

# György Ligeti: Passacaglia ungherese

---

**Biondić, Karla**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2022**

*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:116:098936>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-04**



*Repository / Repozitorij:*

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

KARLA BIONDIĆ

GYÖRGY LIGETI: PASSACAGLIA

UNGHERESE

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2022.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

GYÖRGY LIGETI: PASSACAGLIA  
UNGHERESE

DIPLOMSKI RAD

Mentor: izv. prof. Pavao Mašić

Student: Karla Biondić

Ak. god. 2021/2022.

ZAGREB, 2022.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

izv. prof. Pavao Mašić

---

Potpis

U Zagrebu, \_\_\_\_\_

Diplomski rad obranjen \_\_\_\_\_

POVJERENSTVO:

1. \_\_\_\_\_

2. \_\_\_\_\_

3. \_\_\_\_\_

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI MUZIČKE  
AKADEMIJE

## Predgovor

Zahvaljujem se mom mentoru izv. prof. Pavlu Mašiću koji mi je predložio ovu temu i strpljivo mi pomagao pri realizaciji diplomskog rada te mojoj obitelji koja je vjerovala u mene tijekom čitavog studija.

## Sadržaj

Sažetak .....	6
1. Uvod .....	7
2. Passacaglia kao glazbena vrsta .....	9
3. Passacaglia u 20. stoljeću.....	11
4. György Ligeti.....	13
5. Skladbe za čembalo u opusu Györgyja Ligetija.....	15
6. <i>Passacaglia ungherese</i> .....	18
7. Zaključak .....	23
8. Literatura.....	24

## Sažetak

Predmet ovoga rada je *Passacaglia ungherese*, skladba za čembalo solo mađarskog skladatelja Györgyja Ligetija. Iz tog razloga, u radu se sagledava passacaglia, glazbena vrsta koja se izvorno javlja u ranoj glazbi 17. stoljeća, te njezina upotreba u glazbi 20. stoljeća. Podjednako važan predmet proučavanja ovoga rada je i Ligetijev opus za čembalo solo, uz detaljnu analizu *Passacaglie ungherese*, te uočavanje određenih poveznica rane i nove glazbe upravo na primjeru te skladbe.

**Ključni pojmovi:** passacaglia, čembalo, György Ligeti, glazba 20. stoljeća

## Summary

This paper examines *Passacaglia ungherese*, a harpsichord piece by Hungarian composer György Ligeti. For this reason, the first two chapters are devoted to passacaglia – a musical genre that originally appeared in early 17<sup>th</sup>-century music – and its use in the 20<sup>th</sup>-century music. Next two chapters turn to Ligeti's oeuvre for harpsichord solo, with a detailed analysis of *Passacaglia ungherese* in the separate chapter, which includes several observations on certain links between early and new music, which is evident in Ligeti's work.

**Keywords:** passacaglia, harpsichord, György Ligeti, 20<sup>th</sup>-century music

## 1. Uvod

Najveći dio repertoara na studiju čembala predstavlja korpus glazbe 16., 17. i 18. stoljeća za instrumente s tipkama, dok je suvremena glazba 20. i 21. stoljeća u nastavi manje zastupljena. Budući da sam rijetko izvodila skladbe 20. stoljeća, probudio se u meni interes za suvremenu glazbu za čembalo općenito, te prema opusu Györgya Ligetija (1923 – 2006) za taj instrument. Posebno me zaintrigirala njegova skladba *Passacaglia ungherese* koju ću izvesti u sklopu moga diplomskog koncerta na Muzičkoj akademiji u Zagrebu.

Kada promatramo upotrebu čembala u novijem razdoblju glazbene povijesti, nezaobilazna je renomirana čembalistica Wanda Landowska (1879 – 1959) koja je početkom 20. stoljeća prva snažnije popularizirala čembalo i inspirirala mnoge skladatelje toga razdoblja da počnu skladati za nj. Od skladatelja koji su joj posvetili svoja djela ističu se Manuel de Falla (1876 – 1946) čiji je *Koncert za čembalo, flautu, obou, klarinet, violinu i violončelo* Landowska praizvela, te Francis Poulenc (1899 – 1963) s koncertom za čembalo i orkestar pod nazivom *Concert champêtre*. Zanimljiva je, nadalje, činjenica da su interpreti suvremene glazbe za čembalo u 20. stoljeća uglavnom bile žene: Antoinette Vischer (1909 – 1973), Isolde Ahlgrimm (1914 – 1995), Elisabeth Chojnacka (1939 – 2017), Zuzana Ružičkova (1927 – 2017) te u Hrvatskoj Višnja Mažuran (1941) koja je od suvremenog hrvatskog repertoara među ostalim izvodila *Dijaloge* Ive Maleca (1925 - 2019) i *Koncert za čembalo i gudače u d-molu* Borisa Papandopula (1906 – 1991).

Od ostalih poznatijih djela skladanih za čembalo važno je spomenuti *Koncert za čembalo i mali orkestar* Bohuslava Martinua (1890 – 1959) te njegovu *Sonate pour clavecin* posvećeno čembalistici Antoniette Vischer, zatim *Koncert za čembalo i gudački orkestar* Huga Distlera (1908 – 1942), *Koncert za čembalo i komorni ansambl* Franka Martina (1890 – 1974), *Concertino za čembalo i gudački orkestar* Waltera Leigha (1905 – 1942), *Concertino za čembalo i orkestar* Ferenca Farkasa, *Koncert za čembalo i gudački orkestar* Henryka Goreckog (1933 – 2010), itd.<sup>1</sup>

Ipak, među tim brojnim skladbama 20. stoljeća, svojim se značajem i popularnošću među izvođačima i u publici ističe opus Györgyja Ligetija o kojemu će detaljnije biti riječi u 5. poglavlju. Središnji dio rada posvećen je skladbi *Passacaglia ungherese* u kojoj je vidljivo

---

<sup>1</sup> Odličan presjek repertoara za čembalo skladanog u 20. stoljeću, kao i istaknutih interpretata toga razdoblja dao je u svome članku Larry Palmer. Vidi: Palmer, L. (2019). Contemporary Harpsichord Music, u: Kroll, M. (ur.), The Cambridge Companion to the Harpsichord. Cambridge: Cambridge University Press, str. 324 - 346



Ligetijevo novo promišljanje tradicionalne forme passacaglie kao i određena poveznica sa sličnim djelima skladatelja 16. i 17. stoljeća kao što su Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643) i Jan Pieterszoon Sweelinck (1562 – 1621).

## 2. Passacaglia kao glazbena vrsta

Naziv *passacaglia* pojavljuje se u 17. stoljeću i dolazi od španjolske riječi *pas[s]acalle* (španj. *pasar* – ići, *calle* – ulica). Dakle, riječ je o španjolskom izrazu *pasar una calle* (proći ulicom) što upućuje na pretpostavku da su se tako nazvana glazbena djela izvodila hodajući i plešući ulicom. U razdoblju baroka nailazimo na razne inačice koje su se koristile za *passacagliu*: u Italiji se tako po uzoru na španjolsko ime upotrebljavaju nazivi *passacaglie*, *passacallo*, *passacaglia*, *pas(s)acaglio*, u Njemačkoj se pak od 18. stoljeća nadalje koristila riječ *passacaglia*, izvedena iz talijanskog *passacaglie*, koji je, nagađa se, pogrešno shvaćen kao množina, dok se u Francuskoj koristi *passacaille*.<sup>2</sup> Prve zapisane *passacaglie* nalazimo u zbirci tabulatura za gitaru *Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la Chitarra Spagniuola* Girolama Montesarda (djelovao u razdoblju od 1606. do 1620. g.). Ova zbirka objavljena u Firenci 1606. g. između ostalog sadrži i razne druge plesne vrste – kao što su *ruggiero*, *bergamasca*, *folia*, *ciaccona* – većinom skladane na posve jednostavne harmonijske obrasce koji se uvijek iznova ponavljaju i variraju tijekom skladbe.

Najraniji primjeri *passacaglie* većinom nisu bila samostalna glazbena djela, već ih uglavnom nalazimo u glazbenim interludijima i improvizacijama izvođenima između pojedinih strofa arija ili pjesama. Ovaj tip *passacaglie* karakterizira ostinatni obrazac, vrlo jednostavna harmonijska progresija (najčešće I – IV – V – I) u trodobnoj mjeri u trajanju od dva do četiri takta. Taj obrazac se kod nekih skladatelja naziva *ground* (engl. *ground* – temelj, osnova), odnosno „tonski niz koji se uzastopno ponavlja u najdubljoj dionici skladbe, ili glavna tema u cjelini s harmonijskom progresijom koja se javlja u službi ostinata“. On se javlja „kod oblika kao što su *passacaglia*, *ciaccona*, *folia* ili *bergamasca*, a u razdoblju baroka se njezino značenje izjednačava s talijanskim izrazom *Basso ostinato*.“<sup>3</sup> U drugoj polovici 17. stoljeća *passacaglia* se razvija u nešto više od puke međuigre s plesnim karakterom te poprima drugačiji, ozbiljniji karakter djela čiji se ostinatni obrazac ustalio u obliku silaznog tetrakorda i njegove harmonizacije.

Prijelaz *passacaglie* iz ranih tabulatura za gitaru u "prave" varijacijske *passacaglie* za instrumente s tipkama vidljiv je prije svega kod Girolama Frescobaldija koji 1627. godine svoju

---

<sup>2</sup> Troschke, M. von, (2016). *Passacaglia*. [Internet], <raspoloživo na: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11926>>, [Pristupljeno: 8. 1. 2022.]

<sup>3</sup> Javora, K. (2015). Analitička i izvedbena povijest razvoja *passacaglie* i *ciaccone* te njihova razlika u periodu od Girolama Frescobaldija do Johanna Sebastiana Bacha, Zagreb.

zbirku *Il secondo libro di Toccate d'intavolatura di cembalo e organo* zaključuje skladbom *Cento partite sopra passacagli* u kojoj passacaglia sadrži četverotaktni ostinatni obrazac s popratnim varijacijama.<sup>4</sup> Time ju on jasnije definira kao oblik s kontinuiranim varijacijama, što će svakako utjecati na kasniji razvoj passacaglie.

Passacagliu kao samostalno djelo većeg opsega s brižljivo razrađenim nizom varijacija nalazimo većinom u opusima germanskih skladatelja, od kojih valja istaknuti nekoliko antologijskih djela kao što su *Passacaglia u g-molu* za violinu solo Heinricha Ignaza Franza Bibera (1644 – 1704), *Passacaglia u d-molu* za orgulje solo Dietricha Buxtehudea (1637 – 1707), te *Passacaglia i fuga u c-molu*, BWV 582 Johanna Sebastiana Bacha (1685 – 1750) koja ujedno predstavlja i zadnju fazu razvoja baroknih ostinatnih oblika. Od ostalih baroknih skladatelja koji su skladali značajne passacaglie ističu se Bernardo Pasquini (1637 – 1710), Johann Caspar Kerll (1627 – 1693), Georg Muffat (1653 – 1704), Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687), François Couperin (1668 – 1733) i Louis Couperin (1626 – 1661). Također, *Suita u g-molu* za čembalo solo, HWV 432 Georga Friedricha Händela zaključuje se čuvenom passacagliom koja se ubraja u najizvođenije stavke čembalističke literature. Upravo u njezinim varijacijama možemo primijetiti ritmiziranje tematskog materijala u vidu ritamskog *crescenda*, odnosno postupnog usitnjavanja notnih vrijednosti, skladateljskog postupka kojega će upotrijebiti i sam Ligeti u svome djelu *Passacaglia ungherese*.

---

<sup>4</sup> Walker, T. (1968). Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History. *Journal of the American Musicological Society*, 21(3), str. 300 – 320. <raspoloživo na: <https://doi.org/10.2307/830537>>, [Pristupljeno: 8. 1. 2022.]

### 3. Passacaglia u 20. stoljeću

Iako se passacagliu kao glazbenu vrstu isključivo povezuje s razdobljem baroka, ona svoje mjesto itekako uživa u novoj glazbi 20. stoljeća. Primjerice, interes za ranu glazbu i njezine tekovine dolazi do izražaja među skladateljima Druge bečke škole koji passacagliu koriste izričito kao tehniku skladanja. Tako Arnold Schönberg (1874 – 1951) u svom ciklusu *Pierrot lunaire*, op. 21 br. 8 u stavku *Nacht* (skladanom po principu passacaglie) koristi tri tona (*e-g-es*) za temu koja predstavlja strukturno-zvukovnu bazu te ju onda, svojstveno ekspresionističkom stilu, obrađuje. U operi *Wozzeck* Albana Berga (1885 – 1935), nastaloj prije ustanovljenja dvanaestonske tehnike, dvanaestonski niz u četvrtoj slici prvoga čina predstavlja temu passacaglie nakon koje slijedi dvadeset i jedna varijacija. U tom pogledu značajna je i *Passacaglia*, op. 1 za orkestar Antona Weberna (1883 – 1945) koju je skladao 1908. godine na kraju svoga četverogodišnjeg studija kod Arnolda Schönberga. Uočljivo je da on (kao i kasnije Ligeti) pokazuje sklonost prema kontrapunktnom načinu skladanja.

Benjamin Britten (1913 – 1976), Paul Hindemith (1895 – 1963), Maurice Ravel (1875 – 1937), Max Reger (1873 – 1916), William Howard Schuman (1910 – 1992) i Ralph Vaughan Williams (1872 – 1958) samo su neki od skladatelja 20. stoljeća čiji opusi uključuju jednu ili više passacaglia. Kao što je vidljivo riječ je o važnome, internacionalnome trendu skladanja, a ne tek o izoliranom interesu za passacagliu kao glazbenu vrstu rane glazbe.<sup>5</sup>

Estetski-konstruktivno načelo passacaglie je ponavljanje koje osigurava kontinuitet, koherentnost, red i simetriju. Kada je odsustvo tonaliteta karakteristika nekog glazbenog stila, potrebno je drugim glazbenim parametrima to kompenzirati i na taj način jasnije predstaviti formu djela, u ovom slučaju formu passacaglie, kako je to istaknuo američki skladatelj Leon Stein (1910 – 2002): „Ti elementi postaju sve traženiji kako bi se nadomjestio nedostatak one organizacije koju je prije davao tonalitet i korištenje prihvaćenih i ustaljenih oblika.”<sup>6</sup> Jednako tako, možemo primijetiti kako svaki glazbeni stil počiva na estetskim principima koji su bazirani na sljedećim fundamentalnim konceptima, a to su: matematički, arhitektonski, filozofski, psihološki, poetski i dramatski koncept. U passacagli matematički i arhitektonski su od iznimne važnosti, iako ni ostali nisu isključeni. S ovog stajališta, ponovno oživljenje ove forme je odraz arhitektonske tendencije koja je također izražena u teoriji i praksi skladatelja

---

<sup>5</sup> Stein, L. (1959). The Passacaglia in the Twentieth Century. *Music & Letters*, 40(2), str. 150 – 153. <raspoloživo na: <http://www.jstor.org/stable/728985>> [Pristupljeno: 8. 1. 2022.]

<sup>6</sup> „These elements become the more sought after in order to compensate for the lack of that organization which was previously provided by tonality and by the use of accepted and established forms.” (1959: 152)

poput Arnolda Schönberga, Josepha Schillingerera (1895 – 1943) i Josefa Matthiasa Hauera (1883 – 1959).<sup>7</sup> Passacaglia je u 20. stoljeću jednako atraktivna i skladateljima i interpretima, pa Stein zapaža: „Iznenadjuća je činjenica da usprkos neizbježnom zaostajanju u izvođenju novije glazbe, više je izvođača koji će u svoj aktualni repertoar uvrstiti passacagliu 20. stoljeća nego barokna djela u toj formi.”<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> „For the surprising fact is that, even despite the inevitable lag in the performance of new music, there are more twentieth-century passacaglias in the active repertory of performers than baroque works in this form.” (1959: 150)

## 4. György Ligeti

Mađarski skladatelj György Ligeti rođen je u Dicsöszentmártonu, danas Tárnóveni u Rumunjskoj 23. 5. 1923. godine. Svoje školovanje provodi u Cluju gdje od 1937. godine pohađa satove klavira, nakon čega slijede i prvi pokušaji skladanja. Političke okolnosti koje mu onemogućuju studij za biokemičara (kako ga vidi njegov otac) usmjeravaju ga od 1941. godine na studij orgulja, violončela i kompozicije kod Ferenc Farkasa (1905 – 2000) u Cluju i kod Pála Kadosa (1903 – 1983) u Budimpešti. U siječnju 1944. godine pozvan je u mađarsku vojsku iz koje je, zahvaljujući sretnim okolnostima, uspio pobjeći u Cluj-Napoca, dok su njegov otac i mlađi brat postali žrtve koncentracijskih logora. Od jeseni 1945. godine studira na Budimpeštanskoj glazbenoj akademiji kod Sándora Veressa, zatim kod Pála Járdányija i ponovno kod Ferenc Farkasa. Nakon studija 1949. godine pohađa satove glazbene analize kod Lajosa Bárdosa na kojima se intenzivno proučava Bachova glazba.

U rodnoj Transilvaniji posvećuje se istraživanju mađarske narodne glazbe po uzoru na Belu Bartóka (1881 – 1945) i Zoltana Kodályja (1882 – 1967), a potom od 1950. do 1956. predaje harmoniju, kontrapunkt i glazbene oblike na Budimpeštanskoj akademiji, kada objavljuje dva udžbenika o klasičnoj harmoniji. U međuvremenu sve veća staljinizacija Mađarske ometa njegov skladateljski rad zbog čega Ligeti emigrira u Austriju. Kao svestran i iskusan glazbenik brzo se pronalazi u novim, eksperimentalnim vodama tadašnje zapadne avangardne scene. To dokazuju uspjesi tada nastalih orkestralnih djela poput *Apparitions* (1958/59) predstavljenih na festivalu *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik* u Kölnu i *Atmosphères* (1961) na *Donaueschinger Musiktagen* (1961).

U razdoblju od 1959. do 1976. godine Ligeti djeluje kao profesor na međunarodnim ljetnim tečajevima za novu glazbu u Darmstadtu (*Internationalen Ferienkursen für Neue Musik Darmstadt*), a od 1961. do 1971. godine kao gostujući profesor na Muzičkoj akademiji u Stockholmu (*Musikhochschule Stockholm*). Također održava brojne majstorske tečajeve za kompoziciju (Madrid, Bilthoven, Essen, Jyväskylä, Stanford, Tanglewood, Siena) sve do zaposlenja na Muzičkoj akademiji u Hamburgu (*Musikhochschule Hamburg*) na kojoj predaje od 1973. do 1989. godine.

Dodijeljene su mu brojne nagrade na području kompozicije, a paralelno s tim imenovan je počasnim članom reda akademika u Stockholmu, Berlinu, Hamburgu, Münchenu, New Yorku, Budimpešti, Salzburgu i Parizu te prima počasni doktorat na Sveučilištu u Hamburgu

1988. godine i na Konzervatoriju u Bostonu 1993. godine. Od 1975. godine primljen je u red *Pour le mérite* gdje mu se dodjeljuju brojne druge nagrade i odlikovanja. Nakon duže bolesti umire u Beču 2006. godine.

Najpoznatija i najčešće izvođena Ligetijeva djela su *Lux aeterna* za mješoviti zbor, orkestralna djela *Apparitions* i *Atmosphères*, *Volumina* za orgulje, osamnaest etida za klavir, opera *Le Grand Macabre* te djela za različite komorne sastave, a zapažen je i njegov doprinos repertoaru za čembalo solo o čemu će u nastavku biti više riječi.

## 5. Skladbe za čembalo u opusu Györgyja Ligetija

Kao što je već naznačeno u *Uvodu*, ponovno oživljavanje interesa za čembalo u 20. stoljeću inicirala je čembalistica Wanda Landowska, za koju su važna koncertantna djela skladali neki od istaknutih skladatelja toga vremena. Jednako je važno ukazati na činjenicu kako su i drugi interpreti na čembalu u podjednakoj mjeri bili zaslužni za nastanak mnogih partitura suvremene glazbe za čembalo. Među njima svakako valja spomenuti francusku čembalisticu Marcelle de Lacour (1896 – 1997) za koju je Bohuslav Martinu skladao *Koncert za čembalo i mali orkestar*, te Sylviu Marlowe (1908 – 1981), američku čembalisticu i studenticu Wande Landowske koja je zaslužna za nastanak i praizvođenje velikog broja solističkih i komornih skladbi za čembalo mnogih američkih skladatelja. Posljedično, sve veći broj interpreti na čembalu rezultirao je pojačanim interesom skladatelja za taj instrument i velikim brojem novonastalih skladbi tijekom 20. stoljeća, među kojima se po originalnosti izdvaja niz Ligetijevih djela za čembalo solo, predvođenih antologijskom skladbom *Continuum*.

Danas je *Continuum* vjerojatno najizvođenija skladba 20. stoljeća za čembalo solo, izvorno skladana i posvećena švicarskoj čembalistici Antoinette Vischer (1909 – 1973), čijim je umjetničkim zalaganjem nastao velik broj suvremenih skladbi za čembalo. Više od 35 skladatelja, među kojima se ističu Bohuslav Martinu, Hans Werner Henze (1926 – 2012), Earle Brown (1926 – 2002), Cathy Berberian (1925 – 1983), Duke Ellington (1899 – 1974), Boris Blacher (1903 – 1975), Isang Yun (1917 – 1995), John Cage (1912 – 1992), Luciano Berio (1925 – 2003), Maurice Ohana (1913 – 1992) i Mauricio Kagel (1931 – 2008) skladali su i posvetili svoja djela upravo njoj te je ona bila razlog za sve veći interes modernih skladatelja u istraživanju "staromodnog" čembala i njegovih zvukovnih mogućnosti u novom, često avangardnom jeziku 20. stoljeća.

*Continuum* je skladba koja od izvođača zahtijeva gotovo nadnaravnu sposobnost brzog sviranja, što je na koncu i vodilo Ligetija u odluci da djelo, prvotno zamišljeno za klavir solo, preinači u instrumentaciji za čembalo solo (budući da je vlastitim eksperimentiranjem zaključio kako je na čembalu zbog mnogo lakše mehanike moguće izvoditi više nota u sekundi negoli na klaviru). Zanimljiva je i odluka da se na diskografskom izdanju Ligetijeva opusa za izdavačku kuću Sony izvedba *Continuuma* povjeri glazbenom automatu (*player piano*) kao "najsavršenijem" izvođaču u smislu postizanja željene brzine. Čembalo se tako pokazalo kao odgovarajući instrument upravo zbog svoje lake mehanike, kao i mogućnosti za ostvarivanjem



raznih zvukovnih kombinacija izmjenom klavijatura i registara. Čembalist po skladateljevoj uputi izvodi nizove kratkih nota najbrže moguće, ali je njihov konačni rezultat jednak “akustičkoj varci”, pa slušatelj može percipirati samo zvučna polja ili zvučne blokove koji variraju u gustoći, ali ne i pojedinačno odsvirane note. Sličan princip skladanja koristio je Ligeti u svojim orkestralnim partiturama, gdje se takav postupak naziva *mikropolifonijom*: pojedine dionice aktivno se kreću mikropomacima, dok je konačni rezultat statična zvukovna masa. Dakle, Ligetijeve polifone tkanine nisu troglasne ili četveroglasne, već se gube u ekstremnom broju sitnih pomaka glasova te slušatelj zbog toga može percipirati samo statične slojeve zvuka koji se mijenjaju u boji ili u gustoći sloga. Ovakav stil skladanja već najavljuje ono što je s kraja šezdesetih trebalo postati Ligetijevim glavnim izvorom inspiracije, a to je poigravanje s iluzijama.

Osmišljena sasvim drugačije, druga dva nešto tradicionalnija, no ništa manje maštovita djela za čembalo *Hungarian Rock* i *Passacaglia ungherese* nastala su deset godina kasnije. *Hungarian Rock* oblikom predstavlja čakonu s četverotaktnom variranom temom čiji se jednotaktni obrazac u basu konstantno ponavlja. U desnoj ruci postupno se razvija improvizirana solistička dionica koja je, kako skladba odmiče, sve slobodnija u pokretu. Njemački glazbeni publicist Ulrich Dibelius to djelo vidi kao jednu „prekrasnu parodiju na opsesiju ritmovima i svu ekstravaganciju rock osjećaja koji je doveden do transa.“<sup>9</sup> *Hungarian Rock* predstavlja spoj rane i suvremene rock i folk glazbe, jer se udružuju elementi kao što su ostanatni bas (karakterističan za razdoblje baroka) i s druge strane karakteristični mađarski motivi, “bugarski” ritam u pratnji i zvuk električne gitare (s očitom referencom na britanski sastav *The Beatles*) u solističkoj dionici. Iako tehnički nešto jednostavnija od *Continuuma*, ova kompozicija u trajanju od oko pet minuta predstavlja još jedan primjer skladbe na pragu izvodivosti. U svakom slučaju, dočarati zvuk električne gitare iz povijesnog instrumenta poput čembala predstavlja novi doseg suvremene glazbe i nešto što bi u budućnosti moglo pomoći u češćem zbližavanju ozbiljne, klasične glazbe i one popularnije među širom publikom. U razdoblju dok je radio kao profesor na Sveučilištu za glazbu u Hamburgu, Ligeti je u jednom intervjuu iz 1993. godine predstavio skladbe *Passacaglia ungherese* i *Hungarian Rock* kao

---

<sup>9</sup> „Ulrich Dibelius sah in dem Stück eine „hinreißend überkandidelte Parodie auf Beat-Besessenheit und alle bis zur Trance hochgetriebenen Extravaganzen des Rock-Feelings“.,citat preuzet iz programske knjižice koncerta *György Ligeti und Béla Bartók* održanog 23. 5. 2019. u Hamburgu (autor teksta: Robert Krampe). Dostupno na poveznici: [https://www.ndr.de/orchester\\_chor/das\\_neue\\_werk/programmheft1402.pdf](https://www.ndr.de/orchester_chor/das_neue_werk/programmheft1402.pdf) (Pristupljeno: 6. 2. 2022.)

ironične komentare koji su bili dio razgovora s njegovim studentima o „cijelom neotonalnom i postmodernom pokretu” i o važnosti aktualne rock i pop glazbe.<sup>10</sup>

Slika 1. György Ligeti, *Continuum*

Frau Antoinette M. Vischer gewidmet CONTINUUM für Cembalo György Ligeti 1

*Prestissimo*\*) *molto legato* (\*\*)

auf zwei Manualen:  
 beide Manuale;  
 nur 8' (so weit das Instrument es zulässt, möglichst wenig Unterschied in der Lautstärke der beiden Manuale)

NB: b, ♯ gelten jeweils für das betreffende Notensystem (= für die betreffende Hand), sie gelten auch über die punktierten Linien (die keine Taktstriche repräsentieren) hinweg, so lange bis die betreffende Note durch ein neues Vorzeichen geändert wird.

\*) *Prestissimo* extrem schnell, so dass die Einzeltöne als solche kaum mehr wahrzunehmen sind, sondern zu einem Kontinuum verschmelzen. Sehr gleichmäßig, ohne jede Artikulation spielen. Die vertikal punktierten Striche sind keine Taktstriche (Takt bzw. Metrum gibt es hier nicht) sondern dienen nur zur Orientierung für das Zusammenspiel der Hände, wird berechnet je 16 Anschläge. \*\*) *Molto legato* jede angeschlagene Taste bleibt niedergedrückt so lange wie möglich (bis kurz vor ihrem Repetieren bzw. bis zu einem neuen Anschlag mit dem selben Finger) - FORTSETZUNG AUF DER NÄCHSTEN SEITE

<sup>10</sup> Kerékfy, M. (2017). Ironic self-portraits?: Ligeti's Hungarian Rock and Passacaglia ungherese, u: György Ligeti's Cultural Identities, Routledge, str. 219 – 229. <raspoloživo na: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315592411-14/ironic-self-portraits-m%3%A1rtonker%3%A9kfy>> [Pristupljeno: 9. 9. 2021.]

## 6. *Passacaglia ungherese*

S obzirom na skladateljevu privrženost etničkim elementima u glazbi, Ligetijev se opus može podijeliti na tri vremenska razdoblja. Do 1956. godine Ligeti koristi istočnoeuropske folklorne elemente na način mađarskih skladbi četrdesetih i pedesetih godina 20. stoljeća, no napuštajući Mađarsku oni prestaju biti njegova glavna inspiracija u radu te se okreće serijalnoj tehnici skladanja, mikropolifoniji, glazbenom minimalizmu, itd. Međutim, od 1978. pa nadalje, etnička glazba ponovno postaje središtem njegova stvaralaštva, iako na bitno drugačiji način nego prije.

*Passacaglia ungherese*, o kojoj je ovdje i riječ, upravo je jedno takvo, folklorom obojeno djelo kraćeg opsega za čembalo solo nastalo u prosincu 1978. godine i posvećeno Ligetijevim prijateljima iz Švedske, Evi Nordwall, čembalistici podrijetlom iz Čehoslovačke i njezinom suprugu, švedskom muzikologu Oveu Nordwallu. Tema passacaglie ne izlaže se u basu (kako je to uobičajeno u baroku), već na samom vrhu klavijature u dionici diskanta, a trajanjem obuhvaća dva takta (osam polovinki). Taj obrazac u polovinkama – kroz cijelu kompoziciju ponovljen trideset i pet puta – predstavlja ostinato koji će se, jer je tema sama po sebi u silaznom nizu, konstantno kretati silaznom putanjom, u iznimnom širokom opsegu preko čitave klavijature čembala, od *d'''* do *C*. Kontinuirani pokret duž klavijature – u slučaju *Passacaglie ungherese* riječ je o kontinuiranom silasku – Ligeti je na sličan način iskoristio nešto kasnije u klavirskoj etidi *L'escalier du diable* (Vražje stepenište) gdje se stvara iluzija konstantnog uspona.

Tema se na početku skladbe izlaže imitativno, te joj se u trećem i četvrtom taktu pridružuje stalni kontrapunkt čija je melodijska linija izvedena parafrazom motiva B-A-C-H,<sup>11</sup> a čije su ritamske vrijednosti identične onima u temi. Vertikalno gledano, suzvučje kontrapunkta i teme rezultira intervalima terci i seksti, pogodnima za upotrebu obrtajnog kontrapunkta, što Ligeti kontinuirano koristi tijekom "silaska" teme duž klavijature, izmjenjujući dionice svaka dva takta. Kompleks teme i stalnog kontrapunkta koji se kontinuirano provodi tijekom skladbe ujedno predstavlja ostinatni materijal iznad i ispod kojega Ligeti izlaže varijacije. Kako je tema relativno kratka (dvotakt), Ligeti izbjegava oblikovati varijacije na način kako je to bila praksa u baroku (po principu da duljina varijacije

---

<sup>11</sup> Primjerice, motiv kontrapunktne linije u t. 3 koji obuhvaća tonove e – es – cis – d u transponiranom obliku odgovarao bi tonovima c – h – a – b.

odgovara duljini teme), nego se odlučuje za izlaganje duljih melodijskih linija usporedno s ostinatnim obrascem teme i kontrapunkta.

Promatrajući formu *passacaglie*, dva su načina analize koja se mogu uzeti u obzir. S obzirom da je riječ o ostinatnoj formi, ostinatni obrazac je onaj (mehanički) element koji će odrediti ostinatne odlomke. S druge strane melodijski obrasci kao svojevrsni slobodni kontrapunkt (*floridus*) ili improvizacija nad ostinatom predstavljaju kreativni element svake varijacije. Sam nastup pojedinih varijacija većinom je "zamagljen", budući da se nova improvizacijska gesta (ujedno i početak nove varijacije) uvodi na nenaglašenom dijelu takta, njegovoj četvrtoj dobi, kako bi se zamaglio početak nove varijacije (takav princip čest je u improvizacijskoj praksi).

Nakon izlaganja teme i kontrapunkta, u t. 5 na posljednjoj dobi kreće prva melodijska varijacija s karakterističnim mađarskim motivima (s obrnutim punktiranim ritmom u slijedu četvrtinka-punktirana polovinka) te završava kadencom *in A* u t. 13. Nazvat ćemo taj dio **1A**, jer će onaj sljedeći, **1B**, s početkom u t. 15 biti sličan prvome u ritamskim vrijednostima i mađarskim motivima s ukrasima. Harmonijski gledano, Ligeti zanimljivo kombinira terce i sekste s motivima melodije što rezultira disonantnim sudarima i zanimljivim akordima, a samu improviziranu melodiju dodatno "začinjava" brojnim ukrasima i prohodnim tonovima kao kontrast statičnoj temi. Upute koje Ligeti daje za izvođenje ornamenata odgovaraju baroknoj praksi, no ono što olakšava shvaćanje istih je luk koji povezuje glavnu notu i njoj pripadajući ukras. Ukras koji prethodi glavnoj noti ujedno je skraćuje (budući da nastupa na dobu),<sup>12</sup> dok ukras koji dolazi nakon glavne note Ligeti promatra uvijek u sklopu nje same te ju na isti način skraćuje.<sup>13</sup>

Nakon kadence *in E* u t. 24 slijedi druga varijacija, **2A**, s melodijom u kojoj je sve češća upotreba niza uzastopnih četvrtinki, a rjeđe tzv. mađarskog motiva. Nakon kadence *in D* u t. 36, u t. 37 na četvrtoj dobi započinje **2B** uvođenjem četvrtoga glasa, tj. *floridus* koji je dosad bio jednoglasan postaje dvoglasan, a harmonijski intervali kvarte i sekunde dodatno intenziviraju tijek skladbe. Druga varijacija zaključuje se kadencom *in C* u t. 48, nakon koje u t. 49 na četvrtoj dobi počinje treća varijacija: njezin prvi dio **3A** započinje osminskim impulsom u melodiji, a melodijske geste tog odsjeka uglavnom prate model ritamskog *decrescenda*,

---

<sup>12</sup> „Ornaments preceding a note always fall on the beat, shortening the principal note.”

<sup>13</sup> „Ornaments following a note always fall within the beat, shortening the note they follow. They are played legato and are also slurred to the note that follows them.”

započinjući osminkama, smiruju se uvođenjem četvrtinki i potom polovinki. Slijedi kadenca *in D* u t. 55 na 1. dobi, te na 4. dobi istoga takta započinje **3B** *floridusom* koji se intenzivira dvoglasjem te upotrebom zrcalne imitacije i inverzijom među glasovima (u t. 56-60).

Posljednja, četvrta varijacija prati ideju ritamskog *crescenda* te se iz tog razloga Ligeti odlučuje za uvođenje šesnaestinskog pokreta u t. 61, kojim započinje četvrta varijacija. Očita je i skladateljeva namjera da odustane od uvođenja nove varijacije na dosad uobičajeni način nastupom na nenaglašenoj, posljednjoj dobi takta, te je izbor početka varijacije na prvoj dobi t. 61 jasna potvrda skladateljeve želje da slušatelja zatekne i zaprepasti virtuosnim impulsom. Temelj varijacije čini *floridus* u šesnaestinkama, s povremenim korištenjem tzv. mađarskog motiva, ovdje svedenim na kombinaciju osminke i četvrtinke (u t. 61), te njegovom daljnjom transformacijom u motiv karakterističnog sinkopiranog ritma u trajanju punktirane osminke izolirane šesnaestinskim pauzama. Taj se motiv pojavljuje u dionici *floridusa*, a umetanjem šesnaestinskih pauza jasno prekida tijek nizova šesnaestinski, stvarajući osim sinkopiranog ritma (potcrtanog *tenuto* udarom) i određeni perkusivni efekt zahvaljujući korištenju harmonijskog intervala sekunde (od t. 63 nadalje). Porast intenziteta očit je u t. 68 gdje skladatelj inzistira na sinkopiranom motivu uz korištenje većih skokova (za što koristi križanje ruku), a originalni interval sekunde proširuje u manje clusterse, odustajući pritom od redovitog protoka šesnaestinki uvođenjem sve češćih pauza koje stvaraju utisak isprekidane i istrzane melodijske geste.

Povremeno pojavljivanje nizova šesnaestinki i odustajanje od njih jasno upućuje na postupno smirivanje *floridusa*, što je i skladatelj potcrtao oznakomg *pochiss. allargando poco a poco* na koncu t. 70, gdje započinje svojevrsna *coda* koja se odlikuje postupnim gašenjem aktivnosti, ritamskim *decrescendom* i smirajem u dubokom registru klavijature. Promatrajući završetak skladbe, zadnji nastup teme u t. 73 nije potpun, a završetkom na sedmom tonu teme skladba se zaključuje kadencom *in E*, u kojoj prepoznajemo polarni odnos korištenjem spoja intervala *D-B* i *E-Gis*. Ta polarnost nije slučajna, budući da je interval tritonusa značajno zastupljen tijekom skladbe, a što se posebno dobro uočava u t. 71-74 gdje se u dionici lijeve ruke uočava polarni odnos harmonijskih intervala u kompleksu teme i stalnog kontrapunkta, dok je u dionici desne ruke čest melodijski interval tritonusa. Zanimljivo je završnu gestu ritamskog *decrescenda* kojom se skladba postupno, gotovo mehanički „gasi“ dovesti u vezu sa sličnim principom gašenja automata ili muzičke kutije kakav je Ligeti posebno uspjelo iskoristio u još jednom antologijskom djelu, *Simfonijskoj poemi za 100 metronoma* (1962.).

## Passacaglia ungherese

György Ligeti  
(Dezember 1978)

TEMA  
Andante  $\text{♩} = 69$   
sempre legato

"b-a-c-h"

tema u obrtajnom kontrapunktu

(sempre legato)

Iz ove kratke analize možemo zaključiti da se po slogu i ostanatnoj temi ova passacaglia svakako razlikuje od tradicionalnog shvaćanja passacaglie kod koje je tema uvijek prisutna u basu. S obzirom na slog djela, ovu glazbenu minijaturu mnogo je uputnije dovesti u vezu ostanatnih oblika ranobaroknih skladatelja i njihovih passacaglia i chaconna iz 16. stoljeća. Primjerice, princip variranja iskorišten u *Passacagli ungherese* blizak je onom kod Sweelinckove *Kromatske fantazije*, gdje varijacije nisu posebno označene već se, ritmički varirane, nižu jedna za drugom uz korištenje ritamskog *crescenda* i migracijom ostanatnog obrasca koji prelazi iz jednog registra u drugi.

Upućenost na ranobarokne modele kao uzor za skladanje *Passacaglie ungherese* vidljiv je i u Ligetijevoj odluci da fiksira ugodbu čembala na tzv. srednjjetonsku ugodbu (eng. meantone temperament, njem. Mitteltönige Stimmung) s težnjom da se što je više moguće približi zvuku povijesnog instrumenta. Kako se u *Passacagli ungherese* kao glavni gradivni materijal

koristi osam intervala, preciznije četiri velike terce i četiri male sekste (velike terce u obratu), izbor srednjetojske ugodbe (korištene u 16. stoljeću) nudi mogućnost da upravo ti intervali zvuče čisto i kvalitetno, a time i Ligetijevu skladbu stavlja u određeni kontekst rane glazbe i direktnu vezu s njom.

Još jedan primjer "modernizacije" postupaka karakterističnih za ranu glazbu iz Ligetijeva stvaralaštva predstavlja ranije nastali 11. stavak ciklusa *Musica Ricercata*, kasnije objavljen u vidu samostalne skladbe za orgulje solo pod nazivom *Ricercare per organo – Omaggio a Girolamo Frescobaldi* (1953.). Očita je poveznica s Frescobaldijevim djelom *Fiori musicali*, zbirkom triju orguljskih misa skladanih 1635. godine, među kojima je *Missa degli Apostoli* (Misa za blagdane svetaca) i njezin *Recercar Chromatico post il Credo* koji je Ligetiju poslužio kao inspiracija za skladanje vlastitoga ričerkara s baroknom temom koju je dodatno kromatizirao i iz nje izveo dvanaestonsku temu 11. stavka *Musice ricercate*.

Slika 3. Girolamo Frescobaldi, *Missa degli Apostoli, Recercar Chromatico post il Credo*, tema



Slika 4. György Ligeti: *Musica Ricercata*, 11. stavak, tema



## 7. Zaključak

Ponovno otkriće passacaglie u 20. stoljeću dokazuje koliko je pogrešno pretpostaviti da određena glazbena forma može imati valjanost samo tijekom jednog razdoblja. Naime, pojedini stilski i idiomatski aspekti nekog glazbenog oblika određeni su razdobljem i sadržani su u istome, ali sam oblik djela nije nužno statičan i vremenski ograničen. Analizom *Passacaglia ungherese* mogli smo uočiti skladateljevu težnju da se korištenjem elemenata svojstvenih razdoblju baroka, poput preciziranja ugodbe, ornamentacije, kromatskih pomaka jasno izvedenih iz motiva *B-A-C-H*, približi idealu baroknoga djela s dozom vlastite originalnosti. Isto tako, ova skladba izvrstan je primjer kako se glazbeni oblici nastali u ranoj glazbi mogu predstaviti u jednom novom, modernom ruhu koji osim što otvara novi pogled u nepoznato može pobuditi veću zanimaciju za istraživanje rane glazbe i čembala kao unikatnog instrumenta vrijednog veće promocije u svim glazbenim žanrovima.



## 8. Literatura

1. Javora, K. (2015). Analitička i izvedbena povijest razvoja passacaglie i ciaccone te njihova razlika u periodu od Girolama Frescobaldija do Johanna Sebastiana Bacha, Zagreb.
2. Kerékfy, M. (2017). Ironic self-portraits?: Ligeti's Hungarian Rock and Passacaglia ungherese, u: György Ligeti's Cultural Identities, Routledge, str. 219 – 229. <raspoloživo na: <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9781315592411-14/ironic-self-portraits-m%C3%A1rton-ker%C3%A9kfy>> [Pristupljeno: 9. 9. 2021.]
3. Palmer, L. (2019). Contemporary Harpsichord Music, u: Kroll, M. (ur.), The Cambridge Companion to the Harpsichord. Cambridge: Cambridge University Press, str. 324 – 346
4. Stein, L. (1959). The Passacaglia in the Twentieth Century. Music & Letters, 40(2), str. 150 – 153. <raspoloživo na: <http://www.jstor.org/stable/728985>> [Pristupljeno: 8. 1. 2022.]
5. Troschke, M. von, (2016). Passacaglia. [Internet], <raspoloživo na: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11926>>, [Pristupljeno: 8. 1. 2022.]
6. Walker, T. (1968). Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History. Journal of the American Musicological Society, 21(3), str. 300 – 320. <raspoloživo na: <https://doi.org/10.2307/830537>>, [Pristupljeno: 8. 1. 2022.]
7. Programska knjižica koncerta *György Ligeti und Béla Bartók* održanog 23. 5. 2019. u Hamburgu (autor teksta: Robert Krampe). Dostupno na poveznici: [https://www.ndr.de/orchester\\_chor/das\\_neue\\_werk/programmheft1402.pdf](https://www.ndr.de/orchester_chor/das_neue_werk/programmheft1402.pdf) (Pristupljeno: 6. 2. 2022.)