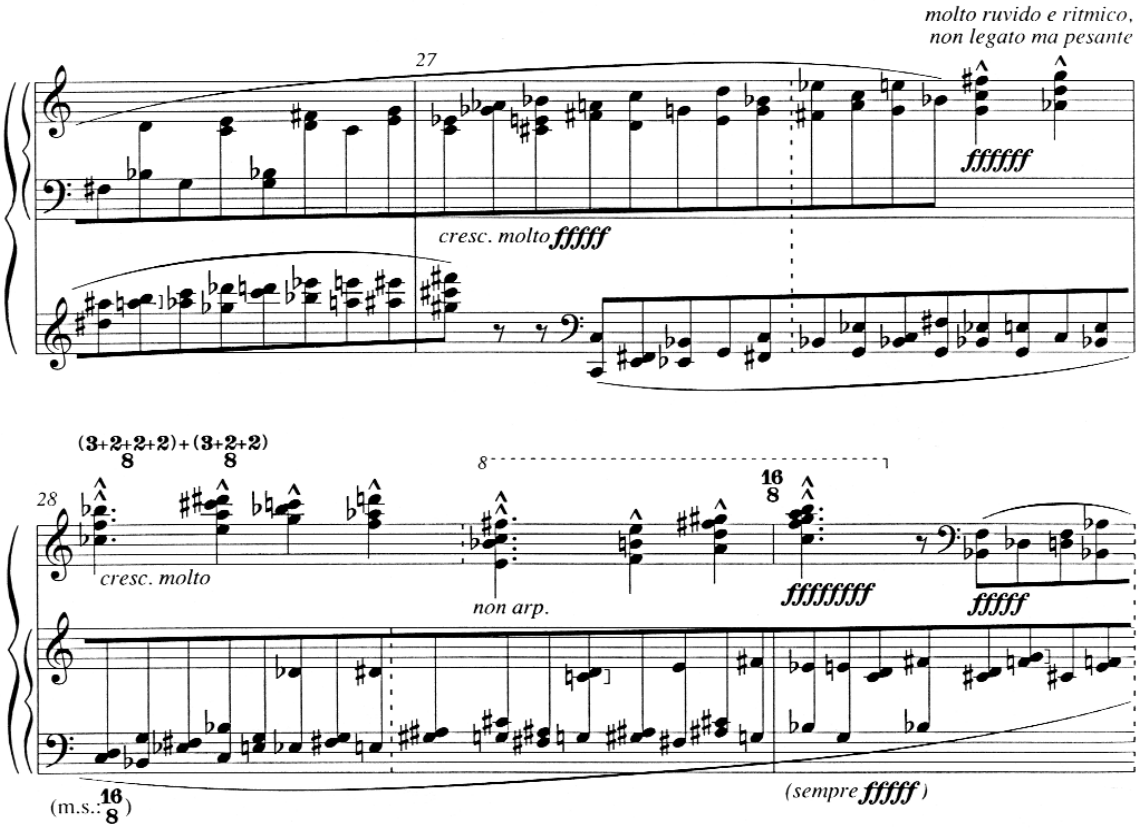
a közvetlenül a Zsil folyó partjára tervezett asztal, a két művet összekötő kapu, majd lezárásként az oszlop alkotják a Brancusi által megadott tengely vonalát.[1]

Tempójelzés: Presto possibile, tempestoso con fuoco, 𝅗𝅥 = 105

Ütemmutató: $\frac{16}{8}$

Ez a monumentalitást és robusztus erőt sugárzó etűd talán az összes közül a legkevésbé differenciált a dinamikai jelzések tekintetében. Rögtön háromszoros fortéval sempre con tutta la forza indul a mű. A 18. ütemben a tutta la forzát érdekes módon még felül kell múlni, itt indul ugyanis egy crescendo a négyszeres fortéig, majd ezt a hangerőt még a 23. ütemtől sempre crescendo jelzéssel az ötszörös, és a 27–28. ütemben cresc molto utalással a hatszoros fortéig kell emelni. A 27. ütemtől indul egy hangsúlyokkal (néhány helyen dupla hangsúlyokkal is jelölt) akkordokból álló téma (molto ruvido e ritmico, non legato ma pesante),

Ligeti György: *Columna infinită*

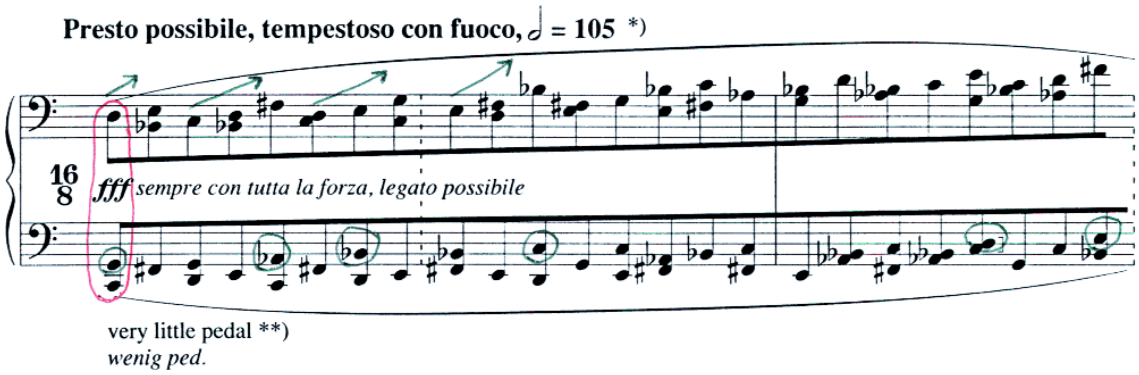


1 **Nagy Edina,** *„A nagy utazás”*, internet: http://www.balkon.hu/balkon03_04/12nagy.html

ezek közül a 28., 34. és 38. ütemekben a fokozás a nyolcszoros fortéig jut el, míg végül a darab nyolcszoros fortéval, forza estrema al fine zár. A záróhang a szerzői utasítás szerint hirtelen abbamarad, mintha összetörne. Hirtelen fölengedett pedál, majd totális csend.

Feltűnő a folytonos felfelé csavarodó mozgás az etűd alapszövetében. Ez a kisebb részletekben és a nagyobbakban is egyaránt felfedezhető. A jobb kézben az első nagy felfelé ívelő hullám kis **d**-től jut el az egyvonalas **fisz**-ig. Először **d**, **e** majd **c**, **d**, **fisz**, aztán **d, e, g**, ill. **e, fisz, bé** stb., egymást követő nagy szekund és nagy terc lépésekben halad fölfelé.

Ligeti György: *Columna infinită*



A bal kézben ugyanígy megfigyelhető a kisebb lépések felfelé hullámzása a **g**, **asz**, **bé** stb. hangok lépcsőin.

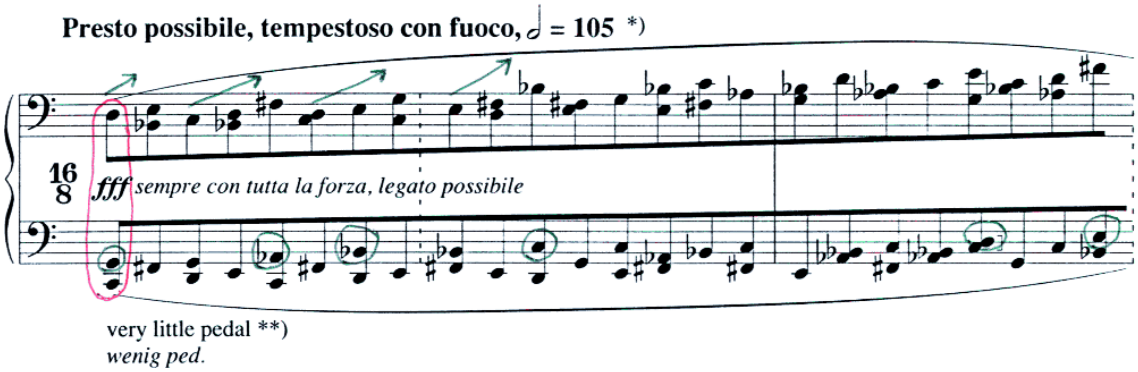
Az egyes hullámok belső építkezése egyes hangokra és két hangból álló hang-közökre, ill. elvétve három hangból álló akkordokra szorítkozik. A hangköztávolságok a legváltozatosabbak, nem követnek semmiféle logikát. A hullámok amplitúdója is kaotikusan nagyobb vagy kisebb. Annyi azonban megfigyelhető, hogy a jobb kéz nagy hullámai merészebben ívelnek felfelé, míg a bal kéz hullámok kisebb hangterjedelmet foglalnak magukba.

A felfelé szálló nagyobb hullámok, melyek egy-egy kötőív alá rendeződnek, szintén egyre magasabbra jutnak. Összesen 22 különböző hosszúságú és amplitúdójú nagyobb hullám vonul végig az etűdön. Ezek egymás fölébe kerekednek, ami szintén az összecsavarodás, felfelé tekeredés érzetét kelti a hallgatóban. Az egyes hullámok egyre hosszabbak. A jobb kézben 28 és ezzel együtt indulva a bal kéz 45 majd egymásba

kapcsolódva, váltakozva a jobb- és bal kéz indulásaival 34, 37, 42, 47, 48, 50, 80 nyolcad hosszúságúak, ill. 36, 54, 66, 69, 85, 65, végül 24, 49 és 26, 62, 138 valamint 21, 73 nyolcad hosszúságban jelennek meg.

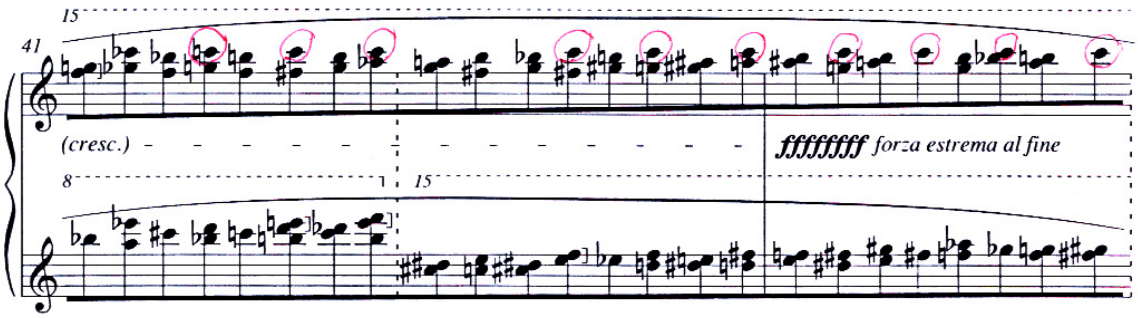
A számokból látható, hogy ezeknek a nagyobb hullámoknak is hasonlóan a hangmagasságok emelkedéséhez, nem töretlen a felfelé vezető útja, hanem időről időre visszamerülnek egy alsóbb rétegbe, hogy annál magasabbra gyűrűzhessenek. A hangkészlet a zongorabillentyűzet teljes terjedelmét felhasználja. A **c** hang mégis különös jelentőséggel bír. A mű kezdetén a bal kéz alsó hangja (nagy **c**) megadja a hangzás alappontját, a bal kézben még egy **g** és a jobb kézben egy **d** épül rá, kvint-párt alkotva.

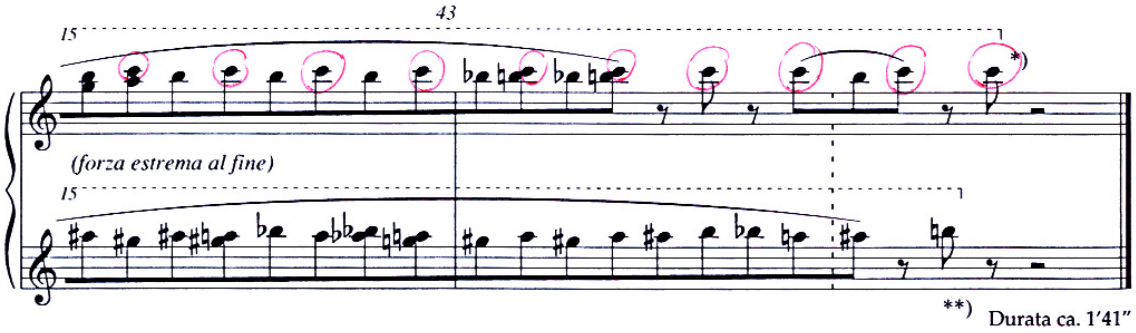
Ligeti György: *Columna infinită*



A következő hullámok szintén **c** hangról indulnak egészen a 8. hullámig. A darab végén a **c** hang ismét egyre gyakoribbá válik, a 41. ütem végétől a diszkantban csaknem minden második hang **c** lesz, és élesen ismétlődik egészen a zárásig.

Ligeti György: *Columna infinită*





*) Stop suddenly as if broken off.
**) Suddenly release pedal; total silence.

*) *Plötzlich aufhören, wie abgerissen.*
**) *Pedal plötzlich heben; totale Stille.*

Érdekes megfigyeléseket végzett Richard Steinitz a darab és a szobor rokon vonásaival kapcsolatosan.

> Ligeti akkor nevezte el a művet *Columna infinitănak* mikor már nagyrészt megkomponálta a zenét. (…) Brâncusi elemes alkotása alapjukkal és csúcsukkal párba állított csonkagúlák sorozatából áll. A Tirgu-Jiu-i oszlop tizenhat és fél elemből áll (az alján egy nagy szimpla gúla, tizenöt teljes elem és egy fél elem a tetején). Ennek a dizájnnak két aspektusa jelenik meg Ligeti etűdjében. Egyrészt az etűd is tizenhat és fél elemből áll, mindegyik az alsó regiszterben kezdődik és fokozatosan fölfelé emelkedik. Hol egyik, hol másik kéz játssza ezeket, de átfedésekkel, így a zongorista többször keresztezi kezeit. Másrészt, minden egyes modul maga is egy két szólamban megkomponált fölfelé törekvő hangoszlop. A modulok közti távolság tágul és szűkül a *Végtelen oszlop* formáihoz hasonlóan. Jellegzetes módon, a zenében kaotikus változatosság rejlik, míg Brâncusi moduljai mindig ugyanazok. A *Vertige* lefelé szálló kromatikus skáláihoz hasonlóan, a *Columna infinită* táguló-szűkülő és egyben emelkedő moduljai egyre hosszabbak lesznek. Az elején a bal kézben negyvennégy nyolcadig tartanak és egy százhuszonkilenc nyolcad hosszú jobb kezes teljes modulba torkollanak. Utóbbi megdöbbentő hosszát (a zongora nyolcvannyolc billentyűjének látszólagos korlátai ellenére) a hangmagasságok cikkcakkszerű, hol fel, hol lefelé mutató mozgása teszi lehetővé, s az emelkedés csak összességében nyilvánul meg. Az utolsó és leghosszabb modulhoz a bal kéz negyvenöt nyolcad hosszúságú „fél” modulja társul, a bravúros zárlatot *fffffff* emelve ki! A tizenhat teljes modul egyre lentebb kezdődik és föntebb végződik. Kezdőhangjaikból egy lefelé haladó egészhangú skála alakul ki. Az első négy modul **c** hangon kezdődik, ezután modulpárok (mindkét kézben egy-egy) **bé**, **asz**, **gesz**, **e**, **d** és egy oktávval mélyebb **c** hangon

kezdődnek – összesen tizenhat modul. (…) A zene pompájához egy további elem járul hozzá, egy hatásos, hemiolás ritmusú (3+2+2+3+2+2+2) akkordikus téma, melyet kétszer hallhatunk az etűd utolsó harmadában, mindkét kézben egyszer-egyszer.[2]

Fenti elemzésemben cáfolom Richard Steinitz tizenhat és fél modult számláló elképzelését, és az általa említett leghosszabb modul nyolcadainak számát. Véleményem szerint a szobor és a zenemű közötti párhuzam keresésének és igazolásának túlzott igényére példa az általa közölt pontatlan elemzés. Emellett analízisének az egészhangúság megjelenésére és a 3+2+2+3+2+2+2 nyolcad-hosszúságú téma említésére vonatkozó részlete értékes adalékkal szolgál a darab megközelítéséhez.

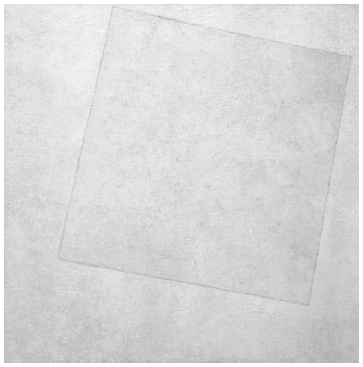
2 **Richard Steinitz,** „Music, Maths, and Chaos”, *Musical Times* (March 1996): 20–19.;

Tizenötödik etűd – *White on White*

A harmadik kötet nyitódarabja 1995-ben keletkezett. Étienne Courant párizsi építésznek ajánlotta Ligeti. A Royal Conservatory (Koninklijk Conservatorium) Deen Haag felkérésére iródott, az ősbemutató az ugyanitt megrendezett Ligeti Fesztiválon volt, Pierre-Laurent Aimard közreműködésével.

Tempójelzés: Andante con tenerezza, 𝅗𝅥 = 52, majd Vivacissimo con brio. Ütemmutató nincs, ütemvonalak is csak szaggatott vonallal jelölve, az eddigi etűdökhöz hasonlóan, csupán a vizuális tájékozódást szolgálják, nem valódi ütemeket jelölnek.

Az etűdök közt az egyetlen angol címet viselő darab ez. Feketén-fehéren helyett fehéren-fehéren, vagy fehér a fehéren értelmezést is nyerhet. Chopin: *Gesz-dúr „Feketebillentyűs" etűdje op. 10. no. 5.* után ezúttal egy fehér billentyűkkel kísérletező etűd. Az első kötet első etűdjének *(Désordre)* címtervei közt szereplő – már Debussy kétzongorás darabjainál is ismert – *En blanc et noir* címre rímelve, a *White on White* talán utalhat a kezdet rendetlensége után a befejezés rendjére és letisztultságára. Érdekes megfigyelni, hogy a harmadik kötet etűdjei kánon formában íródtak, ez a forma már önmagában is szabályosságot, rendezettséget jelent. Valószínű, hogy az etűd címe utalás Kazimir Malevics azonos című festményére.

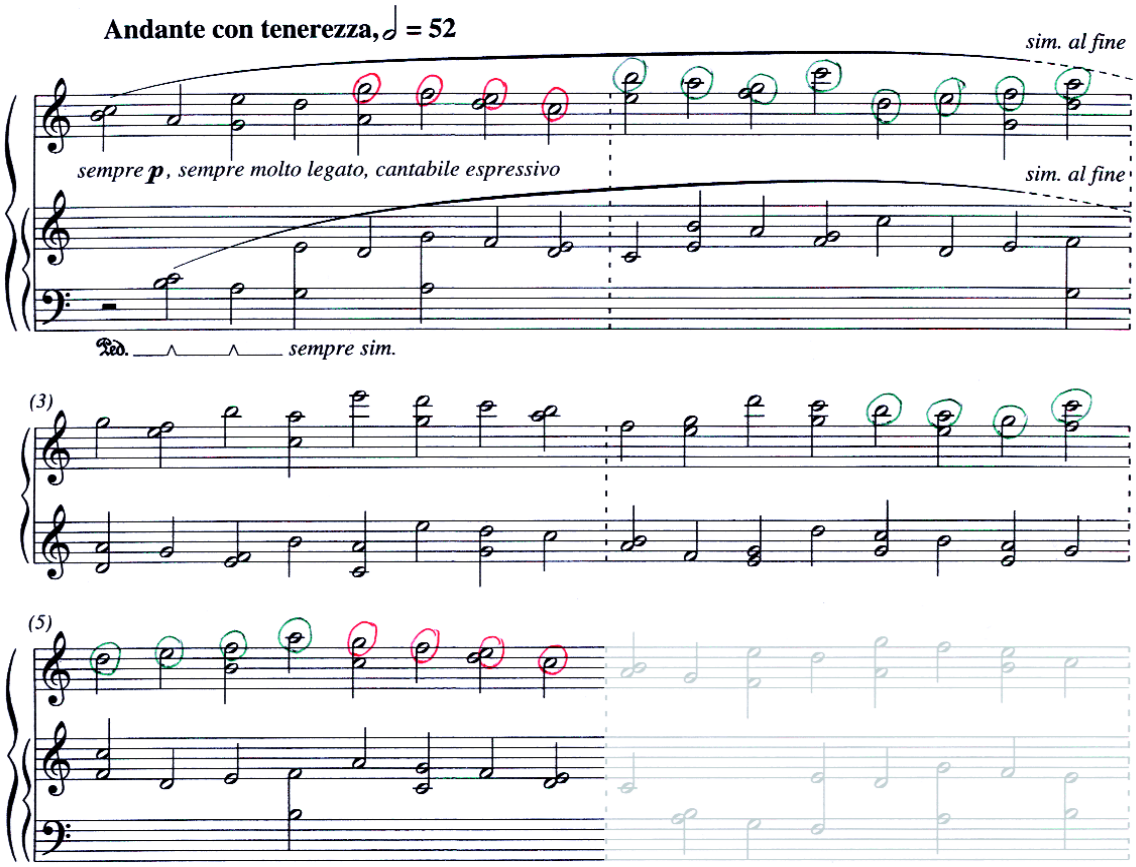


K. Malevics: White on White, 1918

A *White on White* cím kifejező ereje már a kottaképből is érezhető: fehér billentyűket használ a szerző ebben az etűdben, teljesen diatonikus területen mozogva a hangkészlettel, csupán a darab végét színezi meg néhány alterált hang: a **bé**, a **fisz**, a **cisz** és a **gisz**. A hangzás alapján mintha egyszerre mozognánk C-dúrban és a-mollban, ugyanakkor mégsem hallható igazán tonálisnak a mű.

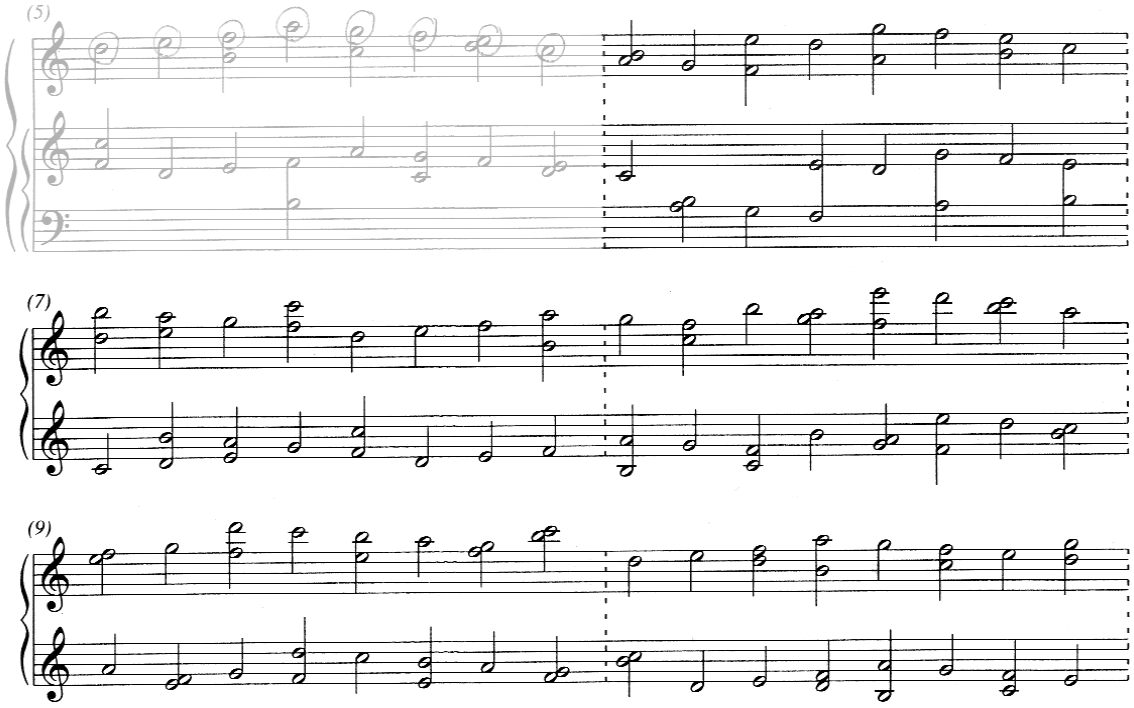
Formailag két nagyobb részre osztható ez az etűd. A lassabb kezdeti szakaszban a jobb és bal kéz félkottái fogaskerékszerűen illeszkednek egymásba. Kevés kivétellel általában amikor a jobb kézben kettősfogás van, akkor a bal kézben egy hang szerepel, amikor a jobb kézben egy hang van, akkor a bal kézben kettős-hangzat. Ez a bevezető egyszerre lírai hangvételű kánon és korál benyomását is kelti. Egy elemnyi (egy félkotta) eltolódással követi a jobb kezet a bal kéz szólama. A hangzás felső szólamából kirajzolódó dallam háromszor hangzik el.

Ligeti György: *White on White*

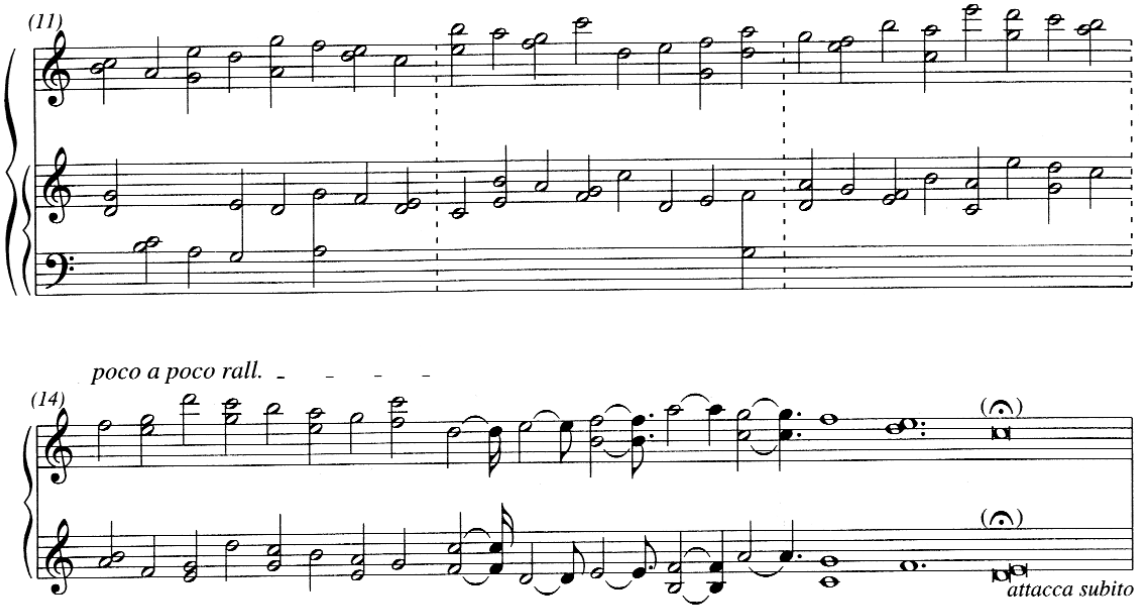


Az első öt ütemben az első megjelenés, itt **c**-re zár, a második öt ütemben kicsit variálva jelenik meg és ezúttal **g**-re nyit, a harmadik 5 ütemben pedig ismét **c**-re zár, de itt a dallam vége már augmentálva jelenik meg, egyre hosszabb és hosszabb ritmusértékekre nyújtva a dallamrészlet utolsó hangjait.

Ligeti György: *White on White*



Ligeti György: *White on White*

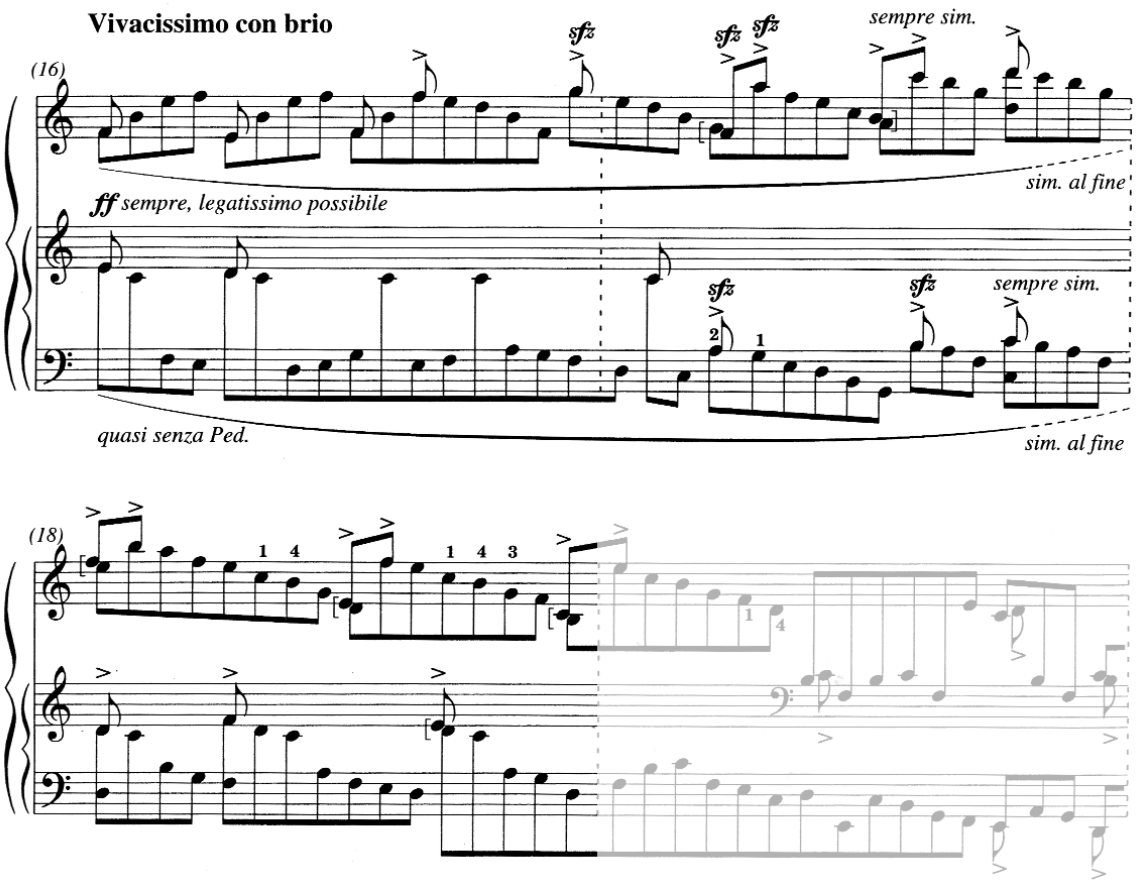


Az etűd egész első szakasza mindvégig piano dinamikán halad, sempre molto legato, cantabile espressivo jelzéssel. Ezzel éles kontrasztot képez a Vivacissimo con brio rész, a kezdeti lágy és sima hangzás után egyszerre gyorsabb, nyolcadmozgású anyag

jelentkezik, sempre ff dinamikával, és legatissimo possibile billentéssel. Ez a szakasz hullámvonalban járja be a zongora billentyűzetét, lefelé, majd fel, majd ismét le.

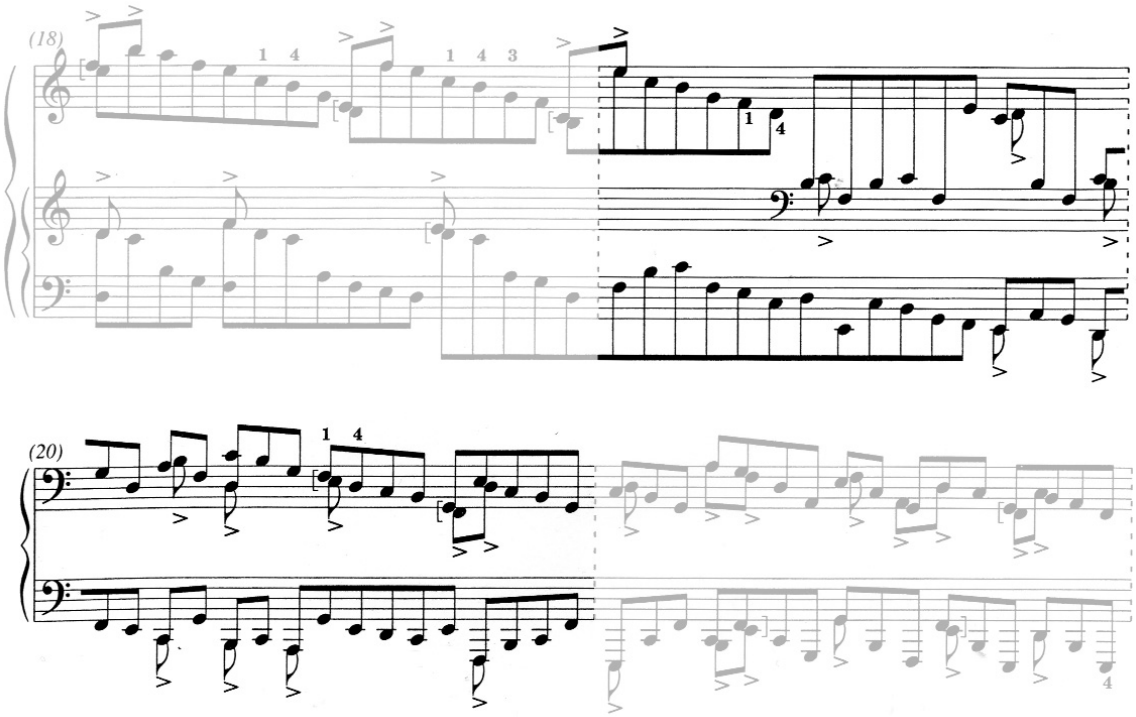
Az egyenletes nyolcadok csoportjaiból ki-kiemelkednek marcato és sforzato, vagy éppen mindkét hangsúlyjellel ellátott hangok, s a quasi senza pedale előadásmód miatt ez a rész zakatoló karaktert nyer. A két kézben különböző hosszúságú nyolcad csoportok illeszkednek össze, az egyes csoportok első, ill. első két hangjai vannak hangsúllyal kiemelve, így a hangsúlyok ritkán esnek egybe a két kézben, az aszimmetrikus hangsúlyozás meglehetősen zaklatottá teszi a hangzást, a hallgató számára ezek a kiemelt hangok ide-oda cikázva jelennek meg a két kéz közt.

Ligeti György: *White on White*

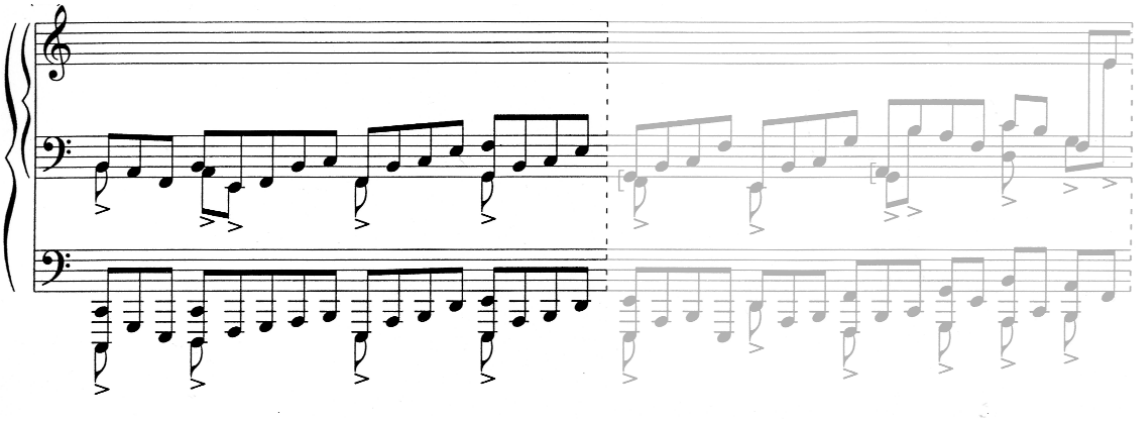


Néhány ütemben mégis találkozik a két kéz, azonos csoportokban játsszák a nyolcadokat, s így a hangsúlyokat is.

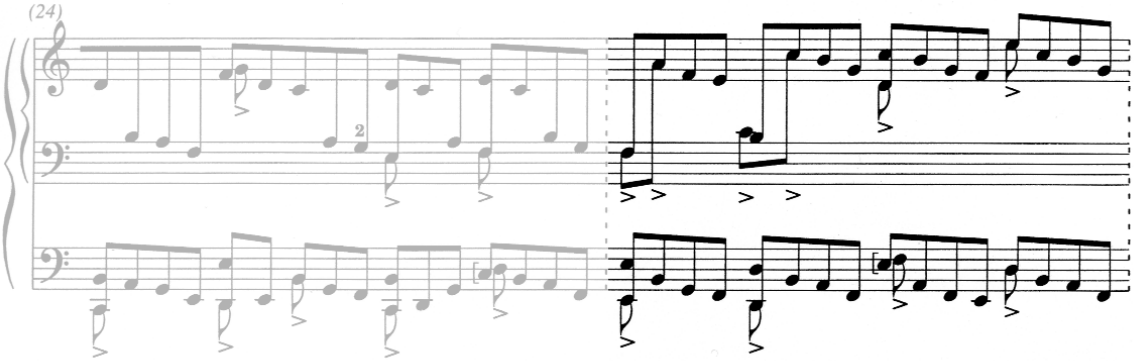
Ligeti György: *White on White*



Ligeti György: *White on White*

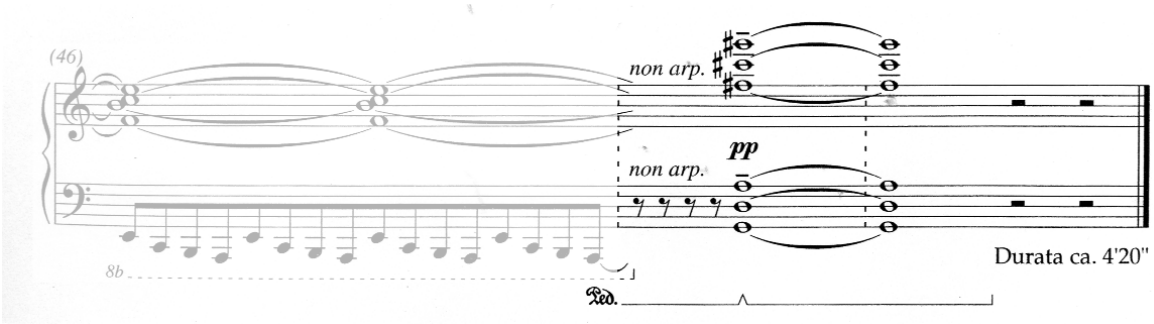


Ligeti György: *White on White*



A 36. ütemtől subito pianissimo ad lib. una corda dinamikán folytatódik ez a zenei anyag, a hangsúlyok itt egyszeriben eltűnnek, 39. ütemtől a balkéz hosszú tartott hangjaival bővül a szólamok rétegződése és megjelennek a már említett alterált hangok, mindeközben a dinamika fokozatosan csökken a négyszeres pianóig. A záróakkord a jobb kézben fekete, a balkézben fehér billentyűkön áll meg: a három-három hang egymástól távol helyezkedik ugyan el a billentyűzeten, de mégis szomszédos hangok ezek. A **fisz-g**, **cisz-d**, **gisz-a** egymás melletti félhangokból alkotják meg a fanyar hangzást a mű végén.

Ligeti György: *White on White*



Tizenhatodik etűd – *Pour Irina*

1997-ben keletkezett ez az etűd, a harmadik kötet második darabja. Ajánlása a címben is szereplő Irina Katajeva orosz származású, Párizsban élő zongoraművésznőnek szól, aki a keletkezés évében október 17-én a Donaueschinger Musiktage rendezvény keretében az etűd ősbemutatóján is közreműködött. Az etűd megírására szintén a Donaueschinger Musiktage alkalmából adott felkérést a Südwestfunk Baden-Baden.

Tempójelzés:

Andante con espressione, rubato, molto legato ♩ = 72,

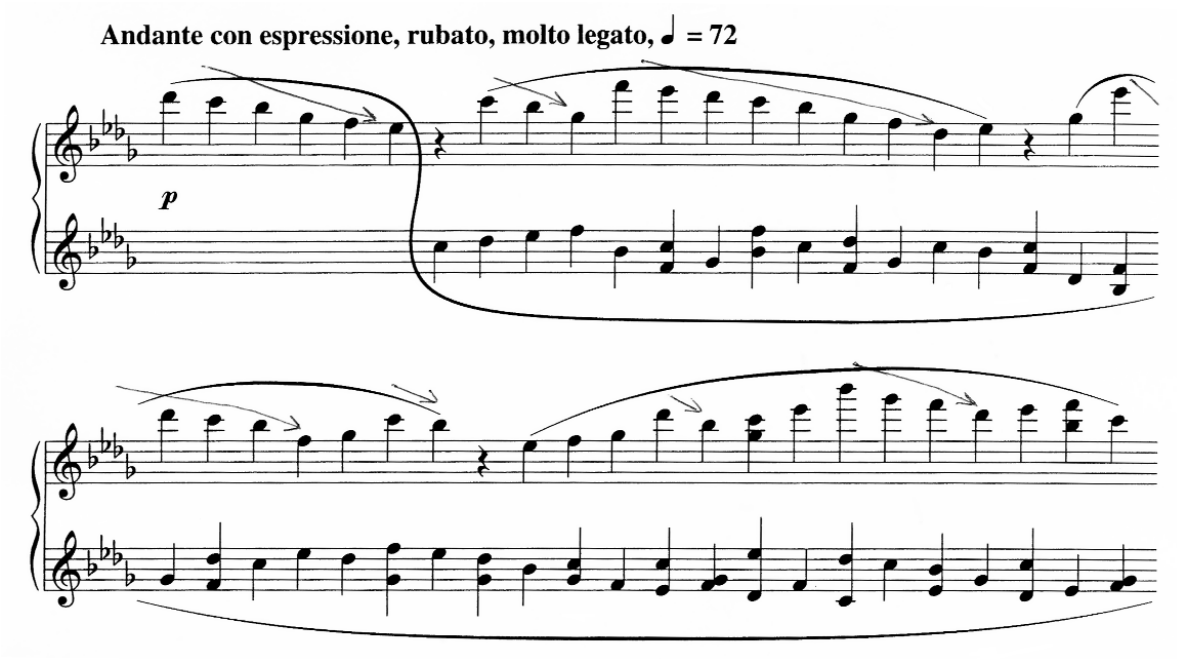
Allegro con moto, sempre legato ♩ = 152

Allegro vivace ♫ = ♫

Molto vivace ♫ = az előző ♫, ill. ♫ idejével

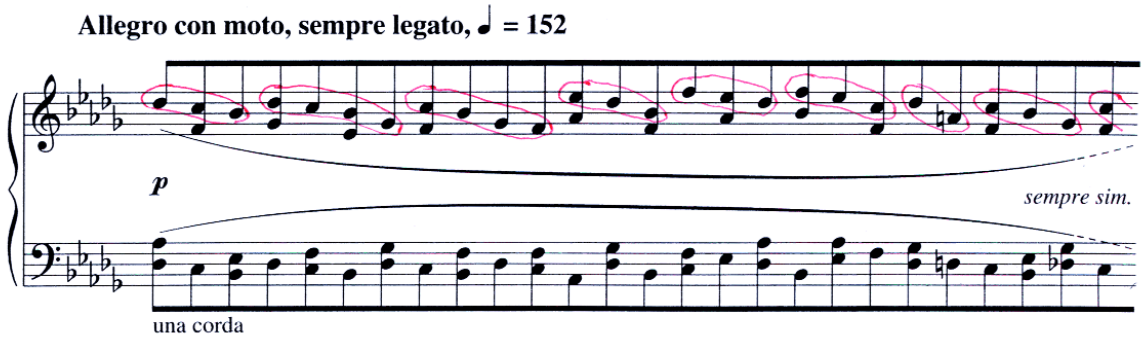
Mint a tempójelzésekből is körvonalazódik, ez a mű négy szakaszból áll, az egyes szakaszok egyre kisebb ritmusértékekben mozognak. Először egyenletes negyedekbe, majd folyamatos nyolcadokba, a harmadik szakaszban kettes és hármas nyolcad csoportokba, és az utolsó szakaszban tizenhatodok különböző hosszúságú csoportjaiba rendeződik a zene. A legato játékmódnak itt is, akárcsak az előző etűdben nagy szerepe van. Az első két szakasz molto, ill. sempre legato, a második két szakasz pedig legato leggiero. Leginkább variációra emlékeztet a darab szerkezete, barokkos ritmikai sűrűsödéssel. Az előjegyzés négy bé: **bé**, **esz**, **desz** és **gesz**. A bevezető szakasz egyenletesen menetelő negyedei a b-moll hangkészletére épülnek, a vezetőhang feltűnő elkerülésével. Az **a** és **asz** csak a rész vége felé jelenik meg, és a **desz** kivételével fokozatosan feloldásra kerülnek az előjegyzések is. A *White on White*-nál jelentkező fehér billentyűk után ez az etűd többnyire a fekete billentyűket járja be. A panaszosan lefelé lépegető, önmagába vissza-visszatekeredő dallamfolyam a bal kézben egyenletesen és megszakítás nékül halad, a jobb kézben változó hosszúságú csoportokba rendeződik, és szünetekkel tagoltan jelentkezik. A bal kézben a háromvonalas **desz**-től folyamatosan lefelé tartva a kis **bé**-ig jutunk el, miközben a jobb kéz fő irányát tekintve szintén lefelé halad ugyan, de a dallamvonalak ki-kiemelkednek felfelé is, ill. egyre magasabbról szállnak alá, a diszkant regiszterből is kezdődnek lefelé irányuló hangfolyamok. A dinamika mindvégig piano ebben a részben.

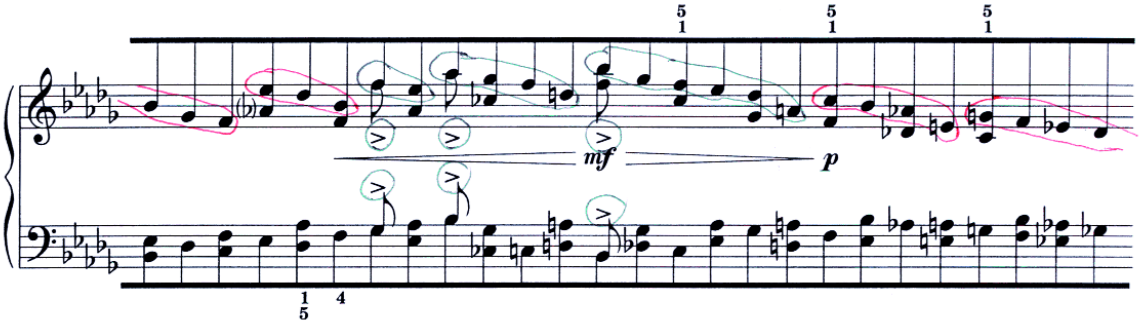
Ligeti György: *Pour Irina*



A második szakaszban az előjegyzés már a hagyományos 5 bé. Az első részből már ismert mottó-szerű három hangos lépcsőből (**desz**, **c**, **bé**) épül tovább kvintekkel és kvartokkal fűszerezve, folyamatos nyolcadmozgásban, piano dinamikáról és una corda indulva. Ez a rész a fokozásra, ***fff***-ig tartó crescendóra és egyre sűrűbben megjelenő marcato ill sfz hangsúlyokra épít. Az említett háromhangos dallam-elem mint egy szótag, dadogásszerűen ismétlődve, ill. egyre tovább folytatódva alkotja a nyolcadláncolat alapját, itt lefelé szálló kis dallam-elemek összessége nagyobb léptékben szemlélve felfelé halad, a dinamikai emelkedéssel párhuzamban. Az egyenletes folyamatban kicsit hallható a hármas nyolcadok csoportosulása, egyelőre nem hangsúlyokkal elhatárolva, hanem csak dallamképzési alapon.

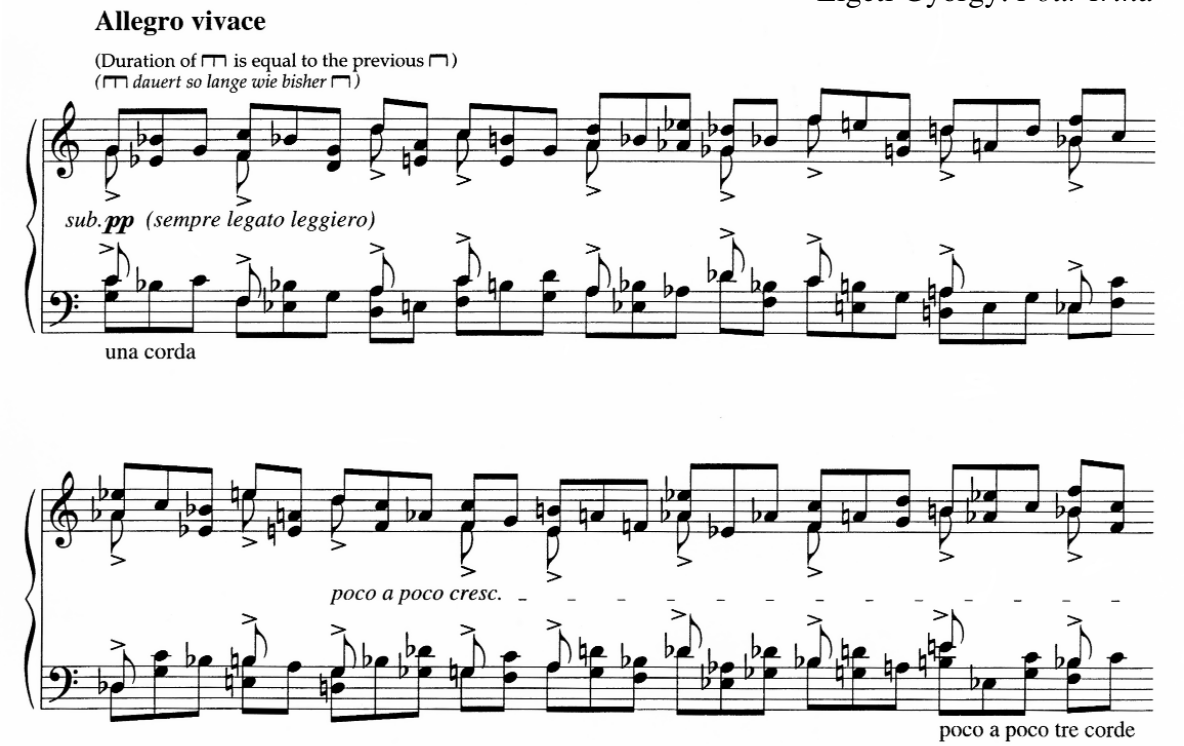
Ligeti György: *Pour Irina*

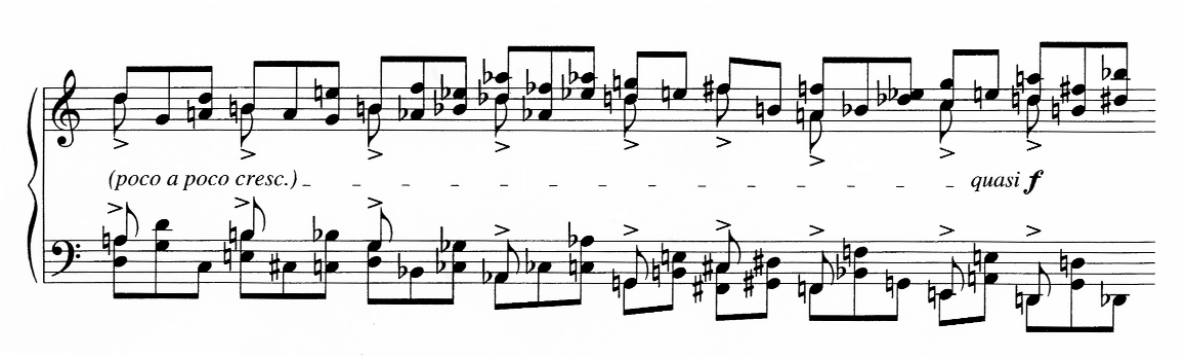




A harmadik szakaszban az előjegyzések eltűnnek, a kiírt alterációk hol az eddig ismert bé-s módosításokra, hol ezek feloldására hagyatkoznak, fény-árnyék folytonos váltakozásának illúzióját keltve. A ritmikai folyamatosság töredezetté válik, hármas és kettes csoportokra bomlik az eddigi hangfolyam, ezek a csoportok hangsúlyokkal indulnak, a subito pianissimóról kezdődő szakasz fokozatos crescendóval a quasi fortéig jut el, szintén a hangmagasságok emelkedésével együtt, az egyvonalas **g**-től a kétvonalas **a**-ig, ugyanakkor a bal kéz ezzel ellentétben tölcsérszerűen nyit lefelé az egyvonalas **c**-től a nagy **desz**-ig. Ez a szakasz is a téma kvintekkel és kvartokkal kiegészített variánsa.

Ligeti György: *Pour Irina*





A záró szakasz tizenhatodok rövidebb-hoszabb csoportjaiban subito ***ppp***-ról már fokozatos halkulással ér véget. Elsősorban a kvint hangközök kapnak lényeges szerepet. Itt is hangsúlyokkal indulnak az egyes csoportok, de a hangsúlyok ezúttal mezzoforte jelzést kapnak, a hangmagasságok a diszkantba vezetnek. Feltűnő, hogy az alterált hangok itt már egyre inkább keresztekkel vannak jelölve, és a záróakkord is egy fényes E-dúr kvartszexten cseng ki a teljes elhalkulásig. A darab mintha nemcsak hangmagasságában, hanem hangnemében, hangkészletében is feljebb csúszna. Ligeti eddig vizsgált zongoraetűdjeiben az ütemvonalaknak csupán a két kéz koordinálásában van vizuálisan segítségnyújtó szerepe, a hangsúlyozásban nem játszanak szerepet. Ez az első olyan etűd, ahol végleg eltűnnek az ütemvonalak a lejegyzésben is.

Molto vivace

(Duration of is equal to the previous and to the at the beginning)
(dauert so lange wie vorhin und zu Beginn)

sub. ***ppp*** *(die Akzente* ***mf*** *)*

sempre pianissimo

dim. poco a poco

non arp.

(senza rall.)

(ad lib.)

(dim.)

al niente

(Ped.) Release the pedal very gradually
Pedal sehr allmählich heben

Durata ca. 4'25"

Tizenhetedik etűd – *À bout de souffle*

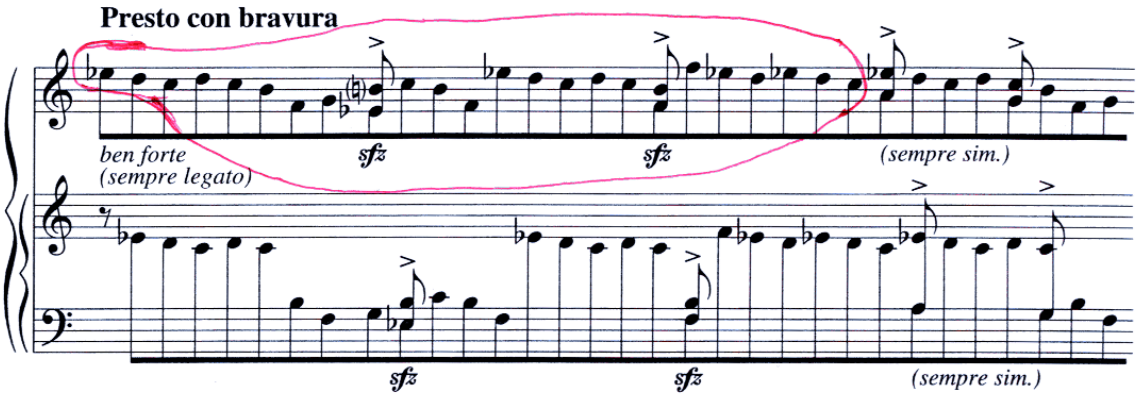
Ez a Heinz-Otto Peitgennek ajánlott etűd 1998-ban keletkezett a BBC megrendelésére, az ősbemutatója is itt hangzott el 1998. október 23-án, Pierre-Laurent Aimard tolmácsolásában.

Tempójelzés: Presto con bravura

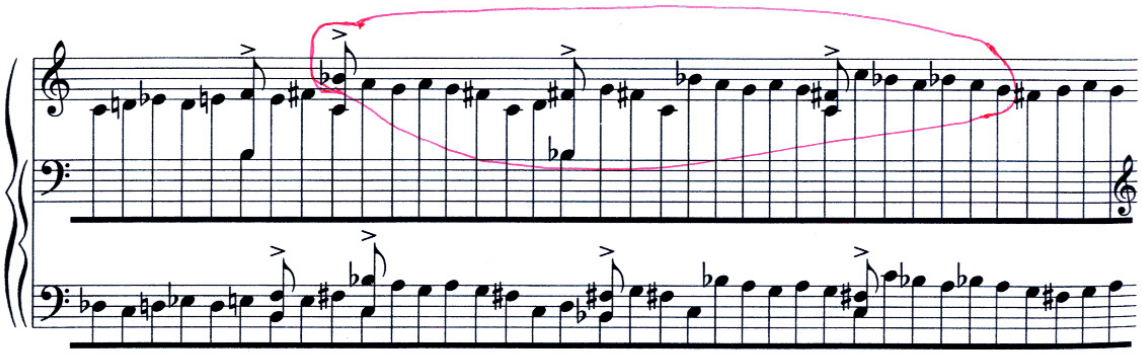
Az etűdök tempómegjelölései közt ez az első olyan eset, ahol nincsen szám szerint megadott metronómjelzés, csak a mű megjelölt időtartamából lehet következtetni a játéksebesség mértékére. Ütemvonalak ebben az etűdben sincsenek. A billentésmód mindvégig legato.

A cím *(Elakadó lélegzet)* költői kommentárja Jean Luc Godard *À bout de souffle (Kifulladásig)* című kultfilmjének. A zenéből kihallható hangsúlyeltolódásoknak, a közvetlenül egymás után következő hangsúlyok a két kézben mintha fulladozást, akadozást, levegő után kapkodást fejeznék ki. Három részre tagolható ez a darab, mindhárom része kétszólamú kánontechnikával dolgozik. Az első szakaszban (a pianissimo una corda részig) a két kéz teljesen ugyanazt játssza, egy oktáv különbséggel, jobb kéz nyolcad folyamát a bal kéz egy nyolcad késéssel követi. Az egész rész ben forte, sempre legato játszandó. Bár a rendkívül gyors tempó miatt nem dallamként érzékeljük ezt a nyolcadfolyamot, mégis ha megvizsgáljuk a hangok irányát, építkezését, szinte érezni vélhetjük a tonalitás gravitációját a hangok közt. A többnyire szomszédos hangokon haladó nyolcadfolyamat erősen c-mollos színezettel rendelkezik, és a rész körülbelüli felénél visszatér g-mollos hangtartományban.

Ligeti György: *À bout de souffle*



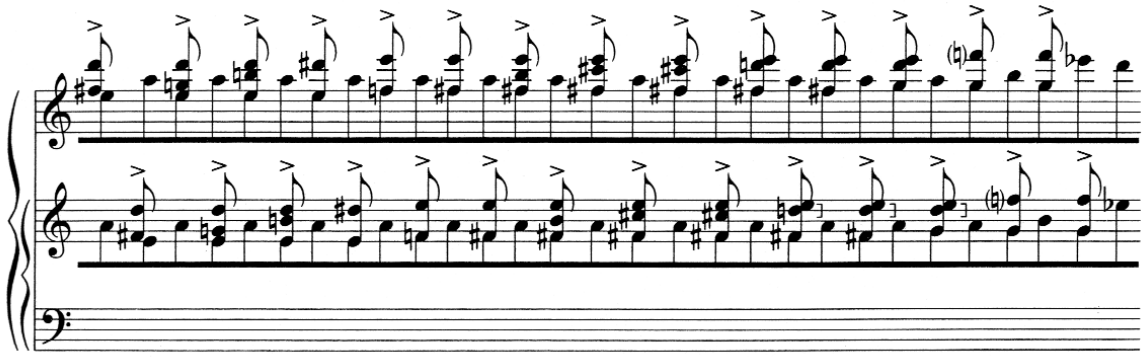
Ligeti György: *À bout de souffle*



A cikázó, kavargó jellegű nyolcad-folyamatból kiemelkedő, egyidejűleg sfz és marcato kettősfogásokban jelentkező hangsúlyok így bicegve, zökkenve, egymás után szólalnak meg. A kvint és kvart hangközök alkalmazása az előző etűddel *(Pour Irina)* rokon.

Időnként a hangsúlyok egymásra torlódnak, egész sűrűn követik egymást, így minden egyes nyolcadra esik hangsúly, felváltva a jobb és bal kézben, egymásba illeszkedő fogaskerekekhez hasonlóan.

Ligeti György: *À bout de souffle*

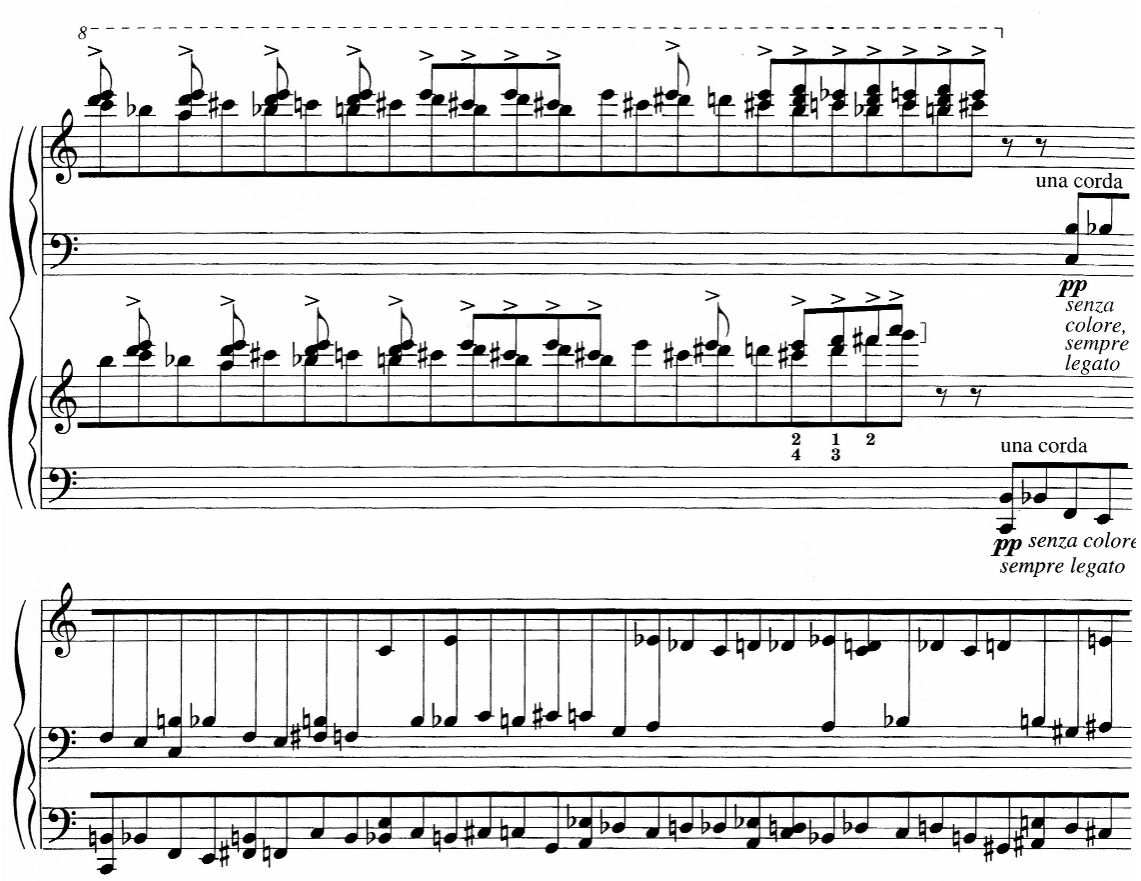


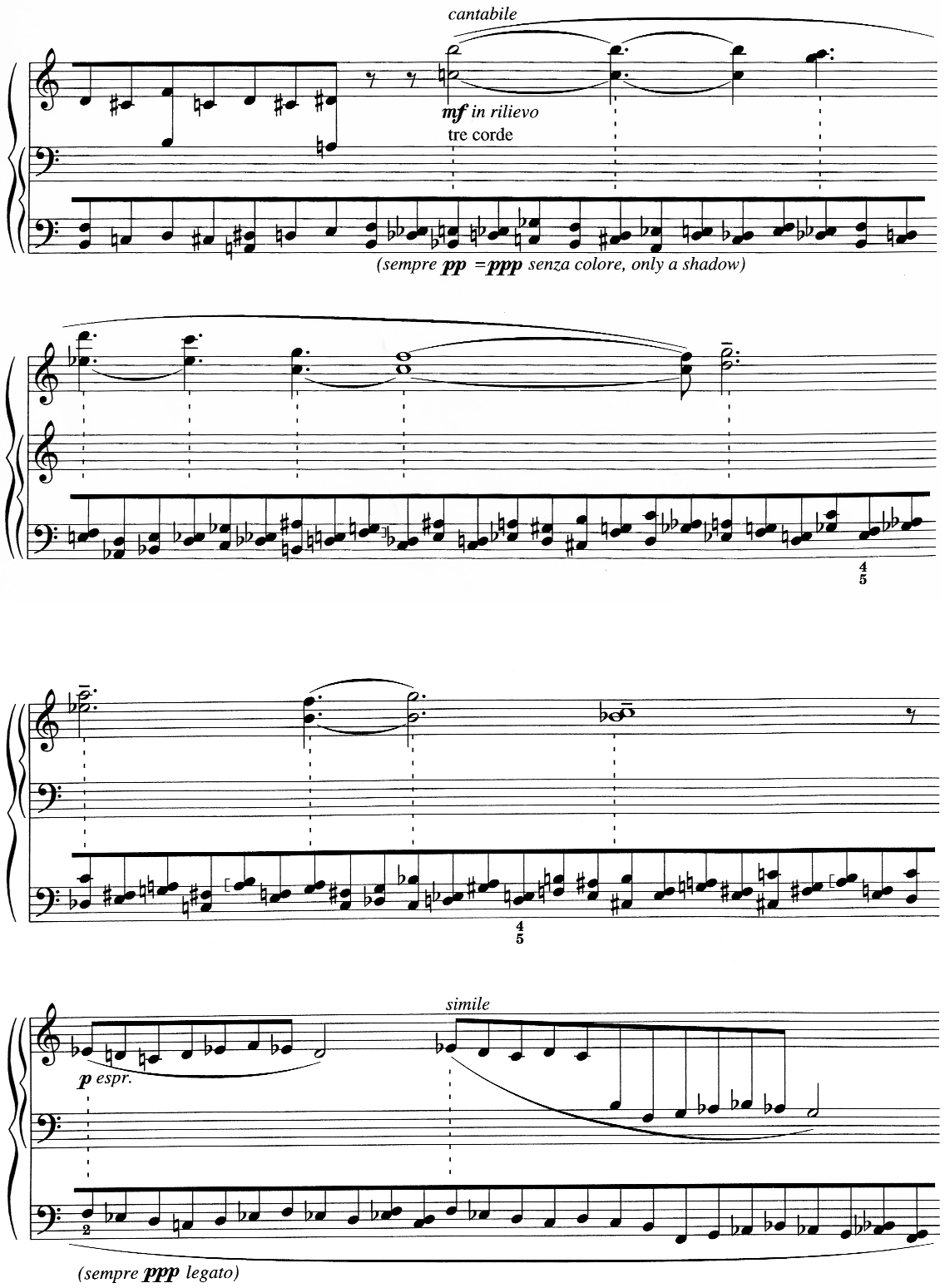
A kialakuló kánon először az egy és kétvonalas oktávban indul, majd a nagy és kontra oktávokig süllyed, és végül a diszkantig emelkedik fel, hatalmas ecsetvonásba sűrítve az aprólékos mozgásból álló zenei anyag irányát.

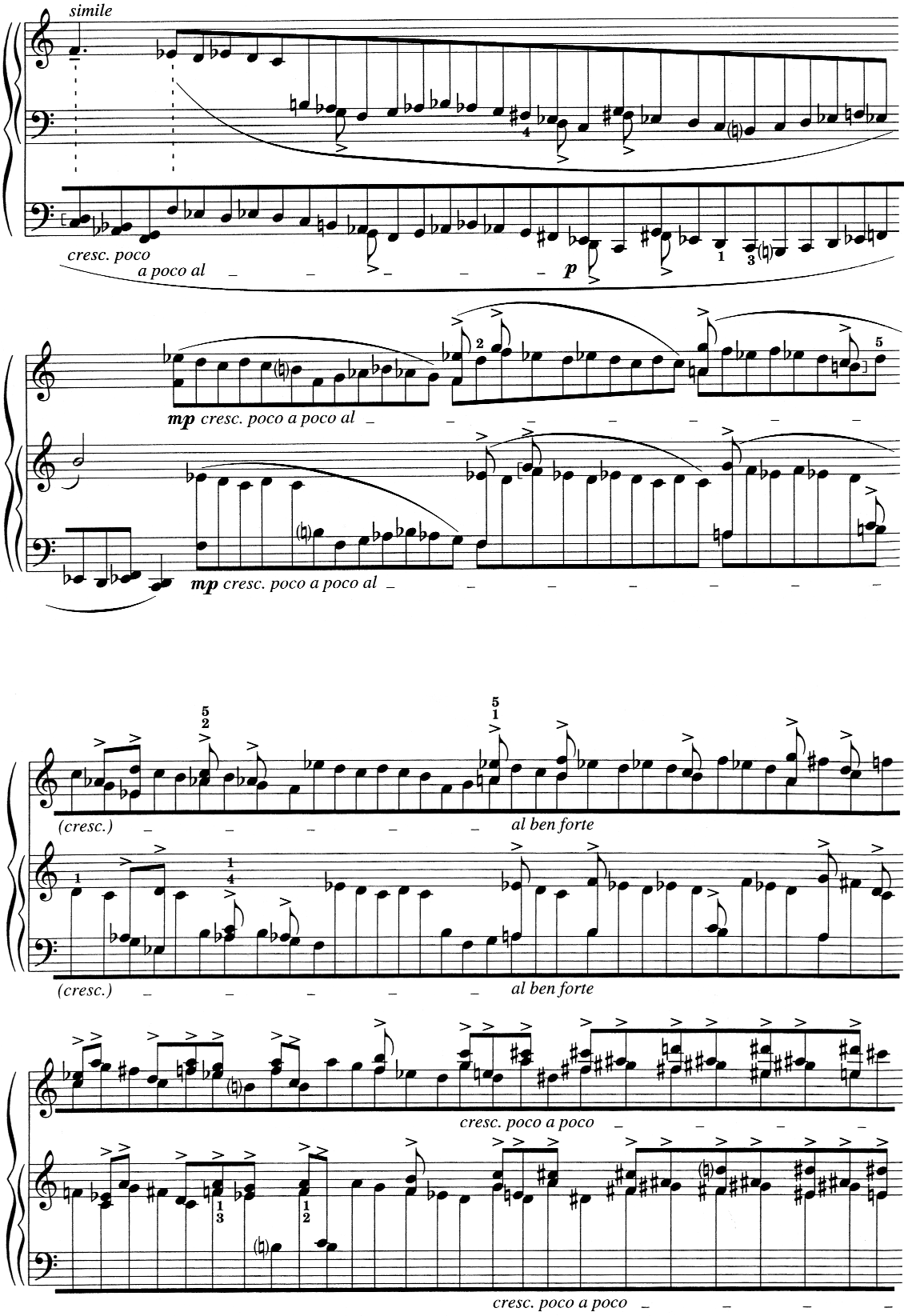
A második rész az előző harsogás után hirtelen pianissimo, una corda, senza colore, sempre legato jelentkezik. A kánon megfordul, a bal kézben indul, a jobb kéz szólambelépése követi két nyolcad elteltével. A kánon ebben a részben rövid időre megszakad, a jobb kézben belépő mf in rilievo, tre corde motívum megjelenésével.

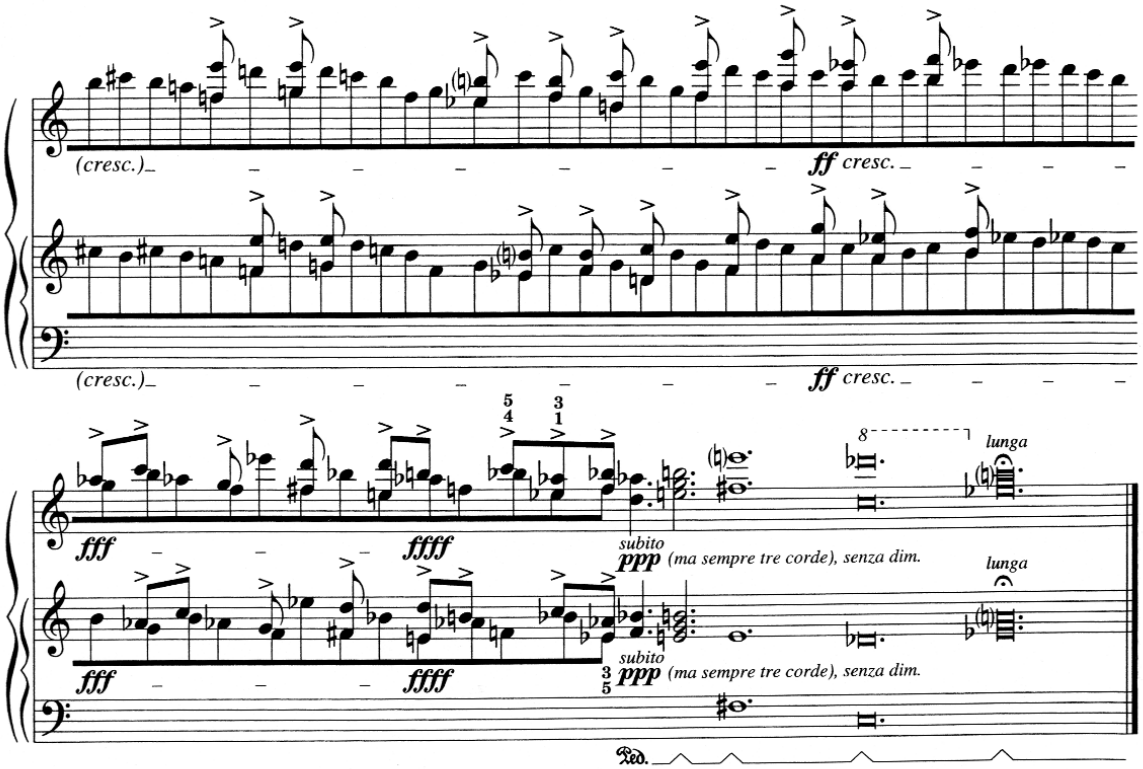
Alatta halk mormolással pp=ppp, senza colore, akár egy árnyék felirattal jelentkezik a kíséret, észrevétlenül a háttérben maradva és folytatva az addigi nyolcad folyamat állandó mozgását. De ez itt már nem kánonként van jelen. Szekundsúrlódásokban bővelkedő, kettősfogásokból épülő anyag ez, mely fokozatosan válik a kettős-fogásokból egy szomszédos hangokon tovább áramló szólammá. Ezt már csak az ismét fel-felbukkanó hangsúlyok tűzdelik meg szekund hangközökkel. Ennél a visszaalakulásnál a kánon ismét felfedezhető a két kéz közt, immár újra a jobb kéz az első, a bal egy nyolcad késéssel követi, a jobb kéz egyelőre még nem teljesen folyamatos nyolcad-áramlatban, hanem legato ívekkel kiemelt piano espressivo dallamrészekkel, megnyújtott záróhangokkal játszik.

Ligeti György: *À bout de souffle*




cantabile
mf in rilievo
tre corde
(sempre pp =ppp senza colore, only a shadow)
simile
p espr.
(sempre ppp legato)


simile
cresc. poco
a poco al
p
mp cresc. poco a poco al
mp cresc. poco a poco al
(cresc.)
al ben forte
(cresc.)
al ben forte
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco

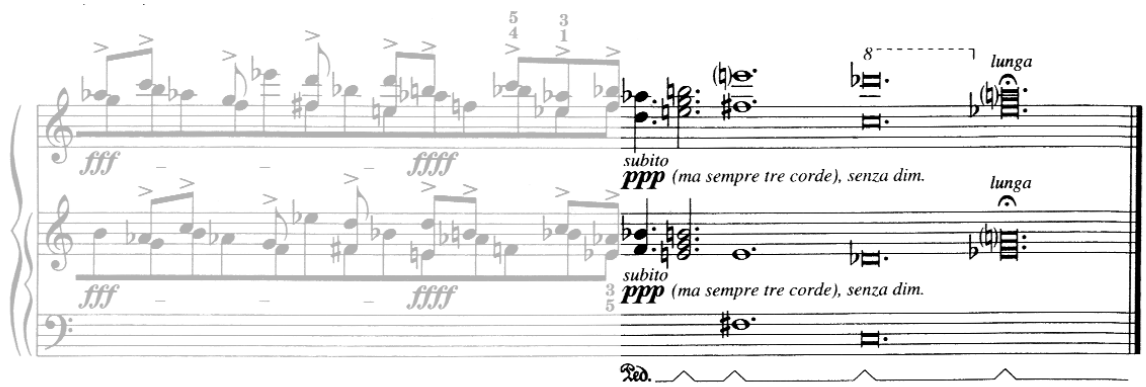


Durata ca. 2′25"

Ezekből a rövidebb dallamívekből dinamikai fokozással jutunk el megint a folyamatos nyolcadok kánonjához, ismét a kettősfogásokban megszólaló és egyre sűrűbben hallatszó hangsúlyokig, és a négyszeres fortéig.

Az etűdöt egy korálszerű, akkordos, pedállal átzengetett, pianisissimo mottó zárja. Egyre hosszabbodó ritmusértékekben, a két kéz ezúttal egyidejűleg ugyanazokat a hangközöket és hangokat játssza, kitáguló és visszahúzódó távolságban a klaviatúrán, mint egy utolsó sóhaj be- és kilélegzéseként. A két szólam szépen egymásra illeszkedik, az előzmények szüntelen egymásra nem találása, és csikorgó fogaskerekekre jellemző diszharmóniája után.

Ligeti György: *À bout de souffle*



Durata ca. 2′25"

Tizennyolcadik etűd – *Canon*

A Ligeti-etűdök utolsó darabja 2001-ben keletkezett a Wiener Konzerthaus és a Commande de Radio France megrendelésére. Az ajánlás Fabienne Wyler svájci festő- és zeneszerzőnőnek szól. A mű ősbemutatója a Konzerthaus Wienben volt 2001. május 11-én Pierre-Laurent Aimard előadásában.

Tempójelzések: Vivace poco rubato, Prestissimo, Lento con tenerezza.

A legato billentésmód, az ütemvonalak és metronómszám hiánya, az egyenletes nyolcadmozgás, a kánon szerkezet és a korálszerű lassú lezárás közös jellemző ebben az etűdben is a harmadik kötet előzőleg tárgyalt darabjaival.

A rövid etűd első eljátszásra a Vivace poco rubato tempóban hangzik el. A zeneszerzői megjegyzésben Ligeti utal a rubato karakterére.

> Tetszőleges ingadozások a tempóban, pl. ujjrend nehézségek esetén (a „gépezet" néha megakad)[1]

Ismétléskor már Prestissimo játszandó ez a rész.

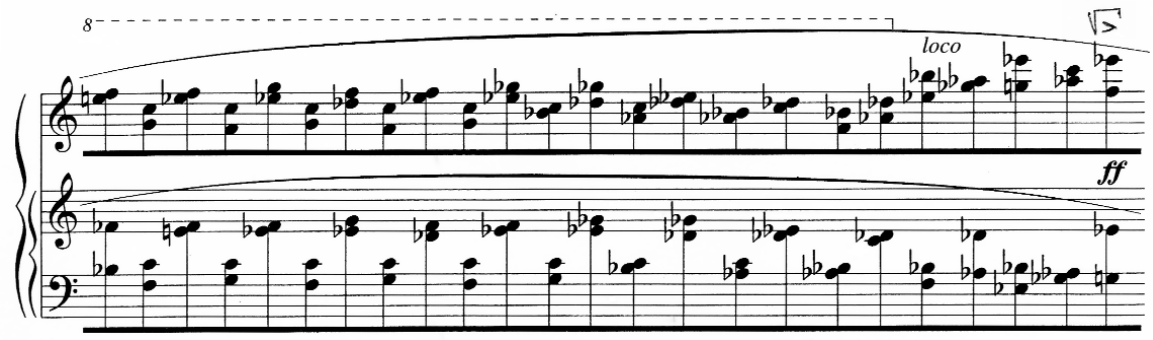
> Amennyire lehetséges, egyenletes tempóban, gyorsabban, mint lehet, finom tempóingadozások csak akkor legyenek, ha elkerülhetetlenek (lehetőleg akadozás nélkül)[2]

A kánon itt két nyolcad eltéréssel jelentkezik, a jobb kéz indul, a bal kéz követi. A két kéz közt állandó a két oktáv távolság. Az előző etűdöknél ismert nyolcad-folyamat itt is kettősfogásokból áll össze, a kettősfogások le-föl lépegetnek, miközben maga a nyolcad-vonulat lefelé halad a diszkant regisztertől a középregiszterig.

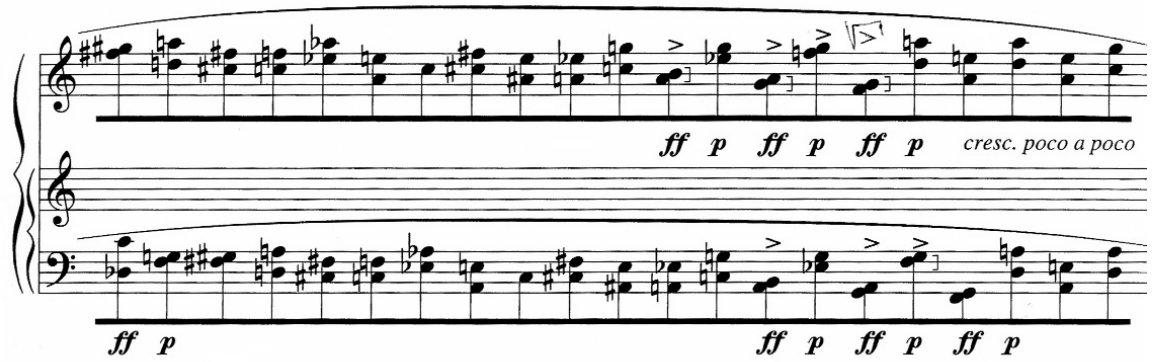
A dinamika piano dolce indul, időnként ff marcato hangsúlyok válnak ki az alapszövetből, egymás utáni hangokon hirtelen piano és ff váltások szerepelnek. Sajnálatos módon a kézirattól eltérően a Schott kiadásban ennek az effektusnak a nyomtatása hibásan jelent meg, a hangsúlyok és a dinamikák elcsúsznak egymáson, így a piano hangok kapnak hangsúlyt, a ff hangok pedig súlytalanok. Alább összevethető a kézirat és a nyomtatott változat.

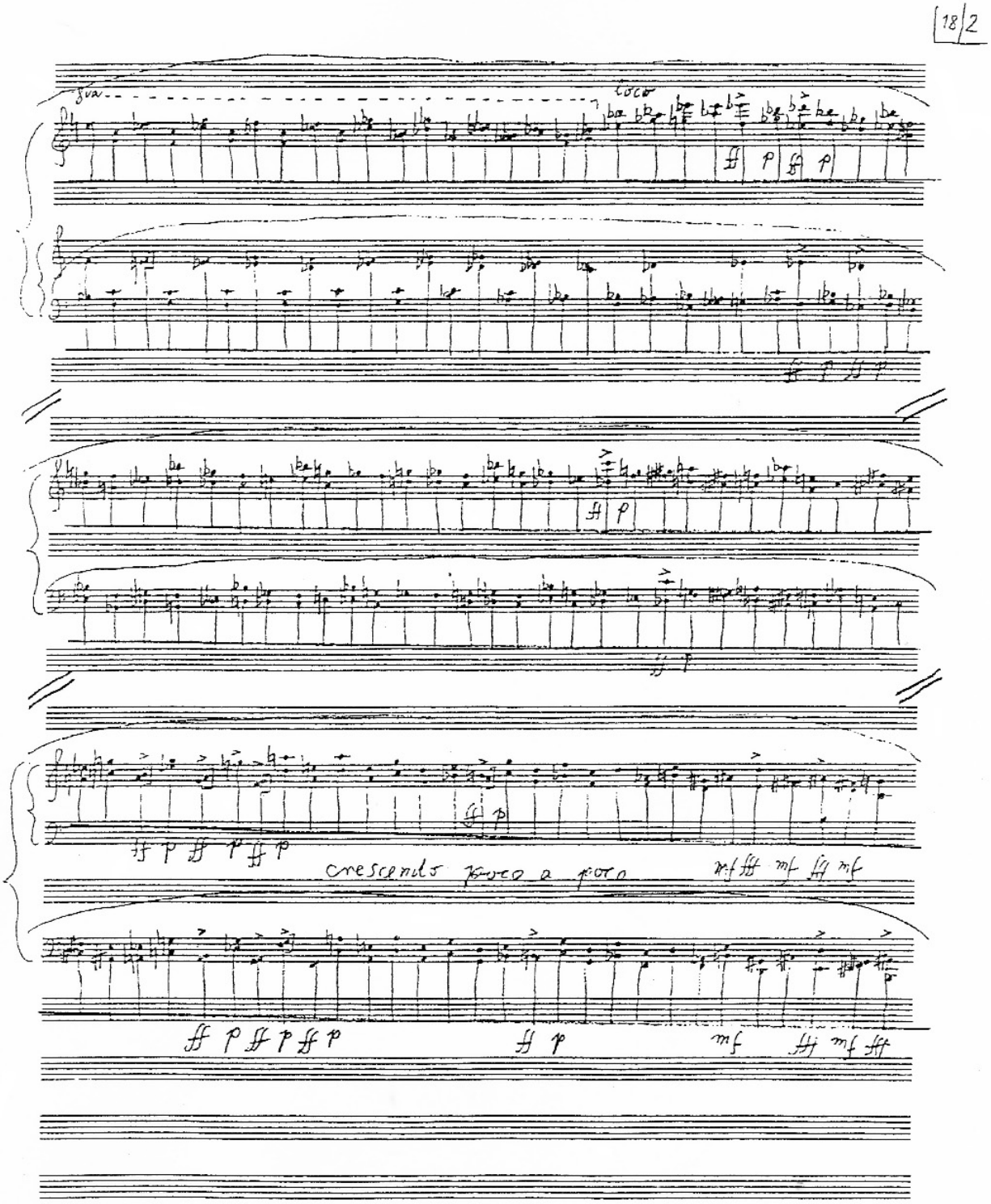
---

1 **Ligeti György,** *Études pour piano, troisième livre, cahier I,* (Schott ED 8541)
2 **Ligeti György,** *Études pour piano, troisième livre, cahier I,* (Schott ED 8541)


8
loco
ff

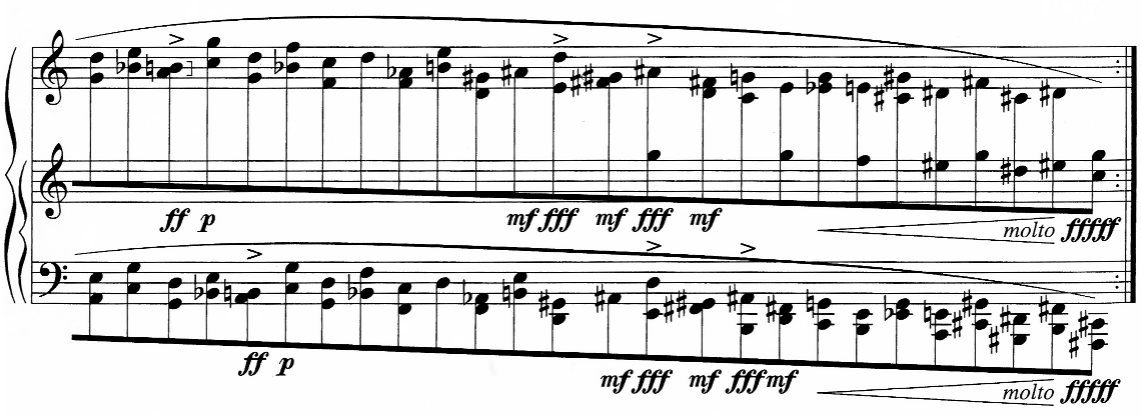
p ff p
ff p
ff p ff p


ff p ff p ff p
cresc. poco a poco
ff p
ff p ff p ff p


18/2
8va
coco
crescendo poco a poco

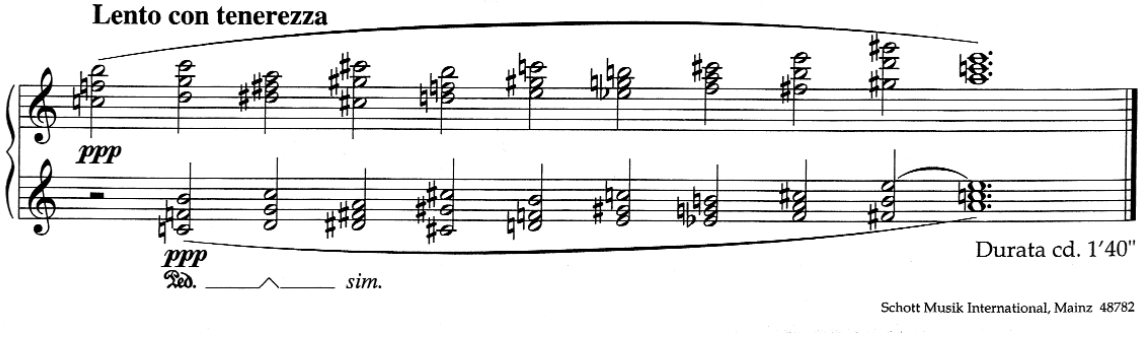
Az alapdinamika fokozatos emelkedésével a piano kiemelt hangok mezzofortékká válnak, a fortissimókból pedig fff hangok lesznek, míg végül az ötszörös fortéig jut el a zene.

Ligeti György: *Canon*



A korálszerű záró Lento con tenerezza kóda félkottákban mozgó anyaga szintén kánon, melyben egy elemmel van eltolva a két szólam belépése, a jobb kéz lép be először, majd a bal kéz követi, pianisissimo dinamikán, pedállal színezve, hasonlóan az előző etűd befejezéséhez. A záróakkordnál a bal kéz utoléri a jobb kezet, a két kézben egyszerre megszólaló alaphelyzetű a-moll hármashangzattal fejeződik be az etűd.

Ligeti György: *Canon*



IV. A Ligeti etűdökről összefoglalóan

Ligeti György életművén belül többször felbukkannak etűdök. A *Fünf Stücke* zongorára, négy kézre második tétele az 1943-as *Polifón etűd*, az 1967–69-ben keletkezett orgonára írt két etűd *(Harmonies és Coulée)*, és az 1983-as a capella vegyeskarra szánt *Magyar Etüdök Weöres Sándor nyomán* előzik meg a zongorára írt etűdök három kötetét (1985–2001). Zongoraetűdjei közt ritmikai tanulmányok, hangköztanulmányok, hangkészletekkel folytatott kísérletek, polifón, poliritmikus, polimetrikus szerkesztésű darabok sora állítja az előadót mentális gyakorlatok elé.

> Ligeti stílusának talán legnyilvánvalóbb változása a ritmus új felfogásában áll. Mindig is érdekelte a hangzás illúziója, amely ritmikai téren két fő irányba mutat: a polimetrika és egy olyan poliritmika, mely egyidejű tempók illúzióját kelti.[1]

Mindezt a költői fantázia, a zenei humor, az egzotikum, a virtuozitás, a szigorú szerzői megkötésekkel ellentétbe állított jazz-szerű zenei szabadság és a nagy zongorakomponista elődök előtti tisztelgés szövi át. Ligeti etűdjei ihletforrásairól lenyűgözően ír, a dolgozat második fejezetében ezekből az írásokból saját fordításomban idéztem. Ezeknél a szövegeknél tömörebben és érthetőbben nehezen lehetne szólni a jazz, az afrikai zene, a népzenék, a romantikus hemiolatechnika és Debussy, Chopin, Schumann hatásairól Ligeti zenéjében. Az etűdök népszerűsége sokban múlott az ősbemutatók és a további koncertelőadások sikerén. Érdekes megfigyelni, hogy a tizennyolc etűdből kilencet Volker Banfield mutatott be, s a később etűdjeiből Ligeti által is etalonnak tartott felvételeket készítő Pierre-Laurent Aimard csupán hat etűd ősbemutatóján működött közre. A szerző és Aimard közti együttműködés gyümölcsözőnek bizonyult; nem csak a művek megszólaltatásának előkészítése terén, de magában a kompozíciós folyamatban is fontos szerepet játszott.

1 **Stephen Andrew Taylor,** *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style*. (New York: Cornell University, 1994) 12.

> A zongorista Pierre-Laurent Aimard virtuóz játékának hatására egy sor zongoraetűdöt komponáltam, annyira megihletett. Ezekben az etűdökben afrikai xilofonzenét transzformáltam.[2]

Chopin, a sokszor említett példakép etűdsorozatai távoli rímekkel csengenek össze Ligeti sorozataival. Chopin szintén három kötetnyi etűdöt komponált, két teljes sorozatot tizenkét-tizenkét művel, és egy rövidebb posztumusz sorozatot. Ligeti első két etűdkötete hat és nyolc műből áll, a harmadik kötet nála is rövidebb, mindössze négy művet foglal magába. Ligeti az első kötet etűdjeinél két lassú tételt iktatott be *(Cordes vides és Arc-en-ciel)*, akárcsak Chopin etűdjei első kötetében *(No. 3. E-dúr etűd és No. 6. esz-moll etűd)*. Chopinnél a *c-moll „Forradalmi" etűd* zárja az első sorozatot, Ligetinél a szintén politikai vonatkozású *Automne à Varsovie* áll az első kötet befejezéseként. Chopin is és Ligeti is a második etűdsorozataiban egyaránt egyetlen lassú darabot illeszt a virtuóz tételek sorába.

Több mint tizenöt év munkáját és zeneszerzői útjának lenyomatait tárja elénk Ligeti három kötetnyi etűdje. A káosztól a kánonig jut el a három sorozat: az első darab címe *Désordre (Rendetlenség)*, a tizennyolcadik etűd címe *Canon*. A három sorozat építkezését és üzenetét kutatva akarva-akaratlanul is eszünkbe juthat a szabadkőműves jelmondat: Ordo ab Chao. Az etűdök kompozíciós technikájának vizsgálatakor kiderül, hogy Ligeti zenéjére is igaz az, amit ő maga az afrikai zenéről fogalmazott meg:

> Megfigyelhetjük, hogy ebben a zenében a rend és rendetlenség bámulatosan keveredik, s ezek ötvözete végül egy magasabb szintű rend érzetét kelti.[3]

Érdekes a darabok zárásait megfigyelni. Az első etűd *(Désordre)* hangzása a zongora felső regiszterében végződik, az első sorozat záró darabjának *(Automne à Varsovie)* – Ligeti szavaival élve „összeomlás-szerű" – befejezése a mély regiszterben zár. A második kötet idilli, paradicsomi víziója, a pompázatos gamelán hangzású

---

2 **Eckhardt Roelcke – Manfred Stahnke,** *Találkozások Ligeti Györggyel, Beszélgetőkönyv*. (Budapest: Osiris Kiadó, 2005) 148.

3 **Arom Simha,** *African Poliphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. (New York: Cambridge University Press, 1991), XVII. (Ligeti György előszava)

Galamb borong képzeletbeli szigete éles ellentétben áll a *L'escalier du diable* szigetén uralkodó démoni hangulattal, mely a folytonosan a mélyből felfelé törekvő motívumok után a befejezéskor a zongora felső és alsó regiszterét egyszerre zengeti át, hogy aztán a *Columna infinită*val végleg a fenti régiókba érkezzen el. Bizonyára túlzás lenne azt állítani, hogy ezek a darabok a pokolból a mennyekbe vezető spirális útvonalat járják be, ámbár a hátterükben meghúzódó apokaliptikus vízió tagadhatatlanul kibontakozni látszik.

> A megszakadás, a vég, a végérvényes kihűlés és megmerevedés a legtöbb kompozícióban aprólékos gonddal ki van dolgozva.[4]

A harmadik kötet darabjai kánonok. E kötet nyitódarabjának címe *(White on White)* talán nemcsak a fehér billentyűkre, a diatóniára és Malevics festményére vonatkoztatható, hanem a fehérség, letisztultság és rendezettség képzetét is sugallja. Ugyanakkor Ligeti gondosan ügyel arra, hogy utalásai sohase legyenek egyértelműek.

> Programzene program nélkül, zene, mely asszociációiban kívülről táplálkozik, mégis tiszta zene. Idegen tőlem minden, ami direkt vagy egyértelmű. Imádom az utalásokat, a többértelmű kijelentéseket, a sokféleképpen értelmezhető, bizonytalan, rejtett jelentésű dolgokat. És zenémben számos figuratív asszociáció szintén többértelmű, látom, elképzelem és érzem ezeket, miközben zenét szerzek.[5]

A harmadik kötet műveiben közös vonás, hogy lassú bevezetők, korálszerű szakaszok jelennek meg bennük. A hit és alázat kifejeződése, visszanyúlás a régi zenei formákhoz (korál, kánon) érdekes ötvözetet alkot a modern zeneszerzői gondolkodásmóddal.

> Másrészt Ligeti az idő múlásával, egyre bizalmatlanabbá válik a nagy rendszerekkel szemben. „Nem vagyok guru – állítja. – Nem akarok prédikálni, nem akarom megváltani a világot. Az utópiák mind idegenek tőlem."[6]

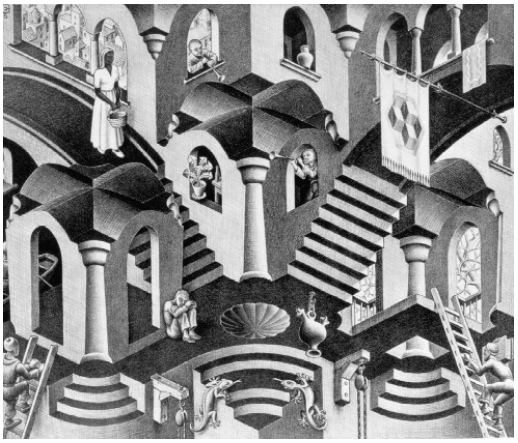
---

4 **Herman Sabbe,** *Ligeti György.* (Budapest: Continuum, 1993), 100.

5 *György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself.* (London: Eulenburg Books, 1983), 102.

6 **Richard Toop,** *György Ligeti.* (London: Phaidon Press Limited, 1999), 192.

Ligeti etűdjei észlelésünk viszonylagosságára világítanak rá. Olykor több hangból álló, ide-oda futkározó hanghálózatokból egy látszatra teljesen statikus zenét szerkeszt, amely mikroszkóp alatt mégis tele van mozgással. Másfelől periodikusan gyors ritmusokat szorosan egymás felé illesztve polimetrikus rácsokat hoz létre, egyfajta új statikus jelleg benyomását keltve ezáltal. Ligeti kompozíciói tele vannak hallást megcsaló effektusokkal. Olyan ritmikus-melodikus konfigurációk hangzanak fel, melyeket azonban mint ilyeneket egyáltalán nem is játszanak el, ugyanis két vagy több különböző szólam egymásra rétegzettségéből adódnak. Illuzórikus képződmények ezek, analóg módon Maurits Escher grafikáinak „lehetetlen" perspektíváihoz.



Maurits Escher: Konvex és konkáv, 1955

Máskor pedig olyan hangokról van szó, amelyek a hangszer meghatározott frekvenciabeli keverékének interferenciájából adódnak, anélkül azonban, hogy a zeneszerző ezeket a hangokat leírta volna úgy, ahogyan mi halljuk őket (pl. *Der Zauberlehrling*). Ligeti zongoraetűdjei kitágítják észlelési képességeinket, felébresztve reflexiós kedvünket.

> Ám az illúziók, melyek oly fontosak [Ligeti] számára, és amelyeket oly gondosan szerkesztett, inkább hallhatóak, mint láthatóak, ezért hallanunk kell őket, hogy megértsük Ligeti zsenijének igazi mélységeit.[7]

7 **Svard, Lois.** *„Illusion in Selected Keyboard Works of György Ligeti"*. D. M. A. disszertáció, (Peabody Conservatory of Music, 1990), 133.

Ligeti a szinesztézia tulajdonképpeni képviselője a zeneszerzők között. Kompozícióinak hátterében minduntalan vizuális, taktilis és egyéb képzetek késztetése áll.

> Ablak a gyermekkor régen elmerült álomvilágaira, melyeket furcsa puha kristályképződmények által szemlélünk (hiszen léteznek folyékony kristályok, valahogy így hallom én a zenét).[8]

Quasi hangszobrokról van szó, melyek saját hang-szín-tereket hoznak létre. Ligeti olyasvalamit tudott megvalósítani zenéjével, amit például E. T. A. Hoffmann szinte lehetetlennek tartott.

> Akárcsak sejtettétek is e sajátos lényeget, ti, szegény, hangszeres zeneszerzők, kik agyongyötörtétek magatokat, hogy bizonyos érzéseket, mi több, eseményeket ábrázoljatok? – Hogyan juthatott eszetekbe egyáltalán, hogy egy, a szobrászattal éppenséggel ellentétes művészettel plasztikusan bánjatok?[9]

A gyermekkori élmények nagyon fontos hatása érezhető a zongoraetűdökön is. Ligeti apja biokémikus kutató szeretett volna lenni, de nem volt lehetősége ezen a szakterületen tanulni. Egyik álma volt, hogy egy szigeten létrehozzon egy laboratóriumot, ahol felfedezi az élet keletkezésének titkát. Ki is szemelt magának egy szigetet valahol az Adrián, Fiume közelében. De az álma természetesen nem valósult meg. Ligeti maga akarta valóra váltani az apja terveit. Ő is tudós szeretett volna lenni, aki majd megfejti az élet misztériumát. A tudás és a csodás felfedezések lehetőségét magában rejtő távoli sziget mindvégig jelen volt Ligeti képzeletvilágában is. Ligeti gyermekkorában kitalált egy titkos képzeletbeli országot, Kylwiriát,[10] aminek a térképét is megrajzolta, nyelvet, közigazgatási rendet dolgozott ki hozzá. Egy utopisztikus világ volt ez, ahol nem létezett betegség és halál, tehát kórházak

---

8 **Owe Nordwall,** *György Ligeti, Eine Monographie.* (Mainz: B. Schott's Schöne, 1971), 87.

9 **E. T. A. Hoffmann,** *Fantáziadarabok Callot modorában I. – Kreisleriana.* (Budapest: Cartaphilus Könyvkiadó, 2007), 51.

10 ld. még: **Wolfgang Burde,** „Im Banne des imaginären Reichs »Kilviria«, Notizen zu graphischen Notaten György Ligetis", *Neue Musikzeitschrift für Musik* (1993. nr. 1.): 42–47.;

és temetők sem. Kylwiria lakói mind művészek és tudósok. Ligeti apja is hosszabb ideig foglalatoskodott egy utopisztikus regény megírásával, fiára ez is mély benyomást tett. Ha az etűdöket tekintjük, itt is felfedezhető a képzeletbeli világok, képzeletbeli népzenék jelenléte és az elvágyódás egy idilli világ után. A *Fanfares* etűdben a balkáni, karibi, ill. afrikai hatások, a *Galamb borong*ban (Ligeti vázlataiban a *Les gongs de l'île Kondortombol* cím ötlete is szerepelt) az ál gamelán zene, és a *L'escalier du diable* mögött Prospero mágikus szigetének ideája. Ligeti vonzalma a távoli tájak és egzotikus világok iránt szintén a gyermekkorból ered.

> Én is gyűjtöttem a bélyegeket, ezáltal felébredt bennem az érdeklődés távoli földrészek iránt, ami azóta is megmaradt. (...) A legizgalmasabb bélyegek a Nyasszaföldről származtak. Elég nagy, háromszögletű bélyegek voltak, és zsiráfot vagy pálmát ábrázoltak, (...) A bélyegek iránti érdeklődésem indított arra, hogy utánanézzek a földrajzi atlaszban, hol van a Nyasszaföld. Mérhetetlenül érdekelni kezdtek az idegen országok és vidékek. A világon máig két hely érdekel a legjobban: Afrika a Szaharától délre, és a Csendes-óceán szigetvilága, különösen Indonézia, Pápua Új-Guinea, a Salamon-szigetek és a Bismarck-szigetek. Ez utóbbihoz már annak idején is vonzódtam, mert annyira tetszett a térképen a szigetek alakja.[11]

Ligetire édesanyja szemészorvosi rendelője is hatással volt, a különböző színes lencsék és optikai eszközök, melyekkel optikai csalódásokat, térbeli torzításokat élhetett át, és kedvére kísérletezhetett. Különösen a sztereoszkóp érdekelte, amely két kép együtteséből egy háromdimenziós képet tudott létrehozni. Maurits Escher képei éveken keresztül ámulatban tartották Ligetit, a lépcsők, melyek sehová sem vezetnek, épületrészletek, melyek tükörképszerűen fejük tetején állnak, kétdimenziós síkok, melyek váratlanul háromdimenzióssá válnak. Ligeti tér-zenéje hasonló imaginárius geometriát hoz létre a hallgató érzékelésében. Megdöbbentő perspektívák hirtelen változásai más-más világokba helyeznek minket, égbe vezető hangfolyamok (*L'escalier du diable, Columna infinită*) és nagy mélybe zuhanások (*Automne à Varsovie, Vertige*). Ligeti gyakran hivatkozik Lewis Caroll *Alice Csodaországban* c. művére, s azokra a fantasztikus átlendülésekre és perspektivikus csúsztatásokra,

---

11 **Eckhardt Roelcke – Manfred Stahnke,** *Találkozások Ligeti Györggyel, Beszélgetőkönyv*. (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 18.

amelyekben Alice-nak része van. Ligeti kusza tereinek hallhatóvá tett geometriája éppenséggel nem valami bizalomgerjesztő, sőt meglehetősen sok helyen kifejezetten kényelmetlenül borzongató. Minduntalan szembesülünk a fenyegetettség érzésével, egyfajta apokaliptikus világvége-hangulattal. Ligeti egy-két vázlatából világosan kitűnik, hogy a zenei dramaturgia és hangzó tér-konstrukció az elsődleges alappillér a kompozíció írásakor.

> Más darabokat kezdetben lerajzoltam, a *Volumina* esetében a végleges darab egy partitúrarajz. Az ilyen grafikus partitúrák valaha divatban voltak, de én nem ezért csináltam, számomra ez módszer volt.[12]

Zenéjében a hálószerkezet elsősorban nem akusztikus, hanem konstruktív elképzelés. A pókhálók szerkezete is foglalkoztatta Ligetit, könyveket olvasott a különböző pókhálókról és egy svéd pókkutató kísérleteiről. Egyik gyermekkori álmát így idézi fel:

> „Kora gyermekkoromban egyszer azt álmodtam, hogy nem tudok eljutni biztos menedéknek számító rácsos kiságyamhoz; az egész szoba ugyanis tele volt valami vékony szálú, de sűrű és nagyon összekuszált szövevénnyel. Olyasmi volt ez, mint amikor a selyemhernyók a bebábozódáskor dobozuk teljes belsejét váladékkal befonják. Nemcsak én akadtam fenn ebben az óriási hálóban, hanem más lények és tárgyak is: óriási éjszakai lepkék és mindenféle bogarak, amelyek egy pislákoló gyertya fénykörét akarták elérni, nagy, nedves-piszkos párnák, hasadásaikon kilógó, rothadó tömésükkel, friss és megszáradt takonycsomók, hideg ételmaradékok és mindenféle hasonló szemét. A fennakadt élőlények minden mozgása remegést keltett, amely átterjedt az egész hálórendszerre, úgy, hogy például a nehéz párnák állandóan ide-oda himbálództak, és ez viszont megint csak az egésznek a mozgását fokozta. Időnként az egymást kölcsönösen befolyásoló mozgások oly erősekké váltak, hogy a háló itt-ott beszakadt és néhány bogár váratlanul szabaddá 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

12 **Eckhardt Roelcke – Manfred Stahnke,** *Találkozások Ligeti Györggyel, Beszélgetőkönyv*. (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 150.

lett. Itt kibogozhatatlan csomók alakultak, ott üregek, amelyekben az eredetivel összefüggő szövevényből származó cafatok ökörnyálként lebegtek. A hálórendszer változásai visszafordíthatatlanok voltak; egyetlen korábbi állapot sem jöhetett újra létre. Valami kimondhatatlan szomorúság rejlett ebben a folyamatban, a múló idő reménytelensége és a megváltoztathatatlan múlt melankóliája."[13]

Az etűdök némelyikének szerkesztésében ezt az álmot sikerült kifejezésre juttatni. Az állandóan mozgásban lévő szerkezet finom változásai mögött nagyon szilárd szabályszerűségek rejlenek.

De ez a polifónia, ez a kánonszerkezet nem hallható. Amit hallunk, az egyfajta szövevény, valami nagyon-nagyon sűrű pókháló. […] Természetesen, mikor a művön dolgoztam, azt komponáltam, amit hallunk. De a technikai megvalósítás olyasmi, mint amit a kémiában túltelített oldatnak neveznek. Egy túltelített oldatban a kristály már benne van, de csak a kikristályosodás pillanatában látható meg. Ugyanígy, létezhet túltelített polifónia, amiben benne van a polifónia „kristálystruktúrája", de nem hallható. Azaz: a túltelített oldatnak a kikristályosodási pillanat előtti állapotát akartam megragadni.[14]

Akár a gyermekkori élményekről, akár az illúzió és a valóság sajátos viszonyáról eszünkbe juthatnak az ifjú Adrian Leverkühn apjának kísérletei Thomas Mann *Doktor Faustus*ából.

A tartály, amelyben a kristályosodás végbement, háromnegyedrészt tele volt kissé nyálkás vízzel, tudniillik higított vízüveggel, és a homokos talajból különféle színű növényekből alakult gorteszk kis tájkép sarjadt, kék, zöld, barna hajtások tobzódó vegetációja, melyek algákra, gombákra, megtelepedett polipokra, moszatokra emlékeztettek, másutt kagylókra, termésbuzogányokra, fácskákra vagy faágakra, itt-ott meg éppenséggel állati vagy emberi végtagokra: soha életemben nem láttam ehhez foghatóan különös látványt; nem is elsősorban furcsa, zavarba ejtő kuszasága volt az, ami megkapott, hanem mélységes melankóliája.[15]

---

13 **Várnai Péter,** *Beszélgetések Ligeti Györggyel.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979), 33–34.

14 **Várnai Péter,** *Beszélgetések Ligeti Györggyel.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1979), 17–18.

15 **Thomas Mann,** *Doktor Faustus.* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977), 26–27.

Ligeti szinesztéziás érzeteket keltő etűdjei a térbeliség mellett a vizualitás jegyeit is hordozzák. Saját bevallása szerint már gyermekkorától színeket társított az egyes betűkhöz és a számjegyekhez is.

> Például számomra az „idő" fogalma ködösen fehér, lassan és szakadatlanul folyik balról jobbra, miközben nagyon lágy „hhh" hangot ad. Ebben az esetben a „bal" lilás tónusú, fémes minőségű és hangzású; a „jobb" ezzel szemben narancs árnyalatú, bőrszerű és hangzásában tompa.[16]

Sőt a színek az álmaiban is nagyon erősen jelen voltak, sosem álmodott fekete-fehérben, csak színesben, és a színek őrülten színesek voltak, szinte szín feletti színek. Többször utal arra, hogy Maurits Escher grafikái, Bosch és Chirico festményei milyen nagy hatást gyakoroltak rá.

Chirico: A Montparnasse pályaudvar,
az indulás melankóliája, 1914

A gyermekkori zenei élmények, melyeket egy tekerős gramofonról háromperces zenei részletekből élhetett át, szintén nyomot hagytak kompozíciós technikáján. Eckhardt Roelckével folytatott beszélgetésében kiemeli a *Törpék menetét* Grieg *Peer Gynt* szvitjéből. Az állandóan ismétlődő dallam, a törpék feltartóztathatatlan közeledése, a térbeli hangzásélmény, mind nagyon fontos volt számára. És a rendkívüli zenei színeket felvonultató *Tűzvarázs* Wagner *Walkür*jéből. Ez a zene abszolút szinesztéziás érzékelésmódot ébresztett benne.

16 **György Ligeti,** „States, Events, Transformations", *Perspectives of New Music 31/1* (1993. Winter.): 26.;

Végigtekintve Ligeti etűdjein számos egyéb kapcsolódási ponttal is találkozhatunk zenén kívüli kultúrterületekhez.

Eckhard Roelckével folytatott beszélgetésében említést tesz a fizika-kémia tanulmányairól. Elbűvölte őt az az elképzelés, hogy a növényeknél a klorofil ugyanazt a szerepet tölti be, mint az állatoknál a hemoglobin. Mindenáron a hemoglobin rendszerének leírását akarta felfedezni, mert azt gondolta, ezzel megfejthető az élet keletkezésének misztériuma. Később megjegyzi, hogy ha egy misztériumot kutatunk, nem találunk semmit, de ha részletkísérleteket végzünk, akkor nagy eredményekre juthatunk, és megláthatjuk a kis részleten keresztül az egészet, mint egy mozaikot. A fraktál-elv időnként Ligeti gondolkodásmódjára és zenei szerkesztésmódjára is vonatkoztatható, ami kicsiben egész és tökéletes, az nagyban is ugyanúgy érvényesül, és a hasonlóság egyértelműen felfedezhető a rész és egész között.

> Ligeti állítása szerint mindössze két műve alapul szándékosan a kortárs matematika eredményein, az első zongoraetűd, a *Désordre*, mely „önhasonló – tudatosan a Koch-hópehely ismétlődő struktúráján alapul – és a *Zongoraverseny* negyedik tétele, mely fraktális darab." [17]

Ligetit különösen lenyűgözte a magnézium kémiai vizsgálata. A magnéziumnak két kapcsolódási pontja van más atomokhoz, az egész állandóan vibrál, mert egyes elektronok nem csupán egy atomhoz tartoznak, hanem egyszerre több atomhoz is közösen, tehát a jelenség nem statikus. Ez egy dinamikus statika. Precíz technikával konstruálja meg azokat a kaotikus, vagy látszólag kaotikus folyamatokat, melyek elvezetnek észlelőképességünk határaihoz.

> Világos, hogy kivételes képzelőtehetsége, valamint a modern matematika és fizika lenyűgöző eredményei iránti komoly elkötelezettsége segítségével Ligeti fontos új fejezetet nyitott a művészet és a tudomány kölcsönhatásának történetében.[18]

---

17 **Richard Steinitz,** „The Dynamics of Disorder", *Musical Times* (1996, May): 8.; old, ld. még „Ligeti in conversation with Heinz-Otto Peitgen and Richard Steinitz", Huddersfield Festival, (1993, November)

18 **Richard Steinitz,** „Weeping and Wailing", *Musical Times* (1996, August): 22.;

Az etűdök témaválasztásának széles palettáján megjelenik az irodalom, a Goethe balladája nyomán keletkezett *Der Zauberlehrling* című etűd, a címekben rejlő jelképek (inga, létra) (*En suspens* és *L'escalier du diable*), az etnológia (*Fanfares, Galamb borong*), a szobrászat (*Columna infinită*), festészet (*White on White*), különböző állapotok érzékeltetése (*Désordre, Vertige*), polititka (*Automne à Varsovie*), anyagszerűség (*Fém, Entrelacs*), természeti kép (*Arc-en-ciel*), film (*À bout de souffle*), zene (*Fanfares, Cordes vides, Canon*), zongoratechnikai elemek (*Touches bloquées, White on White*). A címek többnyire franciául szerepelnek, egy-egy angol, német, magyar és román cím mellett. Ligeti utalása alapján:

> Á, ezeket a francia címeket csak a manír kedvéért, spleenből választottam, mert jobban hangzanak.[19]

Számos oldalról közelíthetünk Ligeti zenéjéhez, de akármilyen részletességgel tanulmányozzuk is műveit, nem vonatkoztathatunk el attól, hogy a hangok mögött kibontakozik Ligeti teljes személyisége. Ha a darabok üzenetére nyitottan hallgatjuk Ligeti zenéjét, akkor a zsenialitás, a humánum és a játékosság egyaránt megérinthet bennünket.

> A Ligeti-problémát a következő kérdéssel foglalhatjuk össze: hogy jut el valaki a komponálási gyakorlathoz, mely az intellektus és a fül számára egyaránt megelégedéssel szolgál? […] A nem hallható struktúra nem igazolja a hallható zenét, ám struktúra nélkül lehetetlen volna pontosan tudni, hogyan is kellene a zenének szólnia. Ligeti zenéjében a kontrapunktikus szerkezet célja itt válik egyértelművé: egy szabály, rejtett gondolat, de nem titok, melyet hajlékonyan és gondos körültekintéssel alkalmazhatunk az időbeli és térbeli dimenziókra.[20]

Amit kihallunk Ligeti zenéjéből, az nem csupán egyedülálló formai beteljesedés és órásmesteri precizitás, hanem az a képesség is, hogy ismeretlen képzeletbeli teljesítményeket keltsen életre, a műveit hallgató és előadó embereket pedig hallóvá, látóvá, álmodóvá tegye.

---

19 **Eckhardt Roelcke–Manfred Stahnke,** *Találkozások Ligeti Györggyel, Beszélgetőkönyv.* (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 77.

20 **Jonathan W. Bernard,** „Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem and His Solution", *Music Analysis 6/3* (1987): 233.;

V. A Ligeti-etűdök hatása a kortárs magyar képzőművészetre

Beszélgetés Nádler Istvánnal

M.M.: Ön 2003-ban felkérést kapott a berlini Magyar Nagykövetségtől egy kiállítás anyagának megalkotására Ligeti György 80. születésnapjához kapcsolódóan. Korábban is voltak zenei tárgyú alkotásai. Bach, Debussy és Bartók ihlette képei után saját érdeklődése is vezette Ligetihez, vagy kizárólag a felkérés hatására kezdett foglalkozni Ligeti műveivel?

N.I.: 1979-ben vagy '80-ban olvastam Várnai Péter Ligeti Györggyel készült beszélgetését. Nagy hatással volt rám, mert épp egy nehéz szakmai helyzetből kerestem kiutat. Úgy gondoltam, hogy segítséget jelenthet, ha nem az ismert, megszokott vizuális gondolkodást követem. Ez bevált, de nem Ligeti zenéje segített – talán korai volt –, hanem Steve Reich egyszerűbb szerkezetű, így könnyebben átírható művei jelentették a megoldást.

M.M.: Berlinben 25 kép került kiállításra *Egyedi grafikák papíron, Hommage à Ligeti György 80* címmel, majd 2004-ben a budapesti Dorottya Galériában is szerepelt 16 alkotás ebből a sorozatból. A berlini kiállítást Reinhart Meyer-Kalkus nyitotta meg, és szavaiból kiderült, hogy ezek a művek semmiképpen sem tekinthetők zenei illusztrációknak. A képeit figyelve számomra sejthetővé válik a Ligeti zenékből kihallható tér-élmények vizuális nyelven való megjelenítése. Nem is önmagában a tér-élmények megragadása, hanem a hallott terek változásainak, elhajlásainak nyomon követése látszik körvonalazódni pl. a fekete-fehér színnel készített öt alkotáson, amelyek egyenes vonalakból, szaggatott vonalrendszerekről, négyzet alakú pontokból, vízszintes, függőleges és átlós irányok lágyságtól-mentes rendszeréből áll. Mennyire vezérelte a Ligeti zenék tér-szerűsége az alkotás folyamán?

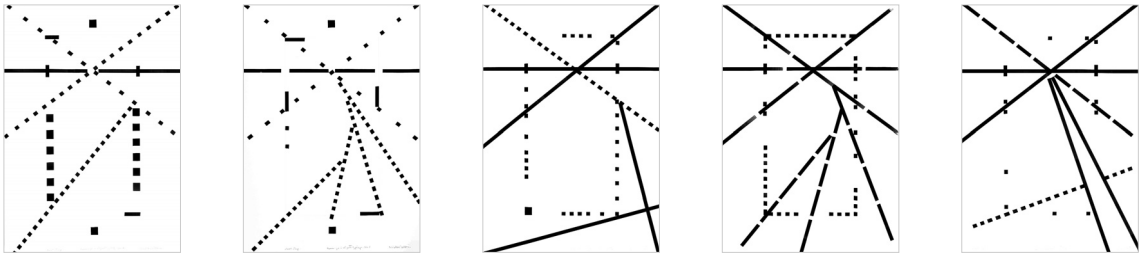
N.I.: Nádas Péter segítségével kerültem kapcsolatba Reinhart Meyer-Kalkus úrral, akiről Ligeti György mint jó barátjáról beszél, és említi hogy „ettől az embertől sokat tanultam" vagy „csodálatra méltó ember".[1] Ezt én is megtapasztaltam. A képeket befogadta, mint minőséget, és elfogadta, mint Ligeti György zenéje által inspirált alkotásokat. Különösebben nem érdekelte az sem, hogy a lapok konkrétan mely darabhoz köthetők, az egész volt számára meggyőző és hiteles. A zene vagy bármilyen más élmény illusztráció-szintű megjelenítését gondolkodásom és a kép megjelenítésének folyamata eleve kizárja. Az illusztrációra jó példa a fraktál képek laboratóriumi, kiagyalt, formai összefüggéseknél többet mondani képtelen világa. Ligeti Györgyöt is foglalkoztatták a matematika új ágában kialakult fraktálgeometria képei, de ebből sem illusztráció lett, hanem valódi zene. Az illusztrációkból pont a lényeg marad el. Ligeti György sokszor átalakítja valamely szeretett klasszikusának élményanyagát, de mindig köze marad ezek egyetemes értékrendjéhez. Ugyanígy képes az archaikus erőt is átmenteni, és megjeleníteni a népi feldolgozásaiban. Ezek az áradó hangzások különböző felületi érzetet keltő, majdnem záródó terek. Hol mélyből jönnek és a múltat idézik, hol a jelen síkjára kifeszülő sűrű struktúrákká alakulnak.

Elképzeléseimet én mindig térben látom. Ebben a változó közegben alakul ki a szándékom szerinti belső kép, ami a munka folyamán a letett formák alakulása közben egy belső párbeszéddé válik bennem, létrehozva a látás hangját. Az igazi kép sorsát eldöntő folyamatok innen indulnak, különböző síkokat bejárva.

A zenét hallgatva két lehetőséget láttam a képi megfogalmazásra. Az egyik, mikor a darabot egyben látva, abból jellemző részeket kiragadva egy képi sorozattá alakítom. A másik megoldást az jelenti, hogy a kiválasztott darabot folyamatosan újra és újra hallgatom. Így az egyik befejezett munkában kialakult formarendszer és gondolatmenet határozza meg a következő kép karakterét az előzőtől továbblépve, a másikra is vonatkozó formajegyekkel. Erre a megoldásra lehet példa az Ön által jelzett pont- és vonalrendszerből kialakított kemény hangzású struktúra, amelyet az *Etűdök*re készítettem.

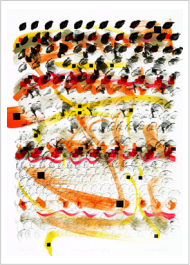
---

1 **Eckhard Roelcke–Manfred Stahnke,** *Találkozások Ligeti Györggyel, Beszélgetőkönyv.* (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 123



M.M.: Három másik alkotás – sárga, vörös, narancs és fekete színekkel megformálva – szinte a távol-keleti kalligráfiákat juttatják eszembe. Itt a lendület, hajlékonyság, egy-egy pillanatnyi gesztus érezhető a képekből. Ismeretes, hogy a távol-keleti írásművészek hosszasan meditálnak a selyem vagy a papír előtt állva, kiérlelve az egyetlen és megismételhetetlen pillanatot, mielőtt megrajzolják azt a bizonyos írásjelet, vagy jel-sorozatot ami éppen akkor művészetük tárgyát képezi. Hogyan készültek ezek az előbb említett képek? A megalkotásukra való felkészülés és a képek elkészítése zenehallgatás közben folyt, vagy a zenékkel való foglalatosság és maga a képek létrehozása elkülönültek egymástól?

N.I.:Az említett három kép egy sorozat. A Ligetinél ismert megoldást követi, amikor a zenei struktúra további rétegződése a karakter elvesztésével járna. A továbblépés lehetősége innen csak egy teljesen új irány lehet, ahol a kis formátumú alapstruktúrák azonosak, de a nagy formátumú gesztus egészen új képet ír ki, apró vonatkozásokban utalva a másikra.



Az első képen sűrű és oldott struktúrák rétegződnek egymásra. A kép felső részén erőteljes hangsúlyt kap három pontrendszerből álló vízszintes sor. A képben megjelenő apró és nagyobb négyzetek a kép konstrukciós szerkezetét erősítik itt még lazán.

Az előző kép felső részében, három sorban elhelyezkedő erőteljes pontrendszer most itt három széles vízszintes gesztussal ad hangsúlyt az alsó résznek. Fölötte, szabad térben egy gesztus próbál formát bontani, amire a következő képig várnia kell.

Az eddig hangsúlyos fent és lent közé belép egy szabadon áramló gesztusrendszer kaotikus képe. Két mozgásirány próbál viszonylagos rendet létrehozni a felülről lefelé és a lentről felfelé irányuló átló formájában.

Mind a három képen van egy állandó a folyton változó részek között ismétlődve, körülbelül ugyanazon a helyen, a kép bal szélén, középtájt helyezkedve el. Formája egy nagyobb négyzet. Helye mindig a nagy formátumú gesztusok kiindulópontja.

A festéshez szükséges állapot megszerzésének legjobb, legbiztosabb módja a folyamatos munka, amit egy egyéves svájci ösztöndíj biztosított Zug városában. A következő napra már előző este tervekkel készültem, a reggelig eltelt idő esetleg még érlelte a témát. A műteremben minden mozzanat, a tervek kiválasztásától a színek kikeveréséig, az ecsetek kiválasztásáig mind ennek a felkészülésnek a része volt, miközben szólt a zene.

Az állapotnak van egy szintje – ezt pontosan lehet érezni-tudni –, ahol a munkát biztonsággal el lehet kezdeni.

Ligeti György beszélgetéseiben több helyen is elmondja, hogyan építkezik munka közben. Ha idézek tőle, azzal az én most kialakult, zenei grafikákra vonatkozó alapállásom is megfogalmazódik. „Ennek a gondolkodásnak a legnagyobb része tudat alatti. Ha komponálok, teljesen naivan képzelem el a zenét, és aztán később jövök rá, hogy itt meg itt, ilyen vagy olyan konstrukciót alkalmaztam.”[2]

Vagy „Leginkább naivan elképzelem, azután konstruktív eljárással kidolgozom a partitúrát.”[3] A spontán kezdésből strukturális alakzatok jönnek létre, s a bennük rejlő konstrukció kibontása és felerősítése ad jellemző karaktert és folyamatot sok grafikai lapomnak.

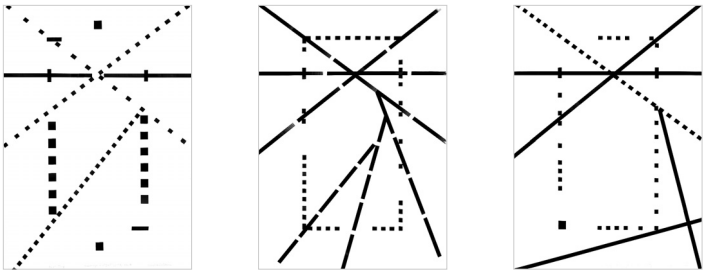
---

2 **Varga Bálint András,** „Repülőgépen, felhők fölött. Születésnapi beszélgetés Ligeti Györggyel”, *Muzsika* 36/6 (1993. jún.): 5–17.;

3 **Eckhard Roelcke–Manfred Stahnke,** *Találkozások Ligeti Györggyel, Beszélgetőkönyv*. (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 214.

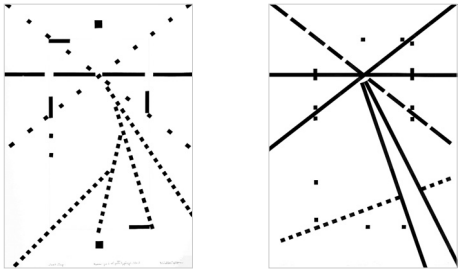
M.M.: Néhány műve konkrét Ligeti-művekhez kapcsolódik, pl. a *Continuum*hoz, vagy a *Csellóversen*yhez stb. A *Zongoraetűdök* foglalkoztatták-e Önt, s ha igen, melyek? Önálló tételek, vagy az egész sorozat?

N.I.: A felsorolt darabok közül talán a *Zongoraetűdök*et sikerült a legegyszerűbben megfogalmazni. A sorozat szerkezeti alapkonstrukciója különböző karakterek megjelenítésére ad lehetőséget. Ligeti említi az etűdök kapcsán, hogy „Nem használok közvetlen idézeteket, sem kollázsokat, hanem átalakítom az anyagot. Zongoraetűdjeimben Chopin, Schumann, Rachmaninov és Debussy rétegei lelhetők fel.”[4] Egyéniségük különböző karakterének belső rétegei rajzolják meg és jelölik ki helyüket az én alapkonstrukciómban. Ezt három állandó és két változó elem határozza meg.
A különböző karakterekből következő formai helyzet ezzel kerül valamilyen viszonyba.



Állandó:

Az első egy középen elhelyezkedő téglalap. A második ezt vállmagasságban metsző, a kép két széle közt végigfutó egyenes. A harmadik elem a kép felső sarkaiból induló átlós mozgás, aminek a metszéspontja mindig az előbbi vízszintes közepén van.

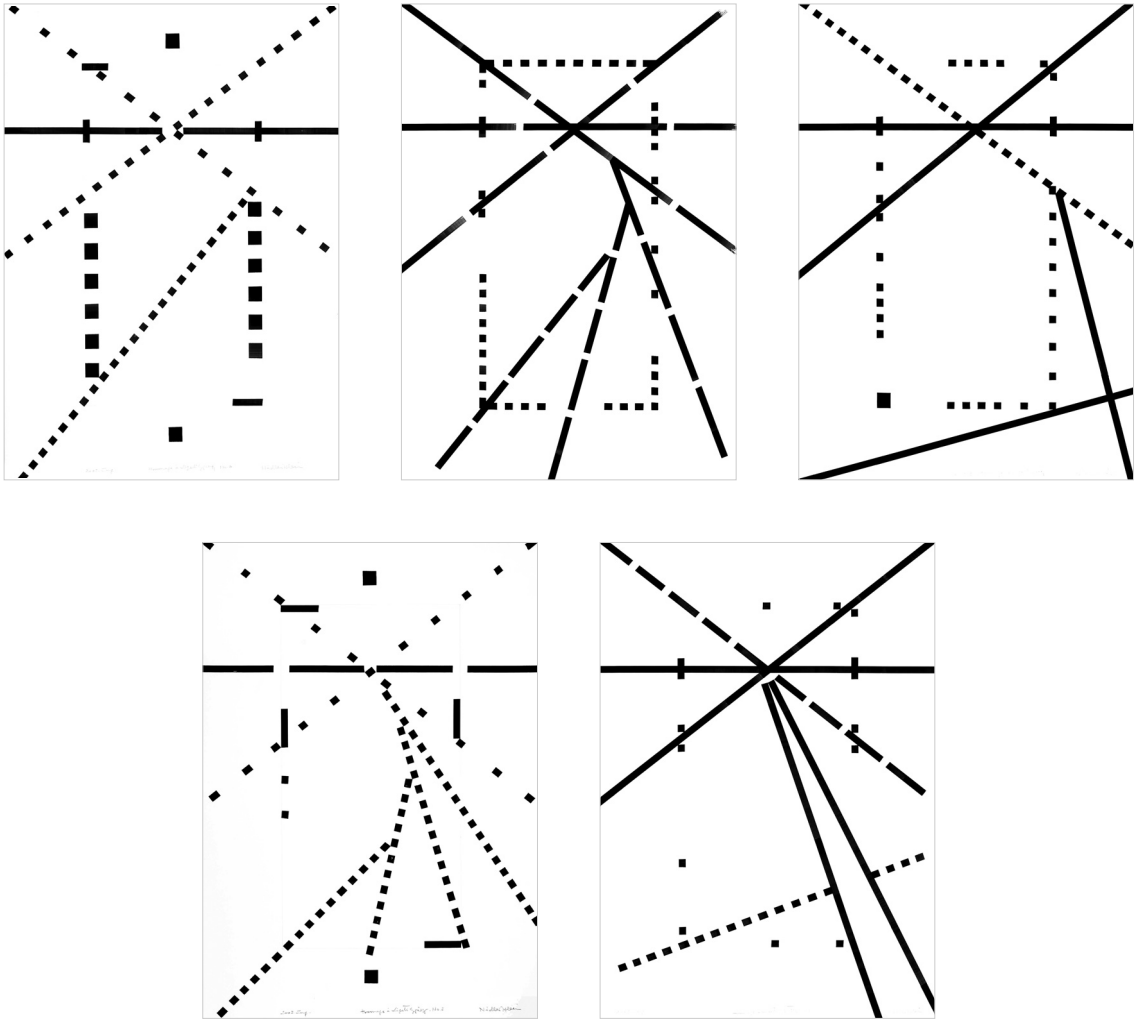


4 **Eckhard Roelcke–Manfred Stahnke,** *Találkozások Ligeti Györggyel, Beszélgetőkönyv*. (Budapest: Osiris Kiadó, 2005), 202.

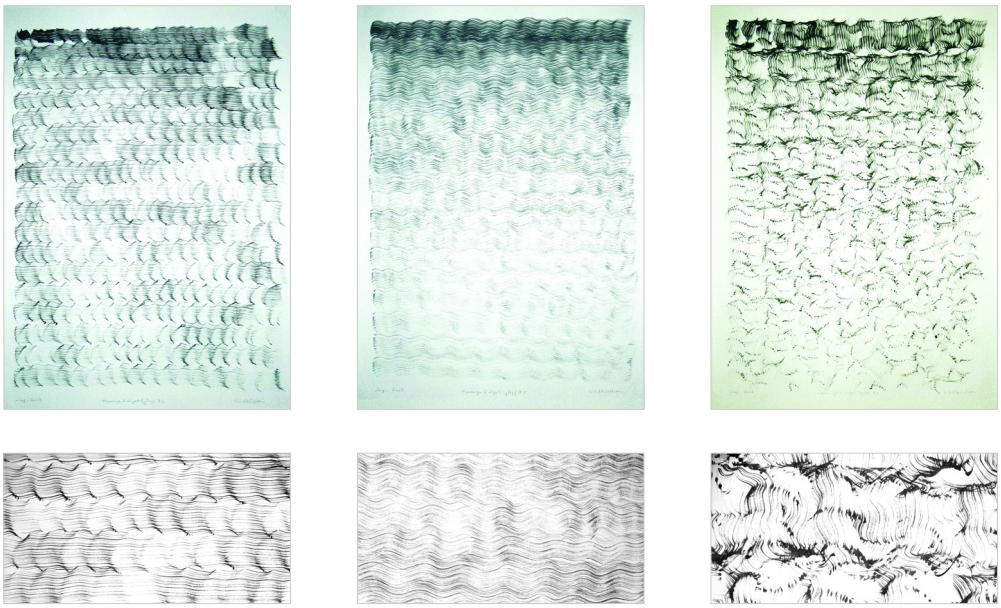
Változó:

A két változó elem az, ami mozgásban tartja a vele kapcsolatban levőket. A kép függőleges középtengelyében fent és lent elhelyezkedő két nagyobb négyzet a transzcendenciára utal. A vízszintes irányt pedig az archaikus bal oldal és a jelent jelentő jobb oldal tartja mozgásban. Ugyanígy jelentheti a bent és a kint viszonyát. Az állandó hármas egység formai elemei fogalmilag értelmezhetőek:

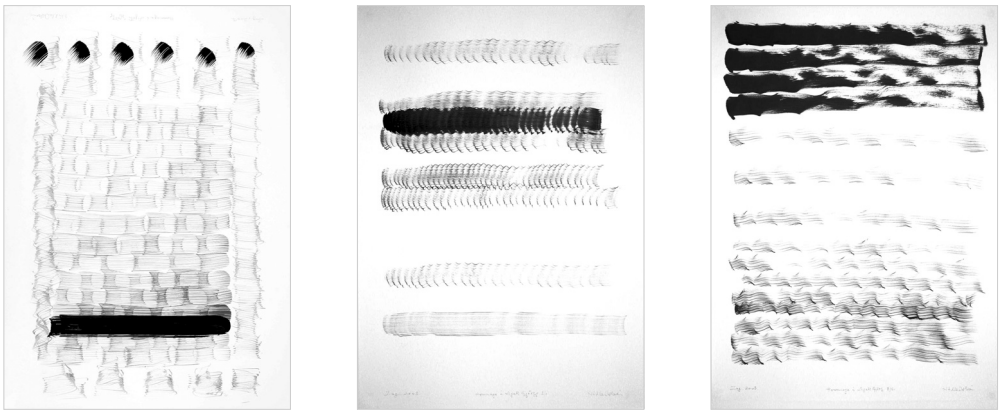
– A téglalap mindig személyre utal.
– A vízszintes vonal azt az emelkedett, magas szintet szimbolizálja, ahol a dolgok nem szétválasztódnak, hanem megkülönböztetve lesznek egy szinten.
– A két ellentétes oldalról induló, egymást metsző vonalak középpontja a teljességnek azt a centrális „abszurd pont”-ját szimbolizálják, ami a függőleges és a vízszintes (kereszt) metszéspontjában születő mély hitet feltételezi.
  Az alapelemeket a személyes karakter alakítja és hozza mozgásba.

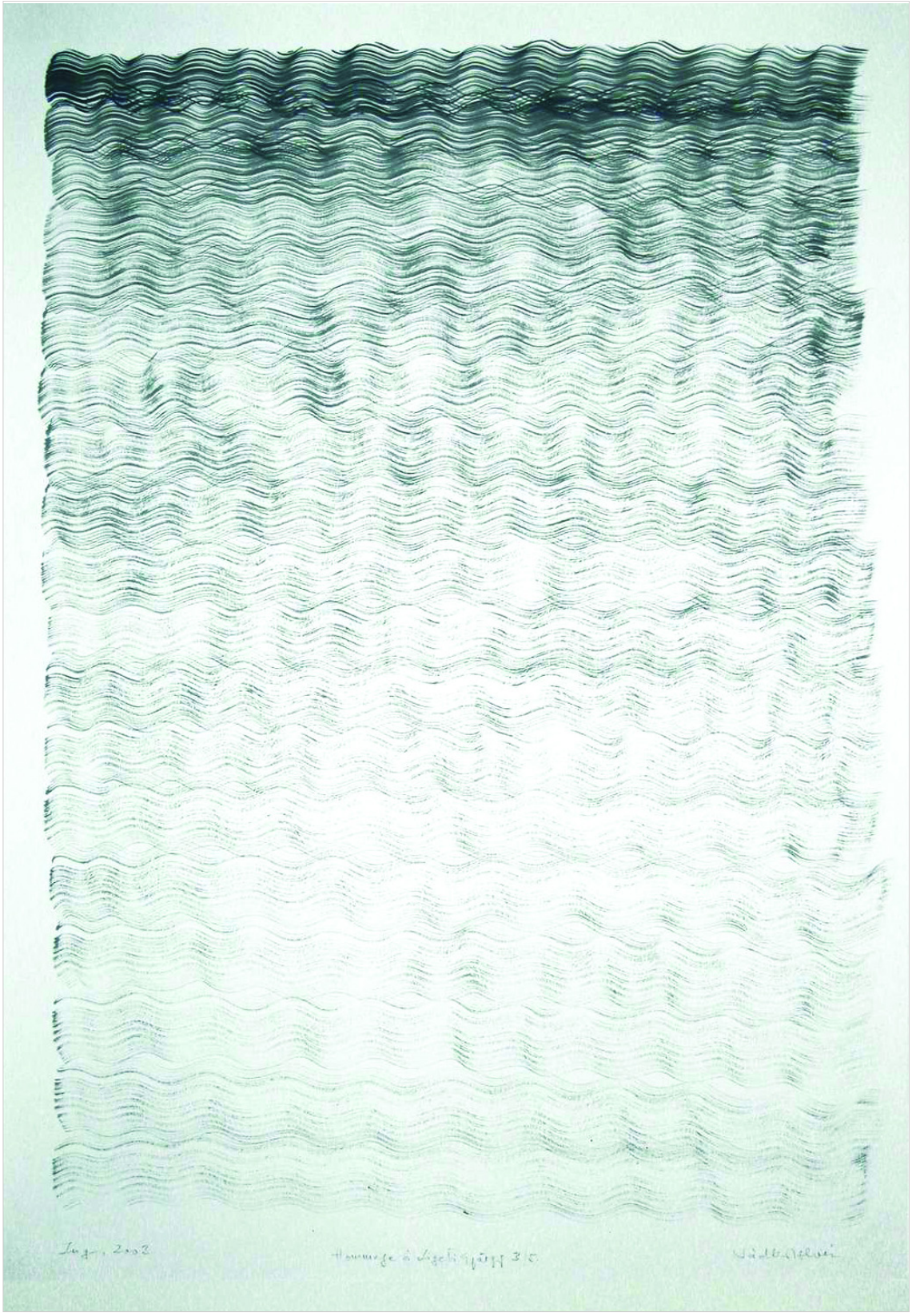


M.M.: Ligeti zenéjéből nemcsak a térszerűség szüremlik át a hallgatóhoz, hanem jól hallható bizonyos mintázatok egymásra rétegződése is. Olyasfajta mintázatokra gondolok, mintha különböző szövésű és tapintású textilek kerülnének egymásra. Néhány képén számomra szintén kivehetők ilyen rétegek, mintha fóliák lennének egymásra helyezve, egyiken szürke, hajlékony faktúra, felette sárga, illetve vörös, halvány elmosódó csóvák, majd a következő rétegen sárga és vörös egyenesek, végül ismét a négyzet alakú fekete pontok rétege. Van összefüggés a zenében hallható rétegek és az Ön által vizuális formában megjelenített rétegek között?

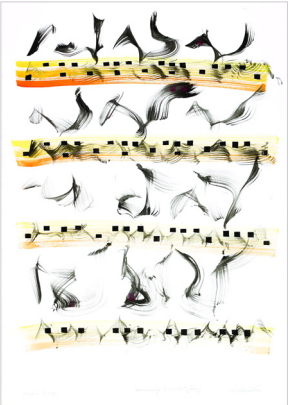
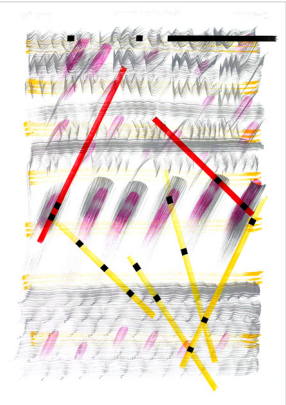
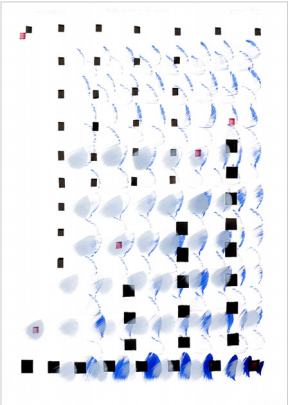


N.I.: Ligeti György zenéjének vizuális nyelvre való lefordítását nagyon megkönnyítik a beszélgetéseiben a művekről elmondott képszerű magyarázatok.

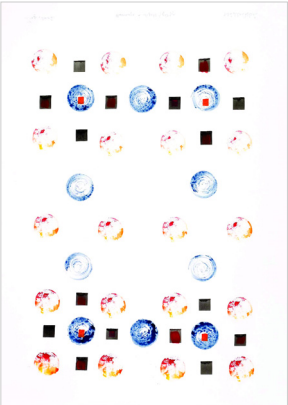
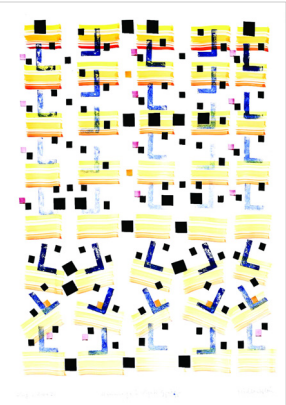
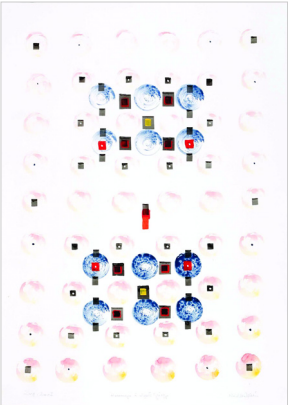




M.M: Ligeti zenéjében gyakori a szálkás, kemény, szurkáló, csattogó hangzás, de a vattaszerű vagy felhőszerű puhaság is, vagy éppen a tömbszerű, sűrű hangmassza. Ezzel egy időben a szélsőséges dinamikák, a harsogástól az alig hallhatóig szinte minden hangerőfokozat észlelhető. Mennyire foglalkoztatták Önt ezek a hangzások, hangszínek?

N.I.: Majdnem mindegyik felsorolt példája megjelenik a több mint fél év alatt készült munkákban. A felsoroltak mellett – igaz, áttételesen – a természet képzetét keltő formák is megjelentek. Ez azzal magyarázható, hogy baráti meghívásra átmentem Zugból a franciaországi Ile d' Yeu szigetére és tulajdonképpen itt kezdtem el a munkát.

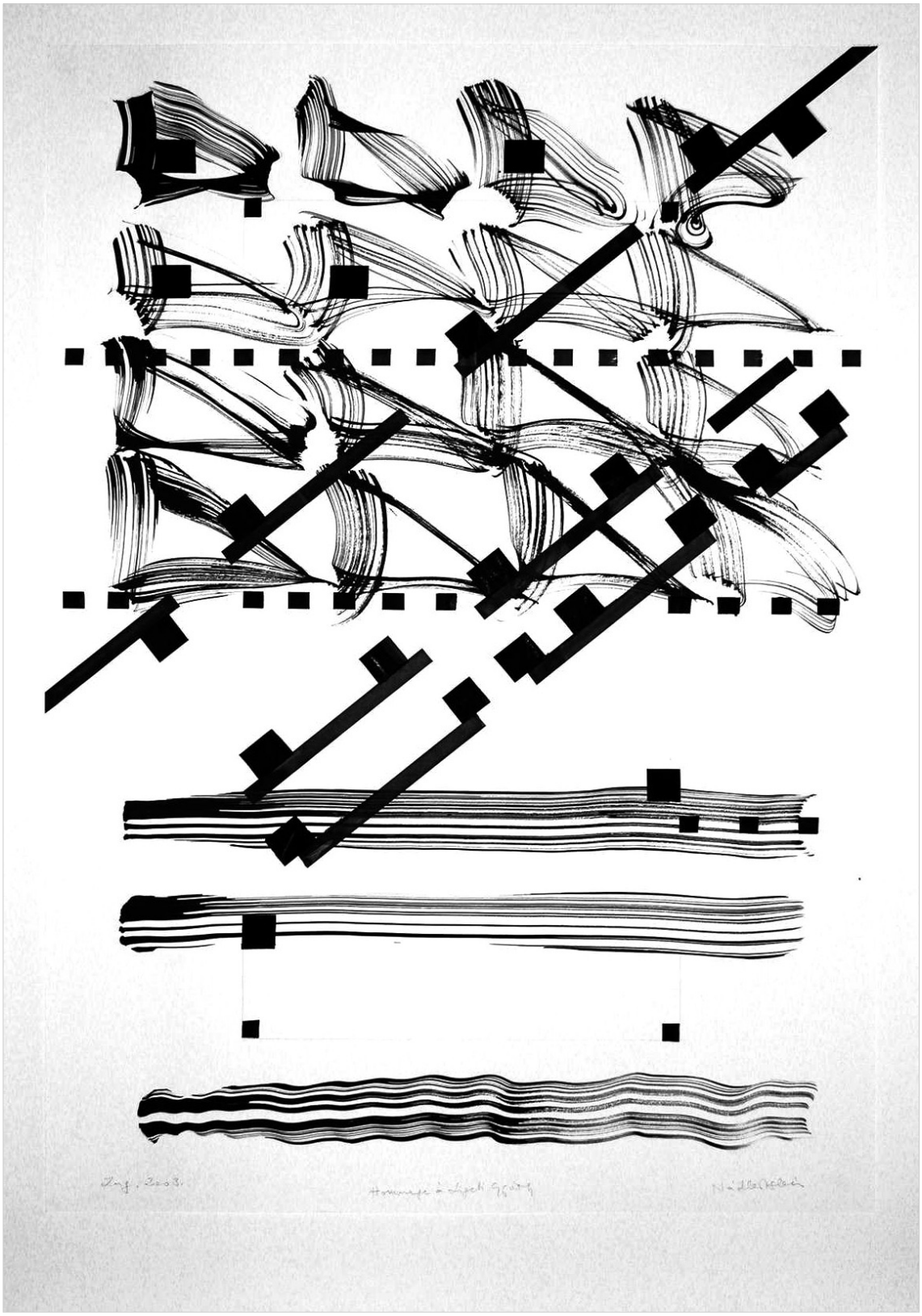
M.M.: Volt-e a zenének befolyása arra, hogy a papírt és az akrilt választott alapanyagul a művei számára?

N.I.: Könnyebben kezelhető és összeegyeztethetőbb folyamattá válik a kép belső autonóm törekvése és a saját elképzelés önálló szándéka. Ennek a kényes egyensúlynak

a megléte kedvez a spontaneitásnak és minden szabad mozgást igénylő, szellemi indíttatású cselekedetnek, amihez a papír jó alany.

M.M.: Tervezi, hogy még fog más alkotásokat is készíteni Ligeti zenéjével kapcsolatban, vagy ez egy lezárt fejezetnek tekinthető az Ön életművén belül?

N.I.: Így, ebben a formájában lezártnak tekintem ezt a periódust. Soha nem lépek vissza, valami józanul lezárja előttem ennek a lehetőségét. Szerencsémre a tudat alatti mindig a jelenből érzékeli a további lehetőségeket.



Beszélgetés Csányi Katalin szobrászművésszel

M.M.: Ligeti etűdjeinek hallgatása közben gyakran támad tér-érzetünk. Ez ihlette-e szobraid terveit, vagy a hangzó anyagtól függetlenül a művek struktúrájának kotta alapján történt pontos vizsgálata ösztönzött erre?

Cs.K.: Mindkettő együtt. Mikor először találkoztam ezekkel a művekkel, már akkor éreztem, hogy a legplasztikusabb zeneművekkel van dolgom, amit valaha hallottam. Természetesen azonnal a kottát is megnéztem, hogy vajon mitől van ez a tér-érzet, hogyan éri ezt el Ligeti, milyen zenei elemekkel, fortélyokkal képes ilyen erős vizuálisan ható élményt létrehozni.

Három előadásban hallgattam meg az etűdöket. Voltak köztük olyanok, amelyek megmaradtak pusztán zenei élménynek, de néhány különösen izgatott. Bennük hol a színgazdagság, hol a ritmikai megoldások érdekessége, hol a szerkezet felépítése ragadott meg.

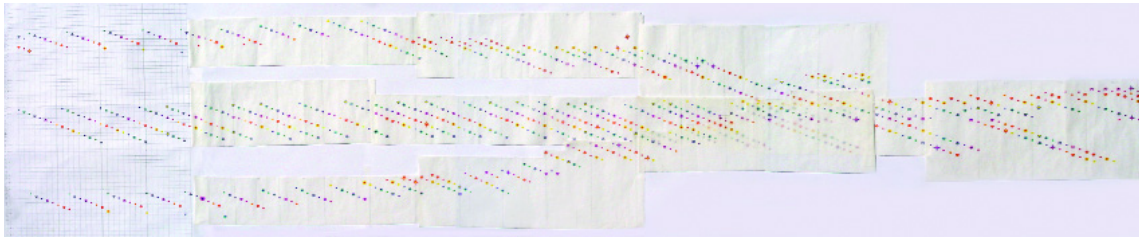
Legelőször nekiláttam rajzolni, mégpedig úgy, hogy hallgattam a zenét és egyszerűen hagytam, hogy a zene vezesse a kezem. Ez egy szinte teljesen kontrollálatlan módszer volt arra, hogy a hallott benyomás azonnal átmenjen a kezemen keresztül – nem a papírra, hanem egy számítógépes rajzra. Ez egyébként kivételes, most először fordult elő, hogy nem a szabadkézi rajzot választottam, magam sem tudom pontosan, hogy miért.

M.M.: Ezek szerint volt egy teljesen ösztönös része ezeknek az ábrázolásoknak, és volt egy tudatos vizsgálódás is. Úgy emlékszem, mikor a vázlataidat néztük, hogy egyes hangokhoz egyes színeket rendeltél, s a hangokat pontokkal jelölted, így hangról hangra leképezted a műveket.

Cs.K.: Igen, ez volt az alkotás tudatos része. Főleg azért, mivel én nem vagyok képzett zenész, emiatt csupán a kottát nézve, vagy megpróbálva lejátszani a műveket a zongorán, számomra nehezebb volt világosan átlátni a művek struktúráját. Ábrákkal próbáltam magam számára is megmutatni, hogy hogyan is épül fel ezeknek a daraboknak a szerkezete, az egyes szólamok miként illeszkednek egymásba, vagy kerülnek fedésbe.

Például a *Vertige* c. darabnál egész megdöbbentő eredmény született. Egy teljesen párhuzamos vonalrendszer jött ki a pontokból. Egy végtelenül következetes rendszer. Ahogy hallgattam ezt a művet – konkrétan a gépzongorás verziót –, létrejött előttem egy kép, amit a vizuális érzékcsalódások kutatói „forgó kerék effektusnak" neveznek. Először azt gondoltam, hogy ez csak az én egyéni benyomásom, de később olvastam is valahol, hogy más is egyértelműen felfedezte ugyanezt. Ennek nagyon örültem, ugyanis ez alátámasztja azt a feltevésemet, hogy a zenehallgatás közbeni vizuális élmény nem csupán az egyéni alkat és a személyes asszociációs működés eredménye, hanem talán nyomon követhető bizonyos kollektív észlelet, ami valószínűleg agyunk felépítésének és működésének biológiai meghatározottságából adódik.

Visszatérve a műhöz, a 68. ütem környékén van egy fordulópont. Itt a két kéz eléggé távol van egymástól, majd elkezdenek közeledni a klaviatúrán, egy szakaszon fedik egymást, majd megint távolodnak. Megfigyeltem, hogy egy jellegzetes kromatikus lefelé-menetből, ennek az egyszerű „tőmondatnak" a megsokszorozásából és egymás fölé rétegzéséből áll az etűd. Ez a kromatikus sor egy megbonthatatlan egész. Ezért jöhet létre szerintem a forgás, mert akárhogy is van eltolva egymás felett ez a motívum (előbb csak egy nyolcaddal, aztán kettővel stb.), mégis egészben halljuk őket, s úgy viszonyítjuk egymáshoz, hogy mely hangokon érintkeznek egymással a motívum kezdetei és végei.



Csányi Katalin: Vázlat; Vertige, 1–24., 68–86. ütem

M.M.: Mely etűdökkel foglalkoztál? Melyek ihlettek meg?

Cs.K.: A már említett *Vertige*, az *Ördöglétra*, a *Végtelen oszlop* és a *Galamb borong*. Mind más-más szempontból ragadott meg, és az is fontos volt, hogy melyik előadóval hallgattam őket. A térben elképzelhető szerkezet számomra leginkább a gépzongora felvétel hallgatásakor jelent meg. Amikor lecsupaszodott a hangzás az előadói

(dinamikai, agogikai) finomságoktól, és megmaradt a puszta szerkezet. Ekkor jelent meg igazán a darabok térisége.

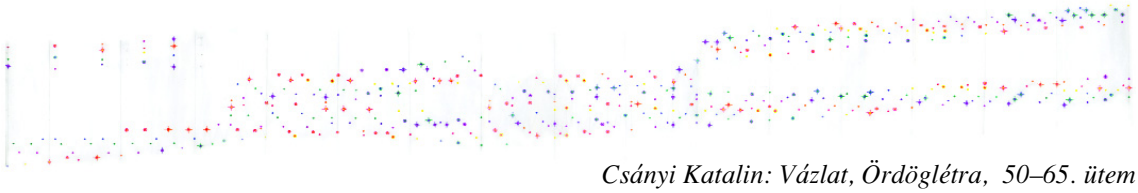
M.M.: Kiknek a felvételeit hallgatva mélyültek el benned ezek a darabok?

Cs.K.: Három felvétel került a birtokomba. Pierre Laurent-Aimard felvétele, aztán a gépzongorás felvétel Jürgen Hockerrel és Csalog Gábor felvétele.

M.M.: Különböző mintázatokat is érzékelhetünk a hangzásban, mikor Ligeti etűdjeit hallgatjuk. Mintha a hangzás szövetei igazi szövetek lennének, és ezeknek a szövésmintáit lehetne kihallani a művekben. Ezeknek a mintázatoknak a változásai különböző felületváltozásokat hoznak létre a hangzásban is. Ezek érzékelhetők-e a Te alkotásaidban, vagy ezektől függetlenül dolgoztál?
Cs.K.: Érdekes, hogy „szöveteket" mondasz, mert a *Galamb borong* c. etűdnél a kezdő hangpáros, az **asz-f** oktávok tremolo-szerű vibrálása olyan különös színélményt eredményezett nálam, amit leginkább a moirée-selyemhez tudnék hasonlítani, amiben egyszerre két szín van, pl. lila-zöld. Mintha az **asz** és az **f** hangok átfedésének és vibrálásának lenne egyfajta két-színűsége. Ilyet még semmilyen más zenénél nem tapasztaltam.

Más etűdöknél nem igazán vezettek a felületek vagy mintázatok élményei. Sokkal inkább a darabok analitikus megértése, a struktúrák vizsgálata ösztönzött. Legnagyobb problémám az volt, hogy a zenében rövid idő alatt is rengeteg dolgot lehet közölni, s ha ezt mind látványként próbálnám megjeleníteni, az rémes lenne. Tömörítésre kellett tehát törekednem, vagy kiválasztottam egy részt, amit kifejezetten a darab jellegzetességének éreztem. Az *Ördöglétrá*ból a „staccato e secco" részt emeltem ki. Ennél az etűdnél a gépzongorás felvétel juttatott eszembe egy érdekes képet – ahol víztükörre esnek esőcseppek, s mintha ezt fordítva látnánk; tehát mintha a cseppek kiszakadnának a víztükörből. Első benyomásom ez volt a részletről. A másik, ami nagyon tetszett, az akszak ritmusú főmotívum, aminek lopakodó mozgása egy hegesztett vasplasztikát indított el bennem. Egyébként itt érződik legjobban, hogy Ligetire Escher lépcsős grafikái hatottak.

Csányi Katalin: Vázlat, Ördöglétra, 1–18. ütem



Csányi Katalin: Vázlat, Ördöglétra, 50–65. ütem

M.M.: A szobraid elkészítése kötődik benned egy kiállítás tervéhez, vagy inkább szabad utat engedsz ennek az alkotói folyamatnak? Hosszú távon tervezed-e foglalkozni Ligeti műveivel?

Cs.K.: Nem szoktam kiállításban gondolkodni. Annyira nem szeretem a műveimet mutogatni, hogy ha nem muszáj, akkor nem is állítok ki. Sokkal fontosabb maga a kutakodás, kísérletezés, a megoldások keresése és a bejárt út a munka közben. Gyerekcipőben van még nálam ez a téma, s nemcsak nálam, hanem másutt is. Sokat olvasgattam erről. Például az érzékeléspszichológia terén a szinesztéziás kísérletekről, idevágó kérdésekről. Igazán jól használható adalékot sajnos nem találtam. Még zenetudományi írásokban sem. Bizonyára olyasvalaki tudna erről jól írni, aki maga is szinesztéziás alkat, és mindehhez még zenével és vizualitással is egyaránt foglalkozik.

Érdekes ez, hiszen a művészettörténetben volt pár egyéniség, aki zenélt is és festett is. Pl. Kandinszkij és Klee már foglalkoztak ilyen dolgokkal. Ők egy-egy hangot egy-egy színnek feleltettek meg, amit én legkevésbé szoktam. Az elemző rajzaimon én is ezt teszem, de nem a színek kifejezőereje miatt. Az egésznek semmi köze a színes-halláshoz, csupán az érthetőség kedvéért van, hogy ha ránézek a rajzra, azonnal tudjam, hogy pl. vörös-zöld távolság (felfelé) az tiszta kvint.

Nekem inkább a hangzatok, akkordok adnak szín-élményt, semmint egyes hangok. Sőt nem is csak hangzatok, hanem a hangzatok váltásai. Ami még nagy élmény volt nekem, azok a fény-változások. Talán az egy általános észlelet, hogy nagy tercről kis tercre váltani mindig fény-csökkenést eredményez, de ez jobban megfigyelhető a hagyományos tonalitású zenékben.

A térbeli leképeződés során pedig a mély és magas hangoknál a látvány függőleges kiterjedése úgy határozódik meg, hogy valóban lentebb érzem a mély hangokat és fentebb a magasakat. Az ábrázolás horizontális kiterjedése pedig az idővel függ össze. A harmadik dimenzió pedig úgy keletkezik bennem, hogy pl. a kis szekundok súrlódásokat hoznak létre, és ezek mentén elkanyarodik bennem a hangzás képe. De hasonló elkanyarodást eredményeznek a hangzatváltások is.

És hogy másik kérdésedre is válaszoljak, biztosan több esetben vissza fogok térni Ligetihez, ugyanis az a fajta szerkesztésmód (a ritmikai és szólambeli egymásba illeszkedések), amivel egymásra rétegzi a dolgokat s ezzel új összefüggést teremt, nagyon közel áll az én gondolkodásmódomhoz.

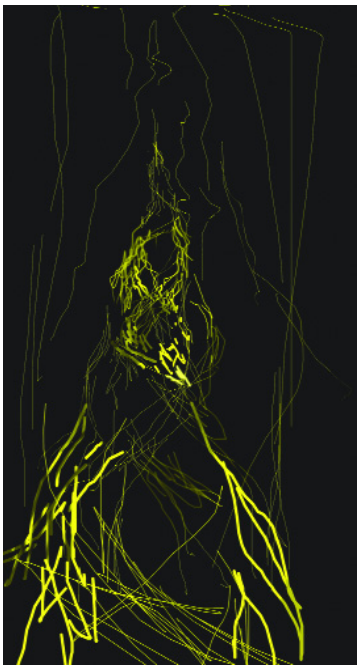
M.M.: Tulajdonképpen pont olyan etűdöket választottál – akár a *Végtelen oszlop*ra gondolunk, akár az *Ördöglétrá*ra –, amelyek nagyon jól kiaknázzák a zongorahangzást a mély regisztertől a magasig, vagy ezeket egyszerre alkalmazva.

Cs.K.: Igen. S nemcsak azon múlik ez, hogy a zongora összes billentyűit kihasználják ezek a művek, hanem a dinamikán is. Például forte jelből Ligeti gyakran akár nyolcat is egymás mellé ír a kottában, egyáltalán a végletekig feszíti a dinamikák használatát. Ezekből is adódik, hogy rettentő monumentális képzeteket keltenek ezek az etűdök. Sőt a hangsűrűség is hozzátesz ehhez. Az, hogy véletlenszerűséggel változtatja a hangközöket, melyek sűrűn kerülnek egymás mellé, tehát nem kirajzolódó dallamok keletkeznek, hanem valamiféle tömött struktúra, ami nem is igazán befogadható, szinte megszédül tőle az ember. Mindehhez jön még a rendkívül gyors tempó, amiben ezek a hangok sűrűn záporoznak ránk. Szinte elveszítjük a talajt, a tájékozódást ebben. Ez is hozzájárul a tér-képzet kialakulásához.

M.M.: Így a zene szinte átolvad egy másik nem zenei, hanem vizuális érzékelésbe a hallgatóban.

Cs.K.: Első rajzom teljesen sötét alapon készült. Egy meghatározhatatlan méretű tér, akár a világűr, a semmiből indul, és ebben a sötét alapban rajzolódik ki a *Végtelen oszlop*, fény-szerű vonalakkal. Ebből az etűdből Csalog Gábor felvételét hallgattam,

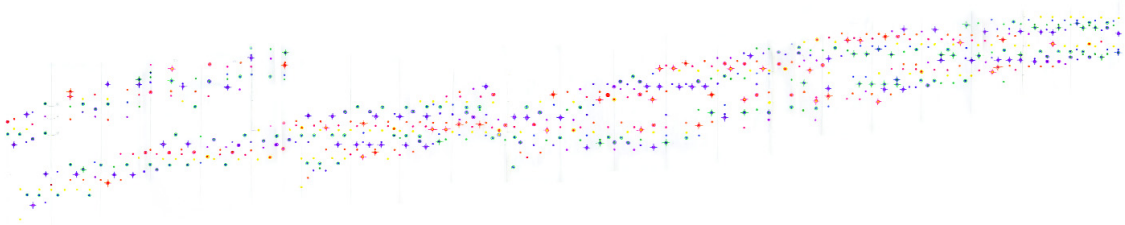
nála a pedállal gazdagon átzengetett előadás még sűrűsített a darab hangzásán, s ettől a képi élmény még robusztusabb lett.



Csányi Katalin: Vázlat, Columna infinita

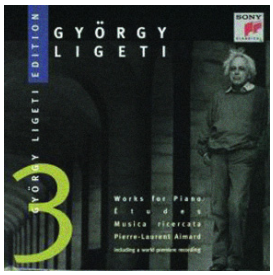
Az időbeliségre visszatérve: igazán ez adja a nagy feladatot. A zene időben megy végbe, valamennyire az emlékezetre van bízva az, hogy a darab elejét hogyan értékeljük a darab végénél. Megváltozik a viszonyrendszer az idő telésével a mű közben. Ha térben akarom ezt ábrázolni, akkor az időbeliség problémát jelent. Ezért inkább kiemelek egy-egy részletet, vagy pedig az egészről egy összbenyomást próbálok megjeleníteni. Nem is lehet az időt így megragadni, hacsak nem egy mozgó szobrot készít az ember. Éppen ez is az egyik oka, hogy nem igazán találom még az anyagot a szobraimhoz. Talán a hologram az, ami annyira anyagtalan, illékony hatású, hogy alkalmas lehetne erre. De még ott egy másik probléma. A zene a szoborral szemben „egynézetű”. Ha sikerülne is hangról hangra tonalitással együtt leképezni a térben egy zenét, csak egyetlen nézőpontból emlékeztetne arra. Ugyanis más irányból nem tudjuk hallgatni, hacsak nem visszafelé lejátszva. Persze az is lehet, hogy ettől lenne csak igazán érdekes ez a térbeli leképezés.

Csányi Katalin: Vázlat, Coloana fără sfârsit, 1–20. ütem



Csányi Katalin: Vázlat, Coloana fără sfârsit, 1–20. ütem

VI. Az etűdök hangfelvételeiről



Pierre-Laurent Aimard a zenei köztudatban a kortárs zongoramuzsika legavatottabb tolmácsolóinak egyike. Boulez vagy Ligeti műveit láthatólag éppoly értőn adja elő, mint pl. Steve Reich vagy Eötvös Péter zongoradarabjait és versenyműveit. Ősbemutatók, műajánlások fűződnek nevéhez, a szerzők nem véletlenül szeretnek vele dolgozni. Így volt ez Ligeti György zongoraművei esetében is: a Sony Classicalnál megjelent *György Ligeti Edition* egy és két zongorára, két és négy kézre írt darabjait Aimard és felesége, Irina Kataeva játszotta lemezre, a szerzővel közösen dolgozva a felvételeken. Az eredmény önmagáért beszél, Aimard kétségkívül a legjobb választás volt e művek bemutatásához, népszerűsítéséhez.

Ligeti etűdjeinek Aimard-féle 1995–96-os felvétele az említett *György Ligeti Edition* harmadik köteteként jelent meg. E kiadásban az első két kötet tizennégy etűdje mellett a harmadik kötet első darabja hallható még. A harmadik kötet további három tételét Aimard már a Warner Classicsnál játszotta lemezre egy *African Rhythms* című album megjelentetéséhez. E három etűd felvételén kívül a *No.4 Fanfares*, a *No.8 Fém* és a *No.12 Entrelacs* 2002-es felvételei, az Aka-Pygmies együttes által előadott afrikai törzsi zenékkel és két Steve Reich-kompozícióval *(Clapping Music, Music for Pieces of Wood*) váltakozva hallható.

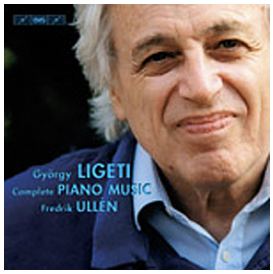
Érdekes megvizsgálni, hogy a lemezen szereplő zenék milyen összefüggésben állnak egymással. A *Fanfares* dallamvilága közös vonásokat mutat a *Bobangi*val, a *Yangissa* tétel ritmikai felépítése pedig a *Fém*mel. Az *Anduwa* szólamainak fokozatos sokasodása, majd ritkulása az *Entrelacs* építkezésével rokon. A lemezen a *Banga Banga* tétel és a *Pour Irina* című etűd között érezhető nagyobb tagolás. A *Zoboko* és az *À bout de souffle* szintén ritmikájában közelít egymáshoz, s végül

Reich *Music for Pieces of Wood*ja utal arra, hogy a Ligeti-etűdökkel vont zenei párhuzamok folytathatók lennének, hiszen ez a darab megidézi a *Der Zauberlehrling* etűd ritmikai szerkesztését, bár ez az etűd a lemezen már nem szerepel.

Szerencsés, hogy Aimard-tól három Ligeti-etűd esetében két, több év különbséggel készült felvétel is rendelkezésre áll. A korábban készült Sony-felvételen a *Fanfares* különlegessége a hangsúlyok polifóniájában rejlik. Itt szinte minden egyes népdalszerű sor más-más hangszínnel, dinamikával jelenik meg. A darab csúcspontja utáni unisono felszárnyalás, melyben a bolgár ritmus háttér-szerepe hirtelen kiemelten fontossá, tematikussá válik, itt pedállal gazdagon átzengetve és hirtelen diminuendóval jelenik meg. A Warner-felvételen ugyanez a hely a basszus dübörgésével emelkedik ki.
A Warner-felvételen kevésbé finomak a dinamikai árnyalatok, a népdal-szerű szólam kevésbé legato, és a hangsúlyozás sem annyira világos, mint a Sony-felvételen.
A tempó kezelése a Sony-felvételen nagyon fegyelmezett és egyenletes, a Warner-lemezen viszont a karakterek változásaival párhuzamosan a tempó kitöltése az azonos metronómértéken belül az alsó és felső határok kiaknázásával játszik. A *Fém* esetében a két felvétel közt ugyancsak a tempó különbségei a legfeltűnőbbek: a Sony-felvétel egyenletessége és a Warner-felvétel nagyobb szabadsága. Az artikuláció terén is a Sony-lemezen hallható *Fém* tűnik következetesebbnek. A billentés itt mindvégig leggiero, bár puhább, jazzesebb a hangzás. A Warner-lemezen néha legatók keverednek a leggiero billentésbe, a hangzás pedig keményebb, fémesebb. Ezen a felvételen a dinamikai szélsőségek szűkebb skálán mozognak, mint a korábbi Sonyn. A kóda a Sony-előadáson még a kotta szerinti dolce jelzést adja vissza, a Warner-lemezen ez már inkább espressivo szólal meg. Az *Entrelacs* Sony-felvétele hangszínekben messze gazdagabb, mint a Warner, a darab sűrűsödése itt egy vonulatban valósul meg, míg a Warner-felvételen Aimard inkább szakaszosan építkezik. A Sony-elődáson Aimard a hangzás két szélét, a diszkantot és basszust erősen szembeállítja egymással, hol egyikre. hol a másikra irányítja a figyelmet, a Warner-felvétel hangzása tömbszerűbb, egységesebb. A Sony-lemezen ez a darab is jazzes jellegével jeleskedik, a Warneren már sokkal rendezettebbnek, kevésbé oldottnak tűnnek a ritmusok.

Dolgozatom interpretációesztétikai fejezetében Aimard Ligeti-tolmácsolásának elemzése nem az egyes etűd-előadások fontosabb jellemzőinek ismertetésére fókuszál, hanem egy összbenyomást próbál megragadni. Ligeti maga is Aimard előadását

tekintette etalonnak, talán elsősorban azért, mert a művek költői tartalma és szellemi üzenete ezeken a felvételeken akadálytalanul jut el a hallgatóhoz. Összességében Aimard előadásának legnagyobb erénye, hogy a szólamok arányában, a ritmikai sokrétűségben rendet tart. Interpretációja legalább annyira bravúros manuálisan, mint az elemző megközelítés vagy a hangzásbeli gazdagság szempontjából: mindvégig érti, amit játszik, nincsenek összemosott foltok, melyeken átsiklana akár a figyelme, akár a keze. Előadása az egyes etűdök magyarázata, így a hallgatónak sokat segíthet a művek megértésében.



Fredrik Ullén svéd zongoraművész 2006-ban a BIS kiadónál készített Ligeti György összes zongoraművéből cd lemezt. A dupla albumon a négykezes és kétzongorás művek is szerepelnek, melyeken a művész maga játssza mindkét szólamot.
Az összeállítás alapján jól nyomon követhetők Ligeti korai műveitől az etűdökig ívelő zeneszerzői kísérletezések és változások, s talán nem véletlen, hogy Ullén az első lemezre válogatta a tizennyolc etűdöt, ezzel is jelezve, hogy tulajdonképpen a Ligeti-zongoraműveken belül ez a legfontosabb sorozat.

Ullén előadásmódjára jellemző, hogy a darabok legkisebb ritmusértékeit, a hangzás alapját adó pulzálásokat nagyon precízen, szinte minden hangot kikopogva formálja meg. A diszkant regiszterben megszólaló elemeket szereti élesen kiemelni, a pedállal takarékosan bánik. Ebből fakad, hogy a hangzások tere időnként síkszerűvé válik.
A lassabb tempójú, líraibb hangvételű etűdök tudnak Ullén előadásában igazán személyesen szólni, itt a művek mondanivalója, üzenete akadályok nélkül jut el a hallgatóhoz. A démonikus hangvételű, sötétebb karakterű darabok megfogalmazásában is otthonosan mozog. Hiányosságként tűnik föl azonban a ritmikai erő, a hangsúlyozás belső életének rugalmassága és a hangsúlyok tempón belüli tere. Többször érezhető a tempó gyorsulása, ami a hangsúlyok elhanyagolásából, kiemeletlenségéből adódik. A hangsúlyok elsimulása miatt a tempó túl folyékonnyá, a darabok pedig küzdelemmentessé, szinte könnyeddé válnak, s ez néhány esetben ellenkezik a művek karakterével.

Elsősorban az első kötet összefogottsága megragadó. A *Désordre* motívumainak népdalszerűsége nem igazán kivehető, ugyanakkor a darab ritmikai sűrűsödése világosan követhető. Mégis a mű végén leginkább az érezhető, hogy a „rendetlenség” nagyon rendessé sikeredik. A *Cordes vides* csillagzene-hangzása szépen körvonalazza a kvintek puhaságát és a kromatikus elemek egyenesebb, élesebb arculatát.
A harmóniák összecsengetése és időbeli elrendezése, az agogikák mind a darab quasi tonális hallásélményét próbálják erősíteni. A szólamvezetésben néha

megzavarja a fület a kiemelt hangok hasonlósága, s ezek közt a hierarchia hiánya. Az első két etűd interpretációjának közös vonása, hogy az alaptempó kicsit gyorsul. A *Touches bloquées* az egyik legkiválóbban előadott etűd ezen a lemezen, a főrész sziporkázó és dadogásszerű billentésmódja mindvégig izgalmas, a középrészben Bartók-szerű ütőshangszerként szól a zongora. A *Fanfare*s elsősorban dinamikai árnyaltságban hagy kívánnivalókat maga után, a fanfárszerű anyag hangzása nem elég fémes, a „népdalsoronként" változó dinamikai jelzések sokszínűsége nem kivehető. Az állandó bolgár ritmusú motívum túl könnyedén folyik, a hangsúlyok lüktetését meg-megzavarja az ellenszólam formálása. Emellett a tempó imponálóan lendületes, és leginkább a darab jazzes arca mutatkozik meg Ullén tolmácsolásában. Az *Arc-en-ciel* ártatlan, bensőséges hangulata is a lemez hallgatásának egyik kiemelkedő élményét adja, Ullén itt nagyon szabadon bánik az agogikákkal, rubatókkal, ami ugyanakkor mindig arányban áll a darab tempóbeli szabadság adta lehetőségeivel. Az *Automne à Varsovie*-ban a dinamikai arányok merész hangmérnöki munkával is fűszerezettek, ennek ellenére a forték és fokozások néha térfogattalannak tűnnek. A darab végén az összeomlás-szerű lefelé tartó motívum tragikuma inkább bombasztikusnak hat, semmint tragikusnak, a mű szorongást és fenyegetettség-érzést keltő üzenete mégis jól átjön a felvételen.

A második kötet etűdjeinek interpretációjában Fredrik Ullén kevésbé tud hangszín-felületeket festeni, mint az első kötet előadásakor. A *Galamb borong* gamelán atmoszférája nem eléggé kalauzolja el a hallgatót egy fantasztikus-egzotikus hangzásvilágba, nem cseng és bong, inkább a tizenhatodok pontos zakatolása vehető ki. A *Fém* jazzes jellege jól érvényesül, habár a mű elbírna kicsit több szabadságot, nyeglébb ritmusokat, szélsőségesebb dinamikákat. A *Fém* codáját Ullén ugyanakkor fényes, hideg és mégis nagyon szép hangszínnel formálja meg. A *Vertige* előadásában hasonló hiányérzet támad, mint a *Galamb borong*nál: a nyolcadok nem tudnak hangfelületté válni; ezzel együtt a zuhanás-érzet valóban megjelenik a felvétel hallgatáskor, bár nem feltétlenül indokolt, hogy Ullén ezt a tempó árnyalatnyi folyamatos gyorsításával éri el. A *Der Zauberlehrling*, az *En suspens* és az *Entrelacs* hármas csoportja egy külön egységgé ötvöződik a sorozaton belül. Ez a három mű nemcsak szorosabb kapcsolatot alkot az etűdök egymásutánjában, hanem az előadásuk is sokkal részletgazdagabb, érettebb benyomást kelt, mint a többi darabé. A *Der*

Zauberlehrling csembalószerű hangzása a mesterien kidolgozott repetált-hangokkal lenyűgöző pianisztikus teljesítmény. Az *En suspens*-ben a zongorahang szép, plasztikusan körvonalazódik a kvint-összecsengések és a lágy futamok összefonódása. Az *Entrelacs* egyszerre képviseli a komor hangvételű liszti retorikát és az egyre több szólam világosan követhető egymásra rétegződését. A *L'escalier du diable* démoni jellege kicsit veszít erejéből azáltal, hogy az aszimmetrikus ritmusok túl folyékonyan haladnak, nem elég küzdelmes, sántikáló, kapaszkodó a képzet, amit a hangzó anyag kelt. A *Columna infinită* lendületes, égbetörő gesztusa jól ellenpontozza ezt. Elismerésre méltó, hogy itt a sűrű faktúra ellenére jól hallatszanak a hangörvényeken belüli dallamlépések.

A harmadik kötet művei érzésem szerint ebben az előadásban négy különálló darabként jelennek meg, nem alkotnak igazán sorozatot, s ez azért meglepő, mert a művek formája és hasonló karaktere ebben a sorozatban mutatja a legtöbb közös vonást. A *White on White* előadása anyagszerű, holott a darab jellege inkább valamiféle anyagszerűtlenséget igényelne, emellett a virtuóz zongorázás az etűd gyors szakaszában bravúrosan hat. A *Pour Irina* előadásához Ullén ártatlan karaktert választ, végtelen dalocskaként formálja meg az etűd első szakaszát, a gyorsabb részekben ez elvész, a gyors zongorázás „gombnyomásra" jelenik meg, nem szervesen kapcsolódik az előzményekhez. Az *À bout de souffle*-nél Ullén remek interpretálásában kihallható a ritmus fölötti, hangok fölötti hangzás, a *Canon* két ismétlésekor pedig eredeti módon két gyökeresen különböző rubatófajtát alkalmaz. A lemez zárószáma eredetileg a tizenegyedik etűd helyett szánt művet mutatja be: a *L'arrache cœur* című etűd szokatlanul rögös és borús arculata talán nem véletlenül maradt ki végül a szerző etűd-csoportosításából.

Louise Sibourd kiadatlan koncertfelvételei

Louise Sibourd, a Bécsben élő francia zongoraművésznő kiadatlan koncertfelvételei foglalják össze Ligeti György mind a tizennyolc zongoraetűdjét, Pierre-Laurent Aimard és Fredrik Ullén szintén a teljes sorozatot magába foglaló lemezfelvételei mellett. Louise Sibourd előadásában hangzott el az első etűd (*Désordre*) ősbemutatója 1986-ban Pozsonyban, s neki szól az *Arc-en-ciel* etűd ajánlása is. A művésznő szíves jóvoltából birtokomba került válogatáson John Cage *Opheliá*ja mellett a *Désordre* ősbemutatójának és a többi tizenhét etűd Clermont-Ferrand-ban, a Musiques Démesurées-n, 2002-ben készült koncertfelvétele hallható. Az egyes kötetek nem sorrendben hangzottak el. Az első kötetet a harmadik követte, majd a második kötet zárta a sort. Az egyes kötetek darabjai Louise Sibourd előadásában szoros összetartozást mutatnak, a kötetek nemcsak három önálló ciklikus művet jelentenek nála, hanem a három kötet egymáshoz való viszonya, hármas épülete is világossá válik. Az első kötet földi, természeti üzeneteket hordoz, a harmadik kötet éteri hangzásai egy felsőbbrendű isteni világot idéznek meg, míg a második kötet híd az előző kettő között a *Galamb borong* paradicsomi „boldog szigetéből" elindulva a *L'escalier du Diable* és a *Columna infinită* pokolból a mennyek felé törekvő küzdelméig.

A *Désordre*-ban nemcsak a két főszólam alkot polifón egységet a jobb és bal kézben, hanem a belső nyolcadmozgások is állandó reakcióba lépnek egymással a két kéz között. Mind a négy szólam élően jelenik meg, jól követhetők az egész darab folyamán. A *Cordes à vide* és az *Arc-en-ciel* egyaránt folyékonyan haladó tempókkal, kevés agogikával, a rubato feltűnő mellőzésével szólal meg. A *Cordes à vide*-ben a kvintek és a kromatika két külön karaktert hordoz, a kvintek dolce, a kromatika espressivo jelennek meg. Az *Arc-en-ciel*-ben is érezhető a kvinthangközök és kromatikus lépések szembeállítása, itt már egyértelműen a kromatikáé a vezető szerep, nyomatékosan előrevetítve az *Automne à Varsovie* lamento témáját. A *Touches bloquées* Louise Sibourd-nál valóban jazz-darabnak hallaszik, a főrész hangsúlyainak sziporkázását, hektikus középrész követi, a visszatérésben a néma szólam és a megszólaló hangok egyenrangúan, pozitív-negatív idő-elemekként forrnak össze. A *Fanfares* legato bolgár-ritmusos szólama erős kontrasztot alkot a fanfár-téma és az előkés téma gazdagabb, többrétű artikulációjával. Alapvetően ezek a szólamok is

legatók, de a legato itt leginkább a szoprán szólamvezetésében nyilvánul meg, míg a belső szólamok gyakran staccatók vagy leggierók, az előkék is szúró rövidséggel villannak elő a környezetükből. A *Fanfares* és az *Automne à Varsovie* tolmácsolásában hallható kissé a koncertfelvétel esetlegessége, az első kötet egyébként töretlen íve itt szenved némi csorbát, ez a koncentráció-ingadozás mégsem akadályozza Louise Sibourd-t a kötet szellemi üzenetének átadásában.

A *White on White* gyermekdalszerű lépegetéssel halad a darab első szakaszában, a gyors részben szerencsésen párosul a hangsúlyok éles kiemelése a hullámzó nyolcadmozgással, itt nem az egyes nyolcadok zakatolása vonja el a figyelmet, hanem az egész folyamatból emelkednek ki a fontosabb hangok. A pedál változatos használata egy speciális felhang-hangzást tesz lehetővé, amiből egy rejtett hangzás, rejtett dallam bontakozik ki, ami a leírt kotta, ill. a quasi valóban megszólaltatott hangok feletti új esszenciát villant fel. A *Pour Irina* Louise Sibourd előadásában nem negédes ábrándként szólal meg, leginkább a gregorián dallamok egyszerűségével tárja elénk a darab első részét a művésznő, a variációk egymásba vezető átmenetei organikusak, nem vágásokkal különülnek el a részek egymástól. Az *À bout de souffle* nagyon gyors, virtuóz tempóban szólal meg, mégis teljesen követhető a kánon a két kéz játékában, a hangszínek gazdagsága ezúttal háttérbe szorul, a forma, és a ritmika sokkal fontosabb helyet foglal el ebben az interpretációban. A *Canon* visszafogott tempója, gyakorlás-szerű magyarázó előadása kicsit didaktikusnak hat. Az első eljátszáskor a szoprán dallamlépései kerülnek előtérbe, az ismétléskor pedig inkább a kromatikus lépések emelkednek ki. A fel-felbukkanó hangsúlyok bokszolásszerűen, szinte durván jelentkeznek. Ezzel erős kontraszt a néhány záró hang csillanó lágysága.

Talán a második kötet tolmácsolása a legösszetettebb Louise Sibourd lemezén. A *Galamb borong*ban a pedálhasználat nagyon tiszta és sokrétű, a gazdag hangzásban jól hallatszik ennek az ál-gamelán zenének a képzelt hangszerelése: a csengettyűk, gongok, harangok konkrét, külön-külön jellemző színekkel rendelkeznek, s ez azonnal világossá teszi a szólamok rétegződését is. A tizenhatod-szövet is rajzosan, dallam-szerűen jelenik meg a háttérben. Jól kivehető, hogy a nagyobb-léptékű dallamok és a kis tizenhatod figurációk azonos irányokból, építkezésből táplálkoznak. Az egész előadás annyira magas színvonalú, hogy szinte érthetetlen, miért hagy mégis hiányérzetet maga után. Hiányzik a pompa, az ünnepi bódulat, a felszabadultság.

A *Fém* előadásában a dinamikai skála szűkre szabottsága jelent problémát, a ritmus nagyon pontos, szabályos, kevés jazzes kilengést enged meg magának, a koncert-előadás velejárója, hogy néhol bizonytalanság, billenés érezhető. A Lento szakaszban a hangcsoportok végei elnyúlnak, ezáltal a szünetek rövidebbek, mint a kottában.
A *Vertige* szorgalmas gépi hangzása már-már computerzenének hat. A belső dallamok háttérben maradnak, az előadás a címtől eléggé távol állóan konkrét, kézzelfogható világot jelenít meg, kevés fantáziával. A *Der Zauberlehrling*ben a repetíciók esetlegesen szólalnak meg, a ritmusok pontatlannak tűnnek, az egész darab előadása nagyon óvatos, a struktúra szempontjából indokolatlanul a bal kéz az egész mű folyamán sokkal erősebb. Az *En suspens* népdal-szerűsége nem érthető igazán, népiesség helyett inkább egy absztrakt témát jelenít meg a francia művésznő. A témát körbefonó ornamentika háttérelemként nyilvánul meg, a variációk iskolás ismétléseknek hatnak.
Az *Entrelacs* szólamvezetése érthető és követhető, de az egész etűd mozgását Sibourd a tizenhatodok kikopogására építi fel. A *L'escalier du Diable* ritmikája a jazz és ragtime szabálytalanságait és szabadságát veszi alapul. Az újra és újra nekiinduló, felfelé haladó vonulatoknál nem az elindulások és nekirugaszkodások az igazán lényegesek, inkább a fent elért hangmagasságok emelkednek ki erősebben.
A pedálozásnál furcsának hat, hogy az augmentált akkordsorok alatt az eredeti ostinato is az akkordokkal egy időben lenyomott pedálozások jármába kényszerül.
A középrészt a basszus és a tenor szólam párbeszédére építi fel Louise Sibourd, a harangozás mint szín-elem társul ehhez. A középrészből szakaszosan kibomló visszatérés izgalmas megoldása jelenik meg ezen a felvételen, a karakterek éles elkülönítése miatt két síkon zajlanak az események egyszerre. Nagyon részletgazdag előadás, az apokaliptikus élmény mégis elmarad. A *Columna infinită* fáradt előadása zárja a sort, a rejtett belső szólamok jól kivehetők, de el is terelik a figyelmet az egyes feltörekvő gesztusokról, a nagy hangerő megvalósítása sajnos azzal jár, hogy az egyes nyolcadok mind-mind külön megtámaszkodnak, ezáltal szétesővé válnak a folyamatok.

Toros Can egy híján az összes Ligeti-etűd felvételével jelent meg a lemezpiacon a L'empreinte Digitale kiadónál. A felvétel lehetőségét az Orléans International 20th Century Piano Competition díjazottjaként nyerte el a fiatal török zongorista, aki önéletrajzában több híres mestere közt például Frankl Pétert is említi. Azon kevés interpretációk közé tartozik ez, ahol a három kötetnyi etűd egy nagyszabású ciklikus mű benyomását kelti, még akkor is, ha ez a mű nyitva marad, hiszen a záró darab, a *Canon* nem szerepel a lemezen.

A *Désordre* etűd tolmácsolása talán az egyetlen ezen felvételen, amely szinte teljesen elhibázott megoldásnak tűnik. A népdal-szerű téma hangsúlyozása Toros Cannál teljesen népdalszerűtlen, az alaplüktetést biztosító nyolcadok mechanikusak, a pedál használata esetleges, zavaros hangzást kelt, a bal kéz témái szinte követhetetlenek. Általános kapkodás, durva hangzás jellemzi ezt az előadást, bár kétségtelen, hogy az egészben mégis rejlik valamiféle vehemencia, ami elejétől a végéig fenntartja a darab lendületét. A *Cordes à vide* szép hangja és hajlékony szólamvezetése oldja föl a kezdeti kellemetlenségeket. Toros Can ebben a darabban a kvinteket helyezi előtérbe, szép pedálváltásokkal érzékelteti az összetartozó hangokat és a hangcsoportok tagolását. Kissé távolságtartó előadás, a mondanivaló nem igazán személyes, leginkább űr-zenének tűnik így a darab. Talán ezúttal inkább *Az űr húrjai*nak értelmezhető a cím semmint *Üres húrok*nak. A *Touches bloquées*-ban Can számára a megszólaló hangok a fontosabbak, nem pedig a lyukakat képező szünetek meg-megszakító szerepe. A középrész szinte teljesen staccato artikulációval szólal meg, kivasalt ritmusok, indulatszegénység jellemzi. A visszatéréskor az etűd alapötlete már nem kétsíkúnak, hangok és csendek keveredésének tűnik, hanem esetleges mintázatokba rendeződő arabeszkek káoszának. A *Fanfares* bolgár ritmusát nem legato billentéssel formálja meg Toros Can. Az első etűddel ellentétben itt kifejezetten érthető a népdalszerűség. Nagy pozitívum a stabil tempó az egész etűd folyamán, kár, hogy

a hangsúlyozás már nem ennyire elszántan nyilvánul meg. Azokon a helyeken, ahol a két kéz koordinációja kissé bonyolultabb, hirtelen eltűnik a bolgár ritmus 3+2+3 hangsúlyozása, szinte sima futamokká egyszerűsödik a lüktetés. A dinamikai megoldások elég takarékosak, a dinamika felső határa korlátolt, a forték nem zengenek, óvatosak. Az *Arc-en-ciel*-re fényes szoprán szólam jellemző, a többi szólam kissé háttérbe szorul. Toros Can jazzdarab helyett heroikus mondanivalóval felruházott „nagy" művet próbál csinálni ebből az etűdből, a darab végén kissé komikusan hat a diszkantban elhaló hangok ünnepélyes lépegetése. Az *Automne à Varsovie* alapvetően hangzásbeli megvalósításban szenved csorbát. A tizenhatodok túlsúlyosakká válnak, gyakran csoportonként hangsúlyozódnak, a repetált hangok befulladnak, a dinamikai árnyalás szegényes, hamar a felső határra jut a hangerő, s Can onnan nehezen, vagy egyáltalán nem árnyal a halkabb tartományok felé. Ugyanakkor a szólamvezetés jól követhető, a darab tragikus hangvétele is érvényesül, leszámítva a zárógesztus diadalmasságát.

A *Galamb borong* előadása virtuóz zongorázásra példa, bár a tizenhatod-csoportok itt is túl fontos szerephez jutnak. A hangzásból a színgazdagság és a zengés hiányzik. A *Fém*re a darab ritmikus oldalának kiemelése jellemző, feszes, szinte feszült ritmusok pattognak, korántsem fedezhető fel a jazzes, swinges oldottság. A dinamikai szélsőségek csak szűk skálán tudnak kibontakozni. A frazeálás és az artikuláció némiképp zavaros lesz azáltal, hogy a nehezebb távolságok, ugrások előtt Toros Can kézzel és pedállal egyaránt meg-megtámaszkodik egy-egy akkordon, s emiatt ezek az akkordok megnyúlnak, értelmetlenül összekötődnek az utánuk következővel. A *Vertige*-től kezdve lesz igazán magas színvonalú Toros Can interpretációja, és összefüggő a darabok egymásutánja. A *Vertige* zsongása sejtburjánzás-szerű nyüzsgésre emlékeztet. A darab első felében a lefelé szálló skálák lassabb, nagyobb arányú felfelé haladása vonzza magával a fület. A mű közepén ez a folyamat megfordul, s a megfordulás effektusa Toros Cannál nem erőszakos hangsúlyokkal valósul meg, hanem egy hangtömeg természetes nehézkedéséből fakadó átlendülése érezhető. Ezúttal a szédülés (*Vertige*) korántsem egy kellemetlen vagy rémítő állapotként jelenik meg, hanem inkább csodákkal és meglepetésekkel teli élményként, mint pl. Alice fantasztikus zuhanása Lewis Caroll meséjében. A *Der Zauberlehrling* ritmikája érdekfeszítő, parázsló, élénk, teljesen elvezeti a képzeletet az afrikai zenék

világába. A ritmikai rétegek felett emelkedő dallam már kevésbé különlegesen bontakozik ki, csupán mellékes szerephez jut. Az *En suspens* népdalidéző világa kicsit általánosan beszél népi nyelven, nem egy egyszeri fontossággal bíró megfogalmazása a műnek, viszont nagyon szépek és hajlékonyak a népdal-szerű elemeket körbefonó girlandok, és a variációknál lényegre törő megoldásnak tűnik, hogy Toros Can csak a változást jelentő elemeket emeli ki. Az *Entrelacs*ról bátran állítható, hogy a fejezetben vizsgált összes felvétel közül a legkiemelkedőbb. Can előadásában a darab egyértelműen a *Galamb borong* hangzásbeli párja, a hetedik etűdben megismert idilli világ itt már diszharmonikus, bizarr arcát mutatja. A *L'escalier du diable* pianisztikus megvalósítása elsőrangú, a küzdelmesen minduntalan nekilóduló settenkedés-szerű ritmusok adják az építkezés alapelemeit. A középrész méltóságteljes harangozásai elvezetnek egy démoni katedrális hang-terébe, egyszerre éreztetve egy magasabb rendű erő és az ennek árnyékában meghúzódó, szorongó, kiszolgáltatott, egyéni látószög élményét. A *Columna infinită* töretlen hévvel folytatja a *L'escalier du diable* kétségbeesetten felfelé törekvő igyekezetét, minden egyes felfelé induló vonulat belépését hangsúlyokkal jelenítve meg.

A *White on White* bevezető szakasza céltalan bolyongásnak, végtelen, légüres térben folytatott lépkedésnek tűnik, Toros Can rezignáltan elhaló kicsengéssel zárja ezt a részt. A következő virtuóz szakasz szinte áramütésszerűen riasztja fel a hallgatót ebből. A hangsúlyok mechanikus jellege hagy hiányérzetet maga után. A *Pour Irina* tempója nem lassú-tétel tempó, inkább az összefogott elbeszélés lehetőségével él. A bevezető szakasz leginkább egy állapotot fest le, Toros Can előadásában nem akar valahonnan valahová eljutni ez a zene, az első variációban minden hangsúly kicsit nyújtottabb hangokat is jelent egyben, a többi variációban már kevésbé következetes a hangsúlyozás. Az *À bout de souffle*-ban nem igazán az elakadó lélegzet fenyegető érzése jelenik meg, hanem egy kevésbé modern, romantikusabb, kifulladásig hajszolt karakter. Sajnos a hajszoltságnak itt-ott áldozatul esik a két kéz kánonja, néha összecsúsznak a szólamok, helyenként már-már egy slamposan játszott unisonónak tűnik ez az előadás. A szinte követhetetlenül gyors tempó ellenére a kánon alapeleme dallamként és nem zörgésként hallható. Az egész sorozat nyitva marad a darabot záró akkordok kicsengése után.

A Naxos kiadónál Idil Biret török zongoraművésznő játszotta lemezre Ligeti zongoraetűdjeinek első és második kötetét. Az első kötet előadása még körvonalaz némi koncepciót, érezhető, hogy élt a művésznőben a ciklus felépítésének igénye. A második kötethez tartozó művek tolmácsolása azonban már csupán önmagában álló, s leginkább nagy-nagy előadói nehézségeket okozó daraboknak tűnnek Idil Biret játékát hallva. A legnagyobb megütközést a darabok tempói keltették. Ezek messze eltérnek a Ligeti által megadott tempóktól. Idil Biret a lemezborító füzetében írásban indokolja a lassabb tempókat, arra hivatkozva, hogy a Ligeti által kért tempójelzések és a darabok pontosan megjelölt időtartama nem hagy lehetőséget a darabokban rejlő részletek megmutatására, és az előadói utasítások megvalósítására. Említi, hogy a zeneszerzők tempójelzései mindig is nagy problémát jelentettek az előadók számára. Azért meglepő a lemezborító eme bekezdése, mert 2003 előtt, mielőtt ez a Naxos-lemez kiadásra került volna, már nyolc másik előadó készített felvételeket Ligeti etűdjeiből, s ennek a nyolc másik előadónak sikerült a Ligeti által megadott tempókban és időkereten belül megvalósítani a kottában álló előadói utasításokat és a darabok apró részleteit. Következetlenségnek hat ebben a kérdésben, hogy Idil Biret csupán a gyors tételek tempóit vette lassabbra, lassú tételeket azonban gyorsabban, összefogottabban adja elő, mint azt Ligeti a kottában kéri. Idil Biret nemcsak a tempókban tér el Ligeti szándékaitól, de sokszor artikulációban, dinamikában, pedálozásban is. A tempótartás e felvétel rendkívül gyenge pontjának bizonyul, a darabok szellemi üzenete pedig végképp nem bomlik ki. Felmerül a kérdés: vajon mi vezérel egy zongoristát arra, hogy ilyen mennyiségű lekottázott hangot tanuljon meg, ha nem akar, vagy nem tud vele közölni semmiféle mondanivalót? Mi ennek a lemezfelvételnek a célja és értelme? Talán csak a kötelezőnek vélt vagy a divat diktálta tisztelgés Ligeti életműve felé a Naxos részéről? A darabokban rejlő afrikai, jazz és népzenei hatásokról kizárólag a lemezborító műismertetőit író Richard Whitehouse utalásaiból értesülhetünk, a hangzó előadás alapján aligha.

A lemez különlegességét lenne hivatott képviselni a tizennegyedik etűd gépzongorára írott változatának előadása, ezúttal nem gépzongorán, hanem Idil Biret személyes előadásában. Az amúgy is nehézkesen, mindvégig csupán mezzoforte hangszínen, a szólambelépések követhetetlenségével előadott *Columna infinită* (a lemezborító szerint *Coloana infinitå*) gépzongorára komponált változata, a *Coloana fără sfârşit*, előbbi párjánál még egy fokkal lassabb és nehézkesebb tempóban szólal meg, dinamikai árnyalatlanságával pedig a gépzongorák korai, fejletlenebb példányait idézi. A gépzongora hangzás a *L'escalier du diable*-ra is jellemző, a sziszifuszi küzdelmesség nem érezhető, fantáziátlan leckefelmondásnak hat a hangok becsületes végigdörömbölése. Az *Entrelacs*-ban a tizenhatod értékek túlmagyarázása jellemző, viszont az etűd zárószakaszában Idil Biret egy dallamkiemeléssel vonja rokonságba a művet az *En suspens* etűddel, ill. annak témájával. A *Der Zauberlehrling*ben a folyamatok haladását akadályozza a hangok csoportosító hangsúlyozása, Biret végül frappáns, virtuóz befejezzéssel enyhíti az előadás levegőtlenségét. A *Vertige*, a *Fém* és a *Galamb borong* hallgatása közben felmerül, hogy vajon a művésznő elolvasta-e a művek címeit.

Érdemesebb talán az első kötet előadásáról szólni. A *Désordre* etűdben a belső mozgást staccato billentéssel valósítja meg Idil Biret, a dinamika itt is egysíkú, a ritmikai sűrűsödés az egyre lassuló tempóban nyilvánul meg. A tematikus anyagot elsősorban a jobb kézben hallhatjuk világosan, a bal kéz kánonja elhalványul a jobb kéz vezető szerepe mögött; ez az aránytalanság a darab középrészében, a halkabb dinamikájú szakaszokban oldódik csak fel. A *Cordes à vide* tölcsérhangzása érdekesnek bizonyul, a művésznő kis crescendókkal vezeti a dallamvonalakat a hangzás két széle felé, a diszkantba és a basszusba. Az etűd állóképszerű karakterét az apróbb ritmusértékek zökkentik ki alapállapotából. Ezeknél a cizelláltabb részeknél sajnos a tempó ismét lelassul, a ritmusképletek eltorzulnak, a befejező ritartando pedig a tempón belül már követhetetlenné válik. A *Touches bloquées* akadozó ritmusait Idil Biret még a rubato játékkal is fokozza, a középrészben a szekundsúrlódásokkal tarkított oktávák gesztusai összefolynak, szinte előke-szerű pödréseknek hatnak. A *Fanfares* akszak ritmusai legato, kevés pedállal jelennek meg, kivételesen híven követve a szerző utalását. A fanfár téma pontos artikulációval szólal meg, kár, hogy a téma második párja már csak a kísérőszólam sietésével együtt tud megnyilvánulni. Az *Arc-en-ciel* felhőtlen hangulatú, szép hangon elénekelt előadásában a szoprán szólamra fűzi fel a történéseket

Idil Biret. A lemez egyik pozitív pontja ez a mű, mely a szokatlanul gyors tempó ellenére igazi mese-darabbá alakul Biret tolmácsolásában. Az *Automne à Varsovie*-ra ugyancsak lassabb tempó jellemző, az újabb és újabb szólamok belépését mindig a hangsúlyos indítás eszközével oldja meg a művésznő. Érdekesség azonban, hogy a lefelé mutató lamento téma ellensúlyozására Biret minden felfelé irányuló kromatikus mozgást erősen kiemel. A darab fúgaszerkezete sajnos nem válik hallhatóvá.

Erika Haase német zongoraművésznő tizenhat Ligeti-etűd felvételét készítette el a Tacet kiadónál, egy huszadik és huszonegyedik századi szerzők etűdjeit magába foglaló lemezsorozat részeként. Debussy, Lutoslawski, Szkrjabin, Bartók, Sztravinszkij és Messiaen etűdjei mellé rendezte Ligeti szóban forgó darabjait. Ezen a gazdag palettán Debussy az a komponista, akit Ligeti gyakran említ mint etűdjei komponálása során rá nagy hatással bíró zeneszerzőt. Erika Haase Ligeti-előadását hallgatva azonban éppen a vonatkozó művek Debussyre utaló jellege kerül háttérbe. Az első kötet etűdjei közt a *Cordes vides* és az *Arc-en-ciel* bővelkedik impresszionisztikus gesztusokban és hangszínekben; ezek Erika Haase tolmácsolásában inkább tagoltságukkal, világos formálásukkal jeleskednek. A pedál takarékos használata, az egymás utáni kötőívek feltűnő elválasztása, a tizenhatod ritmusértékek részletező billentése jellemzi e műveknek a felvételét. Ezeknek a daraboknak a jazzes vonásait tompítja az agogikák tudatos, kitervelt alkalmazása, összességében hiányoznak a simulékony és laza karakterek. Az említett két tétel vehető az első kötet két lassú tételének, Haase játékában hosszúnak, néha darabosnak, döcögőnek tűnnek, a zongorahang sem igazán csengő és szép, vélhetően a felvétel készítésekor használt hangszer hibájából. Az első kötet egyik pozitívuma a *Désordre* előadása. Haase interpretációját hallgatva valóban rendetlenség érzetet kelt ez a mű, miközben mégis világosan hallható a darab struktúrája. A ritmikai sűrűsödés nem válik hangzásbeli megvastagodássá, dörömböléssé, mint több más felvételen. A jól követhető strukturáltság mellett ez az előadás érzelmekkel telített is tud maradni; heves, fáradhatatlan, néha már-már hisztérikus hangvétel jellemzi. A *Touches bloquées*-nál kiemelkedő a fűrész ritmusainak zörgés-szerű hangzása, amivel azt éri el a zongoraművésznő, hogy nem dallamtöredékeknek halljuk ezeket a letartott hangok közt kibukkanó ál-ritmusokat, hanem valóban ritmikai elemeknek. A darab középrésze már sajnos nehézkesre, esetlegesre sikerül. A *Fanfares* hallgatásakor a balkáni és jazz-szerű oldottság, az aszimmetrikus ritmusok elemi

élvezete hiányzik. A hangsúlyok hiányoznak a kísérőszólam futamaiból, túl simán, gördülékenyen és könnyen halad a előre a darab. A főszólam dinamikai felrakása kevéssé hallható, általában a forték és forte feletti dinamikák kevésnek tűnnek, a pianók, pianissimók szépek, bár forték hiányában nem eléggé hatásosak. A cikázó dallamok előkéi erőltetetten kijátszottak, klasszicizáló jellegűek. Az első kötet záródarabjaként az *Automne à Varsovie* igazi érdekesség. A hangzás hátterét alkotó oktávfüggöny szépen felfestett felületet ad, a témák lamentálása humánusan, szívből jövően szólal meg. A darab fúgaszerkezete kitűnően érvényesül, a témák belépéseit Haase remekül körvonalazza. Az egész mű polifóniája szinte „láthatóvá" válik Haase játékát hallva.

A második kötet etűdjeinek tolmácsolása hat leginkább koherens ciklusnak, szinte egyetlen kerek műnek Erika Haase lemezén. Bár a *Galamb borong*ban Haase helyenként gondatlan, pontatlan billentéssel, ritmikai ingadozásokkal küzd, mégis a darab folyamata, és a hangzás gamelán illúziója érthetővé, magával ragadóvá válik. A *Fém* tényleg fémes hangon szólal meg, jól elkülönülnek az etűdön belül kirajzolódó népdalszerű rövidebb szakaszok, bár nem egyértelműen organikus megoldás e szakaszok végét hangsúllyal és megnyújtott hangokkal jelölni, quasi pontot tenni az említett részek végére. Néhol a szünetek rövidebbekké válnak, mint a tempó adta nyolcadérték ideje, ez sietős érzetet ad a darabnak. Az etűd második felében a hosszabb nyolcadláncok eljátszása néha nehézkesre, fáradékonyra sikerül. A szerző utalásában megadott ad libitum hangsúlyozás lehetőségét a művésznő nem a jazzes karakter kialakításához használja eszközként, hanem egyes akkordok meg-megnyújtásával foltokat képez a hangzás folyamatában; mintha azt próbálná kinyilvánítani, hogy a hangsúly egyben hosszabb hangot is jelent. Bizonyára vannak zenerészletek, ahol ez az ötlet igaznak bizonyulhat, mégis ebben az etűdben, az állandó nyolcadértékek és nyolcadszünetek környezetében ez nem feltétlenül segíti a mű megszólalását. A *Vertige* zsongása jól eltalált hangzó felület, a nyolcadértékek egyetlen hangháttérbe képesek rendeződni. Sajnos ebben a műben is tapasztalható helyenként egyenetlenség, fésületlen billentés, főként a diszkant regiszterekben megszólaló részleteknél. A basszusból felfelé törő második téma építkezése markánsan emelkedik ki az alap hangtérből. A dinamikai változások nem folyamatként, hanem szakaszos, lépcsőzetes váltásokként valósulnak meg Haase játékában. A *Der Zauberlehrling* tempóválasztása

a felvételnél használt zongora billentéséhez gyorsnak bizonyul; a repetíciók be-befulladnak, kis lyukak keletkeznek a hangzás folyamatában. Alapvetően ideges, borulékony benyomást kelt a darab tolmácsolása. Emellett a frappáns, humoros karakter kárpótlás a technikai bizonytalanságokért. Az *En suspens* szép, zengő zongorahangon szólal meg, parlando jellege és a rubatók arányos, érthető alkalmazása népzenére emlékeztet. Kár, hogy ez az érthetőség a variált részekben fellazul, nehezen követhetővé válik. Az *Enrelacs* etűdben elsősorban a ritmikai elemeket és ötleteket emeli ki Erika Haase, a színgazdagság, a billentés árnyaltsága itt háttérbe szorul. Talán ez az egyetlen etűd a sorozatban, amelynek Haase előadásában ténylegesen az etűd-jellege érvényesül, nem válik igazán zeneművé, költői üzenetet nem hordoz.
A dinamika nem mindig a kottában előírtakat követi, sokszor gerjedő interferenciákkal zavart a hangzás, a zongora fémesen bezeng a pedálozás és billentés összehangolatlansága miatt. A *L'éscalier du diable* és a *Columna infinită* párt alkot ezen a felvételen. Szoros összetartozásukat a hangzás hasonlósága, és a felfelé örvénylő szakaszok hasonló kiemelése erősíti. Mindkettőre jellemző a felfelé tartó irány kitartó fokozása az emelkedés gesztusának megjelenítésével és a dinamika erősítésével egyaránt.
A *L'éscalier du diable* artikulációját helyenként megzavarja az önkényesen megjelenő legatók alkalmazása, ez általában a hangsúlyok kiemelésekor jelentkezik, ahol újra a hangok megnyújtása Haase eszköze. Az augmentált középrész végzetszerű harangozása igazán drámai erővel hat. A darab végének hosszas kicsengéséből attacca, trackszünet nélkül bomlanak ki a *Columna infinită* kezdőhangjai. A billentés az összes nehézség ellenére mindvégig legato tud maradni. Az újonnan csatlakozó szólamokat Haase erőteljes hangsúlyokkal lépteti be a hangmasszába, így ezek megjelenése jól érthető, de a felfelé törekvő rajzolatukat egy kicsit elnehezíti, lefelé húzza. Mégis a két záródarab jól kifejezi a mélyből felfelé, a démonitól az isteni felé való törekvést.

A harmadik kötet etűdjeiből az első kettőt játszotta lemezre Erika Haase. Ez a felvétel más zongorán, más mikrofonbeállásokkal készült, mint az első két kötet felvételei, a hangzás is sokkal részletgazdagabb, élvezhetőbb. A *White on White* szertartásos, méltóságteljes kezdésére meditatív hangulat és a szó jó értelmében vett céltalanság jellemző. A dallamlépések nem akarnak sehová eljutni, önmagukban valóan szépek. A gyors rész hangzásában nem a kiemelt hangok hallatszanak fontosnak, hanem az egész massza nyolcadmozgása zakatol. A *Pour Irinában* feltűnő a romantikus

hangvétel, a kottába be nem írt svellerek gyakori alkalmazása. Mindez egyáltalán nem árt a darab sötét, szomorú karakterének, a hangzás hátterében érezhető a mögöttes csend is. A darab második szakaszában mindezt Haase az agogikák már-már szélsőséges szabadságával is fokozza. A harmadik és negyedik szakasz ritmikai építkezése és virtuozitása bravúros.

A Wergo kiadónál jelent meg a Ligeti-etűdök első kötetéből és Messiaen *Vingt regards sur l'Enfant Jésus* c. zongoraciklusának öt tételéből összeállított felvétel Volker Banfield előadásában. Volker Banfield nevéhez fűződik a Ligeti-etűdök felének (no.2–9. és no. 13.) ősbemutatója, és három etűd (*Fanfares, Fém, L'escalier du diable)* ajánlása is.

Banfield interpretációja markánsabbnak, keményebb hangzásúnak tűnik, mint a többi előadó felvétele. Takarékos pedálhasználat, száraz hangzás jellemzi játékát. Világosságra törekvő, kerülőutaktól mentes megfogalmazása ez ennek a hat etűdnek.

A lassú tételek sem elsősorban színgazdagságukkal tűnnek fel. A *Cordes vides* szólamvezetését Banfield erőteljesen meghúzott határvonalakkal tagolja, az ívek nem hajlékonyak, inkább lépegető hangok sorát vonultatják fel. Az *Arc-en-ciel* történései hasonlóan alakulnak, egyáltalán nem jazz-darabnak tűnik ebben az előadásban ez a mű. A tagolások itt általában egy-egy subito pianissimo beékelésével keltik fel a figyelmet. A forték többnyire heroikusan szólalnak meg, emiatt a szivárvány nem egy természeti kép lefestésének érezhető, hanem az ember rácsodálkozásának a természet fenséges jelenségére.

A *Touches bloquées* és a *Fanfares* is színekben, dinamikákban kevéssé változatos, viszont ritmikai megközelítésük izgalmas, élő, nem gépies. A *Touches bloquées*-ban az egyetlen zavaró tényező a középrész sietős jellege, itt a szünetek folyton lerövidülnek, így az oktávokkal és szekundsúrlódásokkal átszőtt elemek egymásra zsúfolódása a következmény. A *Fanfares*-ban a bolgár ritmus billentésmódja inkább leggiero, semmint legato. A főszólamban a fanfár téma kevésbé jelentős, Banfield mindannyiszor inkább az előkés hangokkal tarkított második témát helyezi előtérbe. A frázisok vége néhol hosszúra nyúlik, belelógva a záróhangokat követő szünetek értékeibe, néhány helyen pedig ritmikai bizonytalanság, egyenetlenség érezhető.

A *Désordre* és az *Automne à Varsovie* közös vonása a kétségbeesett, drámai hangvétel. Volker Banfield játéka alapján mindkettőben jól követhető a ritmikai

struktúra alakulása, formálódása. A *Désordre*-ra jellemző a nagyon hangos forték, a rockgitár-szerű basszusok használata. Banfield másik eszköze a téma már-már nehézkes hangokkal való kiemelése az egyenletes nyolcadmozgás háttérből. Hasonló jelenséggel találkozhatunk az *Automne à Varsovie*-ban, ahol a tizenhatod értékek zakatolása időnként szétrombolja a lamento-téma építkezését. Kivált az augmentált témamegjelenésekkor válik nehezen követhetővé a dallamlépések kapcsolata, a gyorsabb ritmusértékekben mozgó téma-elemek gesztusszerűbbek, ekkor a lamento-téma kromatikusan csúszó jellege is jobban kivehető. A darab közepén megjelenő unisono téma a basszusban és a diszkantban légüres tér érzetét kelti, mellőzi a dermedtséget, félelmetességet; érzelmektől mentesen két távoli regiszter hangzásának érdekes együttállását jeleníti meg csupán a kifejezés igénye nélkül. Nemcsak e kiemelt részletből, hanem a darab egészéből is hiányzik a mondanivaló mélysége.

A ciklus összképe nem igazán kelti többtételes ciklikus mű érzetét, sokkal inkább önálló darabok egymásutánjának hat.

Lucille Chung Ligeti-lemeze a Dynamic kiadó gondozásában került a nagyközönség elé, az etűdök második kötetét és fiatalkori zongoraműveket (*Capriccio no. 1., 2., Invention, Musica Ricercata*) vett fel a kanadai születésű zongoraművésznő. A lemezen elsősorban az utóbbi négy mű előadása tűnik hitelesnek, érdekesnek, kidolgozottnak.

Az etűdök felvételei sok kívánnivalót hagynak maguk után. Általános az óvatos, biztonságra törekvő tempóválasztás, némely etűdnél ez szinte gyakorlótempóként hat. A tempótartás sem erős oldala ennek az interpretációnak; nehezebb, problémásabb részeknél Chung egyszerűen lassabban kezd játszani. A pedálhasználat zavaros. Néhol véletlenszerűen és indokolatlanul jelenik meg, másutt a pedál mellőzése jellemző – ezáltal pl. zsongó felületek kialakulása helyett a hangzás zakatolóvá, ritmizálttá válik. Az egyes etűdökre alapvetően jellemző mozgásfajták Lucille Chungnál szorgalmas „nyolcadolássá", „tizenhatodolássá" fajulnak. A tágabb, robusztusabb akkordoknál nem kívánatos törések, arpeggiók tarkítják a darabokat – feltehetően a művésznő kis kézmérete miatt választotta ezt a megoldást Ligeti etűdjeinek előadásakor, s talán nem zavarta a tény, hogy így ezek az akkordok aligha képesek betölteni szerepüket a művek történései közt.

A fent említett hiányosságok mellett a *Galamb borong* szerkezetének megformálása is nehézségekbe ütközött a művésznő számára. A darab folyamán nem lehet érezni, tudni, hogy tulajdonképpen hol is tartunk a műben, az elején, a közepén, a végén, a bevezetésnél, a bonyodalomnál, vagy a befejezésnél. A *Fém* artikulációja nem következetes, a staccato és legato billentésmódok keverednek, a pedál leginkább a nehezebb részek elfedésére kapcsolódik be, forte és piano közt szinte észlelhetetlen a különbség, erősebb, halkabb dinamikákról szó sincs, a tempótartás nagy nehézségekbe ütközik. A Lento kóda jelent felüdülést a fűrész után, itt az akkordok változásai jól hallhatóak, szépen lélegeznek a szünetek, a mű legvégén is csak annyi rontja el a hatást, hogy a túlméretezett ritenuto miatt más ritmusértéket hallunk, mint

ami a kottában áll. A *Vertige*-ben hangszínekről nem beszélhetünk, a szorgalmas, igyekvő nyolcadjáték jelenti a darab egyetlen tulajdonságát. A *Der Zauberlehrling* ismételt hangjai meglepően pontos billentéssel szólalnak meg, a humoros karakter jól érvényesül, a darab végén azonban döbbenetes meglepetést okoz egy hanghiba a záróakkordban. Az *En suspens* szép hangon szólal meg; világos, népdalszerű elemei, és a hangnemváltásként érzékelhető hangkészlet változások is érthetőségükkel emelik ki ennek az etűdnek a tolmácsolását a lemez színvonalából. Az *Entrelacs* előadása szinte gépzongora-hangzásra emlékeztet, a *Galamb borong*gal rokon hangzás egyáltalán nem fedezhető fel, helyette egyenletes zakatolást hallunk. A ritmikai síkok sem különböztethetők meg egymástól, a polifónia még csak nem is feltételezhető Chung játéka alapján. A *L'escalier du diable* artikulációja precíz, de a tempó itt is messze alulmarad a szerző által meghatározottól, a felfelé emelkedő gesztusok nem társulnak dinamikai építkezéssel. A középrész harangozása kelti egyedül „előadás" érzetét, itt Lucille Chung a diszkant regiszterben megszólaló motívumokat helyezi előtérbe. A visszatérés megfogalmazása már sajnos kevésbé pontos, mint a mű első szakasza. A *Columna infinită* pozitívuma, hogy a felfelé özönlő hangmassza helyett Chung rejtett dallamokat próbál kiemelni a hangorkánból, a takarékos pedálozás itt kifejezetten az érthetőség javára szolgál.

Transzcendens etűdök

Csalog Gábor lemezéről*

Noha hosszan lehetne sorolni a válogatás erényeit, a két etűd-sorozat egymással való megfeleléseit, a lenyűgözően végiggondolt koncepció által megvilágított kapcsolódási pontokat, a lemez mégsem ettől lesz az utóbbi idők egyik legizgalmasabb és legfelkavaróbb lemeze, hanem a zenében való tökéletes feloldódás nyújtotta élménytől. A felvételt hallgatva két látszólag különböző, mégis hasonlóan gondolkodó zeneszerző transzcendens dialógusába tekinthetünk bele, s ebben a dialógusban Csalog Gábor nem vesz részt. Az ő szerepe arra szorítkozott, hogy összehozzon két embert, akikről nem gondoltuk volna, hogy megférnek egymással. Megszervezte a találkozót, és a háttérbe húzódott, hogy arra figyelhessünk, amire valójában érdemes: a beszélgetésükre.[1]

Liszt remekül illik a Ligeti-darabok közé, vagy fordítva: a Ligeti-darabok szomszédságában Liszt új fénybe kerül. […] Bár a legjobb módszer, ha folyamatosan, az elejétől a végig hallgatjuk a lemezt, azt javaslom, aki most kezdi az ismerkedést Ligeti művészetével, elsőként az *Automne á Varsovie* című etűdöt rakja föl először. Ez a csodálatosan impresszionista és költői látomás, mely egyben emlékmű Chopinnek, az elgondolható legnagyobb zeneszerzői tudás tárháza is. A négyszólamú, de a szólamokat különböző tempóban (!) vezető írásmód olyan feszültséget, olyan csúcspontokat teremt, hogy a túlcsorduló szépség mintegy az elviselhetetlen határán lobog.

Nagyszerű lemez: Csalog Gábor pályája zenitjén.[2]

[…] Csalog Gábor felvételének meghallgatása után evidenciának tűnik az, ami eddig senkinek nem jutott eszébe. Liszt és Ligeti etűdjeit nemcsak a műfaj, nemcsak a zongora játéktechnikai lehetőségeinek kitágítása rokonítja egymással, s még csak nem is az

---

*Csalog Gábor 2004-ben a BMC kiadónál megjelent lemezéről a hazai szaksajtó és zenei portálok kritikáiból idézek, valamint a nemzetközi visszhang hazai összefoglalóját is közlöm. Magamat nem érzem hivatottnak arra, hogy írjak erről a lemezről, mivel Csalog Gábor tanárom volt, s emiatt elfogultsággal lenne vádolható egy általam írott recenzió.

1 **Fazekas Gergely**, „Liszt és Ligeti dialógusa”. *internet*, (www.fidelio.hu, 2004.)

2 **- csonta -**, „Két kozmopolita magyar (Csalog Gábor / Liszt- és Ligeti-etűdök)”, *internet*, (www.momus.hu, 2004)

a tény, hogy a virtuóz technikai elemek mindkettejüknél magvas zeneiséggel töltekeznek meg, s költészetté, drámává lényegülnek át. Konkrét hangzások, tételtípusok térnek vissza a két szerző etűdjeiben, s ezek a párhuzamok váratlan rímként csengenek össze a CD nagyszerűen szerkesztett műsorán, a felismerés örömével gazdagítván a hallgatót. […] ha a Ligeti-etűdöket hasonlítjuk össze Pierre-Laurent Aimard és Csalog előadásában. Bizonyos etűdökben nem érezni lényeges eltérést, bár a *Désordre* (1. etűd) dinamikai skálája Csalognál teljesebb, a folyamat plasztikusabb, és feszültséggörbéje jobban „kileng". A *Galamb borong* (7. etűd) is egyenértékű interpretáció kettejüknél. Csalog felvételén az *una corda - tre corde* váltás óriási dinamikai különbséget eredményez: mintha az orgona redőnyszekrényét zárná be vagy nyitná ki az előadó. A 2. etűdben (*Cordes à vide*) már jelentős különbség mutatkozik Csalog javára: egy-egy hang kiváratása, késleltetése, a finom agogika alkalmazása sokkal poétikusabbá teszi ezt az értelmezést Aimard olvasatánál: lebilincselő a vezetőhangok „vágyakozása" a célhangra, s a dallam vonalvezetése sokkal erőteljesebb. Hasonló mondható el az 5. etűdről (*Arc-en-ciel*) is. A 10. etűdben (*Der Zauberlehrling*) Csalog úgyszólván a saját térfelén verte meg *Aimard*-t (lám, mégis lealacsonyodtunk a sporthasonlatig); játéka sokkal virtuózabb, s ami fontosabb: nála a „falakba ütközés", a hangterjedelem határainak elérése sokkal drámaibb mozzanattá válik. Az *„Ördöglépcső"* (13. etűd, *L'escalier du diable*) Csalog változatában immár klasszisokkal jobb az Aimard-énál. Noha általában a francia zongorista tempói a gyorsabbak, ezt a tételt Csalog abszolválja rövidebb idő alatt – bár ez a legkevésbé lényeges. A dinamikai skála, amely Aimard-nál mesterségesen tompított marad, nála kinyílik. S akárcsak a 10. etűdben, a hangterjedelem határaiba való beleütközések hatalmas csúcspontokká válnak, s mivel e csúcspontok ebben az etűdben igen sűrűn következnek be, Csalog nagy érdeme, hogy mégsem oltják ki egymást, hanem tökéletesen megvalósítják a nagyformát Ligeti leghosszabb zongora-etűdjében. Nem kevesebbet állítok tehát, mint hogy Ligeti etűdjei, amelyeket eddig elsősorban Pierre-Laurent Aimard játékában ismerhetett meg a magyar közönség is – hangfelvételen és élő koncerten egyaránt –, s amelyek már eddig is osztatlan csodálatot váltottak ki, még jelentősebb kompozícióknak tűnnek Csalog Gábor olvasatában.

A Ligeti-etűdök egyenként is pompás előadásának hatását azonban megsokszorozza az a kontextus, amelybe Csalog felvétele helyezi őket: Liszt etűdjei. Ebből az izgalmas összeállításból önálló nagyforma kerekedik ki, ez a CD tehát nem az összkiadások és antológiák elvét követi, hanem egyedi, megkonstruált program, akár egy jó

hangversenyműsor (olyasféle, amilyenre maga Csalog is számos példát szolgáltatott már). A két zeneszerző egymás mellé állított etűdjeinek rokon vonásai – mint fentebb írtam – rímként csengenek össze, a költemény „rímképlete" azonban változik. A hatásos nyitány, a liszti transzcendens etűdök Preludiója után két páros rím következik. A 2. (a-moll) transzcendens etűd viharára egy Ligeti-féle vihar-darab, a *Désordre* válaszol, majd a *Cordes à vide* líráját Liszt 3. transzcendens etűdjének, a *Paysage*-nak lírai poézise egészíti ki. A továbbiakban rafináltabbá válik a rímképlet, s immár hármas egységek alkotnak egy csoportot. A 6., 7. és 8. szám egy speciális effektus köré épül. Liszt 4. *Paganini-etűd*je hegedűt utánzó hangzatai a „Bűvészinas" (*Zauberlehrling*) című Ligeti-etűd hangrepetícióiban találnak folytatásra, s ugyanez az eszköz a belső szólamok zsongásában köszön vissza Liszt *Waldesrauschen*-jében. A következő hármas csoportot Ligeti-darab nyitja, a *Galamb borong*, melynek kezdete roppant módon hasonlít Liszt 12. transzcendens etűdjének (*Chasse neige*) első taktusaihoz. Ez utóbbi viszont, lefelé gravitáló skálameneteivel már a 6. Ligeti-etűdhöz (*Automne à Varsovie*) egyengeti az utat. Meggyőző hármas egységet, lírai fennsíkot alkot az *Arc-en-ciel* (5. Ligeti-etűd), Liszt 11. transzcendens etűdje, az *Harmonies du soir* és a Kurtágnak ajánlott *En suspens* (11. Ligeti-etűd). A rímsorozatnak a liszti *Ab irato* makacs dühe vet véget, s a felvétel két utolsó darabja, Ligeti 13. és 14. etűdje, az „Ördöglépcső" (*L'escalier du diable*) és a „Végtelen oszlop" (*Coloană infinită*) már legfeljebb egymásnak felel meg, hiszen mindkettejük a perspektivikus trükkök zenei leképzéseként ható akusztikus „csalás"-ra épül, s a végesbe zárt végtelennel folytat szívszorító játékot.

Nem lennék meglepve, ha Csalog Gábor etűdlemeze szenzációt keltene, és lemezdíjak sorát nyerné el a közeljövőben. Mármint azokon a fórumokon (talán vannak még ilyenek), ahol a szellem diadala, a zenei és az intellektuális élmény egymást erősítő hatása még szenzációnak számít.[3]

A brit Gramophone zenei szaklap legfrissebb, februári számában elismerő recenziót közöl Csalog Gábor tavaly, a BMC Records kiadónál megjelent lemezéről, amelyen Liszt és Ligeti etűdjeit adja elő. Korábban az amerikai klasszikus zenei portál, a Classics.Today.com, valamint a spanyol CD-Compact magazin is igen elismerően méltatta az albumot. A spanyol CD-Compact a kitüntető, *ajánlott lemez* minősítést adta a felvételnek tavaly októberi számában. A kritika reveláció értékűnek tartja, azt, ahogyan Csalog ujjai alatt párbeszéd

3 **Farkas Zoltán**, „Önmagunk túllépése" *Muzsika 47/4* (2004. április): 36.;

alakul ki a múlt és jelen között, és amiként előadásában összekapcsolódik a legnagyobb magyar zeneszerzők közül eme kettő – Liszt és Ligeti – művészete. Azonban nem csak a spanyol lap, hanem a ClassicsToday kritikusát is lenyűgözi a Csalog által vont párhuzam Liszt 4. *Paganini-etűdje* és Ligeti *Zauberlehrling* című etűdje között. Érdekes módon, mindkét orgánum ezeket emeli ki. A brit magazin szintén előtérbe helyezi a lemez tematikájának eredetiségét és ötletességét. *Zeneiségét és játéktechnikáját tekintve Csalog a legnagyszerűbb benyomást kelti* – írja a recenzens. Majd így folytatja: bár a Liszt etűdöket hallgatva néha az volt az érzésem, alább hagy költői hevülete, a Ligeti-etűdök szakadatlan lendülete, értelmezése és virtuozitása a Pierre-Laurent Aimard-féle kategóriába emelik az interpretációt.[4]

4 **H. Magyar Kornél**, „Csalog Cd-jének nemzetközi visszhangja”, *internet*, (www.gramofon.hu, 2005)

Gianluca Cascioli az első zongoristák között szerepel, akik Ligeti etűdjeiből lemezfelvételt készítettek. 1997-ben jelent meg az a Deutsche Gramophon-album, melyen Beethoven-, Webern-, Schönberg- és Boulez-művek mellett két Ligeti-etűd, a *Cordes vides* és a *Fanfares* is szerepel. Cascioli alapvetően a jazz oldaláról közelít Ligeti zongorazenéjéhez. Előadásának legnagyobb pozitívuma az improvizatív, spontán kifejezés. A Cordes vides békés, jóformán érzelmektől mentes, hideg színekkel megrajzolt világa erős kontrasztot képez a *Fanfares*-ral. Utóbbit változatos hangsúlyrendszer, éles non legato billentés jellemzi.

A *Cordes vides*-ben Cascioli a hangzás két szélső regiszterére épít. Érdekességként hat, hogy a kíséretnek vélt balkéz szólamot fontosabbnak hallatja, mint a jobb kéz dallamként élő elemeit. A bal kézben alászálló legato vonulatok méltóságteljes haladása szabja meg a zene terét, idejét. A jobb kéz motívumai árnyékként épülnek be a bal kéz kialakította térbe. Árnyékként, de dallam-árnyékokként. Olyan dallamok ezek, melyek nem főszólamként hivalkodnak, hanem úgy viselkednek, akár egy fénykép negatívján a sötét fényfoltok. A darab egész első szakaszát a süllyedés kifejezésére fűzi fel a fiatal olasz pianista. A dinamikai árnyalásban is a diminuendókat jobban előtérbe helyezi, mint az erősítéseket. A mű második fele a kvint kettős-fogások kürtszerű jelzéseitől kezdve általában a felfelé mutató irányokat emeli ki, s itt a crescendóké a dominánsabb szerep. A darab vége felé az egyre apróbb ritmusértékekből álló befejezés kicsit anyagivá válik, finomabb billentéssel, kevésbé zakatoló ritmusokkal harmonikusabban illeszkedne az előzményekhez.

A *Fanfares* tolmácsolása kevésbé eredeti. A kottában legato jelzettel ellátott bolgár ritmusú kíséret egyértelműen non legato szólal meg. A főszólam fanfár-hangközei és népdalszerű sorai következetes hangsúlyozási koncepciót mutatnak. Az első quasi-népdalsor lefutásakor minden frázis első hangja kap erős hangsúlyt, a frázisok záróhangjai staccatók. A második quasi-népdalsornál már a frázisok harmadik hangjai lesznek hangsúlyosak, a záróhangok pedig tenyeres-talpas tenutókként szólalnak meg.

A továbbiakban ezt a kétféle megformálást váltogatja művész, figyelmen kívül hagyva a kottába beírt hangsúlyozási utalásokat. A második téma cikázó dallamai és a gyorsan a főhang elé beszúrt előkék válnak leginkább jazzes elemmé a darabban. A tempó kimért, ennek ellenére képes lendületesnek hatni az etűd. Néhány helyen a kíséret-dallam cseréje a két kéz között zökken, a kezek összjátéka billen, kis egyenetlenségek tapasztalhatók. Ezzel együtt érdekes, virtuóz előadás Gianluca Casciolié.

VII. „dediée à…”

ismertetők azokról, akiknek az egyes etűdök ajánlása szól

Pierre Boulez

A közép-franciaországi Montbrisonban született 1925-ben. Eredetileg matematikusnak készült, csak 1944-ben döntötte el, hogy muzsikus lesz, ekkor iratkozott be a párizsi Conservatoire-ba, ahol Messiaen növendéke volt. 1945-ben René Leibowitz irányításával ismerkedett meg a tizenkét fokú rendszerrel. Kompozícióival világszerte nagy feltűnést keltett, ezzel egy időben színházi karmesterként dolgozott. 1954-ben megalapította az avantgárd zenét támogató Domain Musicale nevű hangverseny-társaságot. Ennek keretében karmesterként is működött, s hamarosan a világ legjobb zenekarainak vezénylésére hívták meg. Az 1970-es évek közepe óta az IRCAM direktora. 1976-ban megalapította az Ensemble Inter-Contemporaint.

Volker Banfield

Tizennégy éves korában felvételt nyert a detmoldi Észak-német Zeneakadémiára. 1960-ban a Berlin Jeunesse Musicales versenyének győztese lett. 1965-ben DAAD ösztöndíjjal az Egyesült Államokba ment, ahol Adele Marcusnál tanult a Juilliard Schoolban New Yorkban, majd később Leonard Shure irányításával Austinben folytatta tanulmányait a University of Texason. Amióta Németországba visszatért, rendszeresen fellép a legrangosabb zenei központokban. CD-felvételei a Wergo cég gondozásában jelentek meg. Jelenleg a Hochschule für Musik und Theater Hamburg professzora.

Louise Sibourd

Zenei képzését zongora-, karmester- és dalkíséret-szakokon végezte a párizsi, bécsi és prágai zeneművészeti egyetemeken, majd a párizsi Sorbonne-on zenetudományi diplomát is szerzett. A svájci Morges Nemzetközi Zongoraverseny első helyezettje lett. Európa-szerte koncertezik, Ligeti György zongoraműveiből ősbemutatók fűződnek nevéhez. Jelenleg az Universität für Musik Wien korrepetitora.

Ulrich Eckhardt

1934-ben született Westfalenben. Freiburgban és Münsterben jog- és államtudományi tanulmányokat folytatott, majd zongora- és karmester-szakokon végzett a berlini „Hanns Eisler" Hochschule für Musikon. 1968 és 1972 közt Bonn városának kulturális referenseként működött, több olyan rangos zenei rendezvényt irányítva, mint pl. a Beethovenfeste, Tage Neuer Musik, Bonner Sommer. 1973 óta a Berliner Festspiele intendánsa. Jelenleg a berlini „Hanns Eisler" Hochschule für Musik professzora.

Maurizio Kagel

Argentin származású zeneszerző és karmester. Buenos Airesben zenét, irodalmat és filozófiát tanult az egyetemen J. L. Borgesnél. 1957-ben Kölnbe költözött, ahol 1961-ben megalapította a Kölner Ensemble für Neue Musikot. 1960 és 1974 között a darmstadti nyári kurzusokon tanított. 1974 óta a kölni Staatliche Hochschulén az instrumentális színházi tanszéket vezeti.

Pierre-Laurent Aimard

1957-ben született Franciaországban, tanulmányait a párizsi Conservatoire-ban Yvonne Loriod-nál és Maria Curciónál végezte. 1973-ban megnyerte az Olivier Messiaen Nemzetközi Zongoraversenyt. Az utóbbi évtizedekben Aimard világszerte koncertezik, gyakran olyan neves karmesterek szólistájaként, mint Pierre Boulez, Sergiu Celibidache, Seiji Ozawa, Zubin Mehta, Christoph von Dohnányi, Andrew Davis, Giuseppe Sinopoli, Charles Dutoit és Kent Nagano. 1976-tól az Ensemble Inter-Contemporaine szólistája. Tizennyolc évet töltött az együttesben, ősbemutatók fűződnek nevéhez, a nemzetközi kortárs zenei élet egyik kulcsszereplőjévé vált. Rendszeresen együtt dolgozik Boulezzel, Ligetivel, Stockhausennel és Kurtággal. A kortárs zene iránti elkötelezettsége mellett Aimard ugyanakkor jelentős klasszikus reperoárral is rendelkezik.

Kurtág György

1926. február 19-én a romániai Lugoson született. 1940-ben Temesváron kezdte zenei tanulmányait Kardos Magda és Max Eisikovits vezetésével, majd a háború után

Budapestre települt át. A budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán Farkas Ferenc, Veress Sándor és Kadosa Pál tanítványa volt. 1957-től egy évig Párizsban Marianne Stein, Oliver Messiaen és Darius Milhaud irányításával képezte tovább magát. 1958–1963-ig a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola korrepetitora, majd az Országos Filharmónia szólistáinak tanára. 1968-tól a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola kamarazene-professzora. Az elmúlt években Berlinben, Hollandiában és Franciaországban élt. Kurtág György a kortárs zene egyik legkiemelkedőbb alakja, a nemzetközi zenei életben világhírű karmesterek és előadóművészek tolmácsolásában szólalnak meg művei.

Vincent Meyer

A londoni Philharmonia Orchestra elnöke. A Ligeti Project elnevezésű, a Sony Classical által kiadott CD-sorozat ötletének szerzője.

Étienne Courant

Párizsi építész, akivel Ligeti György 1994-ben állt kapcsolatban.

Irina Kataeva

Zongoraművészi diplomáját a moszkvai Csajkovszkij Konzervatóriumban szerezte. Elsősorban kortárszenei előadóként vált ismertté. A Sony Classicalnél a Ligeti Project lemezsorozat egyik billentyűs előadója férjével, Pierre-Laurent Aimard-ral együtt. Több jelentős fesztivál vendége, Európa-szerte tart mesterkurzusokat. Jelenleg a párizsi Conservatoire professzora.

Heinz-Otto Peitgen

1965–1971-ig matematikát, fizikát és gazdaságtant tanult Bonnban, majd hat éven át dolgozott az Institut für Angewandete Mathematik der Universität Bonnban. 1973-as matematikai doktorátusa és 1977-es habilitációja után az Universität Bremen professzorává nevezték ki. Itt 1982-ben egy computergrafikai labort hozott létre matematikai kísérletek végrehajtásához. 1992 óta a CeVis (Centrum für Complexe Systeme und Visualisierung) igazgatója. 1985–1991-ig az University of California professzora Santa Cruzban. 1991 óta matematikát és biomedikai tudományokat oktat

a Florida Atlantic Universityn Boca Ratonban. Több könyv és cikk szerzője, melyek Mandelbrot mellett a legjelentősebb tudományos munkák a fraktálgeometria területén. (The Beauty of Fractals 1986, Fraktale. Gezähmtes Chaos 1990, Bausteine des Chaos 1992).

Fabienne Wyler

1962-ben született Genfben. Zenei és festészeti tanulmányokat folytatott. Zongorát, összhangzattant, ellenpontot, hangszerelést és zeneszerzést tanult a Conservatoire de Genève-ben. Műveit többek közt a Studio Agostin, ERA és Antidogma fesztiválokon mutatták be. Részt vett a darmstadti Institut für Neue Musik kurzusain Emmanuel Nunes osztályában, majd Olaszországban Franco Donatoninál tanult.

Bibliográfia

Bouliane, Denys. „Imaginäre Bewegung. György Ligetis »Études pour Piano« ". *MusikTexte* 28/29 (1989, március): 73–84.;

Bouliane, Denys. „ »Six Etudes pour piano « de György Ligeti". *Contrechamp*s 12/13 (1990) 98–132.;

Bán, Zoltán András (csonta). „Két kozmopolita magyar (Csalog Gábor/Liszt- és Ligeti-etűdök)". (internet: www.momus.hu 2004)

Banfield, Volker. „Virtuose Musik. Über György Ligetis »Études pour Piano« ". *Gütersloh'90* (1990): 35–36.;

Bernard, Jonathan W. „Inaudible Structures, Audible Music: Ligeti's Problem and His Solution". *Music Analysis* 6/3 (1987): 207–236.;

Bernard, Jonathan W. „Voice Leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti". *Music Analysis* 13/2–3 (1994): 227–253.;

Burde, Wolfgang. „Im Banne des imaginären Reichs »Kilviria«, Notizen zu graphischen Notaten György Ligetis". *Neue Musikzeitschrift für Musik* (1993. nr. 1.): 47-42.; Szintén megjelent: *Güttersloh'90* (1990): 37–38.;

Clendenning, Jane Piper. „The Pattern-Meccanico Compositions of György Ligeti". *Perspectives of New Music* 31/1 (1993. Winter): 193–234.;

Clendenning, Jane Piper. Contrapunctal Techniques in the Music of György Ligeti. *Yale Dissertation*, 1989.

Dibelius, Ulrich. „Ligetis Horntrio". *Melos* 46/1 (1984): 44–61.;

Dibelius, Ulrich. „Sprache–Gesten–Bilder, von György Ligetis „Aventures zu »Le Grand Macabre«". *MusikTexte 28/29* (1989): 63–67.

„Etüden (CD-Einführung)". *György Ligeti Edition 3, Sony Classical* (1996. SK 62 308.): 14–20.;

„Études pour piano – premier livre (Schallplatten-Einführung)". *Wergo* (WER 6013)

Farkas, Zoltán. „Önmagunk túllépése". *Muzsika* 47/4 (2004. 4): 36.;

Fazekas, Gergely. „Liszt és Ligeti dialógusa". (internet: www.fidelio.hu 2004)

Ferguson, Stephan. „Tradition. Wirkung. Rezeption. Anmerkungen zu Ligetis Klaviermusik". *Neue Musikzeitschrift für Musik* (1993. nr. 1.): 15–8.;

Floros, Constantin. *György Ligeti, Jenseits von Avantgard und Postmoderne.* Komponisten unserer Zeit Band 26, Österreichische Musikzeit Edition Wien: Verlag Lafite, 1996.

Gieseler, Walter. *Komposition im XX Jahrhundert.* Celle: Moeck Verlag, Edition Moeck 4015, 1975.

Gütersloh'90 (1990)

Gütersloh'94 (1994)

Gütersloh'2000 (2000)

György Ligeti in conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself. London: Eulenburg Books, 1983.

H. Magyar, Kornél. „Csalog Cd-jének nemzetközi visszhangja". (internet: www.gramofon.hu 2005)

Hoffmann, E. T. A. *Fantáziadarabok Callot modorában I.* – Kreisleriana. Budapest: Cartaphilus Könyvkiadó, 2007.

Hofstadter, Douglas R. *Metamagical Themas: Questing for the Essence of Mind and Pattern.* New York: Basic Books, 1985.

Hoopen, Christiane ten. „Statische musik, zu Ligetis Befreiung der Musik vom Taktschlag durch präzise Notation". *MusikTexte 28/29* (1989): 68–72.;

„Ja ich war ein utopischer Sozialist – György Ligeti im Gespräch mit Reinhard Oehlschlägel". *MusikTexte 28/29* (1989): 85–102.;

„Kammermusik (CD-Einführung)". György Ligeti Edition 7, *Sony Classical* (1998. SK 62309.): 21–31.;

Kolleritsch, Otto. *György Ligeti, Personalstil-Avantgardismus-Popularität.* – Studien zur Wertungsforschung Band 19 Wien-Graz: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, 1987.

Kunze, Tobias. „An Algorithmic Model of György Ligeti's Etude No. 1, Désordre". (internet: www.fictive.com/t/pbl/1999_desordre/ligeti.html 1985)

Ligeti, György. „Ma Position comme compositeur aujourd'hui". *Contrechamps 12/13* (1990): 8–9.; és szintén megjelent *Ecrits – Musique/Passe/Present.* Paris: Christian Bourgeois Editeur, 1985.

Ligeti, György. „On my Etudes for Piano". *Sonus 9/1* (1998): 4–5.; és szintén megjelent *Erato Compact Disc* (ECD 75555)

Ligeti, György. „Zongoraetűdjeim poliritmikai aspektusai". – előadás, *Nemzetközi Bartók Szeminárium és Fesztivál*, Szombathely, 1990. július 26.

Ligeti, György. „Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen". *in Experimentelle Musik - Raum Musik, Visulelle Musik, Medien Musik, Wort Musik, Elektronik Musik, Computer Musik, herausgegeben von Fritz Winckel, Schriftenreihe der AdK Band 7 Berlin: Gebr. Mann Verlag,* (1970.): 73–80.;

Ligeti, György. „States, Events, Transformations". *Perspectives of New Music* 31/1 (1993. Winter): 25–30.;

Ligeti, György. „…nur die Phantasie muss gezündet werden." *MusikTexte* 28/29 (1989): 3-4.;

Ligeti, György. „Rapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen". *Neue Musikzeitschrift für Musik* (1993. nr. 1.): 20–29.;

Ligeti, György. „On meeting Steve Reich". *African Rhythms CD borító,* Warner Classics (2003): 10.;

Lobanova, Marina. *György Ligeti: Style, Ideas, Poetics.* Studia Slavica Musicologica – Texte und Abhandlungen zur slavischen Musik und Musikgeschichte sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas Band 29, Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2002.

Mann, Thomas. *Doktor Faustus.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 1977.

Michel, Pierre. *György Ligeti, Compositeur d'aujourd'hui.* Collection Musique Ouverte Paris: Minerve, 1985.

„Musizierende Machinen (CD-Einführung)" György Ligeti Edition 5, *Sony Classical* (1997. SK 62 310.): 19–25.;

Nagy, Edina. „A nagy utazás". (internet: http://www.balkon.hu/balk n03_04/12nagy.html)

Nordwall, Owe. *György Ligeti, Eine Monographie.* Mainz: B. Schott's Schöne, 1971.

Op de Coul, Paul. „Sprachkomposition bei Ligeti: »Lux Aeterna« Nebst einigen Randbemerkungen zu den Begriffen Sprach- und Lautkomposition". in *Über Musik und Sprache, Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik ind Musikerziehung, Darmstadt Band 14 Mainz: b. Schott's Söhne,* (1974): 59–69.

Roelcke, Eckhardt. *»Träumen Sie in Farbe?« György Ligeti in Gespräch mit Eckhardt Roelcke*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2003.

Roelcke, Eckhardt – Stahnke, Manfred. *Találkozások Ligeti Györggyel, Beszélgetőkönyv*. Budapest: Osiris Kiadó, 2005.

Sabbe, Herman. *Ligeti György*. Budapest: Continuum, 1993.

Saalfeld, Lerke von. „Ich glaube nicht an grosse Ideen, Lehrgebäude, Dogmen, Gespräch mit György Ligeti". *Neue Musikzeitschrift für Musik* (1993. nr. 1.): 32-36.;

Schmidt, Christian Martin. „Die Dimensionen Zeit und Raum – Arnold Schönberg, Bernd Alois Zimmermann, György Ligeti". in Brennpunkte der Neuen Musik, *Musik-Taschen-Bücher: Theoretica Band 16 Köln: Musikverlag Hans Gerig TB 267*, (1977.): 69–114.;

Shakespeare, William. *Összes drámái, VI. kötet – Színművek*. Budapest: Új Magyar Könyvkiadó, 1955.

Siedentopf, Henning. „Neue Wege der Klaviertechnik". *Melos* (Mainz, 40/3, 1973): 143-146.;

Simha, Arom. *„African Poliphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology"*. New York: Cambridge University Press, 1991.

Stahnke, Manfred – György Ligeti. „Ein Gespräch". in *Musik der anderen Tradition, Mikrotonale Tonwelten, Musik-Konzepte Sonderband, herausgegeben von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn München: edition text+kritik, (*2003/3.): 66–97.;

Steinitz, Richard. „Music, Maths, and Chaos". *Musical Times* (March 1996): 14–20.;

Steinitz, Richard. „The Dynamics of Disorder". *Musical Times* (May, 1996): 7–14.;

Steinitz, Richard. „Weeping and Wailing". *Musical Times* (August, 1996): 14–22.;

„Stilisierte Emotion, György Ligeti im Gespräch mit Denis Bouliane" *MusikTexte* 28/29 (1989): 52–62.;

Stürzbecher, Ursula. *Werkstattgespräche mit Komponisten – „György Ligeti"*. Köln: Musikverlage Hans Gerig, 1971.

Svard, Lois. *„Illusion in Selected Keyboard Works of György Ligeti"*. D. M. A. disszertáció, Peabody Conservatory of Music, 1990.

Taylor, Stephen Andrew. "The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style". *Cornell University,* 1994.

Taylor, Stephen Andrew. „Chopin, Pygmies, and Tempo Fugue: Ligeti's Automne à

Varsovie”. (internet: www.societymusictheory.org 1997)

Toop, Richard. *György Ligeti*. London: Phaidon Press Limited, 1999.

Varga Bálint András. *Zenészekkel zenéről – Beszélgetések világhírű muzsikusokkal*. Budapest: MRT Minerva, 1972.

Varga Bálint András. „Repülőgépen, felhők fölött. Születésnapi beszélgetés Ligeti Györggyel.” *Muzsika* (1993. 6): 5–17.;

Várnai Péter. *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.

Wilson, Peter Niklas. „Interkulturelle Fantasien. György Ligetis Klavieretüden Nr. 7 und 8 – Klaviermusik des 20. Jahrhunderts”. *Melos 51* (1992): 63–84.;

Zalatnai Katalin. „Csendüregek, hangszínfelületek, poliritmika”. *Törökfürdő* (1998. Ősz): 56–60.;

A VI. fejezetben vizsgált felvételek diszkográfiája

Ligeti: Works for Piano, Etűdök No. 1-15, Pierre-Laurent Aimard, **Sony**, **György Ligeti Edition 3,** SK 62308, 1995-96

Ligeti: Etűdök I. kötet, Volker Banfield, **Wergo**, WER 60134-50, 1996

Ligeti: Etűdök No. 2, 4, Gianluca Cascioli, **Deutsche Gramophon**, DGG 447 766 2, 1997

Études pour Piano Vol. I., Ligeti: Etűdök I-II. kötet, Erika Haase, **TACET** 53, 1997

Ligeti: Etűdök No. 1-17, Toros Can, **l'empreinte digitale**, ED 13 125/HM 83, 2000

Études pour Piano Vol. II., Ligeti: Etűdök No. 15, 16, Erika Haase, **TACET** 100, 2001

Ligeti: Piano Works, Etűdök II. kötet, Lucille Chung, **Dynamic**, CDS 358, 2001

Ligeti: Etűdök I-II-III. kötet, Louise Sibourd, **kiadatlan koncertfelvétel**, Muisques Démesurées, Clermont-Ferrand, 2002

Ligeti: Etűdök I-II. kötet, Idil Biret, **Naxos** 8. 555 777, 2003

African Rhythms, Ligeti: Etűdök No. 16, 17, 18, Pierre-Laurent Aimard, **Warner Classics**, 8573-86584-2, 2003

Transzcendens etűdök, Ligeti: Etűdök No. 1, 2, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 14, Csalog Gábor, **BMC**, CD 095, 2004

Ligeti: The Complete Piano Music, Fredrik Ullén, **BIS**-CD-16831/84, 2006

A kottapéldák forrásainak jegyzéke

Debussy, Claude. *Préludes*. Editio Musica Budapest, Z 6057

Debussy, Claude. *Estampes*. Boosey & Hawkes Music Publishers, B. & H. 19 810

Debussy, Claude. *Études*. Durand Paris, DB 15 296

Ligeti György. *Konzert für Violine und Orchester*. B. Schott's Söhne, Mainz 1992, ED 9170

Ligeti György. *Konzert für Klavier und Orchester*. Schott Music International, Mainz 1986, ED 7746

Ligeti György. *Hommage à Brahms, Trio für Violine, Horn und Klavier*. B. Schott's Söhne, Mainz 1984, ED 7309

Ligeti György. *Drei Stücke für zwei Klaviere*. Schott Faksimile Edition, Mainz, ED 6687

Ligeti György. *Études pour piano, premier livre*. Schott Music International, Mainz, ED 7989

Ligeti György. *Études pour piano, premier livre*. Facsimile Edition, Schott Music International, Mainz, ED 7428

Ligeti György. *Études pour piano, deuxieme livre*. Schott Music International, Mainz, ED 8654

Ligeti György. *Études pour piano, troisième livre, cahier I*. Schott Music International, Mainz, ED 8541

Ligeti György. *Musica ricercata*. Schott Music International, Mainz 1995, ED 7718

Schumann, Robert. *Fantasiestücke Op. 12*. Wiener Urtext Edition, Schott/Universal Edition, UT 50038