

értelemben vett) hangszín és a szövés minta változásait tekintve. Ez a megtervezés jóllehet a konstrukció szempontjából döntő, a hallási élményt csak közvetetten befolyásolja. Funkcióját mintegy a felszín alatt tölti be azzal, hogy belülről artikulálja a mű megjelelése szempontjából egyedül mérvadó hallható zenei formát – ez a forma a maga változásában a változatlanságot tükrözi: mozgásában a mozdulatlanságot, végességében az idő határtalanságát.

Volumina

Eredetileg német nyelven, 1962-ben íródott a müncheni Bajor Rádió 1962. november 5-i műsora számára. Első megjelenés (a nem Ligetitől származó) „Die Orgel sprengt die Tradition” [Az orgona felrobbantja a hagyományt] címmel: *Melos*, 33/10 (1966), 311–313. o. GS II, 186–189. o.

Az orgona egyrészt mindeddig felderítetlen hangszínlehetőségeinek hihetetlen gazdagsága, másrészt (és elsősorban) hiányosságai – tehetetlensége, merevsége, szögletessége – révén keltette fel az érdeklődésemet. Ez a hangszer olyan, mint egy óriási protézis. Izgatott, hogy rájöjjenek: hogyan lehet ezzel a protézissel újból megtanulni járni.

Volumina című orgonaművem felvázolásakor így tehát teljes mértékben az orgonamechanizmus lehetőségeiből indultam ki, beleértve annak tökéletlenségeit is. Az orgonajáték új technikájához Karl-Erik Welin orgonaművésszel együtt – aki nemcsak értékes tanácsokkal látott el, de 1962-ben elsőként játszotta el a művet – és Bengt Hambræus egy új orgonastílus szempontjából úttörő műve, a *Konstellationer I* (1958) ösztönzésére jutottam el. Ez a technika főként olyan sűrű, kromatikusan kitöltött hangzások, vagyis *cluster*ek különféle és differenciált szerkesztési és artikulációs lehetőségeire vonatkozik, amelyek mind mozdulatlan állapotukban, mind belső mozgásoktól megrezzenve, mind pedig globálisan mozogva vagy folytonosan fel- és leépülve válnak a zenei forma részévé. A különböző mozgástípusok korábban nem alkalmazott pedál-, illetve ujj- és kéztechnikával állíthatók elő, olyan megütésmódokkal, melyek nagymértékben változhatnak aszerint, hogy könnyűjárású elektromos orgonán vagy nehézkes mechanikus orgonán játszunk-e.

A különböző *cluster*típusok alkalmazása jelentősen kitágítja az orgona dinamikai lehetőségeit, mindenekelőtt kivitelezhetővé válnak a fokozatos *crescendók* és *diminuendók*, amelyek azelőtt – eltekintve az igen korlátozott és hatását tekintve elégtelen redőnytől – nem voltak ismertek. Mivel az orgonán – szemben a zongorával – a lenyomott billentyűk száma egyúttal a hangerőt is meghatározza, a *cluster* vastagságának megfelelő változtatásával az intenzitás folytonosan szabályozható. Igaz, a folytonosság maga érzécsalódás, hiszen azt az egyes orgonasípok nem folytonos belépése és elhallgatása idézi elő. A *cluster*ekben megszólaló sípok viszonylag nagy számát és az egyes sípok belépése és elhallgatása közti igen rövid időbeli távokat figyelembe véve azonban mégis érthető, ha a csaknem mikroszkopikus időbeli diszkontinuitás a fülünk számára kontinuummá olvad össze. Ez az egyik lehetőség arra, hogy az orgona protézisszerű, nehézkes mechanizmusából olyan, fölöttébb hajlékony hangzást varázsoljunk

elő, melynek eleganciájából és differenciáltságából aligha lehet következtetni az alkalmazott eszköz durva voltára. A legkevésbé sem *tour de force*-ról van szó, s nem is olyan manipulációról, amellyel úgymond merényletet követek el az orgona ellen, inkább egy olyan játékmódról, amely úgy kombinálja a hangszer különböző tökéletlenségeit, hogy az egyes „hibák” kölcsönösen kioltásuk egymást.

A *cluster*eken alapuló új játéktechnikával a dinamikai flexibilitás mellett a hangszínkeverés és hangszínvariálás terén is elérhetjük a hajlékonyság korábban nem sejtett fokát. Az orgonahangot azelőtt a hangszínváltások erős kontrasztjai jellemezték, folyamatos átmenetekre e téren nem volt lehetőség. Megfelelő kéz- és ujjtechnikával azonban – melynek segítségével az egyes *cluster*eket fokozatosan átvihetjük az egyik manuálról egy másik, eltérően regisztrált manuálra, sőt akár az összes manuálon végigmehetünk velük – ugyanolyan finoman lépcsőzetes hangszínátmeneteket valósíthatunk meg, mint a hangerőváltozásoknál. A lehetőségek további gyarapodását jelentheti ebben az irányban a dinamikai és színváltozások összekapcsolása a játéktechnikák – egyrészt a *cluster* vastagságának változtatása, másrészt a manuálváltás – kombinálása révén.

Ezeknek az orgonahangszínekkel kapcsolatos új eljárásoknak az az előfeltétele, hogy nagymértékben gyarapodjék a regiszterkezelés. A regiszterkapcsolókon való játék egyenrangúvá válik a billentyűkön való játékkal – ez nemcsak a *Voluminára* jellemző, hanem Mauricio Kagel *Improvisation ajoutée*-jára is, amely az én művemmel egy időben, attól függetlenül keletkezett. Bonyolultabb, főként a romantikus orgonairodalomba tartozó művek előadásakor már eddig is szokás volt, hogy az orgonista mellett egy regisztrátor is közreműködik. A *Voluminában* azonban jelentősen megnő az aszsisztens szerepe, jóllehet arra is lehetőség van, hogy a darabot az orgonista egyedül, segítség nélkül adja elő. A statikus *cluster*eket ugyanis megfelelő ólomsúlyokkal is le lehet nyomni, és lenyomva lehet tartani, így az orgonista kezei szabadabbá válnak a regiszterkapcsolók kezelésére.

A játéktechnika továbbfejlesztése az orgonamechanizmus más részterületeit is érinti. Említhetünk bizonyos levegőhatásokat és a „néma játékot”, az orgona motorjának a játék közbeni be- és kikapcsolását, mely a szélellátás változása révén új színezetű hangzásokhoz és elhangolásokhoz vezet, végül pedig a regiszterkapcsolók köztes állásba állítását, mely szintén hasonló hatást eredményez – ez azonban csak mechanikus orgonákon kivitelezhető.

Az új játéktechnika egy ennek megfelelő új notáció kidolgozását követelte meg. Ez a játékra vonatkozó útmutatások mellett olyan grafikai jeleket is tartalmaz, melyeknek nincs közülük a hagyományos hangjegyíráshoz, ez a notáció ugyanis pontosabban informál az új orgonatechnikáról, mint a tradicionális. Mindazonáltal ez nem „zenei grafika”. A notációnak nincs önértéke és nem is többértelmű, hanem egyértelmű parancsszimbólumokból áll. Az előadónak messzemenő szabadságot biztosít, ám pusztán interpretációs, nem pedig társszerzői szabadságot, amint az a „grafikus”, variábilis kompozíciók esetében szokás.

Orgonaművem zenei nyelve nem hagyományos. Ha meggondoljuk, hogy az orgonát minden más hangszernél jobban terheli a tradíció, ez a zeneszerzői álláspont problematikusnak tűnik. Ennek a terheltségnek a nyomai az én művemben is megtalálhatók, még ha ez nem jelenti is a barokk figurák vagy a későromantikus pompa és plüss átvételét. Az akkordika, a figuráció és a polifónia el van mosva és nyomva, ám a kompozíció hangzó felszíne alatt ezek titokban mégis hatnak, mintha csak mélyen a vízfelszín alatt helyezkednének el. Egy csaknem üres forma jön létre, arcnélküli alakok merülnek fel, mint Chirico képein, hatalmas távolságok és messzeségek: egy olyan architektúra, mely kizárólag szerkezeti vázból áll, ám maga a kézzelfogható épület hiányzik. Az orgona hagyományából csupán a szigor és a fenntartás marad meg, minden egyéb eltűnik a tág, üres terekben, a zenei forma *Volumen*jeiben.

Poème Symphonique száz metronómra

Német nyelvű lemezkiadás-szöveg (Edition Michael Frauenlob Bauer, MFB 008), 1989. Újra megjelent az előadói utasítások új kiadásának utószavaként (Mainz: Schott, 1996; ED 8150). GS II, 190–192. o.

Gyerekkorom óta kísért egy gépiesen ketyegő zene ideája, amely összekapcsolódik egy hangzó labirintus, valamint a végtelenül sokszorozódó képek ábrándjaival, melyeket akkor látunk, ha két egymással szembefordított tükörbe nézünk.

Ezt a száz metronómra írott darabot 1962-ben, az *Aventures* munkálatai közben változtam fel. Az előadói utasítások, a „verbális partitúra” kidolgozásában Franz Willnauer segített, és ő javasolta az enyhén ironikus *Poème Symphonique* címet is. Az előadói utasítások eredeti változata 1962-ben jelent meg, ám azok azóta módosultak.

A mű első előadása 1963. szeptember 13-án volt a hollandiai Hilversum városházának dísztermében, és rettenetes botrányt kavart. Én vezényeltem, a metronómokon a Gaudeamus Alapítvány zeneszerzőskurzusának tíz résztvevője „játszott”. Az alapítvány vezetője, Walter Maas rábeszélte egy metronómgyártót,¹ hogy adjon kölcsön nekünk száz szerkezetet. A közreműködők frakkban léptek fel, hogy ezzel is ünnepélyes jelleget kölcsönözzenek az előadásnak.

Ezen a hilversumi előadáson a „játékosok” egyenként húzták fel a metronómokat, és különböző sebességre állították be őket. Miután mindegyik hangszert működésbe hozták, a „játékosok” elhagyták a termet, hogy azután lassanként maguktól járjanak le a hangszerek – először azok, amelyeket gyorsabb tempóra állítottak be, majd fokról fokra a lassabbak is. A további előadások során szerzett tapasztalatok nyomán később annyiban módosítottam a kompozíció menetét, hogy immár a teljes darab látható emberi segítség nélkül „interpretálja” magát: a metronómokat a terem nyitása előtt műkö-

¹ Firma Rudolf Wittner GmbH & Co., Isny (Allgäu).

désbe hozzák, így a közönség csak a ketyegő hangszerekkel szembesül, és megmarad a zene gépies, automatikus jellege.

A darab folyamata egyetlen nagy ívet ír le, egy ritmikai *diminuendót*. Kezdetben olyan sok metronóm ketyeg egyszerre, hogy a hangzás összességében szinte folytonosnak tűnik. Az első metronóm leálltával a statikus hangzás vékonyabbá válik, majd az egységes hangsávból lassanként bonyolult ritmusok bontakoznak ki. Miután fokozatosan egyre több hangszer hallgat el, egyre világosabbá válnak ezek a ritmikai struktúrák: minél kisebb a komplexitás, annál nagyobb a ritmikai differenciáltság. A darab vége felé, amikor már csak kevés hangszer ketyeg, ismét csökken a differenciáltság, a ritmusminta egyre szabályosabbá válik, s mikor már csak egy metronóm ketyeg, a minta tökéletesen periodikus.

A darab formai elképzelése az egyedi, determinált periodikus ritmusok és egy összetett, poliritmikus összstruktúra közti játékon alapul. Bár ez a ritmikai összstruktúra középszinten indeterminált, hiszen a különböző hosszúságú periódusok összegződésének eredménye lokálisan véletlenszerű, egy magasabb szinten, nevezetesen a nagyforma időbeli kibontakozásának szintjén azonban mégis determinált. Ez a nagyforma három fázisból áll: egyenletesség – fokozatos strukturáltság – egyenletesség, ahol is a kezdeti egyenletesség egy kollektív összemosisódottság eredménye, a befejezés egyenletességét viszont az egyedül maradó metronóm periodikus ketyegése adja. A három fázis nem különül el, a ritmikai történet inkább fokozatosan és lágyan megy át egyik fázisból a másikba. Ez a folyamat látszólag megszakítatlan, jóllehet közelebbről nézve különálló mozzanatokból áll, hiszen a metronómok hirtelen állnak le. Az elvékonyodott fázisban, amikor már csak néhány hangszer ketyeg, a diszkontinuitás hallhatóvá válik, a legfeltűnőbbben akkor, amikor az utolsó metronóm elhallgat.

A *Poème Symphonique* kitartó hallgatást követel, sok időbe telik, amíg lassanként beleéljük magunkat a ritmusminták fokozatos átalakulásának folyamatába. A darab bizonyos értelemben *minimal music*, *avant la lettre*.²

Poème Symphonique száz metronómra

Előadói utasítások

A német nyelven fogalmazott előadói utasítások új változata eredetileg a gütersloh-i „Hommage à György Ligeti” fesztivál keretében 1990. május 5-én megtartott előadásra íródott; a Schott kiadó külön megjelentette (Mainz, 1996; ED 8150). GS II, 195–196. o.

A *Poème Symphonique* előadásához száz metronómra és két vagy több „játékosra” van szükség. Előnyben részesítendő a piramisformájú mechanikus metronómok. Elektromos vagy elektronikus metronómok nem használhatók.

² Minimálzene, szó szerint. (A fordító)

A zenekari textúrát úgy választottam meg, hogy kiemelje a mozgások precíz, üveg-szerűen áttetsző jellegét és az egész zenekar koncertáló kezelését. E textúrától és a mű karakterétől idegenek a zenekari *tutti*-hatások és a „telt” hangszerezés. Még a vad, szenvedélyes részekben is a világosság, az érthetőség, a tagoltság uralkodik.

Lontano

Eredetileg német nyelven. A „Beszámoló saját munkámról” című írás folytatása (lásd jelen kötet, 323–325 o.). Megjelent „Anläßlich Lontano” [A *Lontano* alkalmából] címmel a mű 1967. október 22-ei donaueschingeni ősbemutatója alkalmából in: *Begegnung*, Sonderheft (az 1967-es Donaueschingeni Zenei Napok műsorfüzete, Amriswil, 1967), 15–17. o. *GS* II, 245–246. o.

A *Lontano* (olaszul: „messze, távol”) a nagyforma tekintetében az *Atmosphères* rokona: mindkettő a folyamatos típusba tartozik. Harmóniai és polifon technikája részben visszanyúlik a *Requiem* „Lacrimosa” tételére és a *Lux aeternára*, ámbar itt egészen mások a kompozíciós kérdésfeltevések és megoldások: a hangszín minősége átcsap harmóniai minőségbe, a harmóniai–polifonikus átalakulások megtartják a hangszín-transzformációk látszatát. A szonoritások tartományán belül végbemenő „harmóniai kristályosodás” olyan hangköz-, illetve harmóniai gondolkodáshoz vezet, amely alapvetően különbözik a hagyományos, de még az atonális harmóniavilágtól is, mivel nincsenek benne közvetlen harmóniai szukcessziók vagy kapcsolódások. A hangköz-konstellációk fokozatos metamorfózisáról van szó, azaz: mintha egyes harmóniai képződmények átnőnének másokba, az egyik harmóniai képződményen belül jelzésszerűen megjelenik a következő harmóniai konstelláció, ez átjárja és lassanként felzavarja az előzőt, míg annak már csak a nyomai maradnak, és teljesen kibontakozik az új képződmény.

Technikailag ezt polifon eszközökkel érem el: a fiktív harmóniak a szólamok bonyolult összeszövéséből adódnak, a fokozatos zavarossá válás és az újra kikristályosodás az egyes szólamokon belüli pontszerű változások eredménye. Maga a polifónia szinte észrevehetetlen marad, ám a voltaképpeni zenei történést mégis ennek harmóniai eredménye jelenti: leírva a polifónia van, hallani a harmóniakat lehet.

A harmóniai kristályosodásnak több rétege van: a harmóniak alharmóniakat foglalnak magukba, melyek szintén alharmóniakat tartalmaznak és így tovább. Nem egyetlen harmóniai változási folyamat zajlik, hanem egyidejűleg több, különböző sebességű folyamat, amelyek átderengenek egymáson, egymásra helyeződnek, és különféle törések és tükrözések révén egy képzeletbeli perspektívát hoznak létre. A hallgató számára ez lassanként bontakozik ki, mint amikor erős napfényről hirtelen sötét szobába lépve a színeket és a kontúrokat fokozatosan vesszük csak észre.

Amikor először elképzeltem ezeket a finom, egymásba nőző, csaknem folyékony kristályosodásokat, nagy tér- és időbeli távolság érzésével kapcsolódtak össze bennem. A komponálás során újból és újból eszembe jutottak John Keats sorai:

„The same that oft-times hath
Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn.”¹

Két etűd orgonára

I. „Harmonies” – II. „Coulée”

Német nyelvű kísérszöveg a „Coulée” ősbemutatójához a „Steirischer Herbst” keretében, 1969. október 19-én a seckai székesegyházban. *GS* II, 246–247. o.

1961 végén egy nagyobb orgonadarabot komponáltam, a *Voluminát*. Ebben az orgonajáték egészen új technikai lehetőségeivel kísérleteztem: a széllyomás változtatásával, a regiszterkapcsolók köztes állásba állításával (mechanikus orgonán), újfajta játékmóddal a manuálokon és a pedálban, *clusterekkel*, valamint összetett kéz- és karmozdulatokkal.

A *Volumina* tapasztalatai idővel további technikai elgondolásokhoz vezettek, amelyek azután egy sorozat orgonaeetűd kiindulópontjaivá váltak. Mostanáig két etűd készült el. Az elsőt, az „Harmonies”-t 1967-ben írtam, és Gerd Zacher játszotta el először hamburg-wellingsbütteli jubileumi hangversenyén, ugyanazon év októberében. A második, a „Coulée” 1969 nyarán keletkezett, ezt a mostani „Musikprotokoll” keretében, 1969. október 19-én a seckai székesegyházban szintén Gerd Zacher fogja bemutatni. További két etűdöt tervezek „Le son royal”, illetve „Zéro” címmel.²

Az „Harmonies”-ban az orgonista egy tízszólamú akkordsort játszik, de nem a leírt hangokat halljuk, hanem egy jóval komplexebb zenei történést. A rendkívül alacsony széllyomás (melynek technikai megvalósítása Gerd Zacher találmánya) és a regisztráció megfelelő megváltoztatása miatt mikrotonális elhangolások jönnek létre, és egy valószínűtlenül sápadt hangszínvilág keletkezik. A forma egésze végtelenen statikus – „egyhelyben álló formáim” közül ez a legkövetkezetesebb. Ha azonban érzékelnünk akarjuk a valóságos formai történést, a harmóniak finom *belső* módosulásaira kell összpontosítanunk: a zene úgyszólván a hangzó jelenség *belső* tereiben játszódik.

A második etűd, a „Coulée” (=folyás, áramlás) rendkívül könnyed ujjtechnikát igényel: a zene áramának olyan sebességet kell elérnie, amelynél az egymást követő hangok már szinte összeolvadnak – egyfajta villódzó statikusság alakul ki, kizárólag a mozgás révén. A mozgás jellegét tekintve a „Coulée” az 1968-as csembalódarab, a *Continuum* rokona (a zenei elképzelés ott is ez volt: a hangok nem folytonos, ám vég-

¹ „s mély vizek nyílt falán,
az örvénylő óceán-üvegen
talán e hang tár tűnt tündéri tájt!” (Óda egy csalogányhoz, Tóth Árpád fordítása)
² Ez a két darab nem valósult meg. (A szerző 2002-es megjegyzése)

letesen gyors egymásutánja látszólagos kontinuitást hoz létre), az orgonaetűd a zúgó, gépies csemlalódarabnak – mondhatni – „lágú” variánsa.

Újabb műveimben újból és újból visszatér a monstrozus, céltalan gépek képzete, amelyek bekebelezik az időt és befolyásolhatatlan állandósággal zúgnak egészen addig, mígnem hirtelen, váratlanul elnémulnak – a „Coulée” mintha egy cseppfolyóssá vált gépet jelenítené meg.

„Harmonies” (Két etűd orgonára, no. 1)

A darmstadti Nemzetközi Új Zenei Nyári Kurzusokon 1972. július 22-én tartott előadás kivonata. Első német nyelvű megjelenés: *Organ*, 2/3 (1999), 45. o. GS II, 248–249. o.

„Harmonies” című művemben csakis a manuálok hangjaira akartam szorítkozni. Így egy tisztszólamú harmónia jött létre, vagyis öt hang a jobb és öt a bal kéz számára. Továbbá valami olyat akartam komponálni, ami nem a temperált rendszerben mozog. Ez az elképzelés a hangszerre, az orgonára, valamint a játékosra való tekintettel alakult ki, akinek két keze, illetőleg tíz ujjja van. Ha tehát nem szeretnék teljes karral megszólaltatott hangfürtöket létrehozni, mint a *Voluminában*, akkor maximum tíz különböző hangmagasságot használhatok.

Van tehát kezdetben egy tízhangú kiinduló harmóniám, amelyben nem fontos, hogy mely hangmagasságok szerepelnek, mivel azt a hallgató nem képes pontosan érzékelni. Mármint nagyon lassan megyek előre, egy ujjal mindig egy billentyűt váltok. Ha például van egy *cisz*-em, akkor azt *c*-re vagy *d*-re cserélhetem. A rendszer nagyon egyszerű, és továbbra sem fontos, hogy milyen hangmagasságokat játszom. Csak az a lényeges, hogy egy adott regisztrációban mindig tíz hangot tartsak le – kivéve a darab végét, amely *pianissimóban* hal el, mint Schumann *Papillons*-jának zárása. Ez az eljárás mód zongorán nem volna túl érdekes, orgonán viszont annál inkább...

Ha tíz különböző hangmagasságból indulok ki, bizonyos értelemben egy *clusterem* van, amelyhez ha még két hangot hozzáadok, egy kromatikus *clustert* kapok. A hangmagasságok változtatásával olyan állások is kialakulnak, amelyek sok oktávot tartalmaznak, vagyis a hangi heterogenitás, illetve a diszszonancia foka növelhető és csökkenthető. Ebben analógiát fedezhetünk fel a klasszikus összhangzattannal a konzszonancia és a diszszonancia viszonyát illetően. Ez a darab azonban korántsem tonális, hiszen nincs „harmóniai előrehaladás”, az X harmónia semmilyen viszonyban nem áll az Y harmóniával, hanem ellenkezőleg, minden elképzelhető kapcsolat megszűnik. Lehet akár egy *cluster*-vagy egy *unisono* is. Ám a darab éppilyen kevésbé atonális, hiszen beszélhetünk benne kvázi tonális mozzanatokról, amelyek az átmeneti fázisok után, az új harmóniák elérésekor kristályosodnak ki. És mivel a diszszonancia fogalma mindig egyes hangok egymás közötti viszonyára vonatkozik, egy tíz különböző hangból álló hangzat diszszonánsabbnak tekintendő, mint egy olyan, amelyik öt különböző hangból áll...

A partitúra nem a darab olvasható vetülete, kizárólag az előadónak van szánva. A tempó szabad, az ütemek nem a hagyományos értelemben vett ütemek, az új ütemek kezdete inkább csak az egyes hangváltozásokat, az újonnan lenyomandó billentyűket jelzi.

Most pedig térjünk rá a darabnak egy olyan aspektusára, amely Gerd Zacher ötletének köszönhető. Mint már mondtam, a temperált tizenkéthangú rendszeren kívül akartam mozogni. Már a *Voluminában* kísérleteztem a mechanikus orgonán félig kihúzott regiszterekkel vagy félig lenyomott billentyűkkel, aztán megkérdeztem Zachert, volna-e lehetőség arra, hogy a billentyűzet merev félhangos rendszerén kívüli hangmagasságokat hozzunk létre. Zacher kísérletezett alacsonyabb szélnyomással, és az eredmény az adott hangmagasságtól való mikrotonális eltérés volt. Ez nekem kapóra jött, mivel nagyon érdekel a mikrotonális zene.

Az „Harmonies”-ban a mikrotonális köztes fokoknak nem kell pontosan negyedhangoknak lenniük, de nem is teljesen tetszőlegesen, inkább egy kalkulált véletlen alapulnak, amely megnyitja a félhanglépésnél kisebb mikrotonális eltérés lehetőségét. Zacher erre további kísérleteket végzett. A legjobb megoldást az ősbemutatón, valamint a darabnak a Deutsche Grammophon Gesellschaft számára készített felvételén sikerült elérnie: az orgonamotor helyett egy porszívót használt. Lyukat vágott a fűvóba – a saját hangszere volt, így akadálytalanul kipróbálhatta – és beledugta a porszívó csövét...

Ha meghallgatják a darabot, olyannak fog tűnni, mint egy statikus hangzástömb. Ne várják, hogy bármi is történni fog – ez olyasfajta zene, amelyben (akárcsak legelőször az *Atmosphères* című zenekari darabomban) semmi nem történik. Ha azonban nem a forma egészét figyelik, hanem azt hallgatják, hogy mi történik azon belül, akkor észre fognak venni parányi változásokat, amelyek egyrészt a hangmagasságok változásából, másrészt pedig a különböző regiszterek kihúzásakor létrejövő szélnyomásváltozásból fakadnak. Ne a külsődleget hallgassák; hallgassák azt, ami belül van – az alkotja a zenei formát.

Continuum

A mű különböző előadásaihoz írott német nyelvű kísérőszövegek kompilációja. GS II, 250. o.

A *Continuum*, amelyet 1968 januárjában írtam Antoinette Vischer csemlaloművész számára, technikailag teljes mértékben a hangszer lehetőségeiből alakult ki. A csemlalista két manuálon játszik ugyanabban a magasságban, minek következtében „átfedési effektusok”, sőt olykor azonos hangmagasságok keletkeznek – egyfajta „ideális” mozgás, amely két, helyenként egybeeső, helyenként pedig egymástól elcsúsztatott hullám-mozgásból áll.

A csemlalón még gyorsabban lehet játszani, mint a zongorán, rendkívül könnyű billentés esetén extrém sebességgel, ami oda vezet, hogy az egymást követő hangok összeolvadnak. Mintha az, ami *Prestissimo* repül tova, mozdulatlanságba menne át. Ez