

Gyorgy Ligeti



© Guy Vivien

"Η μουσική μου δεν είναι ούτε φιλολογική ούτε εικονογραφική αλλά είναι πλήρης αισθήσεων και συνειρμών. Αγαπώ τις υποβολές, τα διπλά νοήματα, την πολλαπλότητα των νοημάτων, τις διπλές αφητηρίες, τις εκ των υστέρων σκέψεις."

Gyorgy Ligeti

(Συγγραφή, επιλογή κειμένων και μετάφραση: Ανάργυρος Π. Δενιόζος)

Ουγγαρία

Ο **Gyorgy (Sandor) Ligeti** γεννήθηκε στις 28 Μαΐου 1923 στο Dicsoszentmarton, κοντά στο Kolozsvár (σήμερα Cluj) της Τρανσυλβανίας από γονείς Ουγγρικής Εβραϊκής καταγωγής. Σύντομα μετά την γέννηση του, η οικογένεια του μετακόμισε στο Kolozsvár όπου πέρασε τα σχολικά του χρόνια. Σπούδασε σύνθεση με τον **Ferenc Farkas** στο Ωδείο του Kolozsvár (1941-43) ενώ παρακολούθησε ιδιαίτερα μαθήματα με τον **Pal Kadosa** στην Βουδαπέστη στην διάρκεια των θερινών μηνών του 1942 και 1943. Από την περίοδο αυτή χρονολογούνται τα πρώτα έργα του. Το αρχαιότερο σωζόμενο χειρόγραφο είναι από το 1938. Τα έργα αυτά είναι κυρίως πιανιστικά, τραγούδια, μουσική δωματίου με πιάνο, μεταξύ των οποίων και ένα *Πιάνο Τρίο* (1941-42), που αποτελεί και το πρώτο έργο του που παίχθηκε δημόσια (Kolozsvár, 1942). Τον ίδιο χρόνο θα εκδοθεί και το πρώτο δημοσιευμένο έργο του, ο κύκλος τραγουδιών *Kineret*, όπου διαφαίνεται κάποια επίδραση του **Musorgsky**.

Η Ουγγαρία εισήλθε στον πόλεμο ως σύμμαχος της Ναζιστικής Γερμανίας το 1941. (Δεν θα επιμείνω άλλο στην ανοησία των απατεώνων πολιτικών σε αυτό το σημείο.) Η χώρα ωστόσο απέφυγε για την ώρα τον πραγματικό πόλεμο (αν αφαιρέσει κανείς τους σποραδικούς αεροπορικούς βομβαρδισμούς της Βουδαπέστης, ενός εκ των οποίων είχα προσωπική εμπειρία). Παρόλα αυτά, σχεδόν όλοι οι νέοι άνδρες βρίσκονταν στο μέτωπο της Ουκρανίας και οι περισσότεροι απο αυτούς δεν γύρισαν ποτέ πίσω. Ο πόλεμος δεν με επηρέασε ωστόσο μέχρι τον Ιανουάριο του 1944, αλλά όταν με βρήκε, με χτύπησε με όλη του την δύναμη: επιστρατεύθηκα στον ουγγρικό στρατό ως *Εβραίος υπόχρεος καταναγκαστικής εργασίας*. Οι γονείς μου, ο αδελφός μου και πολλοί συγγενείς μεταφέρθηκαν στο στρατόπεδο συγκέντρωσης του Auschwitz: μόνο η μητέρα μου επιβίωσε. Ο πόλεμος με όλην του την φρίκη κατέκλυσε όλη την χώρα. Η ζωή δεν θα ήταν ποτέ ίδια μετά από αυτόν.

Με το τέλος του πολέμου, ξανάρχισε τις σπουδές σύνθεσης στην Μουσική Ακαδημία της Βουδαπέστης με τους **Farkas**, **Veress** και **Jardanyi**, απόπου αποφοίτησε το 1949. Στην ίδια τάξη θα παρακολουθήσει μαθήματα και ο άλλος μεγάλος Ούγγρος συνθέτης της εποχής μας, **Gyorgy Kurtag**.

Στην περίοδο αυτή ο Ligeti αρχίζει να αναπτύσσει μία προσωπική τεχνοτροπία, αλλά οι πολιτικές αλλαγές του 1948 θα προξενήσουν δυσκολίες στους λιγότερο συντηρητικούς καλλιτέχνες. Στην συνέχεια ασχολήθηκε με επιτόπια έρευνα σχετική με την Ρουμάνικη παραδοσιακή μουσική. Το 1950 διορίστηκε καθηγητής της αρμονίας, αντίστιξης και μορφολογίας στην *Μουσική Ακαδημία της Βουδαπέστης*, όπου και παρέμεινε μέχρι την φυγή του από την Ουγγαρία το 1956. Στην περίοδο αυτή εξέδωσε μερικά έργα στην Ουγγαρία και την Ρουμανία, κυρίως μεταγραφές παραδοσιακής μουσικής ή έργα εμπνευσμένα από το φολκλόρ. Για πολιτικές αιτίες τα πιό τολμηρά έργα του δεν εκτελέστηκαν ή εκδόθηκαν, ενώ οι πειραματισμοί του με νέες μορφές έκφρασης και γραφής ήταν εν μέρει μόνο επιτυχημένοι λόγω της απομόνωσης του από τις σύγχρονες, διεθνείς εξελίξεις. Προκειμένου να διατηρήσει την θέση του ως επαγγελματίας συνθέτης, ο Ligeti θα αναγκασθεί να ασχοληθεί σχεδόν αποκλειστικά με απλές μεταγραφές παραδοσιακών τραγουδιών, κυρίως για χορωδία. Παρόλα αυτά, οι "ριζοσπαστικές" του ιδέες θα του δημιουργήσουν προβλήματα στην ακαδημαϊκή του σταδιοδρομία και μόνο η παρέμβαση του **Kodaly** θα τον γλυτώσει από την άμεση σύλληψη.

Η ζωή στην Ουγγαρία εκείνη την εποχή βρισκόταν υπό την σιδερά πυγμή της κομμουνιστικής δικτατορίας, η χώρα ήταν εντελώς αποκομμένη από οποιαδήποτε εξωτερική πληροφόρηση: οι επαφές με τον έξω κόσμο και τα ταξίδια στο εξωτερικό ήταν αδύνατα, οι ραδιοφωνικές μεταδόσεις από την δύση εμποδιζόνταν με παράσιτα και δεν μπορούσες ούτε να στείλεις ούτε να παραλάβεις παρτιτούρες και βιβλία. Όχι μόνο ήμασταν αποκομμένοι από την Δύση, αλλά ακόμα και οι χώρες του Ανατολικού Μπλοκ ήταν απομονωμένες η μία από την άλλη. Παρόλα αυτά στην Βουδαπέστη αναδύθηκε μία κουλτούρα "κεκλεισμένων των θυρών", στην οποία η πλειοψηφία των καλλιτεχνών προσδοκούσε [να ενταχθεί σε ένα είδος] "εσωτερικής μετανάστευσης". Η επίσημη τέχνη που μας επιβλήθηκε ήταν ο "*Σοσιαλιστικός Ρεαλισμός*", ένα ευτελές καλλιτεχνικό είδος που προοριζόταν για τις μάζες και σχεδιασμένο για να προωθήσει προδιαγεγραμμένη πολιτική προπαγάνδα. Υφίστατο μία αδιαπέραστη απαγόρευση της μοντέρνας τέχνης και λογοτεχνίας: η πλούσια συλλογή Γαλλικής και Ουγγρικής Ίμπρεσιονιστικής ζωγραφικής του *Μουσείου Τέχνης της Βουδαπέστης* για παράδειγμα, απλώς αποκαθηλώθηκε και αποθηκεύτηκε. Η κατάσταση σχετικά με την λογοτεχνία ήταν εντελώς παράλογη, με τα προγραμμαμένα βιβλία να εξαφανίζονται από τις βιβλιοθήκες και τα βιβλιοπωλεία (μεταξύ αυτών που πολτοποιήθηκαν συμπεριλαμβάνεται και ο *Δον Κιχώτης* και ο *Winnie the Pooh*). Στον πεδίο της μουσικής, ο **Bartok** που είχε πεθάνει το 1945 εθεωρείτο ως Ο μέγας εθνικός συνθέτης και ήρωας του αντι-Φασισμού αλλά τα περισσότερα από τα έργα του έπεσαν θύματα της λογοκρισίας. ... Αλλά το γεγονός ότι οτιδήποτε "μοντέρνο" ήταν απαγορευμένο (ακριβώς όπως είχε κάποτε απαγορευθεί στην Ναζιστική Γερμανία) απλώς βοήθησε να αυξηθεί η γοητεία της έννοιας της νεωτερικότητας για τους μη-κομφορμιστές καλλιτέχνες. Βιβλία γράφτηκαν, συνετέθη μουσική και δημιουργήθηκαν ζωγραφικοί πίνακες εν κρυφώ στον ελάχιστο ελεύθερο χρόνο που είχαν στην διάθεση τους. Το έργο που προοριζόταν για το βαθύτερο συρτάρι σου εθεωρείτο τιμή.

Μετά τον θάνατο του **Στάλιν** (1953) θα αρθούν οι πιό αυστηροί πολιτισμικοί περιορισμοί. Στα σχεδιάσματα και τα εγχειρήματα του Ligeti της εποχής αυτής συγκαταλέγονται και έργα που προοιωνίζουν την μεταγενέστερη τεχνοτροπία των *Apparitions* και *Atmospheres*. Απο τα πιο χαρακτηριστικά έργα της περιόδου αυτής είναι τα χορωδιακά *Ejszaka* (Νύχτα) και *Reggel* (Πρωινό) σε ποίηση **Weoeres**, το Πρώτο Κουαρτέτο εγχόρδων *Metamorphoses nocturnes* με έντονη την επίδραση του **Bartok**, η σειρά 11 κομματιών για πιάνο, *Musica Ricercata*. Αν και η μελωδική γλώσσα είναι ακόμη τονική (με μεγάλη ωστόσο ελευθερία), τα έργα αυτά παρουσιάζουν σπέρματα των μεταγενέστερων μορφολογικών αναζητήσεων του Ligeti αλλά και την χαρακτηριστική ιδιοφυία της φωνητικής και οργανικής γραφής του.

Ο Ligeti στην Δύση

Έφθασε στην Βιέννη τον Δεκέμβριο του 1956, όπου σύντομα απέκτησε επαφές με τους σημαίνοντες εκπροσώπους της ευρωπαϊκής πρωτοποριακής μουσικής, όπως οι **Stockhausen**, **Eimert** και **Koenig**. Σύντομα προσκλήθηκε από τον **Eimert** να εργασθεί στο *Στούντιο Ηλεκτρονικής Μουσικής της Ραδιοφωνίας της Δυτικής Γερμανίας* στην Κολωνία, όπου παρήγε δύο έργα και σχεδίασε ένα τρίτο. Η μόνη εκδοθείσα σύνθεση από αυτές, *Artikulation* εκτελέστηκε για πρώτη φορά στην Κολωνία, τον Μάρτιο του 1958. Την ίδια χρονιά θα γίνει και η εκτέλεση του Πρώτου Κουαρτέτου

Εγγόρδων, *Metamorphoses Nocturnes* (1953-54) στην Βιέννη. Ο Ligeti θα επανέλθει στην επανεπεξεργασία διαφόρων ιδεών και έργων που έχουν ξεκινήσει ήδη από την Βουδαπέστη. Την εποχή αυτή ο Ligeti είναι λίγο γνωστός πέραν ενός στενού κύκλου πρωτοποριακών συνθετών ενώ η φήμη του βασίζεται κυρίως στο θεωρητικό έργο του. Σημαντική είναι η ολοκλήρωση του ορχηστρικού έργου *Apparitions*, που με τον τίτλο *Viziok* (Οράματα) έχει ξεκινήσει από την Βουδαπέστη, η πρώτη εκτέλεση του οποίου στο Φεστιβάλ του Διεθνούς Συνδέσμου Σύγχρονης Μουσικής του 1960 θα του χαρίσει σχεδόν αμέσως την διεθνή αναγνώριση. Με τις *Apparitions*, (1958-9), τις *Atmospheres* (1961) και την σύνθεση για εκκλησιαστικό όργανο *Volumina* (1961-2) ο Ligeti εισάγει και αναπτύσσει την τεχνική σύνθεσης με χρωματικά υποσύνολα του ηχητικού συνεχούς (*sound fields*). Ο ίδιος θα επεκτείνει την τεχνική αυτή ως τις ακρότατες συνέπειες της με την απομάκρυνση κάθε διακρινόμενης παρουσίας από την μελωδία, την αρμονία και τον ρυθμό. Τα δύο ορχηστρικά έργα είναι γραμμένα με εκπληκτική ακρίβεια και λεπτομέρεια με την συμβατική σημειογραφία. Οι γενικότερες όψεις των έργων αυτών θα ασκήσουν (μαζί με τις *Μεταστάσεις* του **Ξενάκη**) καθοριστική επίδραση σε μία ολόκληρη σειρά συνθετών της δεκαετίας του 60 και του 70 που θα ασχοληθούν με την λεγόμενη *Texture* ή *Cluster* μουσική. (Άλλα έργα που ακολουθούν την τεχνική αυτή περιλαμβάνουν και το ημιτελές *Piece Electronique no 3* του 1958 με αρχικό τίτλο *Atmospheres*!) Την ίδια εποχή στο έργο του Ligeti θα συναντήσουμε την ανάπτυξη και άλλων συνθετικών ιδεών: έργα όπως οι *Aventures* (1961) και *Nouvelles Aventures* (1962-65) ή η ηλεκτρονική *Artikulation* (1958) εξερευνούν ένα ηχητικό κόσμο αφηρημένης ποίησης που αντλεί από το υλικό της ανθρώπινης ομιλίας και έκφρασης. Από το 1959 καλείται να διδάξει στο ετήσιο σεμινάριο της *Θερινής Ακαδημίας του Darmstadt*. Το 1961 θα κληθεί ως επισκέπτης καθηγητής σύνθεσης στην *Μουσική Ακαδημία της Στοκχόλμης*. Στην ίδια περίοδο ο Ligeti θα σχετισθεί με το κίνημα *Fluxus* και θα εμπνευσθεί από την έλξη του (αλλά και την κριτική του απόσταση) από την μορφή των *happenings*. Δύο μουσικές *τελετουργίες* - οι *Τρείς Μπαγκατέλλες για έναν πιανίστα* (1961) αφιερωμένες στον **David Tudor** και εντέλει τον **Cage** (τον οποίο και θα εξοργίσουν παροδικά) και τους ομοϊδέατες του και το *Συμφωνικό Ποίημα για 100 Μετρονόμους* (1962) με την ειρωνική αποτίμηση της αλληλεπίδρασης συνθέτη, εκτελεστή και ακροατηρίου στην μουσική που βασίζεται σε μηχανικά μέσα - η μουσική "*provocation*" (1961) για έναν ομιλητή *Die Zukunft der Musik* - διάλεξη που παραγγέλθηκε από ένα συμπόσιο με θέμα το μέλλον των τεχνών και θα χρησιμοποιηθεί από τον συνθέτη ως πρακτική επίδειξη της ματαιότητας τέτοιων διερευνήσεων - το έργο τέλος για ορχήστρα δωματίου *Fragment* (1961) , με την καλοδιάθετη αυτοειρωνία του είναι τα μόνα έργα που μπορούν να συνδεθούν με την ενασχόληση του συνθέτη με το *Fluxus*, ωστόσο η εμπειρία αυτή θα καρποφορήσει αρκετά αργότερα με νέες στυλιστικές εξελίξεις.

Την περίοδο εκείνη, στις αρχές της δεκαετίας του 60, συμμετείχα στο κίνημα Fluxus - χωρίς να έχω προσχωρήσει με την θέληση μου.

Το 1960, ο ιδρυτής του **Fluxus**, **George Maciunas**, με πληροφόρησε ότι ανήκα στο κίνημα, με το απλό επιχείρημα: Ligeti, σε θέλω. Έτσι, καθώς ήμουν ήδη μέλος, καθώς και φίλος με τον **Nam June Paik** - άλλον έναν σημαντικό καλλιτέχνη που εργαζόταν σε αυτήν την κατεύθυνση - πρότεινα ή εκτέλεσα πολυάριθμα έργα *Fluxus* τα επόμενα δύο έτη. Το *Συμφωνικό Ποίημα για 100 Μετρονόμους* ήταν το τελευταίο σχετικό έργο μου... Ο χαρακτήρας *happening* είναι ωστόσο μόνο μία όψη του έργου. Στο μυαλό μου είχα πολυάριθμα υπερτιθέμενα πλέγματα, σχηματισμούς οπτικής αλληλοδιαμόρφωσης *moire*, που θα παρήγαν μεταβαλλόμενες ρυθμικές δομές. Επίσης, στις αρχές της δεκαετίας του 60, η *θεωρία της πληροφορίας* ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής και επικρατούσε μεγάλη φλυαρία σχετικά με την "*αισθητική της πληροφορίας*".

Με το *Requiem* (1963-65), έργο που θα δημιουργήσει τεράστια αίσθηση στην περμιέρα του τον Μάιο 1965 στην Στοκχόλμη και θα του επιφέρει δύο χρόνια αργότερα το σημαντικότερο βραβείο Μπετόβεν της πόλης της Βόννης, και το χορωδιακό *Lux aeterna* (1966) ο Ligeti θα αναπτύξει περαιτέρω την γλώσσα του και θα επινοήσει την "*μικροπολυφωνία*". Τα επόμενα έργα *κοντσέρτο για βιολοντσέλλο* (1966) και *Lontano* για ορχήστρα (1967) θα εκλεπτύνουν ακόμη περισσότερο την γραφή του συνθέτη. Το κοντσέρτο ιδίως θα σταθεί σημαντικό και από την άποψη της ανακεφαλαίωσης των επιτευγμάτων του Ligeti: το πρώτο μέρος ακολουθεί το ύφος της *μικροπολυφωνίας* και των *στατικών συνηχίσεων*. Το δεύτερο μέρος αποτελεί ταυτόχρονα μία ελεύθερη παραλλαγή του πρώτου μέρους, μορφολογική δομή που θα υιοθετηθεί από τον συνθέτη και σε αρκετά άλλα έργα, αλλά και μία πλήρη ανάπτυξη του αποσπασματικού, ασυνεχούς και ταχέως μεταβαλλόμενου ύφους των *Aventures* (ο υπότιτλος εξάλλου του μέρους αυτού είναι *Aventures ohne Worte*).

Προς το τέλος της δεκαετίας του 50 ανέπτυξε την προσωπική μου συνθετική τεχνική με την μορφή της "μικροπολυφωνίας", η οποία ήταν μία σύνθεση της συνθετικής μου εμπειρίας με τους πολυεπίπεδους ήχους που παρήγα στο *Studio Ηλεκτρονικής Μουσικής της Κολωνίας* και της γνώσης μου της πολυφωνικής τεχνολογίας των **Ockeghem, Josquin Desprez** και **Palestrina**, [γνώσης] που είχα αποκτήσει ήδη από την Βουδαπέστη. Ξεκίνησα πειραματιζόμενος με περίπλοκες μικροπολυφωνικές υφές σε ορχηστρικά έργα και μόνο αργότερα, στην δεκαετία του 60, αναζήτησα μεθόδους περιορισμού του αριθμού των [ανεξάρτητων] φωνών. ... στην μουσική αυτή δεν υφίσταται πλέον καμμία μοτιβική γραφή ή μελωδικά περιγράμματα, μόνο ηχητικές υφές, οι οποίες άλλοτε είναι γεμάτες ξεφτίδια ή ρευστές και άλλοτε "κοκκώδεις" ή μηχανιστικές. Ανάμεσα στις επιρροές μου συγκαταλέγεται η ζωγραφική τεχνική του **Cezanne**: αναρωτήθηκα πώς το χρώμα μπορεί να αντικαταστήσει το περίγραμμα, πώς οι αντιθέσεις των επιφανειών και των χρωματικών βαρών μπορούν να δημιουργήσουν μορφή.

Ο όρος *Μικροπολυφωνία* περιγράφει μία πολυφωνική υφή τόσο πυκνά διαπλεγμένη που οι ανεξάρτητες φωνές καθίστανται αδιαχώριστες και μόνο οι παραγόμενες αρμονίες [συνηχήσεις], αναμινυόμενες χωρίς διαχωριστικές γραμμές η μία με την άλλη, μπορούν να γίνουν αντιληπτές με καθαρότητα.

[Η μουσική] δίνει την αίσθηση μιάς συνεχούς πορείας που δεν έχει αρχή ούτε τέλος. Το μορφολογικό της χαρακτηριστικό είναι η στατικότητα, αλλά πίσω από την εμφάνιση αυτή, όλα αλλάζουν συνεχώς.

Το εξαιρετικό *Δεύτερο Κουαρτέτο εγχόρδων* και τα *Δέκα Κομμάτια για κουιντέττο Πνευστών* που γράφτηκαν το 1968 είναι και τα δύο έργα σπάνιας ωριμότητας. Προφητικά για τις επόμενες αναζητήσεις του συνθέτη και την γνωριμία του με τα λεγόμενα "πειραματικά" μαθηματικά, κάθε τμήμα των έργων αυτών περιέχει σε εμβρυακή μορφή την ολότητα του έργου. Από την ίδια περίοδο χρονολογούνται και οι *Ramifications* (1968-69) που εξερευνούν την αρμονική γλώσσα που παράγεται από την χρήση μικροδιαστημάτων (τέταρτα του τόνου) Μία άλλη όψη του έργου του Ligeti, που θα αποκτήσει μεγάλη σημασία στο μέλλον είναι η ιδιαίτερη κλίση του προς τους ταχύτατους μηχανικούς ρυθμούς (*Continuum* για τσέμπολο του 1968, *Σπουδή no 2 για όργανο "Coulee"* του 1969). Το 1969 ο Ligeti θα μετοικήσει από την Βιέννη στο Βερολίνο λόγω ετήσιας Υποτροφίας από το DAAD. Το εξαιρετικά δημοφιλές, εύθυμο και άμεσο *Κονσέρτο Δωματίου* (1969-70) γραμμένο για το σύνολο του **Friedrich Cerha, Die Reihe** και οι αυστηρές και αινιγματικές *Melodien* για μικρή ορχήστρα του 1971, θα επαναεισάγουν στο έργο του Ligeti την μελωδική σκέψη με την μορφή μικρών, κλειστών εξαιρετικά λεπτοδουλεμένων μελωδικών κυττάρων. Με το *Διπλό Κονσέρτο* για φλάουτο, όμποε και ορχήστρα του 1969-70 βρίσκουμε ξανά την δυαδική μορφή του *κονσέρτου για βιολοντσέλλο*, την γραφή τύπου *Apparitions* αλλά και την "λάθος" αρμονία των *Ramifications* ενώ το *Clocks and Clouds* (1972-3) για γυναικεία χορωδία και ορχήστρα θα επαναφέρει την εμμονή του συνθέτη για τους ωρολογιακούς μηχανισμούς και τους μετρονομικούς ρυθμούς σε υπέρθεση με την στατική ποιότητα των έργων *textural* μουσικής.

Νέες αναζητήσεις (1970 - σήμερα)

Την άνοιξη του 1972 ο Ligeti θα βρεθεί στην Καλιφόρνια, στο Πανεπιστήμιο του Stanford, ως επισκέπτης καθηγητής και συνθέτης in residence. Το 1973 θα διοριστεί καθηγητής σύνθεσης στην Ανώτατη Μουσική Ακαδημία του Αμβούργου, όπου θα παραμείνει μέχρι το 1989. Το ορχηστρικό έργο *San Francisco Polyphony* θα είναι το τελευταίο που θα υιοθετήσει την τεχνική της μικροπολυφωνίας. Το πλέον ενδιαφέρον στοιχείο του έργου είναι η ταυτόχρονη συνύπαρξη στα διάφορα επίπεδα του έργου της τάξης και του Χάους. Από το 1974 έως το 1977 ο Ligeti θα ασχοληθεί σχεδόν αποκλειστικά με την σύνθεση του λιμπρέττου και της μουσικής της όπερας του *Le Grand macabre*, τραγικωμικής φάρσας σχετικής με το τέλος του κόσμου, εμπνευσμένη από το *θέατρο του Παραλόγου*, τον **Alfred Jarry**, τα λαϊκά θεάματα και το θέατρο με μαριονέτες (νέα εκδοχή 1997). Με την μουσική του *Grand macabre*, ο Ligeti θα εγκαταλείψει την πλήρη χρωματικότητα των προηγούμενων έργων. Η όπερα αποτελεί μία ειρωνική όσο και τρυφερή ματιά σε όλη την ιστορία της μουσικής και ιδίως αυτή της όπερας ενώ η απροσδόκητη δράση της συνοδεύεται από μία μουσική σύνθεση συμφωνικών προδιαγραφών. Από την περίοδο αυτή χρονολογείται (1977) και το έργο για

δύο πιάνο *Monument-Selbstportrait-Bewegung*, που αν και δεν προσφέρει κάτι εξαιρετικά πρωτότυπο στην μέχρι τώρα γλώσσα του συνθέτη εμπλουτίζει ωστόσο το λεξιλόγιο του και γοητεύει τον ακροατή με τα *Trompe d' oreille* του (ακουστικές ψευδαισθήσεις). Οι δύο σύντομες σπουδές για τσέμπαλλο του 1978, *Passacaglia Ungherese* και *Hungarian Rock* ξεχωρίζουν για την μείξη τους "σοβαρών" και "ροκ" στοιχείων και για την προσπάθεια δημιουργίας μίας νέας διατονικής γλώσσας που δεν είναι τονική ούτε τροπική με την παραδοσιακή έννοια.

Η δεκαετία του 1980 βρίσκει τον Ligeti εμπρός από νέες αναζητήσεις. Η συνθετική του παραγωγή βρίσκει μία νέα πνοή με καινούργιες συνθετικές τεχνικές και λύσεις, ενώ οι τεχνοτροπίες του παρελθόντος μεταλλάσσονται και αποκτούν νέες εφαρμογές. Το πρώτο έργο που θα σηματοδοτήσει την καινούργια αυτή κατεύθυνση είναι το *Τρίο για Κόρνο, Βιολί και Πιάνο* (1982). Θα ακολουθήσουν οι *Τρεις Φαντασίες πάνω στον Hoderlin* (1982) για χορωδία a capella, οι *Ουγγρικές Σπουδές* (1983) για χορωδία, το *πρώτο βιβλίο των Σπουδών για Πιάνο* (1985), το *Κονσέρτο για Πιάνο και Ορχήστρα* (1985-88), τα έξι *Nonsense μαδριγάλια* για φωνητικό σεξτέττο (1988-1993), το *Δεύτερο βιβλίο Σπουδών για πιάνο* (1988-94), το *Κονσέρτο για Βιολί* και ορχήστρα (1990-92) και άλλα μικρότερα έργα, μεταγραφές έργων (κυρίως μερών από την όπερα *Le Grand Macabre*). Ο Ligeti σε ηλικία πλέον 75 ετών βρίσκεται σε πλήρη ανθοφορία ενώ δεν παύει να ερευνά και να ανακαλύπτει νέες μορφές και τεχνικές έκφρασης (δείγμα τα λίγα ολοκληρωμένα έργα από το *τρίτο βιβλίο των σπουδών του για πιάνο*, 1995-?) και η θέση του στην ιστορία της μουσικής του εικοστού αιώνα είναι πλέον αδιαμφισβήτητη.

... Ο **Cezanne** είχε προβλήματα με την προοπτική: τα μήλα και τα αχλάδια στις νεκρές φύσεις του μοιάζουν έτοιμα να γλιστρήσουν. Στις μάλλον άτσαλες εικονογραφήσεις του της πραγματικότητας οι πτυχές του τραπεζομάντηλου είναι φτειαγμένες απο σκληρό [άκαμπτο] πλαστικό. Αλλά τι θαυμα επέτυχε ο **Cezanne** με τις χρωματικές αρμονίες του, με την συναισθηματικά φορτισμένη γεωμετρία, με τις μετατοπίσεις των καμπυλών, των επιφανειών και των όγκων! Αυτό είναι αυτό που θέλω να επιτύχω: την μεταμόρφωση της ανεπάρκειας σε επαγγελματισμό.

... Μία πλούσια πηγή ακουστικών απολαύσεων μπορεί να βρεθεί στην μουσική πολλών αφρικανικών πολιτισμών κάτω απο την Σαχάρα. Η πολυφωνική εκτέλεση πολλών μουσικών στο ίδιο ξυλόφωνο - στην Ουγκάντα, την Κεντροαφρικανική Δημοκρατία, το Μαλάουι και άλλες περιοχές - όπως και η εκτέλεση ενός μουσικού στα *lamellophones* (*mbira, likembe, sanza*) στην Ζιμπάμπουε, το Καμερούν και πολλές άλλες περιοχές με οδήγησαν στην έρευνα για παρόμοιες τεχνικές δυνατότητες των ηλεκτροφόρων οργάνων. Είμαι βαθύτατα υποχρεωμένος στις ηχογραφήσεις και τα θεωρητικά κείμενα των **Simha Arom, Gerhard Kubik, Hugo Zemp, Vincent Dehoux** και ένα αριθμό άλλων εθνομουσικολόγων. Δύο αποκαλύψεις ήταν σημαντικές για μένα: η μία ήταν η μέθοδος του σκέφθεσθαι με όρους κινητικών *σχημάτων* (*patterns of motion*) ανεξάρτητα από την ευρωπαϊκή μετρική αντίληψη. Η άλλη, ήταν η δυνατότητα υποβολής της ψευδαισθησης μελωδικών/ρυθμικών σχηματισμών - ακουγόμενων αλλά όχι παιζόμενων - απο τον συνδυασμό δύο ή περισσότερων πραγματικών φωνών (ανάλογων με τις "αδύνατες" προοπτικές **του Maurits Escher**). Η γνώση μου [της ύπαρξης] μίας εξαιρετικά γρήγορης "στοιχειώδους ρυθμικής μονάδας" στην Αφρικανική μουσική σκέψη καθιστά δυνατή την δημιουργία όχι μόνο της *πολυρρυθμίας* αλλά και των πολλαπλών ρυθμικών αγωγών (*polytempo*). Ωστόσο χρησιμοποιώ μόνο μία ιδέα από την αφρικανική αντίληψη της κίνησης και όχι την ίδια την μουσική. Στην Αφρική, κύκλοι ή περίοδοι σταθερά ίσης διάρκειας, υποστηρίζονται από μία κανονισμένη ρυθμική αξία (beat) η οποία συνήθως χορεύεται, δεν εκτελείται. Κάθε μία απο αυτές μπορεί να διαιρεθεί σε 2, 3 κάποτε τέσσερις ή πέντε "στοιχειώδεις ρυθμικές μονάδες". Δεν χρησιμοποιώ ούτε την κυκλική μορφή ούτε τις μεγαλύτερες ρυθμικές αξίες αλλά περισσότερο την στοιχειώδη ρυθμική μονάδα ως ένα υποστηρικτικό, υπόγειο πλέγμα. Άλλο ένα θεμελιώδες χαρακτηριστικό της Αφρικανικής μουσικής είναι σημαντικό για μένα: η ταυτόχρονη [παρουσία] της συμμετρίας και της ασυμμετρίας. Οι κύκλοι είναι πάντα δομημένοι α-συμμετρικά (γ.π. δώδεκα μονάδες ως 7+5), αν και ο παλμός όπως τον αντιλαμβάνεται ο μουσικός προχωρά με ίσα βήματα.

Επιπλέον επιδράσεις που με εμπλούτισαν προέρχονται απο το πεδίο της γεωμετρίας: οι μετασχηματισμοί των μορφών στην τοπολογία και οι αυτο-όμοιες μορφές της fractal (μορφοκλασματικής) γεωμετρίας, οπότε είμαι υπόχρεος στον **Benoit Mandelbrot** και τον **Heinz-Otto Peitgen** για ζωτικές εμπνεύσεις. Και στην συνέχεια ο θαυμασμός μου για τον **Conlon Nancarrow**. Από τις *Σπουδές του για Μηχανικό Πιάνο* έμαθα την ρυθμική και μετρική περιπλοκότητα.

Μας έδειξε ότι υφίστανται ολόκληροι κόσμοι ρυθμικής και μελωδικής περιπλοκής που βρίσκονται πολύ πέραν των ορίων που αναγνωρίζαμε στην νεωτερική μουσική μέχρι τότε.

... Η υπέροχη μουσική για μηχανικό πιάνο του **Nancarrow** με ώθησε να σκεφθώ μεθόδους με τις οποίες οι ζωντανοί εκτελεστές θα μπορούσαν να τιθασεύουν τέτοιες περίπλοκες πολυρρυθμίες.

... Η πιανιστική τέχνη της *Jazz* επίσης έχει παίξει μεγάλο ρόλο για μένα, ιδίως η ποίηση του **Thelonious Monk** και του **Bill Evans**.

Έγραφα για επιρροές και προσεγγίσεις, αλλά αυτό που στην πραγματικότητα συνθέτω κατηγοριοποιείται δύσκολα: δεν είναι ούτε "πρωτοποριακό" ούτε "παραδοσιακό", ούτε τονικό ούτε ατονικό. και δεν είναι επουδενί μεταμοντέρνο, καθώς η ειρωνική θεατροποίηση του παρελθόντος, μου είναι αρκετά ξένη. [Τα έργα μου] προέρχονται από μία απλή πυρηνική ιδέα και οδηγούνται από την απλότητα στην μεγαλύτερη πολυπλοκότητα: συμπεριφέρονται σαν αναπτυσσόμενοι οργανισμοί.

Μία σύντομη αναδρομή της σταδιοδρομίας του Ligeti από τον ίδιο

Η ακραία ετερογένεια στην τεχνοτροπία των έργων μου αντανακλά τις ριζικές μεταμορφώσεις που καθόρισαν την ζωή μου και τον τρόπο σκέψης μου. Μετά από μία πολύ επαρχιακή παιδική ηλικία στην Τρανσυλβανία, με το τέλος του πολέμου πήγα στην Βουδαπέστη, σε ηλικία 22 ετών, για να σπουδάσω σύνθεση. Το μουσικό μου ιδανικό ήταν ένας *Ουγγρικός Μοντερνισμός*, το πρότυπό μου, ο **Bartok**. Τα *Τρία Τραγούδια σε ποίηση Weoeseres*, από τον πρώτο χρόνο των σπουδών μου (1946) σηματοδοτούν την έναρξη μίας συνθετικής ανάπτυξης που επρόκειτο να διακοπεί απότομα δύο χρόνια αργότερα με την εγκαθίδρυση της κομμουνιστικής δικτατορίας. Πριν από το μοιραίο έτος 1948 ήμουν ένας τυπικός νέος αριστεριστής διανοούμενος: αντιναζιστής, αντίθετος με την συντηρητική ουγγρική δεξιά, ένας πιστός της *Σοσιαλιστικής Ουτοπίας*. Ο σουρεαλιστικός *Υπαρκτός Σοσιαλισμός* του **Στάλιν** ήταν τόσο απογοητευτικός και ταπεινωτικός για μας που γρήγορα ανέπτυξα μία ανοσία για όλες τις ιδεολογίες. Ήμουν τυχερός, διότι υπήρξα αρκετά προσεκτικός - παρά την μαζική προπαγάνδα - να μην ενταχθώ στο Κόμμα. Μπόρεσα να διατηρήσω απόσταση από τον επιβεβλημένο *Σοσιαλιστικό Ρεαλισμό* (έμοιαζε περισσότερο με Αντιρεαλισμο, την φθηνότερη δημαγωγία). Παρόλα αυτά προσπάθησα να συνθέσω μουσική που ήταν μη-χρωματική και μη-διάφωνη. Φυσικά, αυτό σήμαινε κομφορμισμό αλλά αρχικά δεν έβλεπα την ματαιότητα αυτού του συμβιβασμού. Υπήρχαν μέθοδοι να αποφύγεις τα υποχρεωτικά "προοδευτικά" κείμενα: η πρώτη ήταν να στραφείς στο φολκλόρ, άλλη ήταν να βρεις καταφύγιο στην ποίηση των μεγάλων ουγγρικών συγγραφέων που πραγματοποίησαν το έργο τους πριν καταλάβει την εξουσία ο **Λένιν**.

...Η ουγγρική και επίσης η Ρουμάνικη παραδοσιακή μουσική μου ήταν οικεία από την παιδική μου ηλικία στην Τρανσυλβανία, και η αγάπη μου για την λαϊκή μουσική ήταν τόσο δυνατή που έπεισα τον εαυτό μου ότι έγραφα αυθόρμητα και ακολουθώντας την πεποίθησή μου (στην αρχή!). Τα *πέντε τραγούδια σε ποίηση Arany* αποτελούν ένα παράδειγμα της άλλης διεξόδου: ο **Janos Arany** ήταν ένας "κλασικός" συγγραφέας του 19ου αιώνα, ήταν σεβαστός και νεκρός από καιρό. Το 1952 υπήρξε μία "εσωτερική", με άλλα λόγια ιδιωτική, εκτέλεση των τραγουδιών αυτών (για τα μέλη του επίσημου μουσικού οργανισμού). Η ραδιοφωνία επίσης τα μετέδωσε για μία και μοναδική φορά (αυτή ήταν η κοινή πρακτική και στην Σοβιετική Ένωση). Αλλά το τέταρτο τραγούδι ήταν πολύ συγγενές με τον **Debussy**, το πέμπτο μάλιστα έμοιαζε με **Stravinsky** και οι συνθέτες αυτοί ήταν αυστηρώς απαγορευμένοι. Έτσι τα τραγούδια απογορεύθηκαν και αυτά. Είδα τότε ότι δεν υπήρχε χώρος για συμβιβασμό. Θα εξακολουθούσα να πληρώ τις υποχρεώσεις μου ως καθηγητή της αρμονίας και της αντίστιξης στο Ωδείο (η ίδια η θέση ήταν ήδη προνόμιο!) και θα συνέθετα για το συρτάρι μου. Δεν ήμουν μόνος: οι σημαντικοί ζώντες συγγραφείς - όπως ο φίλος μου **Sandor Weoeseres** - δεν είχαν την άδεια να εκδώσουν [το έργο τους] και οι *αφαιρετικοί* ζωγράφοι δεν μπορούσαν να εκθέσουν πουθενά. Όλη η πραγματική καλλιτεχνική ζωή είχε εκμηδενισθεί. Οι διανοούμενοι άρχισαν να διαμορφώνουν μία Αντίσταση - παθητική στην αρχή - προς το καθεστώς. Η επανάσταση εναντίον των σοβιετικών δυνάμεων το Οκτώβριο του 1956 (μία αυθόρμητη και απροσδόκητη εξέγερση) ήταν η λογική συνέπεια της διαδικασίας αυτής οστεοποίησης. ("Λογική συνέπεια" είναι φυσικά ένα εκ των υστέρων συμπέρασμα καθώς η ιστορία δεν γνωρίζει καμμία λογική. Και η εξέγερση έγινε από τους νεαρούς

εργάτες - οι συγγραφείς παρείχαν απλώς την ζέση τους.) Μετά την βάρβαρη κατάπιξη της *Επανάστασης του Οκτωβρίου* από τα σοβιετικά τεθωρακισμένα - η Βουδαπέστη του 1956 φαινόταν ακριβώς όπως το Grozny [της Τσετσενίας] το 1996 - περί του 200.000 ανθρώπους διέφυγαν στην Αυστρία.

Διασχίσαμε παράνομα τα σύνορα με την σύζυγο μου, πεζοί. Τώρα ήμουν ένας ελεύθερος αλλά άπορος πρόσφυγας. Ο άξονας της ζωής μου περιστράφηκε 180 μοίρες.

Καθώς οι **Schoenberg, Berg** και **Webern** ήταν ακόμη "πιό απαγορευμένοι" από τον **Stravinsky** και τον **Bartok**, η *δωδεκαφθογγική μουσική* με γοήτευε ακόμη περισσότερο από την μουσική των άλλων νεωτεριστών. Μετά βίαια μπορούσαμε να "πιάσουμε" τους δυτικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς καθώς παρεμποδίζονταν με παράσιτα. Η τυπωμένη μουσική, τα βιβλία και οι δίσκοι από την Δύση ήταν απαγορευμένοι μέχρι το 1955. Παρόλα αυτά η σύζυγος μου κρυφά απέκτησε για μένα την *Φιλοσοφία της Νέας Μουσικής* του **Adorno** και την *Introduction a la musique de douze sons* του **Leibowitz**. Δεν γνώριζα καθόλου την μουσική των δυτικών συναδέλφων της γενιάς μου αν και αναφορές σχετικές με την *σειραϊκή* και την *ηλεκτρονική* μουσική εμφανίζονταν σποραδικά. Τον Φεβρουάριο του 1957 βρήκα ξαφνικά τον εαυτό μου στον Παράδεισο: στο *Στούντιο Ηλεκτρονικής Μουσικής της Ραδιοφωνίας της Δυτικής Γερμανίας* στην Κολωνία. Απορροφούσα όλη αυτή την ανοίκεια μουσική σαν σφουγγάρι. Και ευθύς αμέσως ξεκίνησα να γράφω την δική μου μουσική, επηρεασμένος ισχυρά από την πρωτοπορία του άξονα Κολωνία - Darmstadt - Παρίσι, αλλά ακόμη σε συνέχεια με τις δικές μου ιδέες που ωρίμαζαν σταδιακά από την Βουδαπέστη. Μία από αυτές τις ιδέες ήταν η δημιουργία μουσικής από ανθρώπινους ήχους - "ποιήματα" δηλαδή από καθαρό φωνητικό υλικό, χωρίς να ασχολούμαι με το νόημα (ή μόνο με συναισθηματικό περιεχόμενο). Αυτό δεν ήταν βέβαια καθόλου νέο: σύντομα εξοικειώθηκα με τους **Schwitters, Joyce, Helms**, τους *Λεττριστές* και την *αφηρημένη ποίηση*. Στο φεστιβάλ της *Διεθνούς Ένωσης για την Σύγχρονη Μουσική* του 1960 στην Κολωνία (όπου εκτελέστηκε και το ορχηστρικό μου έργο *Apparitions*) εντυπωσιάστηκα από το *Ανάγραμμα* του **Kagel** - μία σύνθεση βασισμένη κυρίως στα (Λατινικά) φωνήματα. Το δεύτερο ηλεκτρονικό έργο μου, *Artikulation*, εκτελέστηκε ήδη το 1958 στην Κολωνία. Ήταν επίσης ένα έργο "λόγου" (speech) αν και οι ήχοι ήταν συνθετικοί. Τα φωνητικά μου έργα μουσικής δωματίου δεν πλησίασαν την πλήρη ωριμότητα παρά στις αρχές της δεκαετίας του 1960 με τις *Aventures και Nouvelles Aventures* ριζοσπαστικά, χωρίς νόημα, κείμενα "κατασκευασμένα" (με κρυφές συνταγές) και μία μουσική η οποία παρά την αφαιρετικότητα της υπέβαλλε καθαρά διακριτές συναισθηματικές καταστάσεις.

Ο άξονας της ζωής μου περιστράφηκε ξανά στην διάρκεια της δεκαετίας του 60 και στις αρχές της δεκαετίας του 70, αν και όχι τόσο ριζικά, ίσως μόνο κατά 90 μοίρες. Σταδιακά έχασα την πίστη μου στον πλήρη χρωματικισμό. Οι εμπειρίες μου το 1972 στην Καλιφόρνια (όπως η μουσική του **Harry Partch**) μου άνοιξαν νέους ορίζοντες. Δεν εγκατέλειψα ποτέ πραγματικά την συνάφεια μου με την πρωτοπορία της Κολωνίας, του Darmstadt και του Παρισιού και διατήρησα τις αποστάσεις μου από τις μεταμοντέρνες, νεοτονικές τάσεις, αλλά η μουσική άλλαξε ούτως ή άλλως. Μετά από κάθε ολοκληρωμένη σύνθεση αναθεωρώ την θέση μου: αποφεύγω τα στυλιστικά clichés και δεν αναγνωρίζω κανένα "μοναδικό σωστό Αδρόμο". Διατηρώ τον εαυτό μου ανοικτό σε νέες επιδράσεις καθώς είμαι υπερβολικά περίεργος όσο αφορά τον διανοητικό τομέα. Όλοι οι πολιτισμοί, ολόκληρος στην πραγματικότητα ο κόσμος αποτελεί το υλικό της Τέχνης.

..... Κατά την διάρκεια της δεκαετίας του 80 οι συνθετικοί μου ορίζοντες διευρύνθηκαν σημαντικά. Τόσοι πολλοί τομείς με εντυπωσιάζουν: τα μαθηματικά, διάφορες επιστήμες και πολιτισμοί και η εξω-Ευρωπαϊκή μουσική! Ένα από τα θέματα που με ενδιαφέρει είναι η μουσική του 14ου και του πρώιμου 15ου αιώνα στην Γαλλία και την Φλάνδρα. Αυτό που με ελκύει εδώ (και στους αφρικανικούς μουσικούς πολιτισμούς) είναι η ρυθμική και μετρική πολυπλοκότητα.

(1996, Ligeti)