

Laki Péter

ÖZVEGY AZ ÓDON HÁZBAN, AVAGY A LIFT NEM MŰKÖDIK*

Ligeti életművének ismerői jól emlékezhetnek egy történetre, amelyet a zeneszerző többször is elmesélt. A történet szerint Ligeti gyermekkorában elolvasott egy Krúdy-novellát, amelynek fontos hatást tulajdonított a később *meccanico* néven ismert stílus kialakításában. Először a Várnai Péterrel folytatott beszélgetések során vallott erről 1979-ben,¹ majd 2003-ban újra elmondta Eckhard Roelckének.² A két elbeszélés egy-két részletben eltér egymástól, de mindkettő szerint a későbbi zeneszerző mindössze öt éves volt, amikor a kérdéses novellát olvasta. Ligeti mindkét alkalommal elismerte, hogy ez nem volt éppen gyerekeknek való olvasmány. Mindkét alkalommal elmondta, hogy a novella egy özvegyről szólt, akinek a háza tele volt mindenféle tiktakoló masinákkal, bár ezek a gépezetek 1979-ben órák voltak, huszonnég évvel később pedig meteorológiai mérőműszerek. A kései interjúban a zeneszerző arról is említést tett, hogy az özvegyet történetesen Ligetinének hívták; mellesleg ugyanekkor felvetette, hogy az ritmikai elgondolásainak más forrása is lehetett, nevezetesen édesapja írógépe.³

A kutatók érthető módon évek óta próbálják megtalálni a kérdéses Krúdy-novellát, de ez mindmáig senkinek sem sikerült. Ma már lehetséges Krúdy műveiben a számítógép segítségével kulcsszavakat keresni,⁴ de mindeddig ez sem hozott megoldást. Az „özvegy” szóra több száz találatot is ad a gép, de az itt szereplő özvegyek közül egy sem a Ligeti által emlegetett kontextusban jelenik meg. Ezek az idősödő hölgyek nem élettelen zajkeltők között szokták napjaikat tölteni, inkább régmúlt szerelmekről ábrándoznak, vagy éppen olyan látogatókat fogadnak, mint Szindbádöt, az örökvándor szoknyavadászt, megannyi Krúdy-novella

* A BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívuma és a bécsi Universitát für Musik und Darstellende Kunst Zenetudományi Intézete Ligeti György születésének századik évfordulója alkalmából, *Kylwiria and Other Explorations* címmel, a bázeli Paul Sacher Alapítvánnyal és a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társasággal együttműködve rendezett nemzetközi konferenciáján, 2023. május 12-én a BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében tartott előadás írott változata. Angol nyelven megjelent: *Studia Musicologica* 64/1–2. (June 2023).

1 Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979. <https://mek.oszk.hu/06400/06444/06444.htm> (utolsó megtekintés: 2023. július 16.).

2 Eckhard Roelcke: *Träumen Sie in Farbe? György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*. Wien: Zsolnay, 2003, 17.

3 Uott, 166.

4 www.adt.arcanum.com.

dekadens hősét. Rákereshetünk a „barométer” szóra is, és itt ismét lesznek találatok, de arról sehol sem esik szó, hogy ezek az időjárásjelzők magányos özvegyek tulajdonát képeznék, sem arról, hogy működésüket hangok is kísérik. És noha létezik legalább egy novella, amelyben Ligetiné szerepel,⁵ ő valójában nem özvegy, még ha annak hiszi is magát – mindaddig, amíg a férje haza nem jön a háborúból. Arról nem is beszélve, hogy Ligetiéknél nincsenek tudományos berendezések a házban. Régi órák, főleg kakukkosok, eléggé gyakran szerepelnek Krúdynál, mint fontos, hangulatkeltő bútordarabok, de ezek legjobb tudomásom szerint nem produkálnak ligetis poliritmusokat. Ligeti visszaemlékezéseit igen nehéz, ha nem lehetetlen beazonosítani, amint Bereczky Gábor Krúdy-specialista is megerősítette egy e-mailben.⁶

Mi sem volna természetesebb, mint abból kiindulni, hogy egy öt éves korra visszamenő, többévtizedes emlék felettébb elmosódott benyomást hagyhatott maga után (ne feledjük, hogy 1979-ben ennek az olvasmányélménynek az emléke éppen fél évszázados volt már!). Semmi meglepő nem volna abban sem, ha ennyi év után nem maradt volna más az egykori élményből, mint egy kiragadott részlet, amely valamilyen okból megragadt az emlékezetben, majd – a művész élénk fantáziája révén – különleges átalakuláson ment keresztül. Az érdekes az, hogy ez a kép mennyire „Krúdy-szerűen” idéz fel egy elsüllyedt világot. Szinte azt mondhatnánk, hogy Ligeti valójában kitalált egy olyan Krúdy-novellát, amelyet az író sohasem vetett papírra, bár teljesen az ő szellemét tükrözi.

Nem ez az egyetlen példa ilyenfajta „termékeny félreértésre” Ligetiné. A Roelcke-interjúban szó esik egy bizonyos Kertész Imre-novelláról is, amelyet Ligeti részletesen leír.⁷ Itt is hasonló a helyzet, mint az imént: míg bizonyos részletek egybevágnak az *A pad* című Kertész-novellával, mások, köztük olyanok, amelyeket Ligeti külön kihangsúlyozott, nem találhatók meg ott. A szakértők – ezúttal a budapesti Kertész Imre-intézet munkatársai – ismét nem tudták pontosan beazonosítani a visszaemlékezés forrását.⁸ Úgy tűnik, hogy Ligeti ezúttal is – legalább körvonalai-ban – kitalált egy novellát, amelyet akár az adott író is írhatott volna, annyira benne van a történelmi háttér és megannyi ismert motívum a kérdéses szerző műveiből.

De hogy visszatérjünk Krúdyra: az író Ligetire gyakorolt hatása korántsem merült ki az özvegyben és masináiban. Cikkeiben és interjúiban gyakrabban hivatkozik rá, mint bármely más íróra, az egyetlen Weöres Sándor kivételével. Egy alkalommal Prousthoz hasonlította Krúdyt: „olyan, mint Proust, csak teljesen más”.⁹

5 Krúdy Gyula: „Régi regények”. In: uő: *Szerenád. Válogatott elbeszélések 1912–1915*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1979. <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Krudy-krudy-gyula-munkai-1/szerenad-valogatott-elbeszelesek-19121915-E8D9/elbeszelesek-19121915-EAF3/regi-regenyek-EE85/> (utolsó megtekintés: 2023. július 19.).

6 2022. július 17-én.

7 Roelcke: *Träumen Sie in Farbe?*, 132.

8 Szabó Tamás e-mailje a Kertész Imre Intézetből, 2023. január 16.

9 Roelcke: *Träumen Sie in Farbe?*, 17.

A két író között többféle módon is lehetne párhuzamot vonni: mindketten rendelkeztek azzal a képességgel, hogy a legegyszerűbb mindennapi cselekedetek vagy mozdulatok mögött mély pszichológiai tartalmakat tárjanak fel, és hosszú asszociációs láncokat bontsanak ki (ezt szokták népszerűen „madeleine-effektusnak” nevezni). Mindketten mesterei voltak a hosszú körmondatoknak, amelyek a kezdő nagybetű és a mondatzáró pont között szinte egy teljes világot voltak képesek magukba foglalni. Prousthoz hasonlóan Krúdy is képes volt egy bizonyos társadalmi osztályt (az ő esetében a kisvárosi magyar dzsentrit) egyszerre kívülről és belülről látni, éles kritikai szemmel, ironikusan és ugyanakkor nagy empátiával és megértéssel. De Ligeti nem ilyesmikre gondolt, amikor Krúdyt és Proustot összevetette. Várnai Péternek ehelyett tisztán strukturális dolgokról beszélt, arról például, hogy a szereplők mindkét szerzőnél ki-be járnak egyik könyvből vagy fejezetből a másikba, arról a „rendetlenségről” vagy „rosszul megkötött nyakken-dőről”, amelyet saját zenéje szempontjából is meghatározónak tartott.¹⁰

Ligeti vázlatai között található még egy utalás Krúdyra – ezt a vázlatlapot Richard Steinitz ismertette egy cikkében. Az 1966-os *Csellóverseny* eredeti, egytétel-es formáját eszerint Ligeti úgy képzelte el, mint valami Szindbád-szerűen csapongó, romantikus, rejtélyes zenét.¹¹

Mindenképpen világos, hogy Ligeti nem csak öt éves korában olvasta Krúdyt, és az is, hogy az író hatása túlmutat az órákon és barométereken. Egy másik motívum, amelyet a zeneszerző nem említett ugyan, de amelynek lehetett bizonyos hatása rá, az a könnyed ironikus hang, amelyen Krúdy a halálról tudott beszélni. Krúdy nem írt olyan abszurd modorban, mint például Michel de Ghelderode, hiszen sokkal romantikusabb alkat volt, mint a nálánál húsz évvel fiatalabb belga kollégája. De nem tartom kizártnak, hogy egy olyan novella, mint *A hírlapíró és a halál*,¹² megfoghatta a *Le grand macabre* zeneszerzőjét. Ebben a novellában Széplaki Titusz hírlapírót egy sértő cikke miatt párbajra hívják. Első útja, a halálra készülve, kedvenc kávéházába vezet, hogy Olgának, a kasszírnőnek, bejelentse szándékát. „Valahogyan csak meg kell halni” – mondja a filozofikus kasszírnő. „’De ilyen lyukas kalapban!’ – méltatlankodik a halálraítélt.” Széplaki kap is egy jobb kalapot, amelyet egy másik vendég hagyott hátra: Olga szerint az illető „azt ígérte, hogy a kávéházból egyenesen a Dunának megy”. Kell-e mondani, hogy a hírlapíró végül életben marad, mert történetesen ő győz a párbajban?

Bár a felsorolt, valódi vagy feltételezett kapcsolatok Krúdy és Ligeti között nagyon fontosak lehetnek, a gyerekkori emlékek az ad különös jelentőséget, hogy ez az egyetlen, amely kifejezetten hangzásokról szól, és így közvetlenül utal a zenére.

10 Várnai: *Beszélgetések...*

11 Richard Steinitz: „À qui un hommage? Genesis of the Piano Concerto and the Horn Trio” In: *György Ligeti: Of Foreign Lands and Strange Sounds*. Ed. Louise Duchesneau-Wolfgang Marx. Woodbridge: The Boydell Press, 2011, 169–212., ide: 173.

12 *Nyugat*, 1928, Nr. 1. <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00434/13561.htm>. Utolsó megtekintés: 2023. július 19.

De ha már órákról beszélünk, ki kell végre mondani a nyilvánvalót: az óra arra való, hogy az időt mérje, és ez az, amit Ligeti órái sohasem tesznek megbízhatóan. Távolról sem tiktakolnak olyan szabályosan, mint Haydn vagy Beethoven órái és metronómjai: az ő idejük mindig „kizökkent”, ahogy Arany János Hamletje mondja. Ez a *meccanico* sohasem igazán „mechanikus” a szó szoros értelmében. Bár Ligeti Steve Reich és Terry Riley társaságában készített „önarcképet” a két zongorára írott *Három darabban*, az ő „minimalizmusa”, ha egyáltalán annak lehet nevezni (ami kétséges), nagyon távol áll amerikai kollégái zenéjétől, technikai és kifejezésbeli szempontból egyaránt.

Szabálytalanul ütő órák eléggé népszerűek lettek az utóbbi időben, az interneten nagy választékban kaphatók, és különböző szoftverek segítségével otthon is előállíthat bárki aszimmetrikus képleteket, vagy egyszerre több tempóban haladó párhuzamos ritmusokat. De maga az ötlet több mint száz éves. A *L'heure espagnole* (Pásztoróra) előjátékában (1908) Ravel három óraingát írt elő, amelyek percenként rendre 56-ot, 100-at és 132-t ütnek, így ábrázolván Señor Torquemada órasmester műhelyét. A darabban így Ligeti *Poème symphonique*-jének távoli és ritkán elismert őst kell látnunk. Ravel mindehhez színpalak mögötti harangokat és harangjátékot adott hozzá, meg egy piccolót a kakukkosóra érzékeltetésére. Itt nyilvánvalóan nem időmérésről volt szó, hanem a műhelyben uralkodó káoszról és a mester tehetetlenségének a lefestéséről. Ezzel szemben Ravel második operájában, a *L'enfant et les sortilèges*-ben (A gyermek és a varázslat, 1925) a nagy ingaóra szabályosan üt, annak ellenére, hogy tönkrement, mivel továbbra is óra akar lenni, hogy rendet tartson a házban.

Ligeti „zenélő órái” inkább a *Pásztorórára*, mint *A gyermekre* hasonlítanak. Az ő órái, ahogy Várnainak elmondta, „makrancosak”, a gombok „vagy működtetnek egy gépet, vagy nem”, a lift „vagy megindul, vagy nem, vagy rossz emeleten áll meg”.¹³

Az irodalomban több utalást olvashatunk arról, hogy Ligeti szerette Eugène Ionesco abszurd színházát, de tudomásom szerint senki nem hozta fel konkrét példaként a *La cantatrice chauve* (A kopasz énekesnő, 1950) első jelenetét mint valószínű hatást. (Tudjuk, hogy Ligeti már 1957-ben látta a darabot Párizsban.) Ebben a darabban egy tökéletes angol házaspár, Mr. és Mrs. Smith tökéletes angol nappalijában vagyunk, ahol a tökéletes angol falióra tizenhetet üt, mire Mrs. Smith megállapítja: „Tiens, il est neuf heures” („Nocsak, kilenc óra”).¹⁴ Így kezdődik a darab. A jelenet során az óra mindig újra üt, előre megjósolhatatlan, hogy hányszor; egy ízben, a színpadi utasítás szerint „nullaszer”, ami korántsem olcsó viccelődés: azt mutatja meg, amiről az egész darab is szól, hogy tudniillik a világban minden a feje tetejére állt.

Ha komolyan vesszük Ligeti gyerekkori Krúdy-émlékét (és feltétlenül komolyan kell vennünk), fel kell tennünk a kérdést: ki lehet ez az özvegy, és vajon mi történik vele az ódon házban, titokzatos óráitól és más szerkentyűitől körülvéve?

13 Várnai: *Beszélgetések...*

14 Ionesco: *A kopasz énekesnő*. Ford. Gera György. http://adattar.vmmi.org/dramak/214/a_kopasz_enekesno1.pdf (utolsó megtekintés: 2023. július 15.).

Ha maga a novella nincs meg, akkor ki kell valamit találni, hiszen alig hihető, hogy egy gyereknek, ha már ilyen mélyen megérintette az, amit olvasott, ne támadna valamilyen fantáziaképe a környezetről, és ne érezne valamit ezzel kapcsolatban. Egy nő, aki nyilvánvalóan már nem egészen fiatal, akinek a háza valószínűleg nem a legjobb állapotban van, és akiről nem tudjuk, hogy kicsoda is valójában – ebben mindenképpen van valami titokzatos és nyugtalanító, sőt kísérteties. Az ötéves kisfiú, aki titokban bekukucskál ebbe a házba, bizonyára megijed, vagy legalábbis kényelmetlenül érzi magát attól, amit lát és hall (vagy elképzel).

Már a legkorábbi Ligeti-„órák” is mélységesen nyugtalanítók, „démonikusak”, mint a *Nouvelles aventures* „Horloges démoniaques” jelenetében. És később csak még kaotikusabbak lesznek, mint a *Poème symphonique*-ben vagy a későbbi *meccanico* darabokban, melyeket Jane Clendenning¹⁵ és újabban Benjamin Levy részletesen elemzett.¹⁶

Így például a 2. vonósnégyes (1968) harmadik tételében („Come un meccanismo di precisione”) Ligeti egy olyan gépet képzelt el, amely fokozatosan, mint ő maga mondta, „kaputtra megy”, és végül tökéletesen szétesik.¹⁷ A *precisione* a komplex ritmika megvalósításához szükséges (az ütemegység egyidejűleg kilenc, tíz, tizenegy és tizenkét részre oszlik), de a végeredmény a ritmus teljes elmosódása, hasonlóan a mikropolifonikus művekhez, ahol a sok párhuzamosan mozgó szólam teljes mozdulatlanságot eredményez. A vonósnégyes-tételben szerintem ott áll be döntő fordulat, amikor a ritmikai képlet felbomlik, vagyis, amikor a *pizzicato* leáll, és a kvartett tagjai újra felveszik a vonót, hogy gyors *sul ponticello* futamokat játsszanak – mintha egy megriasztott madár hirtelen felrepülne. Ez után a hirtelen félbeszakítás után egy rendkívül izgatott új szakasz következik, ahol a gép tényleg kezelhetetlenné válik, és a korábbi „rendes” pizzicatók helyett (amelyek már ott sem voltak teljesen szabályosak, hiszen hangfogóval szólaltak meg) különleges körömpizzicatókat hallunk, amelyek nem mosódnak össze, mint a korábbi pizzicatók tették, hanem megmaradnak különálló hangeffektusoknak. Azután Ligeti visszahozza az elmosódó poliritmust (beszélhetünk-e klasszikus visszatérésről?), de nem lehetünk biztosak benne, hogy a gépet megjavították, hiszen a pizzicatók halkabbak, mint az imént (*piano* helyett *pianissimo*), és végül teljesen elszállnak.

A *Kamarakonzert* (1969–70) harmadik tételében („Movimento preciso e meccanico”) másféle baj van a géppel. Igaz, már maga a gép is másfajta, hiszen a fa- és rézfúvósok hangja nem olvad össze úgy, mint a vonós hangszereké. Először mindenki gyorsan ismételt *e*¹ hangokat játszik egyenletes harminckettedekben, csak a sforzatók időzítésében térve el egymástól. Azután, ahogyan az unisono kezd

15 Jane Piper Clendenning: „The Pattern-Meccanico Compositions of György Ligeti”. In: *Perspectives of New Music*, 31/1. (Winter 1993), 192–234.

16 Benjamin R. Levy: *Metamorphosis in Music. The Compositions of György Ligeti in the 1950s and 1960s*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2017.

17 „Es gibt da ein maschinelles Ticken – von einer imaginären Maschine, die langsam kaputtgeht, in Einzelteile zerfällt.” Ligeti György: „Streichquartett No. 2”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, 2. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007. (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, 10/2.), 252.

felfelé és lefelé szétnyílni, mint egy legyező, aszimmetrikus ritmikai osztások jelennek meg az egyes szólamokban, melyeket további hirtelen sforzatók élénkítenek. Ám, hasonlóan a vonósnégyestételhez, a „precíz és mechanikus mozgás” itt sem tart sokáig, vagy inkább más ritmikai struktúrák veszik át a helyét. A mozgás egy pillanatra teljesen leáll, majd (Ligeti figyelmeztet: cezúra nélkül) egy újabb szakasz veszi kezdetét, ahol mindenki *staccatissimo* hangismétléseket játszik, majd ezt is felváltja egy energikus szakasz, melyben a vonósok *pizzicatóinak* (részben Bartók-pizzicatóknak) erőteljes, *gerissen* hangzása a fúvósok fokozatosan eltűnő hangismétléseivel kontrasztál. Végül mind a vonósok, mind a fúvósok elhallgatnak, hogy a zongora és a csembaló egymással versengő poliritmikus clusterei lépjenek színre, új ciklust kezdve a gép működésében. A kürt és a harsona indítja be a „motort”, mely eléri teljes sebességét, hogy váratlanul újabb („kemény” és „nagyon kemény”) sforzatók szakítsák meg a mozgást – és vele együtt az egész tételt.

Érdekes analízist készített erről a tételről 1988-ban – Ligeti 65. születésnapja tiszteletére – Alejandro Pulido venezuelai zeneszerző.¹⁸ A különböző textúrátípusokat nem a gép működésével, illetve nem működésével hozza kapcsolatba, hanem az „óra”, illetve „felhő”-jellegű szakaszok váltakozásával Ligeti következő fontos művének, a *Clocks and Clouds*nak (1972–73) értelmében. Az „órák” és a „felhők” Ligetinel, csakúgy mint a címet ihlető Karl Popper-tanulmányban, állandóan átmennek egymásba, és sok átmeneti állapot figyelhető meg a kettő között. Úgy is mondhatnánk, hogy mindkettő hasonló atomokból áll. A legfontosabb ilyen „atom” a nagyszekund (*e-d*), amellyel a mű – teljesen „felhőszerűen” – indul, és amely azután fokozatosan tágulni kezd. A „legóraszerűbb” pillanatok, mint például az altok emlékezetes „bada-gadái”, ugyannerre a hangközre (itt *fisz–gisz*) épülnek. A darab érzésem szerint igazából éppen arról szól, hogy az órák hogyan szűnnek meg ütni, és hogyan tűnnek el végül a felhőkben, hasonlatosan a többi nem működő órához.

Köztudott, hogy Ligeti az 1980-as években több olyan felfedezést tett, amely élete további részében új irányt szabott zeneszerzői munkásságának. Az sem titok azonban, hogy ezek az új felfedezések csupán igazolták, és új formába öntötték azt az alapvető művészi attitűdöt, amely Ligeti egész pályáját meghatározta, nevezetesen azt a törekvést, hogy egyszerű alapelemekből minél komplexebb struktúrákat hozzon létre, valamint hogy megjelenítse a rend és káosz közötti megannyi átmeneti állapotot. Miután felsorolta a négy legfontosabb új felfedezést (Conlon Nancarrow, afrikai polifónia, *ars subtilior* polifónia és fraktálgeometria), Ligeti 1989-ben kijelentette: „Ezek nem egyszerűen hatások, inkább vonzalmak, amelyek jelen voltak a zenémben, amióta csak elkezdtem komplex zenei struktúrákat kifejleszteni az ötvenes évek közepén.”¹⁹ Így, bár Ligeti zenéje nagy változásokon ment

18 Alejandro Pulido: „Differentiation and Integration in Ligeti’s *Chamber Concerto*, III”. *Sonus. A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities*, 9/1. (Fall 1988), 59–80.

19 „Das sind nicht bloß Einflüsse, vielmehr Affinitäten, die meiner Musik innewohnten, seit ich Mitte der fünfziger Jahre komplexe musikalische Strukturen zu entwickeln begann.” Ligeti: „Über meine Entwicklung als Komponist”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, II., 121.

keresztül a hatvanas évek óta, még a zongoraetűdökben is fel-felsejlenek a *meccanico* stílus emlékei, még akkor is, ha most más képeket asszociált hozzájuk a zeneszerző. Például a 13. etűd („L'escalier du diable”) közvetlen inspirációs forrásai M. C. Escher műveiben, rekurzív matematikai sorozatokban és egy életveszélyes, viharos kaliforniai kerékpárútban keresendő. Ennek ellenére, amikor felérünk az „ördöglépcső” tetejére, megint csak a régi órák tiktakolnak, méghozzá olyan dühösen, mint talán még soha. *Les horloges du diable? Peut-être.* És, mint a *Kamarakonzertben*, a mozgás itt is hirtelen szakad meg, ha másképpen is, mint amott, és egy új szakasz kezdődik, amelyet Ligeti „vad harangzúgásnak” nevez a kottában. Később, ugyanebben az etűdben gongok és tamtamok is megszólalnak, vagyis a „lépcső” végül újra zajkeltő gépezetek összességévé változik át.

Az özvegyasszony órái mellett volt Ligetinek egy másik gyakran felidézett gyermekkori emléke, amelynek szintén nagy hatást tulajdonított zeneszerzői fejlődését illetően: elmondása szerint az *Atmosphères* és más művek mikropolifóniája mögött a híres pókhálóalom állt. Pókfóbiájáról Ligeti részletesen beszélt a Várnai-féle interjúkötetben.²⁰ Bár később meghaladta a mikropolifóniát, a pók mint kép nem tűnt el teljesen műveiből és gondolkodásából. A *Le grand macabre* egyik emlékezetes jelenetében Mescalina egy óriási pókkal rémisztgeti a férjét, aki kétségbeesetten felsikít: „Ne! Ne! Csak a pókot ne!”²¹ És amint Krúdy is meg-megjelenik Ligeti gondolkodásában az özvegyasszonytól függetlenül, a pók motívuma hasonlóképpen visszatérhet anélkül, hogy mikropolifon struktúrákat sugallna. Egy 1997-es interjúban, amely John Tusa neve alatt jelent meg, de valójában Stephen Plaistow készítette,²² Ligeti a pókháló képét újabb keletű matematikai tanulmányaival kapcsolta össze. A pókháló szerkezeti szabálytalanságai a rendezetlen sorozatokat juttatták eszébe, és itt már nem is vagyunk olyan messze a rosszul működő óráktól. Egy forrás szerint a 15. etűdről („White on White”, 1995) azt állította, hogy „a matematikai eljárások szándékos elrontása hasonlít arra, ahogy a pókháló alakja eltorzul a benne elfogott áldozattól”.²³ Az ember elgondolkozik: talán Ligeti álmában e magányos teremtmény egy rejtélyes lakóhely közepén nem volt más, mint a *Latrodectus* – a Fekete Özvegy?

20 Várnai: *Beszélgetések...*

21 *Le grand macabre*, 2. jelenet.

22 Joseph Cadagin: „'Everything is Chance'. György Ligeti in Conversation with John Tusa, 28 October 1997”. In: Wolfgang Marx (ed.): *„I don't belong anywhere”. György Ligeti at 100*. Turnhout: Brepols, 2022, 247–272. Az interjú meghallgatható a Youtube-on, <https://youtu.be/pQARocVgJtc> (utolsó megtekintés: 2023. február 11.). 32'53"-nél Ligeti világosan hallhatóan „Stephen”-nek szólítja beszélgetőpartnerét.

23 „In his recent Study No 15 for piano, he compares his deliberate spoiling of mathematical procedures to the way a spider's web is distorted by the prey it traps.” Adrian Jack: „Said the spider to the fly”, *Independent* 21 November 1997. <https://www.independent.co.uk/life-style/classical-music-said-the-spider-to-the-fly-1295308.html> (utolsó megtekintés: 2023. február 11.).

ABSTRACT

PÉTER LAKI

THE WIDOW IN THE OLD HOUSE OR THE ELEVATOR IS OUT OF ORDER

On several occasions, Ligeti spoke about an early literary memory that he credited with the origins of his *meccanico* style. He recalled reading a short story by Gyula Krúdy (1878–1933) at the age of five, in which Krúdy supposedly wrote about a widow who lived in an old house filled with constantly ticking clocks. To date, the best Krúdy experts have been unable to identify the story in question, and it is reasonable to assume that in Ligeti's mind, actual elements from the writer's work were freely recombined and reimagined at a time when the compositions partly inspired by the Krúdy experience had already been written. Ligeti's published interviews contain references to Krúdy that go beyond the story with the clocks, it may be assumed that the writer's influence on the composer goes deeper than what has been acknowledged so far.

In addition, there is an aspect of Ligeti's recollection of the Krúdy story that has not received all the attention it deserves. In his conversations with Péter Várnai, the composer spoke of machines that were 'working or not working', and elevators stopping at the wrong floor, or not starting at all. Some of the *meccanico* works are worth revisiting in search of such 'malfunctions' as we try to reimagine the old house where not all the clocks might have been running like clockwork.

First published in: *Studia Musicologica* 64/1–2 (June 2023)

Péter Laki graduated from the Liszt Ferenc Academy of Music Budapest and received his PhD from the University of Pennsylvania. He served as Program Annotator of the Cleveland Orchestra from 1990 to 2002 and taught courses at Case Western Reserve University, Kent State University, John Carroll University and Oberlin College between 1990 and 2007. Since 2007, he has been on the faculty of Bard College in Annandale-on-Hudson, New York. Laki is the author of numerous musicological articles and the editor of *Bartók and His World* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995).