

Ewa Schreiber

„DIE NATUR IST HIER ... ZU MUSIK GEWORDEN”*

Ligeti György és a (zenei) természet

ÖSSZEFOGLALÁS

A tanulmány a természetre és a naturalizmusra (mint a művészetet természetes jelenségekre alapozó és azokkal igazoló irányzatra) való hivatkozásokot vizsgálja Ligeti írásaiban, továbbá műveinek egyes vonatkozásaiban. A természetre történő hivatkozások különböző formákban jelennek meg, a romantikus természetfestés mellett újabb, modernista megközelítésekkel is találkozunk. A természet fogalma összefügg az emberi érzelmek romantikus megjelenítésével, a tudományos törvények felfedezésével, a hangzáskép megfigyelésével, a hangérzékelés jelenségeivel és a hang spektrális kutatásával. Bár a természet nem központi, stratégiai fogalom Ligeti számára, működésének mégis állandóan jelenlévő, bárha rejtett kontextusa, vonatkoztatási pontja.

Kulcsszavak: Ligeti György, természet, modernizmus, hangzáskép

Out of Time. Music and the Making of Modernity című könyvében Julian Johnson ismételten hangsúlyozza, hogy a zenei modernitásban Árkádia, az Éden, egy meghatározatlan, de immár elérhetetlen eredeti, természetes állapot elvesztése tükröződik vissza. A zenei modernitás története megmutatja, hogy az Árkádia iránti vágyakozás állapotában a zenét, közelebbről pedig a hang fizikai és érzéki minőségét gyakran tekintették a természet megtestesítőjének.

A hang fizikai minősége a természet közvetítője a zenei formákban megtestesülő történelemmel szemben. Ez az alapja a természeti szépség, illetve a zene által kiváltott áhítatos tiszteletünk közötti alapvető hasonlóságnak.¹

Azonban mind a modernitást, mind pedig huszadik századi megjelenési formáját, a modernizmust egy, a zenei nyelvnek mint egy valamilyen célhoz vezető eszköz-

* A BTK Zenetudományi Intézet 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 nemzetköz konferenciáján 2023. május 12-én a BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében tartott előadás írott változata. Angol nyelven megjelent: *Studia Musicologica* 64/3–4. (June 2023).

1 Julian Johnson: *Out of Time. Music and the Making of Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2015, 310.

nek² a racionalizálása, illetve az ilyen racionalista tendenciáknak „a zene mint a hang konkrét és megtestesült természete”³ kedvéért történő elvetése közötti elmozdíthatatlan hasadás jellemzi.

Johnson szerint a modernitás végső soron nem foglal állást ebben a kérdésben. Ehelyett inkább állandó, kreatív, „termékeny feszültségről” beszélhetünk.

Ha a zenei modernitás egy része a nyelv viszonyaihoz való közeledés és nyelvtani szerkezeteinek imitálása volt, akkor ennek a szöges ellentéte az volt, hogy ellenállt ennek a folyamatnak a zene racionalizálatlan hang jellegének hangsúlyozásával. A zene mindig mindkettőt jelenti...⁴

Ligeti Györgyöt a zenei modernizmus és értékei védelmezőjeként ismerjük,⁵ továbbá olyan művészként, aki egyértelműen állást foglalt a zene autonómiája és absztrakt, kvázimatematikai szerkezete mellett.⁶ Talán ez az oka annak, hogy a zene és a természet viszonya nem az a téma, amellyel elsőként szembesül, aki a zeneszerző írásait olvassa, vagy a műveit hallgatja vagy tanulmányozza. Gondolatainak és műveinek alaposabb interpretációja azonban arról tanúskodik, hogy a zeneszerző nem mindig hangsúlyozta azt, ami fontos volt számára, és hogy megnyilatkozásaiban érdemes „a sorok közt” olvasnunk.

Az alábbi tanulmányban azt a kérdést próbálom megválaszolni, hogy Ligeti zenéje és gondolatai hol helyezkednek el az imént említett kreatív, „termékeny feszültségen” belül. Ennek során elsősorban az írásaira támaszkodom, de életművének egyes aspektusait is vizsgálni fogom. Gondolkodásának visszatérő eleme a különbözőképpen felfogott természet vagy naturalizmus (ezen azt a próbálkozást értve, hogy a művészetet természeti jelenségekre alapozzuk és általuk igazoljuk), bár az olvasónak és a hallgatónak ezekben a kérdésekben határozott kijelentések helyett inkább csak célzásokkal kell megelégednie.

2 Gianmario Borio szerint „A [zenei] konstrukció központisége az 'eszköz/cél racionalitás' megerősítésével párhuzamos jelenségnek tekinthető, amely Max Weber szerint a társadalmi modernizáció szembeszökő vonása”. Ld. Laura Tunbridge–Gianmario Borio–Peter Franklin–Christopher Chowrimootoo–Alastair Williams–Arman Schwartz–Christopher Ballantine: „Round Table. Modernism and its Others”, *Journal of the Royal Musical Association* 139/1. (2014), 177–204., ide: 180.

3 Johnson: *Out of Time*, 287.

4 Uott, 279.

5 Ligeti rámutat arra, hogy a „komolyzene” [„ernste Musik”] zsákutcába jutott, és elvesztette társadalmi jelentőségét. Ld. „Neue Musik und Zukunft”. In: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, 1–2. Hrsg. Monika Lichtenfeld. Mainz: Schott, 2007, 2., 66–67. Ezt a zsákutcat szappanbuborékhoz hasonlítja, ugyanakkor rávilágít kimeríthetetlen lehetőségeire: „kiterjedése végtelenül kicsi, szellemi kiterjedésének lehetősége viszont végtelenül tágas”. Ld. „Rapszodikus gondolatok a zenéről, főként a saját műveimről”. In: *Ligeti György válogatott írásai*. Vál. és ford. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 347–357., ide: 357.

6 Ld. „Apropos Musik und Politik”. In: György Ligeti: *Gesammelte Schriften*, 1., 232–236.

Önéletrajzi szálak

Ligeti nagyon gyakran magyarázza műveit a gyermekkorából, a múltból merített motívumokkal, ezért kiindulásképpen érdemes megnéznünk, hogy a természet fogalma hogyan jelenik meg az emlékeiben. Visszatekintéseiben a zeneszerző erősen hangsúlyozza a természettudományok iránti vonzalmát. Ebben a jellegzetesen modern megközelítésben a természet olyasvalami, amit fel kell fedezni és meg kell magyarázni, a természettudományok pedig egyet jelentenek a megismerésével. Egy Eckhard Roelckének adott interjúbán Ligeti visszaemlékezik gyermekkorra kémiai kísérleteire, és sajátos humorával előadja, hogy a nagy robbantás célja az volt, hogy a nagymamát kizavarják a gyerekszobából, ahol az öcsésével lakott.⁷ Középkorban a klorofill kémiai szerkezete nyűgözte le, és a tankönyvi ábrák alapján megépítette a modelljét.⁸ Ugyancsak érdekelt a hemoglobin és más fehérjék akkoriban még nem ismert szerkezete, amely sikerrel fejtené meg „az élet titkát”.

Ligeti teljességgel érett reflexiókat vetít vissza a gyermekkorára, amikor ezt mondja: „Ha a rejtélyt keresed, nem találsz semmit. Végezhetsz aprólékos kísérleteket, és akkor az egész mint egy mozaik jelenik meg előtted.”⁹ Egy ezzel analóg gondolatot fejt ki a Kyoto-díj átvétele alkalmából mondott beszédében: „A tudomány nem arra való, hogy holisztikus rejtélyeket fejtünk meg általa. Csak az okosan feltett részletkérdések megoldására törekvő állhatatos munka vezethet használható eredményekhez.”¹⁰ Ezekben a megnyilvánulásaiban Ligeti elhatárolja magát a természet misztikus felfogásától, egyszersmind pedig átfogó megismerésének igényétől is. Ezáltal eltávolodik attól a német filozófiához kötődő elképzeléstől, amely idealizálja és teljes egészésként, egységként fogja fel a természetet.¹¹ A megismerést részlegesnek, specializálnak tekinti, a modern tudós attitűdjéhez hasonlóan.

Történetében Ligeti kiemeli azokat az ifjúkori álmait és nagyszabású ambícióit, amelyek végül idegösszeroppanásához vezettek: „az a naiv elképzelésem volt, hogy egyszerre lehet belőlem zeneszerző és biokémikus”.¹² Ezeknek a válságos érzelmeknek a színtere ismét csak a természet, pontosabban a kolozsvári Fűvészkert volt. A zeneszerző emlékeiben ennek a bájos, inspiráló és madárdallal telített

7 „Träumen Sie in Farbe?”. György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke. Wien: Zsolnay Verlag, 2003, 24.
– Ugyanezt az epizódot Ligeti a következő, magyarul is olvasható szövegében is elmeséli: „Tudomány, zene és politika között”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 29–42., ide: 31. (A ford.)

8 „Träumen Sie in Farbe?”, 25.

9 „Wenn man ein Mysterium sucht, findet man nichts. Man kann Detail-Experimente machen, dann ergibt sich das Ganze wie ein Mosaik.” Uott, , 26.

10 Ligeti: *Tudomány, zene és politika között*, 33.

11 A természetnek mint erkölcsi ideálnak, az ideális boldogság és belső egység jelképének a megértése Friedrich Schiller gondolata, amely visszatükröződik a korai német romantikusok műveiben is. Ld. Marcin Trzęsiok: *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010.

12 „Ich hatte naive Vorstellung, Komponist und Biochemiker gleichzeitig zu werden.” „Träumen Sie in Farbe?”, 33.

helynek a szépsége éles ellentétben állt saját negatív érzelmeivel: „a kert varázsában, nem tudom, hogyan, válságba kerültem”.¹³ Ligeti visszaemlékezik a Fűvész-kert festői fekvésére és látképére. „Hatalmas volt, patakokkal és tavacskákkal, és meredek völgyekkel és dombokkal.”¹⁴ A japánkertnek vagy a trópusi virágok pavilonjának az említése pedig utalást jelenthet a későbbi műveire jellemző lelkes érdeklődésre az Európán kívüli kultúrák iránt.

Ámde magukból a visszaemlékezésekből is kétértelmű, hogy ne mondjuk: ellentmondásos kép bontakozik ki a természetről. Ez a kép egyfelől tudományos és modern, másfelől nosztalgikus, mint egy romantikus dal. Ám mindkét nézőpont egyaránt emberközpontú, a természet mindkét esetben az embernek van alárendelve. Az elsőben az ember felfedezi a természetet, még ha csak részlegesen is; a másodikban a természet az emberi érzések háttéréül szolgál.¹⁵

A tudományos szál a továbbiakban is jelen lesz Ligeti műveiben, mind a nyelv szintjén (a kompozíciós technikákat leíró terminológiákban, amilyen az „interferenciák és áramlási minták vagy fraktálszerű konstrukciók”), a kompozíciós stratégiákban (amilyen az akusztikus modell használata vagy a Doppler-effektus szimulálása a *Hamburgi koncertóban*) és az ideák szintjén, hiszen Ligeti az univerzalizmust és a tudomány szabadságát állította szembe a politikai és ideológiai partikularizmussal.¹⁶ Frederik Knop mutat rá arra, hogy „úgy tűnik: Ligeti tudományos diskurzusokhoz fűződő elsődleges kapcsolata a tudományos értékekkel és adatokkal történő erős azonosulásban gyökerezik, és abból nő ki”.¹⁷ Ezek voltak azok az értékek, amelyek a gyökerek elvesztése, a totalitárius ideológiáktól és nacionalizmusoktól való eltávolodás ellenére Ligeti számára második hazát, ott-hont, nemzetek fölötti és interkulturális hovatartozást jelentettek. „Potenciálisan és ideálisan univerzális, változatlan laboratóriummal szolgáltak számára.”¹⁸

A természet mint az emberi érzelmek sokszor népzene ihlette háttére újra meg újra megjelenik Ligeti dalaiban, amelyeket pályája elején és végén komponált. Ligeti *Ur-Lamentjeiben* – ahogyan Amy Bauer nevezi őket – a táj szomorúsága is a főhős bánatát tükrözi vissza, így az *Öt Arany-dal* (1952) „A bujdosó” című tételében, a basszus szólam gyakori ereszkedő szekundjainak és a disszonáns harmóniáknak köszönhetően.¹⁹ Érdekes, hogy Debussy műveinek, különösen a *Lépések a havon* című prelűdjének hatása már ekkor érezhető. Ez a zeneszerző a későbbiekben igen fontossá vált Ligeti számára, nemcsak a tematikus munkával való szakí-

13 „[I]m Zaubers dieses Gartens bin ich, ich weiß nicht wie, in eine Krise geraten.” Uott, 40.

14 „Er war sehr groß, mit Bächen und Teichen, und steil, mit Tälern und Hügeln.” Uott, 39.

15 A természet az emberi érzések színtere is lehet, amelyhez kanti erkölcsi értelmet társítunk. A természet ilyenfajta felfogása többek között Beethoven műveiben is megtalálható. Marcin Trzęsiok: *Muzyka doświadczenia. Eseje i studia*. Kraków: PWM, 2023, 366.

16 Frederik Knop: „Making it Home? The Natural Sciences as a Site of Belonging in György Ligeti’s Music”. In: *György Ligeti’s Cultural Identities*. Ed. Amy Bauer–Márton Kerékfy. London–New York: Routledge, 2018, 99.

17 Uott, 94–95.

18 Uott, 95.

19 Amy Bauer: *Ligeti’s Laments. Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*. Aldershot: Ashgate, 2011, 27–28.

tása, hanem a természet zenei képei iránti érzékenysége miatt is. A *Három Friedrich Hölderlin-fantáziában* (1982) Ligeti két évtized után tér vissza költői szövegek megzenésítéséhez. Az első, „Hälfte des Lebens” című fantáziában a szöveg különböző részeinek átfedésével és a kánontechnika használatával a természet bőkezűségét, „az élet birodalmának bőségét”²⁰ ábrázolja. A *Magyar etűdökben* (1983) ezzel szemben a mikropolifónia és a madrigál²¹ elemeit alkalmazó békakoncert azt az abszurd poézist képviseli, amely kései alkotókorszakát jellemzi.

Webern magánvaló kozmosza: a naturalizmus nélküli természet

Feltehetjük a kérdést, hogy miben álltak Ligeti fent említett „aprólékos kísérletei” az általa végül kiválasztott hivatás területén. Érdekesen világítja meg ezt a kérdést Webern zenéjének recepciója a zeneszerző írásaiban. Ez arról tanúskodik, hogy a természet – a modernista meggyőződéssel összhangban – megnyilatkozhat hangokban, így tehát a hangok közötti rejtett relációk vizsgálata egyet jelent a természet felfedezésével.

Anton Webern, a darmstadti kör sok zeneszerzőjének meghatározó vonatkoztatási pontja jelenti Ligeti írásainak vezérfonalát az ötvenes évek végén és a hatvanasok elején.²² A zeneszerző Webern korai és középső periódusának kompozícióira hívja fel a figyelmet (így a következőkre: *Entflieht auf leichten Kähnen*, Op. 2, *Sechs Stücke für Orchester*, Op. 6, *Vier Stücke für Geige und Klavier*, Op. 7 és *Fünf Stücke für Orchester*, Op. 10), továbbá hangsúlyozza a szerző kapcsolatát a romantikával, és bátran rámutat műveiben az expresszivitás nyomaira is egy olyan időszakban, amikor az ilyesmi a múlt gyanús maradványának számított.²³ Összefüggéseket talál továbbá Webern és Claude Debussy zenéje között,²⁴ sajátos megvilágításba helyezve mindkettőjüket. Debussy műveiben a zenei kifejezés korlátozását, a forma statikus jellegét és a hangok hierarchiájának hiányát emeli ki – ez utóbbi a vezetőhang és a tematikus munka mellőzésének következménye. Ezt egy érzéketlen metaforával illusztrálja, amikor azt írja, hogy Debussy és Webern zenéjében a zenei *Gestaltok* [alakzatok] „úgy helyezkednek el ... a forma falazatában, mint

20 Pierre Michel–Maryse Staiber: „Rediscovering the Meaning of Words with Hölderlin. About Drei Phantasien by György Ligeti”. In: *„I don't belong anywhere”. György Ligeti at 100*. Ed. Wolfgang Marx. Turnhout: Brepols, 2022, 53.

21 Amy Bauer: „The Cosmopolitan Absurdity of Ligeti's Late Works”, *Contemporary Music Review* 31/2–3. (2012), 163–176., ide: 166.

22 Ld. többek között a következő írásait: „Weber hangszínteknikája”, „Webern dallamvilága”, „Webern harmóniavilága”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 105–109., 110–114., 119–123.; ill. „Webern und die Tradition”. In: *Ligeti: Gesammelte Schriften*, 1., 379–382.

23 Ligeti Webern-interpretációjának eredetiségével már a 80-as évek közepén foglalkoztak, rámutatva más darmstadti elkötelezettségű szerzők, így Dieter Schnebel és Henri Pousseur Webern-recepciójának hasonló vonásaira. Ld. Christoph von Blumröder: „'Ein weitverzweigtes Spinnennetz' – Ligeti über Webern”. In: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*. Hrsg. Otto Kolleritsch. Wien–Graz: Universal Edition, 1987 (Studien zur Wertungsforschung, 19.), 27–37.; Diskussion, 39.

24 „Webern és a romantika”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 115–118., ide: 116–117.

a habarcs nélküli téglák”.²⁵ Marcin Trzęsiok, Debussy zenéjét Leonard B. Meyer pszichológiai elméletének nézőpontjából vizsgálva, azt hangsúlyozza, hogy a mű belső hierarchijából való kiindulás maga után vonja a várapozásainktól és perceptuális tendenciáinktól való eltérést is, amellyel megelőlegezzük a mű rendjét.

Az ismétlődések itt nem a jó folytatást szolgálják, hanem statikusan működnek, mintha csupán az volna a céljuk, hogy világosabban rajzolják meg egy adott szegmentum körvonalait. Röviden: a kontraszt és az ismétlődés szerepe annyi, hogy hasznosítsák perceptuális tendenciáinkat egy olyan kísérlethez, amelyben a várt rend nem képes kikristályosodni.²⁶

Másfelől viszont Webern zenéjében, amelyet az avantgárd zeneszerzők körén belül rendszerint a struktúra fogalmával azonosítanak, Ligeti kiemeli a romantikus gyökereket és a szerző árnyalt viszonyát a természet megjelenítéséhez. Úgy fest: Webern zenéjéről alkotott képe arra is ürügyet szolgáltat, hogy olyan, gyakran egyoldalúan vagy tendenciózusan használt esztétikai fogalmakat kommentáljon, mint a „naturalizmus” vagy a „tisza zene”. Az Op. 6-os *Hat zenekari darabban* Ligeti ugyan „Assoziationswirkungot” fedez fel²⁷ (a nagydob halk tremolói távoli mennydörgést idéznek fel, a gyászindulószerű negyedik darabon pedig harangzúgás vonul végig), de megvédi Webernt a degradáló értelemben vett „naturalizmus” vádjától. Ligeti szerint Webern zenéje a felkeltett asszociációk ellenére sem veszíti el „tisztaságát” és autonómiáját, és amikor a *Hat zenekari darab* kapcsán „a tiszta zene irreális tájairól”²⁸ vagy az *Öt zenekari darab*, Op. 10 „finom és sajátos költészetéről”²⁹ beszél, akkor az autonómia ideálját nem absztrakt, hanem romantikus módon fogalmazza meg.

Ligeti ezzel zárja gondolatait: „Webern rendkívüli hangszín-differenciálása talán éppen annak köszönhető, hogy képes kifülesni a természet legapróbb neszeit, valamint képes korábban rejtett hangyi kapcsolatokat felkutatni és megformálni”.³⁰ Ez a megállapítás messze ható következtetésekhez vezet. Az absztrakt módon elrendezett hangok közötti viszonyok *eredete* a hallásra való képességünkben, a hangok sajátosságainak pszichofizikai megtapasztalásában és környezetünk hangyi relációinak nyomon követésében rejlik. Ily módon „a természet itt ugyanúgy zenévé válik, mint a 'Felhők'-ben a *Három nocturne*-ből vagy 'Az éjszaka illatai'-ban az *Ibériából*”.³¹ Ligeti említést tesz Webern hallási adottságairól és megjegyzéseket fűz az Op. 10 alpesi világának zenei szimbólumaihoz. Másfelől viszont elhatáro-

25 Uott, 117.

26 Marcin Trzęsiok: „Claude Debussy. A Grammar of Imagination”. In: *Interdisciplinary Studies in Musicology* 7 (2008), 171–184, ide: 175. A cikkben található kottapéldák Claude Debussy *Kvartok* és *Ondine* című etűdjeiből származnak.

27 Ligeti: *Webern és a romantika*, 117.

28 Uott.

29 Uott.

30 Uott.

31 Uott.

lódik Webern leveleinek és szerzői kommentárjainak tartalmától (beleértve az Op. 28-as *Vonósnégyes* elemzését): ezeket naiv útmutatásoknak tekinti autonóm művek előadásához, általánosságban is kétségeket ébresztve az önelemzések értékével kapcsolatban.³² Ezzel az önéletrajzi szálat is elutasítja, amely Webernnel, de önmagával kapcsolatban is oly nagy jelentőséggel bír. Ligetinek a 60-as évek elején megfogalmazott interpretációja két ponton mégis megfelelni látszik a bécsi komponista újabban elfogadott értelmezésének. Ligeti emlékeztet bennünket a zene anyagi természetére és különösségére,³³ és mikor azt hangsúlyozza, hogy az „átszellemített romantika” nem korlátozható a hangfestő effektusokra, akkor közel kerül ahhoz, amit Johnson „a természet ideája újradefiniálásának” nevezett „a poszttonális zenei univerzum” keretei között – valami olyasminek, ami „gyökértelen, centrum nélküli és inkább térbeli, mint időbeli”.³⁴ Johnson szavaival: „Webern nem követi tárgyának narratíváját, és nem vázolja fel ember és természet ellentétét. Passzív és befejezett zene, amelynek materiális jellege azon intellektuális elvek felől nézve válik átláthatóvá, amelyek alakították.”³⁵ Amikor Ligeti megpróbálta összefoglalni a bécsi zeneszerző zenéjét mint jelenséget, akkor a kozmosz mint teljesség metaforáját hívta segítségül:

Ennek a finom kompozíciós technikának köszönhetően Webern azokat az erőket, amelyek ezt a kozmoszt fenntartják, csakis a középpont irányában működteti, miközben a kozmosz maga egészében önmagán nyugszik, szabadon lebegve az imaginárius térben, anélkül, hogy bármire támaszkodna.³⁶

Hangzaskép és hangzásemlékek

A tér (*Raum*) és hatása (*Raumwirkung*) visszatérő téma Ligeti műveivel kapcsolatban,³⁷ ezt gyakran önmaga sugallta. Zene és természet viszonya – amelyet, mint a Webern-kompozíciók leírása során, nem képek, hanem hangok reprezentálnak –, úgy tűnik, hogy a tér fogalmában is megjelenik. És valóban, Ligeti írásaiban a tér igen gyakran rendelkezik a hangzaskép ismertetőjegyeivel, és végső soron szonikus jelenségnek bizonyul.

A hangok, ideértve azokat, amelyek egy zenemű részét képezik, nem tekinthetők egyszerűen absztrakt, akusztikus tárgyakként, hanem csakis az emberi környezet részének. Asszociációkat és emlékeket hordoznak, valamint – Raymond

32 Blumröder: *Ein weitverzweigtes Spinnennetz*, 27–37.; Diskussion, 37–43.

33 Ebben egy véleményen van Johnsonnal. Ld. Julian Johnson: *Webern and the Transformation of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, 214.

34 Uott, 231.

35 Uott, 233.

36 Ligeti: „Anton Webern zum fünfundsiebzigsten Geburtstag”. In: Ligeti: *Gesammelte Schriften*, 1., 328.

37 Ezt többek között az is bizonyítja, hogy a Ligeti-centenárium alkalmából rendezett szimpozionok egyikének címe „Ligeti-tér-interpretáció” volt (Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 2023. február 14–15.).

Murray Schafer felfogásában – hangzásképet alkotnak, „interakciós mezőt, még akkor is, ha azt lebontjuk az őt alkotó hangzó eseményekre”.³⁸

Ez különösen nyilvánvaló akkor, amikor Ligeti a kollázstechnikát tárgyalja. A zeneszerző szerint Charles Ives vagy Gustav Mahler esetében „olyan akusztikai élményekről lehet szó, amilyenekben egy vásáron vagy az *Októberfesten* lehet részünk”,³⁹ nem pedig a vizuális művészetek terminus technikusáról. Érzékletesen írja le egy élményt, amelyet a velencei Szt. Márk téren élt át:

A tér körül elosztva három kávéház található, melyekből szalonzene hallatszik, a zenekarok ráadásul kint játszanak a szabadban. Így egyszerre gyakran három különböző zenedarab szól, három különböző tempóban és hangnemben. A zenészek nem hallják egymást. Ahhoz, hogy egyidejűleg mindegyiket hallani lehessen, a tér közepére kell állni.⁴⁰

Ebben az idézetben, mint Schafer írásaiban általában, az emberi hangzásvilág teljességként, „plenumként” jelenik meg, amelyben mindig zajlanak valamiféle folyamatok, és különböző irányokból érnek minket hangok. „Messziről és közléről jönnek ... fel- és elvonulnak, vagy mi vonulunk el mellettük. Ez az oka, hogy az utcazenének nincs sem eleje, sem vége, mindig csak közepe van.”⁴¹ Ligeti a rá jellemző csipős iróniával ezt írja az 1957-ben Párizsban töltött szilveszterestéről: „Csodálatos darab volt, akár Cage is írhatta volna”;⁴² és leír egy „csodálatos dudu-koncertet”, amelyet az autók a kereszteződésben adtak elő. „Az egész úgy hatott, mint egy százszoros rézfúvós hangzás, amely mozog a térben.”⁴³ A zeneszerző itt – ironikus távolságtartással – a hangzáskép-komponálás gondolatához közeledik.

A fenti idézetekben nem csupán a leírás naturalizmusa feltűnő – jóllehet abban az időben (már a 70-es években járunk) Ligeti egyáltalán nem használja ezt a szót – hanem a hangzó emlékek meghatározó szerepének érzékeltetése is. Az a könnyedség, amellyel Ligeti maga mutat rá a kollázsok forrásaira Ives és Mahler emlékének felidézése során, arra utal, hogy nem állt tőle távol az effajta identifikáció:

Ives-ről [...] tudjuk, hogy katonakarmester apja három rezesbandát vonultatott fel a faluban, ezek három különböző utcából masíroztak a főtér felé. Ives itt hallott először három indulót egyszerre. Mahlerről is tudjuk, hogy egy vásáron járva figyelte, hogyan játszanak egyszerre különböző ringlispilek, rezesbandák és zeneautomaták; azt mondta rá: ez az igazi polifónia. És ez benne is van a III. szimfónia kidolgozási részében!⁴⁴

38 Raymond Murray Schafer: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books, 1994, 131.

39 In: *Ligeti György válogatott írásai*, 275–279., ide: 276.

40 Uott.

41 Raymond Murray Schafer: „Music, Non-Music and the Soundscape”. In: *Companion to Contemporary Musical Thought*, 2. Ed. John Paynter–Tim Howell–Richard Orton–Peter Seymour. London: Routledge, 1992, 34–45., ide: 36.

42 Ligeti: „Mahler és Ives kollázstechnikájáról”. In: *Ligeti György válogatott írásai*, 275–279., ide: 276.

43 Uott.

44 Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 34.

Az említett nevekből arra következtethetünk, hogy ha Ligeti értékeli egyáltalán a „hangzáskép-kompozíciókat”, akkor azok nem a mimetikus, naturalisztikus, dokumentarisztikus darabok, hanem a finom kidolgozásúak. Mahler megidézése egyszersemind a régimódi technológia kedvelését is jelzi. Maga Ligeti is utal áttételesen saját zenéjének hangzásképhátterére, amikor visszaemlékezik édesapja írógépére.⁴⁵ Viszont a *San Francisco Polyphony*-ban (1974), egy olyan darabban, amely tartalmazhat utalásokat a város zajaira, csak vizuális inspirációkról (térről, épületekről, ködről) tesz említést, és a fogalmazványok nagyrészt grafikus jellegűek.⁴⁶ A mechanikus minták azonban mégis új hangzó interpretációra tesznek szert, amikor Ligeti meggyőz bennünket arról, hogy „gépszerű hektikája emlékeztet egy amerikai nagyvárosra”,⁴⁷ expresszív melódiáit pedig Alban Berggel és Gustav Mahlerrel, áttételesen pedig Bécs koncert-hangzásképeivel hozza kapcsolatba.⁴⁸ A vázlatokban találunk utalásokat „tumultusra” vagy „mahleri” tempóra,⁴⁹ közvetve tehát a Mahler zenéje által felidézett hangzáskép asszociációira is.

Az utalások a hangzásképre azt bizonyítják, hogy a sajátos hangzó emlékek és a lokális hangzó környezet mennyire fontosak voltak Ligeti számára. A természet fogalmát a hangok közvetítik, amelyek jelentéssel bíró alakzatokat létrehozó, helytől függő entitások. Ezek azok a megállapítások, amelyekkel Ligeti leginkább eltávolítja magától a zene autonóm, kvázimatematikai megközelítését.

Spektrális természet

Johnson szerint a *corps sonore* fogalma, amelyet Jean-Philippe Rameau alkotott, és amelyet korának tudományos kutatása megerősített, „több mint két évszázaddal megelőzi a spektrális zene programját és annak törekvését magának a hang természetének a megismerésére”.⁵⁰ A spektrális áramlásban „a zene értelme” nem egy „lineáris utazásban vagy narratívában, nem egy cselekményben vagy egy drámai eseménysorban, nem egy argumentum vagy gondolat diszkurzív kibontásában, hanem egyetlen hangtest kidolgozásában keresendő.”⁵¹

A természet fogalma, különösen pedig a hangorganizmusé, igen erősen bele van vésve a spektralizmus diskurzusába, különösen fő képviselőjének, Gérard Grisey-nek a szövegeibe. Metaforarendszere nagyrészt a hang organikus termé-

45 Erről itt írtam részletesebben: Ewa Schreiber: „The Structure of Thought. On the Writings of György Ligeti”, *Trio* 8/1–2. (2019), 18–43., ide: 32.

46 Ezeket behatóan vizsgálja a következő tanulmány: Kyoko Okumara: „Sketches Reflecting the Images of San Francisco”. In: *György Ligeti’s Cultural Identities*, 203–218.

47 Várnai: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*, 100.

48 Uott.

49 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: 175.

50 Johnson: *Out of time*, 288.

51 Uott.

szetének és önmaga élettelen szeriális képének szembeállításán alapul.⁵² Monika Lichtenfeld, noha nem utal a spektrális irányzatra, ugyancsak rámutat arra, hogy Ligeti zenéje különbözik a nyugati zene addigi „Sprachlichkeit”-jétől és retorikai rendszereitől. A zeneszerző ezek helyett a hang természetének felfedezésére törekszik:

Ahogy a természetben az elemi hatások bonyolult törvények érvényesülésén alapulnak, amelyeknek az ismerete és alkalmazása lehetővé teszi a természet megismerését, éppen úgy fedezi fel Ligeti a hangok természetét, belső összefüggéseiket és mozgásukat úgy szervezve meg, hogy teljes körűen felismerhetővé és megtapaszthatóvá váljanak, habár eközben megmaradnak egy teljes, komplex, összegező külső forma függvényének...⁵³

Benjamin Levy véleménye szerint Ligeti nemcsak kreatív attitűdje révén osztozik a spektralizmussal (ezzel a legtöbb kutató egyetért, és Ligetit hagyományosan feltűntetik a spektralizmus leszármazási vonalában), hanem kompozíciós technikájával is. A spektrális megközelítés többek között abban nyilvánul meg, hogy „elmossa a választóvonalat harmónia és hangszín között, az anyag fokozatos transzformációját hangsúlyozza, és megmerítkezik a hang belső működésében”.⁵⁴

Ligeti, aki bár nem szerette volna, hogy zenéjét spektrálisnak minősítsék, gyakran alkalmazott a spektrális szerzőkéhez közeli retorikát. Hangsúlyozta a szabadság és a kontroll ellentétét, amit politikai kontextusban is értelmezhetünk.⁵⁵ A spektralistákhoz hasonlóan úgy vélte, hogy a mindent átszövő szerializmust, amely nincs tekintettel az emberi percepcióra, természetellenesnek kell tartanunk.⁵⁶ A spektrális „természetesség” próbájává az emberi percepció tudatos alakítása válik, és Ligeti, Gérard Grisey-hez hasonlóan, messzemenően felhasználta az érzékelés finom küszöbeit.⁵⁷

52 Ewa Schreiber: „Skelett der Zeit. Körper des Klanges. Die organische Metapher in Schriften und Werk von Gérard Grisey”. In: *Les espaces sonores. Klanganalysen, Stimmungen, spektrale Musiken*. Hrsg. Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2016, 78–96.

53 „So wie in der Natur elementare Wirkungen auf dem Wirken komplizierter Gesetze beruhen, deren Erkenntnis und Anwendung Naturbeherrschung ermöglicht, so durchforscht Ligeti die Natur der Klänge, organisiert er ihre inneren Beziehungen und Bewegungen derart, daß sie zwar nachvollziehend erkannt, erfahren werden können, obwohl sie Funktion eines Ganzen, Komplexen, einer übersummativen äußeren Gestalt bleiben.” Monika Lichtenfeld: „... Und alles schöne hatt' er behalten...”. Fragment zu Ligetis Ästhetik”. In: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*, 122–133., ide: 125.

54 Benjamin Levy: „Ligeti's Distant Resonances with Spectralism”. In: *The Oxford Handbook of Spectral Music*. Ed. Amy Bauer–Liam Cagney–William Mason, <<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190633547.013.17>> (utolsó megtekintés: 2023. szeptember 10.).

55 Eric Drott: „Spectralism, Politics and the Post-Industrial Imagination”. In: *The Modernist Legacy. Essays on New Music*. Ed. Björn Heile. Burlington, VT: Ashgate, 2009, 39–60.

56 Levy: *Ligeti's Distant Resonances*.

57 A most következő szakaszban részben a következő korábbi szövegemre támaszkodom: Ewa Schreiber: „Twórczość Ligetiego wobec estetyki muzyki spektralnej”. In *Kompozytor i jego świat. Bronisław Kazimierz Przybylski in memoriam*. Ed. Ewa Kowalska-Zajac–Marta Szoka. Łódź: Akademia Muzyczna w Łodzi, 2012, 75–94.

Ligeti többek között a hangsorozatok diszkrét (nem folytonos) és folytonos érzékelése között húzódoó határt vizsgálja. Olyan helyeken, ahol a hangsorozatok száma eléri a másodpercenként 16-ot (például *Continuum*, 1968; *Hungarian Rock*, 1978), a fülünk nehezen választja el őket egymástól. A zeneszerző tipikus eljárásai közé tartozik a hangképletek kiemelése vagy összerosása dinamikai vagy texturális változtatások segítségével, továbbá a hangingerek regiszterek szerinti csoportosítása, például úgy, hogy egy kromatikus skála egyes fokait más-más oktávba helyezi (*Apparitions*, 1958–1959; *Csellóverseny*, 1966). Felhasználja az ének- vagy a fuvolaszólamban keletkező különbségi hangokat is (*Atmospheres*, 1961; *Lux aeterna*, 1966).⁵⁸ A hangszín és az akkord érzékelése közti határ képlékenysége, ahogy Grisey műveiben, úgy nála is fontos szerepet játszik. A mikropolifonikus darabokban a hangszín változásai nyomán gyakran keletkezik olyan illúzió, hogy akkordmenetet hallunk. Ligetitől nem áll távol a periodicitás sem, s ez elősegíti a darab belső felosztását. Ezt gyakran azonos hangmagasságok vagy szünetek szabályos repetíciójával éri el (*Continuum*, 1968; *Hegedűverseny*, 1989–1993).⁵⁹

A gyakorlatban az összes említett eljárás gyakran akusztikai illúziók és paradoxonok létrehozását szolgálja.⁶⁰ Richard Steinitz, *A képzelet zenéje* című monográfia szerzője a magyar zeneszerzőt mindenekelőtt nagy illuzionistának tartja. Ezen a ponton merül fel a „természet” és a „képzelet” közötti feszültség, hiszen az utóbbi a művészet tulajdonképpeni felségterülete. Bár Grisey műveiben az akusztikai illúziók nem játszanak meghatározó szerepet, ő is tudatában volt a valóság zenében végbemenő deformációjának. Ez nem annyira a befogadást érintette, mint inkább magát a természetes, de transzformált modelleken alapuló művet.

Mostantól fogva a zenei forma emberi léptékű megnyilatkozássá válik, a természetes mikrofonikus tér kivetülésévé egy mesterséges és képzeletbeli képernyőn. Ez a képernyő emellett torzító tükör is, amely fókuszál, megsokszoroz, szelektál, „megvakul” stb.⁶¹

Benjamin Levy rámutat arra, hogy a spektralizmus a tudományos vizsgálódástól a misztikus felfedezés vagy még expresszívőbb ideák felé mozdult el, amint azt Jonathan Harvey, Kaija Saariaho és Claude Vivier művei tanúsítják. Hasonló dolog történik Ligeti esetében is, amikor a spektrális, mikrotonális „természet” találkozik a természetes felhangokat megszólaltató kürtjáték által felidézett természeti

58 A szerző itt pontatlanul fogalmaz: a különbségi hangok nem egy bizonyos szólamban, hanem több szólam együtthangzásának eredményeképpen jönnek létre. (A ford.)

59 Herman Sabbe: „György Ligeti. Studien zur kompositorischen Phänomenologie”, *Musik-Konzepte* 53. (1987), 9–13.

60 Hendrik Purwins–Immanuel Normann–Klaus Obermayer: „Unendlichkeit – Konstruktion musikalischer Paradoxen”. In: *Mikrotöne und mehr. Auf György Ligetis Hamburger Pfaden*. Hrsg. Manfred Stahnke. Hamburg: Bockel, 2005, 39–80.

61 „Dès lors, la forme musicale devient la révélation à l'échelle humaine, la projection d'un espace naturel microphonique sur un écran artificiel et imaginaire; mieux encore, cet écran est à la fois miroir déformant, focalisateur, multiplicateur, sélecteur, «corrodeur», ...”. Gérard Grisey: *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*. Réd. Guy Lelong. Paris: Éditions MF, 2008, 53.

képpel (mint a *Hamburgi koncertóban*, 1998–1999, illetve, Ligeti életművében először, a *Concert Românescben*, 1951). Ahogy Levy megfogalmazza:

[...] a kürt használata gyakran idézi fel a fizikai távolság képzetét – egy hegyoldalon megszólaltatott rusztikus hangszereket vagy a távolból közelítő postakürtöket –, Ligeti-nél azonban ezen túlmenően távoli országokra is asszociálunk, ami további kapcsolatot jelent Vivier zenéjével.⁶²

Befejezés

Ligeti megjegyzései rávilágítanak a természet fogalmára és annak átalakulására gondolkodása és zeneszerzői munkája összefüggésében. Ezek a megjegyzések a természetet az emberi érzelmek hátterével, a tudomány törvényeinek felfedezésével, a hallgatás folyamatával, a hangok érzékelésének jelenségeivel és mindekelőtt a hang konkrét minőségével hozzák kapcsolatba.

Ligeti gondolkodásában a természetre történő utalások többféleképpen jelennek meg, a természet romantikus ábrázolása mellett újszerűbb, modernista megközelítések formájában is. Ligeti sohasem utasítja el kategorikusan a naturalizmus fogalmát, csupán egyoldalú megnyilvánulásait bírálja. Az öt gyermekkora óta rabul ejtő univerzális tudományos gondolkodást önéletrajzi részletekkel és egy fűvészkert nosztalgikus emlékével kombinálja. Érdekli őt az érzékelés törvényeinek felfedezése, de ugyanúgy az is, hogy Webern hogyan hallgatta a természetet. Egyaránt lelkesíti a hang akusztikus, spektrális természete és Charles Ives és Gustav Mahler sajátos lokális hangzasképe. Az akusztikai illúziókat a rusztikus kürtész felidézésével kombinálja. Ligeti természetfogalma nem világos meghatározásokban és erőteljes állításokban nyilvánul meg: inkább tágnak, árnyaltnak és rugalmasnak mutatkozik. Annak ellenére, hogy számára ez a fogalom nem központi, stratégiai jelentőségű, mégis műveinek állandó, bár rejtett kontextusa, vonatkoztatási pontja marad.

Malina János fordítása

IRODALOMJEGYZÉK

- Bauer, Amy: *Ligeti's Laments. Nostalgia, Exoticism, and the Absolute*. Aldershot: Ashgate, 2011.
- Bauer, Amy: „The Cosmopolitan Absurdity of Ligeti's Late Works”, *Contemporary Music Review* 31/2–3. (2012). DOI: 10.1080/07494467.2012.717358
- Blumröder, Christoph von: „Ein weitverzweigtes Spinnennetz' – Ligeti über Webern”. In: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*. Hrsg. Otto Kolleritsch. Wien–Graz: Universal Edition, 1987 (Studien zur Wertungsforschung 19.).

62 Levy: *Ligeti's Distant Resonances*.

- Drott, Eric: „Spectralism, Politics and the Post-Industrial Imagination”. In: *The Modernist Legacy. Essays on New Music*. Ed. Björn Heile. Burlington, VT: Ashgate, 2009.
- Grisey, Gérard: *Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Réd. Guy Lelong. Paris: Éditions MF, 2008.
- Johnson, Julian: *Out of Time. Music and the Making of Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2015. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780190233273.001.0001
- Johnson, Julian: *Webern and the Transformation of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- Knop, Frederik: „Making it Home? The Natural Sciences as a Site of Belonging in György Ligeti's Music”. In: *György Ligeti's Cultural Identities*. Ed. Amy Bauer–Márton Kerékfy. London–New York: Routledge, 2018.
- Levy, Benjamin: „Ligeti's Distant Resonances with Spectralism”. In: *The Oxford Handbook of Spectral Music*. Ed. Amy Bauer–Liam Cagney–William Mason, doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190633547.013.17
- Lichtenfeld, Monika: „'...Und alles schöne hatt' er behalten...' Fragment zu Ligetis Ästhetik”. In: *György Ligeti. Personalstil – Avantgardismus – Popularität*. Hrsg. Otto Kolleritsch. Wien–Graz: Universal Edition, 1987 (Studien zur Wertungsforschung 19.), 122–133.
- Ligeti, György: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. Monika Lichtenfeld, 2 Bde. Mainz: Schott, 2007.
- Ligeti, György–Eckhard Roelcke: „Träumen Sie in Farbe?”. *György Ligeti im Gespräch mit Eckhard Roelcke*. Wien: Zsolnay Verlag, 2003.
- Ligeti György válogatott írásai*. Vál. és ford. Kerékfy Márton. Budapest: Rózsavölgyi, 2010.
- Michel, Pierre–Maryse Staiber: „Rediscovering the Meaning of Words with Hölderlin. About Drei Phantasien by György Ligeti”. In: *„I don't belong anywhere”*. *György Ligeti at 100*. Ed. Wolfgang Marx. Turnhout: Brepols, 2022.
- Okumara, Kyoko: „Sketches Reflecting the Images of San Francisco”. In: *György Ligeti's Cultural Identities*. Ed. Amy Bauer–Márton Kerékfy. London–New York: Routledge, 2018. DOI: 10.4324/9781315592411-13
- Purwins, Hendrik–Immanuel Normann–Klaus Obermayer: „Unendlichkeit – Konstruktion musikalischer Paradoxen”. In: *Mikrotöne und mehr. Auf György Ligetis Hamburger Pfaden*. Hrsg. Manfred Stahnke. Hamburg: Bockel, 2005.
- Sabbe, Herman: „György Ligeti. Studien zur kompositorischen Phänomenologie”, *Musik-Konzepte* 53. (1987), 9–13.
- Schafer, Raymond Murray: „Music, Non-Music and the Soundscape”. In: *Companion to Contemporary Musical Thought*, vol. 2. Ed. John Paynter–Tim Howell–Richard Orton–Peter Seymour. London: Routledge, 1992.
- Schafer, Raymond Murray: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books, 1994.
- Schreiber, Ewa: „Skelett der Zeit. Körper des Klanges. Die organische Metapher in Schriften und Werk von Gérard Grisey”. In: *Les espaces sonores. Klanganalysen, Stimmungen, spektrale Musiken*. Hrsg. Michael Kunkel. Saarbrücken: Pfau, 2016.
- Schreiber, Ewa: „The Structure of Thought: On the Writings of György Ligeti”, *Trio* 8/1–2. (2019).

- Schreiber, Ewa: „Twórczość Ligetiego wobec estetyki muzyki spektralnej”. In *Kompozytor i jego świat. Bronisław Kazimierz Przybylski in memoriam*. Ed. Ewa Kowalska-Zajac–Marta Szoka. Łódź: Akademia Muzyczna w Łodzi, 2012.
- Steinitz, Richard: „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.
- Trzęsiok, Marcin: „Claude Debussy. A Grammar of Imagination”, *Interdisciplinary Studies in Musicology* 7. (2008).
- Trzęsiok, Marcin: *Muzyka doświadczenia. Eseje i studia*. Kraków: PWM, 2023.
- Trzęsiok, Marcin: *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010.
- Tunbridge, Laura–Gianmario Borio–Peter Franklin–Christopher Chowrimootoo–Alastair Williams–Arman Schwartz–Christopher Ballantine: „Round Table. Modernism and its Others”, *Journal of the Royal Musical Association* 139/1. (2014).
- Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979.

ABSTRACT

EWA SCHREIBER

“DIE NATUR IST HIER ... ZU MUSIK GEWORDEN“

György Ligeti and (Musical) Nature

This article traces references to nature and naturalism (understood as an attempt to ground and legitimize art in natural phenomena) in Ligeti’s writings, but also in selected aspects of his oeuvre. The references to nature recur here in various manifestations, with romantic depictions of nature appearing alongside more recent, modernist approaches. The concept of nature is associated with the romantic setting for human emotions, with the discovery of scientific laws, with listening to soundscape, with phenomena of auditory perception and with the spectral explorations of sound. Although nature is not a central, strategic concept for Ligeti, it remains a constant, even if hidden, context for his work, a point of reference.

First published in: *Studia Musicologica* 64/3–4. (June 2023)

Ewa Schreiber is Assistant Professor at the Department of Musicology of Adam Mickiewicz University in Poznań. She graduated in musicology and philosophy at the same university and defended her PhD in musicology. Her main research interests are the aesthetics and sociology of music, as well as the musical thought of contemporary composers. In 2012 she published her monograph *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre’a Schaeffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya* (Music and metaphor: The compositional thought of Pierre Schaeffer, Raymond Murray Schafer and Gérard Grisey). From 2020, she has been the Editor-in-Chief of the journal *Res Facta Nova*.