MŰHELYTANULMÁNY

Marczi Mariann

LIGETI GYÖRGY ZONGORAETŰDJEIRŐL I.*

A Ligeti-etűdök ars poeticája

Ligeti György zongoraetűdjei azok közé a remekművek közé tartoznak, melyeket már a zeneszerző életében siker és megértés övezett: számos előadást, lemezfelvételt értek meg a 20. század nyolcvanas éveitől a 21. század küszöbéig. Maga Ligeti fogalmazta meg, és interjúkban, koncertprogramok ismertetőfüzeteiben, 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. Először tizennégy éves koromban tudtam a szüleimet rávenni, hogy zongoraleckéket vehessek. Mivel nem volt hangszerünk, 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 tehát – eddig tizenhat, de még többet is szeretnék írni! – alkalmatlanságom eredményei. Cézanne bajban volt a perspektívával. Csendéletein az almák és körték mintha bármelyik pillanatban el akarnának gurulni. Meglehetősen esetlen ábrázolásában a terítő ráncai szinte merev gipszből készültek. És mégis, milyen csodát tesz a színek harmóniájával, az érzelmileg átlényegített geometriával, hajlékonysággal, tágassággal és a súlypontok eltolásával! Ez az, amit szeretnék elérni: a képességek hiányát professzionalizmussá alakítani.
> Tíz ujjamat a zongorára helyezem és elképzelem a zenét. Amint lenyomom a billentyűket, ujjaim ezt a mentális képet utánozzák, de ez az utánzat nagyon pontatlan: egyfajta visszacsatolás alakul ki az elképzelés és a taktilis-motorikus végrehajtás között. Ez a visszacsatolási folyamat – átmeneti vázlatokkal gazdagítva – sokszor megismétlődik: 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 átalakították fantáziaképeimet. És a megszülető

* Mostani és következő számunk „Műhelytanulmány" rovatában Marczi Mariann DLA disszertációjából közlünk részleteket (Liszt Ferenc Zeneakadémia, Budapest, 2008).

zene minden részletének összeillőnek kell lennie, a fogaskerekeknek egymásba kell kapcsolódniuk. Ennek a kapcsolódásnak a feltételei csak részben találhatók meg a képzeletemben, részben a klaviatúrában rejlenek – ki kell tapasztalnom őket a kezemmel. Annak igazolására, hogy egy adekvát zongoraműhöz a taktilis megfogalmazások majdnem annyira fontosak, mint az akusztikaiak, a négy pianisztikusan gondolkodó nagy zeneszerzőt hívom segítségül: Scarlattit, Chopint, Schumannt és Debussyt. Egy chopini dallamfordulatot vagy kísérőfigurát nemcsak a hallásunkkal érzékelünk, hanem úgy is, mint tapintható formát, mint izomfelszülések egymásutániságát. Egy jól megírt zongorafaktúra fizikai élvezetet okoz.

Az ilyen akusztikus-metrikus élvezetek gazdag forrására lelhetünk számos afrikai kultúra zenéjében, a Szaharától délre. 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) Zimbabvében, 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 dallami-ritmikai alakzatok illúziója nyerhető (ezek az alakzatok hallhatóak, holott senki sem játssza őket), Maurits Escher lehetetlen perspektíváihoz hasonlóan.

További hatások gazdagítottak a geometria területéről (a modell-torzítás a topológiából és önazonos képek a fraktálgeometriából), ezen a téren sok ötletet köszönhetek Benoît Mandelbrotnak és Heinz-Otto Peitgennek.

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 semmiképpen sem 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 teatralizálása 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 céljaim középpontjában a ritmikai artikuláció új koncepciója állt. A különböző sűrűségű ritmikai rácsok egymásra helyezésének ötletét először 1962-ben, *a Poème Symphonique 100 metronómra* című művemben valósítottam meg. A csembalóra írt *Continuum*ban 1968-ban egyfajta „illúzióritmikával" kísérleteztem: az előadó nagyon gyors, egyenletes hangfolyamot játszik, de mi lassabb, szabálytalan ritmikai alakzatokat hallunk, melyeket bizonyos visszatérő hangok eredményeznek. Annak az optikai illúziónak az akusztikus analógiájáról van szó, amit egy önmaga körül forgó

1 György Ligeti: „Études pour piano" – premier livre (1985), *Gütersloh, 1990: 9-11*. E fejezet valamennyi magyarul eddig meg nem jelent szövegidézetét a saját fordításomban közlöm.

sztroboszkóp-henger vonalmintázata generál. Az illúzióritmika ötletét 1976-ban fejlesztettem tovább *Monument* című, két zongorára írt művemben: mindkét zongorista hasonló zenei folyamatokat játszik, de különböző metrumban, mégpedig egy kettes és egy hármas metrumban. Mindamellett nem az ivesi réteg-heterogenitásról van szó, ellenkezőleg: lényeges, hogy a két zongora hangja teljesen összemosódjon. Az eredmény egészen zavaros poliritmika: a két egyszerű folyamat egymásra rétegzése szerfelett komplex struktúrát eredményez.

1976-ban, miközben kétzongorás darabjaimat írtam, még sejtelmem sem volt Nancarrow-ról, sem a szubszaharai afrikai zenéről. 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 absztrakciós szintek megkülönböztetése iránt. Továbbá nagyon vonzódtam Lewis Carollhoz, Maurits Escherhez, Saul Steinberghez, Franz Kafkához, Boris Vianhoz, Weöres Sándorhoz, 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 nagy komplexitású zenéjével, Simha Arom közép-afrikai gyűjteséseinek 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 lenne azonban azt feltételezni, hogy zongoraetűdjeim ezeknek a zenei és zenén kívüli hatásoknak a 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, megtalálható benne viszont egyfajta kapcsolat a szerkezet és a költői-érzelmi képzelet között. Nancarrow gépzongorára írt pompás zenéje adta az impulzust, hogy azt kutassam, hogyan szólaltathatnának meg *élő* előadók hasonlóan komplex zenét, továbbá, hogy lehetséges-e *egyetlen* szólistára ilyen bonyolult poliritmikát bízni. A már ismert, de különálló területek egyesítéséből gyakran keletkezik valami minőségileg új. Így egyesítettem két különböző zenei gondolkodásmódot: az ütemekbe foglalható schumanni és chopini hemiola-képleteket és az afrikai zene additív pulzációs metrikáját. A késő középkori menzurálnotáció alapján a hemiola mint metrikus jelenség egy hat ütésből álló ütem kétértelműségén alapszik: ez az ütem egyaránt osztható három kettes illetve két hármas csoportra. A hemiola a legkedveltebb zeneszerzői fogások közé tartozott a barokk tánczenében (például a courante-ban) és mindenekelőtt a tizenkilencedik századi zongoramuzsikában. Az ugyanazon ütem egyidejű kettes és hármas osztásának egybecsengéséből kialakuló metrikai feszültség Chopin, Schumann, Brahms és Liszt zenéjének egyik legvarázslatosabb vonása.

Teljesen más metrikai kettősség található az afrikai zenében. A szó európai értelmében itt nincsenek ütemek, ehelyett két ritmikai szint fedezhető fel: egy alapréteg, amely gyors, egyenletes pulzálásokból áll, melyek nem számlálhatók, inkább érezhetők, és egy fölé helyezett, időnként szimmetrikus, de gyakrabban aszimmetrikus képletekből álló réteg, melynek változó hosszúságú hangjai mindig az alap-pulzáció egész számú többszörösei. Elég furcsa, de kettes vagy hármas metrumot is lehet ütni ezekre a ritmusképletekre tapssal vagy például ütőhangszerrel. 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.

Műveimre már az 1958–59-es *Apparitions* című korai zenekari darabomtól kezdve jellemző az ütemorientált metrum hiánya – az ütemeket és ütemvonalakat egyszerűen optikai segítségként használtam a lejegyzéshez. Egy olyan darabnál, mint a *Continuum,* ahol (tudatosan) próbáltam illúzió-ritmikát létrehozni, (öntudatlanul) közel jutottam a szubszaharai afrikai zenében magától értetődő ritmikai koncepcióhoz. Néhány közép-afrikai zenei példa későbbi tudatos megismerése vezetett 1985-ös zongoraetűdjeimben a hemiola-fogalom kiszélesítésének gondolatához, a háromszor kettő illetve kétszer háromtól tetszés szerinti, az ütemhatároktól többé nem függő időtartam-relációkhoz, mint például öt a háromhoz, hét az öthöz stb., valamint összetett képletekhez, amilyen például a hét az öthöz és háromhoz. Ezek egyikénél sem meghatározó tényező többé az ütemvonal.
Ami kiemelkedően új ezekben a darabokban, az a lehetőség *egyetlen* előadó számára, hogy képes legyen *több* 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. Az *Automne à Varsovie*-ban (6. etűd) például a zongorista egyenletes hangok egymásutánját játssza. A darab 4/4-ben van lekottázva, ütemenként 16 gyors ütéssel (bár ez csak a kottában érzékelhető, mert az ütemhatárok nem hallhatók). Van továbbá egy rész a darabban, ahol a jobb kéz minden ötödik ütést, a bal viszont minden harmadikat hangsúlyoz. A hangsúlyok ezen összecsengő láncolatát úgy érzékeljük, mintha egyidejűleg két különböző tempójú dallamot hallanánk: a lassabb az ötös, a gyorsabb pedig a hármas csoportokból alakul ki. Az 5:3-as arány számtanilag ugyan egyszerű, de érzékelésünk számára túlságosan bonyolult: nem számoljuk az ütéseket, hanem két minőségileg különböző tempó-szintet érzékelünk. A zongorista sem számol játék közben, csupán a lejegyzéssel összhangban létrehozza a hangsúlyokat, az ujjak izomtónusából egy időbeli képletet érez, de a fülével egy másikat hall, éppen a különböző tempókból adódóan. Ezt tudatosan lehetetlen lenne megvalósítani.
A darab folyamán később vannak helyek, ahol egyidejűleg három-négy különböző tempó is létrejön azáltal, hogy a hangsúlyok nem csupán a két kéz között, hanem egy kézen belül, a különböző ujjak között is megoszlanak. Az anatómiai korlátokból adódóan úgyszólván hagynom kellett a darabot a tíz ujj billentyűzeten való elhelyezkedéséből létrejönni. Példaképem, Chopin segített: a szellemi és költői tartalom, illetve a hangszer és a kezek anyagi természete nem kényszerítettek, nem kerültek ellentmondásba egymással, hanem ezek a technikai és anatómiai tényezők öntudatlanul előprogramozták zeneszerzői elképzelésemet. Az izomtónusból érzékelt, illetve a hallható képletek közti összhang hiánya a zongorista számára egyenesen érzéki örömforrás is lehet, a chopini egyszerűbb hemiola-formák vagy az én generalizált hemiolám előadásánál egyaránt.
Míg az *Automne à Varsovie*-ban a romantikus hemiola-technika és az afrikai additív pulzáció összekapcsolását a különböző egyidejű tempók illúziójának létrehozására alkalmaztam, ugyanezt a kombinációt az első etűdben, a *Désordre*-ban, amely ritmikailag talán még bonyolultabb, a metrikus rendből a rendetlenségbe való átmenet létrehozására használtam fel. A zongorista itt is egy koordinált, egyenletes pulzációt játszik mindkét kézben. Az erre a hangfolyamra helyezett szabálytalan hangsúlyok sora időnként párhuzamosan halad mindkét kézben, ezáltal a rend látszatát keltve. Azután a hangsúlyok az egyik kézben elkezdenek lemaradni a másik kéz hangsúlyai mögött, egészen addig, míg a metrikai viszonyok annyira összekuszálódnak, hogy már képtelenek vagyunk megkülönböztetni, hogy melyik kéz siet és melyik van lemaradva. Ebből a rendetlenségből azután fokozatosan visszatérünk a rend állapotába, ahogyan a kétféle hangsúly egyre közelebb kerül egy-

máshoz, s végül egybeesik a két kézben, ezen a ponton a ciklus újraindul. Itt ismét illúzióval van dolgunk: a zongorista csak a hangsúlyozás kottából olvasásával törődik, míg az egymás fölé helyezett rács tudatos beavatkozás nélkül szétcsúszik. A ritmikai transzformációk a hangsúlyok gyakoriságának elosztásából fakadnak, a rend és a 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 a nagyforma felépítésének jelentőségét: például az *Automne à Varsovie* „összeomló" lezárása kódaként szerepel a teljes ciklus végén.[2]

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, az, hogy a komplex formák és szerkezetek rendkívül egyszerű folyamatokból épülnek föl.[3]

A Ligeti-etűdökről összefoglalóan

Ligeti György életművében többször felbukkannak etűdök. A zongorára, négy kézre komponált *Fünf Stücke* második tétele (*Polifon etűd,* 1943), az 1967–69-ben keletkezett két orgonaetűd *(Harmonies* és *Coulée)* és az 1983-as, a cappella vegyeskarra szánt *Magyar Etüdök Weöres Sándor nyomán* előzik meg a zongorára írt etűdök három kötetét (1985–2001). A zeneszerző zongoraetűdjei közt ritmikai tanulmányok, hangköztanulmányok, hangkészletekkel folytatott kísérletek, polifon, 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 felé, mely egyidejű tempók illúzióját kelti.[4]

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 lenyűgözően ír etűdjei ihletforrásairól (lásd az előző fejezetet). Ezeknél a szövegeknél tömörebben és érthetőbben nehezen lehetne szólni a jazz, az afrikai zene, a népzenék, a romantikus hemiolatechnika és Debussy, Chopin, Schumann hatásairól a zenéjében. Az etűdök népszerűsége sokban múlt az ősbemutatók és a további koncertelőadások sikerén. Érdekes, hogy a tizennyolc etűdből kilencet Volker Banfield mutatott be, s a később az etűdjeiből Ligeti által is etalonnak tartott felvételeket készítő Pierre-Laurent Aimard csupán hat etűd ősbemutatóját játszotta. A szerző és Aimard közti együttműködés gyümölcsözőnek bizonyult; Aimard nemcsak a művek megszólaltatásának előkészítése terén, de magában a kompozíciós folyamatban is fontos

2 Uő: *Études pour piano* (1985–1998), Gütersloh, 2000, 21–22.
3 Uő: „On meeting Steve Reich". *African Rhythms*. CD-borító, Warner Classics, 2003, 10.
4 Stephen Andrew Taylor: *The Lamento Motif: Metamorphosis in Ligeti's Late Style*. New York: Cornell University, 1994, 12.

szerepet játszott. „A zongorista Pierre-Laurent Aimard virtuóz játékának hatására egy sor zongoraetűdöt komponáltam, annyira megihletett. Ezekben az etűdökben afrikai xilofonzenét transzformáltam."[5]

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 (*Trois Nouvelles Études,* Op. posth.) sorozatot. Ligeti első két etűdkötete hat illetve nyolc műből áll, a harmadik kötet ennél is rövidebb, mindössze négy művet foglal magába. Ligeti az első kötet etűdjei közé két lassú darabot iktatott be *(Cordes vides* és *Arc-en-ciel)*, akárcsak Chopin az etűdök első kötetében (No. 3. E-dúr és No. 6. esz-moll). Chopinnél a c-moll („Forradalmi") etűd zárja az első sorozatot, Ligetinél a szintén politikai vonatkozású *Automne à Varsovie* áll az első kötet végén. Második etűdsorozatában Chopin és Ligeti is egyetlen lassú darabot illeszt a virtuóz etűdök sorába.

Több mint tizenöt év munkáját és a zeneszerző útjának lenyomatait tárja elénk Ligeti három kötetnyi etűdje. A három sorozat a káosztól a kánonig jut el: 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."[6]

Érdekes a darabok zárását megfigyelni. Az első sorozat első etűdje *(Désordre)* a zongora felső regiszterében végződik, záródarabjának *(Automne à Varsovie)* – Ligeti szavaival élve „összeomlásszerű" – befejezése a mély regiszterbe zuhan alá. A második kötet idilli, paradicsomi víziója, a pompázatos gamelán-hangzású *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 infinita* 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."[7]

A harmadik kötet etűdjei kánonok. A nyitódarab címe *(White on White)* talán nemcsak a fehér billentyűkre, a diatóniára és Malevics festményére vonatkoztatha-

5 Eckhardt Roelcke–Manfred Stahnke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv.* Ford. Nádori Lídia, Budapest: Osiris, 2005, 148.

6 Ligeti György előszava, in: Arom Simha: *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. New York: Cambridge University Press, 1991, XVII.

7 Herman Sabbe: *Ligeti György. Zeneszerzés-fenomenológiai tanulmányok.* Ford. Szalay Marianne, Budapest: Continuum, 1993, 100.

tó, 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.[8]

A harmadik kötet etűdjeiben 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. „… 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'."[9]

Ligeti etűdjei észlelésünk viszonylagosságára világítanak rá. A zeneszerző olykor több hangból álló, ide-oda futkározó hanghálózatokból látszatra teljesen statikus zenét szerkeszt, amely mikroszkóp alatt vizsgálva mégis tele van mozgással. Másfelől periodikusan gyors ritmusokat szorosan egymás fölé 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" perspektíváival *(1. kép a 363. oldalon)*.

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 hallhatók, mint láthatók, ezért hallanunk kell őket, hogy megértsük Ligeti zsenijének igazi mélységeit."[10]

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)."[11] Kvázi hangszobrokról van szó, melyek saját hang-szín-tereket hoznak létre. Ligeti olyasvalamit tudott megvalósítani zenéjé-

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

9 Richard Toop: *György Ligeti*. London: Phaidon Press Limited, 1999, 192.

10 Lois Svard: *Illusion in Selected Keyboard Works of György Ligeti*. DMA-disszertáció, Peabody Conservatory of Music, 1990, 133.

11 Owe Nordwall: *György Ligeti. Eine Monographie*. Mainz: B. Schott's Söhne, 1971, 87.

vel, 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?”[12]

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 létrehoz 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. Gyermekkorában kitalált egy titkos, képzeletbeli országot, Kylwiriát,[13] amelynek a térképét is megrajzolta, s nyelvet, közigazgatási rendet dolgozott ki hozzá.

Egy utópisztikus világ volt ez, ahol nem létezik betegség és halál, tehát kórházak és temetők sem. Kylwiria lakói mind művészek és tudósok. Ligeti apja is hosszabb ideig foglalatoskodott egy utópisztikus 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, illetve afrikai hatások, a *Galamb borong*ban (a zeneszerző vázlataiban a *Les gongs de l’île Kondortombol* cím ötlete is szerepelt) az álgamelán zene, a *L’escalier du diable* mögött pedig Prospero mágikus szigetének ideája. Ligeti vonzalma a távoli tájak és egzotikus világok iránt szintén a gyermekkorból ered:

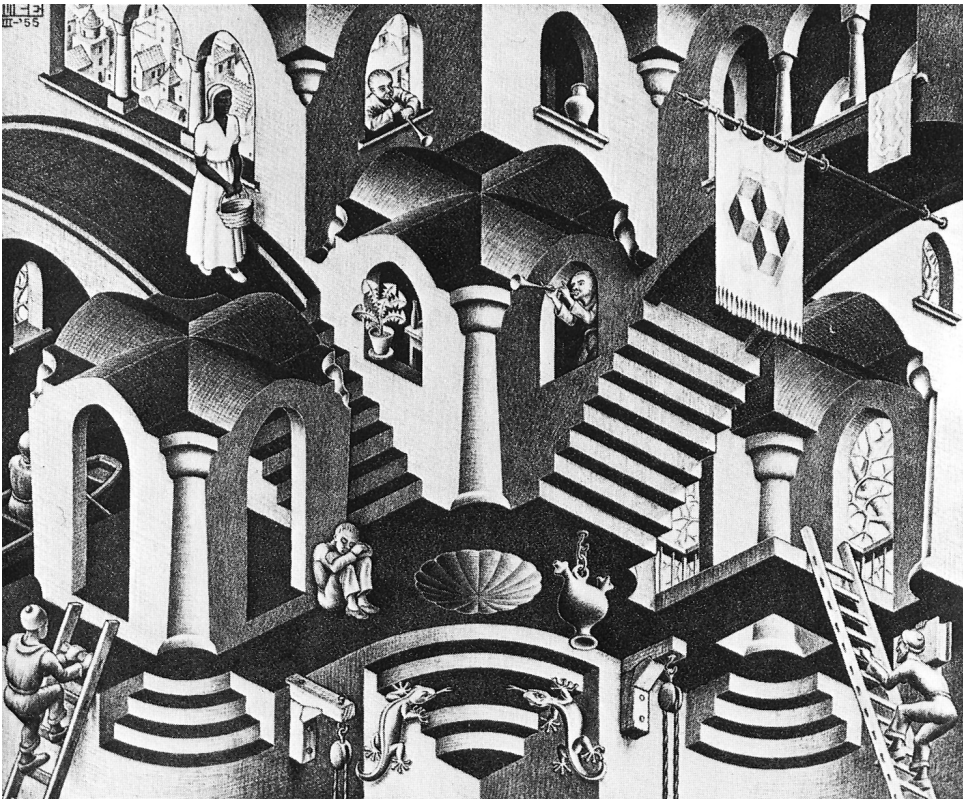
> Én is gyűjtöttem a bélyegeket, ezáltal felébredt bennem az érdeklődés távoli földrészek iránt, ami azóta is megmaradt. […] A legizgalmasabb bélyegek a Nyasszaföldről származtak. Elég nagy, háromszögletű bélyegek voltak, és zsiráfot vagy pálmát ábrázoltak […] A bélyegek iránti érdeklődésem indított arra, hogy utánanézzek a földrajzi atlaszban, hol van 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.[14]

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. Éveken keresztül ámulatban tartották Maurits Escher képei, a lépcsők, melyek sehová sem vezet-

12 E. T. A. Hoffmann: *Fantáziadarabok Callot modorában I. – Kreisleriana*. Ford. Horváth Géza, Budapest: Cartaphilus, 2007, 51.

13 Lásd még Wolfgang Burde: „Im Banne des imaginären Reichs ’Kilviria’. Notizen zu graphischen Notaten György Ligetis”. *Neue Zeitschrift für Musik,* (?) 1993/1., 42–47., 182.

14 Roelcke–Stahnke: i. m. 18.



1. kép. Maurits Escher: Konvex és konkáv, *1955*

nek, épületrészletek, melyek tükörképszerűen a 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 infinita)* és nagy mélybe zuhanások *(Automne à Varsovie, Vertige)*. Ligeti gyakran hivatkozik Lewis Caroll *Alice Csodaországban* című művére, s azokra a fantasztikus átlendülésekre és perspektivikus csúsztatásokra, 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 számára a komponálás során a zenei dramaturgia és a hangzó térkonstrukció az alappillér. „Más darabokat kezdetben lerajzoltam, a *Volumina* esetében a végleges darab egy partitúra-rajz. Az ilyen grafikus partitúrák valaha divatban voltak, de én nem ezért csináltam, számomra ez módszer volt."[15]

15 Uott 150.

Ligeti zenéjében a hálószerkezet elsősorban nem akusztikus, hanem konstruktív elképzelés. A pókhálók szerkezete is foglalkoztatta, 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 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."[16]

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.[17]

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 groteszk 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

16 Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 33–34.
17 Uott 17–18.

> 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.[18]

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.[19]

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.

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 meneté"-t Grieg *Peer Gynt-szvit*jéből. 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.

Végigtekintve Ligeti etűdjein számos egyéb, zenén kívüli kultúrterületekhez kapcsolódó ponttal is találkozhatunk

Eckhard Roelckével folytatott beszélgetésében a zeneszerző említést tesz fizikai-kémiai 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 az egész között. „Ligeti állítása szerint mindössze két műve alapul szándékosan a kortárs matematika eredményein, az első zongoraetűd, a *Désordre,* mely „önazonos" – tudatosan a Koch-hópehely ismétlődő struktúráján alapul –, és a *Zongoraverseny* negyedik tétele, mely fraktális darab."[20]

---

18 Thomas Mann*: Doktor Faustus*. Ford. Szőllősy Klára, Budapest: Európa, 1977, 26–27.

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

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

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 többhöz is közösen, tehát a jelenség nem statikus. Ez egy dinamikus statika. A zeneszerző 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."[21]

Az etűdök témaválasztásának széles palettáján megjelenik az irodalom (Goethe balladája nyomán keletkezett a *Der Zauberlehrling* című etűd), az etnológia *(Fanfares, Galamb borong)*, a szobrászat *(Columna infinita)*, a festészet *(White on White)*, a politika *(Automne à Varsovie)*, a film *(À bout de souffle)*, a zene *(Fanfares, Cordes vides, Canon)*, más darabok címe jelképekre (inga, létra: *En suspens* és *L'escalier du diable)*, különböző állapotok érzékeltetésére *(Désordre, Vertige)*, az anyagszerűségre *(Fém, Entrelacs)*, természeti képre *(Arc-en-ciel)*, zongoratechnikai elemekre *(Touches bloquées, White on White)* utal. A címek többnyire franciául szerepelnek egy-egy angol, német, magyar és román cím mellett. Ligeti erről így nyilatkozott: „Á, ezeket a francia címeket csak a manír kedvéért, spleenből választottam, mert jobban hangzanak."[22]

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

> A Ligeti-problémát a következő kérdéssel foglalhatjuk össze: hogy jut el valaki ahhoz 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.[23]

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.

---

21 Richard Steinitz: „Weeping and Wailing", *Musical Times,* 1996. August, 22.

22 Roelcke–Stahnke: i. m. 77.

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

ABSTRACT

Mariann Marczi

THE PIANO ETUDES OF GYÖRGY LIGETI

Work on the doctoral thesis (DLA) by Mariann Marczi discussing György Ligeti's piano etudes started in the spring of 2005 and ended in 2008. The central part of the thesis includes analyses of the three books of Ligeti's etudes, altogether 18 pieces. This number of the magazine features the chapter dealing with the ars poetica of Ligeti's etudes (the Hungarian translation of three Ligeti texts), and the chapter summing up the results of the analyses. The latter discusses the message of Ligeti's etudes, the influence of his childhood experiences on his compositional methods, and the importance of the sources of inspiration frequently mentioned by Ligeti himself. The author considered it important to highlight the following influences among the many: the works of Chopin, Schumann, Brahms, Liszt, Debussy and the folk music of the Balkans, from the European tradition; Central African, Javan, Sumatran, Gamelan, Cuban and jazz music, from non-European musical traditions; Conlon Nancarrow's etudes for mechanical piano, from contemporary music literature; Maurits Escher's graphics, from fine arts; the structure of mathematical fractals from science; and the works of D. R. Hofstadter from philosophy. (Analyses of two etudes will appear in the next number of *Magyar Zene*.)

Mariann Marczi (1977) began learning to play the piano at the age of four and in 1991 entered the class taught by Marianne Ábrahám and Gábor Csalog at the Béla Bartók Conservatory in Budapest. She received her Performance Artist Diploma and Master of Music degree in 2000 at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest under Professors Sándor Falvai, Péter Nagy and András Kemenes. She continued her postgraduate studies in Berlin at the Hochschule für Musik „Hanns Eisler". She also took part in various master classes (György Kurtág, Zoltán Kocsis, Florent Boffard, and Pierre-Laurent Aimard). She completed her studies in 2005, studying in the Doctor of Music (DLA) department at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. She has won prizes in several national and international competitions. She has played in the most important concert halls of Hungary and in almost all the countries of Europe. Her repertoire contains solo and chamber works from early baroque to contemporary music. Her name is associated with the first performance of some of the works in her repertoire. She regularly works together with contemporary composers such as György Kurtág, Zoltán Jeney, Gyula Csapó, Gyula Fekete, Nikolai Badinski, Ruth McGuire and Valerio Sannicandro. She focuses especially on music by J.S. Bach, Béla Bartók and György Kurtág. She teaches in the piano department of the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest.