

melyik rész az őt körülvevő időáramlástól függ; a szükségképpen váratlan, nem kiszámítható folyamatban is csak a felvezetés és a lecsengés tesz széppé egy részt. Mégis: Cage mint a „szép rész” megmentője – szép gondolat. Biztosan jót nevetne rajta.

Hatodszor: Az első találkozás után elvárjuk, hogy a szép részek megismétlődjenek. Ennek óhatatlan következményeként belesodródunk az auditív függőség állapotába. A szép részt újra akarjuk hallani, aztán megint és megint újra. A modern hanghordozó-technika lehetővé teszi a tetszőlegesen megismételhető találkozás bármilyen formáját. Az iteratív is, amely már nem ismeri az „ismét” fogalmát, csak ezt: „mindig”. Az ismétlésre beállított, kielégíthetetlen hallást korszerűen ki lehet szolgálni a program-szerűen minimalista kínálattal, amit viszont a médiumok mint a telítettséget magát közvetítik. Minden csatornán ugyanazt. A kielégítetlenség lassan kívánatosává válik, és a maszturbáló, orgazmus nélküli fülnek semmi nem áll az útjában. Mert ez a sajnálatos tulajdonság már régen kultúraalakító erővé és objektíven mérhetővé vált: a kvóta alakjában. A félholt fülnek már jószerivel csak azt ajánlatos kínálni, ami folyamatosan túlharsogja az alternatív kívánságok fenyegetését. Mégiscsak a holtpontra lenne a leg-szebb hely? Ahol oszlásnak indul az egész? (Ettől viszont csak még édesebbé válik...)

Hetedszer: Apropos édesség: a szép részek időnként úgy hatnak, mint a hallott darab erogén zónái. Valójában a mi hallószervvé vált testünk megfelelő zónáit érintik meg. Ott, ahol összeérnek a különböző textúrák. Hallásunk textúráját tapasztalataink rajzolják ki. A feszültség és a kielégítetlenség nyomvonalán kora gyermekkorunkig jutunk el: ha onnan érkezik az érintés, vigasztalhatatlan, kéjes fájdalmat érzünk. Néhány pillanatra kiszolgáltatottá válunk. Ha jobban megnézzük, legtöbbször technikailag pontosan leírható eljárások váltják ki a hatást: kis perspektívaváltások, az energia áramlásának minimális visszatartása. Ilyesmik tárják fel a kép potenciálját. Ez a potenciál azonban bennünk van, nem pedig a zenében. A zene zavartalanul megy tovább. Nem ismer sem megállást, sem részeket.

Ligeti György

BAGATELLEK

Tudomány és mesterség. A zene mellett már egészen korán foglalkoztatott az, hogy rájöjjenek: miből áll az élet. Ezért is érdeklődtem a biokémia iránt, bár maga a szó akkoriban még nem létezett. Világos volt számomra, hogy ehhez azonban nem kémiát, hanem fizikát kell tanulni. Ez már a kolozsvári gimnázium negyedik évében kiderült, amikor megadták az akkor ismert legkomplexebb szerves anyag, a klorofill képletét. Tudtam, hogy ebben a képletben ott rejtőzik, mint pók a hálójában, egy magnéziumatom, amely lényeges az oxigén lekötéséhez és kibocsátásához. Első gondolatom ez volt: ha kutató leszek, fel fogom tárnai a hemoglobin kémiai felépítését, benne a vasatommal. De a globinok sokkal összetettebbek. Ehhez fizikát kell tanulni. 1941-ben, az érettségi után felvételi vizsgát tettem a kolozsvári egyetemen. A vizsgán megfeleletem, mégsem vettem föl. Az egyetlen helyet, amelyet zsidónak tartottak fenn – numerus clausus volt –, valaki más kapta meg. Így zeneszerzést kezdtem tanulni a kolozsvári konzervatóriumban, Farkas Ferencnél. Azt, hogy zeneszerző lettem, az akkori zsidó-

törvények döntötték el. Miközben Farkasnál összhangzattant tanultam, matematikával és fizikával foglalkoztam a szabadegyetemen, ahol a többi föl nem vett zsidó diákot elsőrangú (nemcsak zsidó) tanárok tanították. Én mindig fél lábbal a zenében és fél lábbal a tudományban álltam. Jóval később jöttem rá, hogy naiv gyerekként igazam volt a fizika iránti érdeklődéssel. A késő negyvenes években Max Perutz, a nagy cambridge-i fizikus a röntgensugarak, tehát fizikai módszer segítségével megfejtette a hemoglobin szerkezetét. Tanítványai, Crick és Watson az ötvenes években szintén röntgensugarakkal tárták föl a DNS-molekula, azaz a kettős spirál szerkezetét. Más szavakkal: a genetikai tudás fizikai módszereken alapul. Én ezt diákként homályosan sejtettem. Amikor túl voltam a magyar munkaszolgálaton és a szovjet fogságon, föltettem magamnak a kérdést: mit is tanuljak? A zene mellett döntöttem. Farkas ideális tanár volt a mesterségbeli alapok elsajátításához: tőle tanultam a koráldallamok harmonizálását Bach stílusában és technikájával.

Anyag. Egy időre – 1957 és 1959 között – az elektronikus zenének szenteltem magam, de aztán felhagytam vele. 1972-ben a Stanford Egyetemen számítógépes zenével foglalkoztam, de azt sem folytattam, mert úgy találtam, hogy a szintetikusan létrehozott hangzások szegényesebbek, és visszatértem az akusztikus hangszerekhez. Ezzel együtt megpróbálom – mint például az *ATMOSPHERES* című zenekari darabban (1961) – felhasználni az elektronikai stúdióban szerzett tapasztalatokat az instrumentális és a vokális zenében, hogy újfajta hangzó szöveteket hozzak létre. A zenei anyag önmagában azonban nem döntő fontosságú. Talán Bach *WOHLTEMPERIERTES KLAVIER*-jában az anyag az elsődleges? Nem, a mögötte húzódozó szellemi réteg lényegesebb. Ami „az anyag tendenciáját” illeti, az anyag történeti közvetítését, ebben Adorno híve vagyok. Adorno ellenfele vagyok akkor, amikor arról van szó, milyen megsemmisítő hatással volt, ahogy félreértette Stravinskyt. „Az anyag tendenciája” létezik, gondoljunk csak a tonális zene történetére Dufaytól Debussyig és Schönbergig. Ezek következetesen végigvitt folyamatok. Ám a zenetörténetet a zeneszerzők csinálják. Nincsenek a zenei anyagnak objektív, inherens kritériumai.

Improvizáció. Az improvizációt egy szerzeményen belül egyáltalán nem kedvelem. Csak a jazzben, tehát stilisztikailag normakövető formában, egy előre meghatározott, korlátozott eszköztárral lehet valamit csinálni. Az ilyesmiből gyakran minőségi eredmények születnek, legyenek azok tonálisak, mint Louis Armstrongnál, modálisak, mint Miles Davisnél és John Coltrane-nél, vagy atonálisak, mint Cecil Taylornál – ezek egészen nagyszerű zenék. De a megkomponált zene esetében, a saját területemen a pontos kidolgozás és notáció híve vagyok, mint Bach.

Káosz. Érdekes a matematikának ez az ága, ami a hatvanas évek óta létezik: a determinisztikus káoszé. 1983-ban egy Strasbourgból Párizsba vezető vonaton olvastam valamit a *L'Express*-ben Mandelbrot elméletéről, és lenyűgözött. Később Brémában találkoztam Peitgennel és Richterrel, a *BEAUTY OF FRACTALS* szerzőivel. Azóta jó barátságban vagyok Mandelbrottal és Peitgennel. Anélkül, hogy tudtam volna róluk, ilyen képződményeket már fölhasználtam azokban a művekben, amelyekben a komplexitás a végtelenbe tör. Ez nem rendetlenség. Ez káosz, még hozzá olyan, amelyben több különböző rend érvényesül. A *REQUIEM* tulajdonképpen fraktális darab.

Egyszerűség. Mozart és Schubert egyszerűségét mindenképp szeretem. Bach és Beethoven nincs ennek az egyszerűségnek a birtokában. De a komplexitás is nagyon érdekel, az Ars nova polifóniájában vagy a Szaharától délre található afrikai zenei hagyományban a maguk hihetetlen ritmikai összetettségével. Ám a partitúra összetettsége csak papír, ha nem felel meg a hangzó zene összetettségének. Számomra a partitúra a játékosoknak adott utasítás, nem pedig öncél, bár Bach valamelyik összetett fűgája vagy Thomas Tallis polifóniája – negyvenszólamú motettát is írt – nagyon izgat. De Schubert ländlerai annyira egyszerűek: nyolcütemesek, tizenhat ütemesek, szimmetrikusak, alig van bennük moduláció – mégis a legnagyobb művészet rangján állnak. Tehát az a kérdés, hogy a komplexitás-e az, ami önérték, vagy pedig az egyszerűség. Egyszerű-e A VARÁZSFUVOLA? Talán. De a szellemi szakadékok másutt húzódnak.

Divat. Ha egy divat elég sokáig tart, akkor stílussá válik. Bizonyos konstellációk maguktól szerveződnek, és tovább élnek, mert jobban alkalmazkodnak a valósághoz. A tonális zene hihetetlenül kedvező konstelláció volt; Haydn-nál és Mozart-nál tökéletesedett ki, Beethoven-nél kezdett szétesni, Schönberg-nél összeomlott. Azóta tart a keresés, de nem találtak semmi általános érvényűt. Talán nem is szükséges, hogy megtalálják. A divatok megszületnek, és nem „jó” vagy „rosszak”. Csak az a végzetes, hogy üzletelnek velük, a kereskedelem eszközeivé teszik őket. Például a hatvanas évek mozgalmait egyik oldalról a moszkvai ideológia, a másik oldalról, a legcinikusabb módon, a kapitalizmus érdekében használták ki. A farmer csak azért volt rendkívül sikeres, mert praktikus. Szét is lehet tépni. Erre föl rongyos farmereket kezdtek gyártani, ezeket az olasz nadrágokat, amelyek sokkal többet kerültek, mint a nem rongyosak. Határozottan ellenzem az ilyen módszereket.

Nemzet. Az „orosz hangzásvilág” kétségkívül létezik. Még Csajkovszkijnál is, aki igazi szalonzeneszerző volt. Muszorgszkijnál ugyanez sokkal hitelesebb. Csodálatosnak tartom ezeket a nemzeti különbözőségeket, azonban a nacionalizmus minden árnyalatának ellensége vagyok. Ha ugyanis egy embercsoport egy másik fölött állónak érzi magát, máris Hitlernél kötöttünk ki. Annyiban érzem a kötődésemet a német kultúrához, hogy Beethoven és mindenekelőtt Bach nagyon fontos számomra. De a francia hagyomány, különösen Debussy, még közelebb áll hozzám. Magyar zeneszerző vagyok-e? Magyar az anyanyelvem, a magyar kultúra formált. Bár zsidó vagyok, a zsidó hagyomány szinte semmilyen hatással nincs rám. Ugyanakkor a budapesti zsidó értelmiségi attitűdje, noha nem ott születtem, nagyon közel áll hozzám. Érdekes módon az angol *understatement* jut róla az eszembe.

Inspiráció. A művész olyan, mint egy harang, amit meg kell ütni. Néhány művem nem születhetett volna meg a káoszelmélet nélkül. Nem látok elvi határvonalat művészet és tudomány között. A módszerek valamelyest különböznek egymástól. A tudomány a valóság felé orientálódik, abból alakít ki hipotéziseket. A művészet szabadabb, nem határozzák meg a valóság premisszái. Ennek ellenére nem tetszőleges, mert – bár lazán – mégiscsak kötődik a történelemhez és a társadalomhoz.