

MŰHELYTANULMÁNY

Marczi Mariann

LIGETI GYÖRGY ZONGORAETŰDJEIRŐL II.*

Harmadik etűd – *Touches bloquées*

Az első kötetben belül az első három etűd egy csoportot alkot, és mindhárom ajánlása Pierre Bouleznek szól. Az 1985-ben keletkezett harmadik etűd, a *Touches bloquées* ősbemutatója Volker Banfield nevéhez fűződik: a mű 1985. szeptember 24-én Varsóban hangzott el először a nagyközönség előtt. Tempójelzés: Presto possibile, sempre molto ritmico az autográfban. Ligetnél szokatlan módon metronómszám nem szerepel, és az előadás időtartama sincs meghatározva. A Schottkiadásban már Vivacissimo, sempre molto ritmico tempómegjelölés áll, és a mű előadásának időtartama kb. 1'40". A középrész tempójelzései is eltérőek a két forrásban. A kéziratban: Poco meno presto, ma presto assai, impetuoso, a Schottkiadásban viszont feroce, impetuoso, poco meno vivace szerepel.

A cím: *Letartott (blokkolt) billentyűk* már eleve jelzi, hogy ez az etűd egy speciális zongorázási technikára alapozott invenció. Ligeti az előadási utasításokban Henning Siedentopf cikkére¹ hivatkozik, aki a letartott billentyűk alkalmazásáról ír. Az egyik kéz hangtalanul nyom le bizonyos billentyűket és lenyomva tartja őket, amíg a másik kéz a letartott és a szabad billentyűkön egyaránt játszik; vagy pedig az egyik kéz hangzóan billentett hangot tart tovább lenyomva, ezáltal kirekesztve az éppen letartott billentyűt a további megszólaltatásokból. Mindez furcsa, szaggatott hangzasképet eredményez, amint azt a szerzői utasítás is jelöli: sempre legato, „stuttering” / „stotternd”, azaz dadogva.

A nyolcadmozgásban lekottázott textúrát a hangzásban minduntalan rövid szünetek szakítják meg, ezáltal pontozott ritmusok illúzióját keltve, illetve rendszertelen, capricciózus ritmikai képet alkotva. A leírt ritmikai konfigurációk a valóságban nem a leírt ritmusoknak megfelelően szólalnak meg (lásd az 1. kottát a 460. oldalon). Ligeti ezt a technikát alkalmazza a *Drei Stücke für zwei Klaviere* második, „Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)” feliratú tételében is. A *Touches bloquées* etűdben természetesen nemcsak a leírt ritmika és a hang-

* Részletek Marczi Mariann DLA disszertációjából (Liszt Ferenc Zeneakadémia, Budapest, 2008). Az I. részt lásd előző számunkban.

1 Henning Siedentopf: „Neue Wege der Klaviertechnik”. *Melos*, 40/3, (1973), 143–146.

zó ritmika különbözik egymástól, hanem a leírt hangok és a megszólaló hangok is. A fel-alá cikázó nyolcadok, amelyek az ütempárokat kezdő legato hangközlépések kivételével többnyire kromatikus követik egymást, eleinte az egyvonalas *gesz* és a kis *h* hangok közötti utat járják be, ám a valós hangzásban nem kromatikának hallatszanak, hanem a kétütemenként jelentkező legato lépések után egészhangonként lépegetnek fel és le, és ehhez járulnak még a letartott húrok rezonanciája által keletkező felhangok is.

Mint minden etűdjénél, Ligeti itt is hangsúlyozza az előadási utasítások szövegében, hogy az ütemvonalak nem jelölnek metrikai támpontot, sem tagolást, csupán a tájékozódást segítik. Az etűd első tizenhárom ütemében az ütempáronként jelentkező legato nyolcadpárok egyértelművé teszik a kétütemes lélegzést. (A tizenhárom ütemes csoport a kezdő „néma” felütés-ütemmel együtt értendő.) Az ütemek általában hét vagy nyolc nyolcadból állnak, a 13. ütem lesz csak rövidebb, ez hat nyolcadot foglal magában. Ebben a szakaszban a jobb kéz a mozgó, legato szólam, a bal kézben vannak a letartott hangok és a staccato megszólaló kontraszobjektum. Az ütempárok tagolását a bal kézben megjelenő staccato nyolcadfelütés is segíti. Az ütempárokat kezdő legato nyolcadpárokat a bal kéz szintén ká nonszerűen imitálja, de staccato artikulációval. A nyolcadpárok második tagja mindig *f*, és a két nyolcadhang (vagy hangpár) közti hangköz egyre távol: először kétszer *gesz-f*, azután *a-f*, *a* és *h* szekund – *f*, majd *fisz* és *g* szekund – *f* és végül *gesz* és *c* kvart – *f* szólal meg.

Vivacissimo, sempre molto ritmico

sempre legato

p

„stuttering”/„stotternd”

senza ped. (sempre)

6

10

A 14. ütemtől ez a kétütemesség elkezdi felbomlani, a legato nyolcadpárok három, négy, öt nyolcadból álló legato szigetekké alakulnak át, és a bal kéz kánon-szerű imitációja is megszűnik. Az ütemek is egyre hosszabbakká válnak. A 23. ütemtől a két kéz szerepet cserél, és az eddigi piano dinamika is fortéra vált. Majd a 41. ütemben újra a jobb kézben található a mozgó szólam, itt már fortissimo a dinamika az 52. ütemig, ahol a bal kéz visszaveszi a mozgó szólamot, itt ismét piano dinamikára térve át, és az ütemek ismét rövidebbek lesznek (a 64. ütemig öt, hat, hét nyolcad hosszúságúak). A háromrészes etűd főrésze a 72. ütemig tart.

A 72. ütemtől gyökeresen más zenei anyag következik. Rövid, fermátákkal megszakított lefelé tartó non legato témát hallunk. A gyakori oktáv váltások cikázása a dinamika fokozatos emelkedése a négyszeres pianissimótól a háromszoros fortéig a hangzó tér kitágulását eredményezik. A főrészben a letartott hangok és az azokat körülíró nyolcadok miatt a két kéz többnyire egymáshoz közel, viszonylag szűk fekvésben játszik. Itt, a középrészben viszont a kezek oktávnyi távolságra kell, hogy kinyúljanak, és a zongora billentyűzetén felszabadultabban, nagyobb teret bejárva mozoghatnak. A főrészben alkalmazott legato, illetve staccato artikulációk helyett itt most a non legato, a tenuto, a marcato és a marcatisimo hangsúlyok uralkodnak.

feroce, impetuoso, poco meno vivace

69 *pppp* *dim.* *pppp* *ppp* *pp* *p* *pp*

76 *pp* *p* *mp* *mf* *f* *piu f* *ff*

2. kotta. Ligeti György: 3. etűd – Touches bloquées. © by kind permission of SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

A 92. ütemtől számítható a visszatérés, ismét piano dinamikával. Az ütemek újfent egyre hosszabbak lesznek, a dinamika a 100. ütemig emelkedik, majd végérvényesen a diminuendók irányába fordul. A legato hangcsoportok szigetei is egyre sűrűbben emelkednek ki a letartott hangok háttéréből. Majd a 106. ütemtől egyre

ritkulnak a hallható hangok csoportjai, míg végül az utolsó három ütemben már csak egy-egy hang töri meg a letartott néma billentyűkön kopogó ujjak alig hallható zajának ritmusát.

Nyolcadik etűd – Fém

Volker Banfieldnek ajánlva, a Berliner Festwochen felkérésére íródott 1989-ben. Ősbemutatója a hetedik etűddel együtt 1989. szeptember 23-án, a Berliner Festwochen keretében, Volker Banfield előadásában hangzott el. Tempójelzés: *Vivace risoluto, con vigore*, $\circ = 30$ ($\bullet = 180$, $\downarrow = 120$). Ez a tempójelzés mind a kéziratban, mind a Schott-kiadásban azonos, ugyanakkor a szerző által megadott játékidő különböző. A kéziratban 2'40", a nyomtatott verzióban 3'05".

A magyar cím: *Fém* nem csupán jelentését tekintve, hanem a hangzásra nézve is fontos: találóan jeleníti meg a darab „kemény és fémes” karakterét. Ligeti az előadási utasításokban így ír:

Artikuláció: mindig „legato leggiero” játszandó, a hangsúlyozás változatos, tetszés szerinti. Mindig keményen és fémesen (a „semplice da lontano”-ig)!²

A *fém* szó hangzása közel áll a *fény* szóéhoz, ami szintén egybevág az etűd fényes, csengő kvintjeinek és akkordjainak hangzásával. Ligeti így fogalmazza meg a címválasztás okát:

A hetedik etűddel ellentétben a nyolcadik etűd címében a magyar fém szó nem csupán hangzásban, hanem jelentésben is releváns. E zenének fémesen kemény karaktere van, harmóniaiilag a kvintek uralják, de más felhangok is. *Fém* a magyar megfelelője a *Metall*nak, de ezt érzelmileg intenzívebb aura övezi, mint a német (francia, angol) szót. A *fém*hez hasonló hangzású a *fény*, ami fényt, világosságot [Licht] jelent: *fém* a magyarul beszélőknek világosabb, ragyogóbb, erősebben cseng, mint a *Metall*.³

Marina Lobanova találó jellemzése szerint „az etűd egy mozgó kristályhoz hasonlítható, melynek oldalai, szögletei és tükröződései elmozdulnak, mindahányszor elfordítjuk.”⁴

Az etűd főrése és a kóda kapcsolatában jelenik meg a darab üzenete. A főrész mindvégig kemény, fémes hangzású, még a *pianissimo* dinamikánál is. Ugyanakkor a szerző javasolja a pedál használatát és a *legato leggiero* játékmódot. Tehát a rugalmasság és a hangok kicsengésének ideje is fontos az adekvát hangzás szempontjából. A kovácműhelyekben, ha a megformálandó fémet ütik, a kalapácsok csengése kizeng, a két fém összeütődése rugalmas. Ha pedig magára a zongorára gondolunk, a kalapácsok itt is a fémet (húrt) kalapálják, szintén zengőn és rugal-

2 Ligeti György: „Études pour piano, premier livre”. Mainz: Edition Schott, 1989.

3 Constantin Floros: „György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne”. In: *Komponisten unserer Zeit*, Band 26. Österreichische Musikzeit Edition, Wien: Verlag Lafite, 1996, 186.

4 Marina Lobanova: „György Ligeti: Style, Ideas, Poetics”. In: *Studia Slavica Musicologica – Texte und Abhandlungen zur slavischen Musik und Musikgeschichte sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas*, Band 29., Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 2002, 287.

masan. A kalapácsütések egyre sűrűbben és erősebben záporoznak a fémre vagy húrokra, mígnem a fém meglágyul, formálhatóvá lesz. Ekkor az anyag kitágul, a részecskék egymástól való távolsága megnő, és ez a kórában is nagyon jól érzékelhető. Az alapmotívumok augmentálva jelennek meg, a frazeálás egyre több helyen egyezik a jobb és bal kézben, a faktúra szinte összeolvad:

(55) *cresc. molto* *fff cresc.* *ffff (cresc.)*

(57) *cresc. tutta la forza* *attacca subito* *pp*

(61)

una corda (al fine)

3. kotta. Ligeti György: 8. etűd (Fém). © by kind permission of SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

A kóda jelentését tovább magyarázza az alábbi részlet Ligeti György és Manfred Stahnke beszélgetéséből.

STAHNKE: Vajon visszatér egyszer a lassúsághoz, a megálláshoz, ami a hatvanas éveket jellemezte? A leggyorsabb pulzálás örvényébe később került. Most megint tapasztalható egy ellentétes mozgás, a *Fém* című 8. etűd lassú akkordbefejezése is ide tartozik, amit én csak úgy hívok, a „Dufay-rész”, mert rokon a *flos florum*mal.

LIGETI: Dufay volna? Én Schumann-t hallom benne.⁵

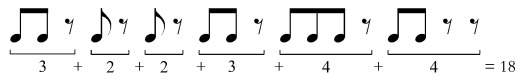
A *Fém* nagyrészt kvintekből épül fel, akárcsak a második etűd (*Cordes vides*). A második etűdben a kvint melodikus hangközlépként jelenik meg, a *Fém*ben ki-

5 Eckhard Roelcke: *Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgetőkönyv.* Ford. Nádori Lídia, Budapest: Osiris, 2005.

zárólag hangközként vagy több kvint egymásra épülésével kvinttoronyként kap szerepet. Szembetűnő a különbség a két etűd karakterében is. A második hangzása mindvégig lágy, puha, Chopin és Debussy hangzásvilágához közelít. A *Fém*ben a puha, finom hangzás csupán a kódában kap helyet (semplice da lontano). A kvintek kiemelt szerepét bizonyítja az is, hogy Ligeti először az egyszerű *Quintes* címet adta a műnek, de később másként határozott, és a *Fém* mellett döntött.

A *Fém* természetesen nem kizárólag kvintekből áll. A kvintek helyenként szekundokkal kapcsolódnak, hármashangzatokká bővülnek, vagy belső terccel kiegészülve gyakran dúr, dúr kvartszext vagy bővített akkordot alkotnak, és előfordul a *sixte ajoutée* jelenség is, továbbá a kvint és a szext egymáshoz épülése, a négyeshangzat vagy egyéb hangközök, mint a szekund terc, tritonusok, szeptimek, és a 31. ütemtől megjelenik a kromatika is.

Jól megfigyelhető, hogy a 34. ütemtől kezdődő ritmikai sűrűsödés és dinamikai örvénylés velejárója a hangközök összepréselődése is. Az a centrifugális erő, ami a 34. ütemtől kezdve lép működésbe, a 65. ütemtől már tritonusokká nyomja össze a kvinteket. Érdeemes megvizsgálni az etűd ritmikai szerkezetét is. A darab tizenkét nyolcados metrumban íródott, s rögtön az elején két ritmikai modell körvonalazódik. Az első a jobb kézben:



a második a bal kézben:



Nem egyforma hosszúak, 9:8 arányban hozhatók közös nevezőre, s ez megszabja a darab formai tagolódását is. A nagyobb formarészek jól elkülöníthetők azokon a pontokon, ahol a két modell egyszerre fejeződik be, illetve egyszerre indul: I. 1–12. ütem; II. 13–24. ütem; III. 25–36. ütem; IV. 36–48. ütem; V. 49–57. ütem; kóda: 58–76. ütem. Az egyes formarészekben belül egy régi stílusú, ereszkedő dallamvonalú népdal szerkezete körvonalazódik. Dallama leginkább szekundlépésekben, siratószerűen mozog (4. *kotta*).

A népdalszerkezet hat ütemet tölt ki, a következő hat ütem egyfajta variációja az elsőnek, és elhangolva szólal meg (5. *kotta*).

Több hasonló finom elhangolás is felfedezhető, és nemcsak a népdalversszak-szerű részek között, hanem azokon belül is; a legszembetűnőbbben a negyedik népdalsornak megfelelő helyen (6. *kotta* a 466. oldalon).

Ha jobban szemügyre vesszük a népdalformát, akkor az első hat ütemhez képest a 7–13. ütemig terjedő szakasz a dallamvonal irányaiban mutat különbséget. Az előbbiben zárásokat, az utóbbiban inkább nyitásokat figyelhetünk meg (lásd a 4. és 5. *kottát*). A második formarészben (13–24. ütem) újra az eredeti alak tér vissza, de más hangnemben, s ezúttal pianissimo, una corda. Ehhez kapcsolódik a 7–13. ütem variánsaként hat ütem, fortissimo, tre corde. A harmadik formarész-

Vivace risoluto, con vigore, $\text{♩} = 30$ ($\text{♩} = 180$ $\text{♩} = 120$)

4. kotta. Ligeti György: 8. etűd (Fém). © by kind permission of SCHOTT MUSIC, Mainz–Germany

5. kotta: Ligeti György: 8. etűd (Fém). © by kind permission of SCHOTT MUSIC, Mainz–Germany

6. kotta. Ligeti György: 8. etűd (Fém). © by kind permission of SCHOTT MUSIC, Mainz–Germany

ben (24–36. ütem) ismét una corda, pianissimo jelenik meg a téma, de itt már erősen variált, fejlesztett formában. Ehhez kapcsolódik fortissimo tre corde téma, amely itt már akár egy új önálló mutációnak is tekinthető. Ez az eddigi legfényesebb hangzással szólal meg. Itt jelennek meg egészen kis területen összesűrűsödve a dúr (H-, A-, C-, B-, H-, G-, Esz-dúr) akkordok:

7. kotta. Ligeti György: 8. etűd (Fém). © by kind permission of SCHOTT MUSIC, Mainz – Germany

A 34. ütemtől a dinamika háromszoros forte, amit legfőképpen a felsőbb regiszterekbe írt faktúra indokol, vagyis hogy a zongora hangzása itt is megőrizze a legalább azonos dinamikai szintet.

A ritmikai modellek rendje is felbomlik, kettes és hármas nyolcadcsoportok helyett egyre hosszabb csoportok jelennek meg, négyes, ötös, hatos füzérekbe

kapcsolódva, mígnem a 44. ütemtől egészen hosszú nyolcadláncok alakulnak ki, ostinato mozgással. A dinamika is egyre nagyobb mélységektől örvénylik egyre nagyobb magasságokig. Az utolsó nagy alámerülés a 49. ütem háromszoros pianissimója, ahonnan az 57. ütem crescendo utáni, *tutta la forza* kulminációs pontjáig emelkedünk. Ezt követi végül a már említett kóda, „*da lontano*” (távolról). A tempó, bár ugyanaz marad, az augmentáció miatt mégis kifejezetten lassabbnak hat. A 76. ütemben a *poco rallentando*val lassabb tempóba ($\downarrow = 100$) érkezünk, és az etűd két ütemnyi csenddel fejeződik be.

ABSTRACT

MARIANN MARCZI

THE PIANO ETUDES OF GYÖRGY LIGETI II

Work on the doctoral thesis (DLA) by Mariann Marczi discussing György Ligeti's piano etudes started in the spring of 2005 and ended in 2008. The central part of the thesis includes analyses of the three books of Ligeti's etudes, altogether 18 pieces. The previous number of Magyar Zene featured the chapter dealing with the ars poetica of Ligeti's etudes (with the Hungarian translation of three Ligeti texts), and the chapter summing up the results of the analyses. The latter discusses the message of Ligeti's etudes, the influence of his childhood experiences on his compositional methods, and the importance of the sources of inspiration frequently mentioned by Ligeti himself. In this number detailed analyses of etudes no. 3 (*Touches bloquées*) and no 8 (*Fém*) are published.

Mariann Marczi (1977) began learning to play the piano at the age of four and in 1991 entered the class taught by Marianne Ábrahám and Gábor Csalog at the Béla Bartók Conservatory in Budapest. She received her Performance Artist Diploma and Master of Music degree in 2000 at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest under Professors Sándor Falvai, Péter Nagy and András Kemenes. She continued her postgraduate studies in Berlin at the Hochschule für Musik „Hanns Eisler”. She also took part in various master classes (György Kurtág, Zoltán Kocsis, Florent Boffard, and Pierre-Laurent Aimard). She completed her studies in 2005, studying in the Doctor of Music (DLA) department at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest. She has won prizes in several national and international competitions. She has played in the most important concert halls of Hungary and in almost all the countries of Europe. Her repertoire contains solo and chamber works from early baroque to contemporary music. Her name is associated with the first performance of some of the works in her repertoire. She regularly works together with contemporary composers such as György Kurtág, Zoltán Jeney, Gyula Csapó, Gyula Fekete, Nikolai Badinski, Ruth McGuire and Valerio Sannicandro. She focuses especially on music by J. S. Bach, Béla Bartók and György Kurtág. She teaches in the piano department of the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest.