

# MŰHELYTANULMÁNY

Szabó Ferenc János

## LISZT UJJLENYOMATA\*

*Liszt Ferenc ujjrendjei az 1830-as években*

2. rész

### e) Az alá- és fölétevés

A rövid és hosszú ujjak megkülönböztetése azért is lényeges, mert ennek alapján lehet meghatározni a korszak egyik legfontosabb, éppen változóban lévő jelenségét: az alá- és fölétevés szabályait. A mai zongoratechnikában ennek két fajtája gyakran előfordul: a hüvelykujj alátevése és a hosszú ujjak hüvelykujj fölötti át-emelése a skálaujjrendek alapvető eleme. A 19. század elején még többféle ilyen mozgástípus létezett. Hummel két fejezetben is ír az alá- és fölétevésről, a 2. fejezetben a hüvelykujj felett átnyúló, ma is használatos ujjrendről,<sup>1</sup> míg a 7. fejezetben két ma már ritkán előforduló mozgásról olvashatunk: a hosszabb ujjak (2, 3, 4) egymás föl- és alátevéséről.<sup>2</sup> Hummel ezt már csak kisegítő eszköznek tartja, amely a hüvelykujj alátevésének gyakoriságát csökkentheti.<sup>3</sup> Számos idevonatkozó példája a klasszikus ízlés szerinti artikulációról árulkodik, ennek rendeli alá az ujjrendet.

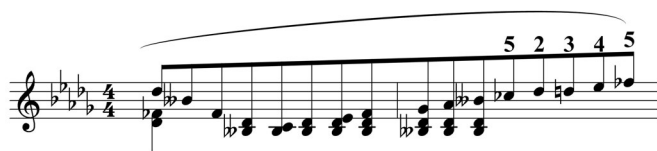


26. kotta. Hummel: Ausführliche Theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel II/VII, 320. old.

\* A tanulmány 1. részét lásd: *Magyar Zene L/2.* (2012. május), 217. skk.

- 1 „Zweites Kapitel. Untersetzen des Daumens unter andere Finger; und Überslagen der Finger über den Daumen”. – Hummel, II/175.
- 2 „Siebentes Kapitel. Vom Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern”. – Hummel, II/320.
- 3 „Beide [=Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern] sind ebenfalls als Hilfsmittel zu betrachten, das überflüssige Untersetzen des Daumens zur grössern Bequemlichkeit der Hand bisweilen zu ersparen; nur suche man es nicht zu häufig, und immer am rechten Platz anzuwenden.” – Hummel, II/320.

Hummellel ellentétben Lisztnél ez a játékmód már nem elsősorban artikulációs célokat szolgál, hanem esetenként hosszabb *legato* frázisok összefogását vagy hüvelykujjal játszott belső szólam fölötti legatojátékot.



27. kotta. Liszt: Grandes Etudes – No. 11 (167-168. ütem, jobb kéz)



28. kotta. Liszt: Episode de la vie d'un Artiste.  
Grande Symphonie fantastique par Hector Berlioz (R 134, 1833. 2. tétel 233-236. ütem, jobb kéz)

Czerny már helytelennek tartja a hosszú ujjak egymás fölé tevését.<sup>4</sup> Kivételként említi a kettősfogásos skálák legatojátékát, valamint egy különleges, Chopin a-moll („kromatikus”) etűdjéhez (Op. 10 No. 2) hasonló példát.<sup>5</sup>



29. kotta. Czerny: Ausführliche Theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, Op. 500, II/34 (jobb kéz)



30. kotta. Chopin: a-moll etűd, Op. 10/2 (1830. 1-2. ütem, jobb kéz)

4 „\$6. Die 4 längeren Finger dürfen nicht übereinander geschlagen werden.” – Czerny, 25.  
5 Wong Diss, 153–154.

Ez a játékmód azonban nemcsak az 1830-ban keletkezett Chopin-etűdben, hanem Liszt nyolc évvel későbbi, de még szintén Czerny zongoraiskolája előtt megjelent Nagy kromatikus galoppjában is megtalálható.



31. kotta. Liszt: Grand galop chromatique (R 41, 1838. 5-7. ütem, jobb kéz)

Ami az ilyen típusú föl- és alátevéseket illeti, egészen meglepő példákat találunk Liszt egyik Berlioz-átiratában:



32. kotta. Liszt: Ouverture des Francs-juges de Hector Berlioz (R 137, 1833. 84-85. ütem, jobb kéz)

Ez az ujjrend a pozíció villámgyors áthelyezésével valósítható csak meg. Úgy tűnik, mintha Liszt külön gyakorolta volna, hogy egy frázist szinte bármilyen ujjrenddel el tudjon játszani.

## f) Trillák

Hummel a trillák játékanál feltételként támasztja a zongorista elé az ujjak bármilyen párosításban való használatát.<sup>6</sup> A trillajátékhoz egy olyan ujjgyakorlatot is közöl, amelyet még Mozarttól tanult:<sup>7</sup>

**Rechte Hand.**

*tr.*

1.2.	1.3.	2 3	2 4	3 4	3 5	4 5	3 5	3 4	2 4	2 :
------	------	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

**Linke Hand.**

*tr.*

2.1.	3.1.	3 2	4 2	4 3	5 3	5 4	5 3	4 3	4 2	3 :
------	------	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

33. kotta. Hummel, III/I, 385. old.

6 Hummel a trillákkal Zongoraiskolájának nem a második, hanem a harmadik kötetében foglalkozik.  
7 „Der Triller ist unter den Ausschmückungsmanieren die schwierigste, weil er nach Umständen, mit jedem der fünf Finger gemacht wird; [...] Ich empfehle hierzu die mir von Mozart selbst praktisch mitgetheilte, mit allen fünf Fingern abwechselnde Trillerübung.” – Hummel, III/385.

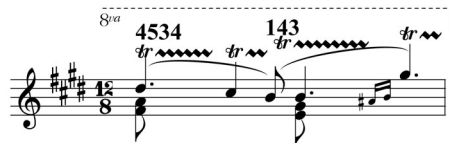
Már megkezdett trillán belül csak abban az esetben vált ujjrendet, ha a letét többszólamú, és a polifon játék ezt kívánja.



34. kotta. Hummel, III/I, 104. old.

Czerny – akárcsak Hummel – külön fejezetet szentel a trilláknak, amelyben a trillajáték 11 különböző módját írja le részletesen.<sup>8</sup> Javasolt ujjrendjei között olyanokat is találunk, ahol három ujjat használ a kéthangú trillához.<sup>9</sup>

Liszt trillajátéka inkább Czernyéhez áll közel,<sup>10</sup> bár az itt közölt példa Hummel ujjcserés megoldásával is rokon, hiszen a trilla indítása pillanatában a hüvelyk- és a mutatóujj más szólamot játszik. Ugyanakkor elmondható, hogy Liszt általában nagyon ritkán írt be ujjrendeket a trillákhoz.



35. kotta. Liszt: Réminiscences des Puritains de Bellini (R 129, 1835-37. 121. ütem, jobb kéz)

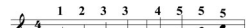
### g) Ismételt ujjak

Czerny a technika alapjainak tárgyalásakor nem tartja helyesnek azt az ujjazatot, amikor a zongorista a skálában két szomszédos hangot ugyanazzal az ujjal szólaltat meg.<sup>11</sup> Ugyanakkor hozzát teszi, hogy bizonyos esetekben lehet kivételt tenni, azaz csúszni egyik billentyűről a másikra, bár helyesebb, ha a tanulók ezt nem alkalmazzák.<sup>12</sup> Ebben az esetben Hummel haladóbb, hiszen zongoraiskolájában az ujjrendekről szóló kötet 8. fejezetének egy részét ennek a játékmódnak szenteli.<sup>13</sup> Részletesen bemutatja, hogy mely esetekben lehet egymás után többször is ugyanazt az ujjat alkalmazni.

8 Wong Diss. 142.

9 Uott, 142–143.

10 Lásd az Alan Walker által idézett példát: Walker I/318.

11 „§7. Ein Finger darf nicht zweimal nacheinander auf verschiedene Tasten kommen. Daher wäre Folgendes fehlerhaft: .” – Czerny, 26. old.

12 Wong Diss, 145–146.

13 „Achstes Kapitel, §.5. Vom mehrmahls nacheinander wiederholten Gebrauch desselben Fingers auf zwei oder mehren Tasten.” – Hummel, II/334.



37. kotta. Hummel, II/VIII, 349. old.



38. kotta. Hummel, II/VIII, 351. old.

Nem lehetetlen, hogy a Hummel és Czerny véleménye közti különbség okát korábbi időkben, Mozart és Beethoven tanítási módszerében kell keresni. Liszt ebben az esetben inkább Hummel útján jár, maga is szívesen csúszik egyik billentyűről a másikra ugyanazzal az ujjal, ha a kifejezés vagy az eljátszandó anyag ezt kívánja.

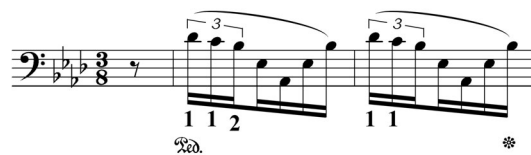


39. kotta. Liszt: Grandes Etudes – No. 5 (52. ütem, jobb kéz)



40. kotta. Liszt: Grandes Etudes – No. 9 (86. ütem, jobb kéz)

Indokoltnak tűnik ez az ujjrend *A wallenstadti tónál* első verziójának kezdetén, azonban rendkívül kellemetlen *A zsidónő-parafraízis* részletében, ahol tercet kell csúszni a hüvelykujjal, fehér billentyűről feketére érkezve.

41. kotta. Liszt: Album d'un voyageur, 1re année, Suisse.  
Le lac de Wallenstadt (1. verzió, R 8-1, 1835-38. 3-4. ütem, bal kéz)



42. kotta. Liszt: Réminiscences de La Juive (R 170. 1835. 40. ütem, jobb kéz)

## h) Hangismétlés

A zongorakészítés fejlődése révén egyre inkább előtérbe került a hangismétlés kérdése is. Kétféle repetíció lehetséges: azonos ujjal, valamint ujjváltással játszott. Hummel és Czerny is részletesen bemutatják a különböző technikai megoldásokat.<sup>14</sup> Liszt a váltott ujjas hangismétlést elsősorban a briliáns technikájú részekben alkalmazza.



43. kotta. Liszt: Grandes Etudes – No. 2 (10. ütem, jobb kéz)



44. kotta. Liszt: Grande fantasia sur la Tyrolienne de l'opéra „La Fiancée” d'Auber.  
1. Fassung (R 116, 1829. 365-367. ütem, jobb kéz)

Az utóbbi példa egy jellegzetes fiatakkori liszti bravúr kisebb ambitusú változata. Gyakran találkozunk a korai zongoraművekben olyan, szinte eljátszhatatlannak tűnő frázisokkal, ahol egy ujjról oktávra vagy más hangközre kell ugrani, a hang megismétlésével.



45. kotta. Liszt: Grandes Etudes – No. 2 (6-7. ütem, jobb kéz)

<sup>14</sup> „Abwechslung eines oder mehrer Finger bei wiederholtem Tonanschlag auf Einer Taste.” – Hummel II/332.; és Wong Diss. 149–150.

Előfordul, hogy Liszt artikulációs szempontok alapján választja a hangismétlésre a váltott ujjas megoldást:

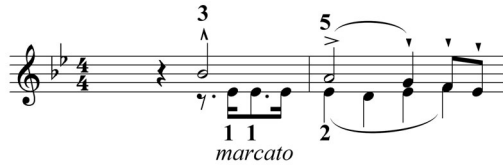


46. kotta. Liszt: Trois airs suisses. Improvisata sur la Ranz des Vaches  
(R 8-III. 1835-38. 524. ütem, jobb kéz)

Az azonos ujjal történő hangismétlés elsősorban fanfárjellegű motívumokhoz köthető:



47. kotta. Liszt: Cinquieme Symphonie [de Beethoven] (1. verzió, R 128-5. 6-8. ütem)



48. kotta. Liszt: Episode de la vie d'un Artiste. Grande Symphonie fantastique par Hector Berlioz  
(R 134, 1833. 4. tétel 25-26. ütem, jobb kéz)

Végül, bár nem hangismétlésről van szó, a játékmódot és a kívánt hangzást tekintve mégis hasonló a következő példa:



49. kotta. Liszt: Grandes Etudes – No. 4 (25-26. ütem)

A bemutatott példák alapján elmondható, hogy Liszt Ferenc ujjrendjeinek vizsgálatakor nem koncentrálhatunk kizárólag az újításokra. Azok az ujjrendjei, amelyeket jónak látott a kottában is rögzíteni, nem mindig térnek el a korszak zongora-

technikájától. Bár nyilvánvaló, hogy nagyobb hatással volt rá Czerny zongorapedagógiaja, mint Hummelé, azt sem lehet kijelenteni, hogy mindenben Czerny útján járt volna; például a hosszú ujjak egymás fölé tevésénél más utakat keresett, mint egykori tanára. Figyelemre méltó azonban, hogy zongoratechnikájára jelentős hatást gyakorolt Berliozsal való ismeretsége és ebből eredeztethető törekvése a zenekari hangzásvilág zongorán történő visszaadására. Ennek következményei az ujjrendváltásban is meglátszanak. Ha Liszt különleges ujjrendjeit megpróbáljuk a technikai és zenei cél szerint csoportosítani, három csoportot állíthatunk fel:

1. Egy részük artikulációt sugall, akár Hummel zongoraiskolájának több ujjrendje, például a Desz-dúr és az Esz-dúr etűd idézett részletei esetében.

2. Liszt más típusú speciális ujjrendjei a mű lejátszásához hozzásegítő egyetlen lehetséges ujjzatok, amelynek zenei oka tulajdonképpen nincs, még csak nem is feltétlenül hordoznak újfajta zenei mondanivalót. Erre példa az *Apparitions* már idézett üteme (lásd a cikk 1. részében a 11. kottapéldát).

3. Vannak azonban olyan ujjrendek, amelyek alkalmazása messze túlmutat a játéktechnikai elemeken, sokkal inkább a zenei mondanivalót szolgálják. Ahhoz szükségesek, hogy az előadó a megfelelő zenei hatást tudja elérni az esetenként példátlan technikai nehézségű frázisoknál. Gondoljunk csak a b-moll etűd két idézett részletére, a már említett *martellato* frázisokra vagy a *Genfi harangok* első verziójának következő ütemére:



50. kotta. Liszt: Album d'un voyageur, 1re année, Suisse. Les cloches de G[eneve]  
(1. verzió, R 8-1, 1835-38. 57. ütem, jobb kéz)

A harangok hangját zongorán megjelenítő tétel dallama e játékmód által kap a harangozáshoz hasonló karaktert. Kifejezetten a zenei gesztust szolgálja továbbá a következő részlet ujjrendje, ahol a megfelelő artikulációhoz és előadói magatartáshoz éppen ez az ujjrend szükséges:



51. kotta. Liszt: Reminiscences des Huguenots de Meyerbeer  
(R 221. 1. verzió. 1837. 178. ütem, jobb kéz)

Liszt ujjrendjei tehát szorosan hozzátartoznak műveinek előadásmódjához, vizsgálatukból nemcsak a korabeli, illetve éppen Liszt keze alatt változó előadói gyakorlatot, hanem magukat a műveket is jobban megismerhetjük. Külön figyelmet érdemel az a kölcsönhatás, amely Czerny és Liszt között tapasztalható. Kezdetben nyilvánvalóan



vánvalóan a mester technikája volt hatással a tanítványéra. Később a – főleg Berlioz és Paganini hatására fellépő – hangszerttechnikai újítások teljesen megreformálták a virtuóz zongoraművész ujjrendjeit. Czerny legközelebb 1837-ben Párizsban, majd 1838-ban Bécsben hallotta Lisztet zongorázni. Az utóbbi találkozás során már az egykori tanítvány technikája nyugtázta le az egykori mestert, és kész-tethette arra, hogy zongoraiskolájába egészen új technikai elemeket is felvegyen.

---

## ABSTRACT

---

### FERENC JÁNOS SZABÓ LISZT'S FINGERPRINTS

---

#### *Ferenc Liszt's Fingerings in the 1830s* Part 2

In the first half of the nineteenth century virtuoso piano playing developed to a greater extent than ever before. The traces of these changes are preserved in the piano treatises of that time and in a new genre, the highly artistic piano study. After studying with Carl Czerny, the young Ferenc Liszt became – because of his extraordinary technical abilities – one of the most important innovators. The peak of that process was his *Grandes Etudes* (1838). The new piano technique required new ways of playing; these ways are most easily seen in the fingering. There are overall studies about the fingering of Liszt, but these deal with the whole of his output and concentrate on his new methods (Milstein, 1956 and Walker, 1983). In my study I present the twenty year old Liszt, who adapted his piano technique to suit his new artistic message, primarily through the *Grandes Etudes*. I investigate not only the improvements but also the changes that took place in features found in the fingering of the preceding period. I use as a comparison the chapters on fingering in the two most important piano treatises of the period (Hummel, 1828 and Czerny, 1839).

---

**Ferenc János Szabó** was born in Hungary in 1985. He studied piano, choir conducting and composition at colleges in Pécs and Budapest. In 2008 he graduated with honours in piano from the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest. He has given recitals in several countries of Europe and in China (piano solo and chamber music) and he especially enjoys working with singers. He has studied at the Doctoral School of the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest as a pianist (DLA) and a musicologist (PhD). He worked in the first half of 2011 at the Ferenc Liszt Memorial Museum and Research Centre. Since September 2011 he has worked as a research assistant at the Institute for Musicology (Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences). His research area is the early Hungarian recording history and the analysis of interpretation. He completed his DLA studies *Summa cum laude* in 2012; his DLA thesis was about Karel Burian's Hungarian activity. He is currently working on his PhD thesis on the singing style of the singers of the Royal Hungarian Opera House between 1899 and 1926. He has given talks at several Hungarian and international musicological conferences.