

Köszönöm türelmüket,
és
kívánok
Neked
nagyon boldog
kalandozást
a tükör túloldalán,
a
vad
és
szelid
mikrohangok
földjén.

Coda post festa

... a PURGATORIO végéről (Dante: szintén ajándék Ligeti Verától és Györgytől, a harmincadik születésnapomra):

*„S'io avesse, lettor, più lungo spazio
da scrivere, io pur canterei 'n parte
lo dolce ber che mai non m'avria sazio;
ma perchè piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda,
non mi lascia più ir lo fren de l'arte.”*

Peskó Zoltán

VIVACE MINACCIOSO*

Szegárdy-Csengery Klára fordítása

Ligeti György zeneszerzői munkája során egy mű születését mindig a kortárs zene változásai ihlette esztétikai megfontolások előzték meg. Bár az, amit ír, mindig messzemenően zenei fogantatású, s ő maga mesterségének rendkívül alapos művelője, első döntéseiben a forma és eszköz megválasztását mégis mindig egyértelműen a kortárs zene aktuális eseményeinek mélyreható elemzése előzi meg. Nem volt ez másként Ligeti és a zenés színház eddigi találkozásai esetében sem. Alkotói fantáziáját itt is különböző aktuális feltételek határozták meg: úgy tetszik, számára a saját korától való függetlenség egyenlő a realitás tagadásával.

Élete első harminchárom évében Erdélyben és Magyarországon ez a zenei realitás

* Tempómegjelölés a LE GRAND MACABRE partitúrájában. A cikk Ligeti György operájának első olaszországi előadása alkalmából íródott, mely Bolognában volt 1979. május 5-én.

Bartók Béla minden mást felülmúló hatása volt. Ezt követően Ligeti német nyelvterületen dolgozott, a később kialakuló szeriális technikák éghajlata alatt, az ő szavaival élve, a „mélyhűtött expresszionizmus” világában. Ausztriai és németországi tartózkodásait többször is megszakította, elsősorban egy hosszabb és jelentősebb egyesült államokbeli úttal, melynek során eleven kapcsolat alakult ki közöttük és számos ott élő fiatal zeneszerző, illetve a legkülönbözőbb amerikai képzőművészeti és irodalmi irányzatok között. Ezek az új művészi tapasztalatok éppen a röviddel a művész amerikai útja után keletkezett LE GRAND MACABRE szempontjából voltak fontosak – ha nem is kizárólagosak –, mert megerősítették Ligetiben a már korábban elkezdődött eltávolodást a posztexpresszionizmus esztétikájától. Tévedés volna azt feltételeznünk, hogy itt pusztán amerikai kortársak hatásáról van szó. A hatvanas években valójában számos komponista, mint például a darmstadti iskolából származó Berio, Kagel, Ligeti, Schobel, Stockhausen és mások, félretette a szeriális strukturalizmust, hogy egyéb technikákat részesítsen előnyben. Egyre gyarapodó ismereteik az Európán kívüli zenéről, a népzenei elemek ismételt felhasználása, az improvizációs műfajok kialakulása, valamint a zenélésben magában rejlő teátrális előadói vonások felfedezése lényegesen megnövelte a távolságot közöttük és az ötvenes évek „mélyhűtött expresszionizmusa” között. Különös, de új aspektusai ellenére ez a hatvanas évek végén keletkezett zenei nyelv (és így a LE GRAND MACABRE zenei nyelve is) az ötvenes évekéhez képest az otthonosság és közvetlenség meglepő érzését kelti bennünk: mintha valami ismerőset, valami „kevésbé modernet” és épp ezáltal „könnyebben érthetőt” hallanánk. A tonális elemek, a különböző zenei idézetek és évszázadok óta jól ismert ritmusok az első pillantásra inkább a visszalépést, semmint a haladást juttatják eszünkbe.

A strukturalizmustól és a technikai és technológiai haladás zenei alkalmazásába vett hittől való elidegenedés okait ma még nehéz pontosan megállapítani. Mielőtt az esztétikai, szociológiai vagy akár politikai háttér elemzésében elmerülnénk, alaposabb információkra van szükségünk a művészeti és szellemi élet más területeiről, ahol kétségkívül hasonló jelenségeket tapasztalhattunk. Talán a zeneszerzők általános, alapvetően defenzív orientáltságú magatartásának részben öntudatlan megváltozásáról van itt szó. Az ötvenes évek avantgardisztikus, Anton Webern nyomdokait követő komponálási technikáira az volt a jellemző, hogy különböző kreatív aspektusokat a zenei intellektus egy meghatározott területének rendelt alá, amint azt például Pierre Boulez tette STRUCTURES című művében igen következetes módon. Valójában ő volt az az ítélőbíró, aki pályafutása kezdetén egy hasonlóképpen „könnyen érthető” zenei irányzatot, századunk első felének neoklasszicizmusát s annak legjellemzőbb színpadi termékét, Strawinsky THE RAKE'S PROGRESS című művét a legfelső fórumon elítélte. Számára ez a mű jelentette a kényelmes, sikert és újszerűséget egyaránt magába foglaló „harmadik utat”, Schönberg szavaival élve azt a középutat, amely bizonyosan sohasem vezet Rómába. S az érv nem is egészen helytelen, ha az akusztikai anyag és a komponálási technikák fejlődésének eredményeit nézzük! Mégis, 1970 körül néhány zeneszerzőt az a kérdés foglalkoztatott, hogy a kreativitás fejlődési pályája vajon mindig egyetlen egyenes vonallal ábrázolható-e, nincsenek-e eltérő utak, ösvények, helyszínek, melyek néha az összefüggések egész hálóját alkotják, különböző kanyarokat írnak le az idők folyamán, s nem várt találkozásokhoz vezetnek. Így például a LE GRAND MACABRE váratlanul ama bizonyos elítélte, ám Ligetinek különösen kedves THE RAKE'S PROGRESS hatását mutatja. Az eredmény egészen más, habár a két mű számos ponton kapcsolódik egymáshoz, s nem csupán az opera fináléjának dramaturgiai felépítésében.

Művéről beszélve Ligeti azt egy ízben „*anti-antioperának*” nevezte, s ebben az elnevezésben az „*anti*” szó megkettőzése utalás az operától teljes mértékben elforduló Mauricio Kagel-féle zenés színháztól való eltérésre. „Szándékosan vagy véletlenül” – Ligeti Strawinsky KÉJENC-ére támaszkodva nyilvánítja ki a kageli antioperától való eltávolodását. Ám a távolság ellenére egy mindkettőjük számára fontos dramaturgiai elemmel kapcsolódik Kagelhez: mindketten vonzódnak az abszurd játékhoz, kedvüket lelik a tréfában és humorban, melynek skálája a gyermekitől a legfeketébbig terjed.

Az abszurd elemek átültetése a zenébe Ligetit valójában már régebben, parateatrális módon foglalkoztatta, s AVENTURES, illetve NOUVELLES AVENTURES címmel tizenöt évvel a LE GRAND MACABRE megszületése előtt két rendkívül érdekes művet alkotott. Nem véletlen tehát, hogy operájához egy abszurd színpadi művet választott librettónak, Michel de Ghelderode szövegét. Librettistája, Michael Meschke segítségével strukturális felépítést kölcsönöz a műnek, mely dramaturgiai komponenseiben nemcsak a THE RAKE'S PROGRESS-re támaszkodik, hanem annak eredeti mintaképeire, XVI. és XVII. századi operákra is (amelyeket Ligeti továbbfejleszt). A zene a maga eszközeivel könnyen folytatja Ghelderode irracionális színpadi játékát, hiszen a zenei irracionális magával a zenével egyidős.

Egy ritmusképlet szándékos ismétlése vagy eltorzítása elszórakoztatja a kisgyermeket, Beethoven első szimfóniájának fináléjában a megszakított skála pedig vagy kétszáz év óta a zenekari muzikusokat. J. S. Bach, aki képes volt arra, hogy nevének kezdőbetűit beillesse mesterműveibe (számtalan későbbi zeneszerzőt arra ösztönözve ezáltal, hogy ugyanazt tegye), gyakran játszott strukturális kidolgozási technikájával, hol tréfás ihletéssel, hol anélkül. Haydn minden művéből egyértelműen kiérezhető a zenei formával folytatott játék. Verdi FALSTAFF-jában a játék alapvető színházi koncepcióvá válik, zenéje egyenesen elképzelhetetlen a játék, a gyermeked s egyúttal mégis bölcs tréfálgatás nyújtotta öröm nélkül. Rossini buffooperáira a könnyed, kifinomult humor nyomja rá bélyegét, mely – mint egyetlen dramaturgiai elv – erősen emlékeztet egy absztraktabb színházi esztétikára.

Néhány hangszeres technikai gyakorlatban is fellelhető valamiféle abszurd játékos kedv (Hanon gyakorlatai stb.), amely nélkül ezek a darabok túllépnének az elviselhetőség normális keretein.

A legzseniálisabb komponista, akinek mind tisztán zenei, mind pedig színpadi téren sikerült egyesítenie a gyermeki tréfát a legmagasabb szintű költőiséggel, kétségkívül Mozart (gondoljunk csak Papageno és Papagena kettősére A VARÁZSFUVOLÁ-ban). A komoly vagy humoros játék egész operai életművét áthatja, a színpadi égbolt jeleneitől kezdve (ahonnan A VARÁZSFUVOLA-beli három fiú alászáll) a zenekari árookban ülő muzikusokig, akik maguk is ezerféle módon vesznek részt a játékban. Lehetőségeinek száma, úgy tetszik, határtalan: a FIGARO HÁZASSÁGÁ-nak hét kezdő ütemében az elrendező zenei szimmetriával új tréfát, hogy mintegy előre jelezze: bolond egy napnak nézünk elébe; a COSÌ FAN TUTTÉ-ban az „igaz” szerelem fogalmával játszik, ezúttal kesernyés komolysággal, a DON GIOVANNI-ban a Komtur szobra előtt elhangzó duettben pedig a túlvilággal.

A LE GRAND MACABRE partitúráját első ízben átlapozva az volt a benyomásom, hogy az abszurd játék egy bizonyos fajtájának szándékos apoteózisával állok szemben. Később természetesen a mű más vonatkozásai is világossá váltak előttem. Csakhogy ez az alapmagatartás a benne rejlő további ragyogó impulzusok nélkül is robbanásszerűen töri át a zenei stílusfejlődés és a purisztikus beállítottságú akusztikakutatás logi-

káját. Ligeti bevonja operába a játékos kedvet, s ezáltal az esztétika világában eljut a posztexpresszionizmustól legtávolabbi pontok egyikéig. Így a librettót is számtalan helyen módosítják a szövegíró Meschke vagy a zeneszerző saját megoldásai. Astradamors asztrológus konyhalatinsága például egyesíti magában a zenei és színpadi blődlit, a titkosrendőrség főnökének, Gepopónak [Geheim-politische Polizei] vokális szólama a bolgár, andalúz, brazil és egyéb folklórelemekkel folytatott játékra épül. A Nick-Nekrocár elleni játszmáját megnyerő Piet szerepe állandó játék az ittassággal. Maga Nekrocár a világ feletti ítéletet gregorián stílusban hirdeti meg, mely hemzseg az Apokalipsziszból vett hibás idézetektől – később azonban, a bor hatása alatt, boldogan gyermekded szójátékokat fabrikál.

Anton Webernt valószínűleg vajmi kevésbé vonzotta volna az a feladat, hogy az ábécé minden egyes betűjére trágár szót költson, amint azt a Fehér és a Fekete Miniszter teszi. Bartók, aki igen komoly természetű volt, bizonyára sértve érezte volna magát, ha Mescalina háztartási problémáiról szóló „jiddis” lamentójában (amely egyszerre rokona a Dulle Grietnek és Fellini Saraghinájának) Monteverdi LAMENTO D'ARIANNÁ-jával keverve saját stílusát kellett volna felismernie.

Mindez azonban nem jelentheti azt, hogy tilos az eredeti és személyes zenei nyelv, beleértve, horribile dictu, még az opera rejtett zenei alapszerkezetét képező szeriális technikát is. A végtelenül gazdag emléktanyag és a sok „objet trouvé” ellenére Ligeti hú marad önmagához, és korábbi szimfonikus és kamaraműveinek komponálási technikáját követi, így a zenekari textúra gyakran félreismerhetetlenül árulkodik a komponista személyéről: gondoljunk csak a harmadik kép utáni közjátéokra vagy Amando és Amanda szerelmi kettősére (e két hős szándékosan Botticelli korabeli kosztümöket visel), amely a hagyományos szerelmi duettekől eltérően nem szentimentalizmusával, hanem újszerű, ihletett líraiságával ragadja meg a nézőt.

Némi félreértésre adott okot, hogy maga a zeneszerző csak ritkán hajlandó nyilatkozni művéről. A szex és karikatúra természetesen éppoly fontos alkotórésze a LE GRAND MACABRE-nak, mint A VARÁZSFUVOLÁ -nak a szabadkőművesség és a népiesség. Ligeti utalásai a pop-artra, a comic-stripre stb. azonban aligha kielégítőek, ha tanulmányozzuk az opera zenei nyelvének amaz arcukat, mely a más komponisták műveiből vett idézeteken (szerkezetek, dallamok, ritmusképletek) alapul.

Többé-kevésbé felismerhetően idézi Offenbach KÁNKÁN-ját, Strawinsky TAVASZI ÁLDOZAT-át, a LES NOCES-t, A KATONA TÖRTÉNETÉ-t vagy akár Schubert GRÄTZER GALOPP-ját és sok más konkrét darabot vagy stílust. Nemcsak a zenei asszociációk gazdag tárháza jön létre ezáltal, hanem a legkülönbözőbb komponálási munkamódszereké is, amelyekkel a zeneszerző konfrontálja és kezeli ezt a történeti anyagot. Ligeti egészen másként látja és dolgozza fel a pszeudobarokk Rameau-bourrée-t, mint a harmincas évek ortodox dodekafóniájára emlékeztető tükörkánont a negyedik képben: egyszer idéz, majd a különböző korok stíláriis módszereinek konkrét tematikus eredet nélküli utánérézése, illetve újrajrása következik. Hogy örömet szerezzen a hallgatónak, aki fölismer egy idézetet, Ligeti azt időnként más idézetekkel kapcsolja össze, mint például Astradamors „tánca” alatt Mescalínával. Itt a TAVASZI ÁLDOZAT-ból bukkan föl egy futam Offenbach KÁNKÁN-jának s egy csárdás zárófordulatának kíséretében. Ismét másféle kompozitorikus helyzet áll elő a Nekrocár heroikus bevonulását kísérő harmadik képbéli nagy kollázsban (négyütemnyi ostinato Beethoven EROICÁ-jából, fölötte számtalan motívummal erdélyi népdaloktól Joplinon át egészen a csacsacsáig), s megint csak más a szintén kollázsszerű, ám átkomponált GALLIMATHIAS-ban, amely a DON GIOVANNI szimultán zenekarát juttatja eszünkbe.

Hogy e technika működését jobban megérthessük, érdemes utalnunk egy jelenetre, amelyben Astradamors, miután végre megszabadult Mescalínájától, bátorító Wohlauf-dalra fakad, melyben Ligeti Walt Disney HÓFEHÉRKÉ-jéből idézi a törpék világhírű dalát (HEY-HO...). A stockholmi ősbemutató után valaki gratulált Ligetinek ehhez a ragyogó ötletéhez, akit meglepett a dallam származása: ő csupán operettszerű, ám egyszersmind infantilis színezetet kívánt kölcsönözni a jelenetnek, és eközben öntudatlanul idézte az ennek megfelelő dallamfordulatot. Természetesen egyetlen ilyen effektus önmagában nem elegendő egy jelenet egyértelmű jellemzéséhez, de ahhoz hozzásegít bennünket, hogy ne csak zenei asszociációkat kölcsönözzünk egy jelenetnek, hanem együttal kritikusan át is világítsuk az idézetek zenei anyagát.

A legmegdöbbentőbb példát az opera csúcspontja előtt találhatjuk. Amikor a harmadik képbén Go-Go herceg palotája előtt a feldühödött tömeg az uralkodó megjelenését követeli, és hatvannégyyszer ismétli el „*a fejedelmet*” szavakat, Ligeti egy kortárs amerikai komponista előtt tiszteleg, ám a „minimal music” repetitív technikájának hódolva egyben utal annak veszélyes naivitására is. Azokban, akik a háború utáni korszak Kelet-Európájában éltek, ez a jelenet egy naponta megismétlődő, egyetlen név ritmikus és ünnepélyes skandalásán alapuló rituálé borzalmas emlékeit idézi fel. A Stravinsky és Ligeti mentalitása közötti különbség legkésőbb ezen a ponton nyilvánvalóvá válik. Míg az előbbi a különböző történeti stílusokat szellemesen, ám abszolút magától értetődően építette be saját zenei nyelvébe, addig az utóbbi a legkülönbözőbb személyes kommentárokat fűzi hozzájuk – ezeknek skálája a zenei tréfától a politikai kritikáig terjed.

Így a LE GRAND MACABRE-ban kevés az egyértelműen csak tréfás idézet. Benjamin Brittentől eltérően, aki például az ALBERT HERRING-ben beéri azzal a szellemességgel, hogy ismert témákat fedezett fel velünk, Ligeti képes arra, hogy tematikus anyagát virtuózan kezelje. Extrém fekvésű vokális és hangszerteknikai virtuozitást megkövetelő témákat alkalmaz, eredeti hangzáseffektusokat dolgoz fel újra, hogy a szcenikus, intellektuális vagy érzelmi igényeket kielégítve elsősorban színházi funkciókat szolgáljon.

Mielőtt az új anyag s az új szabás létrejön, a régi öltönyt felfejtik, anyagát kémiai folyamatoknak vetik alá. Eközben esetleg újra fölbukkan itt-ott az előző szabó valamilyen jelzése vagy a régi anyag mintázata. Képzletünkben ismét megelevenedik korábbi története, netán elképzéljük előző viselőjét, amint ezt az öltönyt különböző alkalmakkor hordta. Azonban tisztában vagyunk vele, hogy már nem ugyanarról az öltönyről van szó, s viselője is megváltozott. Ezért nem elegendő Ligeti operáját a pop-arthoz és a comic-striphez hasonlítani, noha mindkettőnek számos ösztönzést köszönhet, mert nemcsak egy rituális hangsúlyt nyelő hétköznapi tárgy vagy eszme programmá válásáról és megünnepléséről van szó, hanem egy olyan többdimenziós nyelv újraképződéséről, mely képes arra, hogy egymással sokoldalúan összefüggő kortárs fogalmak által komponenseiben nyilvánuljon meg. Ez a magyarázat nem tudja elvenni Pierre Boulez kritikájának élet, mellyel a „*parenthès*”-ek színházát illette. Csak azt szeretnénk hangsúlyozni, hogy egy organikus színpadi mű különböző síkjait éppen a szarkazmus tartja fenn. Ennek értelmében – legalábbis számomra – a LE GRAND MACABRE fő értéke – tulajdonképpen tisztán zenei kvalitásait megelőzve – színházi és zenei funkcióiban rejlik. Amennyiben egy ilyen zenei asszociációkon nyugvó felépítésnek a hallgatók szempontjából pótlólagos magyarázatokra van szüksége, akkor hadd emlékeztessünk arra, hogy minden művészi közléshez szükség van utalásokra.

A játék birodalma elég nagy ahhoz, hogy magába foglalja a humor ama formáját is, amely költői parabolákat hoz létre. Nem szabad elfelejtenünk a tréfa mögött rejlő lélektani jelentést. Ez néha minden, csak nem vidám: fakadhat nosztalgiából, panaszból vagy szenvedésből, kiálthat vigasz, védelem vagy gyógyír után.

A LE GRAND MACABRE zenei és drámai anyaga azonos síkon áll saját kritikájával, s nemcsak szellemesen vagy komikusan. Ebben az összefüggésben a szerzők olyan esztétikai fogalmakat vonnak kétségbe, amelyeket még a közelmúltban is megkérdőjelezhetetlen törvényeknek tekintettek. Így azonban semmiképp sem tisztán neoklasszicista folyamatról van szó. Aki figyelmesen hallgatja Ligeti művét, megállapíthatja, hogy kitűnő színpadi ösztöntől vezérelt aktuális témaválasztása ellenére sem alkotott „kamikazeoperát”, melynek mindenkor sikere aktualitásának függvénye. Miközben Ligeti egybekovácsolja zenéjét Michel de Ghelderode LA BALADE DU GRAND MACABRE című színművével, miközben kedvenc festői, Pieter Brueghel, Hieronymus Bosch, Francisco Goya, és kedvenc írói, mint például Arisztophánész, Petronius, Rabelais, Erasmus, Swift, Sterne vagy Jarry nyomdokait követi, különböző színpadi formák emlékeit is be szeretné mutatni nézőinek: jeleneteket a misztériumjátékokból, a középkor legbrutálisabb vásári színjátékaiból, az első reneszánsz operákból, a flamand népi komédia hagyományait, a barokk operát, bábszínházat, varietét, operettet, az éjszakai mulatók világát és Alfred Jarry groteszk-abszurd színházát. És azt, amit a groteszk-abszurd színház legnagyobb gondolkodója „művészetünk, minden művészet titkának” nevez: a kegyetlenséget. Ez a kegyetlenség azonban Ligetinél már nem ugyanaz, mint Antonin Artaud-nál. Mivel élete során többször is személyesen nézett szembe vele, talán ürességét is látja. Tudja, hogy a „vérrel írás” gyakorta hiábavaló... Valójában kiüresedési folyamatról van itt szó, melyet sem a kegyetlenség bemutatása, sem az erotomán vagy nekrofil megszállottság nem képes föltartóztatni.

Minden zenei újítás egyúttal kevésbé tehetséges epigonok termékeit is maga után hagyta, s csak remélhetjük, hogy Ligeti zseniális ötleteivel, melyekkel a nyitó Monteverdi-fanfártól kezdve (autódudákra írva) a szájharmonikára írt szférák zenéjéig megannyi sziporkázó zenei és színházi helyzetet komponál, nem fognak visszaélni követői, akik az idézés könnyű útját akarják járni, ám az ő tudása és személyes tapasztalata nélkül. Számos mahleri tempómegjelölés mellett („mit rücksichtsloser Wucht” – „tapintatlan lendülettel”, „plötzlich aufhören” – „hirtelen abbahagyni”, „wie abgerissen” – „szaggatottan” stb.) a LE GRAND MACABRE-ban a zárópassacaglia előtt egy nagy Auftakt található. A GYERMEKGYÁSZDALOK -éhoz hasonló atmoszféra valóban mahleri gesztusra emlékeztet – még ha Ligeti harmóniai által másként fogalmazódik is meg, s a szerelmespár zajaival konfrontálódik. A partitúrának ezt a részletét a kezdő duett első hangjai alkotják, amelyek azonosak az ES IST GENUG című korállal Alban Berg Alma Mahler és Walter Gropius korán elhunyt leánya emlékének szentelt hegedűversenyéből.

Kevéssel ezelőtt elsüllyed Nekrocár, a halál színpadi megszemélyesítője, és Astradamors és Piet kihirdeti „a halál halálát”. A zeneszerző itt egy pillanatra utal létünk véges voltára. „Ne féljete a haláltól, jó emberek”, tanácsolják a nézőknek a túlélők, jól tudva, hogy azt sem az Apokalipsziszból vett hamis idézetekkel, sem ragyogó komponálással, szórakoztató színházi estével, de még a szerelem erejével sem lehet elűzni.

„Ebben a partitúrában nincs többé ritmus” – írta Ligeti, egy Schönberg-partitúra előszavának egy mondatától megihletve, egyik kompozíciója címlapjára. A LE GRAND MACABRE-hoz a következő feliratot csatolhatnánk: „Bocsássátok meg nekem azt a többét, mert valójában nem tudhatjuk, hogy nem mégről, mostról, márról vagy isméről van-e szó. Vagy hogy nincsenek-e más, ismeretlen dimenziói is az időnek.”