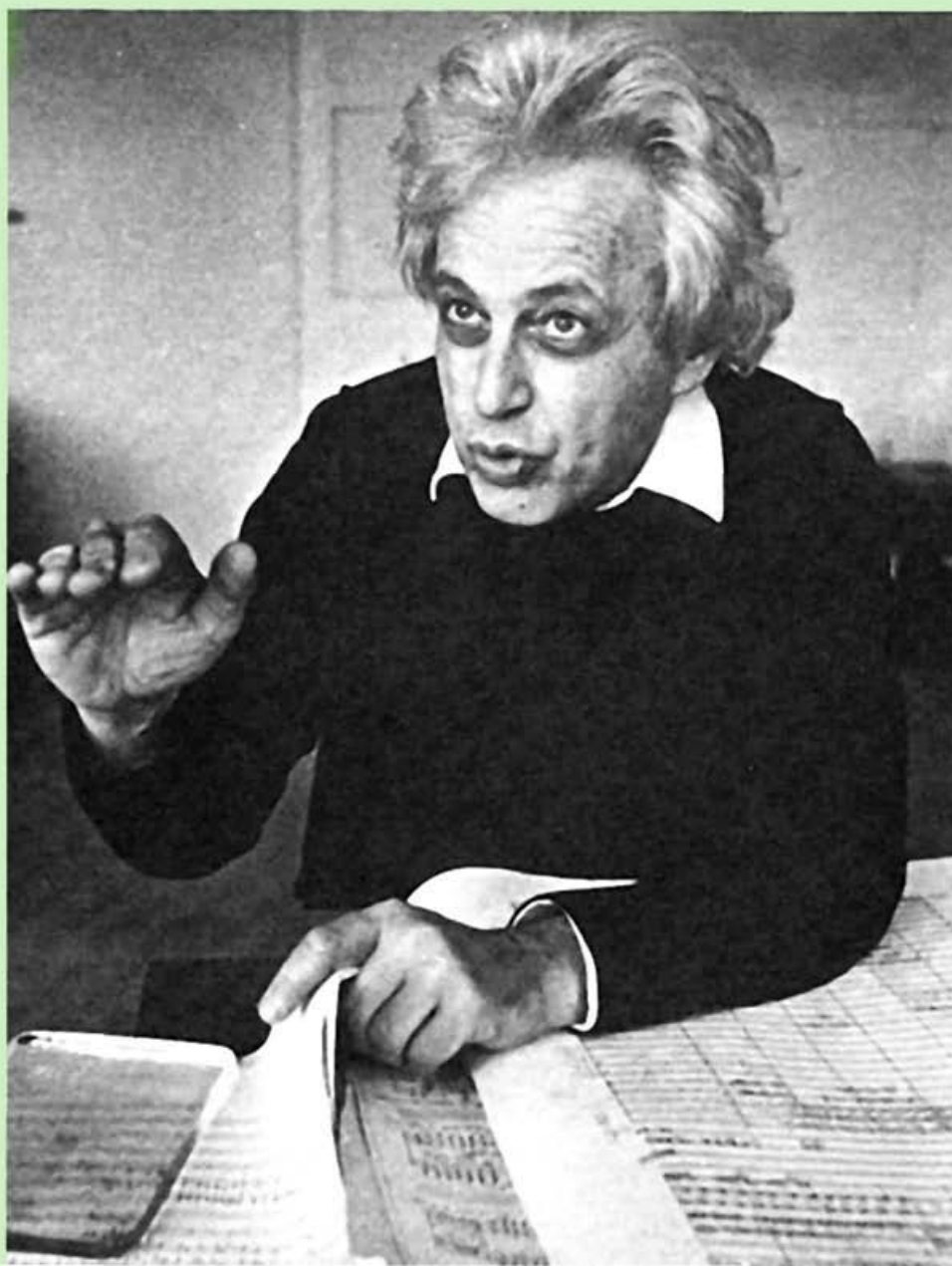
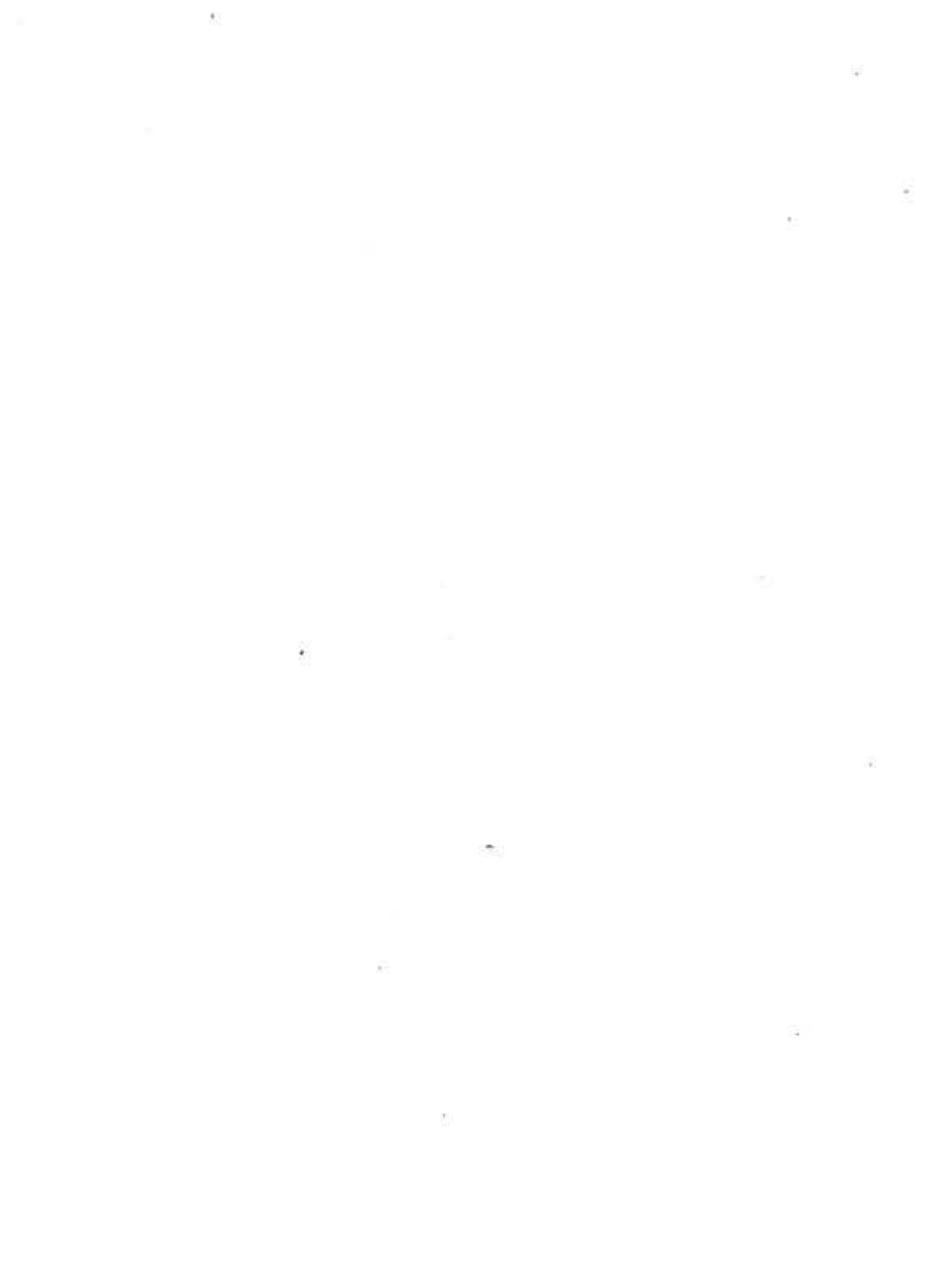
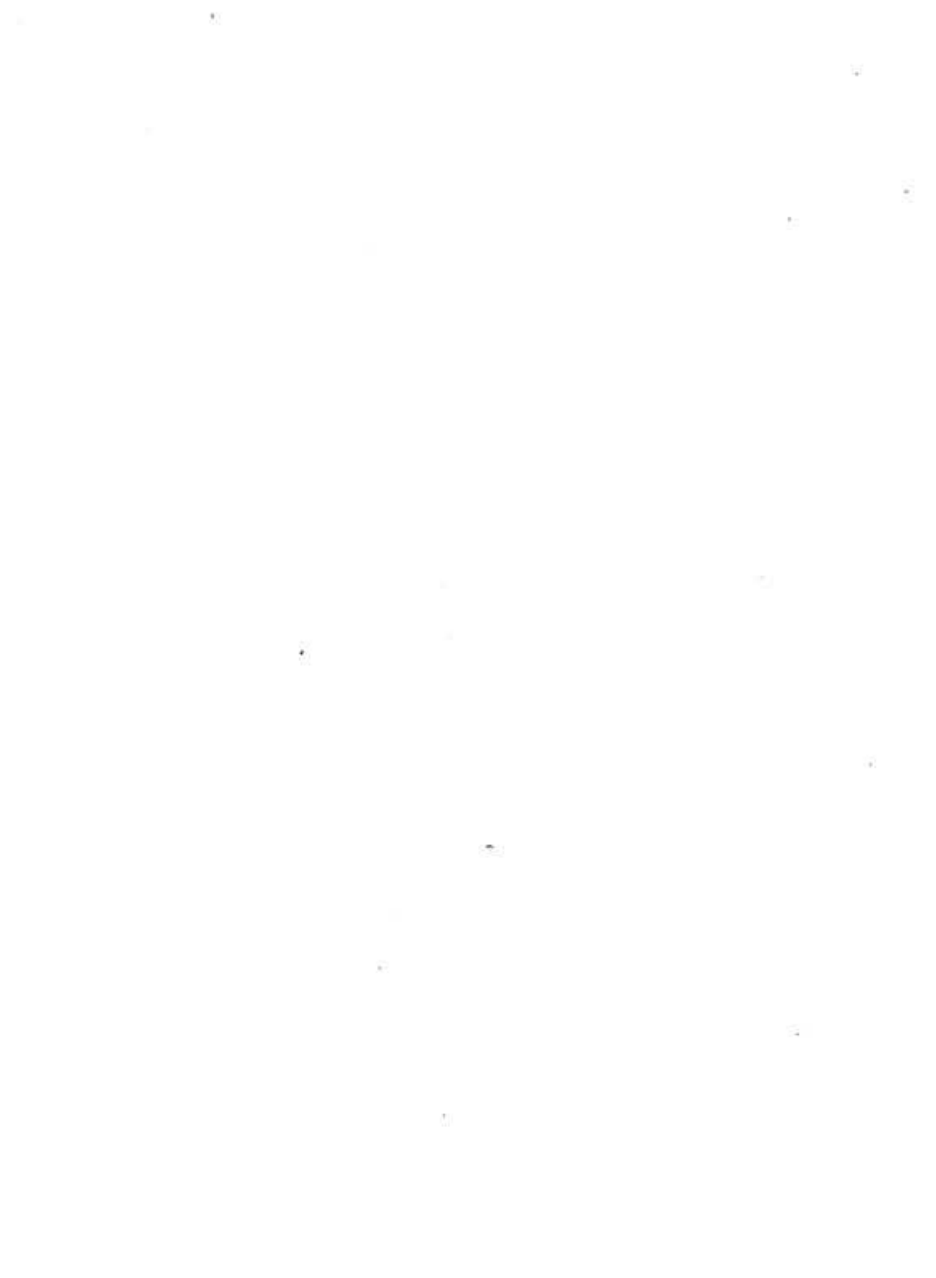


# LIGETI GYÖRGY





BESZÉLGETÉSEK  
LIGETI GYÖRGGYEL





VÁRNAI PÉTER

# BESZÉLGETÉSEK LIGETI GYÖRGGYEL



ZENEMŰKIADÓ BUDAPEST 1979

A borítón felhasznált fénykép Barbara Klemm, Frankfurt/M.  
felvétele

4887.554



© 1979 Várnai Péter

ISBN 963 330 331 1

Felelős kiadó a Zeneműkiadó Vállalat igazgatója.

Zeneműnyomda, 79/27507 Budapest 1979

Felelős vezető Kormány Imre.

Felelős szerkesztő Czigány Gyula.

Műszaki szerkesztő Czeizler Annamária.

Műszaki vezető Blaskó Nándor.

Megjelent 2000 példányban, 6,4 A/5 ív terjedelemben.

(Z. 60070)

*„Áldott az, aki az újat hozza.  
Azt az újat, amely régi, de mi újnak látjuk.”*  
(Kosztolányi Dezső: Káté)



## RENDAHAGYÓ ELŐSZÓ

Előző két interjú-kötetemet, a Dallapiccolával és Nonóval folytatott beszélgetéseket bevezetve, azzal kellett kezdenem, hogy mindkét esetben olyan világhírű komponisták beszélnek önmagukról, akik világhírességük ellenére nálunk úgyszólván ismeretlenek. Ligeti György esetében szerencsére nem teljesen ez a helyzet. Művei az utóbbi években több ízben is előadásra kerültek, s hangversenylátogató közönségünk megismerkedhetett a világhíressé vált külföldön élő magyar komponista több jelentős alkotásával.

Ez a könyv első itthoni szerzői estjének napjaiban jelenik meg. E koncert után és következtében bizvást hiszszük, hogy Ligeti elfoglalja az őt megillető, igen előkelő helyet koncertjeink műsorain.

A többiről beszéljen ő maga. Beszélgetéseinkre 1979 tavaszán került sor Ligeti bécsi lakásán. Mivel Ligetihez régi baráti szálak kötnek, az Olvasó remélhetőleg megbocsátja, hogy eltérek az ilyenkor szokásos, udvariassemleges önözési formától, és beszélgetéseinket az eredeti, egyes szám második személyes alakban közlöm.

\* \* \*

Az Olvasó dolgának megkönnyítéseként a beszélgetések elé iktassuk ide Ligeti eddigi életútjának főbb eseményeit és eddigi életművének néhány annotáló mondatral kiegészített listáját. Ily módon megtakarítható a beszélgetések menetének magyarázó célzatú megszokása vagy lábjegyzetekkel való ellátása.

## Curriculum vitae

- 1923      Megszületik az erdélyi Dicsőszentmártonban.
- 1941      Középiskolai tanulmányainak befejezése Kolozsvárt. Először jelenik meg nyomtatásban műve: „Kineret” mezzoszopránra és zongorára.
- 1941—43      Zeneszerzői tanulmányok a kolozsvári Konzervatóriumban Farkas Ferencnél. Magántanulmányok Budapesten Kadosa Pálnál.
- 1945—49      A budapesti Zeneakadémián Veress Sándor és Farkas Ferenc növendéke.
- 1949—50      Népzene-gyűjtőút Romániában, Erdélyben.
- 1950—56      A Zeneakadémián elmélet-tanár. Ugyanez idő alatt Bárdos Lajos növendéke zeneelméleti tárgyakból.
- 1956      Ligeti elhagyja Magyarországot.
- 1957—58      A kölni rádió elektronikus stúdiójának ösztöndíjasa, majd külső munkatársa.
- 1959      Ez évtől kezdve több nyáron át előad a darmstadti kurzusokon. Letelepedik Bécsben, és felveszi az osztrák állampolgárságot.
- 1960      Zeneszerzői áttörése, első világsikere: az Apparitions ősbemutatója az IGNM kölni zenei ünnepén.

- 1961—70 A stockholmi Zeneművészeti Főiskola vendég-tanára.
- 1964 A Svéd Királyi Akadémia tagja. Az Apparitions megnyeri az IGNM első díját.
- 1966 A Requiemet ugyanez a kitüntetés éri.
- 1967 Bonn város Beethoven-díja, a Koussevitzky Foundation díja (Washington).
- 1972 „Composer in Residence” a kaliforniai Stanford University-n. Nyugat-Berlin város művészeti díja. A hamburgi Művészeti Akadémia tagja.
- 1973 óta a hamburgi Zeneművészeti Főiskola kompozíciós mesteriskolájának vezetője.
- 1975 Az Orden pour le Mérite tagja. Hamburg város nagydíja.
- 1978 A Bajor Művészeti Akadémia tagja.

### Műjegyzék

Magyarországon írott darabjai közül a szerző a következőket tartja jelentősnek:

Román koncert — 1951, négy tételben.

Musica ricercata — 1951—53, tizenegy zongoradarab.

Hat bagatell fűvösötösre — 1953. A Musica ricercata hat tételének átírata.

Métamorphoses nocturnes — 1953—54. A Magyarországon írott művek egyik legjelentősebbje, ma alcímén kívül I. Vonósnégyesként is ismert.

Éjszaka, Reggel — 1955, két vegyeskar a cappella, Weöres Sándor verseire.

Víziók — 1956. Az Apparitions első tételének első megfogalmazása.

\* \* \*

*Glissandi* — 1957. Elektronikus darab, a kölni stúdióban realizálva. A szerző „első ujjgyakorlatának” tartja a darabot az elektronikus zene terén.

*Pièce électronique No.3* — 1957—58. Befejezetlen elektronikus darab.

*Artikulation* — 1958. Elektronikus mű, az első alkotás, mellyel Ligeti Nyugaton a nyilvánosság elé lépett. A szerző fő célja az emberi beszéd artikulációjának elektronikus áttétele volt.

*Apparitions* — 1958—59, nagyzenekarra. Kéttételes mű, melyben először jelennek meg Ligeti egyéni stílusjegyei.

*Atmosphères* — 1961, nagyzenekarra, ütőhangszerek nélkül. Iskolát teremtő mű, a Ligeti-féle „álló” zene első megjelenése. A szerkesztés alapelve a „mikropolifónia”: a sokszorososan osztott szólamok ellenpontosan szövődnek össze, de az egész szövedék — mivel mindig mind a tizenkét félhang megszólal —, minden bonyolult polifóniája ellenére, tulajdonképpen csak színében változik és az „egy helyben állás” érzetét adja.

*Három bagatell* — 1961, zongorára. „Zenei ceremónia”, azaz vicc.

*Volumina* — 1961—62, átdolg. 1966, orgonára. Az *Atmosphères* hangszín-konceptiójának átvitele orgoná-



ra. A mű notációja tulajdonképpen grafikus jellegű, de a clusterek pontosan meghatározottak.

*Poème Symphonique* — 1962. „Zenei ceremónia” száz metronómra. A mű részben zenei vicc, részben persziflázs, de ugyanakkor Ligeti egyik jellegzetes stílusjegyének, a „mechanikus, precíz” („meccanico”), gépszerű mozgástípusnak első megjelenése.

*Aventures* — 1962, három énekesre és hét hangszerre. Nem szavakból, csak fonetikus lejegyzésű hangzók-ból álló szövegre készült többrészes „drámai” mű. Hangverseny- és színpadi előadása egyaránt lehetséges.

*Requiem* — 1963—65. (Introitus — Kyrie — De Die iudicii sequentia [Dies irae] — Lacrimosa), szoprán és mezzoszoprán szólóra, két vegyeskarra és nagyzenekarra. A Missa pro defunctis részleges megzenésítése. A Requiem, a Kyrie és a Dies irae teljes szövegét megkomponálta a zeneszerző, az utóbbi zárószaka-szaiból külön tételt formált.

*Nouvelles aventures* — 1962—65, három énekesre és hét hangszerre. Az *Aventures* folytatása és párdarabja.

*Lux aeterna* — 1966, vegyeskarra, a cappella. A Requiem „utóterméke”.

*Gordonkaverseny* — 1966, két tételben. Az első az „ál-ló” zene típusához tartozik, a második Ligeti szerint egyfajta „Aventures” hangszerekre.

*Lontano* — 1967, nagyzenekarra. A romantika mai átértelmezése.

*Continuum* — 1968, cembalóra. Egyrészt a „meccanico” típus szólóhangszeres realizálása, másrészt a ko-

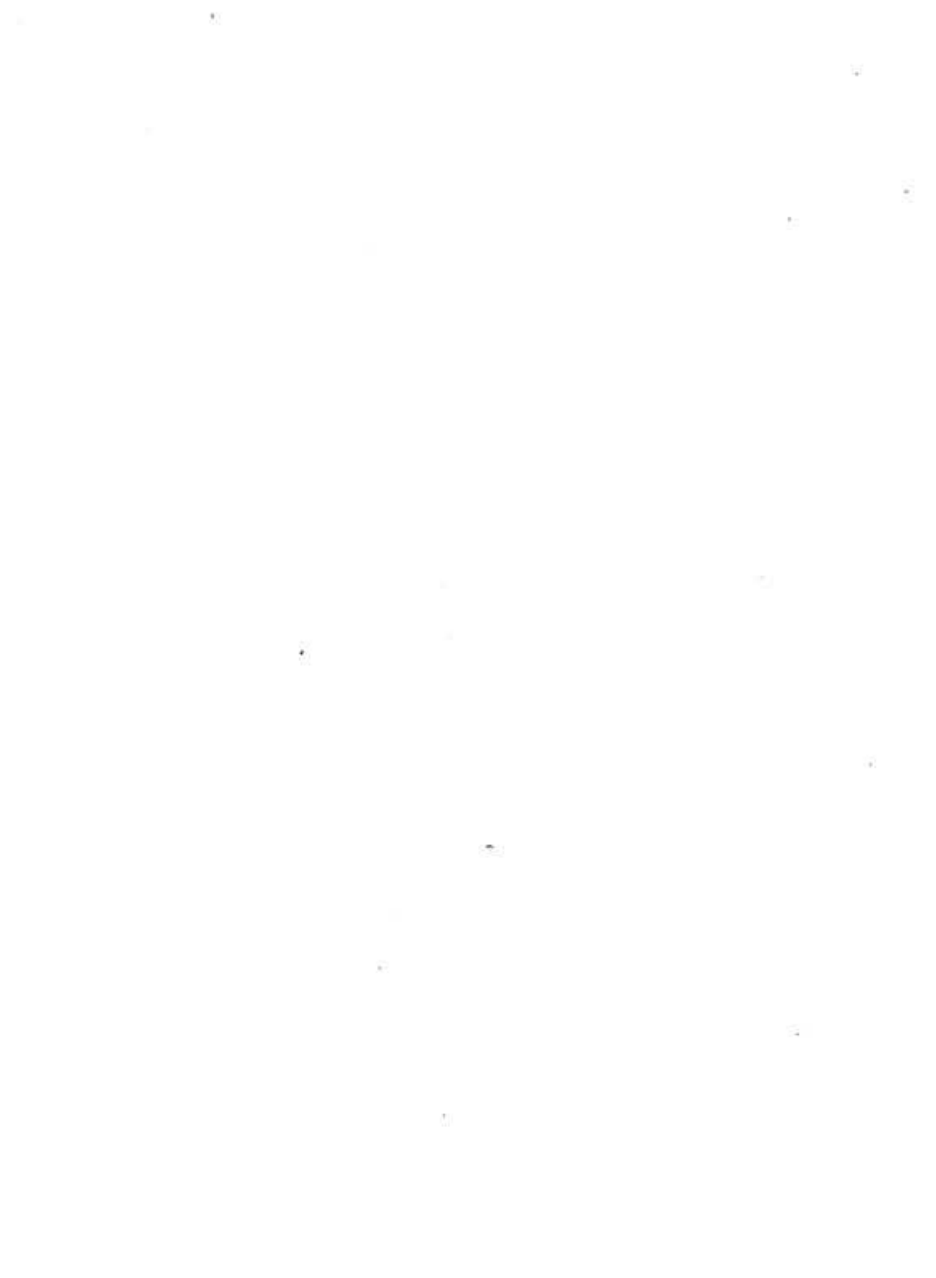
- pogó hangú cembalohang folyamatos zenére való alkalmazása.
- II. Vonósnégyes* — 1968, öt tételben. Az eddigi eredmények összefoglalása.
- Tíz darab fúvósötösre* — 1968. Az öt hangszer mindegyike egy-egy „mini versenyművet” kap, a többi tétel ezeket köti össze, illetve keretezi.
- Harmonies* — 1967, *Coulée* — 1969, két etűd orgonára.
- Ramifications* — 1968—69, vonószekarra vagy tizenkét vonós szólístára. A kettéosztott együttes közt negyedhangos eltérés van. Közeledés a nem-temperált zenéhez.
- Kamaraverseny* — 1969—70, tizenhárom hangszerre, négy tételben. A darab több ízben előadásra került Budapesten, sőt magyar hanglemezekre is felvették.
- Melodien* — 1971, zenekarra. A mikropolifonikus szerkesztésmód újabb változata; az addigi szűk ambitusú és általában szomszédos hangközöket használó szólamrajz széles ívű dallamoknak adja át helyét.
- Kettősverseny* — 1972, fuvolára, oboára és zenekarra, két tételben. Mikrintervallikus, nem-temperált zene.
- Clocks and clouds* — 1972—73, női karra és zenekarra. A címnek (Órák és felhők) megfelelően a „meccanico” mozgástípus és az „álló” zene típusa váltakozik, illetve megy át egymásba.
- San Francisco Polyphony* — 1973—74, zenekarra.
- Monument, Selbstportrait, Bewegung* — 1976, három darab két zongorára. Az újabb stílusváltás első jelei.
- Le Grand Macabre* — 1973—77, opera két felvonásban, Michel de Ghelderode színműve nyomán, Michael

Meschke és a zeneszerző szövegére. A főképpen Alfred Jarry-val rokonságot tartó Ghelderode-mű Ligeti feldolgozásában olyan ironikus drámává vagy haláltánc-jellegű komédiává alakul, amelyben semmi nem bizonyos. A story tárgya tulajdonképpen a végítélet, az azt végrehajtani hivatott Halálról („Nekrotzar”) azonban nem lehet tudni, hogy valóban a Halál-e vagy csaló komédiás, aki magát a Halálnak adja ki, mint ahogy azt sem tudjuk, hogy a végítélet valóban megtörtént-e vagy sem. A zene a stílusváltás fogalmát veti fel, bár a korábbi Ligeti-stílus több eleme itt is megtalálható.

*Hungarian Rock*  
*Passacaglia ungherese* } — 1978, két darab cembalóra. Részben magyaros elemekkel operáló, tört ironiájú darabok.  
*Zongoraverseny* — 1979, munkában.

Lezárva: 1979. május

Itt mondok köszönetet a Kulturális Minisztérium Zenei Főosztályának és a Zeneműkiadónak utam lehetővé tételéért.



*Várnai:* — Beszélgetésünk kiindulópontjaként arra kérlek: nevezd meg azt a művedet, amelyet centrális helyzetűnek ítélsz. Szeretnék találni ugyanis egy olyan archimédeszi pontot, amelyből kiindulva, előre- és hátratekintve végigtekinthetnénk stiláris fejlődésed útját. Vagy, ha nem szereted a „fejlődés” szót használni — én sem —, fogalmazzunk így: a stiláris változásokat.

*Ligeti:* — Az a darabom, amelyben különböző elképzeléseim és a különböző alkalmazott technikák talán legtisztábban találhatók meg: II. Vonósnégyesem. Most már tizenegy éves darab, 1968-ban írtam.

*V.:* Miben látod e mű centrális fekvését, milyen vonalak futnak itt össze, mit összegez, és mennyiben mutat előre?

*L.:* Hát akkor talán megpróbálom összefoglalni a „Ligeti-stílus” változásait. Azt tudod, hogy magyarországi darabjaimban nagyon erős Bartók-hatás alatt indultam; sokkal kevésbé, de befolyásolt Stravinsky és a Lírikus szvit Alban Bergje is. A többi modern zeneszerzőt annak idején, a háború utáni években nem nagyon ismertük. Az 50-es évek első felében éreztem először: el

kell hagynom Bartókot. Persze, nem Bartók megtagadásáról volt szó, hiszen még ma is stilárisan valahol nagyon erősen kapcsolódom hozzá. Annyiban volt szükséges számomra ez az „el Bartóktól” impulzus, hogy úgy éreztem: el kell hagynom mindazt, ami Bartók zenéjében még periódusokban, a szonátaforma sémáiban való gondolkodásmód. El kell érkezni egy olyanfajta szabad formáláshoz, mint például a késői Debussy-művek, a *Jeux*, vagy utolsó kamaradarabja, a *Trio*. Ezekben már alig vannak nyomai a periodikus gondolkodásnak. Tehát a kész sémáktól akartam eltávolodni, amiket Bartók még komolyan gondolt, amiket a késői Beethoventől vagy Liszttől vett át. Úgy éreztem, megmarad számomra Bartók hangzásvilága, a bartóki kromatika, de meg kell hogy szabaduljak formáitól — és forma alatt most nemcsak a nagyformát, hanem a kicsiben való formaépítkezést is értem. És meg kell hogy szabaduljak egyáltalán a taktusokban való gondolkodástól. Persze, hogy ütemekben írtam le — és normális kottákkal — későbbi darabjaim legnagyobb részét, de ebben a zenében a taktusvonalak már csak azt a célt szolgálják, hogy különböző hangszereknek — például a vonósnégyes négy instrumentumának — legyen egyfajta támaszpontja, színkronizálási lehetősége. A zene maga taktus nélkül folyik, éppúgy, mint mondjuk a gregorián dallamok. Egy riemann-i periódus-analízis itt már teljesen lehetetlen lenne. Egyáltalán a tematikus-motivikus, a továbbszövő munka is majdnem teljesen ki van iktatva. Ilyen szempontból a II. Vonósnégyes összegez. Benne vannak a még Magyarországon írott, tehát a Bartók

és Stravinsky által befolyásolt darabok emlékei is. Ha meghallgatod a két vonósnégyest — az elsőt 1953—54-ben, a másodikat 1968-ban írtam, tehát tizenöt év különbség van köztük —, akkor megfigyelheted, hogy a másodikban, ugyan egészen feloldva, de megtalálod még az első vonósnégyes hangját. Épp a minap olvastam Ulrich Dibelius egy kis megjegyzését a második quartettéről. Ezt írja: „Fahl, hektisch und verstiegen” (sápadt, ideges és hóbortos). Ez mind olyan vonás, amely már a magyarországi darabokban nyomokban megtalálható. Már akkor e felé az irreguláris és egy kicsit őrült zene felé tendáltam. A zene ne legyen normális, ne legyen jólnevelt, ne legyen szépen megkötött nyakkendője. Amikor aztán 1957 elején Kölnbe kerültem, majd a 60-as évek folyamán hosszú ideig Bécsben laktam, fokozatosan kialakítottam egy olyan zenei stílust, amely eltávolodott a taktusvonalakban, dallamokban, szólamokban, formasémákban való gondolkodástól. Talán a legradikálisabb ebben a vonatkozásban két első zenekari művem, az Apparitions és az Atmosphères. Az Atmosphères-ben tulajdonképpen csak egy állandó lebegés van. Polifónia ugyan van benne...

V.: Éppen itt akartam közbeszólni, mikor a szólamokban való gondolkodástól történt eltávolodásodról beszéltél. Azt hiszem, ez az Atmosphères-re nem jellemző.

L.: Technikailag mindig szólamokban gondolkodom. Mind az Atmosphères, mind a Lontano nagyon sűrű kánonszerkezetből áll. De ez a polifónia, ez a kánonszerkezet nem hallható. Amit hallunk, az egy-

fajta szövevény, valami nagyon-nagyon sűrű pókháló. Kompozitorikusan nézve, a szólamokban való gondolkodás megmaradt, sőt olyan szigorú, mint Palestrinánál vagy a németalföldieknél, csak hogy a magam felállította szabályok uralják. De az eredményben, a hangzó zenében a polifóniát nem halljuk többé: tulajdonképpen mikroszkopikus, egy általunk nem hallható tenger alatti világban rejtőzik. (Mindezt „mikropolifóniának” neveztem el, nagyon szép szó...) Összefoglalva: mást hallunk, mint ami komponálva van. Természetesen, mikor a művön dolgoztam, azt komponáltam, amit hallunk. De a technikai megvalósítás olyasmi, mint amit a kémiában tútelített oldatnak neveznek. Egy tútelített oldatban a kristály már benne van, de csak a kikristályosodás pillanatában látható meg. Ugyanígy, létezhet tútelített polifónia, amiben benne van a polifónia „kristálystruktúrája”, de nem hallható. Azaz: a tútelített oldatnak a kikristályosodási pillanat előtti állapotát akartam megragadni. Visszatérve most a II. Vonósnégyesre: itt a kamarazene keretén belül alkalmaztam ezt a módszert. A zenekari darabokban ezt a nagyon sűrű polifóniát technikailag aránylag könnyen meg tudtam valósítani, hiszen annyi szólam állt rendelkezésemre, amennyi hangszer a zenekarban volt. (Ezért a vonósenekart egyes szólóhangszerekre osztottam fel, ezek azonban szólóhangszerekként nem hallhatók.) A vonósnégyesben az volt a probléma, hogyan tudom a mikropolifóniát, ezt a fajta sűrűn szövevényes zenei gondolkodást kamarazenei médiumban megvalósítani. A modellje megvolt már az I. Vonósné-



gyesben. Ennek utolsóelőtti része, utolsóelőtti variációja egyfajta fugato, ahol a fugato-téma mindig két hangszer diatonikus szólamából áll össze. A téma maga kromatikus. A két hangszer — két hegedű vagy cselló és brácsa — nem mixturaszerűen, tehát nem párhuzamosan kapcsolódik, hanem folyondárszerűen, mint egy fonál, amely két szálból lett összesodorva. A két diatonikus szólamból egy összetett kromatikus szólam keletkezik — ez tulajdonképpen bartóki idea. Ez volt a kiindulópontom az Atmosphères-típusú „fonott” zenéhez, ahol a szálak annyira össze vannak fonódva, hogy már nem hallhatók külön szólamokként.

A 60-as évek első felében más formatípusok, más formális és kifejezésbeli területek is érdekelték (forma és kifejezés itt teljesen egybeesik). Ilyen volt egyfajta zaklatottság, látszólag rendetlen és teljesen zabolátlan gesztikulálás, handabandázás. (Műveimnek német elemzői „zerhächt”-nak nevezték.) De ugyanakkor ennek a szuperexpresszivitásnak a teljes kihűtése foglalkoztatott: hogy a zenei gesztusokat valahogy üvegbúra alatt lássuk, mint múzeumi tárgyakat. A kifejezés forró, de a kifejezés és miközöttünk üveglap vagy mélyhűtött jég-lap van. Ez a fajta handabandázó zene már korábban jelentkezik — az Aventures és a Nouvelles Aventures a legtipikusabb példái —, de a II. vonósnégyesben található meg legfejlettebb formájában.

Tehát a II. Vonósnégyes egyfajta, azt mondanám, szintézis, ha szeretném ezt a szót. Tehát valami, amiben megvan a bartóki kiindulópont, a Stravinsky- és az Alban Berg-hang, aztán tipikusan saját zeném jellegzetes-

ségei, mint az Atmosphères-típusú mikropolifónia és az Aventures-típusú kihűlt expresszionizmus. És megtalálható benne még valami. Mindig faszcináltak a rosszul működő gépek, egyáltalán a technikai külvilág, az automatizálás, amely bürokráciát szül, és amely kiszolgáltatja az embert különböző bürokrációknak. Zenébe áttéve, a rossz gépezeteknek ez a ketyegése is felhangzik sok darabomban, így a II. Vonósnégyesben is.

V.: Hadd szakítsalak félbe. Eddig úgy tűnt nekem, hogy ez a „meccanico” mozgástípus valahol 1968 táján, talán a Continuum kezdetén jelentkezik először kifejezőeszközeid közt. Azok után, amit mondtál, úgy értsem, hogy ez a meccanico-típus is régi, mindig is megvolt?

L.: Mindig nem. Közvetlen előzménye a Nouvelles Aventures „Horloges démoniaques” (Démonikus órák) című kis részlete. És egy még korábbi jelentkezése az 1962-ben írt metronóm-darab, a száz metronómra komponált Poème Symphonique. Ez utóbbi ennek a meccanico-típusnak első teljesen tiszta formában való megjelenése. De akkor ez már nagyon régen foglalkoztatott. Az I. Vonósnégyesben is megtalálhatod a nyomát, bár semmiféle „meccanico” felirat nem jelzi. Az egyik variáció teljesen gépies: a cselló pizzicato kromatikus lépésekben halad lefelé, fölötte a brácsa és a második hegedű teljesen mechanikus és gépszerű ornamenseket játszik, s csak az első hegedűnek van önálló, expresszív dallama. De még ennél is hátrább mehetek időben. Gimnazista koromban írtam néhány ilyen gépszerű zongoradarabot — valahol meg is vannak ezek a kot-

ták —: az egyikben például a balkézben gépszerűen mozog egy tritonus, és fölötte a jobbkez ugyancsak teljesen gépszerű; szóval, kis masinák játszanak. Aztán úgy 18—19 éves koromból van egy négykezes zongoradarabom, amit akkor írtam, amikor még nem ismertem Stravinsky kis vonósnégyesdarabjait. Ahhoz hasonlóan, ebben a négykezes darabban minden kéznek van egyfajta ostinato-figurája, és a négy ostinato-folyamat egymásra van montírozva.

S hadd térjek ki most valami zenén kívüli dologra. Krudynál van egy mindig, újból és újból felbukkanó motívum: egy özvegy, akinek a férje hol botanikus volt, hol meteorológus, és rég meghalt. Az özvegy egyedül él egy házban, rendszerint a Nyírségben — mint Krudynál általában —, teljesen egyedül. Valahol a homokbuckák közt áll a háza, tele órákkal, barométerekkel, higrométerekkel. Nem emlékszel ezekre? Több regényben is felbukkan ez a motívum, és van egy novellája, amely erről szól. Nekem gyerekkoromban, talán öt éves lehettem, került kezembe egy Krudy-kötet kis történetekkel, kifejezetten gyerekeknek nem való könyv. Tévedésbőladták kezembe. Nyár volt, és én végtelenül melankolikus lettem. Nem tudom, a melegtől-e vagy attól, hogy a padláson egyedül olvastam a Krudy-könyvet. Ebben volt az a bizonyos novella az özvegyről és a ketyegő órákkal tele házról. Tulajdonképpen pontosan innen, ebből az öt éves koromban titkon vagy tévedésből olvasott Krudy-novellából származik zeném meccanico-típusa. Később különböző más, mindennapi tapasztalatok jöttek hozzá: gombok, amelyeket megnyomunk és ame-

lyek vagy működtetnek egy gépet, vagy nem; a lift, amely vagy megindul vagy nem, vagy rossz emeleten áll meg; nagy gyerekkori filmélményem, Chaplin Modern idők-je és így tovább. Az effajta makrancos gépezetek és automaták mindig nagyon lekötöttek.

V.: Tehát ez is benne van a vonósnegyesben?

L.: Igen, és még sok minden más.

V.: Akkor talán mégis használjuk a szintézis fogalmat?

L.: Hát igen. Zeném különböző típusai, mind a technikaiak, mind a kifejezésbeliek, összegeződnek a II. Vonósnegyesben: az Atmosphères lebegése, a metronóm-darab gépiessége, az Aventures kihűlt expresszionizmusa. Mindezzel azonban nem azt akarom mondani, hogy a II. Vonósnegyes a „főművem”...

V.: Első kérdésemmel csak azt a bizonyos archimédeszi pontot kerestem. Mielőtt a következő kérdés-csoportra áttérnék, szeretnék visszatérni részletesebben valamire. Több ízben kiemelted a „kihűlt expresszionizmus”-t. Fejtsd ki, légy szíves: miben áll ez? Számomra egyelőre ellentmondás maga a fogalom: mélyhűtött expresszionizmus.

L.: A dolognak van egy általános stílárius, mondjuk, generációs és azon belül egy személyes, ízlésbeli oldala. Az egésznek a háttere az, hogy az én generációm-tól, tehát azoktól, akik most ötvenesek, fiatalkorukban távol állt mindaz, ami romantika, főleg szentimentalizmussal, sziruppal, Puccinival vagy, mondjuk, Lehárral kombinálva. Ez a zene és általában ez a művészet végtelenül távol volt tőlünk. Mintaképeink valahol Mozart és

Bartók közt mozogtak. Úgy véltük: van a barokk, aztán a klasszikus zene egészen Mozartig, aztán jön a gyanús korszak, majd megint egy „tartásos” kor, Bartókkal és Stravinskyval. Ma persze már nem ez az ízlésem, távolról sem ilyen beszűkített. A XIX. század zenéjét nagyon is elfogadom, egyik legfőbb kedvencem talán Schumann. (Hadd térjek vissza: éppen egyfajta Schumann-hatás mutatkozik a II. Vonósnégyes zaklattottságában, túlhajtottságában.) Aztán ott van az egész Mahler-renaissance, a szecesszió, a Jugendstil újjáéledése — ma már általában másképp látjuk ezeket a dolgokat, mint fiatalkorunkban. Nem minden eleve elítélendő, ami divat. Az ízlés mindig ilyen vagy olyan módon revízió alá kerül. Gondolj arra, hogy apáink nemzedéke számára Bosch és Brueghel csak érdekesség-számba mentek.

V.: Ha ismerték egyáltalán...

L.: Ha az ember egy századvégi Baedekert olvas, abban nem szerepelnek a bécsi Brueghel- vagy a madridi Bosch-képek. A renaissance művészet kiegyensúlyozottsága volt a mintakép. Nos, ahogy megtörtént a nagy Bosch- és Brueghel-újraértékelés, a manierizmus felfedezése, ugyanez történt az utóbbi 15—20 évben a romantikával, különösen a romantikus zenével. A muzsikuskok — általában — rájöttek arra, hogy a klasszicizmus mint mintakép talán csak egyoldalú ízlésbeli konvenció, divat. Ha most visszatérek saját zeném kihűlt expresszionizmusára: a nagy és mély indulatokat, a nagy és kifejező gesztusokat valahogyan a távolban akarom csak látni. Ebben még a régi általános ízlés, a romantiká-

nak, a szentimentalizmusnak, a pátosznak az elítélése hat: a dolgok legyenek kiegyensúlyozottak. Ebben nevelkedtem, e művészi, ízlésbeli felfogásban. És bár ma már elfogadom a romantikát, *saját zenémet* illetően máig is megmaradtam a belém nevelődött felfogásnál. A teljesen nyílt expresszionizmust, mondjuk, Schmidt-Rotluff, Kirchner, Kokoschka képeit, általában a német expresszionista iskolát nem szeretem.

V.: Zenében?

L.: A schönbergi expresszionizmust, mondjuk az Erwartungot tisztелеm, de távol áll tőlem, éppúgy, mint a Pierrot lunaire.

V.: Tulajdonképpen nem erre voltam kíváncsi. Azt szeretném, ha tisztáznád, hogy *zeneileg, zenei eszközhasználatban* mivel éred el, mivel gondolod elérni a távolságtartást, a kihűltséget. Megmondom, miért kérdek. Ha a Requiemed Dies irae-jét hallgatom, ami lényegében ugyanez a „handabandázó” zenei anyag és anyagkezelés —, ezt a zenét nem tudom nem komolyan venni.

L.: Komoly darab is.

V.: Akkor mi benne a hidegség, a mélyhűtés?

L.: A Requiem nagyon jó példa. Ami a requiem-szövegben engem már fiatalkorom óta foglalkoztatott, az a Dies irae-sequentia, amely hallatlanul színes, majdnem comic strip-szerű megelevenítése a végítéletnek. Ami különösen megkapott, az az, ahogy ez a szöveg a félelmet a színesség által győzi le, szünteti meg. Ha akárod, itt még az egyikünk által sem kedvelt „elidegenítettség” szó is helyénvaló, már magában a szövegben is.

Jellemző, hogy a *Lacrimosa*-nál megálltam, s az *Introitus*, *Kyrie* és a *Dies irae* után lezárult a darab. *Requiem* központi része a *Dies irae*. Ott van benne saját félelmem, reális élményeim, egy csomó gyerekkori félelemfantázia, de ugyanakkor mindennek feloldása is. Hogy tényleg ne kelljen félni. Vagy így is lehetne mondani: biztosan meghalunk, de amíg élünk, mégis azt hisszük, hogy örökké élünk. (Egyébként ez operám tartalma is.) És most visszatérek arra, hogy mit értek mélyhűtött expresszionizmus alatt. Azzal, hogy a zenei gesztusokat, mondjuk a dallamvonalakat túlfokozom, a csavart eggyel továbbcsavarom, mint ahogy lehet — ezáltal a pátosznak és az expresszióknak elveszem a hitelet, a dolgok már nem stimmelnek. Úgy is mondhatnám, hogy — a szót nem pszichológiai értelemben alkalmazom —: valahol ez a zene örült, annyiban, hogy kitör medréből, bár nincs is világosan érzékelhető medre. Ha egy patetikus mozdulat *annyira* patetikus, akkor már nem is tartod patetikusnak.

V.: Éppen erre voltam kíváncsi: úgy gondolod, hogy ez a túlfokozottság átcsap az ellentétébe, és már nem hiszem el?

L.: Nem, nem, odáig nem megy. De hadd említsek egy mintaképet, sok zenészerző mintaképet, Webernt. Az ő melódiakezelése, túl tág intervallumai, azt hiszem, tipikusak arra, amit szuperexpresszionizmusnak nevezhetünk. De gondolj a kánonokra vagy a középső Webern-korszak dalaira: azok már annyira túlhajtottak, hogy teljesen kihűltek. És ebből született aztán Webern késői periódusának kikristályosodott és mély-

hűtött stílusa. A késői Webern-zene majdhogynem Calder-szerű drótképződmény. Webern hatása kétségtelenül megtalálható nálam, s éppen a Requiem Dies irae-jében. De ez a hatás nem döntő; Webern szele megérintett, de csak megérintett. Nem tartozom a Webern-követők közé.

Ha definiálni akarnám végül is a fogalmat, azt mondhatnám, hogy ez a fajta expresszionizmus túlhajtottságánál fogva már nem expresszió, hanem saját magának szobra. Ez még nem átcsapás a komikumba. Az majd a Le Grand Macabre-ban következik be, már csak az opera tartalmánál fogva is, ott viszont a komikum mindig egyidejűleg démonikus is. Akárcsak korábban az Aventures-ben. Ha az Aventures-t valaki először hallja, legkönnyebben komikus rétegét fogja fel. Ha többször hallja vagy jobban megismeri a darabot, akkor a darab inkább félelmetes. De sehol nem expresszionista a schönbergi értelemben és nem patetikus.

V.: Mindabból, amit elmondtál, két kérdés adódik. Az első: meg szoktam kérdezni a zeneszerzőktől, hogy szerintük mi a kapcsolat, mi a viszony a külső életút és az életmű közt. Tehát, hogy a műveknek mi az ihlető forrása.

L.: A való életből eredő forrásokra gondolsz?

V.: Arra, hogy van-e a való életnek hatása a műre?

L.: Természetesen.

V.: Én most az indítékra gondolok. Arra, hogy megindíthatja-e az életút egy külső eseménye a mű megszületését, vagy pedig a tisztán zenei fogantatás a lényeges.



*L.:* Azt hiszem, hogy ezt két oldalról lehet nézni. Minden embernek vannak egyéni élményei és vannak kollektív élményei, mivel egy néphez vagy egy csoport-hoz tartozik. Az, hogy az egyéni vagy a kollektív élmények hatnak a műre, az kétségtelen. Természetesen az élmények maguk nem elegendőek. Kissé buta hasonlat-tal élve, úgy tudom elképzelni a művészetet, hogy egy üstben állandóan forr a leves. Hogy a levesnek, amikor kitöltik, milyen íze van, az nagyon függ attól, hogy mit tettél bele. Az üstben forró leves: a művészi potenciál maga; amit beleteszel: az élmények. A potenciál, tehát az, hogy az ember zenét, képet, regényt vagy színdarabot csinál, annak indítéka nem függ a külső eseményektől. Genetikusan vagy gyerekkori körülményekben kereshető annak oka, hogy miért lesz valakiből művész, más-ból meg könyvelő. Persze, nem szabad megfélemlíteni a szociális körülményekről; vannak nagy tehetségek, akikből nem lehettek művészek, mert muszáj volt kárpi-tosnak menniük. Viszont voltak kárpitosinasok, akik mégis nagy festőkké váltak.

Kétségtelen, hogy a külső élmények — mind a szemé-lyesek, mind az általánosak, mindaz, ami történik, a szociális és gazdasági körülmények, a háborúk és tech-nikai vívmányok, a kulturális környezet, az életérzés — ez mind nagyon is befolyásolja, hogy milyen lesz a kép, vagy a zene, vagy a regény. De ahhoz, hogy a kép, a ze-ne vagy a regény megszülessék, kell az egyénben egy-fajta adott művészi akaratnak, képességnek lenni. Er-re a külvilágnak nincsen befolyása. Az én esetemben — hadd hadd térjek vissza a Requiemre vagy a Le Grand

Macabre-ra — annak a szituációnak, hogy mind kollektíven, mind egyénileg nagyon hosszú ideig, nagyon sokszor a halál szélén álltam: ennek valahol megvan a vetülete a zenémben. Nem olyan módon, hogy a zene mélyen tragikus lenne, éppenséggel nem. Aki sok szörnyű dolgot megélt, az nem fog komolyan szörnyű művészetet csinálni. Éppen elidegeníti...

V.: Vagy ellenkezőleg...

L.: Hát az, hogy fütyörészve menjek végig egy éppen leszakadó pallón, ez nem az én esetem.

V.: Nekem ilyenkor a mozarti példa jut eszembe, az utolsó korszak teljes kiegyensúlyozottsága, az utolsó korszaké, amikor élete éppen a legrosszabb körülmények között folyt.

L.: Ebből a szempontból azt mondanám: ha az ember a művet közvetlenül a reális körülményekből akarja megérteni, ez a modell nem működik. Tehát az, hogy a zeneszerző szomorú és akkor egy moll-darabot ír — ez ilyen módon gyerekes feltevés. De hogy a magatartásra, a kifejezésmódra, a hozzáállásra nagy befolyással van az egyéni curriculum, mindaz, amit ebben az életben megélt, és ami tapasztalatok formájában lassan felhalmozódott — ez kétségtelen.

V.: Egy művész egyéniségét, azt hiszem, az alakítja ki, amit megélt, plusz amit genetikusan magával hoz. De most vonatkoztassuk a kérdést egy konkrét műre. A Te darabjaid közül most találomra válasszuk ki a Continuum-ot. Ennek van egy külső indítéka, az, hogy Antoinette Vischer, a svájci cembalista megrendelte a darabot. De mitől lett a mű olyanná, amilyenné lett?

*L.:* A Continuum keletkezéstörténetét pontosan tudom rekonstruálni. A külső indíték? Ha valaki azt mondja, írjak neki egy darabot, vagy megrendel egy művet, ez sokat számít, hiszen a zeneszerzőnek is szüksége van pénzre. Ha a darab mint lehetőség bennem megvan — úgy szoktam mondani: a külső pendítésre megkondul bennem egy harang —, akkor meg tudom csinálni. Ez egyik síkja a külső indítékoknak. Tudjuk Bachról, hogy a legcsodálatosabb művei közé tartozó motetták mindig temetésre készültek, és a temetésre rendelt darabokért jól fizettek. Ezt tudjuk. De hogy a darabok ettől jók vagy nem, ez már teljesen más kérdés.

Ha a külső megpendítés nem kongatja meg bennem a harangot, akkor nincs mű. Ez sokszor megtörtént, még akkor is, mikor majdnem éhezve éltem évekig, a 60-as évek elején. Mikor valaki azt mondta: írj nekem egy darabot énekkarra és orgonára, azt válaszoltam, nem. Tudok orgonadarabot írni, kórusműhöz is vannak elképzeléseim; de kórus orgonával... akkor hirtelen emlékek szólalnak meg bennem, Liszt-kórusok orgonakísérettel, és akkor már nincs kedvem hozzá. Az ellenpélda: pár héttel ezelőtt egy hamburgi zongorista kért fel, írjak neki egy triót zongorára, hegedűre és kürtre. Van egy triója, kitűnő kürtössel és hegedűssel, de mindig csak a Brahms Kürt-triót tudják játszani, nincs több ilyen hangszerösszeállítású kamaramű. Gondolkodás nélkül igent mondtam. Amint kiejtette előttem a kürt szót, abban a pillanatban meghallottam egy kürthangot valahonnan egy messzi, mesebeli erdő mélyéről, akárcsak egy Eichendorff-versben. Ilyesmi történt a Continuum

esetében is. Azelőtt egyáltalán nem gondoltam rá, hogy cembalo-darabot írjak. De ahogy elolvastam Antoinette Vischer felkérőlevelét, abban a pillanatban ezt képzeltem: a cembalo olyan, mint egy furcsa gép, s akkoriban ezek a gépmodellek éppen nagyon foglalkoztattak. Az is eszembe jutott, hogy a cembalo par excellence az a hangszer, amelynek a hangja nem folyamatos; megpendül a húr, és a hang nagyon hamar elhal. Mi történne, ha egy olyan paradox zenét írnék, amelyben a muzsika maga folyamatos, tehát egy Atmosphères-szerű állandó kontinuitás, de fel van szeletelve sok-sok kicsi szalámszeletre. A cembalo nagyon könnyű járatú hangszer, nagyon gyorsan lehet rajta játszani, olyan gyorsan, hogy majdnem el tudom érni az időbeli összemosódás határát. (Nem egészen; körülbelül 18 ütés egy másodperc alatt az összemosódási határ, és a cembalón 15—16 ütés/másodperc a motorikus határ.) Aztán: amikor a tangens megpendíti a húrt, akkor a húr nemcsak hangot ad, egy eléggé erős zörej is keletkezik. Tehát az egész zene rövid impulzusokból áll, amelyek gyors egymásutánjuk következtében a kontinuitás illúzióját keltik. Abban a pillanatban tudtam, hogy milyen lesz ez a zene: a cembalóból jött.

Hadd térjek itt ki valamire. Zongorazenében Scarlatti, Chopin és Schumann a példaképem. Vannak persze más csodálatos zongorazenék, de ennél a három zeneszerzőnél a gondolatok a zongorából, a zongora adottságaiból, tíz ujjunk adottságaiból következnek. Ez a teljes hangszerszerűség mintapéldája. Vagy gondolj Stravinsky zenekarhasználatára. Regernél vagy Hinde-

mithnél a fuvoladallam mindig fuvoladallam, a klarinét-dallam mindig klarinét-dallam. Stravinsky klarinét-dallamaiban benne van az, hogy a klarinét-nál nem oktáv, hanem oktáv plusz kvint a felhangsorozat. Ez az én elképzelésem is: a hangszerek és az énekhang adottságaival komponálni. És ha akkor adatik olyan hangszer vagy olyan hangszerkombináció vagy olyan énekhang-regiszter, amely bennem megpendíti az erre szóló elképzelést, akkor tudok darabot írni, ha nem, akkor nem. Ha például most megkérné valaki, hogy még egy zenekari darabot írjak, akkor azt mondanám, hogy most inkább nem, mert egészen más dolgok foglalkoztatnak.

V.: Tehát a Continuum esetében szerencsésen találkozott az adott hangszerre szóló felkérés és a benned éppen érlelődő gépszerű, meccanico-típusú elképzelés.

L.: Sokan kérdezték már, mi a véleményem a megrendelésre való komponálásról. Természetesen kellemes, hogy egy megrendelt darabért fizetnek. Addig, amíg a pénz mint váltóeszköz létezik, amelyért ételt, lakást vagy az élet egyéb kellemességeit meg lehet venni, addig erre a pénzre a zeneszerzőnek éppúgy szüksége van, mint a kárpitosnak vagy a másodkönyvelőnek. A pénz nem „pendítő”, de az ember lelkesedését növelheti, lásd az előbb említett Bach-példát. Ezen a területen ne legyenek illúzióink.

V.: Olyan eset nem fordult elő életedben, hogy a pénzből fakadó lelkesítés többet jelentett, mint a hang megkondulása?

*L.:* Nem, megmondom őszintén, nem. Még abban az időben sem, amikor nagyon szegény voltam, úgy 56 végétől a 60-as évek közepéig. Az, hogy az ember ismert zeneszerző — mert, mondjuk, az Apparitions óta már az voltam —, még nem jelenti azt, hogy ezért fizetnek is. Attól, hogy párszor előadták a darabjaimat, tulajdonképpen teljesen bohém, clochard módra kellett élnem. De akkor is nemet mondtam a filmzenére, pedig tisztességesen fizettek volna. Félttem a filmzenétől, mert az volt az érzésem, hogy kompromisszumot kötök. Teljesen radikális akartam lenni, azt csinálni, ami megfelelt zenei elképzeléseimnek. Ez talán most nagy szónak tűnik, de erre adtam egész életemet. És amikor a 60-as évek elején úgy írhattam volna filmzenét, hogy stilárisan kötetlen maradhattam volna, akkor sem tettem. Félttem bekerülni a filmesek közé, mert az volt az érzésem, hogy ez a környezet nagyon gyorsan korrumpál. Ha az ember ír egy filmzenét, akkor ír egy másodikat is. És nagyon gyorsan rászokik arra, hogy itt ilyen meg olyan hangulat kívántatik, ilyen meg olyan aláfestés kell és stopperórával, másodpercekben kell komponálni, s ez valahol korrumpál. Nem hiszem, hogy Mozart megírhatta volna a Haydnnak ajánlott vonósnégyeseket, ha előtte filmzenét írt volna.

*V.:* Van ellenpélda is: Honegger, aki abból élt, hogy filmzenét írt, s ez nem korrumpálta őt annyira, hogy nagy műveit ne tudta volna megírni. Ez a tény persze független attól, hogy mi a véleményünk a nagy Honegger-opuszokról.

**L.:** Honegger nagyon jó példa. Egyike volt a legjobb filmkomponistáknak. Kompozícióit, alkotói lényét, hozzáállását valahol az „alkalmazott művészet” korrumpálta. Ezért nem érte el soha Bartók vagy Stravinsky magaslatát. Persze Stravinsky is ellenpélda, mert ő meg a Cirkusz-polkát írta meg. Nem is az alkalmak ellen szólok, inkább arról, hogy a pénz és maga a filmszakma korrumpálhat. Ez a veszély az én esetemben fennforgott, de tudtam nemet mondani. Inkább gyalog jártam villamos helyett, de nem csináltam. Lehet, hogy ez most hősködésnek hangzik, de így volt.

**V.:** A másik kérdésem talán kissé bonyolult. Egyik elemződ, Erkki Salmenhaara írja, hogy a zenédben megnyilvánuló világkép dualisztikus. Igaz-e ez, s ha igen, van-e valami kapcsolata akár az Atmosphères-típusú álló zenének, akár a hadonászó fajtának gyermekkori élményeiddel? Meghatározó jellegű-e az a bizonyos gyermekkori álmod, amit az Apparitions első előadásának műsorfűzetében leírtál? \*

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

L.: Azt hiszem, nem szabad túlbecsülnünk a gyerekkori eseményeket, nem hiszem, hogy ezek az emlékek meghatároznának mindent, ami később történik. Persze, senki nem tudhatja saját magáról, mi az, ami benne gyermekkori élmény hatása, és mi jön hozzá felnőtt korban, milyen idioszinkráziák vagy érdeklődések. Hadd mondjak el egy tipikusan nem-gyermekkorra vonatkozó példát. Az utóbbi években nagyon érdekel Ives zenéje, ez a több független rétegből összedobált zenei folyamat. Ilyesmit gyermekkoromban nem hallottam. Ives-ről viszont tudjuk, hogy katonakarmester apja három rezesbandát vonultatott fel a faluban, ezek három különböző utcából masíroztak a főtér felé. Ives itt hallott először három indulót egyszerre. Mahlerről is tudjuk, hogy egy vásáron járva figyelte, hogyan játszanak egyszerre különböző ringlispilek, rezesbandák és zeneautomaták; azt mondta rá: ez az igazi polifónia. És ez benne is van a III. Szimfónia kidolgozási részében!

Nos, tulajdonképpen nem tudom, mekkora jelentősége van egy ilyenfajta, akár zenei, akár nem zenei élménynek. Azt is mondhatnám, hogy soha nem gondolkodtam erről. Hogy egy gyermekkori álmomat az

akadtak a himbálódzó szövevénybe. Ezek az itt-ott fellépő, váratlan események lassanként megváltoztatták a szövevény szerkezetét, mely egyre bonyolultabb lett. Itt kibogozhatatlan csomók alakultak, ott üregek, amelyekben az eredetileg összefüggő szövevényből származó cafatok ökörnyálként lebegtek. A hálórendszer változásai visszafordíthatatlanok voltak; egyetlen korábbi állapot sem jöhetett újra létre. Valami kimondhatatlan szomorúság rejtett ebben a folyamatban, a múlt idő reménytelensége és a megváltoztathatatlan múlt melankóliája."



Apparitions-nal kapcsolatban idéztem — egyet a sok száz más álom közül, melyekre nem emlékszem —, annak az az alapja, hogy az Apparitions-ban próbálkoztam először egyfajta szövevénykompozícióval, a nagyon sűrű, túltelített polifóniával. Ez a szövevénykompozíció közvetlen asszociációkhoz vezetett: pókhálókhoz, selyemhernyókhoz stb. Aztán itt van a nemcsak gyerekkori, hanem most is meglévő pók-fóbiám. Hároméves koromban, vagy két hónapig, házunk átépítése miatt, Csikszeredán laktam egy nagynénémnél. Tanító-néni volt és elképzelése az volt: a gyerekek le kell győznie saját ellenszenveit. Így, amikor rájött, hogy a pókoktól félek, pókhálókat szedtetett le velem kézzel. Nagyon féltem és nagyon utálkoztam. Hogy ez vezetett-e a pókhálós álomhoz és a pókhálós zenei szövevénytechnikához — ami kétségtelenül eredeti Ligeti-találmány —, ez egy nagy kérdőjel. Talán hozzájárult a pók-fóbiám. De azt állítani, hogy így „írtam ki magamból” a pók-fóbiát, azt hiszem, naivitás.

A szövevényzenénél nagyon nagy szerepe volt a Veressnél és Farkasnál végzett ellenpont-tanulmányoknak, s a Kodálytól származó tradíciónak: tanuljanak a zeneszerzők Jeppesent. Szerepe van későbbi nagy érdeklődésemnek is a németalföldiek, különösen Okeghem iránt. Okeghem ma is jobban érdekel, mint Palestrina, azáltal, hogy zenéjében nincsenek tetőpontok. Mikor az egyik szólam elér egy látszólagos tetőpontot, a másik már meg is szünteti azt — mint mikor a tengeren az egyik hullám átcsap a másikon. Ez az állandó okeghemi folyamatosság, ez a fejlődés nélküli kontinuitás,

ez is az egyik kiindulópontja a szövevénygondolkodásnak. Ide tartoznak a kölni elektronikus stúdióban szerzett tapasztalatok is. A magnószalagok szinkronizálásánál egymásra kerülő rétegek: ez a technika, áttételes módon, mint zenei gondolkodásmód, megtalálható az Apparitions és az Atmosphères zenekari polifóniájában.

Tehát a legkülönbözőbb élményeknek és tapasztalatoknak mind emocionálisan, mind technikailag szerepe van abban, hogy milyen lesz egy zene. A gyermekkori élményeknek is van természetesen jelentőségük. Például az opera műfaját nagyon szeretem. Nos, hatéves koromban kerültem Kolozsvárra, és hétéves voltam, amikor először vittek el operaelőadásra. Főleg Verdi és Bizet, meg a Borisz Godunov és Rossini tetszett; Mozart akkor még sokkal kevésbé, Wagner egyáltalán nem. És a Le Grand Macabre-ban egy csomó típust és gesztust találhatsz, melyek erre a fajta operára mennek vissza. Verdi középső művei, vagy a Carmen egyszerűen leülepedtek bennem. Nem kell rájuk gondolnom, nem kell keresgélnem utánuk, állandóan jelen vannak bennem.

V.: Tehát a dualisztikus világtkép definíciója nem helytálló? Nem döntő jelentőségű a szövevényes-álló és a hadonászó-mélyhűtötten expresszionista típusok szembeállítás?

L.: Ha nem ismernék régebbi, tehát még Magyarországon írt darabjaimat és meghaltam volna 1965-ben, akkor ez így lenne igaz. De távlatból nézve, mind a fiatalok, mind az 1965 után írt darabokat is figyelembe véve, ez a kategorizálás helytelen.

V.: Ezt az egész első beszélgetésünket valamilyen általános bevezetésnek szántam, s így nyugodtan átugorhatok egy teljesen más kérdésre. Ha jól figyeltem meg, talán a Gordonkakoncertben fedeztem fel először egy olyan jelenséget, amelyet — különösen a teljes mai muzsika kontextusában szemlélve — nagyon jelentősnek érzek. Ezt a kifejezést találtam rá: az oktáv újrafelfedezése. Korunk zenéje irtózik az oktávhangzástól. Nálad viszont — ismétlem, talán a Gordonkakoncerttől kezdve — szinte stílusjeggyé vált. Mi ennek az indítéka?

L.: Egész beállítottságom, nemcsak a zenében, hanem minden vonatkozásban az, hogy semmit sem veszek készpénznek. Ha valamit állítanak és az szépen hangzik, megnézem, mi mögötte a valóság. Szép szövegek, tetszetős gondolati építmények, filozófiai rendszerek általában eléggé hidegen hagynak. Egy ilyen szépen szóló dogma volt a schönbergi dodekafónia. Ebben a stílusban az oktáv ki lett iktatva. Schönberg szerint az oktávkettségnek túlságosan nagy súlya van, azt az érzetet kelti az oktávkettség, mintha korábban térne vissza a Reihe rotációja során. (Tipikus például, hogy Webernnél — ki még következetesebb volt, mint Schönberg —, ha különböző Reihék ugyanazon a hangon találkoznak, akkor az mindig prímén történik és sohasem oktávban.) Ugyanígy irtóztak a bécsi dodekafonisták a nagyterctől, a tiszta kvinttől, a dúr- vagy mollakkordtól és a szűkített szeptimakkordtól. Irtóztak mindettől, mert úgy érezték, ezek a dolgok elhasználódtak. Stílusosan ezt meg lehet érteni. (Az ilyenfajta régebbi, elhasznált zenei anyagtól természetesen én is irtó-

zom, mindez az én zenémre is vonatkozik. Az Apparitions-ban vannak dallamok és vannak ritmikai képletek. De ezek mind el vannak valahol mosva. Úgy éreztem, dallam, harmónia és ritmus, mint formaképző vagy zenei folyamatot képző elemek, elkoptak.) A szeriális komponistáknál, főleg Bouleznél, az oktávtilalom megmaradt. Én meg megkérdeztem saját magamtól, hogy tulajdonképpen mi értelme van ennek. Ha nem írok szeriális zenét, ha nem vagyok dodekafonista, akkor mi értelme van számomra az oktávtilalomnak?

V.: Igen, de mégis csak egy bizonyos pillanatban jelennek meg a tiszta oktávok a zenédben...

L.: A csellókoncert előtt elkerültem volna az oktávokat?

V.: Poentírozottan, stílusjegyként ott vettem észre először.

L.: Az első tétel végén, ahol egy nagybőgő mély hangjai és a cselló üveghangjai között egy pillanatra oktáv van? Inkább azt mondanám, hogy itt egy hatalmas üres tér alsó és felső határa van megrajzolva. Az oktávhoz való visszatérés nem volt tudatos programom.

V.: Tehát cáfolod megfigyelésemet?

L.: Nem, nem cáfolom. Csak azt mondom, hogy oktávot és minden másfajta intervallumot azelőtt is használtam. Az oktávtilalom dodekafonikus dogmáját elvetem, még akkor is, ha darabjaimban a teljes kromatikát használom, és kerülöm a tonális központok kialakulását.

V.: Ellent kell, hogy mondjak neked. A Gordonkakoncerttől vagy talán a Requiem Lacrimosájától kezdve lépten-nyomon feltűnnek műveidben az oktávok és általában a tiszta hangközök: kvintek, tritonusok. Határozottan a stílusjegy benyomását keltik ezek a kiemelt tiszta hangközök.

L.: Talán arra gondolsz, hogy bizonyos intervallumok szignálökként jelennek meg a forma csomópontjain. Például a Lontanóban egy sok-oktávos *c* jelzi az első formaegység végét. Azt hiszem, két intervallumra vonatkozóan valóban igazad van: a formaépítésben nekem is feltűnik, milyen sokszor alkalmazok oktávot és tritonust. Mintha a zene fokozatosan kifejeződne egy oktávon vagy egy tritonuson, mintegy megáll, aztán ismét megindul. Tehát formai cezúráról van szó. De ezeknek a „szignáloknak” nincsen semmi dogmatikus vagy teoretikus indokuk. Egyébként más intervallumok is kiemelődhetnek. Például a Continuumban hosszú ideig csak egy kistercet hallasz. Ugyanígy tipikus egy nagyterc, nagyszekunddal kitöltve. Az oktáv és a tritonus iránt valóban van bizonyos előszeretetem. Az említett csomópontokon nagyon ritkán fordul elő nagyterc vagy kvint, mert — ezt nevezheted dogmatizmusnak — bizony elkerülöm a dúr hármashangzatot. Még egy ilyen „dogmatikus” averzióm van: lehetőleg nem használom a Webern-féle nagyszeptimát és kisonát, vagy a kvart-tritonus akkordokat. Ez számomra olyasmi, mint Schönberg számára volt a szűkített septimekkord. Elhasználnak érzem. Talán ezért szeretem az egyedülálló tritonust és oktávot vagy a nagyszekundot, vagy

két egymás fölötti nagyszekundot. Ugyanígy tipikus Ligeti-féle szignum a kistercből és nagyszekundból vagy nagyszekundból és kistercből épülő kvart. (Az egész Lux aeterna és a Lontano erre van építve.)

V.: Kérdésem indítéka nem az oktávok feltűnő tisztasága volt. Sokkal jelentősebb stiláris jelzést látok ebben. Kíváncsi vagyok: cáfolod vagy helyesled-e, amit mondok? Talán az utolsó hat-nyolc évben egyre gyakrabban tapasztalom azt a jelenséget, hogy valamilyen módon korunk jelentős zeneszerzőinél feltűnik a hagyománynak valamilyen vonása: a tiszta oktáv vagy egy klasszikus forma, a zene ábrázolóereje vagy a kifejtett dallamív, a periodizált ritmus. A kérdés az: érzed-e Te is a hagyományhoz való kötődést, s ha igen, egyéni fejlődésed útjának logikus következménye-e?

L.: A legvadabb experimentális időkben, a késő-ötvenes évek Darmstadtjában én feltűnően tradicionális komponista voltam. Most, egy sokkal konformistább korszakban, amikor nagyon sok zeneszerző tér vissza a neoromantikához, a tonalitáshoz, most meg nagyon experimentálisnak tűnők. Magamról azt hiszem, hogy nagyon kevésbé függök divatoktól. Nem azt mondom, hogy egyáltalán nem... De például egy pillanatig sem gondoltam arra, hogy megtérjek a köln-darmstadti „hivatalos” szerialitáshoz. Idegenkedem attól, hogy klikkekhez tartozzam.

Mármost kétségtelen, hogy létezik egyfajta váltakozása az erősebben experimentális és az erősebben a hagyományokhoz visszanyúló divatoknak. Divat alatt semmi rosszat nem értek most, áramlatokra gondolok. Ami-

kor Machaut és Landino tényleg valami újat kezdtek el, az nagyon is experimentális volt, de ebből a németalföldiek kezén egyfajta klasszicitás alakult ki. Vagy: Monteverdi *seconda pratticája* a maga idején hallatlanul merész és új volt, de a Bach-fiúk számára régimódi és copfos lett. Azt hiszem, a döntő új lépések akkor válnak aktuálissá, amikor egy bizonyos zenekultúra megállt. Gondolj a Saint-Saëns és Fauré után fellépő Debussyre. Viszont vannak olyan időszakok, amikor éppen a nyelvi újításnak nincsen nagy jelentősége. Mozart nyelvi újításai elenyésznek a mannheimieké és Johann Christian Baché mellett. Mozart zenéje hihetetlen módon új volt, de nem nyelvi-technikai téren. Úgy érzem, hogy a stílusváltozást egyrészt zenén belüli adottságok, másrészt zenén kívüli, általános kulturális szituáció-változások indítják meg. Közép-Európában a náci idők után légüres kulturális tér volt. Ide áramlott be Stravinsky és Hindemith, Schönberg és Webern zenéje. És ekkor véletlenül Darmstadtban összekerültek különböző új ideákkal teli zeneszerzők. Hogy ez éppen Németországban történt, annak az az oka, hogy itt volt a legnagyobb kulturális vákuum, itt volt abban a történelmi pillanatban a ciklon középpontja. Ma ez a szituáció teljesen megváltozott. Kétségtelen, hogy az utóbbi tíz évben egyfajta konszolidálódás ment végbe a zenében; én azt mondanám, hogy egy nem jó konszolidálódás. Igen sokfelé nagy visszakanyarodást látok a romantikához. Vannak, akik „nosztalgianak” nevezik, a franciák „retro”-nak. Ez most a jelszó, a sikk. Végül is nem lehet tudni, mi alakul ki a divatokból — a maga

idején Mannheim is divat volt. Ami engem illet, amikor Stockhausen és Cage volt a zeniten, nem őket követtem, hanem csináltam a magam dolgát. Most, amikor a nosztalgia van a zeniten, nem követem a nosztalgiát, hanem csinálom a magam dolgát. Szóval, van bennem valami beépített stabilizátor. Természetesen mindaz hat rám, ami napjainkban zenében, irodalomban, festészetben, általában a világban történik, de ugyanakkor működik bennem egy nagyon erős „keljfeljancsi”-ólmag.

A hagyományhoz fűződő viszonyomat kérdezted. Még az Apparitions és az Atmosphères idején is, mikor a mikropolifónia kialakítása foglalkoztatott, akkor is ott voltak a hagyományos modellek: Okeghemre hivatkoztam, vagy általában a németalföldi polifóniára. De az a fajta visszakanyarodás, amit a mai húsz-harminc éveseknél, de akár egynéhány felnőtt komponistánál is látok, nem hiszem, hogy követendő út számomra. Kétségtelen, hogy az 50-es évek végén, 60-as évek elején írt darabjaimban inkább kromatikusan teljesen kitöltött harmonikus terekkel dolgoztam, míg tíz évvel később sok a diatonikus vagy éppen mikrotonális művem. Valahogy úgy éreztem, hogy a kromatika is elhasználódott. „Vissza” kell térni a diatóniához vagy „előremenni” a nem-temperált zenéhez, tehát mindig egyidejűleg van jelen az experimentum és a hagyomány.

V.: Ide vezethető-e vissza az a jelenség, hogy az Atmosphères nagyon szűk ambitusú szólamokból összeálló polifóniája a Melodien-ben átalakul egy ugyancsak szövevényes polifóniává, amelyben azonban a szólamokban már tág, nagyívű dallamosság van?



V.: Igen, ez pontosan így van. Innen a programatikus cím: Melodien.

V.: No mármost, elképzelhető-e számodra, hogy a polifon szövevényből kiszabaduljon egy kifejezetten éneklő dallamosság?

L.: Lásd Le Grand Macabre; abban ez már meg is történt. Persze, az operaműfaj meg is követeli a dallamosságot. Nem a Verdi vagy Mozart értelmében való dallamok jelennek meg, mert valahol létezik még bennem egyszégyenkezés „nyílt” dallamok írására.

V.: Valóban megvan benned ez a szégyenkezés?

L.: Bizonyos exhibicionizmussal párosulva; olyan nagyon nem szégyellem magam.

Ha mármost össze akarnám foglalni zeném stiláris változásainak útját: ha bizonyos dallami, ritmikai modellek vagy formai elképzelések érzésem szerint elhasználódtak, akkor átteszem az érdeklődésemet egy más területre, de hozzáállásom ugyanaz marad. Mi történt? Az Apparitions-nal, az Atmosphères-rel, a Requiem Kyrie-tételével úgy éreztem, a totális kromatika, a kitöltött clusterek világa megszűnt számomra. Ha továbbra is ezt csinálom, saját magamat imitálom, kérődzöm. Átállítottam tehát technikámat és előszereteteimet, átléptem egy olyan területre, ahol még újat csinálhattam. Ekkor bukkantak fel lassanként az intervallumszignálok, amiket említettem. Az oktáv, amely így, tisztán, az Atmosphères-ben nem is volt lehetséges. Ezek a sem nem tonális, sem nem atonális, de valahol világos és tiszta intervallumok nyugvópontokat eredményeztek, feszültséggel és feloldással való operálást. Lassan ez a

fajta zene is elhasználódott számomra, és akkor érdeklődésem a nem-temperált zene felé fordult. Mit tudok — nem negyedhangokkal, mert az a temperatura megduplázása, hanem — különböző mikrotonális intervallumokkal csinálni? Erre példa a Kettősverseny, a Rami-fications vagy a II. Vonósnégyes második tétele. De például az opera zenéje ismét teljesen temperált rendszerű, mivel a nem-temperált zene kamarazenei vagy szólista-feladat. A mikrointervallumok használata az opera vagy a nagyzenekar durvább légkörében csak „piszkot” eredményezne. Elhasználódott a diatónia, a kromatika, a tonalitás — nézzük meg, hol lehet egy viszonylag nem elhasznált területet találni. Megvan bennem erősen a tendencia, hogy lehetőleg újat csináljak. Nem az „új” miatt, öncélúan; nem fejenállva akarok komponálni. De ami már volt egyszer, az már tökéletesen megvolt, elmúlt.

V.: Ezt csak saját magadra vonatkoztatod, vagy globálisan érted?

L.: Mivel manapság már nincs kanonizált zenei nyelvzet, mindenkinek ki kell találnia a saját zenei nyelvét. Kénytelenek vagyunk mindig újat kitalálni. Ilyen szempontból teljes ellentétben állok a nosztalgiával és a neotonalitással. A nagy tradíciókhoz való visszakanyarodást én egy kicsit „biztonsági” zenélésnek érzem. A nagy tradíciók folytatásának van egy teljesen más módja: új stílusban, új nyelvezettel azon a színvonalon komponálni, amelyen mondjuk a késői Beethoven-szonáták állnak. Ezt próbálja meg valaki. De visszamenni azokhoz az eszközökhöz, azt nem.

V.: Tehát elved, hogy az elhasználódott anyagok, elhasználódott eszközök után mindig új anyagot, új eszközöket kell keresni. Van-e ennek a sornak vége?

L.: Nem, azt hiszem, nincs. Például most készülő zongoraversenyemben, amelyet temperált kromatikában írok, megpróbálok ritmikai téren újat találni, olyfajta ritmikai kombinációkat, melyek még nem használódtak el.

Boldog lennék, ha lenne egy általános zenei nyelv, mint amilyen a tonalitás volt. Akkor, ha Liszt kitalált egy új, soha nem hallott modulációt, az már önmagában véve is fantasztikusan érdekes volt. Ez ma már nem lehetséges, nincs általános érvényű zenei nyelvünk. A szerialitás, amiről Boulez azt hitte, hogy az lesz az új általános nyelv, nem volt több epizódnál. A tonalitásnak három évszázadig megvolt az a képessége, hogy az alapnyelven belül eltűnjön különböző dialektusokat. A dodekafónia és a szerialitás, mivel konstruktív-szintetikus zenei nyelvek, lényegében nem rendelkeznek az organikus változás képességével. Hasonlít össze egy magától nőtt várost — középkori városmaggal, renaissance, majd barokk stílusban épült épületekkel — egy építészeti irodában vonalzóval és körzővel megtervezett várossal. Számomra a saját magától nőtt város tűnik életképesebbnek.

V.: De újra csak megkérdezem: az idők során nem fog-e minden eszköz elhasználódni? Olyan sok eszköz van még?

L.: Az eszközök száma végtelen.

## II.

*Várnai:* — Tegnap beszélgetésünkben igyekeztünk egy általános körképet felvázolni: beszéltünk zeneszerzői utad különböző állomásairól, eszmékről, elvekről, zenei és zenén kívüli dolgokról. Most pedig menjünk végig, kronologikusan és jobban részletezve a dolgokat, eddigi életműveden. Ezt a szemlét bizonyosan „születés előtt” kell kezdeni. Azt hiszem kétségtelen, hogy érett stílusod, az igazi Ligeti-hang, annak ellenére, hogy már Budapesten írt műveidben is vannak előjelek, mégiscsak az Apparitions-nal és az Atmosphères-rel kezdődik. A rólad szóló írásokban, sőt, saját nyilatkozataidban is, lépten-nyomon felbukkan egy gondolat. S ez a következő: az Apparitions- és Atmosphères-féle zeneszerzői koncepciót itthoni éveidben meg sem kísérelted megvalósítani. Nem arra gondolok, hogy az 50-es években ilyen mű előadása szóba sem jöhetett. Hanem arra, hogy miért tartod vagy tartottad lehetetlennek *kompozíciós* szempontból, tervezetések és elképzelések szempontjából. A szokásos közhellyel élve: az „íróasztal fiókja számára” sem lehetett dolgozni?

*Ligeti:* — 1950-ben merültek fel bennem az első elképzelések egy olyanfajta álló zenéről, amilyen később

Atmosphères lett, vagy az Apparitions első tétele. Tehát már akkor gondoltam egy teljesen önmagában nyugvó zenére, amelyben nincsenek dallamok, amelyben ugyan reális szólamok vannak, de ezeket nem halljuk, s amelyben lassanként minden átváltozik; mintha a zene a színtét belül megváltoztatta volna. Mármint én mindig úgy komponálok, hogy előbb elképzelem, hogyan szól a zene; mintha reális hangszereken hallgatnám. Akkor, 1950 táján, *hallottam*, amit elképzeltem, de egyszerűen *technikailag* nem tudtam elképzelni leírását. A fő gát az volt, hogy eszembe se jutott egy lehetőség: ütemvonalak és ütembeosztás nélkül is le lehet írni egy zenét. Le tudtam volna jegyezni a harmóniai elképzelést, a clustereket, de megakadtam a ritmikus-metrikus, főleg a metrikus nehézségeken. Akkor derengett fel bennem a megfelelő notáció lehetősége, amikor — még Budapesten — eljutott hozzám a space notation híre, azaz egy olyan lejegyzési módé, amelyben nem szerepelnek ütemek, csak — például másodpercekben megadott — időskála. Mégis akkor még egész gondolkodásom metrikus gondolkodás volt, nagyon is függtem még Bartóktól és Stravinskytól.

V.: Azt akard mondani, hogy az egész komplexus egyszerű notációs probléma volt? Te magad hivatkoztál tegnap a gregoriánra, s az sem ismeri az ütemvonalat.

L.: Igen, igen, de nem gondoltam arra, hogy egy nagyzenekari darabot neumákban írjak le, anélkül, hogy metrikus rácsot raknék rá. De nemcsak notációs probléma volt, hanem kompozíciós is. A Musica ricer-

cata, a Métamorphoses nocturnes — ezek mind taktusgondolkodásúak és ezen belül periodikus elrendezésűek. Tehát a probléma több volt, mint notációs kérdés.

Egyébként nem egészen úgy van, hogy amikor eljöttem Magyarországról, akkor változtattam volna meg hirtelen zenei stílusomat. Az első „álló” darabot még Pesten írtam, 1956 nyarán. És egyébként is, ez az álló zene lényegében megvan már a Rajna kincse és a Fából faragott királyfi előjátékában. Akkor ezekre nem gondoltam, sokkal később tudatosult ez bennem. Nagyon sok információt kellett még gyűjtenem. Kölnben töltött időm talán legfontosabb eredménye az volt, hogy végighallgathattam az 50-es évek teljes új zenéjét, amiről addig nagyon kevés fogalmam volt. S ez óhatatlanul nagyon megemelte kompozíciós munkám technikai színvonalát.

V.: De milyen támpontot adhatott számodra az új zenei anyaggal való megismerkedés? Abban az időben senki nem írt álló zenét.

L.: Nem, senki. De akkor ismertem meg Schönberg Öt zenekari darabját és benne a Farben-tételt, akkor tudatosodott bennem a Rajna kincse- és a Fából faragott királyfi-párhuzam, s mindehhez hozzájárult az a technikai érés, amin keresztülmentem.

Az első kölni benyomás hatalmas sokk volt: Akkor láttam először Boulez-partitúrákat, akkor dolgozott Stockhausen a három zenekarra írt Gruppen-en. Az egész légkör olyan volt, hogy joggal érezhették a kölniek: valami döntően újat csinálnak. Az időben a kölni kör elsősorban Stockhausenból és Gottfried Michael

Koenigből állt, körülbelül velem egyidőben érkezett oda Mauricio Kagel. Technikát talán Koenigtől tanultam a legtöbbet. Stockhausen végtelenül kedves volt hozzám, nála laktam hat hétig, de ő már akkor is a fellegek közt lebegett, a világ legnagyobb zeneszerzőjének tartotta magát.

V.: Megérkeztél Kölnbe ezzel a bizonyos „álló zene”-elképzeléssel; jött a sokkhatás, az impulzusok, a technikai tanulmányok. Mi indított ekkor egy, a magzattal hozott elképzeléstől nagyon különböző terület, az elektronikus zene felé?

L.: Már sokkal régebben érdekelt az elektronikus zene. 1953-ban hallottam róla véletlenül a rádióban, nem is elektronikus műveket, hanem egyszerűen az információ, hogy létezik egy ilyen zene. Azt mondták — akkor készpénznek vettem, de ma már nem hiszem —, hogy az elektronikus stúdióban minden zenei elképzelés megvalósítható. Függetlenek vagyunk a hangszerektől, minden zene tiszta szinuszhangokból szintetizálható. Ez nagyon racionálisan és logikusan hangzott. Megszárnyalta fantáziámat, s minden áron Kölnbe akartam jutni. (Sőt, ez volt az egyik indítéka annak, hogy 1956 decemberében elmentem.) Bécsbe érkezvén kapcsolatot kerestem a kölni stúdióval, és 1957 elején kaptam is oda egy ösztöndíjat. Az ösztöndíj ugyan csak négy hónapra szólt, és körülbelül hat hónap tellett ahhoz, hogy a stúdiótechnikát megtanuljam... Akkor hittem abban, hogy csak rajtunk, komponistákon múlik, hogy a stúdióban minden elképzelésünket valóra váltsuk. Ezt a hitet a tapasztalatok aztán

lassanként beszűkítették. Kiderült, hogy elvben ugyan mindenfajta zenét, hangzást, komplex akkordot szinuszhangokból össze lehet állítani, ám közbelép egyfajta időfaktor. Példát mondok: ha elkezdek megfűjni egy hangot oboán, akkor a lényeg a hangspektrum fokozatos felépülése. Egy ilyen felépítést kézi munkával, tehát egyes részhangok szalagra való felvételével, vágásával, ragasztásával, s több ilyen szalag szinkronizálásával persze létre lehet hozni. De ha abban a komplexitásban, abban a realitásban akarom végrehajtani a feladatot, amit az élő zenében tapasztalunk: pár másodperc zenéhez — némi túlzással — egy-két évi munka kellene. Ha most az egész kérdéskomplexust átteszed az igazi szintetikus hangzások területére, a valóban új hangzások elgondolására és realizálására, a nehézségek még nagyobbak, és ez nemcsak az előállítási időre vonatkozik. Ha ugyanis azt, amit elképzelek, csak egy év múlva hallom elképzelésem nivóján, majdnem bizonyos, hogy közben maguk az elképzelések már döntően megváltoztak. (Mindez persze az akkori időkre vonatkozik csupán. Ma a computerekkel felszerelt elektronikus stúdiókban a másodperc tört részén belül oldhatók meg ezek a technikai feladatok.)

V.: Ez volt az, ami két elkészült és egy, csak megtervezett elektronikus darabod után arra készítetted, hogy búcsút mondj az elektronikus zenének?

L.: Nem, nemcsak ez. A stúdióban való munka teljesen új kompozíciós elgondolásokhoz vezetett. Ebben a folyamatban más tényezők is közrejátszottak. Ekkortájt elemeztem Boulez első Structures-sorozatát. Az





elemzés eredménye számomra az volt, hogy a szeriális zene fantasztikusan érdekes, de nem az én vessző-paripám. A szerialitást, bár hallatlanul érdekelt, valahol mindig dogmának tartottam. S azt mondtam már, hogy irtózom minden dogmától. Ha végignézek a történeti fejlődésen, a következő kép tárul fel. Temperált rendszerünkben lassan kialakult az oktávon belüli tizenkéthangos építkezés. Schönberg dodekafóniája logikus továbbvitele volt annak, amit a Trisztán óta tudunk: minden hang lehet tonika is, vezetőhang is, tehát a hangok egyenrangúak. Amit Webern csinált: a tizenkéthangú sor felosztása három- vagy négyhangú sejtekre és az azokkal mint kis kristályrendszerekkel való dolgozás — ebből hallatlanul egységes és konzekvens zene alakult ki. A következő lépést az 50-es évek elején, Messiaen kezdeményezése után, Goyvaerts, Boulez és Stockhausen tették meg: ha van tizenkéthangú sor, akkor legyen tizenkét különböző időbeli érték, tizenkét különböző dinamikai fok stb. Itt azt mondtam magamban: várjunk csak. A tizenkettőnek, ami a hangmagasságokat illeti, van alapja, ez a szám adott, ha elfogadjuk a temperált rendszert. De mi az ördögért veszünk tizenkét dinamikai fokozatot, mikor éppúgy lehetne öt vagy húsz?! Azonkívül: egy *cisz* az *cisz*, és egy *d* az *d*; de a mezzoforte, a forte és a più forte közti különbség nagyon is szubjektív. S ugyanez vonatkozik az időegységekre is. Ami viszont nagyon érdekelt, az a szukcesszív ritmika volt, tehát a metrikus ritmikától, a metrikus pulzációtól való elszakadás. Kölnben ismertem meg Messiaen darabjait, amelyek főleg hallatlanul új és

érdekes ritmikájuk révén hatottak rám. Ő is különböző időértékeket vesz alapul és azokat rendezi sorba, ami által eltűnik a ritmikus lüktetés, és egyfajta lebegő zene keletkezik. De hogy éppen tizenkét ilyen értéket vegyünk alapul, ezt egyszerűen marhaságnak tartottam.

V.: Most azonban térjünk rá elektronikus darabjaidra, elsősorban persze az Artikulation-ra. Van-e valami összefüggés a kiérkezésedkor benned élő elképzelések, tehát az a bizonyos folyamatos vagy álló zene és az Artikulation technikája között?

L.: Az Artikulation-ban nyoma sincsen ezeknek az álló hangzásoknak. Olyan zene ez, amely a beszéd artikulációját követi, egy érthetetlen beszédét, ha akarod, madárbeszédét. Az álló-folyamatos zene, ami elképzeléseimben 1950 óta állandóan kísértett és amit először az 1956-nyári Viziók című darabomban próbáltam megkomponálni — ez csak az egyik bennem élő zenetípus volt. Elképzelésemben azonban már megvolt a hadonászó, a beszélő és a gépszerű típus is. Amikor a kölni stúdióban még a technikát tanultam, foglalkoztam valamennyire fonetikával, pontosabban német fonológiával is. A stúdióbeli munka során gondoltam arra, hogy kísérleteket végezzek egyes hangzók szintetikus előállítására. Meyer-Eppler professzor, a bonni egyetem fonetika tanára és egyben a kölni stúdió egyik alapítója, rendkívül nagy hatással volt valamennyi kölni muzikusra. Tehát arra gondoltam, hogy a stúdió színsusz-, fehérzúgás- és impulzusgenerátorainak, valamint szűrőinek segítségével előállítok például szintetikus magán- és mássalhangzókat. Ezekből a kis elemekből, mestersé-

ges hangzókból kialakítottam egy „leltárt”. Ebből a leltárból készítettem el a kompozíciót. Többek között az irányított, hogy a zenét formailag a prózai beszéd is artikulálhatja. Ezt a darabot megelőzte a Glissandi című, amely sokkal primitívebb formálású az Artikulation-nál. A harmadik, melyet már nem realizáltam, a Pièce électronique No.3 címet viselte. (Akkoriban szerettem a francia címeket...) Ez egy olyan darab volt, illetve lett volna, amelyben megpróbáltam valami olyant csinálni, amiről azt hittem, lehet. De nem lehetett...

Az elképzelés ez volt: ha elég nagy számú magas felhangot veszek alaphang nélkül, akkor kombinációs hangként megszólal az alaphang. Úgy gondoltam, hogy a magnószalagon csak 1000 és 6000 Hertz közti felhangokkal fogok dolgozni, és a kombinációs hangok maguktól meg fognak szólalni. Tiszta szinuszhangú darabot akartam írni, harmonikus és szubharmonikus kombinációkkal. Nem egyszerre, hanem fokozatosan akartam adagolni akár a fémesen csengő szubharmonikusok, akár a harmonikusok megjelenését. Az volt az elképzelésem, hogy lassanként, mint egy árnyék, egyre több kombinációs hang jelenik meg, majd tűnik el újra. Negyvennyolc réteget képzeltem el. Mikor aztán a stúdióban megpróbáltam realizálni mindezt és kiderült, hogy utópia az egész, egyszerűen megvalósíthatatlan, akkor jöttem rá, hogy amit akartam, az tulajdonképpen sokkal jobban és egyszerűbben megvalósítható zenekaron. Egyébként a Pièce électronique No.3 első címváltozata ... Atmosphères volt. Összefoglalva: az elektro-

nikus stúdióbeli munka nagyon érdekes volt, rengeteget tanultam belőle, de mégsem az én világom.

V.: És akkor megszületett a zenekari Atmosphères. Az a talán érdekes gondolat jutott eszembe, hogy vajon nem volt-e akkor, a 60-as évek legelején a levegőben az ilyen tömbszerű, lényegében tizenkétfokú clusterekkel való dolgozás? Mások is írtak ilyesmit akkoriban. Hirtelen Nono Diario polacco-ja jut eszembe...

L.: ...meg Penderecki Anaklasis-a, Kagel Anagrammája, Stockhausen Carré-ja — ezek körülbelül egyidős darabok. Az Atmosphères akkor még csak a vázlatoknál tartott. Talán hatott rá az Anaklasis és a Carré.

V.: Én nem a hatásokra vagyok kíváncsi, hanem arra, hogy miért „volt a levegőben” a 60-as évek legelején mindez, miért jelentkezett ez a folyamatos és tömbszerű hangzás több zeneszerzőnél is nagyjából egyidőben. Hogyan viszonylik mindez *időben* Cage európai megjelenéséhez? Vagy visszahatás, reakció a szeriálitásra? Hiszen ebben a tizenkéthangos tömb-kompozícióban a dodekafónia önmagát szünteti meg.

L.: Ez így is van. Bizonyosra vehető, hogy azért „volt a levegőben” az álló hangzás, mert — pontosan úgy, ahogy mondod — reakció volt a szeriális zenére és a Cage-i aleatóriára. Mégpedig ezeknek formai alaptípusára. Mi ez az alaptípus? „Történik valami — szünet — történik valami — szünet.” Ennek sarkalatos ellentéte a teljes folyamatosság. Mármint, ami engem illet, az Apparitions első tétele nem lehetett a szeriális zenére való reakció, hiszen a még Pesten készült első kidolgo-

zás idején a szerialitás számomra még valami vonzó mítosz volt, valami, ami hallatlanul érdekelt. De aztán, főleg Boulez Structures-jének már említett analízise után, világossá vált előttem, hogy ezt a ritmikai, dallami, harmóniai komplexitást, a ritmus- és az intervallum-kezelés végsőkéig való kifinomultságát továbbvinni nem lehet. Erre volt válasz az Apparitions, majd az Atmosphères. A kérdés számomra ez volt: visszamenjek-e a világosabb, diatonikusabb szerkezetekhez, vagy előre, a teljes elmosás irányába. A második megoldást választottam. Az említett művekben van ritmikai történet; de annyi ritmikai folyamatot fényképezek egymásra, hogy ezek teljesen elfedik egymást, hogy egy tulajdonképpen homogén zenei „massza” keletkezik. Ilyen szempontból az Atmosphères tudatos reagálás a szerialis zene kifinomultságára. Az Atmosphères is kifinomult zene, csak hogy egy egészen más dimenzióban.

V.: Az Atmosphères-ről szólva, minden kommentátor megjegyzi, hogy a mű lényegét a hangszínváltozások adják, tehát a schönbergi Klangfarbenmelodie utódját látják benne. Igazam van-e, hogy a darabban legalább ilyen lényegesek a szólammozgások, a szólamok fel- és lefelé tendáló szerkezete?

L.: Ami szerintem a hangszínek vonatkozásában az Atmosphères-ben új, az az, hogy a színek *folyamatosan* változnak. Webern Op. 10-ében az egyik dallam minden hangjának más hangszíne van, de ezek a váltások nem folyamatosan, hanem egymásutánban történnek. Én sem tudtam, mondjuk, oboaszínből hegedűszínt csinálni. De úgy adagoltam a négy oboát és a sok

hegedűt, hogy a hegedűszínen belül megjelent nyomokban az oboaszín, majd egyre inkább az vált uralkodóvá. Ez nemcsak hangszínváltás, hanem adagolás és dinamika kérdése is. Természetes, hogy a hangszín- és dinamikai váltások nagyon lényegesek ebben a darabban, de lényegesebbek a benne jelentkező „mintázatok”. Ami ebben a zenében történik, az nem dallam, nem harmónia és nem ritmus, hanem valami halmazállapot, egyfajta kaleidoszkóp-minta, mely lassanként átváltozik. Azt hiszem, ez volt az Atmosphères döntő jelentőségű újítása. Véleményem szerint eléggé felületes szempont volt a darab „hangszínzene”-jellegét túlhangsúlyozni. Azt hiszem, a donaueschingeni bemutató programfüzetébe írt ismertetésem egyik mondatát értették sokan félre „Die Klangfarben haben formbildende Funktion.”\* Elég gyakori, hogy kritikusok, akik nem elég jó zenészek, nem a hallott darabot, hanem a műsorfüzet szövegét interpretálják. Így aztán az Atmosphères-ből gyorsan „hangszínzenét” csináltak, és engem meg Pendereckit beraktak egy közös fiókba. Megjegyzésemre pedig: nem az egyes szólamok mozgása a döntő, hanem az a mintázat, amely a szólamok szövevényéből összeáll. Hadd mondjam el, honnan ered az egész. Az elektronikus stúdióbeli munkából; az ottani tapasztalatokat alkalmaztam az instrumentális és vokális zenére. Pontosabban említve, ez a fajta mintaváltozós technika eredetileg Gottfried Michael Koenigtől származik. Koenig

\* A hangszíneknek formaalkotó funkciójuk van.

egy sorozat szinuszhangból készített dallamokat. Majd alkalmazott egy közismert pszichoakusztikus jelenséget. Tudjuk, hogy körülbelül 50 millisecundumnál, tehát kb. 1/20 másodpercnél rövidebb egymásutáni hangzásoknál, bár a hangmagasságot halljuk, nem tudjuk, melyik szól a különböző magasságú hangok közül előbb és melyik később. Koenig kis szalagrézecskekből ragasztotta össze ezt a dallamot, úgy, hogy elejétől végig kevesebb idő teljék el 1/20 másodpercnél. Akkord lett belőle; ha, mondjuk, hat hangból állt a dallam, akkor hathangú akkord szólalt meg. Koenig következő gondolata az volt, hogy a dallam néhány szomszédos hangja (együtt) alatta maradt az elmosási határnak, tehát gyorsabban pergett le az 1/20 másodpercnél, viszont a teljes dallam több ideig tartott, mint 1/20 másodperc. Mintha egy ablak szaladt volna végig a dallamon: két-három hang egyszerre szólalt meg, tehát valamifajta többszólamúság keletkezett. Még dallam volt, amit hallottunk, de furcsán elmosódott dallam. Az volt az érdekes, hogy az egészből bizonyos fokozatosan változó mintázat alakult ki. Az én elgondolásom az volt, hogy átviszem ezt a stúdióbeli tapasztalatot a reális hangszerekre. Nem öncélú, nem tisztán technikai jellegű volt ez az elképzelés, hanem kompozíciós gondolat. Azt akartam, hogy dallamon, harmónián, ritmuson kívül valamiféle folyamatos átalakulással, mintegy zenei halmazállapot-változással is tudjak dolgozni. Egy hangszerrel persze nem lehet az 1/20 másodperces határ alá lemerülni. Így hát azt a megoldást választottam, hogy megkomponálok a ritmikus eltolódásokat. Pél-

dául huszonnégy hegedű ugyanazt a dallamot játssza, de eltolódásokkal. Minden hangszerben majdnem ugyanazok a figurációk, de mégsem teljesen. Később jöttem rá, hogy ez sem újdonság; Wagner ugyanis úgy komponálta meg a Tűzvarázs hegedűszólamait, hogy azokat nem lehet pontosan kijátszani: az egyes hegedűsök különböző hibákat csinálnak, és e különböző hibák összege adja ki a fluktuáló mintázatot, a „Bewegungsfarbe”-t. Tulajdonképpen ez volt az Atmosphères technikai alapja.

V.: Az Atmosphères-ben minden legkisebb változást a legszigorúbban megkomponáltál, minden abszolút pontosan le van írva. S ezután a következő műben, a Voluminában semmi nincs pontosan leírva. Mi volt az indítéked arra, hogy grafikus notációt használj, ami — akárhogy is vesszük — mégiscsak körülbelüli rögzítés?

L.: Akkoriban nagyon divatban volt a grafikus notáció, az amerikaiak kezdték el, Feldman, Brown és Cage, majd Európában Bussotti. Szkeptikus voltam vele szemben. Általában megnézem, hogy egy-egy új dolog mire jó, és ha felesleges, akkor nem használom. Mármint az Atmosphères-ben szükséges volt, hogy a karmesternek precízen leírt partitúrát és a zenekari tagoknak precíz szólamokat adjak. Ha grafikus notációt vagy ahhoz hasonlót használok, például azt, amelyet Penderecki (vastag fekete vonalak), akkor a finom változásokat nem tudom jelölni. Viszont a Voluminában az egyes hangmagasságoknak nincs többé jelentőségük, az egész darab clusterekből áll, tehát nekem nem kellett mást tennem, mint a clusterek határait, a határok vál-



tozásait térben és időben megjelölni. Így hát egy bizonyos elaszticitás figyelembe vételével a Volumina lejegyzése tulajdonképpen precíz notáció. Akárki játssza le, ha pontosan betartja a használati utasítást, az eredmény majdnem mindig azonos. Elaszticitás: idő- és hangmagasságbeli rubatóról van szó. Az időbeli rubatót rég ismerjük, a hangmagasságbelit még nem ismertük. Ez abban a pillanatban válik lehetségessé, amikor nem az egyes hangok magassága a döntő, hanem a hanghalmazok, azok tömege és szélessége. Ehhez próbáltam adekvát notációt kialakítani, hogy mindazt, ami az orgonán kézzel és lábbal megvalósítható, meglehetősen pontosan visszaadjam. Például a jobb hüvelykujjammal fixálható egy hangot, majd fokozatosan egész tenyeremet és alkaromat rátehetem az orgona billentyűzetére. Ekkor egy felfelé növekvő cluster az eredmény. Ezért a notációban a jobbkez-clustereknek alul van egy vízszintes vonaluk, mely jelzi, hogy itt világos határ van; a felső határ viszont görbe. Ez a változó púp mutatja, körülbelül hogyan kell használni a tenyeret, majd az alkart. Ugyanez vonatkozik, tükörképszerűen, a balkézre. Vagy tudom, hány pedálbillentyűt lehet egy lábbal lenyomni. A pedál notációjában épp ezért a clusterok mindig vékonyabbak. Tehát ez a notáció nem valami fantáziára bízott grafikus lejegyzés. Tudod, hogy az igazi grafikus notáció ez volt: itt van egy rajz, csinálj vele valamit, ami eszedbe jut. Megkérdeztem egyszer David Tudort, a zongoristát, aki ennek a játékmódnak specialistája: le tudná-e játszani a Mona Lisát? Azt válaszolta: „Igen, de a Bussotti-grafikák jobban felelnek meg a célnak.”

V.: Emlékszem, amikor Tudor 1959-ben Darmstadtban bemutatta valamelyik Bussotti-darabot, a zeneszerző és az előadó hosszan vitatkoztak arról, melyikük elképzelése helyes.

L.: Mint mondtam, a Volumina nem ezt a notációt képviseli. Halmaznotációnak nevezném, ami precíz lejegyzés, de egyes individuális hangmagasságok nélkül.

V.: Úgy érzem, a Voluminában is benne van két alaptípusod, a statikus és a hadonászó.

L.: Igen.

V.: Jól látom-e, hogy ennek a kétféle anyagnak a kezelése egy eléggé hagyományos A–B–A–B–A formát ad ki?

L.: Ha így interpretálok, igen. Ha azt mondom, hogy az álló és a hadonászó típus váltakozik, akkor automatikusan kijön az A–B–A forma. De ha azt nézed, hogy mi történik a hangmagasságok vonatkozásában — két csúcspontja van a darabnak az egészen magas regiszterben —, akkor megint egy másfajta formaváz áll előtted. Amire én gondoltam, tulajdonképpen egy tovahömpölygő, folyamatos forma volt, melyben hol fokozatos átmenettel, hol hirtelen megszakításokkal mindig másféle zenei mozgástípusok jelentkeznek. De teljesen egyetértek azzal, hogy redukálható az A–B–A-képletre is. Ez különben nem szégyen. Én magam például kicsit hasonlóképpen azt mondom, hogy a Volumina mögött passacaglia-elképzelés van. Ott van a mű expozíciója, egy nagyon hangosan kezdődő és lassan eltűnő, nagy tömb, és utána ennek a tömbnek a variációi következnek.

— V.: Akkor itt nyissunk egy zárójelet, és arra érlek, beszélj darabjaid nagyformáiról.

— L.: Említettem, már Pesten diszkrepanciát éreztem Bartók művei zenei anyagának teljes újszerűsége és az általa alkalmazott hagyományos formák között. De nemcsak Bartóknál, hanem Schönbergnél és Stravinskynál is ott kísért még mindig a XIX. század formanyelve. Sőt, még Webern is tudatosan ír szonáta- vagy rondóformát, bár ezt nemigen halljuk ki, mert el van fedve a drót- vagy kristályszerű zenei struktúrákkal. A diszkrepanciából való kiutat a késői Debussy-zene mutatta. Annak nem hangzás-, hanem formavilága. Nem tudom, hol hallottam a Jeux-t először, de amikor Kölnbe kerültem, ott is mindenki a Jeux-re hivatkozott. Mi is történik ebben a darabban? A Jeux-nek nincsen „hivatalos” formája. Ahogy mondtam, nincs jól megkötött nyakkendője. Nem rondó, nem szonáta, nem A-B-A, valami más. És mégis egységes, mert a különböző témák egy közös alapgondolatra vezethetők vissza. Egyfajta vegetációs forma ez, olyan, mint egy tropikus fa, melynek szabadon burjánzó liánjai belenőnek a földbe és légyökökerré válnak. Így számomra tulajdonképpen Debussy jelentette a formai felszabadítást és nem Schönberg, Berg vagy Webern, ők ebből a szempontból sokkal tradicionálisabbak. És nem is Stravinsky, akinél tulajdonképpen a szvitforma uralkodik — ha a legprogresszívebb Stravinsky-darabot nézzük, s ez kétségtelenül a Sacre, abban is nagyon világosan tagolt, zárt kis számok vannak, tehát végül is szvitforma. Azt a fajta formai szabadságot, amit a

késői Debussy képvisel, sokkal később Mahlernál is megtaláltam. Nézd például a VI. Szimfónia fináléját; hiába szonátarondó, ez a séma itt már nem működik, teljesen szétesett. Ami működik, az itt is egyfajta hangulati egység, talán a tematikus anyag visszavezetése egy alapformára, mint Debussynél. Tulajdonképpen hatalmasan ömlő, de mégsem formátlan, újfajta forma. Nos, ezek voltak mintaképeim. Aztán a kölni időszakban megpróbálkoztam azzal, hogy minden darabnak legyen meg a saját nagyformája és saját specifikus „kisformálása”, belső tagolása. De még korábban: ha meg nézed az Apparitions budapesti első megfogalmazását, a Víziókat, azt látod, hogy álló felületek követik egymást, például egy felület a mély hangszereken, amely egy adott pillanatban átfordul a magas regiszterbe. Akkor ilyen blokkokban gondolkoztam, de nem számarányokkal, hanem naívan leírtam, amit elképzeltem. Bár soha nem írtam szeriális zenét, 1957-ben nagyon hatott rám a köln-darmstadti légkör; úgy éreztem, pontosan meg kell konstruálni a darabokat. Annak idején nagyon egyetértettem Lendvai Ernő Bartók-analiziseivel. (Egy apró megjegyzés: megpróbáltam az elektronikus stúdióban aranymetszési arányban dolgozni részhangokkal; az eredmény értelmetlen volt, valami nagyon csúnya hangzás.) Ma úgy vélem, hogy az aranymetszet csak egyike a több lehetséges nem teljesen szimmetrikus és nem teljesen aszimmetrikus formáknak. Az Apparitions első tételében Bartók Lendvai által interpretált aranymetszetét alkalmaztam: a darabnak van egy mély első része és egy magas második része, ezeknek időbeli

aránya aranymetszet. A további, rövidebb formarészek is aranymetszési arányban tagoltak. Ebben a műben tehát az aranymetszet az általános formaelv. Utólag azt mondhatnám, hogy egyes más arányok is éppen olyan jók lettek volna. A nagyforma koncepciója ez volt: sötét felület, majd egy hirtelen fényexplózió és magas felület, de a sötét felületben már megvannak a fényesnek a nyomai és viszont. Ennek a tételnek tehát egy nagyon is vizuális elképzelés volt az alapja. A darab második tételében alkalmaztam először a mikropolifónia technikáját. Ez azonban nemcsak technika, hanem formai elképzelés is. Egyszerre mozognak különböző sebességű szövevények, egymásra rakódnak, és ezáltal nagyon komplex szövevények jönnek létre. Ez az a fokozatos mozgás- és minta-átalakulás, ami később, az Atmosphères-ben, sokkal világosabban jelentkezik. Ami az Atmosphères-t illeti: van egy konstruált szerkezete és egy hangzó formája. A hangzásban nem érződik közvetlenül a konstrukció. Van egy bizonyos proporció, mely mind a nagyformát, mind a formarészeket tagolja, és ezt a proporciót konzekvensen betartottam a legkisebb formarészig. Mindez a kölni konstrukciós fázis eredménye volt. Jellemző, hogy eredetileg másodpercre adtam meg az Atmosphères formai szakaszainak időtartamát, de azután odaírtam a partitúrába, hogy a metronómszámok és az időtartamok csak körülbelül érthetők. És ez tulajdonképpen az ideálom: az ugyan megállapított, de csak körülbelül betartott arányok. Úgyhogy az Atmosphères óta többé nem komponáltam egészen precízen meghatározott arányokkal.

V.: Egy jóval későbbi darabodra áttérve: úgy érzem, a San Francisco Polyphony formája nem más, mint egy nagy fokozás, amely minden zenei paraméterre vonatkozik, plusz kóda.

L.: Így is felfogható. Én komplexebben látom. A San Francisco Polyphony-ban a lényeg ez: az elején az anyagot exponálom, kialakul egy kromatikus tér, kitöltve heterogén, egymástól eltérő, egymással kontrasztáló különböző dallamokkal. Ez a tér lassan kiritkul, mintha fésűvel szednék ki dolgokat belőle. Ez a bevezetés, ami végül is egy magas hangon áll meg. (Hasonló történik a Melodien bevezetésében is.) Ezután következik a nagyon széles középrész, a darab leghosszabb szakasza, melyben különböző ostinato-forgások, meg nagy, expresszív dallamok kavarnak. Fokozatosan minden a magasságba és a mélységbe szorul és egyre sűrűsödik, középen egyre nagyobb az űr, a legvégén mint ha a mennyezethez és a padlóhoz lennének nyomva a dallamok, mígnem egy nagyon sok oktávás c unisonóban találkozunk minden. Itt a dallamok megszűntek, „laposra”, egy hanggá lettek nyomva. Ebben a pillanatban indul a kóda, egy perpetuum mobile-szerű gépzene.

V.: Akkor ezzel egyelőre zárjuk be a zárójelet. Következik a két Aventures. Kérlek, beszélj a darabok indítékáról, formájáról, az életműben elfoglalt funkciójukról.

L.: Mindenekelőtt: eredetileg csak egy darabot terveztem. 1962-ben komponáltam, s úgy éreztem, hogy egy ilyen nagyon koncentrált, expresszív — mélyhűtötten expresszív! — darab nem lehet hosszú. Így kb.

11—12 perc után egyszerűen átvágtam a zenei formát egy altszólónál. Azt mondtam: a lélegzetvételnak vége, a forma elhal. 1965-ben aztán hozzáálltam a Nouvelles aventures-höz. Ez kéttételes, és a második tétel nem egyéb, mint az Aventures 1962-ben levágott utolsó része. Az új darabhoz így csak egy kezdő tételt írtam 1965-ben, egy az a, o, ő, é, u, ű, i vokálisokon alapuló beszédkompozíciót. Az indíték többféle volt. Ezek közül a legrégebbi még budapesti időmből származik: már akkor nagyon foglalkoztatott egy olyan fajta zene, amelynek formai lefolyása olyan, mintha prózai beszéd lenne. Ez is az akkori törekvéseimnek volt része: el a periodicitástól, el a „rímes” zenétől. Bár ennek a tervnek első realizálása az elektronikus Artikulation volt, még ez előtt, Kölnben terveztem egy ilyenféle „beszéd-zenét”. Az indítékokhoz hozzátartozik aztán mindaz az irodalmi információ, amit Bécsben és főleg Kölnben kaptam: Schwitters „Sonate mit Urlauten”-je, Hugo Ball, az első dadaista versei még az I. világháború idejéből, a párizsi lettrista mozgalom: Dufrêne, Henri Chopin, Isou. Meg aztán 1960 tájáán voltak olyan zenék is, melyek szintén ebbe az irányba vittek: Stockhausen Carré-ja, Kagel Anagrammája, Berio és Haubenstock-Ramati néhány műve. Az előbbiek és az Aventures közt az a különbség, hogy a Carré kivételével mindegyikben „értelmes” szövegek szerepelnek, én pedig megkomponáltam magát a szöveget is, egy olyan zenei jellegű szöveget, amelynek szemantikai értelme nincsen, csak emocionális tartalma.

A darab két síkon mozog. Az egyik sík konstruktív: például egy szakasz csak vokálisokból áll, egy másik csak likvid mássalhangzókból, megint egy másikban vokálisokat fokozatosan nazálissá változtatnak, ismét máshol zöngétlen mássalhangzókat fokozatosan megzöngésítenek vagy dentális hangzásokat fokozatosan palatalizálnak. A másik sík emocionális: öt különböző érzelmi terület kapcsolásaiból egyfajta „forgatókönyvet” alakítottam ki: van egy humoros, félelmetes-kísérteties, érzelmes, gyászos-misztikus és erotikus terület. Mind az öt terület, öt folyamat állandóan jelen van, pillanatok alatt vált át egyik a másikba, oly gyorsan, hogy szinte már egyidejűségről lehet beszélni. A három énekes mindegyike tulajdonképpen öt szerepet játszik egyszerre. Az Aventures nagyon komplex darab. Formálja az emocionális forgatókönyv, a fonetikai konstrukció, aztán van az egésznek egy majdnem operaszerű nagyformája, kis jelenetekből összeállítva, emellett a hangszerek szólamai kiegészítik a nyelvi történetet. Egy-egy szakaszában pedig nagyon precíz kontrapunktikus szerkezetek találhatók; így az első szakaszok egyike, a Conversation című (hangszerek nélküli tercett) mondhatni, szabályos Bach-típusú háromszólamú invenció, amelyben minden szólamban jelentkeznek az invenció-témák, más és más permutációban.

1957-ben, egy séta közbeni beszélgetés során említettem Stockhausennek ezt a tervemet. Stockhausen azt mondta: miért nem inkább elektronikusan realizálok ezt a tervet? Így került sor az Artikulation komponálására, mely tehát az Aventures első változata.



V.: S egyben az általad hadonászó-típusnak nevezett alapvető kifejezési módod is itt indult?

L.: Az Artikulation-ban, majd a Voluminában, de legvilágosabban valóban az Aventures-ben, amit egyébként közvetlenül a Volumina után írtam.

V.: Egy másfajta későbbi kifejezésmódod, stílusjegyed, a „meccanico”, az is itt jelenik meg először?

L.: Igen. Már említettem, hogy a Nouvelles Aventures-nek egy kis részlete, a „Les horloges démoniaques”, valóban a meccanico-típus első megjelenése; ez még az 1962-es Aventures-anyaghoz tartozik. Egyébként az Aventures beszédszerű, artikulációs típusának későbbi példája a csellóverseny második tétele, ez egyfajta „Aventures ohne Worte”. Itt a cselló az, ami — aki? — beszél.

V.: A következő kérdés tulajdonképpen csak arra szolgál, hogy beszélgetésünket átkösse a Requiemhez. Minden műveidről szóló elemző írásban benne van, hogy az Aventures, főleg pedig annak Allegro appassionato tétele és a Requiem Dies irae-szakasza, noha két teljesen különböző érzelmi-hangulati szférának tükrözései, zeneileg rendkívül hasonlatosak, majdhogynem egyformák.

L.: Azt hiszem, nincs szó különböző hangulati szférákról. Tulajdonképpen ugyanaz a zaklatott, zabolátlan „stile concitato” szólal meg a Dies irae-ben szöveggel, mint az Aventures-ben érthető szöveg nélkül. Mindkettő ugyanazt az érzelmi tartalmat fejezi ki.

V.: Tehát hogyha visszavetítem, akkor az Aventures Allegro appassionato-ja is félelmetes Utolsó ítélet-hangot szólaltat meg?

*L.:* Az Utolsó ítélet-idea sok-sok éve állandóan foglalkoztatott, minden vallástól függetlenül. Lényege a félelem, a halálfélelem, szörnyű események elképzelése s ezeknek a túlzott expresszivitás révén való elidegenítése, kihűtése. Meg azt se felejtse el, hogy a két *Aventures* és a *Requiem* egyidőben készültek. Ez a három mű tulajdonképpen egy komplexum. De még a *Le Grand Macabre* is lényegében ide tartozik.

*V.:* Műveid jegyzékéből, meg megjegyzéseidből tudom, hogy még Pesten több ízben hozzáfogtál a requiemszöveg megkomponálásához. Mi az indítéka ennek az — ahogy mondod, az operával együtt — immár sokszoros visszatérésnek?

*L.:* Koncentráljunk a *Dies irae*-re: mindig lekötött a pokol, a Végítélet ábrázolása. Gondolok Brueghelre és főleg Boschra. Még azokon a Bosch-festményeken is, ahol nem ez van ábrázolva — mint például az Örömkertjén a Pradóban —, ott is egyszerre jelenik meg a félelem és a groteszk humor. Gondolok Kafkára, akinél a félelmetesség szintén gyakran színeződik humorral; amikor Gregor Samsa átváltozik egy óriási bogárrá, ez valahogy egyidejűleg szörnyen félelmetes is, nevetséges is. Hadd asszociáljak most szabadon tovább. Eszembe jut egy trükkfilm, melyben a kandúr ellen harcoló Miki egér egy gumicsövecskével felfújja a bicepszét, hogy jól odavághasson a kandúr pofájába. Igen: majd én megmutatom a démonoknak, akiktől félek! Aztán gondolok Steinberg karikatúráira: félelmetes tájakra, rejtőzködő krokodilusokkal, melyek azonnal bekaphatnak, de az egész mégis nevetséges és olyan, mintha egy gye-

rek rajzolta volna pasztellkrétával. Még egy íróra gondolok — akit ugyan a Requiem idején még nem ismertem —: Boris Vian-ra; a Tajtékos napokra, a Pekingi őszre, ha jól tudom, le vannak fordítva magyarra is. Vian tulajdonképpen egy vicces Kafka. Vissza a festészethez: Magritte szürrealizmusa, ami tulajdonképpen tökéletes realizmus; teljes pontossággal jelenik meg minden örültség. Hamis perspektívák, gépszerű automatizmus. Én gyerekkoromban sokszor nagyon féltem. De felépítettem magamnak egy képzeletbeli országot, mely biztonságot adott a félelmek ellen. Elemista koromban szinte nem is láttam a való világot: a felhők mindig hatalmas hegyek voltak, mindegyiknek volt neve is; ha az iskolába mentem, mindig azt képzeltem, hogy repülőgépen szállok képzeletbeli birodalmam fölé, és a járdaszéli kövek repülőgépről látott felhőkarcolók voltak. Ebben a fantáziavilágban éltem. Valószínűleg ezért fogott meg később, gimnazista koromban Celanói Tamás sequentiája. Állandóan élt bennem az elképzelés, hogy egyszer írok egy requiemet, emiatt a tétel miatt. Van egy rajzom, jóval a Requiem előtti időkből, amelyen az Utolsó ítéletkor Mihály arkangyal mérszárszéki mérlegen méri a lelkeket, és az ördög, egy pók, lepkehálóval kap utánuk, szedi őket össze. Ez tulajdonképpen az első requiemem. Aztán a 40-es évek vége felé kétszer is nekikezdtam a Requiem-kompozíciónak. Emlékszem, hogy a még akadémista koromban tervezett első változatban az volt az elgondolásom, hogy a kórust csak hárfa és ütőhangszerek, meg gyerekhangszerek kísérik. Szóval, requiem lett volna ka-

kukk-síppal, de komoly, egyáltalán nem tréfás mű. Döntő volt ebben valószínűleg egy zenei élmény: Hammerschlag János még a háború alatt — vagy közvetlenül utána volt? — összeszedett egy csomó muzsikust, meg egy hatalmas kórust, és előadta Perotinus egy darabját. Mivel nem volt megadott hangszerelés, Hammerschlag, az énekhangot megkettőzendő, a legkülönbözőbb ütőhangszereket — harangjátékot, harangokat is — alkalmazta. Perotinusból egyfajta vásári egyházi zene lett. Az első le is írt Requiem-kísérletem egyfajta archaizáló Bartók-stilust mutat. Másodszor az 50-es évek elején fogtam bele, akkor már dodekafon alapon, noha Schönberget és Webernt egyáltalán nem ismertem. Hallottunk a dodekafóniáról valamit, és nagyon modernnek tűnt. Az én Zwölfton-zeném például pentaton dodekafónia volt: a sor két fokozatosan felépülő pentaton hangzattból állt, és két hozzá vett pien-hanggal jött létre a tizenkéthangú Reihe. Ugyanebben az időben volt egy nagy oratórium-tervem Weöres Sándor Istár pokoljárása című költeményére. Egy teljesen automatikus passacagliaival indult: tizenkéthangú sor volt a passacaglia-basszus, és ebbe, mint különböző tempóban mozgó kisebb és nagyobb fogaskerekék markoltak bele a tizenkéthangú sor változatai.

V.: Egy közbevetett kérdés: ezeket a korai Requiem-vagy Dies irae-elképzeléseket befolyásolták-e az időközben hallott és megismert requiemek?

L.: Azt hiszem, nem. Mozart és Verdi Requiem-jét ismertem, Berliozét és Cherubiniét nem. De ezek nem hatottak rám. Ami erősen befolyásolta első Re-

quiem-elképzeléseimet, az inkább Perotinus és Machaut volt. Akkoriban egyébként is archaizáló periódusom volt: sok organszerű zenét írtam, de persze nem kvint- vagy kvart-, hanem például tritonus-orgánumokat. Azon igyekeztem, hogy ilyen feszes párhuzamokkal dolgozzam, meg az előbb említett „fogaske-rék”-konstrukciókkal. Ha jól meggondolom, azt hiszem, a későbbi meccanico-típusnak is itt volt a kezdete.

V.: Hogy kapcsolódik mindez ahhoz a megrendeléshez, ami a Requiem külső indítéka volt?

L.: Megint vissza kell térnem a „harangkongatás-hoz”. Azt hiszem, 1961-ben került szóba Stockholmban, hogy rendelnének tőlem egy nagyobb méretű kórus és zenekari művet, az Új Zenei Hangversenyek sorozatának tízéves évfordulójára. A harang megkondult bennem, és azt javasoltam, hogy bár egy requiem nem illik egy koncertsorozat tízéves jubileumára, hiszen azt nyilvánvalóan még folytatják, írnék egy requiemet. Elfogadták; akkor még teljes gyászmisét terveztem. Hogy végül csak négy tétel lett, egy különálló és epilógusként szereplő Lacrimosa-tétellel, ennek zenei okai voltak. Közvetlenül a Requiem után még megkomponáltam a Lux aeternát, egy kicsit már más stílusban, de a requiem-gondolatkörhöz még hozzátartozóan.

V.: Talán furcsállni fogod a kérdést, de felteszem. Hozzá vagyunk szokva a hagyományos vokális műfajokban ahhoz, hogy a zene a maga sajátos eszközeivel *ábrázol*. Úgy érzem, hogy a Te Requiemedben is jó néhány olyan hely van, ahol kifejezetten a szöveg zenei ábrázolására törekszel.

L.: Mégpedig majdnem madrigaleszk módon...

V.: A legekleatársabb példa és egyben a legnagyobb meglepetés számomra az volt, amikor a Tuba mirumban a mezzoszoprán szóló a *sepulchra* (sír) szóra megy a legmélyebbre. S amikor majdnem ugyanez a frázis más szöveggel megismétlődik, a dallam más fordulatot vesz. Vagy ott van a *Salva me* kitárulkozó melódiája, legfőképpen pedig az egész *Lacrimosa*. Mindez szándékos, tudatos volt?

L.: A *Dies irae*-ben igen. A *sequentiát* én hallatlanul színes képeskönyvként fogom fel, minden pillanatban, minden három sorban más, új képpel. A *Dies irae*-ben egészen tudatosan törekedtem a közvetlen képszerűsége, majdhogynem a vizuális megelevenítésre.

V.: Ezt érzem az *Introitus*ban is, ahogy a zene a *Requiem aeternam* sötétségéből a *Lux perpetua* fényéhez felemelkedik.

L.: Ez szintén tudatos volt. Például ezért választottam a hangszerelésben tipikus színként a kontrabasszusklarinétot. Ez a hangszer furcsa, különös, fémes rezgést ad a nagybőgőkkel keverve. Ugyanilyen lényeges színélképzelést váltott ki nálam az „*et lux perpetua luceat eis*” szövegrész. Nyolchangú akkordot írtam hat nagybőgő és két cselló aránylag mély flageolet-hangjaira. A kombináció furcsán üveges, átlátszó, de ugyanakkor egy „sötét” fény megelevenítése lett. (Valóban úgy szólt, ahogy elképzeltem, noha addig osztott nagybőgő-flageolet akkordot nem ismertünk.) Az egész mű tele van ilyen madrigaleszk, asszociatív elemekkel.

V.: Ugyanakkor ugyanilyen természetes, hogy a Kyrie-fúga viszont teljesen egyöntetű, homogén anyag.

L.: Igen, persze. Itt a szöveg semleges, nincsen képszerű tartalma. Ebben a tételben, azt hiszem, össze tudtam kapcsolni az általam bevezetett mikropolifóniát a tradicionális németalföldi polifóniával. Okeghem volt a mintaképem. Az Okeghem-féle varietas-principiumot követtem: a szólamok hasonlóak, de mégis mindegyik egy keveset más. Fúga ugyan Okeghemnél még nem létezett, de ez a tétel konstrukció szempontjából egy különleges húszszólamú fúgaforma. Öt „főszólama” tulajdonképpen szólamköteg: mindegyike külön négyszólamú kánon. A kánonokon belül pedig a hangok ugyanazok mind a négy szólamban, de a ritmikai artikuláció mindig más. Ugyanaz a ritmikai szukcesszió egy kánon folyamán soha nem ismétlődik. Itt érzem megvalósított-nak Okeghem varietas-elvét. Egyébként felállítottam magamnak mind dallamkészítési, mind harmóniai szabályokat, majdnem olyan szigorúan, mint a németalföldiek vagy Palestrina. Például a ritmikai modelleket állandóan permutáltam. Ez ugyan a szeriális gondolkodás nyomát viseli magán, de a Kyrie-fúga mégsem szeriális zene. A komponálás munkája a szőnyegszövéshöz hasonlított: a szőnyeg egy része már kész van, szálak állnak ki belőle. S akkor a magam felállította szabályok betartásával szőttem tovább a szőnyeget. Minden ponton több továbbbszövési lehetőség volt, s e lehetőségek közül egyet kiválasztva folytattam kicsiben a kánon-, nagyban a fúga-szövést.

V.: Ha most összefoglalom, és hivatkozom a madrigalizmusig menő ábrázolásmódra, a szigorú németal-

földi modellek szerint felépített Kyrie-re, a Dies irae néhány hoquetus-állására — akkor már nem is kérdezem, hanem kijelentem, hogy Ligeti olyan mai komponista, aki hagyományos, olyan hagyományörző, aki mai. Vagy hogy egy nagyon divatos mai kifejezést használnak: aki a hagyományt megtartva veti el azt.

L.: Ez a hegei megszüntetve-megőrzés, azt hiszem, sok művész számára nem összeegyeztethető. Vagy tradíció, vagy progresszió — mondják. Én kísérletezem, új formákkal, új hangszínekkel...

V.: ...nem szeretem a „kísérleti mű” vagy általában a „kísérlet” fogalmazást. Azt hiszem — egyáltalán nem tisztelve a kivételt —, az alkotóművész nem teszi közzé azt a művet, amit ő maga is kísérletnek tart.

L.: Én kísérletezem, és — tudom, hogy ez most nagyképűen hangzik — kísérleteim mindig sikerülnek.

V.: Hadd kapcsoljak vissza az előző témához: ez a megtartva-elvetés, vagy ahogy Te mondtad, megszüntetve-megőrzés, ez a sokszorosan a hagyományhoz való kapcsolódás nem a műfaj, a Requiem sugalmazása volt-e? Vagy általános jellemvonásod?

L.: Nem, nem a műfaj sugallta. Olyan műveim, amelyek látszólag nagyon nem tradicionálisak, mint például a két Aventures, azok is tele vannak hagyományos elemekkel. A Nouvelles Aventures-nek van például egy pillanata, ami nem más, mint egy kétszólamú dodekafon korál, de a Hindemith-féle Unterweisung im Tonsatz alapján megcsinálva... és direkt teljesen elrontva. De a II. Vonósnégyesben vagy a tíz fűvósötös-darabban is sok hagyományos elem található.



A vonósnégyesben például benne van valahol a teljes kvartett-tradíció Beethoventől Webernig; még a szonátaforma is benne van, csak éppen mint egy befalazott hulla. Vagy a Volumina, amely teljesen üres váz, valahogy egy üres zene: benne lehetnének a dallamok, a tematikus-motivikus munka, csak hogy *éppen ez az*, ami hiányzik belőle. Nem ironia ez, hanem mintha fordított gukkerrel nézném a tradíciót. Ilyen szempontból, ilyen módon tradicionális is vagyok, meg nem is. Majdnem azt mondhatnám, hogy hiányzik belőlem nagyon sok kollégámnak az a görcsös erőfeszítése, hogy minden művel okvetlenül újat mondjon.

V.: Térjünk el egy kicsit a tárgytól. Nyilván nemcsak Te magad veszed észre ezt a tradicionális—nem tradicionális jelenséget, hanem a kritikusaid is. Ők mit szólnak hozzá? Bár gondolom, nem nagyon érdekel...

L.: Már hogyan érdekelne!

V.: Ez meglepő, hogy van egy zeneszerző, akinek nem közömbös, mit írnak a kritikusok — hogy kissé önironikus legyenek...

L.: Amelyik zeneszerző azt mondja, hogy őt nem érdekli a kritika, az hazudik.

V.: Nos, hogyan sorolnak be?

L.: Sehogy, vagy nagyon nehezen. Nem tudnak mit kezdeni velem. Most persze az átlag-kritikusokra gondolok, mert vannak persze nagyon kiválóak, akik nem fiókokban gondolkodnak. Az általános mentalitás azonban az, hogy csoportok vannak, úgy, ahogy voltak Ötök és Hatok. Így van neoklasszicizmus, bécsi iskola, van szeriális iskola és aleatorizmus — mindenkit vala-

hova be kell cédulázniuk. Én nem tartozom egyik ilyen fiókba sem, úgyhogy nagyon sokszor nem értik, mit akarok. Még valami: nagyon sok emberre idegenül hat a nevetségesség és a komolyság keveréke; nem értik, nincs humorérzékük. Aztán egy bizonyos zsargont kellene használni, az ember akkor „in”. Talán úgy fordíthatnám: akkor van benne a tojásban. Hogy kik vannak benne a tojásban, az ugyan öt-hat évenként változik, de mindig nagyon modernnek kell lenni. Van olyan félelem is, hogy ha valamit nem értenek, azt nem szabad szidni, mert ki tudja, mi derül ki róla később.

V.: Pontosan erre kérdeztem rá az előbb: hogyan fogadják műveidnek ezt a hagyományos is—nem is jellegét?

L.: Általában rosszul. Nem szeretik. Nem szeretik, hogy valaki állítólag modern komponista, és valamilyen módon mégis kötődik a hagyományhoz. Hogy mondjam? Vannak a hivatalos zeneszerzők, akik csak szmokingban jelennek meg, és vannak bohém zeneszerzők, akik csak farmerban járnak. Én pedig nem járok sem farmerban, sem szmokingban. Vannak minden országban és minden rezsimben állami komponisták és vannak abszolút outsider-ek. Én egyik fajtába sem tartozom, és ez nagyon zavaró. Ennek ellenére, legtöbbször fantasztikusan jó kritikákat szoktam kapni, de a legtöbb kritikust mégis zavarja, hogy valahol kilógok minden sémából. De hát mit tegyek? Ez éppúgy általános jellemvonásom, mint az, amit, azt hiszem, mondtam már zenémről: valamilyen rendnek kell lennie, de a rend ne legyen túlságos, ne legyen dogmatikus. De ne legyen rendetlen-

ség sem. Például a San Francisco Polyphony eleje egy nagy káosz, de a káosz valahogy rétegezett káosz. Vagy ha megnézed a Le Grand Macabre akkordkapcsolásait: vannak bizonyos akkordtípusok, de mindegyikben van egy his hiba, a dolgok kicsit nincsenek teljesen a helyükön. Mintha belépve egy szobába, látnám, hogy minden tárgynak meglenne a saját helye, de egy nem egészen megbízható takarítónő kicsit arrébb tolta a tárgyakat.

V.: Tehát 1966-ban elkészül a Lux aeterna, a következő vokális műre csak 1974-ben kerül sor. Közben eltelt körülbelül nyolc év, ami alatt csak hangszeres muzsikát írtál. Van-e ennek valami oka, vagy a véletlen hozta így?

L.: A véletlen. Az operát tulajdonképpen már az Aventures után, 1965 táján terveztem.

V.: Akkor következnek a Gordonkaverseny. Ami ebben a műben számomra nagyon fontos volt, a jelenlég, amit „az oktáv újralfedezésének” szeretnék nevezni — erről már beszéltünk. Arról is szóltál, hogy a versenymű második tétele az Aventures-típus szöveg nélküli megjelenése. Milyen megjegyzésed lenne még a Gordonkaversenyhez?

L.: A darab kéttételes, és a második tétel az első variánsa. Az első tételben exponálok egy bizonyos zenei anyagot, aztán következik egy nagy crescendo. A crescendo végén a zenekari rész mintha elszakadna, úgy marad abba hirtelen, és egyedül marad a cselló. Egyre feljebb kapaszkodik, egészen a 13. felhangig és még feljebb. Ezt a nagy magasságot és az alatta levő űrt, mély-

séget azzal is szuggerálom, hogy a zenekarból csak a nagybőgő marad meg, s ezáltal szinte végtelen, üres tér tátong a nagyon magas cselló és a nagyon mély nagybőgő között. Olyan hatást akartam itt elérni, mintha a muzsika szappanbuborékként pattanhatna szét minden pillanatban. Ennek megfelelője a variáns jellegű második tétel vége, ahol a különböző „beszélgetések” után ismét nagy crescendo következik, és aztán újra csak egyedül marad a cselló egy suttogó kadenciával: sul ponticello, üveghangok, majd nagyon gyors menetek, amelyeket egy ideig még hallunk, aztán a semmibe tűnnek. Ezzel kapcsolatban hadd jegyezzem meg, hogy szinte minden darabomban van egy olyanféle „veszélyességi határ”, mint az előbb említett igen magas cselló-flageolettek. Szeretek elmenni addig a határig, ameddig lehet. Sokszor mondták műveim előadói: „Ezt a darabot nem lehet eljátszani, nem lehet elénekelni.” Azt válaszoltam: *majdnem* nem lehet, próbálják meg, fog menni, de nem egészen. Hadd mondjak egy példát: mikor a Requiemet Stockholmban kezdték próbálni, táviratot kaptam, hogy azonnal menjek oda, mert a kórus nem tudja elénekelni a Kyrie-fügát. Persze, hogy tudták, csak túl komolyan vettek mindent, a szeptolákat tényleg szeptoláknak vették. Megmagyaráztam az énekkarnak, hogy az a jó, ha énekük nem *teljesen* tökéletes, próbálják megközelíteni a kottakép ritmikai és dalami pontosságát, de nem baj, ha kis hibákat csinálnak, a hibák be vannak kalkulálva. Precíz a lejegyzés, de ezt a precizitást nem lehet megvalósítani. Valamennyivel túlfokozom a notációt, hogy elérjem azt, amit akarok,

azt a bizonyos veszélyességi érzést. Ez a Kyrie tizenkét-hangú kromatikában van lejegyezve. Amit hallunk, az nem kromatika, mert az egyes énekesek önkéntelenül is kis intonációs hibákat csinálnak. Egyfajta mikrotonális elmosódás jön létre, egy kis pizok keletkezik. S ez a kis pizok lényeges. (Ha csak úgy körülbelül éneklik el, az nem jó, mert akkor a pizok túl nagy.) Ha hallod a darabot, nem tizenkéthangú kromatikát hallasz, hanem nagyon sok más intervallumot is. Innen az eltérés a partitúra és a hangzó zene között. Sokan kritizáltak is, mondván: miért invesztálok ilyen hihetetlen precizitást a partitúrába? Erre azt válaszolom: először is kényszer-neurotikus vagyok, hagyják meg nekem ezt a kis hobbyt; másrészt ha nem jegyzem le a dolgot ilyen precízen, akkor olyan eredményt kapok, amely már nem felel meg az elképzelésemnek.

V.: Bocsáss meg, hogy közbevágozok. Önkéntelenül felmerül a kérdés: miért *nem akartad*, hogy az előadás, a megszólaltatás teljesen tiszta legyen? Miért kalkuláltad be a kórustagok egyéni kis disztónálásait?

L.: Már akkor az volt a célom, hogy eltérjek a temperált hangrendszer-től. A Requiemben ezt a „belekalkulált hibák”-módszert alkalmaztam. Egy későbbi darabban, a Ramifications-ban a megoldás az volt, hogy az előadó vonósapparátust két részre osztottam, köztük negyedhangnyi különbséggel. De mégsem negyedhangú zene lett belőle, nem is ezt akartam. Először is a 440 és 457 Hertz közti különbség valamivel több, mint negyedhangnyi. A lényeg azonban az, hogy amikor két „széthangolt” vonóscsoport játszik, akkor a

magasabbra hangoltak önkéntelenül mélyebben fogják a hangokat, önkéntelenül kezdenek egymáshoz közeledni. És ez is volt a célom: nem negyedhangos, hanem elhangolt zenét akartam.

V.: Tovább pergetem a miért-eket. Miért akartál vagy akarsz talán még ma is eltérni a temperatúrától, és ugyanakkor miért nem térsz vissza az elektronikus lehetőségekhez, ahol ez a temperatúrától való eltérés adott?

L.: A temperatúrától azért térek el, mert az az érzésem, hogy elhasználódott. Ha tisztán, Mittelton-ban hangolt cembalót vagy orgonát hallok, és felhangzanak a temperált hangrendszerben soha nem hallható tiszta intervallumok — ez valami csodálatos. Van egy amerikai zeneszerző, aki egy ideig nagyon foglalkoztatott, 1972-ben meg is látogattam. Harry Partch-nak hívják, Európában alig ismerik. Új hangszereket készített, vagy már létezőket áthangolt tiszta felhangokkal. Partch darabjai mint kompozíciók nem túl érdekesek, de hallatlanul izgalmasak harmóniaiilag. A valóban megszólaló dūr-hármashangzatok, domináns-, nón-akkordok, a temperáltnál kisebb nagytercek és kisszeptimák éteri szépségű harmóniakat hoznak létre. Emellett Partch úgy használta a különböző hangolású hangszereket, hogy azok önmagukban teljesen tiszták, a természetes felhangokat adják, de egymáshoz viszonyítva — ha temperatúrában gondolkozom — irtózatosan hamisak. Éppen ez érdekelt, ez az egészen különös, elhangolt zene, ami olyan, mint amikor egy hulla lassan bomlóban van. Ez a Partch-hatás érződik későbbi fuvola—oboa kettősversenyemben. Azt kérdeed, miért érdekel

ez a fajta zene? Liszt azt mondta egyszer, hogy csak az a zene érdeklő, amelyben legalább egy soha nem hallott moduláció van. Az az érzésem, hogy mind a diatónia, mind a kromatika elhasználódott. Nem más hangrendszereket kell keresni — irtózom mindenféle fixált rendszertől —, hanem az eltéréseket akár a tiszta, akár a temperált hangolástól. Különböző darabokban különbözőképpen próbálkozom ezzel. A Ramifications-ról már szóltam; a II. Vonósnégyesben időnként feljebb vagy lejjebb kell fogni egy-egy hangmagasságot; a Ket-tősversenyben a fuvolán bizonyos különleges fogásokkal lehet feljebb vagy lejjebb nyomni egy-egy hangot. Persze, ebből se lehet dogmát csinálni, már csak azért sem, mert nem mindenütt megoldható. Az operában praktikus okokból kellett megmaradnom a temperatúránál, éppígy a most munkában levő zongoraversenyemben. A Kamaraversenyben önmagától adódik a mikrointervallumos eltérés, hiszen nem találsz egyformán temperált zongorát, celestát és orgonát. De még egyszer: ebből sem csinállok dogmát. Csak annyit mondok, hogy nem kell minden művet temperált hangrendszerben elképzelni.

V.: Ez beszélgetésünknek arra a passzusára utal, amely szerint célod az, hogy rend legyen egy kicsi rendetlenséggel?

L.: Pontosan. Azt kérdezted, miért komponáltam be a hibákat a Requiembe? Azt hiszem, válaszoltam rá, de hadd tegyek hozzá még valamit. Statisztikailag alig lesz eltérés a különböző előadások között, az elmosás — intonációban és ritmusban egyaránt — tulajdon-

képpen mindig egyforma eredményt, egyforma „piszkot” hoz létre. Ha elég sok szólamod van, a különböző „körülbelül”-ök valahogy megszűntetik egymást.

V.: Akkor, azt hiszem, megegyezünk abban, hogy — talán kissé erős a kifejezés — kinevetjük azokat a darmstadtiánusokat, vagy legalábbis megvan a véleményünk róluk, akik a leghetetlenebb ritmikus képleteket írják le.

L.: Amiket soha nem lehet lejátszani. Emlékszem, hogy egyik első kölni élményem egy partitúra volt — nem akarom a zeneszerző nevét említeni —, melyben 52.8 volt a metronómjelzés. És ezt egy dirigens dirigálja le!!

V.: Én sem akarom azt a zeneszerzőt nevére nevezni, akinek egyik műve egy tizenhatod kvintola utolsó tizenhatodával kezdődik...

L.: Biztosan ismered Gerard Hoffnung csodálatos Darmstadt-paródiáját, amelyben egyrészt két német professzor vitatkozik azon, hogy lehet-e brácsán mély *h*-t fogni, ami nincs is rajta a hangszeren, másrészt mikor egy műnek a bécsi, valceres jellegét 3/4-es ütemben — három negyednyi szünet adja meg...

V.: Akkor térjünk át a következő műre, a nagyzenekari Lontanóra. Írásaidban, kommentárjaidban kifejtetted, hogy a címnek a jelentése — „messze”, „távolban” —: az egyes rétegek mögött mindig más és más újabb rétegek vannak, tehát térbeli messzeségről, térbeli távolságról van szó. Talán furcsállni fogod a kérdést: vajon a cím nem sokkal inkább időben, hogy ne mondjam, korban értendő-e?



*L.:* Térben is, időben is. Megszólal a darabban egy későromantikus hang, Bruckner, Mahler vagy Wagner hangja. Az egyik tanítványom, Hans Christian von Dadelsen elemezte a darabot, és rengeteg egész közeli utalást talált benne a Parsifal előjátékára. Ez nem volt részemről tudatos.

*V.:* Amikor először hallottam a rádióban a Lontanót, azonnal a Rajna kincse előjátékára asszociáltam. Te magad is utalsz előbbi szavaidban Brucknerre, Mahlerre, Wagnerre. Még valami: van a darabban — megint csak! — egy üres *d* oktáv, amelyből aztán a basszusok kezdenek el egy dallamot. Ez számomra teljesen bartókos. Tehát újra kérdezem, hogy a cím nem időbeli messzeségben értendő-e?

*L.:* Nem elsősorban. Elképzelésem egy lassan változó, hatalmas hangzó tér volt, mely nem kromatikusan kitöltött, hanem állandóan változik, mint egy moaré szövet színhatásai. Bár a Lontano felhasználja a teljes kromatikát, tulajdonképpen diatonikus darab. Mondom, elsősorban térbelinek éreztem a közelséget és a messzeséget. De abban igazad van, hogy számomra — másodsorban, de teljesen tudatosan — időben is értendő. Sehol sincs benne idézet, csak allúziók a XIX. század zenéjére, a darab csak evokálja a késő-romantikus zenekari hangzást. Hangszerelése is orgonaszerű, orgonaregisztráláshoz hasonló váltások vannak benne, ami megint csak allúzió, természetesen a bruckneri zenekarkezelésre.

*V.:* Volna még egy megjegyzésem a Lontanóhoz. Valamelyik kommentárodban említed, hogy a darab-

ban időnként kis melodikus floszkulusok lépnek be, amelyeket hallunk is, meg nem is, valahol a felszín alatt vannak, de később uralkodóvá válnak. Erről eszembe jut Dallapiccolának egy nyilatkozata. Azt mondta: senkitől nem tanult többet a kompozíció terén, mint Joyce-tól és Proust-tól. A prousti hatásra pontos példát említett: az „Eltűnt idő nyomában” valamelyik részében egy bizonyos szereplő csak meg van említve; vagy ötven oldallal később bővebben van róla szó; s csak a harmadik vagy negyedik alkalommal lép színre, a regény folyamataiba. Ezt a technikát követte ő a kompozícióban, és ez pontosan ugyanaz, amiről Te beszélsz.

L.: Soha nem gondoltam erre, noha Proustot végtelenül szeretem. Most, hogy mondod, pontosan tudom, hogy Dallapiccolának igaza volt.

V.: Azt hiszem, jó alkalom nyílik ezúttal egy újabb nagy zárójelre. Léteznek-e olyan hatások műveidben, amelyek nem zenéből, hanem a társművészetekből: irodalomból, képzőművészetből származnak?

L.: A meccanico-típusokkal kapcsolatban már említettem Krudyt. De hatott rám Krudy egy más vonatkozásban is. (Azt hiszem, nagyon nagy a közelség Krudy és Proust között.) Amit Proustról említettél, Krudynál más formában található. Márai Sándor Szindbádjából tudjuk, hogy Krudy ott ült valamelyik óbudai kisvendéglőben, írta a regényeit és odaadta a kéziratokat a pincérnek, hogy vigye el a szerkesztőségbe. Aztán folytatta a regényt, de már nem volt módja beleolvasni a kézirat előző részébe. Ezért aztán előfordult, hogy valamelyik regényében feltűnik egy

szereplő, és soha többé nincs róla szó, viszont felbukkan — most mondhatjuk így: szuper-prousti módon — egy másik regényében. Ez is az a fajta rendetlenség, az a fajta nem jól megkötött nyakkendő, amiről annyiszor beszéltünk. Az irodalomból vitán felül Krudy hatott rám a legjobban. Proustot szeretem, de Joyce is hatott rám. Az *Aventures*-ben érezhető a hatása is. Abban az időben sokat foglalkoztam Joyce-szal, főleg a *Finnegans Wake*-kel. Nem egyedül, mert nem tudtam eléggé angolul ahhoz, hogy megértsem. Akkoriban volt Kölnben egy kis baráti kör — Koenig, Kagel, Helms, Evangelisti, a kritikus Metzger —, akikkel minden héten egyszer összejöttünk, és úgy olvastuk a *Finnegans Wake*-et, mint egy talmud-iskolában: így is lehet érteni a szöveget, meg amúgy is. Joyce-ban az hatott rám az *Aventures*-korszakban, ahogyan a nyelvet mint nyersanyagot kezeli; egyébként a Joyce-i mentalitás, azt mondhatnám, nem gusztusom. Ha a kompozícióimra gondolsz és nem arra, hogy kik a kedvenc íróim, akkor első sorban Kleistről kell beszélnem. A kleisti írásmód túlzott precizitásáról, ahogy hihetetlen, szörnyű dolgokat teljesen hidegen és precízen ír le. Ezzel kapcsolatban beszéltünk már Kafkáról is. Mindaz, amit mélyhűtött expreszszionizmusnak neveztem, tulajdonképpen a Kleist—Kafka-i ábrázolásmódnak is köszönheti létrejöttét. Ez persze a Krudy-hatásnak éppen az ellentéte. De sokszor mondtam már, hogy ez az ellentét, a precizitás és a slamposság alapvetően tartoznak hozzám. Még valakit hadd említsek: Alfred Jarry-t. Az ő szürrealizmusa ott áll a *Le Grand Macabre* mögött.

V.: Hol érzed a saját darabjaidban a szürrealizmust? Csak a mélyhűtött expresszionizmusban, vagy más vonatkozásban is?

L.: Például a nagy színességben és abban, hogy hiányzik belőlük minden absztrakció. Tele vannak képekkel, képszerű asszociációkkal, szín- és optikai forma-asszociációkkal.

V.: Feltételezhető-e mindezek után, hogy egy olyan darabodnak, aminek például csak ennyi a címe: II. Vonósnégyes, ugyancsak van képszerű vagy bármilyen más asszociatív tartalma? Mondjuk, olyan, amihez a hallgatónak semmi köze nincs, csak Neked?

L.: Nem, a hallgatónak is köze van hozzá. Gondolj például a II. Vonósnégyes meccanico-tételére...

V.: ...ez túl egyszerű példa.

L.: A többi tételben is így van. Az utolsóban például elindul egy mozgás, és olyan, mintha függönyön vagy ködön keresztül hallanánk vagy látnánk. Itt a hallás és a látás nagyon közel kerül egymáshoz, nem hiszem, hogy privát asszociációk szerepet játszhatnak.

V.: A világért sem akarok a programzenéről beszélni. Eszem ágában sincs... de: létezik-e más, mint programzene?

L.: Azért a Kunst der Fuge és Mozart vagy Haydn vonósnégyesei mégsem programzenék, hanem tiszta zenei formák. De, mondjuk, az asszociációk ott sincsenek megtiltva...

V.: Vigyázz, én most nem a hallgatóra kérdezek, hanem Rád.

L.: Persze, hogy vannak asszociációim. Nagyon erősen szinesztéziás típusú ember vagyok, aki hangokhoz formákat, színeket, színekhez hangokat asszociál és így tovább. Számomra, akár csak Rimbaud-nál, minden betűnek saját színe van.

V.: Próbáltad magadban rendszerezni ezeket a szinesztéziás jelenségeket?

L.: Igen, a dúr-akkordok pirosak vagy rózsaszínek, a moll-akkordok a zöld és a barna között vannak. Nincs abszolút hallásom, tehát ha azt mondom, számomra a c-moll rozsdás vörös-barna és a d-moll barna, akkor az asszociációt nem a hangmagasságok, hanem a c és d *betűk* adják. Azt hiszem, mindez valahol a gyermekkorban fixálódott. Számomra például a számoknak is színük van: az 1-es acélszürke, a 2-es narancssárga, a 3-as zöld. Valamikor beállt egy asszociációs berögződés, véletlenszerűen; ki tudja, nem láttam-e egy 3-as számot cégtáblán vagy bélyegen zöld színben... De nyilván vannak kollektív asszociációk is. A trombitahang valószínűleg általában sárga az emberek számára, bár nekem — harsány volta miatt — piros. De valószínűleg teljesen általános a mély regiszter feketesége és a magas hangzások világos, fehér volta.

V.: Ezek a gondolatok jól átvezetnek a képzőművészethez...

L.: Sokat beszélünk már Bosch-ról és Brueghel-ről. Említettem a trükkfilmeket is — a film számomra mindenképpen a képzőművészethez tartozik. A tíz fűvóskvintett-darab szerintem nagyon színes kis trükkfilmek sorozata. (Ezt asszociatív mondom.) Említettem a

szürrealizmus, különösen Magritte mágikus realizmusának hatását is, főleg a *Le Grand Macabre* vonatkozásában.

*V.:* Hogy megy át a vizuális élmény hatása az akusztikus műbe?

*L.:* Ha alaposan megnézed az operát, láthatod, hogy tele van reális zenével, szignálokkal. A hallott világ különböző szignáljaira gondolok. Nekrotzar második képbeli megjelentekor már előre jelzi jöttét egy stilizált tűzoltóautó-szignál. Még a Doppler-effektus is meg van komponálva: mikor áthalad a színen, a szignál egy fél hanggal mélyül. Nekrotzar egy későbbi jelenetében bizonyos szintetikus folklórt írtam, létező zenei anyagokból. Nekrotzar kíséretében van négy zenész, négy maszkírozott ördög. Az egyik hegedűs, aki elhangolt hegedűn egyfajta Scott Joplin-os ragtime-t játszik. A fagottista ugyanakkor egy elváltoztatott görög-keleti himnuszt (román gimnáziumba jártam, ott énekeltük mindig Húsvétkor; nem tudom, bizánci eredetű-e vagy újabb). A harmadik esz-klarinéton fúj egy brazil-spanyol szamba-flamenco kombinációt; a negyedik kislefuvolán egy skót-magyar indulót, azaz skótosan dudaszzerű magyaros pentatóniát, és az egész ugyanakkor dodekafon. Ehhez a zenekarban egy háromrétegű csa-csa-csa jelenik meg, három különböző sebességben. Ezek mind képzeletbeli, félig létező zenék, nem idézetek. De idézeteket is használok az operában, például a második kép egy helyén Offenbach Orfeuszának kánkánja egyidejűleg jelenik meg Schumann Hazatérő vidám földműves-ével, de mind a kettő meg van változtatva, és mindkettő verbunkos-végződést kap.

V.: Ezt érted zenei szürrealizmus alatt?

L.: Igen. Létező vagy ismert zenéket vagy szignálokat más kontextusba helyezve, eltorzítva, nem okvetlenül humoros módon, de valahogy kicsavarva interpretálok, akárcsak a szürrealista festészet a látott világot. És ha már a képzőművészetnél tartunk: ismét csak kell szólnom a karikaturistákról, Steinberggről vagy a démonikus francia karikaturistáról, Roland Topor-ról. És akkor ott vagyunk mindjárt újra Boschnál és Brueghelnél, a rémes és ugyanakkor színes dolgoknál, újra ott vagyunk a Dies irae-nél.

V.: Valahogy mindig minden mindennel összefügg...

Most próbáljunk e nagy zárójel után visszatérni. Kronológiánkban a cembalódarab, a Continuum következik. A műről már beszéltünk. Most annyit kérdeznék csak hozzá: vajon a Continuum terces indítása — karakterben értem — első kiforrott megjelenése-e a „preciso, meccanico”-típusnak és egyben előlegezése-e — a terce gondolok most — a Clocks and Clouds indításának?

L.: A meccanico-ról már sokszor volt szó. Most inkább az indításról beszélnek. Abban az időben több művet is nagyon egyszerű modellel indítottam. Gondolj arra, hogy a csellóverseny is egy hangon kezdődik, abból lassan kialakul egy kisszekund, lassan, mert először csak lebegések, elhangolások vannak. Ez is tulajdonképpen egy egyszerű modell, amely fokozatosan bővül. Mondhatnám, ez helyettesíti nálam, mégpedig egészen tudatosan, a motivikus-tematikus munkát.

(Nagyon könnyen tudnék szép témákat kitalálni, azokat kidolgozni és így tovább, de úgy érzem, ez a fajta kompozíciós stílus alaposan elhasználódott.) Nos, ezek az egyszerű modellek lehetnek intervallumok: egy kisterc, mint a Continuumban, unisono, mint a csellóversenyben vagy a Lontanóban meg a Lux aeterná-ban, egy tiszta kvint, mint az első orgonaetűdben. Láthatod, hogy nem egy bizonyos intervallumról van szó, hanem több lehetőség van a témaindítás helyettesítésére. Gondolj egy sokkal későbbi művemre, a három kézzongorás darab elsőjére: egy négy oktávban megszólaló *a* ismétletgetésével kezdődik, majd belép egy *fisz*: megszólalt egy kisterc. Hosszabb ideig ez hangzik, majd lassanként, más rétegek belépésével komplikálttá válnak az intervallum-viszonyok. Ugyanez a gondolat uralkodik a Continuum kezdetén is. A kezdő kistercet lassanként más intervallumok fedik el, majd a kép megint kitisztul, és fokozatosan előbukkan egy nagyszekund. Azt hiszem, valamit hozzá kell ehhez fűznöm. A 60-as évek második felében tipikus volt kompozícióimra egy olyan felépítés, amelyben egyes tiszta intervallumok megjelenései között „elmosódott” területek vannak. Mondhatnám, ez a nagyforma felépítése: egy tiszta intervallum lassan elködösödik, a ködben megjelenik a következő intervallum, a köd lassan szétoszlik, ott áll magában az új intervallum és így tovább.

V.: Tehát a formaegységeket egy-egy tiszta intervallum határolja, tagolja?

L.: Igen, így van, pontosan így. Az volt az elképzelésem, hogy a régi, tonális zenében megszokott fe-



szültség-oldást, diszsonancia—konszonancia, domináns—tonika viszonyt helyettesítsem a köd—tisztulás viszonyaival. A „köd” rendszerint kontrapunktikus szövevényt jelent, mikropolifon pókhálótechnikát, és a pókhálón belül jelenik meg, először csak nyomokban, a következő tiszta intervallum.

Még valamit a Continuumhoz. Ebben a darabban az, amit mint ritmust hallunk, nem az igazi ritmika, nem az, amit az ujjak a cembalón játszanak. Az igazi ritmika a hangok elosztásából, visszatéréseik gyakoriságából ered. Egy konkrét hely elemzésével hadd világítsam ezt meg. A jobbkez is, a balkéz is *fisz-gisz* hangokat játszik, egyfajta trilla szól. Most a balkézben megszólal egy *disz*, a figura *gisz-fisz-disz-fisz* lesz, közben a jobbkez tovább játssza a *fisz-gisz*-t. A *disz*-ek külön, lassabb ketyegést adnak; amikor aztán a jobbkezbe is behozom a *disz*-t, ez a külön ketyegés felgyorsul. Tehát a gyorsulást, a ritmus accelerandóját a hangok szaporításával, a hangok elosztásának változtatásával érem el. Egyébként ezt a technikát használok a Kettősverseny második tételében, a Kamarakonzert első tételében is.

V.: Az időrendben következő II. Vonósnégyesről bőven beszéltünk már, kerítsünk hát most sort a Tíz fúvósötös-darabra. Az volt az érzésem, hogy a hagyomány föld alatti továbbélésének egy újabb formája mutatkozik itt meg. A tíz tétel közül öt egy-egy hangszer „mini-versenyműve”. Nos, az volt a benyomásom, hogy ezekben a mikrokoncertekben megtartod a fúvóshangszereknek a klasszikus-romantikus zenéből ismert karakterét. Olyan közhelyekre gondolok, hogy a kürt

éneklő hangszer, a fagott humoros, és így tovább. Tudatos volt ez?

*L.:* Igen, tudatos. Az volt az elképzelésem, hogy öt „személyről” van szó, mindegyik kap egy olyan tételt, amelyben vezető szerephez jut, és ezekben mindegyik sajátmagát játssza, azt, ami rá a legtipikusabb. Nemcsak karakterben, hanem technikában is. A Bartolozzi-technikát\* nem használtam, bár már ismertem. De például bőven alkalmaztam a klarinét duodecima túlfújását. A nagy duodecim ugrások elképesztően nehéznek hatnak, de sokkal könnyebbek, mint, mondjuk, az oktávugrások. Nagyon sokat tanultam a klarinét kezelését illetően Richard Strausstól és Stravinskytól. Vagy ott van a kürtszólós tétel, amelyben, mint mondtad, a kürt kantáilitását használom ki, de ugyanakkor a különböző fojtásokat is.

*V.:* A Ramifications következnek, de erről is beszéltünk már. Ami ennek a darabnak a nagyformáját illeti, én — legalábbis a mozgásformák alapján — klasszikus A-B-A-nak látom, kódával.

*L.:* Én már a Ramifications-ban ezt nem érzem. Úgy vélem, gyakran belelátsz egy-egy darabba valamilyen formát, holott sok minden mást is bele lehet látni. Használtam klasszikus formákat például a Nouvelles Aventures első tételében, ott tudatosan. Lehet, hogy ez a Ramifications-ra is érvényes, de ha igen, akkor semmiképpen sem tudatosan. Szerintem fokozatos átalakulásról van szó, így a formaképlet inkább A-B-C-D-E-F,

\* Bruno Bartolozzi által felfedezett új technika, amely különböző fogások segítségével lehetővé teszi egyes fafűvős hangszereken akkordok megszólaltatását.

melyben néhány rész az A szakasz variánsa. Már csak azért sem A-B-A, mert nincs benne repríz. Valahogy irtózom a reprízektől, hiszen a szonáta-konstrukcióval együtt azok is elhasználódtak.

V.: Következik az a darabod, amit nagylélegzetű műveid közül elsőként ismertünk meg itthon: a Kamaraverseny. Az első tétellel kapcsolatban van egy elvi kérdés. Több ízben említetted — beszélgetésünk során is, írásaidban is —, hogy ellensége vagy az aleatóriának. Ebben a tételben viszont vannak kiskottával írt, kaden-ciajellegű szakaszok egy-egy hangszer szólamában, amelyeknek lefolyását bizonyos fokig az előadóra bí-zod. Később, a San Francisco Polyphony-ban — mi-után partitúrám nem volt a műhöz — a meghallgatás alapján az volt az érzésem, hogy itt ugyancsak aleatória-szerű megoldások vannak. Nem hasonlítható ez ahhoz az elvhez, amiről a Requiem Kyrie-fűgájával kapcso-latban beszéltél, hiszen a Kamaraversenyben a notáció-ban is szabadságot adsz az előadónak.

L.: Nem igazi szabadság az. A többsíkúság gondo-lata foglalkoztatott; nemcsak a polimetrika, hanem a különböző tempók, különböző sebességek egyidejű le-folyása. A kérdés az volt, hogyan tudom ezt praktiku-san megoldani. A gondolat egyáltalán nem új — látod, ez sem! —, azt hiszem, Mahler I. Szimfóniájának első tételében, a bevezetésben már feltűnik, aztán ott van Ives, ennek a technikának par excellence képviselője. De a modell tulajdonképpen már Mozart Don Juanjá-nak nagy imbroglio-ja: a három zenekar a nagyütemek-ben ugyan találkozik, de a hangzás metrikailag ennek

ellenére zavaros. Tehát az alapgondolat, hogy több réteg, több folyamat, mozgás, változás több síkon történik egyszerre. Ezt — ha nem akarom teljesen elveszíteni a kontrollt — valamiképpen kézben kell tartanom. A Kamaraversenynél későbbi Melodien-ben az volt a megoldás, hogy a karmester által adott alaptempón és 4/4-es alapmetrumon belül a különböző hangszerek tempóit triolák, kvintolák, szeptolák stb. segítségével jeleztem. A Kamaraverseny első tételében a kiskottás állások azt jelentik: játssz itt olyan gyorsan, ahogy csak tudsz, amíg véget nem ér a figura. Azt mondtam, nem igazi szabadság ez: tudniillik teljesen kontroll alatt tartom, hogy mi hangzik egyszerre. Valamennyi szólam hangmagasság-repertoárja azonos. Tehát ha az egyik szólam egy bizonyos adott tempóban játssza, mondjuk a *c-esz-f-asz* hangokat és a másik ugyanezekből a hangokból permutált, igen gyors figurációt szólaltat meg — a két szólam végül is egy akkordban olvad össze.

V.: Tehát még az úgynevezett irányított aleatória vádját is elutasítod? A vádat persze idézőjelben értem.

L.: Nem. Irányított aleatória — azt hiszem, ez nagyon jó kifejezés erre. Az aleatória különben is nagyon tág fogalom. Az egyik, végletes fajtája a Cage-féle. A másik modellje a Lutoslawski-féle irányítottság, amelyben szintén egy nagyon is meghatározott hangmagasságbeli kontroll érvényesül, viszont a létrejövő ritmikai minta többé-kevésbé véletlenszerű, de végeredményben előrelátható.

V.: Én a Lutoslawski módszerére gondoltam, mi azt nevezzük irányított aleatóriának.

*L.:* A Kamaraversenyben egy kicsit más a metódus. Nem az van: ismételj meg ennyiszor és ennyiszor egy modelt, és akkor azok egymásra-fényképezéséből kialakul egy mintázat. Inkább az, hogy egy vertikális akkord horizontálisan, szólamokra van felosztva. Lutoslawski aleatorikus kontrapunktja nagyon érdekel, de olyan módon, ahogy ő, én ezt sohasem használtam. Nem vitás, hogy a Kamaraversenyben fellelhető bizonyos kapcsolat a Lutoslawski-típusú aleatóriával. Az eredmény azonban sokkal kevésbé aleatorikus. Ugyanis, ha azt kívánjuk: játsszék a klarinét olyan gyorsan, ahogy tud, akkor tulajdonképpen tudjuk, hogy mi ennek a hangszernek a maximális sebessége. Hogy egy tízedmásodperccel előbb vagy később fejezi be figuráját, annak nincs jelentősége.

Tehát minimális a különbség az egészen pontos lejegyzés és az ilyenfajta szabadjára-engedés között. A Kamaraversenynek ez az említett tétele, azt hiszem, minden előadásban lényegében egyforma volt. Ami itt aleatorikus, arra hasonlatképpen azt mondhatnám: ha egy hatlovas hintót vezetve a gyeplőt kissé megeresztem, a lovak körülbelül egyformán fognak futni, egymáshoz fognak igazodni.

*V.:* A Kamaraverseny emlékezetes első pesti előadásán nemcsak nekem, hanem, azt hiszem, mindnyájunknak feltűnt az első tétel vége, ahol már nemcsak a tiszta oktávok szólalnak meg, hanem mintha kibontott dallamok kezdődnének.

*L.:* Az elgondolásom ez volt ebben az első tételben: létezik egy vízfelület, a dolgok víz alatt történnek.

Csak körülbelül, elmosódottan lehet őket hallani, és akkor egyszerre egy dallam kilép a vízből, majd megint visszacsusszan. Egy pillanatra egész világos körvonalak látszanak, majd a körvonalak megint feloldódnak. Ezt a módszert vittem tovább a Melodien-ben, ahol az egyes dallamok még sokkal világosabban körvonalazva lépnek fel. Ez az elmosódás-feloldás, ez a víz alatti világ a Melodienben sokkal kisebb mértékben jelentkezik, mint a Kamaraversenyben.

*V.:* És azt hiszem, a legnagyobb mértékben a Clocks and Clouds-ban van jelen.

*L.:* Ott élesen elválik a körülhatárolt ketyegés és a teljes elmosás. És a mintázat sokkal egyszerűbb: a Clocks and Clouds egyik legegyszerűbb darabom.

*V.:* És ugyanakkor a ketyegő és az elmosódott, a körülhatárolt ritmikus mozgás és a felhőszerű, az órák és a felhők — anyag szempontjából azonosak.

*L.:* Hadd utaljak Dali festményén a puha órákra (asszociációként jelentősége volt ebben a darabban): az óraketyegés lassanként felhővé alakul, aztán viszont a felhő kondenzálódik ketyegéssé.

*V.:* Van más darabod is, amelyben a különböző típusokat azonos anyagból alakítod ki?

*L.:* Olyan homogenitással, mint a Clocks and Cloudsban — azt hiszem — nincs. Vagy teljesen homogén, mint az Atmosphères, de abban csak egy típus van; vagy nagyon is kontrasztos, mint az Aventures, a Requiem Dies irae-je vagy a Le Grand Macabre.

*V.:* Honnan származik a Clocks and Clouds címe?

*L.:* Karl Popper Angliában élő bécsi filozófus esszéjéből; érdekelt ez a természettudományos cikk, mely a fizikában egyrészt a teljes precizitással, másrészt a csak statisztikusan mérhető folyamatokról szólt. Csak a címet vettem innen, a darabnak egyébként kevés köze van a cikkhez. Ha már, akkor sokkal inkább újra a Krudy-féle órákra megy vissza. (Nagyon érdekes eset fordult elő ezzel kapcsolatban a BBC-ben. Csináltak velem egy nagy tévé-interjút, amelybe különböző koncertfelvételeket vágtak be. A Clocks and Clouds-szal kapcsolatban ott is megemlítettem a Krudy-novellát. Erre a londoni tévések elmentek Magyarországra, és az Alföldön rengeteg felhő-felvételt készítettek, amelyeket pompásan montíroztak a Clocks and Clouds zenéjéhez. Meg voltam döbbenve, hogy a film rendezője milyen csodálatos vizuális asszociációkat tudott teremteni...)

*V.:* Ha már az asszociációknál vagyunk — és tovább is megyünk a kronológiában —: valami egészen különös asszociációm volt a Kettősverseny második tételével kapcsolatban. Úgy éreztem, hogy ez a gyorsan mozgó zene — áll...

*L.:* Ez beletartozik az akusztikai illúziók iránti előszeretetem témakörébe. Már a Continuumban is valami hasonló történt: mint mikor egy mozdony kereke nagyon gyorsan forog és a küllők állni látszanak; vagy a sztroboszkóp... Tulajdonképpen ezt a sztroboszkóp-hatást láttad meg a Kettősverseny második tételében. A tétel tényleg igen gyors, és mégis egy helyben áll. Ez egyébként megint a mélyhűtés gondolatvilágára utal. Gondolj a darab végére, a prestissimo tempójú kódára:

minden fent van a nagyon magas regiszterben, fénylő harangjáték- és kislefuvola-hangzással, és ez a gyors mozgás valahol jéggé dermed.

V.: Már nagyon sokszor érintettük ezt a mélyhűtöttséget zenédben. Mégis, tulajdonképpen mi indít újra meg újra ehhez a kifejezési módhoz? Mi az a harang, amit Kleist, Kafka vagy Magritte megkonfektált benned?

L.: Nem tudnám megmondani. Tudatosan csinálom, de hogy miért kedvelem, ezen soha nem gondolkoztam. Talán védekezés. Védekezés, amely segít a félelmet legyőzni. Félelmen éppúgy értek gyermekkori félelemfantáziákat, mint a náci időkbeli reális halálfélelmet. De hogy mindennek van-e valóban ilyen önéletrajzi magyarázata, vagy nincs — azt nem tudom.

V.: Talán ez is olyan dolog, ami a levegőben van? Korunk éppen elég okot szolgáltat rá, hogy így legyen.

L.: Minden kor, illetve nagyon sok kor szolgáltatja már ezt az okot...

V.: Térjünk vissza a művekhez, beszéljünk most a San Francisco Polyphony-ról. Előljáróban meg kell mondanom, hogy nem voltam olyan szerencsés helyzetben, mint a többi darabnál, mert magnófelvétel ugyan rendelkezésemre állt, de partitúra nem. Így itt sokkal inkább a segítségedre szorulok.

L.: A cím kettős: San Francisco és Polyphony. (Azért angolul, mert San Francisco szimfonikus zenekara rendelte, és ott is mutatták be.) A darab tulajdonképpen címe Polifónia. Zenekari mű, amely nem szimfónia, nem koncert, így hát egyszerűen a Polifónia címet adtam neki. Tulajdonképpen bármely darabom-



nak lehetne ez a címe; de míg az Atmosphères- vagy a Lontano-típusú művekben a mikropolifónia nem hallható, a Kamaraversenytől kezdve viszont igenis hallhatók az egyes dallamok, még akkor is, ha nagyon sok különböző melódia egyszerre szólal meg, és egymást összekuszálja.

1972-ben fél évet töltöttem családommal együtt a San Francisco melletti Stanford Egyetemen. San Franciscóról, azt hiszem, mindenki tudja, hogy a világ egyik legszebb fekvésű városa, és a híres kaliforniai örök tavasz szóról szóra igaz. A városnak egészen különös varázsa van. A nem nagy, kb. 700—750 ezer lakosú város varázsát többek között az építkezési mód adja. A földrengés után viktoriánus stílusban építették újjá, majdnem az egész város kis angol házakból áll, és a felhőkarcolónegyed a többi amerikai városéhoz képest nagyon kicsi. A város tervezésénél nagy hibát követtek el, de ez is hozzájárul San Francisco speciális vonzerejéhez. A város térképét ugyanis elküldték, azt hiszem, Washingtonba, ahol elkészítettek egy sakktáblaszerű utcahálózat-tervet és azt ráapplikálták a térképre. Igen ám, de elfelejtették vagy nem tudták, hogy San Francisco nem sík terület, hanem egészen komoly hegyeken terül el. Így aztán a mai autós világban az embert hideg veríték lepi el, olyan meredeken kell fel és le autózni az utcákon. Külön törvények vannak a parkolásra, hogy a kocsik véletlenül se guruljanak le a lejtőkön. Egyetlen szerpentin ut van; ott a terep annyira lejtős volt, hogy nem tartották be a washingtoni utasítást. Aztán itt van a cable-car, ami villamos helyett közlekedik. Nem

fogaskerekű, de valami hasonló. A két sín közt közepén is van egy bemélyedés, mint régen Pesten, mikor a villamosoknak még nem volt felső vezetéke. A földbe ágyaztak egy végnélküli drótkötelet, mely állandóan körbejár. A cable-car vezetője fékezéskor megszakítja az érintkezést a szerelvény és a drótkötél között, egy villaszerű kapocs kiengedésével. Amikor tovább akar menni, összeszorítja a kapcsot. A mindig két kocsiból álló szerelvény olyan, mint az egészen régi nyári villamosok voltak Pesten, a maguk nyitott kocsijaival. Olyan lassan jár ez a cable-car, hogy menet közben is fel lehet szállni rá vagy le lehet ugrani róla.

San Franciscóban nem integrálódtak a különböző népcsoportok. Kínán kívül itt van a legnagyobb kínai negyed, rengeteg a japán, és az olasz negyedben úgy érzed magad, mint egy olasz városban. Mindehhez járul a kaliforniai életszemlélet, mely nem törődik a konvenciókkal: aki akar, frakkban jár, aki akar, álarcosbálba illő maskarában.

Miközben a San Francisco Polyphony-t komponáltam, azt hittem, a város hangulata meghatározza a művet, vagy legalábbis benne van a darabban. Amikor aztán meghallgattam, észrevettem, hogy sokkal inkább bécsi, nagyon sok benne az Alban Bergre vagy Mahlerre emlékeztető expresszív dallam. Talán csak a záró rész prestissimo tempójú, gépszerű hektikája emlékeztet egy amerikai nagyvárosra. De programzeneként semmiképp se fogd fel. Talán csak egy vonás van, ami programatikusan érvényes. San Francisco nagyon ködös város. Mind nyáron, mind télen hatalmas köd vonul be a vá-

rosba a Csendes-óceán felől, néhány órával napnyugta előtt. Körülbelül a város közepéig ér, és ott megszűnik. És tényleg bevonul: ködtornyok nyomulnak be lassan az utcákba, de olyan is van, hogy a Golden Gate híd alatt száll a köd — a híd nagyon magas. Ilyen vizuális élmény magas hegyeken vagy repülőgépen éri az embert. Napfényben ülsz egy felhőkarcoló ötvenedik emeletén egy kávéházban és alattad köd van. Íme, ott vagyunk a Clocks and Clouds gondolatánál. A ködből dallamok emelkednek ki és megint visszasüllyednek a ködbe.

V.: Jegyzeteimben ez a kifejezés szerepel: dallamok polifóniája egy háttér előtt.

L.: Igen, de a háttér köd. Mint mondtam, a darab kezdete olyan cluster, amely ki van töltve a legkülönbözőbb dallamokkal, de azokat nem lehet hallani, mert egymást liánszerűen át-meg átszövik. Aztán lassanként egy-egy dallamképlet, egy-egy nagyon világos mintázat kiemelkedik, majd megint visszahullik a gomolygásba. Mondhatnám, ez a darab általános konstrukciós elve. Az is jellemző, hogy a felbukkanó dallamok egyik hangszerről a másikra mennek át, változtatják színüket.

V.: Hát akkor elérkeztünk a jelenleg utolsó nagy műhöz, a Le Grand Macabre című operához. Bizonyos összefüggésekben utaltál már több ízben az operára. Számomra a legfontosabb kérdés: vajon Te is stílusváltásnak tartod-e ezt a darabot? A magam részéről csak elvétve találom meg benne korábbi kifejezés módjaidat és zenei konstrukcióidat: a hadonászó, az álló, a szövevényes, a meccanico típusokat. Ha szerinted is

stílusváltásról van szó, akkor ez fejlődésed logikus következménye-e, vagy pedig a műfaj követelménye?

*L.:* Először a stílusváltáshoz: kétségtelenül megtalálható az operában sok régi elem, sok régi stílusjegyem, például éppen a hadonászó elem. A koloratúráriákban, mondhatni, benne van az egész *Aventures*. De valóban szó van stílusváltásról is: az álló, lassan, fokozatosan változó típust, meg a *meccanico*-t elhasználnak érzem, ezek teljesen hiányoznak a *Le Grand Macabre*-ből. Ugyanakkor az a fajta többsíkúság, amelyet a *Kamaraversennyel* kapcsolatosan említettünk, nagyon is ott van az opera zenéjében, például *Nekrotzar* bevonulási jelenetében.

De gondold meg: húsz év úgynevezett avantgarde-zeneje, szerialitás, aleatória, hangszín-zene, utó-Varèse-iskola, a lengyelek, és nem utolsósorban az, amit én magam komponáltam, ez már mind a múlté. Én is része vagyok ennek a múltnak. Így hát a *Le Grand Macabre* majdnem olyan nagy változás zeneszerzői utamon, mint az, ami Budapest és Köln között lezajlott. Hogy fejlődés-e? Nem akarom ezt a szót használni; mondjuk inkább így: továbblépés — valahova máshova akartam eljutni, mert nem akartam magamat állandóan ismételni.

Mármost nagyon erős a mai fiatalabb zeneszerző-generáción belül egy áramlat: a nosztalgia, a „vissza a romantikához”, a „vissza a tonalitáshoz”. Ez nem az én utam. Szerintem, ha a művészet visszakanyarodik, az mindig valamiféle megfutamodás. Gondolj a XIX. század építészetére, a gót stílusú sörgyárakra. Erről nálam

szó sem lehet. Megpróbálok valami mást csinálni, és ez a más kezdődött el a Le Grand Macabre-ban, sőt, már a kétfonórás darabokban.

V.: Mi ez a más?

L.: Nagyon nehéz ezt szavakban megfogalmazni. Ha azt mondom, hogy régebbi műveimhez képest nagyobb jelentőségük van a dallamoknak és a világosan megrajzolt ritmusképleteknek, akkor nyugodtan rávág-hatjuk, hogy ez visszatérés egy régebbi állapothoz. De ennek előzményei is megtalálhatók már a Kamarakon-certben, a Melodien-ben, a San Francisco Polyphony-ban, legerősebben talán a harmadik kétfonórás darab-ban. Kérdezted, hogy a stílusváltást indokolja-e a mű-faj. Azt mondom, igen. Az Aventures még egyfajta antiopera volt, akárcsak Kagel hallatlanul érdekes Staatstheaterje. Amikor elkezdtem az operán dolgozni, én is ezt az utat akartam követni. De lassan rájöttem, hogy elmúlt az idő az anti-opera felett, és így egy bon-mot-val a Le Grand Macabre-t anti-anti-operának neveztem. Minuszor minusz pluszt eredményez. Tehát a Macabre mégiscsak opera. Tradicionális operaelemek is vannak benne: nagyon erős Monteverdi- és Verdi-hatás. Főleg a forma területén: operám sem nem Wagner-szerűen átkomponált, sem nem zártszámos, mint a mo-zarti vagy az olasz opera. A két példakép Monteverdi Poppeája és Verdi Falstaffja volt: sok apró kis szám, hol egy kis zenekari közjáték, hol egy nagyon rövid, ön-magában is érvényes zárt egység. Ez a sok kis epizód ad-ja ki a nagyformát.

De eltértem kérdésetől, hiszen inkább stílusról kellene beszélnem, mint formáról. Stílusban a Le Grand Macabre egy hatalmas zsidvásár, minden van benne. Tradicionális záró-passacaglia, szimfonikus közjáték, nyitány, fanfár — csak mindez furcsa módon megváltoztatva. Operám világa félig reális, félig teljesen irreális; szétzúllott, rendetlen világ, amelyben minden omladozik, töredezik. Nyitányának modellje Monteverdi Orfeojának nyitó fanfárja. Nem idézetről van szó, csak jellegről, és fúvósok helyett tizenkét régimódi gumi autóduda szólaltatja meg. Ezek az autódudák rossz rézfúvók, elromlott rézfúvók, tehát szimbolizálják vagy megelevenítik az opera összeomló légkörét. Találsz atonális és tonális helyeket, egy csomó idézetet régi zenéből. Tehát zsidvásár. Ha benn vagy a vásár kellős közepén, a különböző kirakott portékák előtt és a nagy ordítózás közepette, akkor egy zsidvásár maga az összevisszaság. De ha egy erkélyről nézed, akkor a sok kis egyedi mozzanat egységessé válik, *egy* nagy mintázatot alkot. Valahogy így látom a Le Grand Macabre formáját és stílusát is. Vagy említsem a régi Weineranekdotát? Amikor Leó bácsi egy vacsorán leejtett egy darab pástétomot és hogy ne vegyék észre, cipője talpával „beledolgozta” a szőnyegbe... Valahogy így voltam én is: az egész zenetörténet hulladékait beledolgoztam ebbe az operába.

V.: Az idézetek, akár a zeneiek, akár a jelenet-típusidézetek paródiák?

L.: Is, is. Az egész opera paródia is, meg komoly is. Hiszen miről van szó? Megjelenik a Halál, itt a Vég-

ítélet. De ez a Halál talán nem is a Halál, csak valamilyen megkavarodott Don Quijote. (Még a Sancho Pansája is megvan, a mindig réalisan gondolkodó Piet személyében, aki egyben a Rosinantéja is, mert rajta lovagol.) Tehát a zenében is vannak olyan dolgok, amiket lehet is paródiának nevezni, meg nem is. Itt van Nekrotzar bevonulása: végighúzódik rajta basszus-ostinatóként az Eroica utolsó tételének basszus-dallama, de Zwölftonban. Nem egészen Zwölfton, hibás, mert a sor csak tizenegy hangból áll. Ez persze paródia, de ami kialakul belőle, az nagyon is komoly, mondhatnám, méltóságteljes zene, s ez az egész operára vonatkozik. A paródiaelemeket is beledolgoztam a szönyegbe.

V.: De azt hiszem, hogy az opera kicsengése, az utolsó verssorok: Majd egyszer tényleg eljön a Halál, de most egyelőre nem, addig legyünk csak vidámak —, úgy vélem, ezt a mély igazságot azért komolyan gondoltad.

L.: Hát, ha meghallgatod a zenét, akkor kiderül, hogy ez nemcsak hogy komoly, hanem valahol nagyon szomorú is. Egyelőre még élünk, carpe diem, használjuk ki az időnket, de ez egyáltalán nem hat hedonisztikusan.

V.: Éppen erre akartam rákérdezni: miért kerül ellentétbe a szöveggel a záró passacaglia szárazsága? Ahogy ezt az utolsó jelenetet most értelmezted, ebben a megvilágításban nem áll fenn az ellentét...

L.: A szöveg optimistán komoly, a szituáció humoros. Hiszen itt jelenik meg a szerelmespár, akik az egész állítólagos világvégétátköltötték — hagyják őket békén a világvégevel, nagyon fáradtak. A Halál meg-

halt. Ha valóban ő volt a Halál, akkor örökké fogunk élni; ha Nekrotzar nem volt az igazi Halál, akkor minden marad a régiben. Van itt egy kulcsmondat, ezt is a mindig realista Piet mondja ki. Azt hiszi, hogy a mennyországba került, s íme, itt az égben minden ugyanolyan, mint a földön. „Érdemes volt-e egyáltalán meghalni?”, kérdi. Minden megy tovább a maga útján, akár volt világvége, akár nem, teljesen mindegy.

V.: Tehát ez indokolja a záró-passacaglia szárazságát? Én ezt a zenét száraznak érzem, nem kiagyalt-nak, de száraznak.

L.: Igen. De még valamit ehhez. Az egész operának ez a kicsengése, ez a passacaglia az egyetlen hely, amely teljesen konszonáns. A passacaglia-basszus tizenkét kis- és tizenkét nagyszextből áll, azaz a kromatikus skála valamennyi hangjára kerül egy kis- és egy nagyszext. Ez a huszonnégy hangköz tulajdonképpen nem basszustéma, hanem csak keret, amelyet állandóan kitöltök hol kis-, hol nagyterccel. Tehát hol dúr-, hol moll-akkordok jönnek létre, legfeljebb néhány sixte ajoutée jön hozzá. Szinte már édeskésen konszonáns minden, konszonáns, de nem tonális. S jól figyeltem meg, a hangszerelés (majdhogynem Stravinsky-szerű az instrumentáció), meg a hangok rövidege révén ez az édeskés szépség szárazzá válik. Megint csak a befagyasztási technikáról van szó. Tehát ha újra megkérdezed, paródia-e vagy sem, megint csak azt válaszolom: igen is, meg nem is. Mind a kettő. A különböző jelenetek ugyancsak be lettek dolgozva a szönyegbe.



V.: Tehát megint a kettősség. És most, hogy a művekről való beszélgetésnek ezzel a végére jutottunk, megkérdezném: mit szólnál hozzá, ha egész beszélgetésünknek a következő Kosztolányi-idézet lenne a mottója: „*Áldott az, aki az újat hozza. Azt az újat, amely régi, de mi újnak látjuk*”...

L.: Ez nagyon szép...

V.: Magadra veszed?

L.: Igen, teljesen.

*Várnai:* — Beszélgetésünk első szakaszában megpróbáltunk felvázolni egy általános körképet; a második részben végigmentünk kronologikusan eddigi életműveden; most, hogy a végére értünk, a befejezésnek ezt a címet adnám: Ligeti György, a muzsikus.

1973 óta tanítasz a hamburgi Zeneakadémián. Beszélj, légy szíves, pedagógiai elveidről, vagy — ha ez a megfelelőbb kifejezés — tanári praxisodról.

*Ligeti:* — Én is inkább praxisnak, gyakorlatnak nevezném. Született antipedagógus vagyok, és amellet zeneszerzést nem is lehet tanítani. Csak technikát: összhangzattant, formát, ellenpontot, hangszerelést. Megkövetelem mindenkitől, aki úgynevezett modern zenét ír — bármilyen modern zenét —, hogy ismerje és legyen a kezében a hagyományos tonális összhangzattan, a Palestrina- és a Bach-ellenpont, tudjon fűgát írni és ismerje a formatant. Ez a tudás elengedhetetlen akkor is, ha önálló zeneszerzőként egészen mást csinál. Ez volt az én tapasztalatom, elsősorban Farkas Ferencnél, de Veress Sándornál, Kadosánál és Járdányinál is. Valóban nagy szerencsém volt, hogy megtanulhattam a szigorú tradicionális technikát. El nem mondhatom, meny-

nyire hasznát vettem, bármit is csináltam: mikropolifóniát, többsíkútságot, bármit. A Jeppesen szerint megtanult Palestrina-gyakorlatok nélkül nem tudtam volna mikropolifonikus szövevényeket írni. Tehát: esküszöm a hagyományos technika szükségességére. De hadd emlékeztessenek a szabad kompozíció tanításának egy negatívumára. Amennyire szükséges megtanulni a szonátavagy rondóformát, annyira ellene vagyok annak, hogy ezeket a tradicionális formákat új, mai dallami, harmóniai és ritmikai anyaggal is gyakorolják. Természetesen elengedhetetlen a hagyományos formák elemzése, de Isten mentsen az atonális szonátáktól.

Amit a szabad kompozíciós osztályban a tanár tehet, az mindössze annyi, hogy átnézi a partitúrákat, kritikát mond róluk, megbeszéli a technikai, főleg a hangszerelési problémákat, felhívja a figyelmet az esetleges belső ellentmondásokra. Időbe tellett, amíg erre rájöttem. Nem Hamburgban kezdtem a zeneszerzés-tanítást; már a 60-as évek eleje óta évente pár hétig tanítottam Stockholmban, aztán — mint említettem — Kaliforniában. Amikor Stockholmban elkezdtem a tanítást, Karl Birger Blomdahlt helyettesítettem. Ő igen magas színvonalon tartotta az oktatást: Jeppesen, aztán Hindemith Unterweisung im Tonsatz-a, sőt, különböző dodekafon és szeriális technikák is szerepeltek tanítási anyagában. Én ennek kicsit ellene voltam, mondván, hogy például a szeriális technika a 60-as évek elejére ugyanúgy történelmi kategóriává vált, mint a Bach- vagy a Palestrina-ellenpont. Megpróbáltam egy másfajta elképzelés alapján tanítani: mit lehet például a hangszí-

nekkel csinálni? Komponálunk egy darabot — persze gyakorlatként — egy szólamban vagy akár csak egy hangon, úgy, hogy a hangszínek változása adja ki a zenei formát. Mármost, az előbb azt mondtam, hogy a szabad zeneszerzési osztályban ellene vagyok a zeneszerzési gyakorlatoknak; ezzel ellentmondásban állnak az említett feladatok. Véleményemet tehát gyökeresen megváltoztattam, ma soha nem jutna eszembe azt a módszert alkalmazni.

V.: Szóval nem kurzust tartasz, hanem mesteriskolát vezetsz.

L.: Nem ez a neve, de tulajdonképpen mesteriskola. Hamburgi osztályom hallgatói mind kész zeneszerzők; nem az a fontos, hogy van-e diplomájuk vagy nincs, hanem az, hogy elvégezték-e a hagyományos tanulmányokat: összhangzattant, ellenpontot, formant. Az egyetlen dolog, amit még kurzusszerűen tanítok, az Bach-ellenpont. Ez az, amit a legtöbb helyen nem a megfelelően magas színvonalon tanítanak. E pillanatban a Bach-ellenpontot egy asszisztensem tanítja, akit két évig kínoztam invenciókkal és fűgákkal. Így több időnk van a szabad kompozícióra. Jelenleg nyolc fiatal zeneszerző van az osztályomban, hetenként kétszer jövünk össze, egy egész délutánra. Tehát nem egyéni órákat tartok, tulajdonképpen szabad társalgás van, mondhatni, egy igen nívós kávéházi diskurálás. Mindnyájan már azon a színvonalon vannak, hogy egy-egy új mű partitúráját olvasás alapján is meg tudják ítélni. (Ha lehet, akkor lejátsszuk zongorán.) A kialakuló nagy vitában mindenki megmondja, hogy mit tart stílárisan

vagy egyéb szempontból jónak vagy rossznak. Mivel valamennyien kész zeneszerzők, a legtöbb darabot már elő is adták vagy rövidesen elő fogják adni, praktikusán minden darabot előbb-utóbb meg tudunk hallgatni magnóról. Amibe nagyon részletesen belemegyek, az a hangszerelés. Semmiféle dogmám nincsen, de minden darabnak meg kell hogy legyen a maga adekvát hangszerelése. Ennek lehet az a célja, hogy világosan kiemelje az egyes elemeket, de éppígy lehet a cél a teljes öszszemosás is. Mindenki számára kötelező olvasmány Rimszkij-Korszakov hangszereléstana, meg a „nagy Kunitz”, mely, azt hiszem, a legrészletesebben tárgyalja a hangszerek használatát.

Ez az egyik feladatom Hamburgban. A másik egy olyan kurzus, amelyen mindenki részt vehet, aki csak akar. Általában 25—35 főnyi társaság gyűlik össze, nemcsak a Zeneakadémiáról, hanem például az egyetemről is vagy akárhonnán. Ez egy analízis-kurzus. Félévenként változik a téma. Például két féléven keresztül Webernt elemeztük, három féléven át késői Schubert-műveket, Mahlert, Debussyt. A következő szemeszter témája a Mozart-stílus. Arra próbálunk majd választ adni, miben áll Mozart stíláriis eltérése Haydnhoz, a mannheimiekhez vagy Johann Christian Bachhoz képest. Mi a tipikusan mozarti? A lényegét nem lehet ki-elemezni, de azt igen, ami technikai kérdés: mi a jelentősége egy-egy dallamtípusnak, figurációnak, ornamentikának, a hirtelen kromatikus harmóniakapcsolatoknak, hogyan áll elő a hihetetlen mozarti egyensúly? Mindezt egyrészt a kromatikus Mozart-darabok-

ban (g-moll vonósötös, g-moll szimfónia stb.) és a rendkívül gazdag dúrdarabokban (pl. a *Così fan tutte*-ban) fogjuk analizálni. Ennek az egész kurzusnak szeminárium formája van, nemcsak én beszélek, hanem a hallgatók is referálnak egy-egy témáról, amit aztán közösen megbeszélünk. Igyekszem a színvonalat, amennyire csak lehet, magasra srófolni; megvallom, hogy emiatt aztán elég nagy a lemorzsolódás. Mintaképem: Bárdos Lajos elemzése.

V.: Mik a tapasztalataid a fiatal zeneszerzők elképzeléseiről? Mik az új trendek, tendenciák, áramlatok? Csak az a fajta neoromantikus, neotonális zene, amiről már beszéltél?

L.: Németországban ez a tendencia nagyon erős. De érdekes, hogy a Nyugat-Európára még ma is erősen jellemző kulturális összemosódás ellenére ezek a tendenciák szinte országonként mások és mások. Amennyire erős volt az 50-es és 60-as években a stílus nemzetközisége, ma, a 70-es évekre, nagyobbak a zenei nyelvi különbségek, s ezek rendszerint egybeesnek a beszélt nyelv elhatárolódásaival. Például a német nyelvterületen most nagyon divatos neotonális nosztalgia-zenét Franciaországban szinte egyáltalán nem lehet megtalálni. Az ottani fiatal komponisták legtöbbje vagy Boulez-hez vagy Xenakishez kapcsolódik, de van egy csoport, amely éppenséggel az én *Atmosphères*-szerű zenémhez — 15 vagy 20 év késéssel. Amerikában, ahol minden 2—3 évben váltották egymást a nagy általános divatok, most van egy olyan irányzat, amely egybeesik a képzőművészeti fotorealizmussal. XIX. századi zenét írnak

egyesek, de minden elidegenítés nélkül. Tehát például egészen precízen egy Schumann-dalt; ami szerintem marhaság...

V.: Németországban is ez van?

L.: Nem. Ez az egész németországi nosztalgia-csoport sokkal komolyabb. Visszatérnek a tonalitáshoz, de valahol elidegenítve. Ez nem fotorealizmus, hanem egyfajta Straussra és Mahlerre emlékeztető „plüsszene”. Eredeti dolgot csinálnak, s az egész csoport közös nevezője az, hogy elvetik a köln-darmstadti avantgarde-ot. Ez az elvetés az azelőtti zenéhez való visszafordulással egyenlő.

V.: Ez az áramlat teljesen a fiatalokból indul ki, vagy valamelyik jelentős zeneszerzőt követik?

L.: Nem, teljesen a fiatalokból. Én magam semmiképpen sem akarok stíluskérdésekbe beleszólni — csak nívóbeli kérdésekbe —, de nem vagyok híve semmiféle neo-irányzatnak. Óriási vitáim vannak a növendékeimmel, éppen stilisztikai vitáim. Mivel a csoport három tagja az én osztályomból való, sok kívülrálló azt hiszi, hogy az én hatásom nyilvánul meg ebben az irányzatban. Ezt abszolút mértékben tagadom.

V.: Mi lehet az indítéka ennek az áramlatnak?

L.: Azt hiszem, van egy zenén belüli és egy zenén kívüli indíték. A zenén belüli ez: elég volt a szerializmusból, az aleatóriából, a Cage-i dadaizmusból, mindabból, amit Darmstadtban lehetett és lehet hallani. Az elmúlt húsz év alatt mindez elhasználódott. Mindezt én is érzem, beszéltünk is erről a Le Grand Macabre-ral kapcsolatban. Nos, nagyon helyes, hogy ezek a fiatalok

elvetik az elmúlt húsz évet szőröstől-bőröstől. Ez nagyon egészséges; de én nagyon szkeptikus vagyok: ám vessék el azt, ami volt, rendben van, csináljanak valami egészen újat, de az új legyen valóban, és ne a későromantikus, patetikus német zenéhez menjenek vissza.

V.: Lehet, hogy Stravinsky-nak lesz igaza, aki a Craft-beszélgetésekben valahol azt mondja a jövő zenéről: egyesek logarlécet mellékelnek majd a partitúrához, az általánosan elfogadott azonban Rachmaninov lesz, high fidelity tálalásban?

L.: Erről hosszasan lehetne vitatkozni; azt hiszem, ebben a formában ez nem egészen helytálló. A high fidelity Rachmaninovot meg lehet találni éppen az említett amerikai „fotorealistáknál”, akik újra leképezik Schumann-t — nem, az túl magas mérce, maradjunk Rachmaninovnál. De ez a német zenészerzőcsoport sokkal magasabb színvonalon áll ízlésben és mondanivalóban. Egyfajta nagyon expresszív és patetikusán áradó zenét írnak, ami, úgy érzem, nemcsak reakció az elmúlt 30 év avantgarde-jára, hanem valahol beöltözés is egy régi, XIX. századi viseletbe.

V.: Ez az, amit zenén kívüli indítéknak neveztl?

L.: Nem, azt valami másra értettem. Tudom, hogy korok dekádokba való beosztása nem pontos, nem helytálló, de mégis praktikus. Nos, a 60-as éveknek volt egy tipikus tünete: a színesség. Ekkor fedezték fel újra a szecessziót, az ornamént, ekkor jött a flower power-mozgalom, a hippik. (Zenében és képzőművészetben mindez visszahatás volt a szerializmusra, illetve annak képzőművészeti megfelelőjére, az op-art-ra.) Nos, ez a



színesség a 60-as években egész Nyugat-Európában egyfajta mentalitás-fellazulást eredményezett. A 70-esekben viszont — talán 1972 vagy 1973, az olajkrízis óta — megint egy nagy mentalitásváltozás figyelhető meg. A színes, hippi-légkör nyomokban még megvan, de nagyon erősen csökkent a jelentősége. Nagyon elvesztette érdekességét a happening, Cage „Az élet és a művészet azonos”-elve. Kialakult egy nagyon másfajta légkör; benne élünk és így nehezen tudom definiálni. Ez az új légkör — mindenre kiterjedően, nemcsak a művészetekre — a konformizmusé.

V.: Akkor talán nem is 1972 a határdátum, hanem 1968? 1968, Párizs?

L.: Azt hiszem, az még valahol szervesen a hippimozgalomhoz tartozott, és utórezgései még a 70-es évek elejéig tartottak. Zenében az még színes volt. Ma viszont a zene szürke. Németországban, Ausztriában, Angliában, a skandináv államokban — ezeket ismerem jobban — a 70-es évek közepe tájától kezdve lehet érezni a nagyon erős konformizmust. A fiatalok jelszava: biztosítsuk életünket; majdnem azt mondhatnám: a gimnáziumból mindjárt nyugdíjba szeretnének vonulni. Ez a megállapítás valószínűleg karikírozott túlzás, és talán a felnőtt igazságtalansága a fiatalokkal szemben. De lépten-nyomon tapasztalom ezt a biztonságra való vágyat, és az említett zenei trend, véleményem szerint, ennek a leképezése. Vissza a XIX. századhoz, nem kíséreltetni többé, biztonságra törekedni. Azonban a századforduló és 1979 között annyi minden történt a művészetben, hogy ez a reflexió nélküli visszatérés nekem valahol gyanús.

V.: Egyikünk sem tanult jósolni, bennem mégis felvetődik egy kérdés: ez az egész — ahogyan kifejtetted, nagyon komplex — áramlat vajon életképes-e perspektivikusan?

L.: Azt hiszem, ezt csak utólag lehet majd megmondani. Lehet, hogy jön egyszer ezen az irányzaton belül egy nagy zseni és csinál valami lényegeset.

V.: És mit csinál? Egy új VI. Mahler-szimfóniát vagy egy új Istenek alkonyát?

L.: Nem, talán tényleg csinál valami eredetit, de ebből a visszafordulásból kiindulva. Lehet, hogy ez az egész gondolkodásmód, amely a progresszivitást és a visszafordulást ellentétnek tartja, valahol csak bennünk van meg, a mi generációnkban, akiknek számára a progresszivitásnak nagy jelentősége volt. Én magamban és magamról azt érzem, hogy progresszívnek kell lennem, de lehet, hogy az én szempontom hibás, lehet, hogy totyakos öregember vagyok, aki nem érti az idők szavát. Ne jósoljunk; jóslataink oly szubjektíven indulnak ki saját magunk vágyaiból! A történelemben eddig azt láttuk, hogy minden másként történt, mint ahogy gondoltuk. Azt hiszem, ez lesz a művészetekben is. Nem tudjuk...

V.: A XIX. századról beszéltünk, s ez jó alkalom arra, hogy átkössünk a következő témához. Egy nyilatkozatodban vagy leveledben azt írtad: „Szeretek minden jó zenét”. Tehát a régebbi korok zenéjéről kérdezlek most. Több zeneszerzőről már beszéltünk, de mindig abból az aspektusból: honnan vettél át hatásokat. Most teljesen találomra, mellőzve a történelmi sor-

rendet, említénék néhány zeneszerzőt, és kérdezem a véleményedet. Először azt, akiről utalás formájában sokszor esett szó köztünk, közös kedvencünket: Gustav Mahlert. Mi az, amit felfedeztél benne, mi az, ami miatt oly nagyra értékeled?

*L.:* Talán külsőségnek tűnik, de nem külsőség: fantasztikus hangszerelése. Az a fajta felbontása a zenekarnak, hogy az egyik hangszer játszhat fortissimo és a másik pianissimo — egyidejűleg. Például a fuvola pianissimója magas fekvésben átüti egy mély vonós hangkombináció fortissimóját. Régebben úgy gondolkodtunk, hogy ha akcentust hangszerelünk meg, akkor minden hangszer azonos hangerővel egy akcentust játszik. Mahler és Ives hozta be a differenciálást, az egyidejű-többsíkú elképzelést. Ez az egyik szempont Mahlerrel kapcsolatban; a másik a formai. Különösen az olyan végtelenül hosszú tételeket szeretem, mint a VI. Szimfónia fináléja, a III. és a IX. első tétele. Ezekben ugyan megvan a szonátarondó sémája, de ez a séma már nem jelent semmit. A forma tovahömpölyög, epikusává válik; Adorno zenei regénynek nevezte, és azt hiszem, ez nagyon helytálló meglátás. Egy másik oka annak, hogy Mahlert annyira szeretem, talán az, hogy régebben alig ismertem, és tulajdonképpen csak felnőtt korban ismertem meg közelebbről. 1947 körül, pesti diákkoromban volt két csodálatos koncert: Klemperer dirigálta a IV. Szimfóniát és Kleiber az első. Ez utóbbi volt életem talán legnagyobb karmester-élménye. Amihez Mahlernek közvetlenül nincs köze — akkoriban nem szerettem különösebben, beletartozott abba a

„bombasztikus”, patetikus, későromantikus zenei világba, amit nemhogy én nem szerettem, de amit akkor-tájt nem volt divat, nem volt illő szeretni.

V.: Nem gondolsz néha arra, hogy mindent el kell felejtenünk, amit annak idején zenetörténeti értékelésként tanultunk?

L.: Hát azt hiszem, például Szabolcsi Bence Mozart-értékelése ma is helytálló. De nagyon sok minden, amit akkor nem szerettünk, az most, úgy harminc év múltán, nagyon más színben tűnik fel. Mahler izére is később jöttem rá. Lehet, hogy ebben az is közrejátszott, hogy az utóbbi 20 évben főleg Bécsben éltem, és a bécsi hang megismerése hozott közel Mahlerhez. Érdekes, hogy ugyanez viszont nem hozott közelebb Schönberghez, aki szintén bécsi. Tisztelem, nagyra tartom jelentőségét, szeretem egyes műveit, de nem szeretem kissé akadémikus, kissé post-Brahms jellegét. És nem hiszem el Schönberg nagyot-akaráását — amit habozás nélkül elhiszek Beethovennek.

V.: És a Mahlerét?

L.: Mahlernél olyan csodálatosan félresikerült ez a nagyot-akarási! Nagyot-akarási nagyformái valahogy csöddöt mondanak, és ez megható. Törés van benne a hatalmas szimfonikus akarat és az eredmény között. Ez az, amit annak idején nagyon negatívan kritizáltak Mahlernél, amikor azt mondták: széttöredezik a zenéje. Nem értették látszólagos illogikus formálását, engem viszont éppen ez a tépettség, a „Zerrissenheit” vonz végtelenül. Mahler olyan valaki, akit egyidejűleg lehet csodálni és sajnálni.

Ugyanakkor nem szeretem a nagyot-akarást Wagner-nél, Richard Straussnál és Schönbergnél. Szeretem Bergnél. És szeretem a kicsit-akarást Webernnél.

V.: Tulajdonképpen mit értesz nagyot-akaráson?

L.: Nagyképűséget is. Ha valaki valami óriásit akar csinálni, a legmagasabb tornyot építeni, a leghatalmasabb szimfóniát írni. Gondolj Berliozra: a Gyász és diadal-szimfónia többezres előadói apparátusa a gesztusnak valami olyan hatalmasságát jelenti, amit végtelenül nem szeretek. Sokkal közelebb áll hozzám a mozarti szellem, a „kis gesztusokkal a leghatalmasabb zenét csinálni” elve. De ahol sikerül ez a nagyot-akarási, mint a beethoveni V. Szimfónia első tételében, az valami csodálatos. Wagnert elismerem mint hatalmasan nagy zeneszerzőt, de nem szeretem igazán. Ezek persze nagyon szubjektív vélemények.

V.: Éppen ezekre vagyok kíváncsi.

L.: Ha azt kérdezed, hogy kik valóban az egészen kedvenc zeneszerzőim, akkor válaszom az, hogy e pillanatban éppen változik a véleményem. A 60-as évek során nagyon érdekelt Mahler. De, mondjuk, az abszolút legmagasabb polcra, a magam legmagasabb polcára nem helyezem.

V.: És kit igen?

L.: Először is természetesen azt a négyet, akit mindenki a legmagasabb polcra tesz: Bachot, Mozartot, Beethovent és Schubertet. A következő polcon jelenleg Schumann a kedvencem. Mindig nagyon szerettem Schumann-t, de most különösen nagy fontossága van számomra. Amikor most megpróbálom saját zenémet

a teljesen kihűlt, távoltartott vagy inkább távolról láttott muzsikától egyfajta közeli sodráshoz eljuttatni — ebben például Schumann-nak nagyon nagy hatása van rám.

V.: Hát a négy nagyról nem kell beszélünk. De mi az, ami Schumannban vonz? Kifejezetten zeneileg értem a kérdést, nem általánosságban, nem olyan fogalmakban, mint zabolátlanság vagy rapszodikusság.

L.: Technikailag gondolod? Technikailag például Schumann belső ornamentikája izgat. Ahogy zongorazenéjében állandóan belső szólamok tekeregnek; ez olyan valami, ami őelőtte ismeretlen volt. A másik dolog a schumanni forma. Nála is megvannak a sémák, de nem az a lényeges. Tulajdonképpen arról van szó, hogy a nagyformán belül, a finomabb formszinten állandóan minden tovahalad; nem az a statikus, kiegyensúlyozott forma ez, mint a bécsieké vagy még a Schuberté. Ez a rendkívül dús belső, nem-szisztematikus szólammozgás nem kontrapunktika, hanem egyfajta túlburjánzó figuráció vagy ornamentika. Ez a módszer rendkívül eredeti, és valahol nagyon is hat az egész schumanni formálásra, amelyről ezért érzem azt, hogy „kilépett a folyómederből”.

V.: Az operakomponistától azt kérdezem: mi a véleménye az operaszerző Mozartról és Verdiről?

L.: Hogy a Don Giovanni és a Figaro a legcsodálatosabb operák és a Così fan tutte a legszebb zene — az közhely. Hogy Mozart volt a példaképem, erről tulajdonképpen nem szabadna beszélni, illetlenség az összehasonlítás. De mégis: mintaképem volt a mozarti

nem-irodalmi opera, tehát az, hogy a karaktereket és szituációkat zenén keresztül kell megeleveníteni. És Mozarttal majdnem egy színvonalra emelem a drámai zenében a késői Verdit. Bár Boito librettója maga is csodálatos, Falstaff karaktere a zenében van megrajzolva. Azt lehetne mondani, még a pocakja is meg van komponálva. Látod, ez is közhely...

V.: Az *még* nem közhely, de ha nem is most, majd egyszer egyetértesz azzal, hogy nemcsak a Falstaff remekmű Verdi életművében.

L.: Azért emeltem ki, mert a Le Grand Macabre-ban mintaképem volt ez a fajta buffo-opera. Különbösen gyermekkorom óta Verdi-rajongó vagyok. Az Otellót és a középső Verdit majdnem ugyanannyira szeretem, mint a Falstaffot.

V.: Hadd említsek egy zeneszerzőt, akivel kapcsolatban általában ellentétbe szoktam kerülni mai zeneszerzőkkel. Beszélgetéseink során egyszer eléggé pejoratív ízzel említetted Puccinit...

L.: Puccininak a szentimentalitása végtelenül távol áll tőlem. De a Bohémélet II. felvonásának szimultaneizását, ahol ugyancsak a zenében zajlik le a dráma, végtelenül szeretem. De csak a Bohéméletet és talán a Gianni Schicchit. A Toscát vagy a Turandotot nem bírom.

V.: Nem gondolod, hogy ez esetleg előadási stílus kérdése?

L.: Lehet. Mindig hajlandó vagyok revideálni véleményemet. Sokszor változtattam véleményt, mégpedig egészen döntő módon is.

V.: Rendkívül rokonszenves vonás: az ember sose szégyelli megváltoztatni a véleményét.

L.: Van zeneszerző, akit szeretek, de vannak művei, amelyeket nem szeretek. Debussy egyik legfőbb kedvencem. A Pelléas gyönyörű zene, de mint dráma unalmas. Még a legszebb színpadi előadását sem szívesen nézném meg. És vannak művek, amelyeket soha nem fogok megszeretni. A Parsifalt, azt hiszem, nem vi-selem el soha, és a Rózsalovagot szívből utálom.

V.: Visszatérnék egy mondat erejéig Mahlerhez, hogy átköthessek beszélgetésünk befejező szakaszához. Beletartozik-e szerinted a mahleri nagyot-akará-sba az, hogy Mahler számára egy-egy szimfónia — nem tudok jobb kifejezést találni — szószék volt, amiről az egész emberiséghez szólt? Tehát Mahlernek az a jellegze-tessége, ami persze Wagnerben is megvan...

L.: Tehát az ideologikus oldala: a zene nemcsak zene, hanem missziója is van. Gyűlölöm a misszionáriu-sokat. Minden hit misszióját, a tudományét is, amely-nek misszionáriusai mind áltudományosak.

V.: Éppen ide akartam elérni. Hagyjuk a misszió kifejezést: van-e a zenének *üzenete* — ha nagyot akarnék mondani: az emberiséghez, a hallgatósághoz, a közönséghez? Innen aztán logikusan következik a má-sik kérdés: ha van, akkor mi a Te zenéd üzenete?

L.: Tudom, ez divatos kérdés.

V.: Divatos, azt hiszem, amióta zene létezik...

L.: Nem hiszem, hogy mondjuk Bach, Haydn vagy Mozart idejében ez a kérdés egyáltalán felmerülhe-tett volna. Az emberek zenét csináltak. A zene misz-sziója? Nem is értették volna a kérdést. Azt hiszem, ez inkább a késői XIX. századnak, a „titán” zeneszerzők



korának kérdésfeltevése. Hogy én miért komponálok? Ha nagyon őszinte vagyok, akkor azt mondom: komponálok, mert kedvem van hozzá. Saját magam számára. Misszió nélkül. Tudom, jön a keresztkérdés: komponálnék-e, ha Robinson módjára élnék egy szigeten és tudnám, műveimet soha senki nem fogja meghallgatni. Erre a kérdésre nem tudok válaszolni. Azt mondtam: saját magamnak komponálok. De borzasztóan örülök, ha zeném más valakinek tetszik, ha jót mondanak róla. De az, hogy megváltoztassam, megmentsem, megváltssam az emberiséget, vagy közöljem az „igaz hitet”...

V.: Sem ez, sem az — a zene lehet egyszerűen lételet is.

L.: Igen, de nem tudatosan. Egészen bizonyos, hogy a művekben benne van minden leülepedett élet-tapasztalat, benne van az, amit életérzésnek lehetne nevezni. Benne van, akár akarjuk, akár nem. De ha valaki ezt plakátszerűen használja fel: „ezt és ezt akarom most kinyilatkoztatni” — ez nem az én világom. Én azt írom, amit *én* akarok, de ez természetesen szól mindenkinek, aki csak meg akarja hallgatni. Soha nem kötnek népszerűségi kompromisszumot. Ezért mondtam egyszer, hogy nem szeretem a házizenét. Házizenén persze nem a Haydn-vonósnégyeseket vagy a Schubert-négyezéseket értem, hanem ha valaki ilyen pedagógiai mellékízzel ír házimuzsikát. A Mikrokozmosz pedagógiáját természetesen elfogadom, az egyfajta technikai tanítás. De végtelenül távol áll tőlem — szándékosan fordítom ki a címet — a „Nagy kezek, kis mesterek”.

V.: Az előbb majdnem sikerült, hogy sarokba szorítsalak. Légy szíves, menj vissza!

L.: Igen, megyek. Hol a sarok?

V.: A zene célja: a látélet, az élettapasztalat, az életérzés. Az egyik első kérdés, amit feltettem neked, ez volt: Befolyással vannak-e a külső életút eseményei, élményei az alkotásra? A leghatározottabb igennel feleltél...

L.: Igen, de csak indirekt módon. Nem úgy, hogy ha az ember boldogtalan, akkor szomorú zenét ír. Ebben a formában egyáltalán nem áll a dolog. Amikor komponálok, nem gondolok arra, hogy művem fog-e tetszeni vagy nem, hogyan fogják fogadni. De mivel ugyanolyan ember vagyok, mint a többi, mivel egy bizonyos korban, egy bizonyos helyen, egy bizonyos társadalmi kontextusban élek: anélkül, hogy akarnám, automatikusan, a zenémben benne lesz valami, amit mások is érteni fognak. Tehát nem hermetikus nyelvet beszélek, még akkor sem, ha ez a nyelv az első pillanatban nehéznek tűnik, és első hallásra talán csak a bennfentesek értik. Összegezve: az a zene, amit saját magamnak, saját magam kedvére írok, fog valamit mondani. Ezzel válaszolhatok az üzenetre vonatkozó kérdésre. De ez nem valami szándékolts üzenet, nem program. Az ilyenfajta indirekt üzenet, azt hiszem, minden zenében benne van.

V.: Ha most kedvenc hasonlatomat idézem, és azt mondom: Ülj fel a csillárra, és onnan nézzél le saját magadra — mi az az üzenet, amire az előbb utaltál? *Most* vagyunk benne a sarokban.

*L.:* Nehéz megfogalmazni, de megpróbálom, valóban távolról nézve darabjaimat, mintha nem én lennék a szerzőjük. Feltűnik valami, amiről már beszéltünk: a félelem, és a félelem legyőzése egyfajta távlattal. A félelmet fordított gukkerrel nézni. Ez talán egy lényeges jellemvonása — nem üzenete — ennek a zenének. Aztán a komikumnak és a félelemnek, a buffának és a seriának nem csak keveredése, hanem teljes egybeesése. A komoly egyben komikus és a komikus egyben félelmetes is. Ha most tényleg nagyon messziről nézem eddigi életművemet: talán ez az, ami az én zenémben valóban új, ami ebben a formában eddig még nem volt. Gondolok a két Aventures-re és a Le Grand Macabre-ra. Ehhez egy megjegyzést: Eddig két előadásban láttam az operát, kétféle rendezésben. Az egyikben a darab démonikus volt, és noha sok rendezési gyengeséget találtam benne, ez volt számomra az adekvát rendezés. A másik sokkal feszesebb, lendületesebb volt, de a rendezés nagyon egyoldalúan a darab humoros oldalát emelte ki, a démonikus elemet a minimálisra szorította. Ez volt a rosszabb rendezés, a nagyobb rutin ellenére.

*V.:* Ha most átkapcsolunk egy magas szintre, és a rendezőt behelyettesítem a közönséggel, s a Grand Macabre-t Ligeti György eddigi egész alkotásával — akkor ez így általánosítható?

*L.:* Azt hiszem, igen.

*V.:* És ezzel értünk célhoz.

*L.:* Tehát most benne vagyok a sarokban?

V.: Most már nem. A megfelelő kifejezés eszerint:  
az üzenet korunk láttelele?

L.: Benne van, akár akarom, akár nem.

V.: Megfordíthatom? Nem benne van, hanem túl-  
nyomórészt ez van benne a zenédben?

L.: Azt hiszem, igen.



WŁODZIMIERZ KOTONSKI

## A MODERN ZENEKAR ÜTŐHANGSZEREI

Az európai hírű lengyel zeneszerző könyvét második – változatlan – kiadásban adja közre a Zeneműkiadó. Az új kiadást elsősorban az indokolja, hogy napjainkban egyre nagyobb szerep jut a zenekarokban az ütő-instrumentumoknak.

Kotonski könyve szisztematikusan csoportosítja a hangszereket, s az egyes csoportokon belül mindent elmond az instrumentumokról. Beszél a játékmódról, színekről, színkeverési lehetőségekről, írásmódról.

A hangszerismertetéseket szemléltető ábrák és kottapéldák színesítik.

A kitűnő összefoglaló egyaránt szól a szakmabeliekhez és a nagyközönséghez.



ZENEMŰKIADÓ

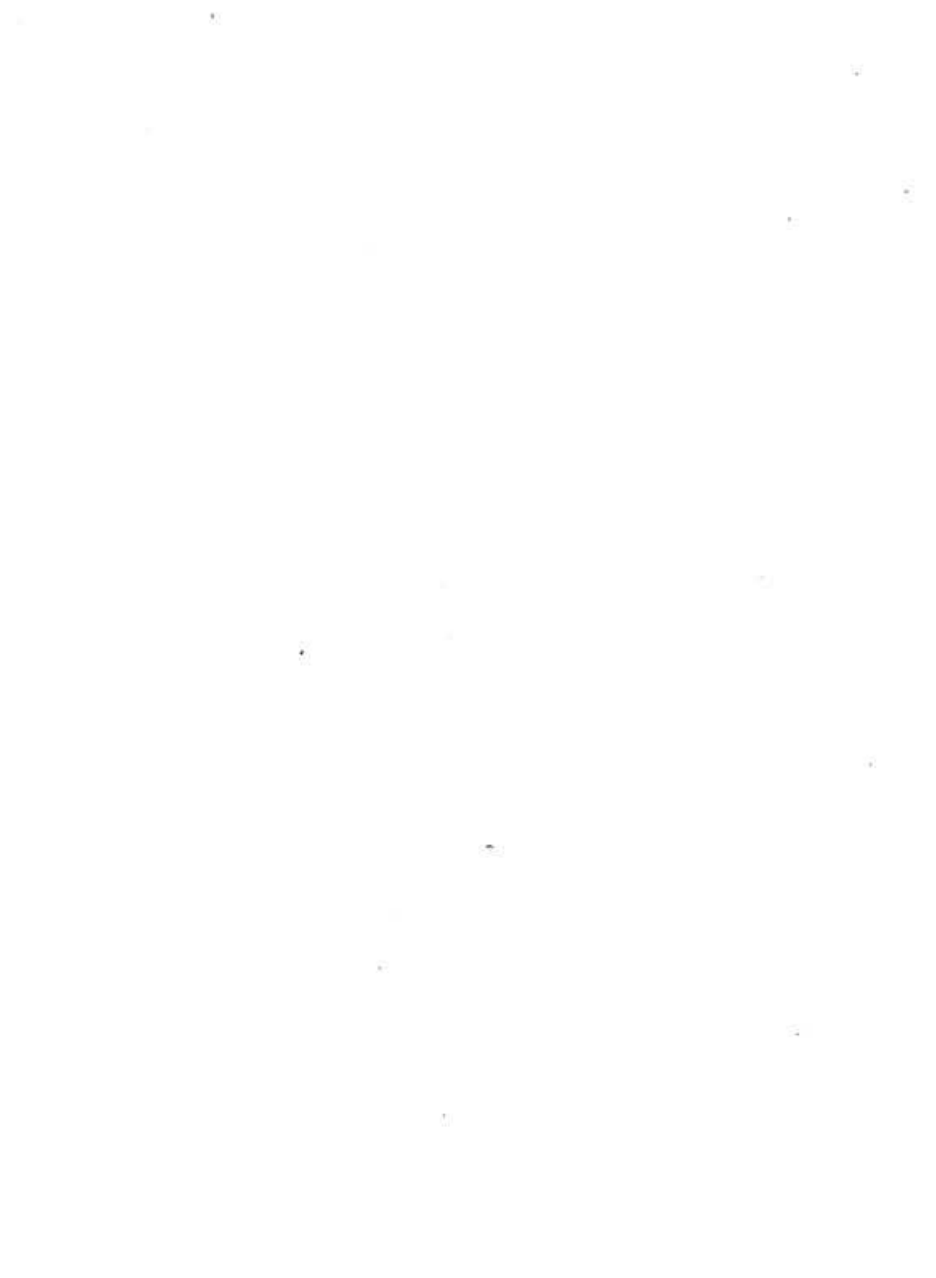
VARGA BÁLINT ANDRÁS

MUZSIKUSPORTRÉK

A Rádió zenei műsorainak hallgatói jól ismerik Varga Bálint András nevét, aki mindig a jól felkészült, érdeklődő ember szemszögéből kérdezi elsőrangú művészp partnereit. Mostani kötete a rádióban elhangzott riportok sorozata. A beszélgetésekből Boulez, Dallapiccola, Menuhin, Elisabeth Scharzkopf, Boulanger és más neves művészek portréján kívül még valamit kap az olvasó: korunk zenei életének sokszínű, ellentmondásokkal teljes képét.



ZENEMŰKIADÓ



VÁRNAI PÉTER

## BESZÉLGETÉSEK LIGETI GYÖRGGYEL

Ligeti Györgyöt, a Bécsben élő, magyar származású zeneszerzőt igen sokan tartják a legnagyobb élő komponistának, de legalábbis korunk zenéje legjelentősebb vezéralakjai egyikeként. Minek köszönheti ezt a hírnevet? Talán leginkább annak, hogy sohasem követett egyetlen „divatot” sem, távol tartotta magát a darmstadti iskolától éppúgy, mint bármely más, napjainkban feltűnt csoporttól. Mindig megmaradt saját egyéniségénél, melynek legfőbb jellemvonása a zeneiség. Talán meglepő, ha egy komponista dicséreteként a zeneiség szót használja valaki. Akik azonban ismerik az utolsó harminc év muzsikáját, azok tudják, hogy ebben a zenében hányszor és hány különböző formában uralkodott el az öncélú konstrukció, az elmélet a zene — természetesen megformált-megszerkesztett, de mégis spontán — áradása fölött.

Ligeti különböző zenei újításai iskolát teremtettek. Sokan átvették tőle a mikropolifóniát, a beszélt nyelv lejtésének formaképző módszerét, sőt zenéjének néhány tipikus, egyedi jellemvonását is. Mindezekről a stílusjegyekről, a stílárís fejlődés útjáról, a Ligeti-zene tisztán zenei és eszmei jellegzetességeiről vallanak e beszélgetések.

A kötet Ligeti György első budapesti szerzői estjére jelenik meg.