

PIOTR KOMOROWSKI

Instytut Edukacji Muzycznej UKW w Bydgoszczy

***Etiudy fortepianowe z Pierwszej księgi* György Ligetiego – inspiracje i konteksty**

1. Wstęp

György Ligeti (1923-2006) był niewątpliwie jednym z najciekawszych i najbardziej niezwykłych kompozytorów XX wieku. Dawno już uznany został za klasyka współczesności, przez całe życie tworzył bowiem muzykę, której oryginalność wzbudzała zawsze żywy oddźwięk, stając się przedmiotem wielkiego zainteresowania słuchaczy, krytyków i muzyków na całym świecie. Dzięki temu, że muzyka Ligetiego wykorzystana została w głośnych filmach, tj.: *2001: Odyseja kosmiczna*, *Lśnienie* czy *Oczy szeroko zamknięte* Stanleya Kubricka, stał się on znany także szerokiej, niekoniecznie „filharmoniczej” publiczności. Paradoksalnie, pomimo odzewu, z jakim twórczość ta spotykała się poza granicami naszego kraju, jest ona u nas niemalże nieznana, muzyka i sylwetka Ligetiego nie doczekała się bowiem jeszcze w Polsce żadnej poważnej rozprawy naukowej, czy chociażby rzetelnego studium, ani też żadnej pozycji popularyzatorskiej, która mogłaby przybliżyć szerszej publiczności tę niezwykle interesującą i ważną muzykę.

Osiemnaście *Etiud fortepianowych* to arcydzieła muzyki fortepianowej, na pewno najciekawsze utwory na ten instrument wydane na przestrzeni ostatniego półwiecza. Ukazały się w trzech tomach:

1. Księga pierwsza (sześć etiud): 1985
2. Księga druga (osiem etiud): 1988-1994
3. Księga trzecia (cztery etiudy): 1995-2001.

Jak pokazuje to przykład licznych konkursów pianistycznych, w których *Etiudy* Ligetiego pojawiają się jako pozycja obowiązkowa, a także stosunkowo duża jak na muzykę współczesną liczba nagrań dokonanych przez wybitnych solistów (Volker Banfield, Pierre Laurent Aimard, Fredrik Ullén, Magdalena Lisak), utwory te w niedługim czasie zdobyły szeroki rozgłos i uznanie, nie tylko wśród słuchaczy, ale także wśród wykonawców.

Artykuł ten poświęcony jest *Etiudom* z Pierwszej księgi i ma na celu z jednej strony przedstawienie szczegółowych analiz oraz ukazanie wielorakich inspiracji i kontekstów, w jakich powstawały te niezwykle oryginalne kompozycje, z drugiej zaś strony przybliżenie samej postaci Ligetiego polskiemu czytelnikowi. Informacje tu zawarte mogą stanowić ciekawą lekturę dla wszystkich miłośników muzyki, a także być cennym materiałem dla wykonawców, którzy spróbują zmierzyć się z tą trudną, lecz piękną pozycją w literaturze pianistycznej. Artykuł ten jest skróconą wersją pracy magisterskiej autora pt. „Twórczość fortepianowa György Ligetiego z lat 1985-93”.

2. Sylwetka György Ligetiego

György Ligeti przyszedł na świat 28 maja 1923 roku w Dicsönszentmárton, które ówczesnie znajdowało się na obszarze Węgier, a obecnie nosi nazwę Tîrnăveni i należy do Rumunii (Siedmiogród). Jest to rejon, gdzie od wieków rozwijała się kultura rumuńska, jednak Ligeti wychowywał się w języku i tradycji węgierskiej, a wywodził z rodziny żydowskiej. Jego wczesne dzieciństwo upłynęło więc w miejscu, w którym stykały się ze sobą i mieszały rozmaite kultury i obyczajowości. W tym czasie silne wrażenie na chłopcu wywarła szczególnie muzyka cygańska. Nie pochodził z rodziny uprawiającej czynnie muzykę, a jedynym „instrumentem” w domu był gramofon. „Pochłaniałem muzykę z płyt” – wspomina. „Nie mogłem jednak przekonać moich rodziców, aby pozwolili mi brać lekcję gry na fortepianie, dopóki nie skończyłem czternastu lat. Ponieważ nie mieliśmy własnego instrumentu, chodziłem do znajomych, aby codziennie ćwiczyć. Kiedy miałem piętnaście lat, nareszcie wynajęliśmy fortepian”¹. Przyszły kompozytor *Etiud fortepianowych* ćwiczył wytrwale na instrumencie, choć w tym czasie nie pragnął jeszcze zostać muzykiem, a jego zainteresowanie zajmowały przede wszystkim nauki ścisłe. Ponieważ rząd węgierski, sprzymierzony od 1940 roku z hitlerowską Trzecią Rzeszą, rozpoczął dyskryminację Żydów, młody György nie mógł się starać o przyjęcie na uniwersytet. Podjął więc naukę kompozycji początkowo, w latach 1941-1943, u Ferencza Farkasa w konserwatorium w Kolozsvár (obecnie Cluj w Rumunii), dokąd przeniósł się wraz z rodzicami, następnie zaś w latach 1942-1944 pobierał prywatne lekcje kompozycji u Pála Kadossy w Budapeszcie. W tym czasie był zaprzysięgłym wyznawcą zorientowanej folklorystycznie muzyki „Nowej Szkoły Węgierskiej”: „Bartok był moim ideałem kompozytora”². Poznał również wtedy niektóre utwory Strawińskiego.

¹ G. Ligeti, Komentarz do *Etiud fortepianowych*, György Ligeti Edition vol. 3, SK 62308, s. 7.

² G. Ligeti, Komentarz do płyty György Ligeti Edition vol. 7, SK 62309, s. 8.

Lata wojny nie sprzyjały jednak uprawianiu sztuki. Kompozytor wspomina: „Wojna »dogoniła mnie« dopiero w styczniu 1944 roku. Zostałem powołany do węgierskiego wojska jako »przymusowy robotnik żydowski«. Moi rodzice, mój brat i wielu krewnych zostało wysłanych do Oświęcimia; tylko moja matka przeżyła”³. On sam przez pewien czas zmuszony był ukrywać się w lasach koło Debreczyna. Po zakończeniu wojny, w latach 1945-1949, Ligeti kontynuował naukę kompozycji w konserwatorium w Budapeszcie u Sándora Veressa oraz ponownie u Ferencza Farkasa. Program studiów kompozytorskich był tradycyjny, nie wykraczał poza muzykę Wagnera, a większość ćwiczeń oparta była na stylu Haydna i Mozarta. Zainteresowania młodego kompozytora skupiały się wtedy głównie wokół muzyki ludowej, dlatego też po ukończeniu studiów odbył on w latach 1949-1950 podróż po Rumunii w celu zbierania materiału folklorystycznego. Zgromadził wówczas kilkaset węgierskich melodii ludowych z obszaru Siedmiogrodu. Po powrocie rozpoczął pracę w budapeszteńskim konserwatorium, jako wykładowca harmonii, kontrapunktu i form muzycznych.

Węgry po drugiej wojnie światowej znalazły się w orbicie politycznych wpływów Związku Radzieckiego i podobnie jak to było w Polsce, od roku 1948 wprowadzone tam zostały urzędowe ograniczenia zarówno w życiu politycznym, jak i kulturalnym. Obowiązującą doktryną w sztuce stał się „realizm socjalistyczny”, potępiono zaś muzykę nową, jako „formalistyczną”, niezrozumiałą i niezgodną z duchem nowego socjalistycznego społeczeństwa. Sytuacja polityczna uniemożliwiła swobodny przepływ informacji o najnowszych prądach artystycznych na świecie, odcinając tym samym Ligetiego od wiadomości na temat dokonujących się wówczas na Zachodzie przemian w muzyce: kształtowania się awangardowej „szkoły darmsztadzkiej”, powstania muzyki konkretnej i elektronicznej.

W czasie, o którym mowa, Ligeti prowadził przede wszystkim dokładne studia nad muzyką przeszłości, do czego obligowała go chociażby sprawowana funkcja wykładowcy w budapeszteńskiej uczelni. Jak sam wspomina: „Zacząłem uczyć harmonii i kontrapunktu i w tym czasie dużo pracowałem z muzyką polifoniczną, aby rozwinąć moją technikę. Studiowałem nie tylko Ockeghema, Obrechta, Josquina des Prés i Lasso (uważałem, że Palestrina był zbyt ugrzeczniiony), ale także mistrzów baroku (nie tylko Bacha): *Fiori musicali* Frescobaldiego zrobiły na mnie głębokie wrażenie”⁴.

Ten młody kompozytor, nadal jeszcze pozostający pod wpływem Bartoka, podjął wtedy próbę (jak sam potem stwierdził – nieudaną), znalezienia własnego stylu w cyklu jedenastu utworów fortepianowych *Musica ricercata*, pisanych w latach 1951-1953. Zastosował w nim oryginalny sposób organizacji tonalnej pole-

³ G. Ligeti, Komentarz do płyty György Ligeti Edition vol. 6, SK 62307, s. 8.

⁴ Tamże, s. 11.

gający na tym, że utwór pierwszy zawiera tylko dwie wysokości (razem z oktawowymi transpozycjami), drugi – trzy wysokości itd., aż do pełnej skali chromatycznej w ostatnim jedenastym utworze (fuga *Omaggio a Girolamo Frescobaldi*). W muzyce tej, pomimo prób stosowania własnych oryginalnych rozwiązań, nadal jednak czytelne są zarówno wpływy muzyki ludowej: węgierskiej, rumuńskiej, serbskiej, jak i stylu dwóch wielkich muzycznych patronów Ligetiego z tamtych czasów: Bartoka i Strawińskiego. Inną kompozycją z tamtego okresu, w której wyraźne jest jeszcze oddziaływanie Bartoka (zwłaszcza w sposobie operowania komórkami interwałowymi i metroritmice), jest ukończony w 1954 roku *I kwartet smyczkowy Métamorphoses nocturnes*. Jest to jednoczęściowy utwór zbudowany z kilkunastu skontrastowanych, niewielkich ogniw, przypominający wariację, chociaż pozbawiony określonego tematu. Funkcję tę pełni komórka motywiczna złożona z dwóch wielkich sekund, transponowanych o półton.

O muzyce dodekafonicznej miał Ligeti jeszcze wtedy dość ogólnikowe pojęcie, jak sam mówił, „było to w modzie, chociaż w Budapeszcie nie znaleźliśmy ani Schönberga, ani Weberna – tylko trochę Berga z wcześniejszych czasów, kiedy nie był jeszcze całkowicie zakazany”⁵. Pomimo nieznanomości ówczesnych awangardowych prądów muzycznych, wynikającej z ograniczeń o charakterze politycznym, kompozytor nie ustawał jednak w próbach zmierzających w stronę bardziej eksperymentalnej muzyki. Najciekawszą z nich, a jednocześnie najbardziej brzemiennej w skutki była kompozycja orkiestrowa *Viziók (Zjawy)*, w której przedstawił on całkowicie nowy sposób podejścia do zagadnienia formowania materiału muzycznego. Paradoksalnie impuls stanowiła twórczość flamandzkiego mistrza z XV wieku – Johannesesa Ockeghema.

„Muzyka Ockeghema jest dla mnie absolutnie statyczna. Nie ma w niej żadnych kulminacji, a polifoniczne sploty głosów tworzą nieprzerwany strumień dźwięków. Trzeba w całości wysłuchać utworu, by pojąć, że mimo wewnętrznych zmian jest on absolutnie statyczny. [...] Pamiętam, jak zimą 1950 roku szedłem samotnie ulicami Budapesztu i doznałem akustycznej wizji muzyki bez melodii, bez rytmu i bez harmonii. [...] W roku 1956 skomponowałem taki utwór pod tytułem *Wizje*, lecz partyturę gdzieś zapodziałem. Napisałem go więc po raz drugi i były to *Apparitions*”⁶.

Rok 1956 stanowi wyraźną cezurę w życiu i twórczości Ligetiego. Wybuchło wtedy na Węgrzech krwawo stłumione powstanie skierowane przeciw dyktaturze Rákosiego i dominacji Związku Radzieckiego. Po upadku powstania Ligeti wyemigrował, początkowo do Austrii, następnie zaś do Niemiec, gdzie w latach 1957-1958 współpracował ze studium muzyki elektronicznej Rozgłośni Radia Zachodniemieckiego w Kolonii. Dostał się w orbitę wpływów najbardziej awan-

⁵ Tamże, s. 11.

⁶ Cyt. za: K. Meyer, *Muszę kroczyć dalej*, „Studio” nr 9 (27), wrzesień 1998, s. 12.

gardowych twórców skupionych wokół szkoły darmstadzkiej, dzięki bezpośrednim kontaktom i dyskusjom z Herbertem Eimertem, Gottfriedem Michaeliem Koenigiem i Karlhainzem Stockhausenem. Pisał wtedy trzy utwory elektroniczne (z których pierwszy uznał potem za zbyt prymitywne, a trzeciego nie ukończył), będące krystalizacją jego odkrywczą wizji muzycznej, do której intuicyjnie doszedł w *Zjawach*. Oprócz tego powstały dwie kompozycje na wielką orkiestrę symfoniczną, w których „wypracował typy techniki kompozytorskiej, które stały się fundamentem jego indywidualnego stylu: w pierwszej części *Apparition* i w *Atmosphères* statyczną kompozycję płaszczyzn kolorystycznych z demonstacją melodyki, harmoniki i rytmiki, w drugiej części *Apparition* tzw. mikropolifonię, gęstą tkankę polifoniczną, w której ginie całkowicie rysunek pojedynczych linii”⁷. Inną jeszcze ważną cechą tych utworów, która zadecydowała o ich wybitnym znaczeniu, było odrzucenie serializmu, stanowiące o indywidualizmie i odrębności ich twórcy. Wykonania *Apparitions* na festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w Kolonii w 1960 roku oraz *Atmosphères* w Donaueschingen w 1961 roku zdecydowały o wielkiej, światowej karierze Ligetiego. W ślad za nimi posypały się zaproszenia do prowadzenia kursów m.in. w Darmstadzie (był tam wykładowcą w latach: 1959-1970, 1972 i 1976) oraz liczne nagrody na międzynarodowych konkursach kompozytorskich (m.in. MTMW w Rzymie w 1964 i 1966 r., I nagroda na konkursie UNESCO w Paryżu w 1969 r.).

Zetknięcie się na emigracji z ówczesną awangardą muzyczną wywarło na autorze *Atmosphères* niewątpliwie wielki i niezaprzeczalny wpływ, jednakże dotyczył on wyłącznie sposobu myślenia muzycznego, a nie samego sposobu organizacji materii dźwiękowej jego kompozycji. „W 1956 roku, na »Zachodzie« zmieniłem dramatycznie mój styl, pod nie najmniejszym wpływem Weberna, Bouleza i Stockhausena. Ale język muzyczny »ruchomych, chromatycznych klasterek« rozwinąłem wcześniej w kilku utworach jeszcze w Budapeszcie (tzn. jeszcze przed wpływem Kolonii) [...]. Nie mógłbym jednakże napisać *Atmosphères* bez moich doświadczeń w Studio Elektronicznym w Kolonii, czy bez przyjaźni z Gottfriedem Michaeliem Koenigiem. Od niego nauczyłem się nie tylko techniki studyjnej, ale co było dla mnie zupełnie nowe »konstruktywnego«, muzycznego sposobu myślenia”⁸.

Ligeti rzeczywiście w utworach tych stworzył własny, odrębny świat dźwięków, który niewiele jednak miał wspólnego z ideami ówczesnej awangardy. Nie stosował on ani procedur serialnych, ani modnego w latach sześćdziesiątych aleatoryzmu, a poza tym – jak słusznie zauważa Krzysztof Meyer – pisane przez niego utwory „prowokująco sugerowały tradycjonalizm”⁹, jak choćby *Requiem* z 1965

⁷ A. Walaciński, hasło: *György Ligeti*, [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyki*, t. V, Kraków 1997, s. 353.

⁸ G. Ligeti, Komentarz do płyty György Ligeti Edition vol. 6, SK 62307, s. 12.

⁹ K. Meyer, dz. cyt., s. 10.

roku. Ważną cechą jego postawy jest także to, że nie przykładał nigdy szczególnej wagi do żadnych systemów ani doktryn, założenia swojej twórczość widząc raczej w „wyznaczeniu sobie własnego, nieuczęszczanego przez innych pola oryginalnych rozwiązań”¹⁰, będących luźnym i niedogmatycznym zbiorem różnych zasad.

W latach sześćdziesiątych Ligeti nadal eksplorował obszary muzyczne należące wyłącznie do jego własnej wizji muzycznej. W *Aventures* i *Nouvelles aventures* zaprezentował wokalnie-instrumentalny teatr absurdu, w którym partie wokalne są psychodramami różnych stanów emocjonalnych, opartymi na asemantycznym materiale fonetycznym, obejmującym rozmaite sposoby wymowy zaczerpnięte z rozmaitych języków. W *Requiem*, wyróżniającym się niezwykle ładunkiem emocjonalnym, dalej rozwijał technikę mikropolifonii, powstającej m.in. z nałożenia gęsto utkanych kanonów w 20-głosowym chórze. Do typowych elementów języka dźwiękowego Ligetiego w tym okresie należą m.in.: „stopniowe zagęszczanie brzmieniowe wokół jednego, długo eksponowanego dźwięku (I cz. *Koncertu wiolonczelowego*), najczęściej z niezauważalnym wprowadzaniem nowych głosów, gwałtowne zerwania i nagłe przejścia w inny stan materii dźwiękowej, zautomatyzowane przebiegi »precyzyjnie-mechaniczne«, repetycyjne (*Les horloges démoniaques* w *Aventures*, 2. cz. *II Kwartetu smyczkowego*, 3. cz. *Movimento preciso e mecanico* z *Koncertu kameralnego*, *Continuum* na klawesyn), gwałtowne, chaotyczne erupcje dźwiękowe”¹¹. Powstają jeszcze inne znaczące utwory, m.in.: *Lontano* (1967), *Ramifications* (1968-1969), *Melodien* (1971), *San Francisco Polyphony* (1973-1974).

Oprócz bardzo intensywnej działalności kompozytorskiej Ligeti prowadził również ożywioną działalność dydaktyczną. W latach 1961-1971 uczył gościnnie w Królewskiej Akademii Muzycznej w Sztokholmie, w tym czasie prowadził także kursy kompozytorskie w Madrycie, Bilthoven, Folkswangschule w Essen, Tanglewood i w Aix-en-Provence. W 1972 roku wykładał gościnnie na Uniwersytecie Stanforda w Kalifornii, a od 1973 aż do 1989 roku był profesorem kompozycji w Hochschule für Musik w Hamburgu.

W twórczości Ligetiego niezmiernie ważne miejsce zajmuje napisana w latach 1974-1977 na zamówienie Opery Sztokholmskiej *Le Grand Macabre*, wystawiana na wielu scenach europejskich, „należąca do najwybitniejszych dzieł współczesnej dramaturgii”¹². Jest to wieloznaczna, surrealistyczna i makabryczna opowieść o końcu świata, którego libretto oparte jest na sztuce teatralnej Michela de Ghelderode *La Balade du Grand Macabre* (w Polsce znanej w przekładzie Zbigniewa

¹⁰ E. Szczepańska-Lange, *Dwoje rąk*, „Ruch Muzyczny” nr 22, 29 października 2000, s. 11.

¹¹ A. Walański, dz. cyt., s. 354.

¹² E.M. Jensen, *Koniec świata chwilowo odwołany*, „Ruch Muzyczny” nr 23, 11 listopada 2001, s. 36.

Stolarczyka jako *Wędrowni mistrza Kościeja*). Nie jest ona „typową tradycyjną operą, nie jest też anti-operą. Jest to raczej moralitet zakorzeniony w starej, średniowiecznej jeszcze tradycji, z postaciami alegorycznymi, z dużą porcją prymitywnego humoru i niedwuznacznego strachu”¹³. Muzyka jest tu pełna rozmaitych aluzji i zdeformowanych cytatów, jak chociażby w uwerturze na 12 klaksonów samochodowych, będącej parodią *Intrady* Monteverdiego. Nie brak tu również odniesień do Schuberta, Beethovena, Wagnera czy Verdiego. Temat końca świata jest tu potraktowany w osobliwy sposób, który tak wyjaśnia sam kompozytor: „[...] opera *Le Grand Macabre*, jest rodzajem requiem. Znaleźć w niej można taki sam lęk przed śmiercią, choć dochodzi w niej do połączenia strachu z humorem. Jako dziecko byłem szczególnie oczarowany jarmarkiem. Przychodzili nań rumuńscy chłopci prowadząc niedźwiedzia na łańcuchu, a potem zmuszali go do tańca. Pisząc *Le Grand Macabre* myślałem o takich właśnie jarmarcznych scenach, acz również i o średniowiecznym tańcu śmierci”¹⁴.

W tym samym czasie kompozytor zajmował się również innymi problemami: w *Trzech utworach* na dwa fortepiany (1976) rozwinął on pewne nowe sposoby konstruowania złożonej polirytmii. Kompozycje te są „dalszym rozwinięciem eksperymentów z iluzyjnymi wzorami z *Continuum*, a jednocześnie pierwszym krokiem w kierunku moich etiud fortepianowych. W *Monument* wyobraziłem sobie olbrzymią, statyczną, wyimaginowaną strukturę z nakładającymi się sześcioma różnymi warstwami rytmicznymi”¹⁵. Wtedy kompozytor nie znał jeszcze ani muzyki Conlona Nancarrowa, ani muzyki afrykańskiej, lecz jego poszukiwania zmierzały już wyraźnie w stronę zagadnień złożonej polirytmii, które stanowią główny punkt ciężkości w jego twórczości od początku lat osiemdziesiątych.

Zanim jednak twórca *Etiud* mógł zmierzyć się z tym problemem, musiał wcześniej pokonać inne jeszcze ogólniejszej natury wątpliwości i rozterki, z którymi przyszło się zmagać kompozytorom mniej więcej w połowie lat siedemdziesiątych. Wtedy to duża część awangardowych twórców dokonała swego rozrachunku ze swoją przeszłością, odrzucając często język i hasła awangardy na rzecz powrotu do tradycji, „nowej prostoty”, „minimalizmu” czy „nowego romantyzmu”.

W twórczości Ligetiego nastąpił wówczas kilkuletni okres wewnętrznych wahań: „Oprócz dwóch krótkich utworów na klawesyn (*Hungarian Rock* i *Pasacaglia ungherese*, obydwa z roku 1978), nie ukończyłem żadnej kompozycji pomiędzy rokiem 1977 i 1982. W rzeczywistości pracowałem bezustannie, ale napisałem setki szkiców tylko po to, aby je porzucić. To nie był jakiś »osobisty kryzys«, ale część ogólnego kryzysu: w latach siedemdziesiątych wielu kompozyto-

¹³ Tamże, s. 37.

¹⁴ K. Meyer, dz. cyt., s. 12.

¹⁵ G. Ligeti, Komentarz do płyty György Ligeti Edition vol. 6, SK 62307, s. 16.

rów różnych generacji zakwestionowało prymat szkoły darmsztadzkiej. Oczywiście ten ‘prymat’ był tylko złudzeniem artystów i dziennikarzy, którzy należeli do tego kręgu (tak jak ja należałem, chociaż niezobowiązująco i z pewnym sceptycyzmem). Idea »Darmstadu« w latach 50-tych i 60-tych była nadal oparta na pojęciu »nieskażitelnej« sztuki. W połowie lat 70-tych telewizja i inne mass-media przyniosły komercjalizujące trendy (nawet w sztukach pięknych!). To zjawisko oczywiście istniało zawsze, odkąd tylko ludzie zaczęli wymieniać owoce swej działalności. Jednak rozmiary tej komercjalizacji zmieniły równowagę pomiędzy sztuką a reklamą.

Nie ma powodu, aby narzekać że ‘idealistyczna sztuka’ była możliwa tylko w starych, dobrych czasach. Eksplozja technologicznych możliwości – zalew niepotrzebnymi, choć możliwymi gadżetami – poprawia pod wieloma względami codzienne życie wielu ludzi (choć nie wszystkich!). Nadal jednak mam nadzieję, że pomimo tych wszystkich ‘marketingowych wydarzeń’ pozostaną nisze dla sztuki i kultury, dla książek drukowanych na papierze i muzyki granej na instrumentach akustycznych”¹⁶.

Ligeti przerwał milczenie w roku 1982, w którym ukazało się *Trio* na skrzypce, róg i fortepian, będące hołdem dla Johanna Brahmsa w 150. rocznicę urodzin, a jednocześnie nawiązaniem do jego *Tria Es-dur*, op. 40. W tej, jak i kolejnych jego kompozycjach, tj. *3 Fantasien nach F. Hölderlin* i *Magyar etüdok* na 16-głosowy chór a cappella, coraz wyraźniej zaznaczają się nowe tendencje twórcze, będące wynikiem fascynacji, którym uległ na początku lat osiemdziesiątych. Poznał wtedy muzykę Conlona Nancarrowa, co wywarło na nim olbrzymie wrażenie, oprócz tego za pośrednictwem badań etnomuzykologa Simhy Aroma zapoznał się z muzyką Afryki Subsaharyjskiej. Do tego dołączyły się zainteresowania geometrią fraktalną, a także literaturą (Franz Kafka, Boris Vian, Lewis Carroll) i grafiką (Maurits Escher), co wszystko razem wzięte przyczyniło się do gruntownego przeobrażenia jego stylu muzycznego i skierowania muzyki na nowe drogi rozwoju. Od tego momentu głównym polem poszukiwań kompozytora w zakresie techniki stały się zagadnienia związane z czasowym aspektem porządkowania materiału, co on sam nazwał koncepcją „nowej artykulacji rytmicznej”. Przedstawił ją m.in. w trzech księgach *Etiud fortepianowych*, *Koncertie fortepianowym* (1985-1988), ale także w *Koncertie skrzypcowym* (1990-1992) czy niektórych częściach *Sonaty* na altówkę (1991-1994).

W latach dziewięćdziesiątych pracował przede wszystkim nad kolejnymi etiudami fortepianowymi, koncertem na róg i orkiestrę kameralną *Hamburg Concerto* (1998-1999), a także cyklem wokalnym *Síppal, dobbal, nádihegedüvel* (2000). W początkach nowego tysiąclecia choroba uniemożliwiła Ligetiemu dalszą pracę twórczą – ostatnią ukończoną przez niego kompozycją była osiemnasta etiuda fortepianowa *Canon* z roku 2001. György Ligeti zmarł 12 czerwca 2006 roku

¹⁶ G. Ligeti, Komentarz do płyty György Ligeti Edition vol. 7, SK 62309, s. 11-12.

w wieku 83 lat i został pochowany na cmentarzu Centralnym w Wiedniu (Zentralfriedhof), na którym znajdują się groby najwybitniejszych kompozytorów związanych z tym miastem, m.in.: Ludwiga van Beethovena, Franza Schuberta, Johannes Brahmsa czy Arnolda Schönberga.

3. Analizy

3.1. Etiuda pierwsza: *Désordre* – precyzyjnie zaplanowany chaos

3.1.1. Sfera idei, inspiracji

Pierwsza z cyklu etiud fortepianowych *Désordre*, napisana przez Ligetiego w roku 1985 i dedykowana Pierre'owi Boulez'owi, jest przykładem współwystępowania w jednym dziele muzycznym antagonistycznych idei: porządku i chaosu. Działanie tej dialektycznej pary daje w rezultacie formę dynamiczną, pełną wewnętrznych spięć, jednocześnie paradoksalną i iluzyjną. Paradoksalność tego układu wynika z faktu, iż precyzyjnie zaplanowany, zautomatyzowany proces kompozycyjny wyprowadza słuchacza na manowce percepcji, każąc mu wierzyć, że to, co słyszy i z czym obcuje jego umysł, to rzeczywiście „*désordre*” – nieład, nieporządek, gdy tymczasem ma on do czynienia z modelowym wręcz przykładem ścisłej, matematycznej konstrukcji. Przyjęta przez kompozytora zasada konstrukcyjna determinuje formę utworu w jej podstawowych parametrach, a stosowanie pewnych zabiegów technicznych w ramach tego układu reguluje przebieg dramaturgiczny.

Głównym pomysłem etiudy *Désordre* było wytworzenie iluzji współwystępowania dwu melodii o różnych tempach. Jej tytuł wskazuje na próbę stworzenia obrazu pozornego rytmicznego nieładu, którego analogię moglibyśmy znaleźć w zjawiskach spoza sfery muzyki, np. w optycznej iluzji wywoływanej przez obracający się stroboskop, którego świetlne sygnały, powtarzające się w rytmicznych układach tworzą wrażenie poruszających się linii. Jak pisze Magdalena Lisak¹⁷, kompozytor zanotował w rękopisie kilka propozycji tytułu, m.in. *Déplacement* (przemieszczenie, przestawienie), *Pulsation* (pulsacja), *Mouvement irrégulier* (ruch nieregularny) czy właśnie *Stroboskope*. To wahanie kompozytora dotyczące nadania nazwy potwierdza fakt, że można tu odnaleźć rozmaite odniesienia i analogie.

Idea leżąca u podstaw tej etiudy, podejmowana przez Ligetiego w innych jeszcze kompozycjach, tu otrzymała oryginalny wyraz dzięki zastosowaniu nowatorskiej techniki rytmicznej oraz ścisłej, rządzonej regułami matematycznymi zasadzie konstrukcyjnej.

¹⁷ M. Lisak, *Spotkanie z György Ligetiem*, „Ruch Muzyczny” 2000, nr 22, s. 17.

Ligeti zainspirowany był przy tworzeniu tej etiudy w równym stopniu muzyką na mechaniczny fortepian zapoznanego amerykańskiego kompozytora Conlona Nancarrowa, rytmiką afrykańską oraz teorią rytmiki menzurальной późnego średniowiecza (*Ars Subtilior*), jak i grafikami Mauritsa Eschera, tworzącego obrazy na podstawie paradoksów przedstawiania trójwymiarowego świata na płaskiej, dwuwymiarowej przestrzeni. Stworzył on w etiudzie *Désordre* jedną z najbardziej skomplikowanych polirytmicznie konstrukcji muzycznych przeznaczonych dla jednego wykonawcy. Wydaje się, że jak na razie prześcignąć ją mogą pod tym względem jedynie utwory tego samego autora.

3.1.2. Sfera realizacji

Ponieważ rytmika, a przede wszystkim różne sposoby koordynacji kilku warstw rytmicznych są głównym problemem kompozycyjnym w etiudzie *Désordre*, analizę swoją oprę na takim podziale materiału, który pozwoli na przedstawienie tych zjawisk w sposób uporządkowany i spójny.

Hierarchia elementów dzieła muzycznego

Wszystkie elementy składni muzycznej są w pierwszej etiudzie podporządkowane koncepcji „nowej artykulacji rytmicznej”¹⁸. Technika rytmiczna, będąca nadrzędną zasadą organizującą materiał dźwiękowy w tej etiudzie, wpływa w największym stopniu na ostateczny kształt formy, ustalając jednocześnie zależności pomiędzy poszczególnymi jej elementami.

Przy okazji omawiania problemów związanych z organizacją rytmiczną oraz wysokościową ujawnione zostaną kulisy procesu kompozycyjnego, a forma przedstawi się jako rezultat decyzji zorganizowanych w sposób automatyczny.

3.1.2.1. Opis ogólny. Zagadnienie faktury

Fakturalny obraz *Etiudy nr 1* jest w gruncie rzeczy dość prosty, co nie odbiera mu wartości oryginalności i nowatorstwa w dziedzinie muzyki fortepianowej. Wyróżniający jest w nim przede wszystkim podział na dwa plany:

- dwie czasowo samodzielne i w pełni od siebie niezależne partie pierwszego planu. Są one przydzielone lewej i prawej ręce pianisty i dzielą między sobą wspólną podstrukturę;
- tło o ciągłym wznoszącym kierunku, będące dwugłosową ósemkową „osnową”, inaczej mówiąc „puls-bazą”¹⁹.

¹⁸ Termin ten pochodzi od kompozytora, patrz: G. Ligeti, *Études pour piano*, Komentarz na okładce płyty *Études pour piano*, Volker Banfield-piano, Wergo 60134-50.

¹⁹ Terminy „osnowa”, „puls-baza” pochodzą z teorii rytmiki afrykańskiej. Patrz: Komentarz do Etiud fortepianowych E. Szczepańskiej-Lange w programie MFMW „Warszawska Jesień” 2000, s. 65.

Podział ten jest analogiczny do istniejącego w muzyce Afryki Subsaharyjskiej i można powiedzieć, iż jest jego przeniesieniem na grunt muzyki fortepianowej (prawdopodobnie pierwszym w dziejach muzyki europejskiej). Wewnętrznie każda z partii (prawej i lewej ręki) jest kombinacją stale wznoszących się ósemek biegnących w tle oraz rytmicznie wyraźnej i wolniejszej linii melodycznej w pierwszym planie. Dwie samodzielne melodie pierwszego planu są wydzielone z jednostajnie pulsującego ósemkami tła dzięki:

- artykulacji; każdy dźwięk melodii jest oznaczony akcentem oraz określeniem dynamicznym (*f* bądź *ff*),
- zdwojeniom oktawowym dźwięków melodii w pierwszej części *Etiudy* (do kulminacji) oraz stopniowo zagęszczanym akordom w dalszej części,
- rytmowi; melodie prowadzone są w dłuższych wartościach rytmicznych, będących prostymi wielokrotnościami „pulsu-bazy” (2, 3, 4, 5 itd.).

3.1.2.2. Organizacja wysokościowa materiału dźwiękowego

Przedstawiona tu analiza opiera się na artykule Tobiasza Kunze²⁰, który zaproponował komputerową analizę zdarzeń dźwiękowych zapisanych w formacie MIDI. Używając programu *Common Music*, poddał on utwór kolejnym analizom, które umożliwiły odkrycie zakodowanego w tej muzyce algorytmu. Kunze wziął pod uwagę cztery zbiory danych:

- 1) modus dźwiękowy danej partii,
- 2) jej wzór stopni,
- 3) jej wzór transpozycyjny,
- 4) jej model rytmiczny.

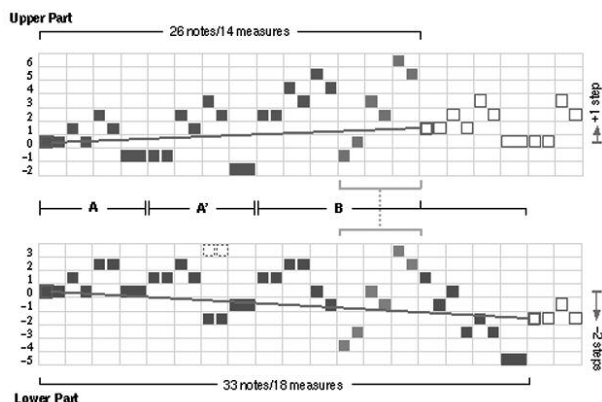
Materiał dźwiękowy wykorzystany w tej etiudzie obejmuje pełne uniwersum dwunastodźwiękowe, które podzielone zostało na dwa komplementarne podzbiory:

- prawa ręka gra wyłącznie na białych klawiszach, operuje więc jedynie heptatonicznym modusem diatonicznym: *a, h, c, d, e, f, g*;
- lewa ręka gra na czarnych klawiszach, porusza się więc po dźwiękach pentatoniki anhemitonicznej: *gis, ais, cis, dis, fis*.

Ten sposób dystrybucji materiału dwunastodźwiękowego przy użyciu specyficznego rodzaju polimodalności wpływa na oryginalne brzmienie etiudy. Poza tym użycie owego prostego w gruncie rzeczy podziału klawiatury na „czarne” i „białe” klawisze wskazuje na celowy wybór pianistycznie wykonalnej opcji, w której możliwe jest dzielenie wspólnego rejestru przez dwie technicznie stosunkowo skomplikowane partie prawej i lewej ręki. W wymiarze horyzontalnym

²⁰ T. Kunze, *An Algorithmic Model of György Ligeti Etude No. 1 „Désordre” (1985)*, artykuł opublikowany w internecie: *Ligeti 'Désordre'* htm. 01-11-18.

obydwie linie pierwszego planu składają się z cyklicznych powtórzeń stałego wzorca stopni, który z każdym kolejnym powtórzeniem jest transponowany o taką samą wartość. Nie jest to transpozycja o konkretny interwał, lecz o liczbę stopni w ramach danego modusu. Metodę tę wyjaśni następujący wykres:



Przykład nr 1. Schemat wzorców stopni dla partii prawej i lewej ręki w etudzie pierwszej
 Źródło: T. Kunze, *An Algorithmic Model of György Ligeti Etude No. 1 „Désordre”* (1985),
 artykuł opublikowany w internecie: *Ligeti 'Désordre'* htm. 01-11-18.

Jak pokazuje powyższy wykres, model górnej partii transponowany jest zawsze o jeden stopień do góry, a model partii dolnej o dwa stopnie w dół. Budowa tych wzorców stopni jest następująca:

- obydwie linie melodyczne cechuje struktura przypominająca tradycyjną budowę frazową typu AA'B, gdzie dwie pierwsze części są blisko ze sobą spokrewnione, trzecia natomiast wykazuje motywiczne podobieństwo do nich, lecz jest dłuższa, rozszerzona wewnątrz;
- górny wzorec składa się z 26 dźwięków, siedmiu dla każdej frazy A oraz 12 dla frazy B;
- model partii dolnej ma 33 dźwięki i podobnie jak wzorec górny – po siedem we frazach A, ale 19 we frazie B.

Obydwa modele wykazują duże podobieństwo w kierunku linii melodycznej, różnią się jednakże w samej motywice. Wynika to z tego, że oparte są na różnych modusach: anhemitoniczna pentatonika uniemożliwia stosowanie kroków małosekundowych, które są charakterystyczne dla melodii opartej na skali diatonicznej. Różni je także długość (siedem dźwięków), co przy kolejnych transpozycjach wzorców powoduje „rozsynchronizowanie” układu, przez co każde następne powtórzenie różni się od poprzednich. Za pomocą tej właśnie techniki Ligeti realizuje starannie zaplanowany, tytułowy „nieporządek”.

Ten mechaniczny sposób uporządkowania horyzontalnego aspektu etiudy nie jest jednak przez słuchacza zauważalny. Dzieje się tak z dwu powodów:

1. W partii prawej ręki frazy melodyczne modelu transpozycji ukształtowane są w ten sposób, że kolejne powtórzenia zapętlają się, tworząc strukturę, w której zamknięcia fraz nie pokrywają się z początkiem czy końcem cyklu i w ten sposób powstaje struktura odrębna od wyabstrahowanego modelu teoretycznego. Zapętlenie to wynika z faktu, iż fraza A drugiego cyklu stanowi naturalne zamknięcie dla frazy B cyklu pierwszego.
2. W partii prawej ręki przetransponowanie modelu o dwa stopnie (o tercję wielką lub kwartę czystą) w dół powoduje tak znaczne przekształcenie interwałowe wzorca, że uniemożliwia jego słuchową identyfikację.

Etiuda składa się z 14 cykli wyższej partii (każdy jest transponowany o jeden stopień, czyli sekundę małą lub wielką w górę) i z powodu większej długości tylko 11 powtórzeń w modelu niższej partii. Mniejsza liczba cykli jest zrekompensowana przez transpozycję o dwa stopnie w dół i fakt, iż pentatoniczny modus dolnej partii ma mniej stopni w oktawie niż heptatoniczny w partii górnej. W cyklu ósmym partia lewej ręki, osiągając w punkcie kulminacyjnym najniższe dźwięki skali fortepianu, zostaje przerwana, aby po chwili powrócić w kluczu wiolinowym (str. 3, 4. system, 7. takt). Ostatni – 14. cykl górnej oraz 11. dolnej partii – są niedokończone i z tego punktu widzenia etiuda jest otwarta.

Wertykalny aspekt tego „studium chaosu” jest bezpośrednim rezultatem zastosowania opisanego powyżej algorytmu. Ponieważ przebieg linii melodycznych pierwszego planu wynika z użytej metody transponowania o stałą liczbę stopni powtarzających się modeli, możemy przyjąć, iż współbrzmienia, jakie pomiędzy nimi powstają, są mechanicznie sterowane logiką tego procesu i do pewnego stopnia przypadkowe (z punktu widzenia czynności kompozycyjnych).

Inaczej rzecz ma się z rozdzieloną pomiędzy partie obu rąk podstrukturą, czyli dwugłosową ósemkową *osnową*. Łączy ona w sobie cechy dwu porządków modalnych, kombinacji czarnych i białych klawiszy. Chociaż w wymiarze harmonicznym możliwe są wszystkie współbrzmienia, kompozytor używa najczęściej tych konsonansowych: sekst, tercji, kwint, kwart i z tego właśnie wynika eufoniczne brzmienie tej etiudy.

3.1.2.3. Organizacja rytmiczna – polirytmiczna technika chaosu

Idea leżąca u podstaw omawianej kompozycji to skomponowanie utworu fortepianowego, w którym jednemu wykonawcy przydzielone zostaje zadanie stworzenia iluzji istnienia dwu jednoczesnych warstw o różnych tempach. Realizacja tego projektu wymagała zastosowania techniki pozwalającej uporządkować symultaniczne przebiegi dwu niezależnych i samodzielnych warstw rytmicznych na sposób inny niż metryczny, gdyż osiągnięcie tego efektu za pomocą tradycyjnych technik byłoby niemożliwe.

Problem powyższy wymaga omówienia oddzielnie dwu zagadnień:

- wzorców rytmicznych,
- sposobów ich koordynacji.

Wzorce rytmiczne

Budowa linii melodycznych pierwszego planu odbywa się, jak zauważyliśmy, przy użyciu kilku powtarzających się wzorców. Są one w przebiegu nakładane na stałą pulsację ósemkową, stanowiącą *osnowę rytmiczną*. Modele te składają się z asymetrycznie rozłożonych akcentów nałożonych na siatce *pulsu-bazy*. Są nimi zaakcentowane dłuższe wartości rytmiczne, będące zawsze wielokrotnościami jednostki podstawowej (w tym przypadku jest nią ósemka).

Podzielimy je teraz na kilka typów, w zależności od ich długości (modele te zapisane są w taktach o różnej długości, np. pięcio-, sześć- czy siedmiomiarowych). Podstawowy wzorec rytmiczny ma długość ośmiu wartości i pojawia się często razem ze swoim wariantem inwersyjnym:

The diagram shows two rhythmic patterns. The first pattern, labeled 'wzorec', consists of a quarter note, an eighth note, and a dotted quarter note, with a total duration of 3 + 5 units. The second pattern, also labeled 'wzorec', consists of a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note, with a total duration of 5 + 3 units. Below each pattern is a 'siatka „pulsu-bazy”' (pulsus-basis grid) consisting of 8 eighth notes.

Przykład nr 2. Wzorce o długości ośmiu jednostek podstawowych

The diagram shows three rhythmic patterns. The first pattern, labeled 'wzorec', consists of a quarter note, an eighth note, and a dotted quarter note, with a total duration of 3 + 4 units. The second pattern, also labeled 'wzorec', consists of a dotted quarter note, an eighth note, and a quarter note, with a total duration of 5 + 2 units. The third pattern, also labeled 'wzorec', consists of a quarter note, an eighth note, and a dotted quarter note, with a total duration of 2 + 5 units. Below each pattern is a 'siatka „pulsu-bazy”' (pulsus-basis grid) consisting of 8 eighth notes.

Przykład nr 3. Wzorce o długości siedmiu jednostek podstawowych

2 + 4 1 + 2 + 1 + 2 2 + 1 + 3

wzorce			
siatka „pulsu-bazy”			

Przykład nr 4. Wzorce o długości sześciu jednostek podstawowych

5 2 + 3 3 + 2

wzorce			
siatka „pulsu-bazy”			

Przykład nr 5. Wzorce o długości pięciu jednostek podstawowych

3 + 1 1 + 3 2 + 2

wzorce			
siatka „pulsu-bazy”			

Przykład nr 6. Wzorce o długości czterech jednostek podstawowych

Jak widać na przytoczonych wyżej przykładach, modele rytmiczne opierają się na nieregularnym podziale odcinków. Ligeti nazywa to hemiola, z tym że jest ona tu innego rodzaju niż stosowana w muzyce średniowiecznej czy XIX-wiecznej. W średniowieczu hemiola oznaczała bowiem zmianę *tempus perfectum* na *tempus imperfectum*, tzn. podziału trójdzielnego na dwudzielny, natomiast u kompozytorów epoki romantycznej sprowadzała się do tworzenia specyficznej dwuznaczności rytmicznej wynikającej z możliwości podziału taktu sześciomiarowego na dwie (3+3) lub trzy części (2+2+2). Ligeti rozszerza tutaj technikę hemiole również na inne jeszcze proporcje, dzieląc np. osiem miar na nierówną długości odcinki 3+5, sześć miar na 2+4 lub 2+1+3, a odcinki dziewięciomiarowe na 5+4 itd.

Sposób koordynacji różnych wzorców rytmicznych

Wzorce rytmiczne przedstawione powyżej są w przebiegu utworu nakładane na siebie w układach symultanicznych bądź wiązane w szeregach sukcesywnych w taki sposób, że tworzą oddzielne warstwy rytmiczne. Są one zsynchronizowane ze sobą jedynie w pierwszych taktach, ponieważ już w czwartym takcie wzorzec rytmiczny prawej ręki zostaje skrócony o jedną ósemkę. Kolejna fraza rozpoczyna się więc wcześniej w partii górnej w stosunku do dolnej. Proces ten powtarza się konsekwentnie co cztery takty, w ten sposób wyprzedzenie jednej ręki względem drugiej staje się coraz większe aż do osiągnięcia punktu, w którym osiągnięte zostaje największe oddalenie pomiędzy obydwoma liniami. W tym miejscu zaczyna się proces odwrotny, tzn. stopniowy powrót do punktu wyjścia, w którym obie linie ponownie się spotkają. Dalej następuje pozorne przyśpieszanie obydwu toków rytmicznych, które kompozytor uzyskuje przez stopniowe skracanie wzorców rytmicznych. W miarę jak zbliża się punkt kulminacyjny, wzorce te są coraz mniejsze, aż zlewają się z ósemkowym pulsem podstawowym (kulminacja, str. 3, syst. 4, t. 6).

Po osiągnięciu punktu największego zagęszczenia zdarzeń dźwiękowych kierunek rozwoju zostaje odwrócony i po kilkunastu taktach równowagi rytmicznej tym razem w partii dolnej kompozytor dodaje co dwa „takty” po jednej ósemce. Powoduje to efekt stopniowego zwalniania dolnej melodii, a w końcu gdy jej wzorce rytmiczne osiągają długość kolejno 12, 13 i 14 jednostek pulsu, kompozytor przerywa etiudę pasażem, który wspina się do najwyższych dźwięków i zostaje przerwany, „urwany jakby w pół zdania”.

Dla tej oryginalnej koncepcji rytmicznej, za pomocą której kompozytor dokonuje zarówno synchronicznej, jak i asynchronicznej koordynacji dwu toków melodyczno-rytmicznych, znalazł on nie mniej oryginalną metodę zapisu. Notuje on mianowicie poszczególne wzorce w taktach, których długość jest różna i które nie są tu niczym innym, jak graficznym znakiem służącym dla wzrokowej orientacji w zapisie. Nie dba on przy tym o to, czy początki tych taktów zgadzają się ze sobą w układzie pionowym. Dzięki temu uzyskany

został doskonały efekt plastyczności, gdyż notacja taka podkreśla odrębność poszczególnych linii i ich niezależność od siebie.

3.1.2.4. *Forma*

Forma etiudy *Désordre* jest najściślej powiązana z użytą tu techniką kształtowania rytmicznego oraz metodami organizującymi materiał melodyczno-harmoniczny. Wszystkie elementy składni muzycznej podporządkowane są w niej koncepcji *artykulacji rytmicznej*. Również dramaturgiczny przebieg formy wiąże się nierozzerwalnie z wymiarem rytmicznym, a za jej opis może posłużyć przedstawiona powyżej analiza procedur z zakresu kształtowania rytmicznego. Rytm ma w tym przypadku znaczenie pierwszoplanowe – formotwórcze.

Tak jak forma jest w tej etiudzie w relacji ścisłej współzależności z algorytmem regulującym aspekty czasowy i wysokościowy, tak rytm wynika z artykulacji. Natomiast elementy takie jak: melodia, harmonia, dynamika i barwa pełnią w niej rolę drugoplanową w stosunku do nadrzędnej, porządkującej funkcji rytmu.

3.1.3. Sfera percepcji. Zagadnienie iluzji

Słuchacz odbiera jedynie to, co Ligeti przewidział w procesie komponowania. Słyszy on w niektórych miejscach dwie różne i czasowo niezależne od siebie linie melodyczne, obserwując kolejne stopnie w przechodzeniu od porządku do chaosu. Jest to jednak iluzoryczny efekt powstający w wyniku tworzenia się w naszej świadomości dwu melodii, których „rytmiczne transformacje są skutkiem statystycznego rozdziału akcentów, z cyklami porządku i chaosu powstającymi jak gdyby automatycznie”²¹.

Ta iluzja dotyczy również samego wykonawcy, gdyż „pianista nie liczy podczas grania, akcentuje zgodnie z notacją, świadomie kurcząc mięśnie palców, słysząc jednocześnie inne figury rytmiczne, te mianowicie, których świadome zagranie jest niemożliwe, gdyż są one w różnych tempach”²².

3.2. Etiuda druga: *Cordes vides*

3.2.1. Sfera realizacji

3.2.1.1. *Organizacja wysokościowa materiału dźwiękowego*

Tytuł utworu, który oznacza „puste struny”, sugeruje zastosowany tu efekt brzmieniowy melodyki i częściowo harmoniki, opartej na łańcuchach czystych kwint. Stanowią one podstawę kroków melodycznych, które składają się z sek-

²¹ G. Ligeti, *Études pour piano*, Komentarz na okładce płyty Wergo 60134-50, s. 12.

²² Tamże, s. 11.

wencji ciągów kwintowych lub chromatycznych ich przesunięć. Najważniejszą funkcję pełnią tu dwie melodie prowadzone w prawej i lewej ręce, których poszczególne stopnie, wyodrębnione z jednostajnego ruchu ósemkowego za pomocą akcentów, wypełniają całą skalę chromatyczną (od a^2), stanowiąc ramę „tonalną” tej kompozycji. Postęp chromatyczny tworzy się w tym przypadku ze współdziałania górnej i dolnej linii melodycznej (dopuszczane są w nim pewne nieregularności i powtórzenia stopni):



Przykład nr 7. Porządek melodyczny pierwszej fazy etudy, t. 1-10

Małgorzata Dziadek, z której pracy zaczerpnięty został powyższy wykres, w taki sposób charakteryzuje procedury porządkujące, zastosowane tu przez kompozytora: „Rysunek fraz w etudzie *Cordes Vides* jest niezwykle kapryśny, jeśli chodzi o ich długość, ale równocześnie konsekwentny pod względem materiałowym: każda fraza złożona z 4 lub 5 motywów, zawiera pięć kolejnych dźwięków skali chromatycznej. Harmoniczne uzupełnienie, realizowane przez obydwie ręce poniżej planu melodycznego, wykorzystuje sekwencje kwint wyczerpujące cały system dźwiękowy (wszystkie 12 kwint pojawia się już w dwóch pierwszych motywach). ‘Panharmoniczność’ jest zasadą brzmieniowości tej ‘impresjonistycznej’, niezwykle wyrafinowanej kolorystycznie etudy”²³.

W dalszej fazie etudy początkowe dźwięki ramowej melodii powtórzone zostają od b^2 (t. 10), a następnie miejsce szeregowych układów, nakładanych na siebie ciągów kwint zajmują figury powstające z chromatycznego ich przesuwania.

Stosując konsekwentnie pochody sekwencji kwintowych w połączeniu z pochodami chromatycznymi, kompozytor zyskuje możliwość operowania pełnym materiałem dwunastodźwiękowym. Kwinta nie jest jednak dominującym współbrzmieniem w układach wertykalnych. Jak wskazuje sporządzona przeze mnie tabela współbrzmień z t. 1-26, najczęściej występującym tu interwałem są tercje (seksty), dalej sekunda wielka (a także septyma mała i nona wielka), a kwinta czysta zajmuje trzecią pozycję:

²³ M. Dziadek, *Złote lata pianistki w wizji twórczej György Ligetiego (Études pour piano, premier livre)*, [w:] *Muzyka fortepianowa XI, Prace specjalne*, AM Gdańsk 1988, s. 398.

<i>Klasa interwału:</i>	<i>Liczba wystąpień:</i>
0	6
1	30
2	68
3	105
4	106
5	12
6	9
7	60
Ogółem:	396

Przykład nr 8. Wykaz współbrzmień w t. 1-26

3.2.1.2. Organizacja struktur rytmicznych

Podstawą organizacji czasowego wymiaru tej etiudy jest idea swobodnego, niepoddanego regulacji metrycznej continuum rytmicznego. Odbywa się to na dwóch poziomach:

1. Swoboda dotyczy braku określonego metrum, a co za tym idzie, nie ma regularności przebiegu, który uwalnia się w ten sposób od zasady periodyczności. Pomimo tego, iż wszystkie takty są jednakowej długości i zawierają osiem ósemek, a graficzny zapis mógłby sugerować istnienie metrum, to jednak tok rytmiczny jest skrajnie nieregularny. Kompozytor miesza tu bowiem zarówno w układach sukcesywnych, jak i symultanicznych różne porządki metryczne z dużą częstotliwością, a poza tym w sposób niecykliczny.
2. Bogactwo przebiegu osiągnięte jest przez stworzenie dwu warstw prędkości, które są rezultatem zastosowania polimetrycznego układu typu hemiolowego wynikającego z użycia proporcji *duola na triolę*. Jest to znany w muzyce od dawna wariant polirytmii, w tej etiudzie jest on jednak jakościowo odmienny od wcześniejszych zastosowań. W tradycyjnej muzyce, w której przebieg rytmiczny jest regulowany przez metrum, istnieje ograniczona liczba możliwości w operowaniu proporcją hemiolową. Tutaj rytm uwolniony jest od zasady periodyczności i wobec tego sterowany tylko wyobraźnią autora i jego wizją formy. Ligeti prezentuje tu rozmaite, czasem niezwykle wymyślne i skomplikowane układy polirytmiczne, będące wszechstronnym rozwinięciem możliwości wynikających z relacji *dwa na trzy*.

3.2.1.3. Forma

Na planie formalnym etiuda jest wewnętrznie podzielona na trzy części, z których każda stanowi pewien etap w rozwoju materiału:

1. Część pierwsza, t. 1-11, stanowi ekspozycję podstawowego pomysłu. Zawiera jedną tylko warstwę szybkości i charakteryzuje się jednostajnym ruchem ósemkowym z ciągłymi zmianami metrycznymi. Cechuje ją także pewna statyczność, wynikająca z braku pierwiastka rozwojowego.
2. Część druga, t. 12-32, zaczyna się od kwintowego sygnału w charakterystycznym kontrastującym z dotychczasowym rytmie ósemki z kropką. Przerywa on statyczny tok części pierwszej, zapowiadając pojawienie się nowego pomysłu kompozycyjnego opartego na modyfikacji warstwy rytmicznej przez wprowadzenie drugiej triolowej warstwy prędkości. Rozpoczyna się tu przekształcanie różnych wariantów relacji hemiolowej, powiązane z zagęszczeniem ruchu, coraz większym komplikowaniem toku rytmicznego oraz stopniowym zwiększaniem wolumenu brzmienia. Prowadzi to do kulminacji w t. 26, gdzie brawurowe kwintowe akordy wznoszą się w polirytmicznej dwójkowo-trójkowej strukturze w najwyższym rejestrze fortepianu. Kulminacja kończy się nagłym zerwaniem po osiągnięciu górnego skraju klawiatury, a szybkie biegniki, nadal w tym samym polirytmicznym układzie i w dynamice *pp*, odbijają się od najniższego rejestru, zagęszczając stopniowo swoje brzmienie przez ciągle komplikowanie rytmu. Tym razem nie następuje jednak ponowna kulminacja, lecz stopniowe redukowanie napięcia połączone z wyciszaniem.
3. Ostatnią część, t. 32-39, cechuje pulsująca zmienna płaszczyzna tła (*ppp morando*), na której odzywa się w prawej ręce jednogłosowa melodia *in rilievo* oparta na niepełnym szeregu pustych kwint. Zamiera ona powoli, a chwilę po niej gaśnie pulsujące tło, wybrzmiewające jeszcze w ostatnim pustym takcie.

3.3. Etiuda trzecia: *Touches bloquées*

3.3.1. Sfera idei, inspiracji

„W ‘Etiudzie trzeciej’ zastosowałem technikę polegającą na wciśnięciu i przytrzymaniu klawiszy jedną ręką, podczas gdy druga gra pasażę w bardzo szybkim tempie. Następstwo dźwięków jest przerywane krótkimi pauzami, ilekroć wypadnie grać na zablokowanych klawiszach. Powstaje w ten sposób bardzo nieregularny rytm, jakby się ktoś jąkał, mimo że dźwięki grane są z doskonałą regularnością”²⁴.

Ten niezwykle oryginalny pomysł pianistyczny, który posłużył Ligetiemu do stworzenia bardzo szybkich, a jednocześnie zupełnie nietypowych układów rytmicznych, nie jest autorstwa kompozytora, lecz zaczerpnięty został z artykułu Henninga Siedentopfa *Neue Wege der Klaviertechnik*²⁵.

²⁴ G. Ligeti, Komentarz do *Etiud fortepianowych* w programie MFMW „Warszawska Jesień” 1985, s. 64.

²⁵ „Melos”, Mainz 1973, z. III, s. 143-146.

3.3.2. Sfera realizacji

3.3.2.1. Organizacja wysokościowa materiału dźwiękowego

Podstawą organizacji wysokościowej materiału dźwiękowego jest skala chromatyczna oraz pomysł, aby zablokować klawisze w pewnym jej wycinku (pianista gra przez prawie cały czas pochody chromatyczne), uzyskując w ten sposób różnego rodzaju materiał skalowy. Zmiana skali następuje bądź przez dodanie do grupy zablokowanych dźwięków nowego (co automatycznie eliminuje go ze sfery audytywnej, lecz nie usuwa go ze sfery wykonawczej – pianista nadal przecież naciska na ten klawisz), bądź przez całkowitą zmianę zablokowanego obszaru. Za wyborem tej „głuchej strefy”, czyli jednocześnie skali dźwiękowej, z jednej strony leży konkretny zamysł kompozycyjny, z drugiej zaś możliwość technicznej realizacji założenia (chodzi przecież o to, by koncepcja mogła być wykonana przez pianistę).

W pierwszym odcinku (t. 1-17) zablokowane są klawisze $c^1-d^1-e^1$, ambitus melodii zaś to $g-d^2$. Materiał skalowy wykazuje cechy skali lidyjskiej, centrum tonalne stanowią dźwięki $h-ges$ (fis). Materiał ów jest podstawą melodii rozwijającej się w sposób ewolucyjny, przez rozbudowywanie i powtarzanie początkowej frazy wypełniającej ruchem sekundowym interwał seksty zmniejszonej. Powtarza się ona ośmiokrotnie, a następane trzy powtórzenia zawierają już wyraźne zmiany ewolucyjne (materiałowe i motywiczne), przekształcające podstawową strukturę. Przykład nr 4, zawierający wyciąg z t. 1-22, w którym pominięte zostały nuty „nieme”, ukazuje tę melodię. W zapisie tym poszczególne frazy ujęte zostały w takty złożone, np. 15/8, 16/8, co nie jest zgodne z zapisem, jakiego użył kompozytor, pokazuje jednak ich złożoną, nieregularną budowę. Ta główna melodia ozdobiona została drugą, kontrapunktującą, złożoną z pojedynczych, oderwanych nut, której zadaniem jest zatarcie przejrzystej budowy frazowej i wywołanie wrażenia chaosu, nieuporządkowania.

Zmiana w stosunku do pierwszego fragmentu następuje w taktach 24 wraz z wymianą zablokowanego obszaru oraz fakturalnym chwytem zamiany rąk – tym razem lewa ręka przejmuje funkcję wiodącą, zaś prawa blokuje klawisze, dopełniając czasem przebieg melodyczny nieregularnymi akcentami z reguły pojedynczych dźwięków. Fragment ten trwa do t. 41, gdzie wprowadzona zostaje kolejna zmiana zablokowanego obszaru oraz wymiana między rękami.

Ewolucyjny charakter zmian zachodzących w materiale skalowym pokazuje tabela (przykład nr 9), w której umieszczone są dane dotyczące konkretnych fragmentów etiudy: obszaru zablokowanego oraz materiału skalowego wykorzystanego do budowania zarówno melodii głównej, jak i kontrapunktującej.

Przykład nr 9. Wyciąg melodyczny z t. 1-21

Numery taktów	Obszar zablokowany	Dźwięki głównej melodii	Dźwięki kontrapunktującej melodii
1	brak	brak	brak
2-17	c ¹ , d ¹ , e ¹	gis ¹ , a ¹ , h ¹ , cis ¹ , dis ¹ , f ¹ , ges ¹ , g ¹ , a ¹ , h ¹ , c ² , d ²	a, h, f ¹ , ges ¹ , g ¹ , a ¹ , h ¹
18-19	h, c ¹ , d ¹ , e ¹	gis, a, b, des ¹ , es ¹ , f ¹ , ges ¹	f ¹ , ges ¹ , g ¹
20-23	h, c ¹ , d ¹ , e ¹ , f ¹ , g ¹	gis, a, b, des ¹ , es ¹ , fis ¹	a ¹ , h ¹
24-26	as	f, fis (ges), g, a	a, b, ces, c ¹
27-30	as, b	e, f, (ges), g, a, h, c	es, ces, c ¹ , des ¹ , d ¹ , f ¹
31-35	es, as, b	d, e, f, fis, g, a, h, c	f, h, c ¹
36-40	es, f, as, b	cis, d, e, fis, g, a, h, c ¹ , des ¹	h, c ¹ , cis ¹
41	c	H, des, d, es	brak
42	H, c	Ais, cis, d, f	brak

43-49	G, H, c	F, Fis, Gis (As), A, B, des (cis), d, es, e, f, fis, f, gis, b, h	d, des
50-51	G, H, c, des	E, F, Ges (Fis), Gis (As), A, B, d, dis (es), ges, b, des	brak
52-64	Es, Ges, B	Des, D, E, F, G, As, A, H, c	H, des, es
65	Des	Es, D, C, <u>H</u>	brak
66	<u>H</u>	C, <u>B</u> , <u>A</u> , <u>As</u>	brak
67-68	<u>As</u> , <u>G</u> , <u>F</u>	<u>B</u> , <u>A</u> , <u>Ges</u> , <u>E</u>	brak
69	<u>E</u>	<u>Ges</u> , <u>F</u> , <u>Es</u> , <u>Des</u>	brak
70	<u>E</u>	<u>F</u> , <u>Es</u> , <u>Des</u>	brak
71	<u>Des</u>	<u>Es</u> , <u>D</u> , <u>C</u> , <u>B</u> , <u>A</u>	brak
92	b	a, h, cis ¹ , dis ¹ , e ¹	brak
93-96	b, es ¹	g, a, h, c ¹ , cis ¹ , d ¹ , e ¹ , f ¹ , ges ¹ , g ¹	h, c ¹ , fis ¹ (ges ¹), as, des ¹
97-100	ges, b, es ¹	g, gis (as), a, h, c ¹ , d ¹ , e ¹ , f ¹ , fis ¹ , gis ¹ , a ¹	c ¹ , cis ¹ , e ¹ , f ¹ , fis ¹ ,
101-104	ges, b	des, d, es, e, f, g, gis, a, h, c ¹ , cis ¹ , d ¹ , e ¹	h, c ¹ , cis ¹ , d ¹ , dis ¹ ,
105	fis, b, g	d, e, f, gis, a, h, c	g, h, cis ¹
106-108	fis, g, b	d, dis, e, f, gis, a, h, c ¹	h, c ¹ , des ¹
109-115	fis, g	cis, d, dis, e, f, gis, a	gis (as), b, h, c ¹

Przykład nr 10. Tabela ukazująca tonalny rozwój *Etiudy trzeciej*

Jak pokazuje powyższa tabela, budowa linii melodycznych opiera się w większości na swobodnym korzystaniu z różnych fragmentów skali całotonowej. Rezultatem jest zróżnicowany materiał skalowy, w ramach którego tworzą się niekiedy punkty centralizacji tonalnej wynikającej z powtarzania poszczególnych dźwięków.

W środkowej części (t. 72-91), w której nie występuje technika blokowania klawiszy i pojawia się znaczny kontrast wyrazowy i fakturalny w stosunku do części skrajnych, istnieje jednak podobny sposób organizacji wysokościowej, polegający na powtarzaniu kilkadziesiąt dźwiękowych motywów, w wyniku czego powstaje zjawisko centralizacji brzmieniowej. Charakterystyczne jest tu stosowanie zamiast tradycyjnych zdwojeń oktawowych, non i septym wielkich, co daje efekt ostrej, jaskrawej barwy, spotęgowany jeszcze barwieniem współbrzmień sekundami małymi. Wydaje się, że zamierzeniem kompozytora było wywołanie całkowitego „zamieszania” wysokościowego, bowiem oprócz występujących w niektórych miejscach współbrzmień opartych na nonach i septymach, motywy przrzucane są do różnych rejestrów, przy jednoczesnych niewielkich, sekundo-

wych zmianach wysokości niektórych tonów. Powoduje to wrażenie niejasności tonalnej, jakby rozstrojenia instrumentu.

3.3.2.2. Organizacja rytmiczna

Pomysł zablokowania niektórych klawiszy, aby wyłączyć je ze sfery słyszalności, największy wpływ wywarł jednak na sferę rytmu. Z uwagi na sposób organizacji toku rytmicznego, który odznacza się nieregularnością, częstymi zmianami grup metrycznych i brakiem cykliczności przebiegu, kreski taktowe nie są tu wyrazem porządkującego działania metrum (którego kompozytor zresztą nie zanotował), lecz służą jedynie do graficznego zorganizowania zapisu.

Pianista, grający niezwykle szybkie pochody dźwięków, za każdym razem gdy natrafia na zablokowany klawisz, uderza go jak zawsze, lecz powoduje to powstanie krótkiej pauzy przerywającej przebieg melodyczno-rytmiczny. Pauzy te mają swoją określoną długość, gdyż według zaleceń kompozytora powinny trwać dokładnie tyle, ile „normalne” nuty. Ponieważ jednak są one rozmieszczone w taki sposób, by celowo dzielić motywy na niesymetryczne odcinki, powstający w wyniku tego tok rytmiczny jest wyjątkowo nieregularny. Jednocześnie fakt, iż pianista wykonuje wszystkie dźwięki z idealną regularnością, powoduje, że rytm ten jawi się jako „mechaniczny” i doskonale „równy”, ale jednocześnie „chaotyczny”. Jest to więc już kolejny przypadek (inny stanowi etiuda *Désordre*), kiedy w twórczości Ligetiego dwie sprzeczne idee występują w jednym dziele spięte w jedność dialektyczną dynamiką przeciwieństw.

3.3.2.3. Forma

Etiuda *Touches bloquées* składa się w ogólnym planie formalnym z trzech części:

1. Część A (t. 1-72) wykorzystuje podstawowy pomysł techniczny zablokowania klawiszy, rozwijając go i przekształcając. Figuracje przenoszone są do różnych rejestrów przy jednoczesnych zmianach polegających na zmianie rąk. Pod koniec tego fragmentu melodia opada coraz niżej aż do zupełnego wygaśnięcia w najniższym rejestrze fortepianu. Ciszę przerywa kolejna część rozpoczynająca się od dźwięków nagle przeskakujących do drugiego, skrajnego rejestru.
2. Część B (t. 73-92) przerywa dotychczasowy przebieg, wprowadzając nowy pomysł techniczny, oparty jednak materiałowo na motywice części pierwszej. Kontrast polega na zmianie fakturalnej i choć zaczyna ją jednogłosowy opadający motyw w dynamice *ppp*, to jednak już po chwili dodane zostają zdwojenia, przez co zwiększa się wolumen coraz bardziej zagęszczających się akordów. Następuje tu również zmiana rytmu. Rytmika staje się bardziej regularna, choć w pewnym stopniu jest również swobodna. Poszczególne motywy są od siebie oddzielone znakiem – niewielką pauzą wartości około

dwóch ósemek. Część ta odznacza się przede wszystkim recytatywnym charakterem kontrastującym z „mechanicznym” przebiegiem obydwu części skrajnych.

3. Część A1 (93-116), będąca reprzyzą zamykającą formę na kształt regularnego łuku, stanowi kontynuację pierwotnego pomysłu fakturalno-rytmicznego. W tym fragmencie wyraźne jest dążenie do zagęszczenia brzmienia przez zwiększenie liczby klawiszy brzących, a także przez *crescendo* wzmagające się stopniowo aż do t. 100, w którym następuje kulminacja. Po niej ma miejsce odwrócenie kierunku zmian w stronę rozrzedzania i wyciszania. Magdalena Dziadek pisze: „Im bliżej końca, tym więcej luk oddziela od siebie słyszalne nuty. W ostatnich sekwencjach brzmia już tylko pojedyncze, wyizolowane dźwięki. Ligeti ‘gra ciszą’, stosując chwyt ze swoich wcześniejszych utworów, np. z *Aventures* z 1962 roku, gdzie każe muzykom dąć w instrumenty bez wydobywania dźwięków”²⁶.

3.4. Etiuda czwarta: Fanfares

3.4.1. Sfera idei, inspiracji

Główny pomysł tej etiudy przedstawiony przez Ligetiego w tytule to trochę ironiczny, celowo „pokrzywiony” obraz tzw. *kwint waltorniowych*. O inspirowaniu się tym charakterystycznym dla muzyki epoki klasycyzmu „motywem rogu”, którego użył on po raz pierwszy w pochodzącym z 1982 roku *Trio na skrzypce, róg i fortepian*, kompozytor mówi w następujący sposób: „Rzecz jasna jestem zawsze – podświadomie – pod wpływem mody; stąd też na poły ironiczne, na poły głęboko poważne (część czwarta!) konserwatywno-postmodernistyczne *Trio na skrzypce, róg i fortepian*, w którym użyłem fałszywego cytatu z Sonaty *Les adieux* Beethovena jako podstawowego motywu i jako ‘Hommage à Brahms’”²⁷.

3.4.2. Sfera realizacji

3.4.2.1. Organizacja wysokościowa materiału dźwiękowego

Jak już wspomniano wcześniej, pomysł wykorzystania specyficznej figury melodyczno-harmonicznej *kwint waltorniowych* był dla kompozytora pretekstem czy swego rodzaju kluczem do rozwiązania problemów organizacji materiału dźwiękowego. Nie jest on jednak ostatecznym czynnikiem wyznaczającym porządek tonalny tej *Etiudy*, mieszają się w niej bowiem i nakładają na siebie rozmaite

²⁶ M. Dziadek, dz. cyt., s. 401.

²⁷ G. Ligeti, *Chamber Music*, Komentarz na okładce płyty ‘György Ligeti Edition vol. 7’, Sony SK62309, s. 12.

układy wertykalne i horyzontalne, które tu stanowią oddzielne warstwy. Problem wysokościowej organizacji materiału należy więc podzielić na te dwa aspekty:

1. Horyzontalny, w którym można z kolei wydzielić dwie następne warstwy:
 - a) stale obecne w utworze ostinatowe tło,
 - b) powiązany z nim zasadą konstrukcyjną, ale odrębny pod względem materiałowym główny plan melodyczny.
2. Wertykalny.

Ad 1 a. Materiał melodyczny tła jest niezmienny, nie podlega transpozycji ani innym przekształceniom. Tło oparte jest na ostinatowej figurze, która prze-wija się przez cały utwór (powtórzona jest ona łącznie 208 razy), będąc faktycz-nie podstawą wszystkich – zarówno melodycznych, jak i harmonicznyc – struktur. Jest to ósmiodźwiękowy motyw wykorzystujący oktatoniczną skalę, która jest kombinacją dwu tetrachordów durowyc. Podstawy ich oddalone są od siebie o tryton:



Przykład nr 11. Figura ostinata

Ad 1 b. Druga warstwa, będąca głównym planem melodycznym, jest w pe-wien sposób zależna od materiału skalowego ostinata. Korzysta ona jednakże z pełnej skali chromatycznej, chociaż jest z ostinatem związana ścisłymi zasa-dami konstrukcyjnymi. Generalną zasadą w budowaniu melodii pierwszego planu jest technika kontrapunktyczna dopuszczająca stosowanie w melodyce, tzn. w as-pekcie linearnym, wszystkich interwałów, wybór dźwięków uzależniając jednak od ich relacji z ostinatem. Metoda budowania melodii zakłada bowiem korzystanie tylko z kilku współbrzmień pomiędzy pierwszym planem a tłem, mianowicie: obydwu tercji oraz sekst, kwinty i kwarty czystej, a także sporadycznie trytonu. Sposób działania tej metody pokaże przykład kilku taktów z *Etiudy*:

Przykład nr 12. Kontrapunktyczne linie w *Etiudzie nr 4*, t. 46-49

Ad 2. Harmonika, podobnie do melodyki, związana jest w ścisły kontrapunktyczny sposób z figurą ostinata i tak samo jak melodyka wykorzystuje pełny zasób skali chromatycznej. Technika harmoniczna zastosowana tu przez Ligetiego polega na budowaniu współbrzmień akordowych, oparając się z jednej strony na motywie *kwint waltorniowych*, a z drugiej strony na zasadach kontrapunktu podobnych do przyjętych w budowie linii melodycznych. Preferencje kompozytora co do wyboru współbrzmień były następujące:

- akordy durowe i mollowe we wszystkich przewrotach,
- akordy zmniejszone we wszystkich przewrotach,
- czterodźwięki septymowe zarówno durowe, mollowe, jak i zmniejszone we wszystkich przewrotach, w tym równie często występuje septyma mała jak wielka.

Tworzenie struktur wertykalnych opiera się na zasadzie dopełniania przez górne głosy pozostałych składników akordu, którego podstawę (może to być dowolny składnik akordu) stanowi dźwięk występujący w danej chwili w ostinacie. Oto dwa przykłady pokazujące sposób koordynacji motywu *kwint waltorniowych* z ostinatem oraz powstające w wyniku nałożenia obu warstw trójdźwięki i czterodźwięki:

The image shows two musical examples, a) and b), illustrating the coordination of the 'quint waltorniowych' motif with an ostinato. Example a) shows a trichord structure with chords: C, F, Des, As, E, F, B, As, Des, As. Example b) shows a tetrachord structure with chords: As, F7<, E6, F6, B7<, E7<, As6, F6, B7. The score includes piano markings like *mp* and *sempre pp*, and dynamic markings like *>*.

Przykład nr 13. Motywy *kwint waltorniowych* i ostinata oraz powstające z ich nałożenia się harmonie: a) trójdźwięki, b) czterodźwięki (symbole akordowe uwzględniają enharmoniczne różnice w zapisie, tzn. *gis = as* itd.)

Dźwięki ostinata nie są więc w tym przypadku materiałową bazą dla akordów, których budowanie oparte jest na korzystaniu z pełnej skali chromatycznej. Użyta technika jest osobistą wersją klasycznego kontrapunktu, która umożliwia korzystanie z pełnego zasobu dwunastodźwiękowego, dostarczając jednocześnie ścisłych reguł rządzących procesem kompozycyjnym.

Ponieważ w etiudzie tej mieszają się ze sobą różne porządki tonalne: okta-toniczna skala ostinata i struktury będące reminiscencją systemu dur-moll, jej dźwiękowy obraz jest niezwykle oryginalny i stanowi przykład osobistego języka muzycznego Ligetiego.

3.4.2.2. Organizacja rytmiczna

Analogicznie do sfery porządków wysokościowych, rytmika dzieli się na dwie warstwy: pierwszą stanowi ostinato, drugą swobodny, niemetryczny przebieg głównego planu melodycznego. Ostinato rytmiczne, tożsame z melodycznym, składa się z ośmiu ósemek, niesymetrycznie podzielonych według wzorca: 3+2+3. Rytmika pierwszego planu jest bardziej różnorodna, jakkolwiek korzysta z rytmu ostinata. Tworzą ją przedzielone pauzami frazy składające się z kilku niesymetrycznie podzielonych grup. Podstawowy ich wzór stanowi proste przeniesienie rytmu ostinata, kolejne są natomiast jego wariantami, zachowującymi charakterystyczny podział na dwie i trzy ósemki. W przebiegu rytmicznym pierwszego planu najważniejsza jest jednak nieregularność, która łamie podstawowy, dość prosty schemat, zapobiegając monotonii. Dlatego też kolejne wejścia *waltorniowej* frazy melodycznej są zawsze nieregularne i pojawiają się przedzielone różnej długości pauzami. Kompozytor zaleca wykonanie, które każde pojawienie się motywu *waltorniowego* będzie akcentować w sposób sprawiający wrażenie, że takt rozpoczyna się w tym właśnie miejscu (niezależnie od jego faktycznego położenia względem kreski taktowej). Jednocześnie zabrania on wykonania, w którym wyczuwalny byłby podział na takty.

Na planie stałego, ostinatowego wzorca rytmicznego występują zatem przebiegi o charakterystyce polimetrycznej, niecyklicznej, co tworzy skomplikowaną, swobodną konstrukcję, uwolnioną od zasad toku metrycznego.

3.4.2.3. Forma

Etiuda *Fanfares* oparta jest w całym swoim przebiegu na figurze ostinata, na tle którego rozwija się przebieg melodyczny wyprowadzony z jednego pomysłu-motywu *kwint waltorniowych*. Są to więc w istocie wariacje ostinatowe na podobieństwo *passacaglii* lub *chacony*. O spójności formy świadczy z jednej strony owa podstawowa figura przewijająca się stale w niezmienionej postaci, a z drugiej zasadniczy, *waltorniowy* pomysł melodyczny, który podlegając wariacyjnemu opracowaniu, odmieniany jest na dziesiątki sposobów i ukazywany wciąż w innym kontekście „tonalnym”. Jedyłą dla niego przeciwwagę stanowi wprowadzony w t. 46 materiał melodyczny, który prowadzi dialog z głównym *fanfarowym* pomysłem. Cała etiuda dzieli się na kilkanaście drobnych części (na podobieństwo mozaiki), choć w ogólnym planie można ją podzielić na trzy części:

- 1) ekspozycja motywu *waltorniowego* – t. 1-45,
- 2) wprowadzenie kontrastującego materiału melodycznego – t. 46-66,
- 3) powrót głównego pomysłu fanfarrowego oraz jego przetwarzanie wariacyjne – t. 88-214.

3.5. Etiuda piąta: Arc-en-ciel

3.5.1. Sfera idei, inspiracji

Kompozytor wielokrotnie podkreślał swoją fascynację muzyką jazzową, przy okazji tego konkretnego utworu wymieniając nazwiska pianistów: Billa Evansa i Theloniousa Monka²⁸. W komentarzu zamieszczonym na okładce płyty CD z *Etiudami fortepianowymi* wspomina o wpływie, jaki mieli na niego ci dwaj wielcy pianiści, dodając ponadto: „*Arc-en-ciel* jest prawie jazzowym utworem”²⁹.

Jakkolwiek poważnie trzeba brać zapewnienia twórcy, podkreślić należy jednak, że odrębność stylu, oryginalność języka dźwiękowego charakterystyczna gęstość faktury wyraźnie odróżniają *Tęczę* od muzyki jazzowych protagonistów. Etiuda ta jest wspaniałym przykładem doskonałej trawestacji, która nie przeradza się w naśladownictwo.

3.5.2. Sfera realizacji

3.5.2.1. Organizacja wysokościowa materiału dźwiękowego

Arc-en-ciel wyróżnia się na tle pozostałych etiud z Pierwszej księgi przede wszystkim swoją wyrafinowaną, niezwykle bogatą stroną harmoniczną i brzmieniową. Stosując charakterystyczne dla jazzu typy współbrzmień i akordów, Ligeti stworzył skomplikowaną i niejednoznaczną harmoniczną strukturę, różniącą się znacznie od pierwowzoru. Tym, co ją wyróżnia, jest przede wszystkim linearyzm, który rozbija brzmienia na pojedyncze składowe na podobieństwo kropel deszczu rozszczepiających promienie słoneczne na poszczególne pasma widma w wizualnym zjawisku tęczy.

Horyzontalny wymiar w etiudzie *Tęcza* jest podporządkowany wymiarowi wertykalnemu. Przebiegi melodyczne oparte są na szkieletcie harmonicznym, który jest poddawany pasażowej figuracji. Zbudowane są one z krótkich asymetrycznych motywów, wyprowadzanych z początkowego kroku tercji i sekundy. Są one stale przekształcane, uzyskując za każdym razem inną postać. Partie prawej i lewej ręki wykorzystują jednak inne podstawy harmoniczne, przez co z nałożenia obu warstw tworzy się czterogłosowa konstrukcja o cechach poliharmonicznych.

²⁸ M. Lisak, *Spotkanie z György Ligetiem*, „Ruch Muzyczny” 2000, nr 22, s. 17.

²⁹ G. Ligeti, *Études*, komentarz na okładce płyty ‘György Ligeti Edition vol. 3’, Sony SK62308, s. 11.

ÉTUDE 5 : "ARC-EN-CIEL" KOMPOSITIONSAUFTRAG DER BAYERISCHEN VEREINBANK FÜR DIE 8½-KONZERTE IN HAMBURG 1935 | 25

Dédiée à Louise Sibourd György Ligeti 1935

$\text{♩} = \text{ca. } 56$ *Andante molto rubato, con eleganza, with swing.*

Piano-forte

③ Alle Akzente sehr deutlich

p dolce con tenerezza, sempre legato, molto espressivo

con ped.

molto espr.

sub. p poco cresc.

sub. crescendo mf

8va

5

23

23

23

7

8va

5

6

6

6

mf

mf

Przykład nr 14. Etiuda nr 5 – pierwsza strona partytury

Struktury powstające z nałożenia porządków linearych to akordy o budowie tercjowej, najczęściej czterodźwięki septymowe, które modyfikowane są przez zmiany składników, zwłaszcza tercji i septymy. Chociaż Ligeti używa współbrzmień o budowie tercjowej, tłumaczenie ich z punktu widzenia tonalności

dur-moll (nawet rozszerzonej tonalności) byłoby nieadekwatne, gdyż nie działa tu zasada funkcyjności w łączeniu akordów ani prawidła dotyczące rozwiązywania dysonansów. Oryginalność brzmieniowa etiudy uzyskana jest dzięki stosowaniu pełnego materiału dwunastodźwiękowego, niestandardowemu układowi składników w akordach (w podstawie występują często septyma lub nona) oraz wynikającemu z bimetryczności przebiegu charakterystycznemu przesunięciu względem siebie i mijaniu się struktur harmonicznym w górnej i dolnej partii.

Charakterystyczna dla etiudy iryzacja barwy powstaje właśnie z ciągłego harmonicznego „wahania się” oraz niejednoznaczności struktur w warstwie horyzontalnej i wertykalnej. Efekt kolorystyczny jest wypadkową obu tych warstw, a harmonia powstaje na ich styku w układzie diagonalnym.

Zwraca uwagę przede wszystkim stosowanie w harmonice wielodźwięków, częstych alteracji, a także w dalszej części etiudy tworów o strukturze dur-moll czy wykorzystujących górne ich składniki: decymy i undecymy. Wszystkie środki harmoniczne służą stylizacji i są jakby jazzową „szatą” utworu. Harmonia jazzowa cechująca się przewagą alterowanych wielodźwięków nad trójdźwiękami, stosowaniem skomplikowanych procesów substytucji w tym utworze znalazła oryginalny wyraz, jak najbardziej zgodny zresztą z idiolektyczną zasadą jazzu, według której każdy muzyk-improvizator tworzy swój własny kod w ramach ogólnie stosowanego systemu znaków.

3.5.2.2. *Organizacja rytmiczna*

Rytmiczny kształt tej etiudy cechujący się swobodą i nieregularnością przebiegu jest rezultatem zastosowania polimetrycznego podziału dla partii prawej i lewej ręki. Metryczna odrębność obu partii podkreślona jest przez:

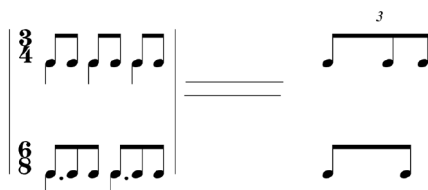
- podwójne oznaczenie metrum: $3/4$ i jednocześnie dwie ćwierćnuty z kropką,
- odmienne grupowanie wartości w zgodzie z podziałem na trzy dla prawej i na dwie dla lewej ręki,
- dodatkowo porządkujące zapis graficzny przerywane linie dzielące w partyturze mocne części taktów również na trzy i dwa.

Taki sposób użycia dwu porządków metrycznych dzieli przebieg rytmiczny na dwie warstwy:

- 1) górną w partii prawej ręki, w której realizowany jest tok metryczny wyznaczony przez ćwierćnutę jako podstawową jednostkę. Występuje tu podział na trzy punkty iktyczne w takcie;
- 2) dolną w partii lewej ręki, gdzie obowiązuje podział na dwa punkty iktyczne w takcie, co odpowiada metrum $6/8$.

Nałożone są na siebie dwa toki rytmiczne, których podstawowa jednostka metryczna jest różna (odpowiednio ćwierćnuta i ćwierćnuta z kropką), wobec czego powstaje polimetria typu hemiolowego, a sposób ukształtowania linii me-

lodycznych powoduje specyficzne napięcia wynikające z jednoczesności przebiegów dwu- i trójdzielnych. Obrazowo można by powiedzieć, że jeden takt odzwierciedla w powiększeniu relację dwu ósemek i trioli:



Przykład nr 15. Polimetria typu hemiolowego w *Etiudzie nr 5*

Bogactwo ukształtowań wyrasta jednak poza ramy tego podstawowego podziału bimetrycznego, gdyż tok rytmiczny urozmaicany jest o przesunięcia na wzór synkop (np. t. 3-4, 9-10), podziały nieregularne, tj. triole, kwintole (np. t. 5, 7, 9-12). Dzięki tym przekształceniom w granicach podstawowego modelu uzyskany zostaje efekt elastyczności, swobody i specyficznego wyrafinowania przebiegu, który nadaje przebiegowi charakter improwizacyjny, różny zarówno od tradycyjnej rytmiki metrycznej, jak i muzyki niemetrycznej.

3.5.2.3. Forma

Etiuda *Arc-en-ciel* również w zakresie formy odpowiada pierwowzorowi jazzowemu. Charakterystyczna dla tego stylu wariacyjność przejawia się tu w ciągłym opracowywaniu głównego pomysłu melodycznego. Linia płynie faliście w swobodnych łukach, a główny ciężar wyrazowy i dramaturgiczny spoczywa tu na stronie harmonicznej. W utworze wyróżnić można trzy główne części, których początki sygnalizowane są przez pojawienie się głównego pomysłu melodycznego. W pierwszej części po ekspozycji tematu następuje jego wariacyjne opracowanie. Stałe zagęszczanie środków harmoniczných, komplikacja toku rytmicznego, rozszerzenie ambitusu oraz zwiększenie wolumenu brzmienia prowadzą do kulminacji w t. 12. Część druga (t. 13-19) rozpoczyna się od wariantu tematu, po którym następuje dalsze przetwarzanie wariacyjne. W t. 15 następuje druga kulminacja. W części trzeciej (t. 20-24) pojawia się reprzyza tematu, po której koda zamyka utwór szeregiem wznoszących się, alterowanych akordów znikających w najwyższym rejestrze fortepianu.

3.6. Etiuda szósta: Automne à Varsovie

Szósta, ostatnia w Pierwszej księdze etiuda *Warszawska Jesień* nosi dedykację – „moim polskim przyjaciółom” i miała swoje prawykonanie właśnie na festiwalu Warszawskiej Jesieni w roku 1985. Wykonał ją wtedy wraz z etiudą nr 4 *Touches*

bloqués niemiecki pianista Volker Banfield. Jest ona oprócz etudy pierwszej najbardziej skomplikowana rytmicznie, stanowiąc dla pianistów prawdziwe wyzwanie.

3.6.1. Sfera idei, inspiracji

Podstawowym pomysłem kompozytorskim w *Etudzie warszawskiej* jest problem zapisania muzyki granej jednocześnie w różnych tempach przez jednego wykonawcę. Taki pomysł zrodził się w umyśle Ligetiego, kiedy poznał on muzykę amerykańskiego kompozytora Conlona Nancarrowa, szczególnie jego *37 Etюд pianolowych*. W tych utworach, przeznaczonych na instrument mechaniczny, możliwe są bowiem struktury polimetryczne tak skomplikowane, że niewykonalne przez żywego pianistę.

Ligeti podjął próbę wykonania niemożliwego, zdawałoby się, zadania i z pomocą teoretycznej wiedzy o rytmice afrykańskiej znalazł rozwiązanie. Lista inspiracji nie wyczerpuje się zresztą ani na Nancarrowie, ani na muzyce afrykańskiej. Sam kompozytor wymienia oprócz tego romantyczną muzykę fortepianową: Chopina, Schumanna i Brahmsa, a w sferze inspiracji pozamuzycznych – artystów i dzieła sztuki, w których pojawia się problem iluzji oraz paradoksów percepcji: Lewisa Carrolla, Franza Kafkę, Borisa Viana oraz Mauritsa Eschera i innych³⁰.

W etudzie tej powraca problem, który omawialiśmy przy okazji pierwszej etudy, mianowicie iluzja w odbieraniu skomplikowanych struktur polirytmicznych. Z kombinacji różnych źródeł inspiracji muzycznych, tj. europejskiej tradycji muzyki fortepianowej, a także muzyki Czarnego Łądu, powstał niezwykle ciekawy, nowatorski utwór, który otwiera nowe perspektywy komponowania na ten instrument.

3.6.2. Sfera realizacji

3.6.2.1. Zagadnienie faktury

Stawiając sobie za cel skomponowanie utworu fortepianowego, w którym pojedynczy wykonawca realizuje struktury rytmiczne o olbrzymiej złożoności, wywołujące wrażenie współistnienia kilku odrębnych warstw szybkości, kompozytor napotkał na problem znalezienia odpowiedniego rozwiązania fakturalnego. Ponieważ jednym ze źródeł inspiracji była muzyka afrykańska, Ligeti przejął charakterystyczną dla niej strukturę opartą na podziale na dwa plany:

- 1) szybko, stale obecną pulsację, która jest podstawą lub inaczej mówiąc – „siatką-bazą”;
- 2) główny plan, na który składają się wzorce rytmiczne powstające z dłuższych wartości rytmicznych będących wielokrotnościami jednostki podstawowego pulsu.

³⁰ G. Ligeti, Komentarz do *Etюд fortepianowych* w programie MFMW „Warszawska Jesień” 1988, s. 100.

W *Etiudzie* rolę podstawowej „siatki-bazy” spełnia szesnastkowe ostinato zbudowane z repetycji tego samego bądź kilku dźwięków. Na jego tle pojawiają się główne linie melodyczne w dłuższych wartościach rytmicznych.

3.6.2.2. Organizacja wysokościowa materiału dźwiękowego

Jak to wcześniej wspomniano, kompozycja dzieli się fakturalnie na tło oraz plany melodyczne, które w aspekcie wysokościowym stanowią oddzielne warstwy. Ponieważ jednak nie ma uzasadnionych powodów, aby omawiać te plany oddzielnie, postaram się łączyć ze sobą analizę obu warstw kompozycyjnych.

Organizacja wysokościowa w aspekcie horyzontalnym

Cały przebieg melodyczny oparty jest na korzystaniu z podstawowej struktury melicznej, która w toku utworu poddawana jest rozmaitym przekształceniom, zachowując jednak zawsze cechy „genetyczne”. Jest nią motyw *lamento*, czyli opadająca linia melodyczna będąca wycinkiem skali chromatycznej. Motyw ten wystąpił po raz pierwszy w *Trio na skrzypce, róg i fortepian* (1982) i od tego czasu pojawia się w twórczości Ligetiego (III część *Koncertu fortepianowego*, 1985-1988 oraz IV i V część *Koncertu skrzypcowego*, 1990-1992).

Ponieważ problem melodyki łączy się tutaj w ścisły sposób z zastosowaną formą fugi, omówię oba zagadnienia w paragrafie poświęconym formie utworu.

Harmoniczny aspekt porządków dźwiękowych

Stale obecne w większej części utworu ostinatowe tło pełni ważną rolę zarówno w dziedzinie harmoniki, jak i rytmiki (jako koordynator zjawisk polirytmicznych). Ponieważ podstawową jego figurą są repetycje jednego lub kilku dźwięków, tworzy się w danych fragmentach zjawisko centralizacji brzmieniowej. Centra te przemieszczają się w toku utworu, wyznaczając kolejne punkty węzłowe w rozwoju tonalnym. Struktura ostinata jest zmienna; początkowo opiera się na repetycji jednego dźwięku arpeggiowanego przez trzy oktawy, w innych miejscach dwu dźwięków, niekiedy zaś na chromatycznych bądź trytonowych pochodach kilkadźwiękowych. Na jego tle w imitacyjnych wejściach przewijają się chromatyczne przebiegi motywu *lamento*. Występuje tu pełna dwunastodźwiękowość, regulowana przez następujące czynniki:

- centralizacyjne działanie ostinata,
- chromatyczny motyw *lamento*,
- technikę harmonizacji przebiegów melodycznych.

Motyw *lamento*, prezentowany początkowo w zdwojeniach oktawowych, otrzymuje następnie swoją postać zharmonizowaną. W t. 10 obok zdwojenia oktawowego dodana zostaje dolna kwinta czysta, która w pewnych miejscach zmienia się na tryton (dla podkreślenia miejsc ważnych z punktu widzenia rozwoju formy). Oprócz tego sposób budowania wielodźwięków opiera się na przekształcaniu pod-

stawowej struktury harmoniczej według zasad melodycznych. W poniższym przykładzie skrajne głosy opadają ruchem sekundowym, a w środku pojawia się trzeci głos, podążający w górę krokami małosekundowymi:



Przykład nr 16. Wyciąg z taktów 62-67, ukazujący technikę harmonizacji motywu *lamento* oraz sposób budowania współbrzmień

Ważną rolę w harmonice *Etiudy* pełnią środki barwiące: sekundy małe, septymy wielkie. Podkreślić trzeba jednak przede wszystkim olbrzymie bogactwo struktur harmoniczych. Jednocześnie brak ścisłych zasad, które rządziłyby ich powstawaniem i łączeniem.

3.6.2.3. Organizacja rytmiczna

Skomplikowana polirytmiczna konstrukcja tej etiudy zbudowana jest z kilku warstw, z których każda tworzy odrębną percepcyjnie jakość. Podstawę utworu stanowi szesnastkowe tło spełniające rolę bazy, czyli wyjściowej struktury wskazującej elementarną część pulsu. Jest to początkowo arpeggiowana przez trzy oktawy repetycja dźwięku *es* i chociaż nie ma zaznaczonych akcentów, odbierana jest, jakby była utrzymana w metrum 4/16. Kolejne warstwy stanowią imitację podstawowej struktury melodycznej – motywu *lamento* w kanonicznej technice menzuranej. Polega ona na przekształcaniu rytmicznej postaci tematu w ten sposób, że kolejne jego wejścia kanoniczne wprowadzane są w różnych wartościach, będących wielokrotnościami podstawowej jednostki pulsu.

Ekspozycja motywu *lamento* pojawia się w t. 2 w wartościach 5. szesnastek, akcentowane jest więc co piąte uderzenie z ostinata: 1., 6., 11. itd. Znaczy to, że słyszymy melodię odrobinę wolniejszą od podstawowej struktury 4/16. Kolejna warstwa rytmiczna, pojawiająca się w t. 13, jest kombinacją wartości: 8., 6., 5. i 4. szesnastek. Nałożona jest na ostinatową figurę tła oraz melodię prowadzoną w tempie 5. szesnastek, biegnąc niezależnie od nich w innej szybkości. Od t. 18 w głosie środkowym prowadzona jest imitacyjna melodia w tempie 3 szesnastek, akcentując: 1., 4., 7., 11. itd. uderzenie pulsu. Jak pisze Ligeti: „Wprawdzie stosunek 5:3 jest arytmetycznie prosty, ale dla naszej percepcji zbyt złożony: nie liczymy pulsów, ale odczuwamy dwie jakościowo różne warstwy szybkości”³¹.

³¹ Tamże.

Polirytmiczna konstrukcja komplikuje się znacznie, gdy na stały puls ostinata, które nie jest już budowane według wzorca 4/16 i jest teraz zmienne, nałożone zostają jak w streście trzy, cztery różne warstwy prędkości, np.: 3, 4, 5 i 7 szesnastek (patrz t. 45-54, 73-97, 101-115). Tworzy to iluzję współwystępowania kilku odrębnych melodii, z których każda grana jest w innym tempie.

3.6.2.4. Forma

Dokładny opis zagadnień formy oraz techniki w *Etiudzie nr 6* przedstawił Stephen A. Taylor³². W swojej analizie oparł się on m.in. na wykładzie pt. *Polyrhythmic Aspects in My Piano Etudes*, który Ligeti wygłosił podczas Międzynarodowego Seminarium i Festiwalu w Szombathely na Węgrzech 26 lipca 1990 r. Informacje zawarte w tym rozdziale pochodzą z artykułu Taylora.

György Ligeti opisał szóstą etiudę jako „fugę temp”, mając na myśli specyficzną odmianę tej formy, służącą mu jako swego rodzaju szkielet kompozycyjny. W istocie jest ona ukryta pod powierzchnią utworu, który zewnętrznie podzielony jest na dwie mniej więcej równe części (t. 1-54, 62-122) przedzielone interludium. Obydwie duże części kończą się gwałtownymi kulminacjami, jednak wszystkich punktów kulminacyjnych jest aż siedem: trzy w pierwszej i cztery w drugiej części utworu. Stanowią one formalną ramę, wyznaczając kolejne etapy rozwoju dramaturgicznego. Interludium wyróżnia się na ich tle dynamiką *piano*, użyciem skrajnych rejestrów, a także brakiem ostinatowego tła, które jest w innych przypadkach stale obecne. Ponieważ każda kulminacja jest bardziej gwałtowna od poprzedniej (poza tym osiągnięta w odmienny sposób), forma utworu może być rozpatrywana jako proste *crescendo* kulminacji. Pod powierzchnią formy złożonej ze stopniowania kulminacji zastosował Ligeti jedyną w swoim rodzaju technikę imitacyjną. Aby ją pokazać, musimy dokładnie zanalizować pierwszą część, czyli ekspozycję fugi, uwzględniając tu zarówno problem formy, jak i organizacji materiału dźwiękowego.

Ekspozycja, t. 1-24

Część otwierająca składa się z trzech fraz: A (t. 1-9), B (t. 10-17), C (t. 18-24), a każda z fraz – z trzech mniejszych, stopniowo coraz bardziej rozwijanych.

Fraza A, t. 1-9

Po pięciu powtórzeniach ostinatowej figury tła pojawia się motyw *lamento* (t. 2), grany w oktawach w wysokim rejestrze. Melodia opada półtonami, z wyłączeniem miejsc, gdzie napotyka ostinatowy dźwięk *es* (przez większą część utworu melodia starannie unika dźwięków ostinata). Początkowy dźwięk motywu

³² S.A. Taylor, *Chopin, Pygmies, and Tempo Fugue: Ligeti's 'Automne à Varsovie'*, artykuł opublikowany w internecie: www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.97.3.3/mto.97.3.3.taylor.html, 01-11-18.

lamento – *fes*³ ma charakter appogiatury, która jednak przeskakuje przez swoje rozwiązanie i schodzi na *d*, *des* i *c* (t. 2-3). Fraza A jest wewnętrznie podzielona na trzy zdania: a1 (t. 2-3), a2 (t. 3-5), a3 (t. 5-9). Podwójna długość nuty (10 zamiast 5 szesnastek) zaznacza koniec kolejnych zdań. W każdym z nich melodia opada niżej, a także jest dłuższa od poprzedniej. Pierwszy dźwięk zdania a3 – *f*³ jest zharmonizowany przez dolną septymę wielką (*ges*²), uderzająco dysonującą w porównaniu do wcześniejszych oktaw. Małosekundowy ruch melodii jest dwukrotnie przerwany przez skoki (t. 7-8), z których każdy jest harmonizowany wielką septymą, podkreślającą ich opóźniającą, intensyfikującą funkcję.

Fraza B, t. 10-17 i C, t. 18-24

Frazy B i C powtarzają i wzmacniają procesy intensyfikacji rozpoczęte we frazie A. W B do oktaw melodii dodana zostaje dolna kwinta czysta, poza tym „przerywające” dźwięki melodii w b3 (t. 13 i 15) są bardziej dysonujące (septyma wielka i tryton) od tych z a3. W zdaniu b2 w partii lewej ręki pojawia się kontrapunktująca melodia schodząca krokami małosekundowymi od G do C, w stopniowo skracanych wartościach rytmicznych (od 8 do 4 szesnastek).

The image shows a musical score for three systems, A, B, and C, spanning measures 1 to 24. System A (measures 1-9) includes phrases a1, a2, and a3. System B (measures 10-17) includes phrases b1, b2, and b3. System C (measures 18-24) includes phrases c1, c2, and c3. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, mp, mf, f), articulation (accents, asterisks), and performance instructions (ostinato background, cresc., sub. pp). The piano part in system C features a descending melodic line in the left hand.

Przykład nr 17. Wyciąg z taktów 1-24, ukazujący rozwój motywu *lamento*

Źródło: Stephen A. Taylor, dz. cyt.

Fraza C rozpoczyna się od *ais*³ (t. 18) – o cały ton wyżej od najwyższego dźwięku frazy B. Melodia zharmonizowana jest tu w równoległych trytonach. W środkowym rejestrze pojawia się nowa linia melodyczna od dźwięku *gis*¹, w tempie trzech szesnastek (koniec taktu 18, patrz Przykład nr 17). W t. 20-21 linia basowa dodaje do tego *menzuralnego kanonu* swoją własną imitację w wartościach czterech szesnastek. Koniec zdania c3 doprowadza do pierwszej kulminacji, po której następuje *subito pianissimo* (w tym przypadku wraz z echem zdania c3 w 3/16 – prawa ręka, t. 25-26).

Po ukazaniu trzyczęściowej budowy motywu *lamento*, a także jego ewolucji w części otwierającej, możemy teraz rozważyć formę etiudy. Podążając za sugestią Ligetiego o „fudze temp”, przyjmiemy, że trzyczęściowe frazy motywu *lamento* są tematem. Utwór dzieli się więc na ekspozycję i szereg przeprowadzeń:

1. Ekspozycja, t. 1-24.
2. Przeprowadzenie I, t. 25-36.
3. Przeprowadzenie II, t. 37-54.
4. Repryza, t. 55-85.
5. Przeprowadzenie III, t. 85-97.
6. Przeprowadzenie IV, t. 98-112.
7. Koda, t. 112-122.

Podsumowując zastosowanie techniki „fugi temp” w *Etiudzie szóstej*, podkreślmy na koniec najważniejsze punkty tej analizy:

- w utworze istnieje temat, który imitowany jest w różnych tempach, za pomocą kanonicznej techniki menzuralnej;
- etiuda dzieli się podobnie jak fuga na: ekspozycję, przeprowadzenia, w których następuje przekształcanie tematu, a oprócz tego także repryzę i kodę;
- zestawianie ze sobą melodii motywu *lamento* w różnych tempach odbywa się na zasadzie podobnej do *stretta* w fudze;
- miejsce przekształceń tematu za pomocą środków techniki polifonicznej zajmują tu przekształcenia jego rytmicznej fizjonomii.

3.6.3. Sfera percepcji i wykonania

Etiuda *Automne à Varsovie* jest jedną z najbardziej skomplikowanych pod względem rytmicznym spośród wszystkich etiud skomponowanych przez Ligetiego. Stworzenie iluzji współwystępowania kilku melodii w różnych tempach, przez akcentowanie pewnych punktów na tle bardzo szybkiego, stałego pulsu wymaga od pianisty przede wszystkim wyzbycia się przyzwyczajęń metrycznych. Ponieważ stosunki arytmetyczne pomiędzy poszczególnymi poziomami tempa, np.: 3:5, 3:7, 2:4:5:7, są niezwykle skomplikowane percepcyjnie, wobec tego słuchacz nie liczy pulsów, odbiera tylko różne warstwy szybkości.

Podobnie pianista nie liczy podczas grania, akcentuje jedynie poszczególne nuty zgodnie z zapisem, odczuwając techniczny wzór poprzez napięcia mięśni w palcach, słysząc jednak wzór inny, mianowicie różne szybkości – czego nie mógłby wykonać świadomie.

4. Inspiracje i konteksty

Zatrzymajmy się teraz nad zagadnieniami inspiracji i kontekstów, w jakich powstały *Etiudy fortepianowe*. Zestaw ten jest niezwykle bogaty i obejmuje różnorodne dziedziny, zarówno muzyki, plastyki, jak i literatury, poezji czy nauki. Zestawione obok siebie pozwolą rzucić trochę światła na zagadnienia dotyczące cech języka i stylu muzycznego Ligetiego.

4.1. Inspiracje muzyczne

W tej kategorii do najbardziej istotnych zjawisk należą:

1. Muzyka Conlona Nancarrowa,
2. Muzyka Afryki Centralnej,
3. Muzyka późnego średniowiecza, szkoły *Ars Subtilior*.

Ad 1. „Etiudy Nancarrowa to było dla mnie wielkie odkrycie od czasów Weberna i Ivesa. Wydają mi się one ogromnie ważne dla historii muzyki. Są oryginalne, lekkie, perfekcyjnie skonstruowane i pełne emocji. Według mnie to jeden z najlepszych kompozytorów dzisiaj żyjących”³³.

Conlon Nancarrow (1912-1997) to kompozytor pochodzenia amerykańskiego, który większość swego życia spędził w Meksyku. Był on przede wszystkim autorem utworów przeznaczonych na mechaniczny fortepian, czyli pianole (napisał około 50 etiud na ten instrument). Komponował, bezpośrednio perforując ręcznie zwoje papierowe pianoli, dzięki czemu osiągał w swoich utworach niezwykle skomplikowane przebiegi rytmiczne, niemożliwe do wykonania przez „żywego” pianistę. Pod tym względem był on niewątpliwie prekursorem muzyki elektronicznej, w której również nie istnieją ograniczenia wynikające z możliwości ludzkiego aparatu wykonawczego. Nancarrow interesował się przede wszystkim perspektywami tworzenia złożonych struktur polirytmicznych jako podstawy swojej muzyki. Środki techniczne, jakich używał w zakresie rytmiki, obejmowały:

- szybko zmieniające się metrum,
- symultanicznie różne metra w kilku głosach,
- zmiany tempa,

³³ E. Sikora, *Sztuka rytmu i polifonii. Conlon Nancarrow: etiudy na pianole*, [w:] *Muzyka fortepianowa XI*, Prace Specjalne 56, Gdańsk 1998, s. 381.

- symultanicznie różne tempa,
- serializm metryczno-czasowy oraz rubato³⁴.

Muzyka Conlona Nancarrowa wywarła na początku lat osiemdziesiątych znaczący wpływ na kształtowanie się nowej wizji muzycznej Ligetiego. Potwierdza to jego własna opinia: „Z jego [Nancarrowa – przyp. aut.] *Etiud na pianole* dowiedziałem się o rytmicznej i metrycznej złożoności. Pokazał on, że istniały całe światy rytmiczno-melodycznych subtelności, które leżą daleko poza granicami rozpoznanymi przez nas do tej pory w ‘nowoczesnej muzyce’”³⁵.

Bez wątpienia jedną z najważniejszych zdobyczy Ligetiego w dziedzinie muzyki fortepianowej jest przetransponowanie niektórych złożonych technik rytmicznych stosowanych przez Nancarrowa na idiom muzyki „żywej”, ściśle zapisanej i wykonywanej przez ludzi, nie przez maszyny. Jak widzieliśmy to na przykładach analizowanych w tej pracy utworów, Ligetiemu udało się zastosować techniki rytmiczne, których używał kompozytor amerykański, dla osiągnięcia skomplikowanych przebiegów polirytmicznych, polimetrycznych czy nawet efektu *politempa* (istnienia w utworze kilku poziomów tempa, jak to miało miejsce np. w etiudzie *Automne à Varsovie*) w muzyce przeznaczony dla jednego wykonawcy. W znalezieniu rozwiązania dla tych problemów rytmicznych pomocna Ligetiemu stała się znajomość muzyki Afryki Centralnej.

Ad 2. **Muzykę Afryki Centralnej** poznał Ligeti dzięki pracom teoretycznym oraz nagraniom z kolekcji etnomuzykologów: Simhy Aroma, Gerharda Kubika, Hugo Zempa, Vincenta Dehoux i innych. Ligeti napisał wstęp do książki Aroma pt. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d’Afrique Central*, w którym skupił się przede wszystkim na możliwościach wykorzystania tej wiedzy we współczesnej kompozycji: „Badania Aroma otwierają drzwi prowadzące do nowego sposobu myślenia o polifonii, który jest zupełnie inny od europejskich struktur metrycznych, lecz równie bogaty, a może nawet, biorąc pod uwagę możliwości użycia szybkiego pulsu jako »wspólnego mianownika«, na który mogą być polirytmicznie nakładane różne wzorce, bogatszy”³⁶.

Na czym polega koncepcja rytmu w muzyce Afryki Centralnej, wyjaśni nam cytata autorstwa najczęściej przez Ligetiego wymienianego etnomuzykologa Simhy Aroma: „Struktury rytmiczne są regulowane przez izochroniczny ‘beat’³⁷, który może być rzeczywisty lub sugerowany. Krótkie wzory rytmiczne, składające się z dźwięków o różnej długości, osadzone są na tej mierze; przez nakładanie kilku takich wzorów powstaje subtelna, złożona polirytmia. Przykład pokazuje podstawowe wzory rytualnego utworu ludu *Banda Linda*:

³⁴ Tamże, s. 385.

³⁵ G. Ligeti, Komentarz do *Etiud fortepianowych*, György Ligeti Edition vol. 3, SK 62308, s. 11.

³⁶ S.A. Taylor, *Chopin*, dz. cyt.

³⁷ Termin ‘beat’, jak pisze W. Rudziński (*Nauka o rytmie*, Warszawa 1987, s. 195): „używany bywa wieloznacznie [...], choć odpowiada raczej naszej jednostce metrycznej”.

The image shows a musical score for three drums and a beat line. The staves are labeled 'Drum 1', 'Drum 2', 'Drum 3', and '(Beat)'. The notation uses various rhythmic symbols, including eighth and sixteenth notes, rests, and beams, to represent complex, non-metrical rhythms. The score is enclosed in a large bracket on the left and a double bar line on the right.

Przykład nr 18. *Āgā térúmo*, wzorzec podstawowy, muzyka rytualna ludu *Banda Linda*; nagranie i transkrypcja: S. Arom

Wzory obejmują dziesięć szesnastek i są powtarzane wiele razy z mikrowariacjami w pojedynczych głosach³⁸.

To, co odróżnia rytmikę afrykańską od opartej na metrum muzyce europejskiej, to przede wszystkim brak akcentowanych taktów, które byłyby wyznacznikiem porządku metrycznego, a także wielowarstwowość i złożoność struktur rytmicznych. Powtarzają się one cyklicznie i mimo że nie opierają się na metrum, przypominają niekiedy układy hemiolowe, gdyż występuje w nich z reguły kilka symultanicznych, różnie akcentowanych warstw, tzn. wykorzystywany jest jednoczesny podział na „dwa – na – trzy” i „trzy – na – cztery”. Te różne wzory akcentowe opierają się na „bardzo szybkich całościach, które odbieramy bez udziału naszej świadomości, a które dają się łączyć w symetryczne i asymetryczne grupy w taki sposób, że słyszany puls jest wielokrotnością owego szybszego pulsu”³⁹.

Ligeti przejął przede wszystkim koncepcję rytmiki afrykańskiej, a nie samą muzykę, która jest z reguły wykonywana przez duże zespoły, nawet do 20 wykonawców, realizujące bardzo skomplikowane układy polirytmiczne. Starał się on znaleźć techniczne możliwości przeniesienia podobnie skomplikowanych struktur polirytmicznych w obręb muzyki fortepianowej. Przejął więc ideę ruchu,

³⁸ S. Arom, *Central African Republic*, [w:] S. Sadle (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 3, London, s. 58.

³⁹ G. Ligeti, Komentarz do *Etiud fortepianowych* w programie MFMW „Warszawska Jesień” 1985, s. 64.

niezależnego od porządków metrycznych, a także strukturę afrykańskiej muzyki, na którą składają się: podstawowy puls, który Ligeti nazywa *additive pulsation* – pulsacją dodatkową, będącą wyrazicielem najmniejszej, niepodzielnej jednostki rytmicznej oraz wzory rytmiczne oparte na różnych symetrycznych i asymetrycznych wielokrotnościach elementarnej jednostki pulsu. W swoich utworach fortepianowych konstruuje on z reguły dwa plany, odpowiadające takiej właśnie strukturze. Jak widzieliśmy to na przykładach *Etiudy nr 1* i *nr 6*, sposób zakomponowania tych dwu planów przybiera rozmaite formy, a kompozytor stosuje w tym celu różne układy fakturalne, pozwalające mu na osiągnięcie złożonej polirytmii, zbliżonej do tej występującej w muzyce afrykańskiej, czy nawet wywołanie efektu *politemp*, jak to było w przypadku etiudy *Automne à Varsovie*.

Inną jeszcze istotną cechą występującą w muzyce afrykańskiej, którą zaadoptował Ligeti, są tzw. „inherentne wzory melodyczno-rytmiczne”. Termin ten ukuł Gerhard Kubik w odniesieniu do subsaharyjskiej muzyki afrykańskiej, a oznacza on powstające w wyniku nakładania się różnych głosów iluzyjne figury melodyczno-rytmiczne, słyszane, lecz nie grane bezpośrednio. Zjawisko to występuje dość często w muzyce afrykańskiej, a jak mieliśmy okazję się przekonać przy okazji analizy *Etiudy pierwszej* i *Etiudy szóstej*, odgrywa również niebagatelną rolę w twórczości Ligetiego⁴⁰.

Ad 3. **Muzyka szkoły *Ars Subtilior***. Kolejną obok muzyki Conlona Nancarrowa oraz muzyki afrykańskiej dziedziną inspiracji muzycznych autora *Etiud fortepianowych* była muzyka późnego średniowiecza, w której podstawową techniką kształtowania formalnego stanowiła technika izorytmiczna. Polega ona na oparciu całej kompozycji na jednej stale powtarzanej figurze rytmicznej, obecnej w głosie tenorowym, której budowa przesądza o strukturze całego utworu. Technika ta swój największy rozwój, który w konsekwencji doprowadził do jej upadku i poniechania, przeżywała w okresie szkoły *Ars Subtilior* (ok. 1370-ok. 1410). Kompozycje tego okresu odznaczają się przede wszystkim niezwykle komplikacjami w dziedzinie rytmu, które tak charakteryzuje Zofia Dobrzańska: „Zarówno rozszerzenie stałych ram *talea*, jak rozciągnięcie w czasie pojedynczych dźwięków tenoru pozwala w motetach omawianego okresu na zmienne i zawile kształtowanie rytmiczne głosów kontrapunktujących, na częste wprowadzanie w nich długich odcinków synkopowanych, na zestawianie sukcesywne i symultatywne różnych podziałów metrycznych i wynikających stąd ugrupowań konfliktowych nawet w zakresie najdrobniejszych wartości rytmicznych”⁴¹.

⁴⁰ Warto tu przy okazji zwrócić uwagę na fakt, iż podobne zjawisko konstruowania melodii w oparciu o „inherentne wzory” występuje także w muzyce Steve’a Reicha, który również podkreśla swoją fascynację muzyką Afryki (patrz utwory: *Six Pianos, Music for Mallet Instruments, Voices and Organ*).

⁴¹ Z. Dobrzańska, *Izorytmiczna koncepcja dzieła muzycznego*, Kraków 1987, s. 191.

Ligeti wykorzystał technikę izorytmiczną w sposób odbiegający od tego, w jaki była ona stosowana w muzyce średniowiecznej, gdyż posłużył się nią przede wszystkim jako alternatywą dla metrycznej metody porządkowania rytmu. W *Etiudzie pierwszej* widzieliśmy, że Ligeti przejął technikę wzorów *talea* jako podstawy organizacji toku rytmicznego, używając jej w sposób polirytmiczny (tzn. zestawiając ze sobą dwa lub więcej różnej długości wzorów), a co najważniejsze – w ramach współczesnej, a nie średniowiecznej, menzuralnej notacji. Zbieżne z muzyką średniowiecza jest natomiast to, że technika izorytmiczna wpływa nie tylko na przebieg rytmiczny, ale również na kształt formalny kompozycji, co było doskonale widoczne w omawianym przykładzie.

4.2. Inspiracje pozamuzyczne

Obejmują przede wszystkim dwie grupy:

1. Idee odnoszące się do problemów iluzji oraz
2. Grafikę fraktalną.

Ad 1. Idee odnoszące się do problemów iluzji

„Zawsze chyba interesowały mnie obrazy, na których trzeba odnaleźć ukrytą postać, paradoksy postrzegania i wyobraźni, różne aspekty tworzenia kształtów i form, wzrostu i transformacji, rozróżnianie rozmaitych płaszczyzn abstrakcji w myśleniu i mowie. Mam słabość do Lewisa Carrolla, Mauritsa Eschera, Saula Steiberga, Franza Kafki, Borisa Viana, Sandora Werösa, Jorge Luisa Borgesa, Douglasa R. Hofstadera, a mój sposób myślenia pozostaje pod wpływem poglądów Manfreda Eigena, Hansjochena Autruma, Jacques’a Monoda i Ernesta Gombricha”⁴².

Zjawisko iluzji, tak ulubione przez holenderskiego grafika Mauritsa Corneliusa Eschera, wracało kilkakrotnie w przedstawionych analizach *Etiudy pierwszej* i *Etiudy szóstej*. Według kompozytora to właśnie *escherowski*, paradoksalny sposób ujmowania trójwymiarowej rzeczywistości, lub nawet wielowymiarowych konstrukcji, na płaskiej dwuwymiarowej przestrzeni oraz stosowane przez niego efekty „niemożliwych perspektyw” naprowadziły Ligetiego na drogę poszukiwań „podobnych” zjawisk w dziedzinie iluzji muzycznych.

Ad 2. **Grafika fraktalna.** Ligeti zetknął się po raz pierwszy z komputerowymi obrazami stanowiącymi przedstawienia zbiorów Mandelbrota i Julii, w roku 1984, kiedy Manfred Eigen pokazał mu prace naukowców z Bremy Heinza-Otto Peitgena i Petera H. Richtera. Kompozytor deklaruje, że od momentu kiedy po raz pierwszy zobaczył obrazy fraktalne, odgrywały one dużą rolę w jego wyobrażeniach muzycznych. „Nie znaczy to jednak, że przy kompono-

⁴² G. Ligeti, Komentarz do *Etiud fortepianowych* w programie MFMW „Warszawska Jesień” 1985, s. 100.

waniu [...] stosowałem metody matematyczne, iteracyjną kalkulację; posługiwałem się wprawdzie konstrukcjami, te jednak nie opierają się na przemyśleniach matematycznych, ale są raczej konstrukcjami rzemieślniczymi [...]. Chodzi mi raczej o intuicyjne, poetyckie, synestetyczne odpowiedniości, nie na płaszczyźnie naukowego myślenia, ale na płaszczyźnie poetyckiej”⁴³.

Podstawową cechą tego rodzaju figur geometrycznych jest *samopodobieństwo*. Oznacza to, że najdrobniejsze fragmenty zawierają kształty znajdujące się na obrazie, są identyczne jak obraz wyjściowy, stanowiący wzór. Ta właśnie cecha fraktali pobudziła wyobraźnię Ligetiego i sprawiła, że stosował ją często w swojej muzyce. Najbardziej bezpośrednio i namacalnie przykłady inspiracji grafiką fraktalną można znaleźć w utworze, dla którego *Etiudy* stanowiły poletko doświadczenia, czyli w *Konercie fortepianowym*⁴⁴.

5. Podsumowanie

Przedstawione w tym artykule analizy Pierwszej księgi *Etiud fortepianowych* György Ligetiego ukazują obraz kompozytora jako twórcy o wyraźnie zarysowanych indywidualnych cechach warsztatu i stylu, który swoją twórczością nawiązuje dialog nie tylko z tradycją muzyki europejskiej, ale także z kulturami muzycznymi, które do tej pory pozostawały na uboczu naszego kręgu cywilizacyjnego. Postawę Ligetiego cechowała zawsze twórcza kontynuacja tradycji oraz ciągle wybieganie ku przyszłości, dążenie do odkrywania rzeczy nowych, nieznanych. Magdalena Dziadek, w artykule poświęconym *Etiudom*, o wielce znamienym tytule *Złote lata pianistyki w wizji twórczej György Ligetiego (Études pour piano premier livre)*, w ten oto sposób scharakteryzowała muzykę węgierskiego kompozytora: „Nie ulega wątpliwości, że dwa zbiory etiud fortepianowych György Ligetiego (z lat 1985 i 1988-93) stanowią doniosły wkład w dorobek współczesnej muzyki fortepianowej, wytyczając perspektywę kontynuacji najbardziej wartościowej linii rozwojowej klasyczo-romantycznej pianistyki w oparciu o nowoczesny grunt estetyczny i warsztatowy. György Ligeti pełnił od końca lat sześćdziesiątych rolę »odkrywcy tradycji«, odnosząc się do niej nie jako epigon, naśladowca form czy konwencji stylistycznych, lecz eksplorator wyzyskujący pewne elementy muzyki przeszłości niezależnie od całościowego kontekstu historycznego, używając znanych »sposobów« czy »gestów« tej muzyki do budowania intertekstualnego języka o wydźwięku pastiszu. Takie utwory jak *Lontano*

⁴³ G. Ligeti, Komentarz do *Koncertu fortepianowego* w programie MFMW „Warszawska Jesień” 1988, s. 105-106.

⁴⁴ Szczegółowy opis wzajemnych relacji między grafiką fraktalną a techniką kompozytorską Ligetiego znajduje się w pracy magisterskiej autora pt. *Twórczość fortepianowa György Ligetiego z lat 1985-93*, Akademia Muzyczna w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2002.

(1967), *Melodien* (1971), *San Francisco Polyphony* (1976), zawierają systemy mniej lub bardziej ukrytych nawiązań do klasycznej sztuki komponowania⁴⁵.

Najciekawszą cechą przedstawionej tu muzyki wydaje się połączenie tradycyjnej, kontynuacyjnej narracji, którą rządzą zasady wynikania i zależności pomiędzy poszczególnymi zjawiskami dźwiękowymi w formie pracy tematycznej czy motywicznej, z nowoczesnymi sposobami organizacji wysokościowej czy rytmicznej. Źródła tych ostatnich tkwią w rozmaitych muzycznych i pozamuzycznych fascynacjach kompozytora, a ich oryginalność w jego niezwyklej wyobraźni i inwencji, a także w umiejętności stapiania w jedność różnych, przeciwstawnych niekiedy idei i koncepcji, tj. dialektyka porządku i chaosu. W tym kontekście własne stwierdzenie kompozytora, że „często dochodzi się do czegoś jakościowo nowego przez połączenie dwu znanych już, lecz odrębnych dziedzin”⁴⁶, doskonale współgra z przedstawionymi tu wnioskami, stanowiąc jednocześnie trafne chyba podsumowanie naszych rozważań.

Bibliografia

- Arom Simha, hasło: *Central African Republic*, [w:] Stanley Sadle (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 3, London, s. 58-61.
- Dobrzańska Zofia, *Izorytmiczna koncepcja dzieła muzycznego*, De Musica Mundi, PWM Kraków 1988.
- Dziadek Magdalena, *Złote lata pianistyki w wizji twórczej György Ligetiego (Études pour piano – premier livre)*, [w:] *Muzyka fortepianowa*, Prace specjalne 56, AM w Gdańsku 1998, s. 392-405.
- Jensen Eva Maria, *Koniec świata chwilowo odwołany*, „Ruch Muzyczny” 2001, nr 23, s. 36-38.
- Komorowski Piotr, *Twórczość fortepianowa György Ligetiego z lat 1985-93*, praca magisterska, AM w Bydgoszczy, 2002.
- Kunze Tobias, *An Algorithmic Model of Ligeti's Étude No. 1, Désordre (1985)*, artykuł zamieszczony w internecie: *Ligeti 'Désordre'*, htm, dostęp: 01-11-18.
- Ligeti György, [autokomentarz do:] *I i II Kwartet smyczkowy*, Książka programowa MFMW „Warszawska Jesień” 1985, s. 102-103.
- Ligeti György, [autokomentarz do:] *Drei Phantasien nach Friedrich Hölderlin*, Książka programowa MFMW „Warszawska Jesień” 1985, s. 169-170.
- Ligeti György, [autokomentarz do:] *Etiudy fortepianowe*, Książka programowa MFMW „Warszawska Jesień” 1985, s. 63-65.
- Ligeti György, [autokomentarz do:] *Etiudy fortepianowe*, Książka programowa MFMW „Warszawska Jesień” 1988, s. 100-101.
- Ligeti György, [autokomentarz do:] *Koncert fortepianowy*, Książka programowa MFMW „Warszawska Jesień” 1988, s. 106.

⁴⁵ M. Dziadek, dz. cyt., s. 392.

⁴⁶ G. Ligeti, *Études pour piano*, premier livre, komentarz na okładce płyty WERGO60134-50, s. 9.

- Ligeti György, [autokomentarz do:] *Ramifications*, Książka programowa MFMW „Warszawska Jesień” 1999, s. 80-81.
- Ligeti György, [autokomentarz do:] *Trio na skrzypce, róg i fortepian*, Książka programowa MFMW „Warszawska Jesień” 1985, s. 125-126.
- Ligeti György, *Chamber Music*, Komentarz do płyty CD SK2309, Sony 1998, s. 7-18.
- Ligeti György, *Études*, Komentarz do płyty CD SK2308, Sony 1998, s. 7-12.
- Ligeti György, *Études pour piano, premier livre 1985*, Komentarz do płyty CD WER60134-50, Wergo 1987, s. 8-12
- Ligeti György, *Keyboard Works*, Komentarz do płyty CD SK2307, Sony 1998, s. 7-17.
- Ligeti György, *Uwagi o utworach niektórych moich kolegów i moich własnych*, „Res Facta” 1970, nr 1, s. 19.
- Lisak Magdalena, *Spotkanie z Györgym Ligetim*, „Ruch Muzyczny” 2000, nr 22, s. 16-17.
- Meyer Krzysztof, *Muszę kroczyć dalej*, „Studio” 1998, nr 9, s. 10-13.
- Rudziński Witold, *Nauka o rytmie muzycznym*, t. 1-2, PWM, Kraków 1987.
- Sikora Elżbieta, *Sztuka rytmu i polifonii. Conlon Nancarrow: etudy na pianole*, [w:] *Muzyka fortepianowa XI, Prace Specjalne 56*, Gdańsk 1998.
- Szczepańska-Lange Elżbieta, *Dwoje rąk*, „Ruch Muzyczny” 2000, nr 22, s. 10-12.
- Szczepańska-Lange Elżbieta, *Etiudy fortepianowe György Ligetiego*, Książka programowa MFMW „Warszawska Jesień” 2000, s. 64-65.
- Taylor Stephen A., *Chopin, Pygmies, and Tempo Fugue: Ligeti's "Automne à Varsovie"*, artykuł opublikowany w internecie: www.societymusictheory.org/mto/issues/mto.97.3.3/mto.97.3.3.taylor.html, dostęp: 01-11-18.
- Walaciński Adam, hasło: *György Ligeti*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, Elżbieta Dziębowska (red.), t. IV, PWM, Kraków 1997, s. 350-353.

György Ligeti's First Book of *Piano Études* – inspirations and contexts

The article analyses six pieces from the first book of *Piano Études* of György Ligeti, one of the greatest composers of the twentieth century. The Hungarian composer was one of the main figure of the post-war avant-garde movement. He created his own, original musical language, which was mainly determined by the use of completely unique and novel technique, so called *micropolyphony*. His most famous pieces (among them are *Atmosphères* and *Lux aeterna* featured in the Stanley Kubrick film *2001: A Space Odyssey*) almost completely abandons melody, harmony and rhythm. In 1980s and 1990s Ligeti worked on the notion of *new rhythmic articulation*, based on the use of extremely complex polyrhythm within the context of a fast, steady pulse.

Ligeti's *Piano Études* are the most important pieces in this genre created in the last fifty years. The article deals with notions of illusory rhythms, dialectic of order and chaos, algorithmic procedures, isorhythmia and complex polyrhythms and polytempi. Ligeti's piano music is thoroughly described in the relatively wide context of diverse creative stimuli, such as mechanical piano music of Conlon Nancarrow, sub-Saharan African music, music of the late middle ages (*Ars Subtilior*), oeuvre of the dutch artist Maurits Corelis Escher and fractal geometry. The composer's innovative and genuine techniques are discussed in relation to this intellectual background.