

Analiza 8. etide Fém Györgya Ligetija

Frigan, Josip

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:697524>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-31**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

JOSIP FRIGAN

ANALIZA 8. ETIDE *FÉM* GYÖRGYA LIGETIJA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2020.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

ANALIZA 8. ETIDE *FÉM* GYÖRGYA LIGETIJA

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. art Srđan Dedić

Student: Josip Frigan

Ak. god. 2019./2020.

ZAGREB, 2020.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

red. prof. art Srđan Dedić

Potpis

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

1. _____

2. _____

3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE
AKADEMIJE

Sažetak

Tema ovog diplomskog rada je analiza 8. etide *Fém* Györgya Ligetija. Rad sadrži kratak pregled skladateljeve biografije s najznačajnijim djelima, osvrt na ciklus Ligetijevih etida, analizu 8. etide te promišljanja o njenoj interpretaciji. Analiza je usmjerena na ritamske i tonske strukture i vjerujem da sam se dotaknuo nekih aspekata sadržaja koji nisu dosad bili analizirani u literaturi, ili barem ne u onoj meni dostupnoj. Promišljanja o interpretaciji temelje se na osobnom iskustvu uvježbavanja skladbe za potrebe studija. Ova etida svakako spada među najpoznatije i najizvođenije Ligetijeve etide te je baš zato bila povlastica, uz mentorovu asistenciju, dublje proniknuti u ovo briljantno i intrigantno Ligetijevo djelo.

Ključne riječi: György Ligeti; 8. etida *Fém*; analiza.

Summary

The subject of this graduate thesis is the analysis of the eighth étude *Fém* by György Ligeti. It contains a short overview of composer's biography with the most important works, the review of his études, the analysis of the étude and deliberations of interpretation. The analysis is aiming for rhythmic and chord structures and I believe that I have spoken of some aspects that haven't been analysed in the literature that was at my disposal. Deliberations of interpretation are solely based on a personal experience of practising this piece for the purpose of studies. This étude surely belongs to the most well-known and performed Ligeti's études, so it was a great privilege, with the mentor's assistant, to get a deeper insight in this brilliant and intriguing Ligeti's work.

Key words: György Ligeti, 8. étude *Fém*, analysis.

Sadržaj

1. UVOD	1
2. GYÖRGY LIGETI - BIOGRAFIJA	2
2.1. Prvo razdoblje - od rođenja do dolaska u Köln 1956.	2
2.2. Drugo razdoblje - od dolaska u Köln do opere <i>Le Grand Macabre</i>	4
2.3. Treće razdoblje - od opere <i>Le Grand Macabre</i> do smrti	8
3. O ETIDAMA	10
3.1. Utjecaji drugih glazbenih pravaca na Ligetijeve etide.....	11
4. ANALIZA ETIDE BR. 8 FÉM	14
4.1. Uvod u analizu	14
4.2. Analiza ritma.....	15
4.3. Variranje ritamskih ostinata.....	17
4.4. Razvijanje glazbene misli.....	20
4.5. Analiza suzvučja.....	21
4.6. Akordske strukture glavnog dijela etide.....	22
4.7. Coda	29
4.8. Akordske strukture Code.....	29
5. PROMIŠLJANJA O INTERPRETACIJI	32
5.1. Uvod.....	32
5.2. Akcentiranje	32
5.3. Oblikovanje interpretacije	34
5.3.1. Taktovi 1-12.....	34
5.3.2. Taktovi 13-24.....	35
5.3.3. Taktovi 25-36.....	35
5.3.4. Taktovi 37-48.....	35
5.3.5. Taktovi 49-57.....	36
5.3.6. Taktovi 58-78.....	37
6. ZAKLJUČAK	39
7. LITERATURA	41

1. UVOD

Moj prvi doticaj s glazbom Györgya Ligetija bile su upravo njegove etide za klavir. Odmah sam shvatio da se radi o glazbi revolucionarnog skladatelja. Od prvih zbornih pjesama pa do *Hamburškog koncerta*, Ligeti uz skladateljsku vještinu koristi i svoja široka znanja o tradicionalnoj umjetničkoj glazbi, stilovima 20. stoljeća te folkloru rodnoga kraja. Rezultat je bogat i raznolik opus u kojem je promijenio cijeli niz stilskih odrednica oprobavši se u različitim formama i skladateljskim tehnikama, uvijek nalazeći vlastiti, nov, originalan izraz. Intenzivnijim slušanjem njegove glazbe, oduševljen jedinstvenim pristupom tradicionalnoj formi, zaželio sam dublje spoznati njegov glazbeni jezik. Kao pijanistu, najbolja prilika za to bio je ciklus etida iz kasnog razdoblja skladateljeva života te osobito 8. etida čija je detaljna analiza okosnica ovoga rada. Za bolje razumijevanje ove etide, u radu se nalazi i kratak pregled cijeloga ciklusa etida u kojem su detaljnije predloženi utjecaji ostalih skladatelja i glazbenih pravaca. Posljednje poglavlje posvetio sam oblikovanju interpretacije te, kroz niz različitih elemenata, pokušao obrazložiti svoje viđenje ove skladbe, kao i načine svladavanja tehničkih zahtjeva, stavljajući naglasak na kvalitetu zvuka.

2. GYÖRGY LIGETI - BIOGRAFIJA

2.1. Prvo razdoblje - od rođenja do dolaska u Köln 1956.

György Sándor Ligeti rođen je 28. svibnja 1923. godine u Diciosánmartinu (današnji Tárnáveni), u rumunjskoj pokrajini Transilvaniji, u židovskoj obitelji mađarskih korijena. Sa 6 godina seli u Kolozsvár koji zajedno s cijelom Sjevernom Transilvanijom 1940. postaje dijelom Mađarske. Tamo od 1941. do 1943. stječe prvu glazbenu naobrazbu u klasi Ferenc Farkasa, dok ljeti privatno uči kod Pála Kadose. S obzirom na svoje židovsko podrijetlo, zajedno s cijelom obitelji prognan je na prisilni rad pod Horthijevim¹ režimom. Ostatak njegove obitelji prebačen je u koncentracijske logore (mlađi brat u Mauthausen-Gusen, a roditelji u Auschwitz) koje je preživjela samo njegova majka. Ligeti školovanje nastavlja tek 1945. na Glazbenoj akademiji Liszt Ferenc u Budimpešti (ovog puta, uz Farkasa, uči i kod Sándora Veressa te Pála Járdánya), gdje je i diplomirao 1949.

Nakon vođenja etnomuzikološkog istraživanja mađarske narodne glazbe u Transilvaniji, 1950. vraća se na Akademiju u Budimpešti gdje se zapošljava kao profesor harmonije i kontrapunkta. Uz profesorsko zvanje koje je obnašao do 1956., na vlastitu inicijativu pohađa satove starijeg kolege Lajosa Bárdosa na čijoj pomoći i savjetima zahvaljuje u svojim dvjema knjigama o harmoniji napisanima 1954. i 1956. godine.

Okružen zahtjevima režima s jedne te Kodályeva nacionalnog pokreta s druge strane, Ligeti ponajviše sklada zbarske skladbe narodnog prizvuka s očitim utjecajem Bartókova stila. Istovremeno nastaju i djela naprednijeg glazbenog jezika i kompleksnije konstrukcije, kao što su *Sonata za violončelo* (djelo s dva međusobno kontrastna stavka, napisana 1948. i 1953.) i *Musica Ricercata* (ciklus od 11 kratkih skladbi u kojoj svaka skladba koristi točno

¹ Miklós Horthy (1868. - 1957.), regent Kraljevine Mađarske između dva svjetska rata. Zbog tajnih ugovora s obje zaraćene strane (Silama Osovine i Saveznicima) ostaje vrlo kontroverzna figura u mađarskoj povijesti.

određeni broj tonskih razreda,² s tim da svaka sljedeća skladba ima jedan razred više od prethodne: prva skladba koristi dva tonska razreda, druga tri, treća četiri, itd.).

S obzirom na komunističku diktaturu koja u to doba vlada Mađarskom, zbog koje su se glazbene inovacije poistovjećivale s političkim neslaganjem, Ligeti navedene skladbe pohranjuje čekajući neka bolja vremena za njihovu izvedbu i objavljivanje (*Musica Ricercata* praizvedena je 18. studenog 1969. u Sundsvallu u Švedskoj, dok je *Sonata za violončelo* izvedena tek 1979. godine).

Godine 1954. Ligeti sklada *Prvi gudački kvartet - Métamorphoses nocturnes* koji se smatra njegovim prvim znamenitim djelom. Skladba je jednostavačna, podijeljena na 17 manjih cjelina koje su međusobno motivički povezane. Ovom skladbom Ligeti nagoviješta svoj glazbeni jezik i način skladanja koji će uvelike biti odlika njegovih kasnijih djela. S obzirom na jenjavanje političkog totalitarizma, djelo se praizvodi već 1958. godine.

Ligeti je bio svjestan da s ograničenim izvorom znanja koje mu je bilo dostupno u Mađarskoj ne može ostvariti svoje ambiciozne snove kao skladatelj avangardne glazbe koja ne počiva isključivo na tradiciji Bartóka, jedinog skladatelja 20. stoljeća čija glazba pronalazi svoje mjesto u totalitarnom režimu. Poslušavši Stockhausenovo djelo *Gesang der Jünglinge* u jednom od rijetkih glazbenih prijenosa sa Zapada te saznajući da se u Kölnu javlja umjetnička elektronička glazba, budi se nada da će dolaskom u Köln moći ostvariti svoje visoke ciljeve. No kako je vrijeme odmicalo, pomirio se s nemogućnošću napuštanja Mađarske. Međutim, situacija se uskoro uvelike mijenja.

Dana 23. listopada 1956. godine studenti mađarskih sveučilišta prosvjeduju protiv Republike mađarskog naroda, koja je bila pod sovjetskom vlašću. Tisuće građana glavnog grada pridružuju se studentima te prosvjed ubrzo prerasta u revoluciju. Dana 10. studenog,

² Tonski razred je naziv za jedan od 12 tonova kromatske ljestvice neovisno o oktavi u kojoj se nalazi i neovisno o njegovom enharmonijskom bilježenju. Npr. tonski razred C (broj 0) odnosi se na sve tonove C u bilo kojoj oktavi, tonski razred Cis ili Des (broj 1) odnosi se na sve te tonove u bilo kojoj oktavi itd.

dolaskom sovjetskih trupa, revolucija je brutalno ugašena. Ipak, posljedice su bile povoljne za Ligetijev skladateljski rast. Među 200 000 izbjeglica koje su napustile Mađarsku bio je i Ligeti sa svojom suprugom Verom. Tako se u prosincu 1956. našao u Austriji, da bi se par tjedana kasnije zaputio ka Kölnu.

2.2. Drugo razdoblje - od dolaska u Köln do opere *Le Grand Macabre*

Po dolasku u Köln, Ligeti sluša i analizira suvremene skladbe koje mu do tada nisu bile dostupne te usvaja nove skladateljske tehnike. Webern mu postaje uzor zbog svoje izrazite ekspresivnosti i konstruktivizma. Za razliku od Webernove glazbe, Ligeti ima negativan stav prema serijalizmu, stoga prikazuje njegova ograničenja na primjeru Boulezovih *Structures Ia* koje je minuciozno analizirao. Pridružuje se Karlheinzu Stockhausenu i Gottfriedu Michaelu Koenigu koji počinju stvarati elektroničku glazbu. Uz Koeniga kao svog mentora Ligeti sklada tri takve skladbe: *Glissandi* (1957.) i *Artikulation* (1958.). Zbog tehničkih ograničenja, treću elektroničku skladbu prvotno nazvanu *Atmosphères*, a kasnije preimenovanu u *Pièce électronique Nr. 3* ne uspijeva realizirati.³ Za vrijeme boravka u Kölnu posjećuje *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* u Darmstadtu u kojem će biti redoviti gostujući profesor.

Zanimljivo je da su ovi eksperimenti prvi i posljednji Ligetijev izlet u svijet elektroničke glazbe jer se ubrzo vraća instrumentalnoj glazbi s akustičnim instrumentima, svijetu u kojem će ostati do kraja života. Skladbe koje su obilježile njegov povratak instrumentalnoj glazbi, zbog kojih je počeo stjecati međunarodni ugled, bile su *Apparitions* (1958. - 1959.) i *Atmosphères* (1961.), orkestralna djela koja se temelje na mikropolifoniji u kojoj se obrisi pojedinih linija ne razabiru već služe stvaranju gustih tekstura i zvukovnih

³ Skladbu 1996. godine završavaju nizozemski skladatelji Kees Tazelaar i Johan van Kreijl s *Institute of Sonology* u Nizozemskoj.

boja. Očigledno je da Ligeti u tim skladbama koristi svoje iskustvo sa zvukovima elektroničkih medija koje ovdje reflektira na orkestralne strukture.

S *clusterima* i gustim zvučnim teksturama nastavlja u *Volumini* za orgulje (1961. - 1962.) gdje uz korištenje grafičke umjesto tradicionalne notacije donosi unikatan početak djela. Naime skladba započinje s izvučenim svim registrima te pritisnutim svim tipkama jednog manuala.⁴ *Die Zukunft der Musik* i *Poème symphonique* izdvajaju se kao dva ironična eksperimenta. Prvi nastajanje glazbe prepušta publici (uz Ligetijeve upute na sceni), dok je drugi napisan za 100 mehaničkih metronoma koji stvaraju otkucaje u različitim tempima, a sve s idejom postizanja vrlo kompleksne mikropolifonije. U *Aventures* (1962.) i *Nouvelles Aventures* (1962. - 1965.), skladanima za 3 pjevača i 7 instrumentalista, naglasak je na učestalim kontrastnim promjenama raspoloženja u pjevača, od kojih svaki ima po 5 uloga, 5 područja emocija koje mora izraziti kroz uzdahe, glasanja, smijeh, urlike.

Od 1961. Ligeti predaje kompoziciju u Stockholmu. Iste godine dobiva narudžbu Švedskog radija te sklada *Requiem* (1963. - '65.) u koji uvrštava tek polovicu tradicionalnog teksta. *Introitus*, *Kyrie* (kojeg je skladao 9 mjeseci i spada u jednu od najkompleksnijih polifonih skladbi koje je napisao) te *Dies Irae*, podijeljen na *De die judicii sequentia* i *Lacrimosa*.

Slijede dvije skladbe slične tematike, ali i sličnih skladateljskih postupaka: *Lux aeterna* za 16-eroglasni zbor *a cappella* (1966.) čiji se tekst također temelji na tekstu rekvijema te skladba *Lontano* za orkestar (1967.) u kojoj „harmonijska kristalizacija” unutar područja zvučnosti vodi do intervalsko-harmonijskih misaonih procesa koje su stoga radikalno drugačije od tradicionalnih harmonija, ali i atonalitetnosti. [...] Fiktivne

⁴ Zbog takvog, neuobičajenog početka skladbe probna izvedba, koja se odvila u Göteborgu, razvila je plamen na motoru orgulja te se, umjesto premijere na crkvenim orguljama u Bremenu, publici emitirala snimka izvedbe u Göteborgu.

harmonije proizlaze iz kompleksno protkane vokalne teksture, a postepena neprozirnost i nova kristalizacija su posljedica diskretnih alteracija u individualnim dionicama. Polifonija je sama po sebi gotovo neprimjetna, ali njen harmonijski efekt predstavlja unutrašnju glazbenu dramu: polifonija je ono što je na papiru, a harmonija je ono što čujemo“.⁵

Kroz primjenu mikropolifonije Ligeti nailazi na dva elementa svoje glazbe: spore, grandiozne pokrete, zvukovne boje koje možemo razabrati samo u cijelosti (*clouds*; takva glazba prevladava u *Atmosphères* i *Lontano*) te brze mehaničke pokrete (*clocks*). Najbolji primjer potonje vrste je *Continuum* za čembalo (1968.).

I dok u *Ramifications* (1968. - '69.) koristi četvrtttonsku ugodbu koju postiže s dvije skupine gudača gdje je prva skupina ugođena četvrt tona više od druge, u sljedeća dva djela odlazi korak dalje u mikropolifoniji te primjenjuje *clocks and clouds* kroz 5 stavaka *Drugog gudačkog kvarteta* te u trećem stavku *Komornog koncerta za 13 instrumentalista* (1970.), gdje se „glasovi razvijaju istodobno, ali u različitim ritmičkim konfiguracijama i različitim tempima“.⁶

U većini navedenih djela drugog perioda Ligeti se fokusira na zvukovnu boju, dok motivi, koji se odlikuju karakterističnim ritmičkim i melodijskim linijama, ostaju u drugom planu. No za razliku od mikropolifonije, Ligeti nije pionir ovakvog načina skladanja. Sonorizam se kao pokret javlja još 1920-ih godina u Poljskoj kao dio nacionalnog pokreta u kojem se ističe Karol Szymanowski, sve kako bi pedesetih i šezdesetih godina postao odgovor na serijalizam, a glavni predstavnik postaje Krzysztof Penderecki.

Dolaskom sedamdesetih godina Ligeti polako napušta gustoću mikropolifonije te stvara heterogenije teksture. I dok *Clocks and clouds* (1972. - '73.) postaje jedno od posljednjih mikropolifonih djela (svojim nazivom sumira ideju prožimanja ta dva aspekta

⁵ Lontano. *Schott Music*, <https://en.schott-music.com/work-week-gyorgy-ligeti-lontano/> (pristup 20. travnja 2020.).

⁶ Chamber Concerto. *LA Phil*, <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/1250/chamber-concerto> (pristup 20. travnja 2020.).

Ligetijeve glazbe), *San Francisco Polyphony* prikazuje puno jasnije višeglasje. Djelo nastaje 1972., na 60. obljetnicu Simfonijskog orkestra San Franciscu, u godini kada Ligeti predaje na Stanfordskom sveučilištu. Tamo upoznaje i glazbu minimalista Stevea Reicha i Terrya Rileya čiji će utjecaji biti od presudnog značaja za ostatak Ligetijeva skladateljskog puta, počevši već od sljedeće skladbe *Three Pieces for Two Pianos* (1976.) u kojoj drugi komad nosi ime *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*.

Trinaest godina nakon prvotne narudžbe Ligeti sklada svoju jedinu operu *Le Grand Macabre* (1974. - '77.). Skladana u 2 čina, na libreto⁷ koji je skladatelj napisao u suradnji s ravnateljem Stockholmskog lutkarskog kazališta Michaelom Mesckoom, opera prikazuje dolazak Nekrotzara (koji simbolizira smrt) u Breughelland, izmišljeni grad koji na sarkastičan način simbolizira Zemlju. Sam Ligeti operu je nazvao „anti-anti opera“, a ona svojim sadržajem nalikuje kazalištu apsurdna, vrsti koja se javlja pedesetih godina dvadesetog stoljeća. Inspirirano događajima iz Drugog svjetskog rata, kazalište apsurdna temelji se na prikazu besmisla ljudskih života tijekom ratnih katastrofa. S obzirom na skladateljeva iskustva iz Prvog svjetskog rata, ne začuđuje što je svoje najveće djelo posvetio upravo toj tematici.

Opera je praizvedena u Stockholmu 12. travnja 1978. godine i doživjela velik broj postava u mnogim izvedbama. Godine 1996. Ligeti revidira operu, ponajviše izostavljajući određene dijelove iz prve verzije partiture. Revidirano izdanje prvi put se izvelo 1997. na Salzburškom festivalu. Popularnosti opere svjedoče i obrade odabranih arija: za trubu i klavir (ili ansambl) 1989. te za koloraturni sopran i ansambl 1991. godine.

⁷ Libreto se temelji na kazališnom komadu *La balade du grand macabre* (1934.), belgijskog dramatičara Michela de Ghelderodea.

2.3. Treće razdoblje - od opere *Le Grand Macabre* do smrti

Po završetku opere *Le Grand Macabre*, nakon petogodišnje stanke od skladanja, Ligeti piše novu, značajnu komornu skladbu: *Trio za rog, violinu i klavir*. Pijanist Eckart Besch predlaže mu da, po uzoru na Brahmsa (čiju posvetu trio i nosi u svom nazivu), napiše djelo za ovu rijetku vrstu komornog ansambla. Četverostavačno djelo temelji se s jedne strane na gustim nepravilnim ritamskim figurama, pri čemu se gubi puls očekivan u dvodobnoj mjeri (prisutnoj u prva tri stavka), te s druge strane na dugim melodijskim linijama koje stvaraju sporo, no nepredvidljivo harmonijsko kretanje, ponajviše iz razloga što svaki instrument svoju frazu započinje samostalno, neovisno od ostalih dvaju.

I sljedeće dvije skladbe asociraju na prošlost, no ovog puta puno bližu. Prisjećajući se svojih studentskih dana u Budimpešti i ansambla za koji je napisao djela poput *Húsvét* („Uskrs“) i *Magány* („Samoća“), Ligeti *Magyar Etüdök* i *Drei Phantasien* (obje skladane 1983.) namjenjuje zboru *a cappella*. U odnosu na rane zborske skladbe, koje se ponajviše temelje na kanonskoj imitaciji i jasnim linijama svake dionice, u potonjim skladbama Ligeti se fokusira na zvukovnu boju (nalik onoj u mikropolifoniji), gdje gotovo da svaki pjevač ima ne samo različitu dionicu nego i jednako važnu ulogu u postizanju tog efekta.

Dvije godine kasnije Ligeti sklada prvu knjigu *Etida za klavir* u kojoj predstavlja svoj novoutemeljeni skladateljski stil koji će se manifestirati i u narednim skladbama. Iste godine Ligeti intenzivno nastavlja rad na *Koncertu za klavir* koji završava 1988. godine. Utjecaj *Etida* vidljiv je već u samom *Koncertu* čiji se sam početak temelji na ritamskom obrascu gotovo identičnom onom u prvoj etidi *Désordre*. Slične se paralele mogu povući i između trećeg stavka i etide *Der Zauberlehrling* te petog stavka i etide *Vertige*.

S obzirom na velik uspjeh i osobno zadovoljstvo navedenim skladbama, Ligeti u sljedećih 6 godina završava novu knjigu *Etida* u koju uvrštava 8 skladbi. Uz to, sklada i novi koncert, ovaj put za violinu, koji je početno bio zamišljen s osam stavaka, no Ligeti je

promjenio odluku te ga je prvotno objavio kao trostavačno djelo, a zatim dvije godine kasnije dodao još dva stavka. Obje praiizvedbe dogodile su se u Kölnu, 1990. i 1992. godine.

Ligeti nastavlja s višestavačnim djelima i sklada *Sonatu za violu solo*, u kojoj svaki od 6 stavaka nazivom jasno svjedoči utjecajima kojima se Ligeti vodio prilikom skladanja. Tako prvi stavak *Hora lungă* dijeli naziv sa stilom rumunjske narodne glazbe.

Među posljednjim skladbama svakako valja izdvojiti *Hamburg Concerto za rog i komorni orkestar* (1998. - '99.) te treću knjigu *Etida* (1995. - 2001.).

S dolaskom novog tisućljeća, Ligetijevo zdravstveno stanje se naglo pogoršava. Umire 12. lipnja 2006. u Beču u 84. godini života.

3. O ETIDAMA

Značajno mjesto u Ligetijevom opusu drže njegove etide. Napisane između 1985. i 2001. godine (u skladateljevom kasnom razdoblju), objedinjuju tradiciju i inovaciju. Nastavljajući tradiciju etida velikana poput Chopina, Liszta, Skrjabinina, Debussyja te stapajući je s vlastitim glazbenim stilom, Ligeti stvara jedan od najvažnijih i najinovativnijih ciklusa klavirske glazbe 20. stoljeća.

U početku, inspiriran Debussyevim opusom etida, razmišlja o tome da ih napiše 12 te 1985. sklada prvih 6 etida. Ubrzo nakon toga, u kratkom roku privodi kraju i *Klavirski koncert*, djelo koje je od početka desetljeća započinjao skladati dvadesetak puta. Zadovoljan ubrzanim procesom skladanja i naletom inspiracije koju nije imao još od završetka opere *Le Grand Macabre*, odlučuje se na skladanje druge knjige etida (1988. - '94.). Premašivši početni cilj od 12 skladbi (u drugu je knjigu uvrstio 8 etida), nastavlja skladati i treću knjigu (sa svega četiri etide) za koju se smatra da je ostala nedovršena zbog zdravstvenih problema koji se počinju javljati na prijelazu tisućljeća.

Prva knjiga

1. *Désordre* - posvećeno Pierru Boulezu
2. *Cordes à vide* - posvećeno Pierru Boulezu
3. *Touches bloquées* - posvećeno Pierru Boulezu
4. *Fanfares* - posvećeno Volkeru Banfieldu
5. *Arc-en-ciel* - posvećeno Louisi Sibourdu
6. *Automne à Varsovie* - posvećeno mojim prijateljima Poljacima

Druga knjiga

7. *Galamb Borong* - posvećeno Ulrichu Eckhardtu
8. *Fém* - posvećeno Volkeru Banfieldu

9. *Vertige* - posvećeno Mauriciu Kagelu
10. *Der Zauberlehrling* - posvećeno Pierru-Laurentu Aimardu
11. *En Suspens* - posvećeno Györgiju Kurtágu
12. *Entrelacs* - posvećeno Pierru-Laurentu Aimardu
13. *L'escalier du diable* - posvećeno Volkeru Banfieldu
14. *Coloana infinită* - posvećeno Vincentu Meyeru

Treća knjiga

15. *White on White* - posvećeno Étiennu Courantu
16. *Pour Irina* - posvećeno Irini Kataevoj
17. *À bout de souffle* - posvećeno Heinzu-Otto Peitgenu
18. *Canon* - posvećeno Fabienni Wyler

3.1. Utjecaji drugih glazbenih pravaca na Ligetijeve etide

Skladatelji 19. stoljeća postavili su visoke standarde kada je riječ o etidama koje se temelje na određenom tehničkom problemu, bilo da su koncertantne (Chopinove i Lisztove etide) ili didaktičke, kao što je većina Czernijevih etida. S obzirom na mnogobrojnost jednih i drugih te raznolikost tehničkih elemenata na kojima se temelje, skladanje etida postaje pravi izazov za skladatelje 20. stoljeća. Ligeti, stoga, pristupa ovoj tradicionalnoj formi na nov način jer, uz tradicionalne utjecaje inspiraciju pronalazi izvan klasične i europske glazbe.

Utjecaji Chopina, Schumanna i Liszta vidljivi su u korištenju hemiola koje postaju temelj za kompleksnije ritamske strukture, što će u konačnici rezultirati i potpunim izostavljanjem mjere u prvoj, drugoj, trećoj i devetoj etidi te u cijeloj trećoj knjizi.

Što se pak tiče glazbe 20. stoljeća, *Studies for Player Piano* Conlona Nancarrowa Ligeti je smatrao „najboljom glazbom živućeg skladatelja“. Njegovu je glazbu općenito smatrao „najvećim otkrićem još od Weberna i Ivesa“.

Od izvaneuropskih utjecaja Ligeti je najviše bio pod dojmom afričke glazbe u kojoj se kao glavna razlika od zapadnoeuropske glazbe ističe odsutnost teških i lakih doba. U toj glazbi prevladava pulsacija brzih nota koje stvaraju cikluse koji se ponavljaju. U sedmoj etidi *Galamb Borong* Ligeti upravo taj konstantni puls brzih nota (u ovom slučaju šesnaestinki) kombinira s akcentiranom melodijom, što je pak svojstvenije zapadnoeuropskoj glazbi.

Naposljetku, valja spomenuti i *jazz* glazbu. Ligeti je bio veliki zaljubljenik u *jazz*, a najvećim majstorima je smatrao Theloniousa Monka i Billa Evansa. Razlog tome nije bila vrhunska tehnika (koju Monk nije imao), nego pristup instrumentu, način udara, kvaliteta i raznolikost tona.⁸ Ti su utjecaji vidljivi u 4. etidi *Fanfares*, u kojoj se ruke izmjenjuju u izvođenju intervala kvarte, kvinte i sekste, i to načinom udara koji je svojstven Monku - vrlo akcentirano i grubo, najčešće u punktiranim i nepravilnim ritamskim obrascima (što je i jedna od značajki Be-Bopa, vrste *jazza* kojoj je Monk jedan od osnivača). Sličan utjecaj vidi se u petoj etidi *Arc-en-ciel*, u kojoj sporo kretanje harmonija, koje su proizvod neovisnog ritamskog i melodijskog kretanja većeg broja glasova, asociraju na Evansov stil.

Ligeti nije izvodio svoje etide jer je smatrao da nema dovoljno razvijenu tehniku sviranja da bi ih vlastitom izvedbom na zadovoljavajuć način predstavio javnosti. Ipak, klavirski slogovi njegovih etida često podsjećaju na slogove etida velikih virtuoza poput Chopina, Liszta, Debussyja. U nastavku navodim nekoliko opažanja:

Istovremeni puls sitnih notnih vrijednosti i melodije u duljim notnim vrijednostima u istoj ruci, kao što je slučaj u prvoj, drugoj, petoj, sedmoj, dvanaestoj i sedamnaestoj etidi,

⁸ Philippe Carles. György Ligeti interviewed by Benoît Delbecq, *Jazz Magazine/Jazz'man*, 484, 1998.

asocira na klavirski slog koji je Liszt upotrebljavao u svojim *Transcendentalnim etidama* (*Wilde jagd, Chasse-neige*).

U etidama *Fanfares* i *Automne à Varsovie* jedna ruka izvodi ritmički obrazac koji je ujedno i harmonijska podloga, dok druga izvodi melodiju, bilo jednoglasnu ili višeglasnu. Sličan slog susrećemo u Chopinovim etidama (osmoj i devetoj u opusu 10) ili pak kasnije u Skrjabinovim etidama te u Rahmanjinovljevim *Etidama-slikama*.

Kao i mnogi skladatelji 19. stoljeća, i Ligeti se bavi problematikom dvohvata, i to u obje ruke istovremeno, u etidama *Fém* i *Canon*. Najjasnija poveznica može se povući sa Chopinom i Debussyem, koji su izričito pisali etide sa problematikom dvohvata: terci, seksta, oktava. Ligeti je ipak otišao korak dalje jer se u obje prethodno navedene etide izmjenjuje veći broj različitih dvohvata, kao što su kvinte, septime, none.

4. ANALIZA ETIDE BR. 8 FÉM

„U kontrastu sa sedmom etidom, mađarska riječ u naslovu osme etide relevantna je ne samo po pitanju zvuka nego i značenja. Glazba [etide] ima metalno tvrd karakter kojim dominira interval kvinte, ali i druge harmonije. *Fém* je mađarska riječ za „metal“, no emotivno je napetija od njemačke (francuske, engleske) riječi. *Fény* zvuči poput *Fém* i znači „svjetlo“; *fém* govorniku mađarskog jezika zvuči „sjajnije“, „više isijava“, „snažnije“ nego *Metall*.“⁹

4.1. Uvod u analizu

Na prvi pogled uočavamo da u etidi prevladava osminski puls. Također vidimo da se često pojavljuje interval kvinte, ponajviše kao nizanje paralelnih kvinti. Slog djeluje homogeno, ali u sebi uz analogije sadržava i razvoj. Tek pri kraju skladbe (t. 58) uočavamo pojavu novog ulomka koji više nema osminski puls i čiji je slog različit od dotadašnjeg. Radi se o *Codi*.

Oznaka tempa je *Vivace risoluto, con vigore* uz koju Ligeti navodi i metronomsku oznaku: cijela nota s točkom (tj. jedan takt) jednaka je 30 (iz čega slijedi da je četvrtinka 180, odnosno četvrtinka s točkom 120). Mjera je 12/8, no bez obzira na prisutnost osminskog pulsa u ritamskoj strukturi ne postoji ništa što bi stvorilo slušno raspoznatljivu dobu, o čemu piše i Ligeti u bilješkama za interpretaciju skladbe: „Skladba nema točno određenu mjeru; taktne crte služe samo kako bi pomogle pri sinkronizaciji“.¹⁰

Obzirom da je etida monotematična, homogene strukture (izuzev *Code*), prvih pet dijelova obilježavam istim slovom.

⁹ Floros, Constantin. *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*. Frankfurt na Majni: Peter Lang GmbH, 2014.

¹⁰ Ligeti, György. *Études pour piano*. Mainz: Schott Music, 1998.

Dio	A ¹	A ²	A ³	A ⁴	A ⁵	Coda
Taktovi	1-12	13-24	25-36	37-48	49-57	58-78
Trajanje dijelova	12	12	12	12	9	21

4.2. Analiza ritma

Analizu sadržaja etide počeo bih analizom organizacije parametra ritma. Na početku etide iznose se dva ritamska ostinata različitih trajanja, po jedan u svakoj dionici. Ritamski ostinato gornje dionice traje 18 osminki (primjer 4.1.1.), dok onaj donje dionice traje 16 osminki (primjer 4.1.2.).



Primjer 4.1.1.



Primjer 4.1.2.

Ostinato gornje dionice cijelo vrijeme kasni dvije osminke za ostinatom donje dionice, svakim ponavljanjem dvije osminke više od prethodnog ponavljanja. Zbog toga će suprotstavljanje dvaju ostinata različitog trajanja rezultirati brojnim ritamskim varijantama. Ovu tehniku organizacije ritma koristili su mnogi skladatelji 20. stoljeća, a među prvima su bili Stravinski i Messiaen. U sljedećem primjeru, sa samog početka skladbe, možemo vidjeti kako nastaju nove ritamske varijante suprotstavljanjem ovih dvaju ostinata.

ritamski ostinato gornje dionice

ritamski ostinato donje dionice

Primjer 4.1.3.

Cijeli ciklus, nakon kojeg dionice opet počinju istodobno, traje 144 osminke (18 osminki x 8 ponavljanja i 16 osminki x 9 ponavljanja) što je 12 taktova u 12/8 mjeri. Upravo 12 taktova određuje formalnu građu ulomaka, kao što je vidljivo u tablici oblika skladbe.

U etidi se Ligetijeva genijalna inventivnost manifestira na razne načine pa tako i u minuciozno organiziranoj građi samih ostinata. Ostinato gornje dionice je tako podijeljen na dvije grupe od 9 osminki, od čega je ritam prve grupe neretrogradan - jednak je i kad se čita od kraja prema početku (označeno strelicama u primjeru 4.1.4.).

Primjer 4.1.4.

Ostinato donje dionice sastoji se od dvije grupe po 8 osminki. Zbog sličnosti između grupa, pravilnost je još očitija od one u gornjoj dionici. Naime, grupe se razlikuju samo u obrnutom rasporedu note i pauze na 6. i 7. te 14. i 15. osminki (uokvireno u primjeru 4.1.5.). Neretrogradni ritam ovdje je također prisutan u segmentu od 1. do 11. osminke.



Primjer 4.1.5.

Što se pak međusobnog odnosa ritamskih ostinata tiče, vidimo da grupa od 4. do 8. osminke donje dionice odgovara grupi od 3. do 7. osminke gornje dionice te da grupa od 10. do 18. osminke gornje dionice odgovara grupi od 8. do 16. osminke donje dionice (primjer 4.1.6.).



Primjer 4.1.6.

Neovisno provođenje ovih dvaju ritamskih ostinata različitih trajanja nastavit će se do 33. takta nakon čega počinje variranje obrazaca koji te ostinate tvore. *Coda* (od 58. do 78. takta) donosi nov, različit sadržaj koji se neće temeljiti na ritamskim ostinatima već na nizanju harmonija.

4.3. Variranje ritamskih ostinata

Od 34. takta, unutar dijela A3, ritamski se ostinati počinju varirati. Prvi način variranja jest supstitucija. Na nekim mjestima početnih ostinata pojedine osminske note promijenjene su u osminske pauze i obrnuto. U primjerima 4.2.1. i 4.2.2. uokvirena je

osminka koja je u početnom ostinatu bila pauza. Makar supstitucija izgleda kao neznatna modifikacija početnih ostinata, razlika u ritmu postaje očita.



Primjer 4.2.1.



Primjer 4.2.2.

Drugi način variranja je skraćivanje duljine početnog ostinata. U primjerima 4.2.3. i 4.2.4. vidimo da obrazac traje 17 osminki.



Primjer 4.2.3.



Primjer 4.2.4.

S obzirom da se duljina obrazaca u primjerima razlikuje od duljine početnog ostinata, oni bi mogli biti promatrani kao potpuno slobodni ritamski obrasci, a ne kao varijante početnih. Međutim, smatram da navedeni obrasci imaju veliku sličnost s početnim ostinatima jer kada bismo izostavili umetnute osminke (uokvirene u gornjim primjerima), bili bi jednaki nizu od 4. do 18. osminke početnog ostinata.

Navedena variranja odvijaju se od 34. do 39. takta. Ono što slijedi u obje dionice (u gornjoj od 11. osminke 39. takta, a u donjoj od 9. osminke istog takta) nizovi su slobodnih ritamskih obrazaca. S obzirom na to da se pojavljuju nizovi od 6, 7, 14 pa čak i 17 osminki bez pauze, nemoguće ih je objasniti kao varijante početnih ostinata.

Nakon više od 6 taktova slobodno oblikovanih ritamskih nizova, u 46. taktu obje dionice ponovo počinju s provođenjem početnih ostinata, s time da će gornja dionica nastaviti s njima sve do *Code* u 58. taktu, dok će donja dionica od 46. do 48. takta dva puta ponoviti početni ostinato, a onda će, od 49. takta do 1. osminke 52. takta, imati neprekidan niz od 37 osminki u dubokom registru, najdulji u cijeloj etidi (primjer 4.2.5.).

49

ppp

una corda

51

cresc. poco a poco

Primjer 4.2.5.

Sam kraj glavnog dijela (prije *Code*) donosi odnos dionica kakav se do tog dijela nije pojavio. Naime od 7. osminke 56. takta obje će dionice imati isti ritam; donja će se dionica pridružiti gornjoj u izvođenju ostinata (primjer 4.2.6.).

56 (8) *fff* cresc. - - - *fff* cresc. *cresc. tutta la forza* - - - *attaca subito*
 8^{va} 15^{ma}

Primjer 4.2.6.

4.4. Razvijanje glazbene misli

Prije detaljne analize suzvučja, htio bih se osvrnuti na načine organiziranja 12-taktnih ciklusa, koji su odgovorni za postizanje zvučne cjelovitosti skladbe.

Naime, kao što je već spomenuto, svakih 12 taktova ostinata gornje i donje dionice započinju istodobno, kao na samom početku djela. No ako se promotre počeci tih ciklusa, vidimo da uvijek postoji silazni skok u odnosu na posljednji takt prethodnog ciklusa. Primjer 5.4.1. prikazuje prvi takav slučaj, između 12. i 13. takta.

12 (8) *p*
 una corda

Primjer 5.4.1.

Izuzev očite tvrdnje da će se dionice, prema kraju 12-taktnog ciklusa, kretati uzlazno (kako bi prethodno prikazan skok bio moguć), zanimljivo je stupnjevanje u korištenju registara klavira.

U prvih 12 taktova dionice se protežu tek kroz 3 oktave, a uzlazna putanja prema kraju ciklusa gotovo je neprimjetna. Počeci prvog i drugog ciklusa udaljeni su čak za interval duodecime, no i najviša točka drugog ciklusa (dis3 u gornjoj dionici u 24. taktu) viša je od one prvog ciklusa, što nepobitno ukazuje na korištenje većeg opsega klavijature

(više od 5 oktava). U trećem ciklusu Ligeti premašuje tu vrijednost jer, spuštajući se do 1E u 30. taktu i uzlazeći do e4 u 35. taktu, postiže razmak od čak 6 oktava. No posljednji ciklus, koji je skraćen na 9 taktova, predstavlja vrhunac te gradacije. U njemu Ligeti još jednom ponavlja najnižu notu cijele etide, 1E u 51. taktu, a u zadnjem taktu glavnog dijela etide zapisuje najvišu notu na klavijaturi, c5 te time postiže opseg od gotovo 7 oktava. Samo 7 najdubljih tonova ostaje neiskorišteno u ovoj etidi.

Navedenim postupcima Ligeti postiže interes kod slušatelja jer koliko svaki početak 12-taktnog ciklusa stvara osjećaj smirenja i prepoznatljivosti (jer taj smo ritamski i melodijski odnos čuli na samom otvaranju skladbe), toliko razvoj dionica unutar svakog ciklusa doprinosi napetosti i nepredvidljivosti. Vrhunac tih dvojakih emocija sam je kraj glavnog dijela etide u kojem obje dionice idu prema desnom rubu klavijature, doprinoseći tako još šokantnijem i misterioznijem početku Code (primjer 5.4.2.).

57 *15^{ma}* *cresc. tutta la forza* - - - - *attaca subito* *pp* *semplice, da lontano (lo stesso tempo)*
 (8)
una corda (al fine)

Primjer 5.4.2.

4.5. Analiza suzvučja

Sada bih se posvetio analizi suzvučja u ovoj etidi koju ću podijeliti na dva dijela: akordske strukture glavnoga dijela etide i analiza Code. Važno je napomenuti da će interval kvinte dominirati većinom akordskih struktura kao što dominira i u dionicama. Možemo reći da je interval kvinte obilježio i vertikalne i horizontalne tonske odnose.

U analizi sam koristio bilježenje suzvučja iz teorije grupa tonskih razreda (*pitch-class set theory*) prema američkom teoretičaru Allenu Forteu, kako ju je opisao u knjizi *The Structure of Atonal Music* (1973.). Zato bih iznio određene aspekte teorije.

Tonski razred (eng. *pitch class*) jedan je od 12 tonova kromatske ljestvice neovisno o oktavi u kojoj se nalazi i neovisno o njegovom enharmonijskom bilježenju. Npr. tonski razred C ili His odnosi se na sve te tonove u bilo kojoj oktavi, tonski razred Cis ili Des odnosi se na sve te tonove u bilo kojoj oktavi itd. Svaki tonski razred ima svoj broj (od 0 do 11): C/His - 0, Cis/Des - 1, D - 2 itd.

Grupa tonских razreda (eng. *pitch-class set*) može biti tonski niz, tonska ćelija, akord ili bilo koji vertikalno-horizontalni tonski sklop koji se analizira. Npr. grupa tonских razreda Cis, E, F, Fis (kad su ovi tonovi poredani u najmanjem opsegu) bilježi se kao (1, 4, 5, 6).

Jedan je od najbitnijih aspekata Forteove teorije to da je osmislio pravilo, odnosno algoritam prema kojem se od bilo koje grupe tonских razreda (od 2 do 12 razreda) može pronaći njihov temeljni oblik (*normal form*) bez obzira na raspored (ili obrat ako se radi o akordu), enharmonijsko bilježenje ili oktavu u kojoj se nalaze. Metodom je utvrđen konačan, egzaktn broj temeljnih oblika obzirom na broj tonских razreda. Algoritam za temeljni oblik nema dodirnih točaka s pronalaženjem temeljnog oblika akorada tercne građe iz klasične harmonije.

Budući da je klavirski slog etide takav da tvori akordska suzvučja, želio sam analizirati njihove temeljne oblike kako bih razotkrio analogije i dosljednosti u tonskoj strukturi vertikale. Etidu sam prepisao u programu za notaciju, a midi datoteku, zbog kompleksnosti algoritma, podvrgnuo analizi Forteovih temeljnih oblika u računalnom programu koji je mentor programirao za svoje potrebe.

4.6. Akordske strukture glavnog dijela etide

Već su prvi rezultati analize glavnog dijela etide razotkrili niz zanimljivih činjenica o akordskim strukturama - njihovoj sistematizaciji i rasprostranjenosti. Tako iz tablice 6.1.1.

vidimo da je od mogućih 19 temeljnih oblika s tri tonska razreda Ligeti upotrijebio samo njih 10, dok se od 43 temeljna oblika s četiri tonska razreda koristi samo 14.

br. tonskih razreda u grupi	ukupan br. mogućih kombinacija	br. kombinacija u glavnom dijelu etide
3	19	10
4	43	14
5	66	21
6	80	10

Tablica 6.1.1.

Analiza pokazuje da sva sukobljavanja ostinata različitih trajanja nisu rezultirala proizvoljnim ili bilo kakvim odnosima u vertikali, već da je Ligeti koristio točno određene temeljne oblike u raznim obratima i transpozicijama, dok je ostale izbjegao. Velik broj temeljnih oblika koji se pojavljuju u etidi unaprijed je određen i koristi se sustavno.

Analiza učestalosti temeljnih oblika, odnosno broj koji pokazuje koliko je puta koji oblik korišten u glavnome dijelu etide, pokazuje da je i među njima Ligeti napravio hijerarhiju. Neki temeljni oblici znatno su rasprostranjeniji od drugih, kao što možemo vidjeti iz tablice 6.1.2.

Tako se, među temeljnim oblicima s tri tonska razreda, oblik [0 2 6] javlja samo jednom, oblici [0 3 5] i [0 4 5] sedam puta, dok se oblik [0 2 7] javlja čak 77 puta.

Od temeljnih oblika s četiri tonska razreda, oblici [0 1 2 7] i [0 4 5 7] javljaju se četiri puta, oblik [0 2 5 7] javlja se 22 puta, dok se oblik [0 3 5 8] javlja čak 42 puta.

Najučestaliji oblik s pet tonskih razreda je [0 2 4 7 9] i javlja se 16 puta.

Najučestaliji oblik sa šest tonskih razreda je [0 1 3 5 7 8] i javlja se 6 puta.

Pregled temeljnih oblika akorada i njihova učestalost

temeljni oblik (<i>normal form</i>)	ispisan na tonu C	broj pojavljivanja	notni primjer
akordi s 3 tonska razreda (10 vrsta)			
[0 2 7]	C D G	77	6.1.3
[0 1 6]	C Cis Fis	19	6.1.4
[0 2 5]	C D F	17	6.1.4
[0 4 7]	C E G	12	
[0 3 7]	C Es G	10	
[0 1 5]	C Cis F	8	
[0 4 5]	C E F	7	
[0 3 5]	C Es F	7	
[0 5 6]	C F Fis	6	
[0 2 6]	C D Fis	1	
akordi s 4 tonska razreda (14 vrsta)			
[0 3 5 8]	C Es F Gis	42	6.1.5
[0 1 5 8]	C Cis F Gis	28	6.1.6
[0 2 5 7]	C D F G	22	6.1.7
[0 1 5 6]	C Cis F Fis	10	
[0 2 4 7]	C D E G	5	
[0 1 5 7]	C Cis F G	5	
[0 4 5 7]	C E F G	4	
[0 1 2 7]	C Cis D G	4	
[0 2 3 7]	C D Es G	2	
[0 2 6 7]	C D Fis G	2	
[0 3 4 8]	C Es E Gis	1	
[0 3 6 8]	C Es Fis Gis	1	
[0 3 6 7]	C Es Fis G	1	
[0 1 4 6]	C Cis E Fis	1	
akordi s 5 tonskih razreda (21 vrsta)			
[0 2 4 7 9]	C D E G A	16	6.1.8
[0 1 3 5 8]	C Cis Es F Gis	13	6.1.9
[0 3 5 7 8]	C Es F G Gis	8	
[0 2 3 7 8]	C D Es G Gis	4	
[0 1 5 6 8]	C Cis F Fis Gis	3	
[0 1 4 5 8]	C Cis E F Gis	2	
[0 1 3 6 8]	C Cis Es Fis Gis	2	
[0 2 5 6 9]	C D F Fis A	2	
[0 1 2 5 6]	C Cis D F Fis	2	
(ostalih 12 vrsta javlja se po jednom)			
akordi s 6 tonskih razreda (10 vrsta)			
[0 1 3 5 7 8]	C Cis Es F G Gis	6	6.1.10
[0 1 2 3 7 8]	C Cis D Es G Gis	2	
(ostalih 8 vrsta javlja se po jednom)			
akord s 8 tonskih razreda (1 vrsta)			
[0 1 3 4 5 6 8 9]	C Cis Es E F Fis Gis A	1	

Tablica 6.1.2.

Iz ovoga slijedi da je Ligeti pomno odabrao koje akorde će koristiti te u kojim položajima i obratima. Činjenica je još impresivnija ako uzmemo u obzir da je uz to manipulirao i ritamskim obrascima i to točno određenim postupcima (variranje, skraćivanje, slobodno oblikovanje) koji su analizirani u prethodnom poglavlju.

U nastavku ću se osvrnuti na najzastupljenije temeljne oblike koji čine čak 63% svih akorada u glavnom dijelu etide. Iz prethodne tablice slijedi da su to: 3 temeljna oblika s 3 tonska razreda, 3 temeljna oblika sa 4 tonska razreda i 2 temeljna oblika s 5 tonskih razreda. U izbor sam također uvrstio i najrasprostranjeniji šesterozvuk koji se u etidi javlja 6 puta.

U svakom primjeru odabrao sam po jedan akord za svaki položaj u kojem se javlja, makar se mnogi položaji javljaju u raznim transpozicijama.

S obzirom na to da je sam Ligeti prvotno etidu htio nazvati jednostavno *Kvinte*, ne iznenađuje da se većina analiziranih akorada temelji upravo na tom intervalu u različitim položajima, transpozicijama i obratima.

Najrasprostranjeniji temeljni oblik s tri tonska razreda jest [0 2 7] (C D G) koji se javlja čak 77 puta, i to u 12 položaja (primjer 6.1.3.). Treći položaj zapravo otkriva prirodu ovog temeljnog oblika, a to je naslojavanje dva intervala kvinte. Na istom principu nastao je i peti položaj, no umjesto naslojavanja dviju čistih kvinti između donjeg i srednjeg glasa pojavljuje se duodecima. Akord se u tom položaju javlja samo jednom, na 8. osminki 44. takta. Prvih 6 položaja su trozvuci, nakon čega se nalaze primjeri četveroglasa i peteroglasa, što znači da su neki tonovi oktavirani.

[0 2 7]

Primjer 6.1.3.

Drugi i treći po zastupljenosti su temeljni oblici [0 1 6] (C Cis Fis), koji se javlja 19 puta, i [0 2 5] (C D F) koji se javlja 17 puta. Oba su prikazana u primjeru 6.1.4. Uz puno manji broj pojavljivanja od najrasprostranjenijeg temeljnog oblika, uočljiv je i manji broj različitih oktaviranja: [0 1 6] ima tek jedan položaj s jednim oktaviranjem, dok ih [0 2 5] nema uopće. Svaki od ovih akorada u sebi sadrži interval kvinte.

The image shows two musical examples. The first example, labeled [0 1 6], shows the chord in C major (C4, E4, F#4) in the treble clef and its first inversion (F#3, C4, E4) in the bass clef. The second example, labeled [0 2 5], shows the chord in C major (C4, D4, F4) in the treble clef and its first inversion (F3, C4, D4) in the bass clef. Both examples include octave markings (8va) above the notes.

Primjer 6.1.4.

Kod akorada sa četiri tonska razreda najzastupljeniji je onaj temeljnog oblika [0 3 5 8] (C Es F Gis), pojavljuje se 42 puta u 9 položaja. Pojmovima klasične teorije, radi se o obratu malog moluskog septakorda. Oblici sa četiri tonska razreda također sadrže oktaviranja pojedinih tonova tako da su 3 položaja peterozvuci, a jedan šesterozvuk.

The image shows the musical notation for the [0 3 5 8] chord in C major. The treble clef part shows the notes C4, E4, F4, and G#4. The bass clef part shows the notes G#3, C4, E4, and F4. The notation includes octave markings (8va) above the notes.

Primjer 6.1.5.

Drugi po učestalosti jest [0 1 5 8] (C Cis F Gis) tako da će njegovi obrati po zvučnosti biti ekvivalent obrata velikog durskog septakorda (primjer 6.1.6.).

The image shows the musical notation for the [0 1 5 8] chord in C major. The treble clef part shows the notes C4, E4, F4, and G#4. The bass clef part shows the notes G#3, C4, E4, and F4. The notation includes octave markings (8va and 15ma) above the notes.

Primjer 6.1.6.

Zanimljivo je da dva najzastupljenija oblika s četiri tonska razreda [0 1 5 8] i [0 3 5 8] odgovaraju klasičnim septakordima tercne građe. Od ekspresionizma pa sve do danas, progresivni skladatelji Nove glazbe izbjegavali su takva konsonantna suzvučja, uključujući i Ligetija. U svom zreom stvaralačkom razdoblju, Ligeti se više ne odriče konsonance niti akorada tercne građe, što je očito u ovoj etidi. Ali ti akordi su, u većini slučajeva, postavljeni nekonvencionalno, npr. s velikim razmakom između dva gornja i dva donja tona. Njihovim položajima ovi tradicionalni temeljni oblici stavljeni su u drugi kontekst i ne evociraju nikakvu vezu s klasičnom glazbom.

Treći akord po zastupljenosti je [0 2 5 7] (C D F G). Slično kao i kod [0 2 7], i ovdje se radi o naslojavanju kvinti što je vidljivo već kod prvog položaja u primjeru 6.1.7. Kod posljednjeg akorda (šesterozvuka) obje dionice sadrže naslojavanje dviju kvinti što taj položaj čini jedinstvenim jer se pojavljuje samo na 5. osminki 37. takta. Valja napomenuti da ga, uz pojavljivanje od 22 puta, nalazimo u najvećem broju položaja među oblicima s četiri tonska razreda - njih 11.

[0 2 5 7]

Primjer 6.1.7.

Od dva najzastupljenija akorda s pet tonskih razreda, prvi je [0 2 4 7 9] (C D E G A) koji se pojavljuje 16 puta i od toga u 8 položaja kao peterozvuk, te u dva položaja kao šesterozvuk (primjer 6.1.8). Oblik sadrži tonove durske pentatonike, a ako pogledamo 5. položaj vidjet ćemo da se još jednom radi o akordu koji je nastao naslojavanjem čistih kvinti. I u ostalim položajima interval čiste kvinte pojavljuje se više puta.

[0 2 4 7 9]

Primjer 6.1.8.

Drugi je posebno zanimljiv jer od njegovih 13 pojavljivanja skoro svako je u novom položaju. Naime, ima čak 11 položaja. Temeljni oblik mu je [0 1 3 5 8] (C Cis Es F Gis).

[0 1 3 5 8]

Primjer 6.1.9.

Za kraj bih naveo i najzastupljeniji akord sa šest tonskih razreda čiji je temeljni oblik [0 1 3 5 7 8] (C Cis Es F G Gis). Javlja se 6 puta, svaki put u obliku šesterozvuka koji u sebi sadrže više intervala čiste kvinte (spomenuto naslojavanje kvinti u obje dionice, neovisne jedne o drugoj, vidljivo je u trećem i četvrtom položaju).

[0 1 3 5 7 8]

Primjer 6.1.10.

4.7. Coda

Kao što je već spomenuto, većim dijelom etide prevladavaju 2 ritamska ostinata koji i dovode etidu do vrhunca u 57. taktu. Ono što slijedi nakon toga je potpuno nova zvučna slika koja se pojavljuje bez ikakve pripreme (valja svratiti pozornost na oznaku *attaca subito* u 57. taktu). Početkom *Code* u 58. taktu, tempo etide se ne mijenja, na što Ligeti stavlja poseban naglasak oznakom *lo stesso tempo* odmah uz oznaku karaktera *Code, semplice, da lontano*,¹¹ koja još više doprinosi intenzitetu kontrasta u odnosu na glavni dio etide. Zanimljiva je opaska Konstantina Florosa: „Glavni dio i Coda ove skladbe u korelaciji su jedan s drugim kao sadašnjost i sjećanje“.¹²

Pojavom *Code*, Ligeti napušta osminski puls i zamjenjuje ga nizanjem četvrtinki s točkom i pauzama tih vrijednosti. Tek u nekoliko posljednjih taktova etide (taktovi 74 i 75) pojavljuju se i pauze u trajanju polovinke s točkom. Također, jednostavan ritam ne djeluje kao da je rezultat organizacije tako da je glavni sadržaj *Code* nizanje harmonija (katkad i intervala) u obje dionice ili u jednoj od dionica. Ono što ostaje zajedničko cijeloj etidi jest interval kvinte, koji se ovdje još jasnije očituje njegovim paralelizmima, osobito u donjoj dionici.

I ovdje bih se osvrnuo na akordske strukture jer, za razliku od ostalih parametara, ovdje Ligeti povlači nekoliko paralela s glavnim dijelom etide.

4.8. Akordske strukture *Code*

U *Codi* se pojavljuju suzvučja koja sadrže od 2 do 6 tonova. I dok temeljni oblici s dva tonska razreda ne predstavljaju poseban interes, ostali sadrže vrlo zanimljive korelacije sa suzvučjima glavnoga dijela etide.

¹¹ Oznaka je istovjetna nazivu Ligetijeve mikropolifone orkestralne skladbe iz 1967. godine.

¹² Floros, Constantin. *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*. Frankfurt na Majni: Peter Lang GmbH, 2014.

Tri najzastupljenija temeljna oblika s tri tonska razreda su [0 2 7] (C D G), [0 1 5] (C Cis F) i [0 2 5] (C D F). Oblik [0 2 7] se pojavljuje 4 puta u istom položaju te je prvi na ljestvici zastupljenosti, baš kao i u glavnom dijelu etide gdje se pojavio 77 puta. Od ostalih dvaju, [0 2 5], koji se ovdje javlja 3 puta, također je bio među najzastupljenijima u glavnom dijelu etide. Sva pojavljivanja navedenih akorada prikazana su u primjeru 6.3.1.

The image shows a musical score for three different chord shapes. The first shape is labeled [0 2 7] and consists of three measures. The second shape is labeled [0 1 5] and also consists of three measures. The third shape is labeled [0 2 5] and consists of three measures. Each shape is shown in a grand staff with treble and bass clefs. The notes are: [0 2 7] (C, D, G), [0 1 5] (C, E, F), and [0 2 5] (C, D, F).

Primjer 6.3.1.

Kod temeljnih oblika sa 4 tonska razreda dva izdvajaju se: [0 3 5 8] (C Es F Gis), koji se pojavljuje 7 puta i [0 1 5 8] (C Cis F Gis), koji se pojavljuje 4 puta. Ista dva temeljna oblika bila su najzastupljenija i u glavnom dijelu etide gdje su se pojavljivala 42 i 28 puta. Za razliku od temeljnih oblika s tri tonska razreda, [0 3 5 8] se pojavljuje i u dva položaja kao peterozvuk (6. i 7. akord u primjeru 6.3.2.).

The image shows a musical score for two different chord shapes. The first shape is labeled [0 3 5 8] and consists of six measures. The second shape is labeled [0 1 5 8] and consists of six measures. Each shape is shown in a grand staff with treble and bass clefs. The notes are: [0 3 5 8] (C, E, F, G) and [0 1 5 8] (C, E, F, G).

Primjer 6.3.2

Od temeljnih oblika s 5 tonskih razreda, Ligeti u Codi koristi njih 12, od čega se njih 11 pojavljuje samo jednom, dok se [0 2 4 7 9] (C D E G A) jedini javlja dva puta. Iako paralela s glavnim dijelom etide ovdje nije čvrsta kao kod oblika s tri i četiri tonska razreda,

nije slučajnost da je Ligeti, od 12 upotrijebljenih oblika, dvaput upotrijebio samo onaj oblik koji je bio najzastupljeniji u glavnom dijelu etide.

Što se tiče temeljnih oblika sa 6 tonskih razreda, u Codi se pojavljuje samo jedan, [0 1 3 5 7 8] (C Cis Es F G Gis) i to samo na jednom mjestu, na prvoj osminki 76. takta.

Svi važni parametri ove etide unaprijed su određeni. Pravilnost forme ostvarena je sukobom različitih ritamskih ostinata čije sličnosti dolaze do izražaja na počecima 12-taktnih ciklusa. Uz to, melodijski razvoj dionica postiže se kroz gradaciju, od korištenja uskog opsega klavijature na početku djela pa sve do posljednjih 9 taktova glavnoga dijela etide u kojima je upotrijebljena gotovo cijela klavijatura.

Uz to, homogenost strukture zadržana je i na harmonijskom planu, korištenjem precizno odabranih suzvučja u točno određenim položajima.

Coda donosi potpuno nov materijal i slobodniju organizaciju dionica, no velike sličnosti u hijerarhiji suzvučja s glavnim dijelom etide još jednom pokazuju s koliko precizno osmišljenih detalja Ligeti ostvaruje cjelovitost forme.

5. PROMIŠLJANJA O INTERPRETACIJI

5.1. Uvod

Ligetijeve se etide odlikuju visokim tehničkim i interpretativnim zahtjevima. No, za razliku od Chopinovih ili Debussyevih etida, koje se uvelike temelje na jednom ili dva tehnička problema čijim će uvježbavanjem pijanist steći određenu lakoću sviranja te se moći posvetiti stvaranju osobne interpretacije (dinamike, tonske boje, korištenje pedala, artikulacija, diferencijacija glasova, rubato, karakter), kod Ligetijevih etida to nije slučaj. Ligeti u svojim etidama ne stavlja naglasak na određeni tehnički problem, već želi raznovrsnim sredstvima postići određenu sliku ili asocijaciju kod izvođača koja je pak zastupljena u samom nazivu etide. Već u prvoj etidi vidljivo je kojim postupcima Ligeti postiže *Désordre* (nesklad, nered): nepostojanošću mjere, tj. lakih i teških doba; politonalitetnošću (gornja dionica je zapisana u crtovlju bez predznaka, C-dur/a-mol, dok u donjoj imamo pet povisilica, H-dur/gis-mol), dionicama temeljenima na ritamskim motivima koji su u početku jednaki u obje dionice, no već u 4. taktu se počinju razlikovati (čime nastaje suprotstavljanje dvaju neovisnih polimetarskih struktura), dinamičkim kontrastom između akcentiranog dvohvata (melodija) i osminskog niza između dvaju dvohvata.

5.2. Akcentiranje

Na početku etide, Ligeti u bilješkama za izvedbu (*Performance Notes*) navodi: „Izvoditi vrlo ritmično i gipko (sa *swingom*) tako da poliritmija dolazi do izražaja. [...] Umjereno koristiti pedal (*piano* i *pianissimo* dijelove izvoditi gotovo bez pedala). Artikulacija: konstantno *legato leggero* s raznovrsnim akcentima *ad libitum*. Stalno tvrdo i metalno (do *semplice da lontano*).“¹³

¹³ Ligeti, György. *Études pour piano*. Mainz: Schott Music, 1998.

I dok je Ligetijev imperativ ritmičnost i metalni zvuk, upotrebu pedala i akcente prepušta izvođaču. Iako će upotreba pedala ovisiti o udaru svakog izvođača te o akustici prostora u kojem se svira, potrebno ga je koristiti skromno kako bi poliritmičnost dionica došla u prvi plan.

Akcenti su, s druge strane, potpuno prepušteni volji izvođača. Ipak, smatram da bi svaki izvođač trebao slijediti određeni sistem akcentiranja (osobito do 34. takta) zato što ritamski ostinati i njihovi 12-taktni ciklusi čine glavnu okosnicu tog dijela etide (u 34. taktu započinju varijacije početnih ostinata, što je detaljno objašnjeno u podcjelini 5.3.). Predlažem jednu od mnogobrojnih mogućnosti u kojoj ću akcentiranje povezati s postavljanjem ostinata u različite mjere te stvarajući određenu vrstu polimetrije.

Ostinato donje dionice zamišljam kao jedan takt četveropolovinske mjere. Ta mjera ima teške dobe na 1. i 3. polovinki što bi u tom ostinatu značilo da bi 1. i 9. osminka imala akcent. S obzirom na jednak raspored osminki i pauza na 1. i 3. polovinki, smatram da bi takvo poimanje i akcentiranje ostinata donje dionice zvučalo vrlo prirodno i simetrično (primjer 7.2.1.).



Primjer 7.2.1.

Ostinato gornje dionice zamišljam kao dva takta devetosminske mjere u kojima bi akcenti bili postavljeni slobodnije, kao što prikazuje primjer 7.2.2. U prvom taktu, akcenti bi bili na 1. i 4. osminki, kao da se radi o teškim dobama. Budući da je na 7. osminki pauza (treća teška doba), preostali nastupi u taktu bili bi bez akcenta. U drugom taktu, akcenti bi bili na 2. i 6. osminki, tj. na prvoj osminki u grupi. S obzirom na to da ovaj ostinato nema metrički izraženu simetriju poput onog donje dionice, smatram da je dozvoljen i slobodniji pristup akcentiranju.



Primjer 7.2.2.

Na ovaj bi se način postigao dojam polimetrije u kojoj bi donja dionica zvučala „pravilno“, s dva simetrična akcenta u binarnoj mjeri, dok bi gornja narušavala taj sklad s ternarnom mjerom i slobodnijim pristupom akcentiranju.

Sada bih izložio svoje principe oblikovanja interpretacije. S obzirom na to da formu etide određuju 12-taktni ciklusi ritamskih ostinata, koncipirat ću svoje ideje prema tom modelu.

5.3. Oblikovanje interpretacije

5.3.1. Taktovi 1-12

Ligeti prvih 12 taktova označava tek jednom oznakom dinamike, **f**. Promatrajući gornju dionicu grafički, uviđam dva vrhunca koja bih dinamički istaknuo. Prvi bi bio na trećoj osminki 5. takta, na koji bih došao *crescendom* koji bih započeo u prethodnom taktu. Drugi vrhunac je u drugoj polovici 11. takta te u 12. taktu. Od sedmog takta gornja dionica ima pretežno uzlaznu putanju pa bih, radi postizanja većeg dinamičkog rasta, 7. takt započeo u nešto tišoj dinamici, npr. **mf** te vodio *crescendo* od 10. do 12. takta, koji bih čak izvodio **ff**.

Što se tiče akcenata, dosljedno bih primjenjivao koncept koji sam predstavio u prethodnoj podcjelini. Pedal gotovo uopće ne bih koristio jer se sve može vezati prstima (za manje bi ruke interval none, koji se nalazi između vanjskih glasova gornje dionice u 11. i 12. taktu, mogao biti problem vezati sa sljedećom notom pa bih na tom mjestu preporučio brzi *arpeggio* tog akorda te kratku upotrebu pedala). S obzirom na kontrast koji slijedi, zvuk mora nestati prije početka sljedećeg ciklusa, čak i uz cijenu produženja posljednjih dviju osminskih pauza, osobito ako se izvodi u vrlo akustičnim prostorima.

5.3.2. Taktovi 13-24

Ovaj ciklus Ligeti dijeli na dva kontrastna dijela: taktovi 13 - 18, koji su obilježeni dinamikom **p** i *una cordom* te su pretežito u maloj i prvoj oktavi, i taktovi 19 - 24, kojima prevladava glasna dinamika (**f**, **ff** i **fff**) te su pretežito u drugoj i trećoj oktavi. Važno je ne započeti pretiho jer, uz to što će već sama upotreba *una corde* stvoriti prigušeniji zvuk, **p** je tek prva postaja u gradaciji tihih dinamika koje se pojavljuju u kasnijim ciklusima. Kako bi kontrast koji Ligeti označava dinamički bio još vidljiviji, osminke bih akcentirao samo u drugom dijelu ciklusa. U odnosu na prvi ciklus, Ligeti daje jasne dinamičke upute koje se temelje na naglim promjenama dinamike (pojava **fff** u 22. taktu također mora biti bez *crescenda*). Dvije se bijele tipke u intervalu sekunde mogu uhvatiti ispruženim palcem jer će to olakšati postavu *legato* prstometa za ostale intervale u nizu.

5.3.3. Taktovi 25-36

Na planu dinamike, ovih 12 taktova identično je kao prethodnih 12. Pozornost valja svratiti na zadnja 3 takta u ciklusu jer u njima nailazimo na variranja početnih ostinata što znači da koncept akcentiranja objašnjen ranije više nije u potpunosti primjenjiv. Poliritmički se odnosi među dionicama mijenjaju te dionice više ne možemo pravilno smjestiti u zasebne mjere. Prstni *legato* ovdje će naići na prvu prepreku koja se može svladati upotrebom nešto zahtjevnijeg prstometa. Za niz od 4 osminke u 34. taktu (desna ruka) preporučam prstomet 1-4, 2-5, 1-4, 2-3-5, dok bih onaj u 35. i 36. taktu izveo prstometom 2, 1-5 (palac hvata f2 i g2), 2-4, 1-3. Što se tiče lijeve ruke, niz od 6 osminki u 35. taktu izveo bih prstometom 5-1, 2, 3-1, 5-2, 3, 4-2-1.

5.3.4. Taktovi 37-48

U 9 od ovih 12 taktova Ligeti se potpuno odmiče od početnih ostinata, dovodeći ritmičku i harmonijsku kompleksnost na sam vrhunac. Nepredvidljivost je prisutna i na dinamičkom planu upotrebom naglih promjena dinamika. Uz prvo pojavljivanje **pp** u etidi

(36. i 37. takt), ovaj ciklus karakteriziraju i tri subito dinamike: prijelaz iz **pp** u **ff** u 39. i 44. taktu, te iz **ff** u **pp** u 42. taktu. S povratkom početnih ostinata, Ligeti ponovno dostiže najglasniju dinamiku, **fff**. Slobodni ritamski nizovi se povećavaju, a s tim i prstometi dvohvata i akorada postaju puno kompliciraniji. Najdulji nizovi u obje dionice (44. i 45. takt) zahtjevat će upotrebu pedala. Ostali nizovi su kraći, no također zahtjevni ako želimo upotrebu pedala kao sredstvo postizanja *legato* zvuka smanjiti na najmanju moguću mjeru. U nizu od 6 osminki u gornjoj dionici, u 37. taktu, prstomet desne ruke bio bi 2-5, 1-4, 3, 2-5, 1-4, 1-3 (klizanje palca s crne na bijelu tipku). Lijeva ruka bi, niz iste duljine, koji također započinje u 37. taktu, izvela prstometom 5-2, 4-1, 2, 3-1, 4-2-1, 1-3. U 40. taktu najdulji niz gornje dionice imao bi prstomet 2, 1-5, 2-4, 1-3, 2-4-5, 1-3, a onaj donje 3-1, 5-2, 3-1, 5-2, 4, 3-1, 5-2. Niz od 7 osminki, u 42. taktu, odvija se istovremeno u obje dionice. Ova pasaža je posebna i po tome što pijanistu omogućava da napravi osobni aranžman prstometa (npr. note pisane u donjoj dionici izvoditi desnom rukom). Tako bi moja preporuka prstometa desne ruke bila 1-4, 3, 2-5, 1-4, 1-4 (klizanje palca i četvrtog prsta sa crne na bijelu tipku), 3, 1-2-5 (palac izvodi a1 koji je zapisan u donjoj dionici), dok bi lijeva ruka svirala prstometom 3, 4-1, 5-2, 3, 5-1 (palac izvodi e1 i f1 koji je zapisan u gornjoj dionici), 4-2, 5-1.

Svi prstometi koje sam ovdje predložio varirat će s obzirom na veličinu pijanistove ruke. Važno je primjetiti da će palac svojim klizanjem ili izvođenjem dviju nota istovremeno pripomoći u stvaranju spretnijeg prstometa.

Akcentiranje bih u ovom ciklusu, zbog kompleksnih poliritmičkih odnosa i potpunim odmicanjem od početnih ostinata, u potpunosti ostavio na odabir izvođaču. Savjetovao bih, ipak, da se intenzitet akcenata mijenja s promjenama dinamika.

5.3.5. Taktovi 49-57

Posljednji ciklus jest apsolutni vrhunac cijele skladbe. Uz to što je skraćen na samo 9 taktova, sadrži nekoliko unikatnih ritamskih i melodijskih elemenata. Za početak, na

prijelazu s prethodnog na ovaj ciklus, dinamika se drastično mijenja s *fff* na *ppp*. Uz to, obje se dionice velikim skokom spuštaju u duboki registar klavira. Zatim, donja dionica započinje s najduljim nizom osminki u etidi, čak njih 37. Ovaj bi niz zahtijevao čestu promjenu pedala, no s obzirom na duboki registar gdje zvuk, zbog debljih, pletenih žica, traje dulje nego u višim registrima, ne bih se fokusirao na postizanje savršenog *legato*, već na jasno raspoznavanje svake osminke, što bi se, u ovom slučaju, najkvalitetnije postiglo *non legato* artikulacijom.

U 52. taktu Ligeti označava početak *crescenda* koji će trajati do kraja 57. takta. To je ujedno i najveći dinamički rast jer dinamika koju postizemo u 56. taktu je *ffff*, a *crescendo* se nastavlja i nakon toga (*cresc. tutta la forza*).

S pojavom dugih nizova u donjoj dionici (55. i 56. takt) preporučam češću upotrebu pedala, što zbog postizanja *legato* zvuka (koji je, u ovom slučaju, nemoguće postići samo prstima), što zbog uzlazne putanje obiju dionica, koje se približavaju samom desnom rubu klavijature, na kojem je za svaku tipku pričvršćena samo jedna žica. Zvuk nakon samog udara vrlo brzo nestaje te će pedal uvelike olakšati postizanje velikih količina zvuka. S obzirom da obje dionice pred sam kraj glavnog dijela etide istovremeno izvode ritamski ostinato gornje dionice, preporučam da izvođač slijedi određeni koncept akcentiranja, isti onaj kojim se vodio do 34. takta etide. Na taj će se način - s pojavom početnog ritamskog obrasca - nakon velikih odstupanja od istog u prethodnih dvadesetak taktova, postići zaokruženost cijelog glavnog dijela etide.

5.3.6. Taktovi 58-78

Veliki prevrat u etidi jest njena *Coda* koja zanemaruje sve elemente na kojima se temeljilo prethodnih 57 taktova: ritamski ostinati, osminski puls, nagle dinamičke promjene i kompleksni poliritmijski odnosi. Njen jedini sadržaj je izmjena harmonija u trajanju četvrtinki s točkom katkad uokvirenih pauzama. Cijela *Coda* se izvodi s

pritisnutim lijevim pedalom (*una cordom*) te vrlo tiho (početna dinamika je **pp**, a u 71. taktu započinje i *diminuendo* koji traje do kraja skladbe, u kojem je dinamika čak **pppp**).

Karakter *Code (semplice, da lontano)* u potpunom je kontrastu s glavnim dijelom etide (*Vivace risoluto, con vigore*) što me dovodi do zaključka da bi bilo poželjno izbjegavati akcente. Ostvarivanje *legata* među glasovima (kako vanjskih, tako i unutarnjih) ovdje je vrlo važan element te se valja potruditi da linija svakoga glasa bude vrlo jasno artikulirana, kao što bismo to činili u polifonim skladbama. Ritmička i tehnička kompleksnost u punom su sjaju u glavnom dijelu etide, dok se *Coda* mora isticati svjesnim protokom harmonija i jasnim vođenjem glasova.

Upotreba pedala pokušat će stvoriti dojam kao da zvuk dolazi iz daljine, no ostvarivanje *legato* zvuka prstima i dalje je prioritet. Važno je napomenuti: desni pedal ponajprije utječe na boju zvuka, dok se za stvaranje *legato* odnosa između dva tona koristi samo onda kada je to nužno (npr. široki akord u jednoj dionici čija se izvedba ne može podijeliti na dvije ruke). Upotreba desnog pedala umjesto prstnog *legata* rezultirat će nejasnim linijama svih glasova te vrlo lošom kontrolom dinamika.

Tempo ostaje isti (ne mijenja se s pojavom *Code!*) do samog kraja etide gdje Ligeti unosi oznaku *poco rallentando* te iznad 76. takta zapisuje da je vrijednost četvrtinke s točkom jednaka 100.

Vježbanje Ligetijevih etida započinje s njihovim razumijevanjem. Tek kada je izvođač svjestan ritmičkih i melodijskih odnosa unutar svake dionice te njihovog razvoja kroz 12-taktne cikluse, može krenuti s istraživanjem pomno odabranih harmonijskih sklopova i ostvarivanjem dinamičkih odnosa. Stoga su posvećenost vježbanju svake ruke zasebno te svijest o formi etide ključ za ostvarivanje kvalitetne izvedbe.

6. ZAKLJUČAK

Pojam „etida“ najčešće nas asocira na skladbu tehnički zahtjevnu za izvođenje. Ligetijeve su etide puno više od toga. Njima prevladava široka paleta zvukovnih boja koje se postižu različitim tehnikama sviranja. Naveo bih neke od njih. Dok jedna ruka u trećoj etidi *Touches bloquées* koristi tehniku „nečujnog udara“ (tipka se utisne na način da ne proizvede zvuk), druga izvodi konstantni osminski niz koji nakon određenog broja osminki nailazi na već utisnutu tipku. Tim načinom zapisa i izvođenja naizgled neprekidni niz svako malo biva naglo prekinut, zbog čega se dobiva dojam da se radi o izvedbi tehničke vježbe nevještog izvođača. U devetoj etidi *Vertige* pak, radi praktičnijeg zapisa, prva 4 takta služe kao uzorak za izvedbu cijele etide: nizanje kromatskih linija iz različitih smjerova u različitim vremenskim intervalima rezultira vrlo gustom zvučnom mrežom pomalo nalik mikropolifoniji. Jedan od poznatijih primjera jest i onaj 10. etide *Der Zauberlehrling* u kojoj od samog početka vlada neslućena napetost postignuta minimalističkim pristupom, izmjenom samo dvaju različitih tonova.

Na istom tragu je i osma etida *Fém* koja u prvi plan stavlja jednu od značajki Ligetijeva kasnog razdoblja: novo poimanje ritma. Mjeru, takt i dobe zamjenjuje konstantnim protokom jednakih notnih vrijednosti čijim će raznolikim grupiranjima stvoriti ritamsku podlogu. U ovoj etidi jednostavnog i preciznog oblika superponiranje dvaju ostinata različitog trajanja postali su temelj kompleksne ritamske komponente. Njihovo naknadno variranje ostavlja dojam kao da se radi o slobodnoj gradnji ritma. Podrobnijom analizom ove etide dolazimo do spoznaje da je minuciozno ritamsko manipuliranje samo mali dio Ligetijeva genija. Na planu parametra tonskih visina, skladbom prevladava osam pomno odabranih vrsta akorada (ponajviše temeljenih na intervalu kvinte, no ne izbjegavajući analogije s klasičnom tercnom gradom) koje se pojavljuju u različitim obratima, položajima i transpozicijama stvarajući konstantnu

napetost tijekom cijele etide. Čak i u *Codi*, koja predstavlja kontrast svemu što je bilo u glavnom dijelu etide, prevladavaju isti akordski sklopovi.

Ligetijeve etide predstavljaju originalan i jedinstven odnos prema tradicionalnoj formi. S jedne strane korespondiraju s estetikom Nove glazbe, dok s druge zadovoljavaju kriterije da budu nazvane etidama: didaktička uloga, monotematičnost sadržaja, vrlo brza tempa (izuzev nekoliko iznimaka), relativno kratko trajanje, vidljivi utjecaji klavirskog sloga etida 19. stoljeća. Također, Ligetijeve etide značajan su doprinos klavirskoj literaturi 20. stoljeća u kojima se manifestira Ligetijevo veliko teoretsko znanje, kao i znanje o matematici i geometriji koje se i prije reflektiralo u njegovom opusu. Značajnost cijelog ciklusa za klavirsku literaturu prepoznaje se i u ovoj etidi jer vježbajući i izvodeći ju, pomičemo i svoje granice poimanja ove ingeniozne i inovativne suvremene glazbe.

7. LITERATURA

- Bakker, Sara. *Playing with patterns: isorhythmic strategies in György Ligeti's late piano works*. Doktorski rad. Bloomington: Indiana University, 2013.
- Castrén, Marcus. *Aspects of pitch organization in György Ligeti's Piano etude no. 8, Fém*. Trio. 8, 2019, 1-2, 44 - 61.
- Floros, Constantin. *György Ligeti: Beyond Avant-garde and Postmodernism*. Frankfurt na Majni: Peter Lang GmbH, 2014.
- Petrović, Tihomir. *Nauk o glazbi*. 2. izdanje. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 2005.
- Schreiber, Ewa. *The structure of thought. On the writings of György Ligeti*. Trio. 8, 2019, 1-2, 18-43.
- Tzelepi, Marilina. *Gyorgy Ligeti: His etudes for piano and Piano Concerto - An analysis*. Esej. Gainesville: University of Florida, 2002.
- Zheng, Qianqian. *Ligeti's Piano Etudes as a Palette of His Musical Language*. Doktorski rad. Hong Kong: The Chinese University of Hong Kong, 2019.

Internetski izvori

- Chamber Concerto. *LA Phil*, <https://www.laphil.com/musicdb/pieces/1250/chamber-concerto> (pristup 20. travnja 2020.).
- Dedić, Srđan. *Zbirka nastavnih materijala. Glazbeni oblici i stilovi 19. i 20. stoljeća*. <http://www.muza.unizg.hr/skripte/Srdan%20Dedic-Gl%20oblici%2019%20i%2020%20st%20skripta%202019.pdf> (pristup 13. svibnja 2020.).
- György Ligeti. *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Gy%C3%B6rgy_Ligeti (pristup 1. ožujka 2020.).

- Ligeti, György. *Grove Music Online*,
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016642?rskey=J3FJqz> (pristup 1. ožujka 2020.).
- Lontano. *Schott Music*, <https://en.schott-music.com/work-week-gyoergy-ligeti-lontano/> (pristup 20. travnja 2020.).
- Philippe Carles. György Ligeti interviewed by Benoît Delbecq, *Jazz Magazine/Jazz'man*, 484, 1998.

Partiture

- Ligeti, György. *Trio für Violine, Horn und Klavier*. Mainz: Schott Music, 1984.
- Ligeti, György. *Musica ricercata*. Mainz: Schott Music, 1993.
- Ligeti, György. *Le Grand Macabre*. Mainz: Schott Music, 1997.
- Ligeti, György. *Études pour piano*. Mainz: Schott Music, 1998.
- Ligeti, György. *Hamburg Concerto*. Mainz: Schott Music, 2000.