

Wolfgang Marx

LIGETI ÉS A MŰVÉSZETI KUTATÁS*

ÖSSZEFOGLALÁS

Ligeti György a művészet és a tudomány számos ágából merített inspirációt zeneszerzői munkásságához (legismertebb talán a matematikához – különösen a fraktálgeometriához és a káoszelmélethez – való kötődése). Írásomban összevetem a művészeti kutatás fogalmát Ligeti gyakorlatával és életművével. Míg a művészeti kutatás fogalma csak embrionális formában jelent meg Ligeti pályájának kései szakaszában, számos megnyilatkozása segít megértenünk az alkotás folyamatát. A művészeti kutatás fogalmának alkalmazása Ligeti szemléletére és gyakorlatára új megvilágításba helyezheti műveinek és más humán tárgyak, illetve természettudományok iránti érdeklődésének összefüggéseit. Ligeti vizsgálata ebből a szempontból ugyanakkor segíthet bennünket abban, hogy tovább finomítsuk a művészeti kutatás napjaink művészi termésére alkalmazott és gyakran vitatott fogalmát.

Kulcsszavak: Ligeti György, művészeti kutatás, gyakorlaton alapuló kutatás, gyakorlat által meghatározott kutatás, kompozíciós folyamat, neoliberais művészi gyakorlat

Ligeti György erősen érdeklődött számos művészeti és természettudományos terület iránt, és ihletet merített belőlük zeneszerzői munkásságához (legismertebb a matematikához – különösen a fraktálgeometriához és a káoszelmélethez – fűződő kapcsolata). Ebben az írásban a művészeti kutatás fogalmának hasznosságát igyekszem felmérni Ligeti gyakorlata és életműve szempontjából. Bár a művészeti kutatás fogalma csak Ligeti pályafutásának utolsó szakaszában, embrionális formában jelent meg, számos kijelentése legalábbis közel áll a művészeti kutatás egyes meghatározásaihoz. Az alábbiakban Henk Borgdorff, Anke Haarmann, Julian Klein és mások nyomán felvázolom, majd Ligetire alkalmazom a művészeti kutatás episztemológiáját. A művészeti kutatás fogalmának tárgyalása után tanulmányom második része azt vizsgálja, hogy Ligeti írásai mennyiben járulnak hozzá ahhoz, hogy tevékenységeinek legalább egy részét a művészeti kutatások megelőlegezéseként értékeljük. A befejező rész a címével Karl Popper egyik filozófiai esszéjére utaló, *Clocks and Clouds* című darabbal foglalkozik, amely példa arra, hogy egy műalkotás egy másik diszciplína kutatását alkalmazza.

* A BTK Zenetudományi Intézet és a bécsi Universität 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 13-án a BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében tartott előadás írott változata. Angol nyelven megjelent: *Studia Musicologica* 64/3–4. (June 2023).

1. Mi a művészeti kutatás?

A művészeti kutatás fogalma immár több évtizedes múltra tekinthet vissza, de – sok tág és elvont fogalomhoz hasonlóan – még mindig nehezen definiálható. Mi az, ami közös a művészetekben és a tudományokban? Hogyan kerülhetnek kapcsolatba egymással? Miképpen kapcsolhatók össze anélkül, hogy bármelyikük feladná saját jellegzetes gondolkodásmódját? Néhány Julian Klein által feltett kérdés jó bevezetésül szolgál ehhez a gondolatkörhöz:

Kik vagyunk? Hogyan akarunk élni? Mit jelentenek a dolgok? Mi az, ami valóságos? Mi az, amit tudhatunk? Mikor létezik valami? Mi az idő? Mi a kauzalitás? Mi az intelligencia? Hol rejlik az emberi értelem? Lehetne minden másképpen is? Ezek a kérdések a művészet és a tudomány közös érdeklődési körének példái. A velük való foglalkozás nem mindig vezet biztos és általános érvényű tudáshoz [...]. A művészeteknek módjukban áll, hogy a maguk sajátos módján fogalmazzák meg és kezeljék az ilyen alapvető és mégis komplex kérdéseket, a rájuk adott válaszok pedig nem feltétlenül kevésbé reflektáltak, mint a filozófia vagy a fizika válaszai, és olyan sajátos tudást testesíthetnek meg, amely semmilyen más módon nem ragadható meg.¹

Ezek a kérdések azt a benyomást keltik, hogy a művészetek és a tudományok közös hátterét az ontológia és különösen az episztemológia – vagyis, ahogy Thomas Kuhn mondaná, az őket megalapozó paradigmák – adják.² Itt különös hangsúly esik a műalkotás reflexiós fokára, amely éppen olyan magas lehet, mint a természettudományok esetében – legtöbbször találkozott már olyan műalkotással, amely úgy szólt hozzánk, ahogyan semmilyen írott szöveg nem lett volna képes.

Mégis feltehetjük a kérdést, hogy leírhatók-e részletesebben azok a konkrét eszközök, amelyek révén a művészi alkotás ezt a tudást kifejezi. Henk Borgdorff, a művészeti kutatás egyik vezető teoretikusa, az alábbi megközelítést javasolja:

A művészeti kutatás a tudás és megértés [...] megtestesült és elfogadott formáira összpontosít – mégpedig azokra a formákra, amelyek bensőséges kapcsolatban állnak a gyakorlattal, és nem egykönnyen fejezhetők ki nyelvi eszközökkel. [...] [A] vizsgálat elsődleges eredménye [...] a műalkotás. A tudományos fokozatszerző eljárásokkal összefüggésben és a finanszírozási rendszerek követelményeinek eleget téve azt várhatjuk el, hogy ezek az eredmények valamilyen diszkurzív leírással konceptualizálhatók és rendszerbe foglalhatók legyenek. [...] A kutatási program eredményének középpontjában azonban az általa létrehozott konkrét, tárgyiasult eredmények állnak: új műalkotások, kompozíciók, előadások, installációk [...].³

Borgdorff számára tehát a művészi tevékenység, a reflektálás mögött álló cselekvés, a befogadó számára viszont a műalkotás közvetlen érzékelése a legfontosabb.

1 Julian Klein: „What Is Artistic Research?“, *Journal of Artistic Research* (2017), jar-online.net. doi: 10.22501/jarnet.0004 (utolsó megtekintés: 2023. augusztus 17.)

2 Thomas S. Kuhn: *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

3 Henk Borgdorff: „Reasoning through Art. Inaugural lecture, delivered upon acceptance of the Chair in Theory of Research in the Arts, at the Faculty of Humanities, Leiden University, on 10 February 2017, by Professor H. A. (Henk) Borgdorff“, 7. https://scienceguide.nl/media/1919288/oratie_borgdorff.pdf (utolsó megtekintés: 2023. augusztus 17.).

Természetesen a művészetet sokszor szavak is kísérik – a hangversenyek műismertetései vagy a kiállításkatalógusok gyakran terjedelmes magyarázó szövegekkel szolgálnak a műalkotásokhoz. Ezek az intellektuális reflexiók azonban sohasem helyettesíthetik azt a közvetlen érzékszervi élményt, amelyet maga a műalkotás kivált. Viszont, amint Borgdorff kifejti, az effajta reflektív szövegeket mégis elvárják, ha a művészeti kutatás formális, tudományos fokozatszerző eljárás keretében történik. Julian Klein egyetért Bergdorffal, és hangsúlyozza, hogy az érzékszervi élmény mindig az egyenlet meghatározó eleme marad – ezért számára a művészeti kutatás eredménye a „megtettesült tudás”:

Egyes szerzők megkövetelik azt, hogy a művészeti tudás mindenképpen verbalizálható legyen, s így össze lehessen hasonlítani a deklaratív tudással [...]. Mások szerint az előbbi a műalkotásokban testesül meg [...]. Végső soron azonban érzékszervi és emocionális percepció, közelebbről művészi élmény útján sajátítható el, attól el nem választható. A művészeti tudás, legyen bár néma vagy hangzó, deklaratív vagy procedurális, implicit vagy explicit – minden esetben érzéki és fizikai: „megtettesült tudás”.⁴

A „megtettesült tudás”, amelyről itt szó esik, nem sajátítható el reflexió útján, egy szöveg elolvasásával. Semmilyen leírás vagy reflexió nem helyettesítheti, legyen bár akármilyen érzékletes, Beethoven 9. szimfóniájának, Picasso *Guernicájának*, a cordobai nagymecsetnek vagy Nofertiti mellszobrának közvetlen, érzéki élményét.

Klein azt is elismeri azonban, hogy ezzel nem mindenki ért egyet. Maarit Mäkelä és szerzőtársai sokkal inkább a folyamat reflektív részére koncentrálnak:

A művészeti kutatás mai fogalmai megkövetelik a művésztől, hogy érzékenyen és tudatosan hozza létre alkotásait, úgy, hogy amikor ez a kezdeti szakasz véget ér, az elképzelés és a folyamat összegezhető és közölhető legyen. A tudományos kutatás is ehhez hasonlóan jár el.”⁵

Szerintük egy művészi alkotó folyamatot és annak eredményét megvilágító szöveg reflexív létrehozása hasonló egy olyan szövegéhez, amely egy tudományos kísérlet elvégzését és eredményét írja le. Ebből az a nézet következik, hogy a folyamat nem lehet teljes a szöveg nélkül – ezt a véleményt bizonyára sem Borgdorff, sem pedig Klein nem osztaná. Ismét mások, többek között Efva Lilja, még erősebben fogalmaznak; szerintük semmilyen műalkotás nem tekinthető művészeti kutatás eredményének a folyamatnak és eredményeinek előírt formális dokumentációja nélkül:

Nem minden művész potenciális kutató, de minden újító művészethez szükség van bizonyos mennyiségű kutatásra. Ezt egyes művészek akadémiai keretek között, mások azokon kívül végzik. Bárki nevezheti magát kutatónak, vagy állíthatja azt, hogy kutatási gyakorlattal rendelkezik, de ahhoz, hogy formálisan is annak tekintsék, teljesítenie kell az előírt hozzáférési és dokumentációs kötelezettséget, amelynek révén az illető a kutatását a bírálók/kollégák rendelkezésére bocsátja eszmecserék, projektvizsgálatok és kritikai párbeszédnek céljából.⁶

4 Klein: *What Is Artistic Research?*, 6.

5 Maarit Mäkelä–Nithikul Nimkulrat–D. P. Dash–Francois-X. Nsenga: „On Reflecting and Making in Artistic Research”, *Journal of Research Practice* 7/1. (2011), 1–12., ide: 6.

6 Efva Lilja: „The Pot Calling the Kettle Black. An Essay on the State of Artistic Research”. In: *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Ed. Annegret Huber, Doris Ingrisch,

Ez a vélemény felvet egy fontos kérdést: vajon mindaz, amit egy művész tesz, automatikusan művészeti kutatás? Lilja szerint sohasem tekinthető annak szöveges dokumentáció nélkül, noha művészeti kutatás az akadémiai kereteken kívül is folytatható – csak éppen ez esetben nem ismerik el annak.

A következő lépés az lehet, amit Klein javasol, aki háromféle művészetet különböztet meg: „olyat, amely (valamilyen más) kutatáson alapul, azután olyat, amely alkalmaz valamilyen kutatást (vagy kutatási módszert), végül pedig [...] olyat, amelynek az eredménye a kutatás”.⁷ Ez a megkülönböztetés érvényes marad számunkra Ligeti művészi gyakorlatának vizsgálata során is, hiszen ő számos nem-zenei területen végzett kutatást tanulmányozott. Viszont igaz-e, hogy az olyan művészet, amelyre hatással vannak többek között a csillagászati, matematikai, zoológiai vagy nyelvészeti kutatások, automatikusan művészeti kutatássá válik pusztán azért, hogy ezek a kutatások szerepet játszanak a művész felkészülésében az alkotófolyamatra? A vélemények eltérőek lehetnek, de magam első látásra úgy vélem, hogy a válasz nemleges – ugyanúgy nem értek egyet azzal sem, hogy minden olyasmi, amit egy művész létrehoz, automatikusan művészeti kutatásnak tekinthető. Egy olyan fogalom hatékony kategorizálásra való alkalmassága, mint a „művészeti kutatás”, lényegesen gyengül, ha mindent, amit egy művész létrehoz, művészeti kutatásnak tekintünk.

Klein hármas felosztásához visszatérve: az ő második, illetve harmadik kategóriája az „olyan művészet, amely (valamilyen más) kutatáson alapul”, illetve az „olyan művészet, amelynek az eredménye a kutatás”. Ezeket esetenként igen nehéz lehet megkülönböztetni a gyakorlatban. A második esetben ennek lehetősége valószínűleg attól függ, hogy a kutatás, illetve a kutatási módszerek milyen behatóan befolyásolják a művészeti produktumot (erre még visszatérünk Ligeti vonatkozásában).

Röviden érintenünk kell egy további kérdést: a művészeti kutatás és a gyakorlaton alapuló vagy a gyakorlat által meghatározott kutatás közötti különbség kérdését. Ezeket a kifejezéseket gyakran megkülönböztetés nélkül használják, s még e fogalmak elméleti szakértői sem mindig értelmezik egyformán az egymáshoz való viszonyukat. Henke és szerzőtársai azt írják, hogy a „[gy]akorlaton alapuló kutatásnak nincs mondanivalója a művészeti kutatás számára, ha elutasítja a reflektálást és a reflexivitást”,⁸ ezzel is jelezve, hogy a kettőt nem tekintik azonosnak. Mäkelä és szerzőtársai ezzel szemben azt hangsúlyozzák, hogy nem csupán a művészeti kutatás kifejezés tartalma, hanem az idetartozó kérdések vizsgálata során alkalmazott terminológia is csak most alakul ki. A gyakorlaton alapuló, a művészet által meghatározott, a gyakorlat által meghatározott és a művészeti kutatás kifejezéseket többé-kevésbé egymással felcserélhetően használják,

Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder, Tasos Zembylas. Bielefeld: transcript Verlag, 2020, 27–34., ide: 29.

7 Klein: *What Is Artistic Research?*, 2.

8 Silvia Henke–Dieter Mersch–Thomas Strässle–Jörg Wiesel–Nicolaj van der Meulen: *Manifesto of Artistic Research. A Defense against Its Advocates, mixed with a Declination of the Collage by Sabine Hertig* (2019). Zürich: Diaphanes, 2020, 25.

bizonyos hangsúlykülönbségekkel.”⁹ Ezek a szerzők azonban mégiscsak a gyakorlaton alapuló és a gyakorlat által meghatározott fogalmának megkülönböztetésére hoznak fel példákat:

„a gyakorlat által meghatározott kutatás kifejezést a professzionális gyakorlatnak a kutatási folyamatban játszott aktív szerepe emeli ki. Az ilyen megközelítésű tudományos kutatás kéz a kézben jár a kutató alkotó tevékenységével, amelyben a hangsúly egyenlően oszlik meg az elmélet és a gyakorlat, illetve a gyakorlat reflexiója és dokumentálása között.”¹⁰

Így a gyakorlaton alapuló kutatás ebben a felfogásban együttműködést jelent a művész és a „hagyományos” kutatók között, s ennek során a művészi produkció játszik vezető szerepet. Ez vezetett idővel a „gyakorlat által meghatározott” terminus bevezetéséhez: „a gyakorlat által meghatározott kifejezést egyes szerzők előnyben részesítették a gyakorlaton alapuló kifejezéssel szemben, ezáltal elismerve azt a hangsúlyeltolódást az eredeti műalkotások létrehozásáról a művészi gyakorlatnak a kutatási folyamatba való integrálása felé”.¹¹ Tanulmányomban azonban úgy tekintem, hogy a három kifejezés felcserélhető egymással, és első sorban továbbra is a „művészeti kutatás” terminust fogom használni.

1.1. Művészeti kutatás, gyakorlaton alapuló kutatás és gyakorlat által meghatározott kutatás

A művészeti kutatás utolsó olyan aspektusát, amelyet figyelembe kell vennünk, társadalmi-gazdasági implikációi képezik. Amint azt Henke és szerzőtársai kimutatták, „[a] művészeti kutatás hajtóerejét a kezdetek, az 1990-es évek óta a politika jelentette. A képző- és iparművészet oktatási ágainak szigorú akademizálása nélkül, amelyet a bolognai reform hozott magával, aligha jöhetett volna létre az a valami, amit ’művészeti kutatásként’ ismerünk.”¹² E felfogás szerint a művészeti kutatás fogalma nagyrészt európai politikai machinációk eredményeképpen alakult ki, és a bolognai folyamatban tetőzött, amely többek között arra törekedett, hogy a felsőoktatást Európa-szerte összemérhetővé tegye, például az európai kreditátviteli és -gyűjtési rendszer (ECTS) bevezetése révén. Az a jelenség, hogy számos politechnikumot és főiskolát valamifajta egyetem formájában szerveztek újjá (művészeti, műszaki egyetemek stb.) ugyanennek a trendnek a következménye. E felfogás szerint annak érdekében, hogy az EU által Brüsszelben népszerűsített egységesített finanszírozási modell szempontjából minősíthessék őket, szükség volt a művészi tevékenység eredményének kutatásként történő újradefiniálására – ez a fő hajtóerő rejtőzött a művészeti kutatás fogalma mögött, mondanak bármit is a teoretikusok. Ez a folyamat azonban csak részben bizonyult sikeresnek: „a művészeti kutatás egyelőre a legjobb esetben is csak a tudományos

9 Mäkelä [és szerzőtársai]: *On Reflecting and Making in Artistic Research*, 3.

10 Uott, 4.

11 Uott.

12 Henke [és szerzőtársai]: *Manifesto of Artistic Research*, 10.

diszciplínának kisöccsének számít, amelyet egyesek érdeklődéssel követnek, mások aggodalommal vesznek tudomásul, sőt elég gyakran ki is nevetnek”.¹³ Mindez egy paradoxont is eredményez: annak érdekében, hogy a finanszírozási modell számára értékelni lehessen, a művészeti kutatásnak meg kell próbálnia a lehető legjobban hasonlítani a „hagyományos kutatáshoz”, ugyanakkor, ha a létjogosultságát hangsúlyozni akarja, akkor hangsúlyoznia kell, hogy mi az, ami megkülönbözteti a természettudományos és bölcsészeti kutatástól, aminek révén igényt tarthat arra, hogy elismerjük a világról alkotott képünk kialakításában játszott egyedülálló szerepét: „A művészeti kutatás csakis akkor válik egyszer s mindenkorra megalapozottá, ha függetleníti magát az egyetemi kutatástól. Ha ez nem történik meg, akkor metodikailag, elméletileg és intézményesen aláveti magát az akadémiai-egyetemi rendszernek”.¹⁴

Egyes teoretikusok szerint a művészeti kutatás fogalmát fel lehetne használni arra, hogy belülről kezdje ki a mai neoliberais rendszert:

úgy fest: [...] ahhoz, hogy valaki „kutatással foglalkozó” személynek tekintse magát, elegendő, ha saját gyakorlata valamiképp kihívást jelent az intézményesített tudományos kutatás számára, és érvényteleníti annak az egyedüli legitimitásra támasztott igényét. A valóban „művészeti” kutatásra helyezett hangsúly kézenfekvő módon elegendő ahhoz, hogy felforgatónak, hatalomkritikusnak és aktivistának tekinthessük magunkat.”¹⁵

Az a mód, ahogyan Henke és szerzőtársai a nyilatkozatukat megszővegezik, azt jelzi, hogy az saját maguk számára is gyanús. És valóban, a rendszert úgy hozták létre, hogy az ilyen törekvéseknek előre megfontoltan elejét vegyék. Simon Shicks szerint már annak a hangsúlyozása, hogy a művészeti kutatás eredményeit szavakban is szükséges kifejezni (miközben magára az alkotásra nem sok hangsúly esik), meghatározó szerepet játszik a kultúraipar azon törekvésében, hogy elejét vegye bármiféle „felforgató” szándéknak: „a kultúraiparon belül ugyanis a végső produktum nélküli tevékenység, vagyis más szóval az öncélú kommunikációs tevékenység döntő, központi és nélkülözhetetlen elem”.¹⁶ Egy további alapvető elem az a terminológia, amelyet a művészeti kutatók az eredményeik kommunikálása során, pályázaskor használnak, vagy – általánosabban fogalmazva – akkor, amikor biztosítani igyekeznek helyüket az egyetemi szférában:

Olyan szavak, mint közönség, tapasztalat vagy különbözőség természetesen a piackutatók és PR-menedzserek nyelvezetére emlékeztetnek. Az érem másik oldala azonban a jelentős elmozdulás volt az intézmények nyilvános szerepében és a művész, a művészeti alkotás és a recepció között játszott közvetítő szerepben. A kultúraipar és hasonlóképpen a ma uralkodó neoliberais kormányzás számára a közügyeknek piacokkal, a közösségeknek szegmentumokkal és a képességeknek termékekkel való felváltása jelenti az új tájékozódási pontot.¹⁷

13 Uott, 5.

14 Uott.

15 Uott, 18.

16 Simon Sheichk: „Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research”, *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2/2. (Spring 2009), 1–8., ide: 3.

17 Uott, 2.

Minden olyan próbálkozás, amely arra irányul, hogy egy kapitalista rendszeren belül függetlenítsük magunkat a kapitalizmus gyakorlatától, rendkívüli nehézségekkel jár – amint azt Ligeti művészi tevékenységével kapcsolatban is látni fogjuk.

2. Ligeti művészi gyakorlata

Ligeti a témák széles skáláját érintette írásaiban. Találunk közöttük egyes műveihez írt bevezetőket, saját stílusával vagy zeneszerzői fejlődésével kapcsolatos reflexiókat, életrajzi szövegeket és más szerzők műveinek elemzéseit ugyanúgy, mint általános zenei kérdésekről írott esszéket. Tanulmányomnak ebben a részében először a saját zenéjéről írott szövegeit, majd másfajta írásait veszem szemügyre, végül pedig a *Clocks and Clouds* példáját vizsgálom meg. Céлом annak felmérése, hogy mindezek mennyiben tekinthetők az előző részben tárgyalt művészeti kutatás valamely aspektusa megnyilvánulásának vagy tárgyalásának.

2.1. Ligeti a saját zenéjéről

Ligeti György sok esszét és bevezetőt írt saját műveihez, emellett pedig később megjelentetett interjúkat adott, és terjedelmes beszélgetéseket is folytatott. Ezekben a szövegekben gyakran foglalkozott az alkotás folyamatával. Gyakran beszélt zenei és zenén kívüli inspirációiról és arról, hogy azok hogyan gyakoroltak befolyást a zenéjére. Zongoraetűdjeivel kapcsolatban például ezt írta:

Hiba volna [...] azt feltételezni, hogy *Zongoraetűdjeim* mindezeknek a zenei és zenén kívüli hatásoknak a közvetlen folyományai lennének. E stimulusok felsorolásával mindössze az volt a célom, hogy fogalmat adjak arról a szellemi környezetről, amelyben zeneszerzőként dolgoztam. Nem található a zenémben semmi „tudományos” vagy „matematikai” sem, hanem csakis a konstrukció kombinálása a költői és érzelmi képzelettel.¹⁸

Az általa említett „stimulusok” között másokkal együtt szerepel Lewis Carroll, Franz Kafka, Boris Vian, Weöres Sándor, továbbá olyan természettudósok, mint Manfred Eigen és Hansjochem Autrum, olyan zenei felfedezések, mint Conlon Nancarrow rendkívül bonyolult ritmikájú gépzongora-darabjai, a közép-afrikai poliritmikus zene és végül, de nem utolsósorban a fraktálgeometria. Ligeti érdeklődése széles körű volt, nem szokatlan tőle, hogy ilyen nagyszámú inspirációra hivatkozik. Viszont következetesen azt vallotta, hogy egyikük sem gyakorolt „közvetlen” hatást a darabjaira. Egy bizonyos „szellemi környezet” kialakításával hatottak rá, de nem hagytak közvetlen nyomokat a partitúrában. Csupán közvetett jelzéseket hagytak maguk után akkor, amikor komplex zenei struktúráit a „költői és érzelmi képzeletével” való együttműködésben létrehozta. Az a körülmény, hogy ez a képzelet költői és érzelmi természetű, további távolságot teremtett a kotta és a stimulusok között: az érzelmi „szűrő” csak olyan stimulusokat engedett át, amelyek összhangban voltak a zeneszerző pillanatnyi lelkiállapotával.

18 Ligeti György: „Études pour piano – Premier livre” [1987], ismertető az első lemezkiadáshoz. Wergo, 1987, WER 60134, 3–7.

Másutt ezt írta Ligeti:

Komponálás közben mindig két dolog lebeg előttem: egy szellemi, elvont kép és annak a hangszernek az érzéki, tapintható képzete, amelyre írok. Amikor *Zongoraetűdjeimhez* vagy *Zongoraversenyemhez* kidolgoztam az első ötleteket, az ujjaim alatt lévő billentyűk érzéki benyomása jelentős részét alkotta zenei elképzeléseimnek. Amikor elképzelvek egy dallamot vagy egy figurát, „éreznem” kell a hangszer – és éppen ez hiányzott nekem a hegedű esetében.¹⁹

Ez a *Hegedűverseny* keletkezésére vonatkozó megjegyzés jól illeszkedik a „megtestesült tudás” korábbiakban említett fogalmához. Ligeti jobban – vagy könnyebben – tudott komponálni, ha át tudta érezni, hogyan adható elő a zenéje egy bizonyos hangszeren. Ez megkönnyítette számára, hogy olyan hangszerre (például zongorára) komponáljon, amelyeken maga is játszott, viszont problémát jelentett akkor, amikor hegedűre írt, mert azon sohasem játszott. Megközelítésében jelen van egy csaknem a tudományos kísérletezésre jellemző elem: Ligeti sokszor ostromolta a lejátszhatóság határait, és egyes hangszerre kapcsolódó saját jártassága (még ha nem volt is az a fajta virtuóz, mint Pierre-Laurent Aimard) hasznos „megtestesült tudással” szolgált számára, melynek segítségével felmérhette, hogy meddig mehet el az előadókkal szemben támasztott igényeivel.

Egy másik idézet Ligeti kompozíciós eljárásáról:

Hajlom arra, hogy aszerint tegyek különbséget „jó” és a „nem annyira jó” (vagy „nem kielégítő”) zene között, hogy a zeneszerző egyszerűen leírja-e, ami közvetlenül eszébe jut, vagy pedig – s ez lenne a jó zene kritériuma – addig készít új és új vázlatokat, kezdi el újból és újból a darabot, amíg a „fogaskerek nem fognak”, vagyis amíg ki nem alakul egyfajta helytállóság benyomása.²⁰

Ligetinek a Paul Sacher Alapítványnál őrzött vázlatai arról tanúskodnak, hogy mindez érvényes a saját gyakorlatára is, amelyet az első fogalmazványok beható revíziójának és átírásának gyakorlata jellemez. A revíziók száma mint a darab minőségének (a koherenciában megnyilvánuló) kritériuma természetesen megkérdőjelezhető stratégia, ez a fajta gondolkodás – illetve utólagos leírása – azonban olyan reflektív felfogást képvisel, amely a művészeti kutatás elveihez hasonlítható.

A következő, hasonló jellegű idézetben Ligeti egy zenei stílusát megalapozó elvről beszél:

Így a saját munkámat én is egyfajta, a zenei gondolkodás alapvető adottságaiban végbenemő paradigmaváltásnak látom. Régebben olyan zenei kategóriákban gondolkodtak, mint polifónia, dallam, harmónia és így tovább. Én olyan zenei struktúrákban gondol-

19 Ligeti György: „*Hegedűverseny* (végleges változat)”. In: *Ligeti György válogatott írásai*. Ford. és szerk. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 441–443. A német nyelvű eredeti: „*Violinkonzert* (definitive Fassung)”. In: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, 1–2. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007, II. k. 2., 304–306.]

20 Uő: *Rapszodikus gondolatok a zenéről, főként a saját műveimről*, uott, 347–357. A német nyelvű eredeti: „*Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen*”. In: *Ornamenti e attività dei Premi Balzan 1991*, 23–35., ill. *Neue Zeitschrift für Musik* 154/1. (1993), 20–29]

kodom, amelyekben az időbeli voltaképpen a térben koncipiálódik – úgy, mintha minden egyszerre volna jelen.²¹

Azt, ahogyan Ligeti reflektál saját művészi céljaira és elveire, majd ezeket a gondolatokat másokkal megosztja, ugyancsak kézenfekvő művészeti kutatásnak minősítenünk.

2.2. Ligeti további írásai

Ligeti – különösen azt megelőzően, hogy 1973-ban professzori állást foglalt el a hamburgi Hochschule für Musik und Theaterben – jelentős számú elemző tanulmányt írt más zeneszerzők (például Mozart, Mahler vagy Webern) műveiről, általában az esztétikáról és a kortárs zene fejleményeiről, továbbá életrajzi szövegeket saját múltjáról.²² Feltehető, hogy ezt részben azért tette, mert az effajta írásokat akkoriban jól megfizették (nem úgy, mint ma). Berlinben például akkor fejedelmének számító összeget, 1000 német márkát kapott egy „Musik im technischen Zeitalter” (Zene a technika korában) címmel megtartott egyórás előadásért.²³ Pontosan ugyanennyit kapott, nagyjából ugyanabban az időben a brémai rádiótól a *Volumina* című orgonamű komponálásáért (ehhez további 1000 DM járult az első előadás jogának ellenértékéért).²⁴ 1973 után csak ritkán írt más zeneszerzők műveiről vagy előadókról, például kitüntetésük esetén vagy nekrológgként.

Ligeti természetesen csak olyan témákat választott, illetve olyan előadás- és cikkfelkéréseket fogadott el, amelyeknek a témája valóban érdekelte, de valószínűleg még inkább a komponálás kérdéseire szorítkozott volna, ha ez lett volna a járható út anyagi szempontból. Mindenesetre nagy számban állnak rendelkezésünkre olyan szövegek, amelyek nem a saját zenéjéről vagy stílus fejlődéséről szólnak. Hogyan értékelhetjük ezeket a művészeti kutatás koncepciójának összefüggésében? Ezen a ponton kerül előtérbe ismét az a korábbi tétel, mely szerint nem minden tekinthető kutatásnak, amit egy művész létrehoz. Amikor Ligeti a saját művészeti folyamataira reflektál, legyen szó akár egyes művekről vagy általánosabb kérdésekről, akkor úgy vélem, hogy az illető szövegek művészeti kutatást testesítenek meg. Ez többek között olyan tanulmányokra vonatkozik, mint az „Öninterjú” vagy az „Állapotok, események, változások. Megjegyzések az *Appari-*

21 Uő: „A nyolcvanas évek paradigmaváltása”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 279–281. A német eredeti: „Paradigmenwechsel der achtziger Jahre”, *Österreichische Musikzeitschrift* 44/6. (1989), 279–281.

22 Ld. Wolfgang Marx: „‘A composer should [...] not talk too much’. György Ligeti’s Speeches and Writings”. In: *A Tribute to György Ligeti in His Native Transylvania*, 1–2. Ed. Bianca Țiplea Temeș, Kofi Agawu. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2020, 1–27.

23 Angolul: György Ligeti: „Music in the Technological Era”. Transl. Louise Duchesneau. In: *György Ligeti’s Cultural Identities*. Ed. Amy Bauer, Márton Kerekfy. London, New York: Routledge, 2018, 21–28. Az előadás egy tizenkét részből álló televíziós sorozat befejező része volt.

24 Ld. Wolfgang Marx: „weil [...] die Texte oft mehr beachtet werden als die Musik”. Zur Relevanz und Verlässlichkeit kompositorischer Selbstauskünfte am Beispiel György Ligetis”, *Studia Musicologica* 57/1–2. (2016), 189–206.

tions-hoz”.²⁵ Olyankor viszont, amikor a szövegek teljes egészükben más zeneszerzők műveivel foglalkoznak, anélkül, hogy közvetlenül a saját műveire utalnának – más szóval, ha ugyanezt a szöveget egy zeneelmélettel vagy zenetudományal foglalkozó szakember is megírhatta volna –, akkor azt feltételezem, hogy „hagyományos”, nem pedig „művészeti” kutatásról van szó. Lehet azzal érvelni, hogy Ligeti nem tud nem a zeneszerző szemével vizsgálni bármilyen kérdést, de ha ez a hatás a legjobb esetben is csupán igen indirekt módon érvényesül, akkor megmaradok a feltételezésemnél. Példázzhatják ezt az olyan tanulmányok, mint a „Döntés és automatizmus Pierre Boulez *Structure 1a* című művében” vagy a „John Cage és az amerikai experimentális zene” címűek.²⁶

Léteznek azonban olyan írások is, amelyek esetében nem ilyen egyértelmű a helyzet. Ezek általánosságban foglalkoznak a kor esztétikai és zenei kérdéseivel, alkalmanként azonban Ligeti a saját műveire is hivatkozik bennük, és szélesebb összefüggésben helyezi el őket. Idetartozik a „Komponálás hangszínekkel” és az „Új notáció – kommunikációs eszköz vagy öncél?”.²⁷ Az e típushoz tartozó szövegeket ugyancsak a művészeti kutatásokhoz sorolnám, hiszen Ligeti saját művét kontextualizálják reflektív módon.

Az ebben a részben megvizsgált példák azt mutatják, hogy a zeneszerzők olyankor is folytathatnak művészeti kutatást, amikor a szövegeik nem konkrét darabok közvetlen kommentárjai vagy reflexiói. Egyszersmind pedig azt is demonstrálják, hogy a zeneszerzők különböző típusú szövegeket írhatnak, ezért egyenként kell megvizsgálnunk őket, ha fel akarjuk mérni a státuszukat.

2.3. *Clocks and Clouds*

A 2.1 és 2.2. szakaszban nem zenével, hanem szövegekkel foglalkoztam, ezzel sok teoretikusnak azt a nézetét erősítve, hogy a műveket kísérő szövegek alapvető alkotórészei a művészeti kutatásnak. Ám miért ne fordítsuk figyelmünket egy

25 Ligeti György: „Öninterjú”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 333–343. A német eredeti: „Fragen und Antworten von mir selbst”, *Melos* 38/12. (1971), 509–516.; uő: „Állapotok, események, változások. Megjegyzések az *Apparitions*-hoz”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 344–347. A német eredeti: „Zustände, Ereignisse, Wandlungen. Bemerkungen zu meinem Orchesterstück *Apparitions*”, *Blätter + Bilder* 11. (1960), 50–57.

26 Uő: „Döntés és automatizmus Pierre Boulez *Structure 1a* című művében”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 135–166. A német eredeti: „Entscheidung und Automatik in der *Structure 1a*”, *die Reihe* 4. (1958), 38–63.; uő: „John Cage és az amerikai experimentális zene”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 280–283. A német eredeti: „John Cage und die experimentelle Musik in Amerika”. In: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, 1., I–II., hrsg. Monika Lichtenfeld (Mainz: Schott, Basel: Paul Sacher Stiftung, 2007), I. k., 318–321]

27 Angolul: uő: „Composition with Timbres”. In: *The Illusion Machine. Selected Writing by György Ligeti*. Ed. Paul Griffiths, Heidy Zimmermann. Oxford: Oxford University Press, előkészületben; uő: „Új notáció – kommunikációs eszköz vagy öncél?”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 197–209. A német eredeti: „Neue Notation – Kommunikationsmittel oder Selbstzweck?”. In: Ernst Thomas (hrsg.): *Notation Neuer Musik*. Mainz: Schott, 1965 (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. 9.), 35–50.

zeneműre magára? Ligeti *Clocks and Clouds* című darabja (1973) alkalmas tárgya egy ilyen vizsgálatnak, hiszen már a címe is egy filozófiai értekezésre utal. Maga Ligeti mutatott rá arra, hogy „[a] mű címe Sir Karl Raimund Popper osztrák–brit filozófus *Of Clouds and Clocks* című tanulmányára utal, amely a pontosan mérhető, illetve a meghatározhatatlan, csupán statisztikai módszerekkel leírható természeti folyamatokkal (’órák’, illetve ’felhők’) foglalkozik”.²⁸ Popper szövege a szabadság (felhők) és a determináltság (órák) dichotómiájáról szól. Címadásában Ligeti felcserélte a Popper által használt két főnevet. Vajon miért? A *Clocks and Clouds* egy olyan elvet követ, amelyet Ligeti sok művében alkalmazott: megjelenik egy bizonyos alakzat, vagy érvényesül egy szabály, de csak azért, hogy az alakzat módosuljon, a szabály pedig növekvő gyakorisággal sérüljön. A szabályokat mindig azelőtt kell felállítani, hogy a zenei folyamat meghaladja vagy megszegi őket, ezért Ligeti zenéjében az óra rendszeresen megelőzi a felhőt (bár a folyamat nem jelent egyirányú utcát: a zeneszerző hangsúlyozta, hogy a műben egy olyan „formai folyamat” bontakozik ki, „amelyben ritmikailag és harmóniailag precíz alakzatok lassanként diffúz hangzó textúrákba mennek át és fordítva”).²⁹ Ligeti viszont azt is kiemelte, hogy „[k]ompozíciónak [...] semmi köze Popper tanulmányának tartalmához”.³⁰ S valóban, a műnek a Paul Sacher Alapítvány birtokában található (nem túl számos) vázlata nem árulkodik közelebbi kapcsolatról Popperrel és eszméivel (más vázlatok „széljegyzetei” sokkal részletesebben utalnak Ligeti asszociációira). Emlékezzünk rá, hogy Ligeti kitartóan hangsúlyozza: inspirációi nincsenek közeli hatással a kompozíciós folyamatra, hanem csupán olyan „szellemi környezetet” biztosítanak, amely általános gondolkodásmódját határozza meg, anélkül, hogy közvetlen nyomokat hagyna a zenén. Mindenesetre annyiban, amennyiben a darab egy filozófiai értekezésre utal, Ligeti tevékenysége „gyakorlat által meghatározott kutatásnak” tekinthető a Mäkelä és szerzőtársai által leírt értelemben.

Konklúzió

Ligeti esszéi, interjúi, beszédei és vázlatai arról tanúskodnak, hogy a szerző mindig mélyrehatóan reflektált saját alkotói folyamatára és az általa használt struktúrákra és formákra, ugyanakkor pedig alkotó tevékenységének megtestesült aspektusaira is. Hasonlóképpen reflektált inspirációira és műveinek a különböző zenei és zenén kívüli referenciapontokkal való kapcsolatára is (bár tagadta, hogy bármelyikükkel különösen közeli kapcsolatba került volna). Reflexióinak további visszatérő té-

28 Uő: „Clocks and Clouds”, kísérőszöveg [1973]. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 412–413., a német eredeti: György Ligeti: „Clocks and Clouds”. In: *Gesammelte Schriften*, 2., 262–263. Ld. még Karl R. Popper: *Of Clouds and Clocks. An Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man*. St Louis: Washington University Press, 1966.

29 Ligeti: *Clocks and Clouds*. A darab szerkezeti analizését ld. Jonathan Bernard: „Ligeti’s Restoration of Interval and Its Significance for His Later Works”, *Music Theory Spectrum* 21/1. (Spring 1999), 1–31., ide: 14–19.

30 Ligeti: *Clocks and Clouds*.

máit jelentették zenei stílusának általános jellemzői, a zeneszerzés folyamata és szociopolitikai jelentősége (illetve annak hiánya). Bármiről volt is szó, kitűnő kommunikátornak bizonyult, aki értett ahhoz, hogy jó kapcsolatot teremtsen a hozzá nem értő közönséggel – ez volt talán az egyik olyan fontos adottsága, amely inspirálhatja a művészeti kutatás mai művelőit. Charles Wilson Ligeti kommunikációs stratégiáit úgy vizsgálta, mint más kortárs komponistákkal szemben elért sikereinek alapvető tényezőit, amelyeket azonban a kultúraipar akár az ő akarata ellenére is ki tud aknázni.³¹

Nem minden minősül azonban művészeti kutatásnak, amit Ligeti mondott vagy leírt. E kifejezés használata csak akkor indokolt, ha a szöveget legalább részben a művészi tapasztalat, a „kísérleti tudás” sugallta. A más szerzőkről, az általános értelemben vett zenei életről vagy az olyan stílusokról és műfajokról írott szövegek, amelyeket ő maga nem művelt, nem tartoznak ehhez a kategóriához; véleményem szerint a „hagyományos kutatást” képviselik.

Habár a teoretikusok ezt nem mindig követelik meg, a gyakorlatban a művészeti kutatásnak nyilvánosan megosztható reflexiókkal kell szolgálnia a művészi folyamatra. Ezek azonban nem „helyettesíthetik” a műalkotást, és nem is válhatnak fontosabbá nála. A mai értelemben vett művészeti kutatás konceptuálisan hasznos eszköz, ám a létrejöttétől: a felsőoktatási politika mindent áruvá tevő hajlamától és a hatás mérhetővé tételére való törekvésétől semmiképp sem választható el teljesen – ezt a művészek sohasem hagyhatják figyelmen kívül.

Malina János fordítása

IRODALOMJEGYZÉK

- Bernard, Jonathan: „Ligeti’s Restoration of Interval and Its Significance for His Later Works”, *Music Theory Spectrum* 21/1. (Spring 1999), 1–31. DOI: 10.2307/745918
- Borgdorff, Henk: „Reasoning through Art. Inaugural lecture, delivered upon acceptance of the Chair in Theory of Research in the Arts, at the Faculty of Humanities, Leiden University, on 10 February 2017, by Professor H. A. (Henk) Borgdorff”. https://science-guide.nl/media/1919288/oratie_borgdorff.pdf
- Henke, Silvia–Dieter Mersch–Thomas Strässle–Jörg Wiesel–Nicolaj van der Meulen: *Manifesto of Artistic Research. A Defense against Its Advocates, mixed with a Declination of the Collage by Sabine Hertig* (2019). Zürich: Diaphanes, 2020. DOI: 10.4472/9783035802665
- Klein, Julian: „What Is Artistic Research?”, *Journal of Artistic Research* (2017), jar-online.net. doi: 10.22501/jarnet.0004. DOI: 10.22501/jarnet.0004
- Kuhn, Thomas S.: *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.

31 Charles Wilson: „György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy”, *Twentieth-Century Music* 1/1. (March 2004), 5–28.

- Ligeti, György: „Composition with Timbres”. In: *The Illusion Machine. Selected Writing by György Ligeti*. Ed. Paul Griffiths, Heidy Zimmermann. Oxford: Oxford University Press, előké-születben.
- Ligeti, György: „Études pour piano – Premier livre” [1987], ismertető az első lemezkiadáshoz. Wergo, 1987, WER 60134, 3–7.
- Ligeti, György: „Music in the Technological Era”. Transl. Louise Duchesneau. In: *György Ligeti’s Cultural Identities*. Ed. Amy Bauer, Márton Kerékfy. London, New York: Routledge, 2018, 21–28. DOI: 10.4324/9781315592411-2
- Ligeti György válogatott írásai*. Ford. és szerk. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010.
- Lilja, Efva: „The Pot Calling the Kettle Black. An Essay on the State of Artistic Research”. In: *Knowing in Performing. Artistic Research in Music and the Performing Arts*. Ed. Annegret Huber, Doris Ingrisch, Therese Kaufmann, Johannes Kretz, Gesine Schröder, Tasos Zembylas. Bielefeld: transcript Verlag, 2020, 27–34. DOI: 10.1515/9783839452875-003
- Mäkelä, Maarit–Nithikul Nimkulrat–D. P. Dash–Francois-X. Nsenga: „On Reflecting and Making in Artistic Research”, *Journal of Research Practice* 7/1. (2011).
- Marx, Wolfgang: „’A composer should [...] not talk too much’. György Ligeti’s Speeches and Writings”. In: *A Tribute to György Ligeti in His Native Transylvania*, 1–2. Ed. Bianca Țiplea Temeș, Kofi Agawu. Cluj-Napoca: MediaMusica, 2020, 1–27.
- Marx, Wolfgang: „’weil [...] die Texte oft mehr beachtet werden als die Musik’. Zur Relevanz und Verlässlichkeit kompositorischer Selbstauskünfte am Beispiel György Ligetis”, *Studia Musicologica* 57/1–2. (2016), 189–206. DOI: 10.1556/6.2016.57.1-2.12
- Popper, Karl R.: *Of Clouds and Clocks. An Approach to the Problem of Rationality and the Freedom of Man*. St Louis: Washington University Press, 1966.
- Sheickh, Simon: „Objects of Study or Commodification of Knowledge? Remarks on Artistic Research”, *Art & Research. A Journal of Ideas, Contexts and Methods* 2/2. (Spring 2009), 1–8.
- Wilson, Charles: „György Ligeti and the Rhetoric of Autonomy”, *Twentieth-Century Music* 1/1. (March 2004), 5–28. DOI: 10.1017/S1478572204000040

ABSTRACT

WOLFGANG MARX

LIGETI AND ARTISTIC RESEARCH

György Ligeti was very interested in many artistic and scientific fields and drew inspiration for his compositional work from all of them (his engagement with mathematics – particularly fractal geometry and chaos theory – is perhaps the best known). In this chapter I compare the concept of artistic research with Ligeti's practice and oeuvre. While the notion of artistic research was only appearing in embryonic form during the latter stages of Ligeti's career, many – though not all – of his statements seem to be suitable for describing his artistic processes. The benefit of this investigation is expected to be two-fold: applying the concept of artistic research to Ligeti's approaches and practices should yield new insights on the relationship between his work and his interest in other humanities and sciences. Yet this look at Ligeti may also help to refine the concept of artistic research as discussed and applied to the artistic output of today.

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

Wolfgang Marx is Associate Professor in Musicology at University College Dublin (UCD) and a member of the UCD Humanities Institute. His main research interests include György Ligeti, post-truth and music, the representation of death in music, and the theory of musical genres. Recent publications include *Music and Death* (The Boydell Press, 2023) and 'I don't belong anywhere': György Ligeti at 100 (Brepols, 2022). He is a general editor of Brill's new series *Death in History, Culture, and Society*.