

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Franz Liszt a jeho klavírní dílo

Bakalářská práce

Vedoucí bakalářské práce: MgA. Vít Gregor, Ph.D.

Autor bakalářské práce: Daniel Hutař

Studijní obor: Specializace v pedagogice (hudební výchova- hra na nástroj)

Diplomová práce ukončena: duben 2012

Anotace

Tato bakalářská práce stručně popisuje život Franze Liszta a charakterizuje jeho klavírní dílo. Rozbory skladeb se soustředí na novátorské prvky a přínosy v oblasti pianistické techniky a hudebních forem.

This bachelor thesis consists of two parts. The first one briefly describes Franz Liszt's life and his piano work. The second part deals with analysis of Liszt's compositions focusing on the innovative features and assets in connection with piano technique and musical forms.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci zhotovil samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 13. 4. 2012

Daniel Hutař

Obsah

Úvod	5
1. Stručný životopis Franze Liszta	6
1.1 Začátky (1811 – 1830).....	6
1.2 Osudová setkání (1830 – 1833).....	8
1.3 Osudové ženy (1833 – 1847).....	9
1.4 Výmarské období (1848 - 1861).....	12
1.5 Římské období (1861 – 1869).....	15
1.6 Poslední léta života (1869 – 1886).....	14
2. Liszt jako osobnost	16
3. Charakter díla	19
3.1 Formy.....	19
3.2 Díla k závěru života.....	20
3.3 Klavír.....	20
4. Díla	22
4.1 Sonáta h moll.....	23
4.2 1. Koncert pro klavír a orchestr Es dur.....	27
4.3 2. Koncert pro klavír a orchestr A dur.....	30
4.4 Totentanz.....	33
4.5 Transcendentální etudy.....	36
4.5.1 Preludium.....	36
4.5.2 Molto vivace.....	36
4.5.3 Paysage.....	37
4.5.4 Mazeppa.....	38
4.5.5 Feux Follets.....	39
4.5.6 Vision.....	40
4.5.7 Eroica.....	40
4.5.8 Wilde Jagd.....	41
4.5.9 Ricordanza.....	42
4.5.10 Allegro agitato molto.....	43
4.5.11 Harmonies du Soir.....	44
4.5.12 Chasse – Neige.....	45
Závěr	46
Bibliografie	47

Úvod

V této bakalářské práci jsem se pokusil o stručné nastínění života Franze Liszta a jeho klavírního díla. Důvodů, proč jsem se rozhodl psát o tomto skladateli je hned několik. Chtěl jsem pochopit Lisztovu hudbu, a to jednak skrze jeho životní osudy a pak i skrze okolnosti vzniku některých jeho nejzajímavějších děl. Dále mi šlo o zmapování největších skladatelových přínosů a originálních prvků v oblasti hudby, konkrétně v klavírní tvorbě – jeho výjimečný rozvoj pianistické techniky, hudebních forem a celkově skladebního chápání.

Bakalářskou práci jsem rozdělil na čtyři hlavní části – skladatelův život, povaha Lisztovy osobnosti, charakter jeho díla a rozbor jeho nejznámějších klavírních skladeb. V rozboru jsem se snažil zaměřit na přínosy popisovaného díla a na jeho novátorské, do té doby málo používané, prvky.

1. Stručný životopis Franze Liszta

Na úvod by bylo dobré nastínit stručný životopis Franze Liszta, díky kterému by se daly dovysvětlit některé skladatelovy myšlenky a pohnutky, jež formovaly jeho hudební vkus a zaměření. Na základě těchto informací snad lze lépe pochopit například skladatelovu zálibu v určitých hudebních tématech a udělat si celkový obrázek o Lisztově díle.

1.1 Začátky (1811 - 1830)

Franz Liszt se narodil 22. října roku 1811 v Raidingu v Uhrách (dnešní Rakousko). Všeobecně je považován za maďarského skladatele z části německého původu, vyskytlo se však i několik nových pramenů, které odkazují na jeho slovenské kořeny¹. Nutno dodat, že tyto zdroje trpí nedostatkem seriózních důkazů.

O předcích Franze Liszta není z důvodů tureckých válek dochováno příliš informací, je však známo, že skladatelův děd, Georgius Adam List, byl třikrát ženatý a zplodil dvacet šest dětí. Mnoho z nich se dalo na povolání kněžích, k čemuž později inklinoval i Franz.

Adam Liszt, skladatelův otec, působil u knížete Esterházyho jako písař. Úředně byl vázán do Eisenstadtu, letního sídla knížete, kde měl možnost rozvíjet svoje hudební amatérské nadání a setkávat se významnými skladateli, jakými byli i L. Cherubini, nebo J. N. Hummel. Později byl Adam přeložen do Raidingu, kde se roku 1810 oženil s Němkou Annou Lagerovou, která o rok později porodila jejich jediné dítě – Franze.

Franz byl od narození křehké tělesné konstituce, která se v dětství silně odrážela na jeho zdravotním stavu. Chlapec byl často nemocný a někdy upadával do zvláštních stavů bezvědomí. Jednou to dokonce vypadalo, že Franz zemřel a rodiče si zavolali místního truhláře pro odebrání mír na jeho rakev. Tyto zdravotní problémy však nakonec časem odezněly.

V dětských letech v sobě také Franz našel zájem o hudbu. Největší vliv v této oblasti měl na něj jeho otec, amatérský hudebník ovládající několik nástrojů, především

¹ DEMKO, M. *Ukradený skladatel*, Bratislava : Eko-konzult, 2010. 191 s. ISBN 978-80-8079-136-0.
DEMKO, M. *Stratený syn Slovenska*, Bratislava : Slovenská biologická spoločnosť SAV, 2003. 163 s. ISBN 80-968314-9-6.

klavír, a protože Franz projevoval o tento instrument obrovský zájem, Adam ho na něj začal učit. U syna se velmi brzy projevila neuvěřitelná schopnost improvizace a schopnost pojmut velké množství hudebního materiálu.

Franz rychle zlepšoval svoji techniku, dělal ohromné pokroky a po několika menších koncertech v jeho rodném městě a blízkém okolí se předvedl před samotným knížetem Esterházyem v Eisenstadtu. Ten mu po strhujícím a vydařeném výkonu uspořádal velký koncert v Bratislavském paláci (jedno ze sídel Esterházyů), který se konal 26. listopadu roku 1820 a stal se pro devítiletého Franze přelomovým. Po vynikajícím úspěchu se šest knížat² dohodlo, že budou malému virtuóзовi v časovém horizontu šesti let dodávat sumu 600 zlatých ročně.

Po této události se Adam Liszt vzdal své práce a odstěhoval se s celou rodinou do Vídně, kulturního centra. Adam zde chtěl najít pro svého syna adekvátního profesora hudby. Jeho prvotní myšlenka byla vyhledat Johanna Hummela. Ten však vyžadoval příliš vysoký honorář za lekci a tak další volba padla na Carla Czerného, který Franze ochotně přijal. Z počátku si sice honorář účtoval, brzy však od něj upustil a učil svého svěřence zadarmo.

Vedle těchto lekcí navštěvoval malý Franz i Antonia Salieriho, od nějž se naučil skladebním technikám a hudební teorii. Po nějaké době se také poprvé představil vídeňskému publiku na koncertě po boku Karoliny Ungerové (v té době slavné zpěvačky) a dočkal se mimořádného ohlasu. Ten se opakoval i o rok později, na podzim roku 1823. Jeho koncert dokonce navštívil sám Ludwig van Beethoven. Všechny tyto úspěchy, kontakty s významnými umělci a začínající věhlas položily základy Franzovy „světové klavíristické kariéry“.

Dalším navštíveným městem, ještě téhož roku, byla, hned po koncertech v Mnichově, Stuttgartu a Strassburgu, Paříž. Franz zde chtěl nastoupit na konzervatoř, kterou vedl Luigi Cherubini, ten ale mladého klavíristu odmítl přijmout - prý se na škole nesmí vzdělávat žádný cizinec. Naštěstí se s tím Franz poměrně dobře vyrovnal, snadno si totiž našel učitele z konzervatoře, i když na ní nestudoval. Jeho novými profesory byli Antonín Rejcha³ a Ferdinando Paër⁴, kteří ho vyučovali skladbu.

2 Byla to knížata Apponyi, Amadée, Erdödy, Esterházy, Szapary a Viczay

3 Rejcha Antonín, český hudební skladatel, pedagog a hudební teoretik, jeho žáky byli např. H. Berlioz, C. Franck, Ch. Gounod a F. Liszt

4 Paër Ferdinando, italský skladatel, ve své době známý převážně pro své opery (55) a oratoria

Tito pedagogové a četná doporučení otevírali Franzovi cestu do šlechtických salónů a zajišťovali mu stálou koncertní činnost. Zanedlouho dosáhl Liszt podobného věhlasu jako kdysi ve Vídni, stal se miláčkem publika a dalo by se říci, že i pařížskou celebritou. V této době, v pouhých dvanácti letech, začal také pracovat na své první opeře *Don Sanche aneb Zámek Lásky*.

V květnu roku 1824 se Franz vydal pouze se svým otcem do Anglie, kde absolvoval řadu koncertů, mimo jiné před králem Jiřím IV. Poté se opět vrátil do Paříže, kde byla 17. října roku 1825 uvedena jeho výše zmiňovaná opera. Dílo však kvůli svým skladebním nedostatkům upadlo v zapomnění.

Na Liszta brzy dopadla krize dospívání, podléhal depresivním náladám a nervovým vyčerpáním. Na těchto stavech se výrazně podílela i smrt jeho otce roku 1827 a zmařená první láska mezi ním a jeho žačkou Karolínou. Franz přestal hrát na klavír, stáhl se do ústraní a dokonce uvažoval nad tím, že by úplně odešel z kulturního života a stal se knězem.

Toto období odeznávalo relativně pomalu. Liszt vyučoval jen tolik lekcí, kolik bylo zapotřebí k tomu, aby uživil sebe a svoji matku. Upustil od komponování a místo toho se nořil do knih slavných literátů a filosofů (V. Hugo, H. Heine, A. Lamartine, F. Chateaubriand...). Z jeho pochmurného smýšlení ho vytrhla až „Červencová revoluce“⁵ v roce 1830, která v něm podnítila chuť zkomponovat *Revoluční symfonii*. Do Liszta se navrátila tvůrčí energie a stal se dospělým, sečtělým a intelektuálně vystupujícím umělcem.

1.2 Osudová setkání (1830 - 1833)

Na začátku 30. let se Liszt setkal s několika umělci, kteří na něj a jeho dílo měli zásadní vliv. Pátého prosince roku 1830 se Franz zúčastnil premiéry *Fantastické symfonie* od Hectora Berlioze, jež na něj velmi zapůsobila. Skrývala v sobě totiž řadu nových prvků, kterými se Liszt později nechal inspirovat, a to hlavně ve své orchestrální tvorbě. Jednalo se o inovativní způsoby orchestrace, programnost díla a využívání *idée fixe*.⁶

Dále na jeho tvorbu významně zapůsobila hra polského skladatele a klavíristy Frederyka Chopina, který na začátku 30. let přijel do Paříže. Chopinova klavírní hra se

5 Červencová revoluce – 3 denní revoluce vedoucí k pádu rodu Bourbonů v čele s Karlem X, který se pokusil rozpustit parlament. Na trůn se dostává liberálnější monarchie v čele s Ludvíkem Filipem

6 *Idée fixe*, utkvělá myšlenka či leitmotiv. Krátký hudební motiv příznačný pro určitou postavu, myšlenku apod.

vyznačovala lehkou, jemnou a zpěvnou virtuositou, originalitou a vybroušenou technikou. Podobně jako H. Berlioz se i F. Chopin stal Lisztovým přítelem (Chopin mu věnoval 1. cyklus 12 koncertních etud).

Poslední velký skladatel, který Franze v té době ovlivnil byl Niccolò Paganini, exhibicionistický, houslový virtuóz, který posunul techniku houslové hry až za hranici tehdejších možností. Svým nezvyklým vzhledem⁷, neuvěřitelnou technikou a uchvacující osobností byl často podezírán z toho, že se spolčil s ďáblem⁸. Všechny tyto vlastnosti a celková aura umělce ovlivnily Liszta natolik, že se chtěl stát „Paganinim klavíru“, a to se mu nakonec také podařilo.

1.3 Osudové ženy (1833 - 1847)

Roku 1833 se Liszt setkal s hraběnkou Marií d'Agoult, jeho první životní partnerkou. Marie však byla v té době vdaná a měla dvě děti, oba milenci si proto pouze tajně dopisovali (je zachována jejich milostná korespondence). Liszt mohl veřejně projevat své sympatie k hraběnce pouze tím, že jí věnoval několik děl. Tento společensky nepřipustný vztah trval až do roku 1835, kdy Marie utekla s Franzem do Ženevy ve Švýcarsku a nechala se s manželem rozvést.

Liszt si opět v novém městě brzy vydobyl svým klavírním uměním respekt, uznání a získal si oblibu místní veřejnosti. V Ženevě se začal také věnovat učení na nově vzniklé konzervatoři, kde později obdržel titul „čestného profesora“. Marie se zatím věnovala literární činnosti (pod pseudonymem Daniel Stern) a přivedla na svět Franzovi první dítě, dceru Blandine.

Přestože se jim nevedlo špatně, odjel Liszt po roce a půl s Marií (dceru Blandine nechali ve Švýcarsku u pěstounů) zpět do Paříže, do mnohem kulturnějšího prostředí, než jakým mohla Ženeva kdy být. Franz zde měl možnost se opět vrátit do centra dění a po relativně dlouhé době se opět předvést před publikem. Vedle řady koncertů Liszt podstoupil i několik „klavírních soubojů“ - mezi tím, co byl Franz ve Švýcarsku se totiž objevilo několik pianistů, kteří chtěli svojí virtuositou předčít a nahradit nepřítomného Liszta. „Duely“ však nepřinesly žádné překvapení a Franz si svojí „pozici

7 Paganini trpěl Marfanovým syndromem, genetickou poruchou tkáně. Příznaky: vysoká postava, dlouhé tenké končetiny, dlouhé tenké prsty, apod.

8 Pro podezření, že se Paganini spolčil s ďáblem mu nebyl umožněn po jeho smrti řádný pohřeb na hřbitově. Řádný pohřeb mu byl umožněn až 36 let poté, roku 1876.

nepřekonatelného virtuóza“ udržel.

Nedlouho poté se ale Liszt dal na cestu, tentokrát do Itálie. Vystupoval v operním domě *La Scala* v Miláně a seznámil se s G. A. Rossinim. Manželka Marie mu také v Itálii porodila druhou dceru Cosimu.⁹ V Itálii se Liszt dozvěděl nepříjemnou novinu, že Uhry byly zničeny rozvodněným Dunajem a rozhodl se proto odjet do Vídně, kde by vybral ze svých koncertů peníze na pomoc Uhrám. Tentokrát odjel bez manželky.

Koncerty sklidily obrovský ohlas i u zhýčkaného, kulturou prosyceného vídeňského publika. Liszt si navíc zajistil přízeň šlechty a stal se miláčkem davu. Po tomto úspěchu se vrátil za Marií do Itálie, kde pokračoval ve svém koncertním turné. V Římě 9. května roku 1839 se narodilo jeho třetí dítě, syn Daniel. Krátce na to se Franz s Marií opět rozloučil, když odjel do Vídně a jeho družka následně do Francie.

Situace se začínala opakovat, veškeré Lisztovy koncerty byly vyprodané a stovky lidí bylo zapsáno na čekací listině na eventuální další klavíristův koncert. Ještě větší triumf byl však pro Franze připraven v jeho rodných Uhrách, v městech Prešpurku¹⁰ a v Pešti¹¹, kde byl oslavován jako národní hrdina, uherský sněm ho chtěl povýšit do šlechtického stavu a byla mu předána šavle posázená drahokamy jako symbol vysoké úcty. Publikum mu po koncertech z kočáru vypřahovalo koně, aby jej samo mohlo táhnout a mimo další pocty získal titul čestného občana Pešti. Liszt během svého veleúspěšného turné ještě stihl návštěvu rodného města Raidingu, kde se opět setkal s hudbou cikánů, s níž přišel do styku naposledy jako malý chlapec a která byla určitě jedním z jeho zdrojů inspirace k napsání řady skladeb¹².

Jeho další zastávkou byla Praha, poté odjel do Lipska, kde hrál v operním domě *Gewandhaus* a snad vůbec poprvé zde Franz zažil chladné přijetí od publika. Na druhém koncertě ale dopadl o poznání lépe. V Lipsku se také setkal s F. Mendelssohnem-Bartholdym a R. Schumannem.

Nedlouho poté se Franz objevuje v Londýně, kde na jednu stranu upoutává obecnost¹³ a hraje před královnou Viktorií, na stranu druhou ale budí v puritánské společnosti pohoršení tím, že žije s Marií d'Agoult nesezdaný a chodí příliš odvážně oblečený (podle pařížské módy). Ani jeho koncertní šňůra po anglických městech

9 Jméno je odvozeno od jezera/oblasti Como, kde přišla Cosima na svět.

10 Prešpurk, dnes Bratislava, hl. město Slovenska

11 Pešť, dnes součást maďarského hl. města Budapešť

12 Cikánská hudba se odráží např. v jeho *Uherských rapsodiích*

13 Kritika mu prý pouze, trochu úsměvně, neodpustila, že při koncertech rozbil dva klavíry

nedopadla příliš dobře – po pár koncertech bylo turné pro nezáměr zrušeno. Liszt se proto vrátil zpátky do Paříže.

Jeho koncertní činnost stále pokračovala ve strhujícím tempu, cestoval po celé Evropě (v tu dobu hlavně Německo, Rusko) a kdekoliv, kde byl, vzbuzoval větší a větší senzaci. Všude bylo možné zakoupit jeho podobizny, obrázky a další a další předměty s lisztovskou tematikou. Ženy se přely o jeho rukavičky, zbytky doutníků...vypukla pravá Lisztovská horečka. To se samozřejmě příznivě podepsalo i na jeho enormních příjmech, vydělával v průměru 300 000 franků za rok¹⁴.

Všechny tyto profesní úspěchy však byly vykoupeny jedním osobním nezdarem – rozchodem s Marií d'Agoult. Marie už delší dobu těžce snášela Lisztovu popularitu, resp. její „temnou stránku“ v podobě zástupu milenek a nekonečných řad obdivovatelek, to vše zesílené nedostatkem času, který trávili pohromadě. Liszt byl neustále na cestách a s Marií se tedy moc neviděl. Hraběnka se proto rozhodla roku 1844 vztah ukončit, opustit své děti (svěřila je do péče pěstounů¹⁵ a vídala je poté jen velmi zřídka) a věnovat se výhradně své literární činnosti - stále pod pseudonymem Daniel Stern¹⁶. Těžká ztráta životní partnerky byla snad alespoň z části vykompenzována začátkem velkého přátelství s Richardem Wagnerem, kterého Liszt v této době potkal. Franz poté opět uspořádal další koncertní turné po Evropě.

Zajímavější přelom nastal až roku 1847, Franz se na své cestě do Kyjeva setkal se svou druhou „osudovou ženou“, kněžnou Carolynou Sayn – Wittgensteinovou. Carolyn, stejně jako před ní Marie d'Agoult, byla v době seznámení se s Lisztem vdaná a měla dítě. I ona se však rozhodla s Franzem uprchnout, tentokrát do Výmaru, který se stal jejich novým domovem. Liszt v tomto městě přijal místo kapelníka a v brzké době z něj vytvořil kulturní místo, kolem kterého se soustředila řada významných umělců. Od této doby také Franz přestal koncertovat a dirigovat za peníze a ve svých pětatřiceti letech se z cestujícího klavíristy v podstatě přeorientoval na skladatele.

14 Pro představu, když se Liszt později domlouval s Wagnerem, že by postavili menší divadlo ve Švýcarsku, přišlo by je to prý na 100 000 franků.

15 Lisztovi děti byly po nějaké době svěřeny jeho matce, jejich babičce, s kterou vyrůstaly v Paříži.

16 Pod tímto pseudonymem napsala i nepříliš lichotivou knihu o Lisztovi – *Nelida*.

1.4 Výmarské období (1848 - 1861)

V období působení ve Výmaru měli na Lisztovo počínání velký vliv jeho družka Carolyn a jeho přítel Richard Wagner. Franz se na jejich popud a díky jejich podpoře rozhodl ukončit svojí koncertní činnost, která ho začínala jak unavovat, tak i roztrpčovat. Jak sám uvedl, cítil se jako cvičený pes, který se musí podvolovat, často i nepříliš umělecky vzdělanému, publiku. Liszt se snažil o hlubší obsah svých děl, předat nějakou myšlenku, rozhodl se proto naplno věnovat komponování. Carolyn a Wagner ovlivňovali i přímo některá Lisztova díla. Franz na jejich naléhání některé části svých kusů předělal a vyhověl tak jejich vkusu a cítění.

Vztah mezi Wagnerem a Lisztem byl oboustranně výhodný. Oba umělci, velmi blízcí přátelé, si dodávali síly k další tvůrčí práci a vzájemně se podporovali. Především Liszt se ukázal jako velmi důležitá osobnost ve Wagnerově životě. Stal se jeho mecenášem, splácel jeho dluhy a celkově ho finančně zajišťoval. Mimo jiné se za něj přimlouval na důležitých místech a především díky svému vlivu a funkci kapelníka byl schopen prezentovat Wagnerovy opery¹⁷. Liszt, jako před tím i u jiných skladatelů, ze své nezištnosti Wagnerova díla protlačoval do popředí, před své vlastní zájmy. Wagner byl na oplátku schopen, s neobvyklou mírou porozumění pro Lisztova díla, Franze podpořit k tvůrčí činnosti. Často také využíval témata z Lisztových děl i když v tomto případě nelze tak úplně mluvit o plagiátorství, témata byla vždy zpracována zajímavým, novým způsobem a Liszt, altruistickým chováním pro něj příznačným, byl nadšen. Trochu v tom viděl i prezentaci svých myšlenek prostřednictvím mladšího přítele.

Kromě tvůrčí činnosti se Liszt věnoval, z pozice kapelníka, propagaci děl řady autorů a přivedl tak do většího povědomí publika řadu skladatelů, ať už žijících, nebo nežijících. Byli to např. L. v. Beethoven, G. F. Handel, G. Donizzeti, Ch. W. Gluck, G. Rossini, C. M. von Weber a mnoho dalších. Za dvanáct let, kdy Liszt působil ve Výmaru, předvedl neuvěřitelné množství děl těchto autorů, zatímco svých nových skladeb předvedl za stejnou dobu pouze dvacet.

V oboru dirigování přinesl Franz inovaci v oblasti gesta. Do té doby zažité „strohé a akurátní mávání“ příliš nevyhovovalo ideám Liszta a romantismu vůbec. Liszt se z počátku potýkal s řadou problémů ze strany orchestrů, nechápajících tento nový způsob

¹⁷ To bylo o to těžší, když se Wagner stal psancem (kvůli podílení se na revoluci) a musel žít po nějakou dobu v exilu ve Švýcarsku. Mnoho divadel a operních domů se proto bálo jeho díla prezentovat.

dirigování. Přesto, že s těmito hudebními tělesy po čase dosahoval lepších a lepších výsledků, vyhrával různé přehlídky a soutěže, kritika se k jeho novátorství stavěla dlouho negativně.

Liszt se samozřejmě vedle kompoziční a dirigentské činnosti věnoval i pedagogice. Vedle „armády slečinek“, jeho obdivovatelek (většina z nich u něj studovala jen kvůli jeho osobě, nikoli kvůli hudbě) vychoval i řadu úspěšných klavíristů (Karel Tausig, Julius Richter, Julius Reubke, J. Wieniawski...), z nichž nejznámější je asi Hans von Bülow, který byl s Franzovým životem i osobně spjatý. Bülow utekl k Wagnerovi (který mu poradil, aby se věnoval umění a vzepřel se rodičům, kteří z něj chtěli mít právníka) a poté k Lisztovi, kterému byl doporučen. Mezi oběma následně vzniklo pouto, téměř až otcovsko – synovské. Bülow se během několika let pod mistrovým vedením vypracoval ve výborného klavírního virtuóza, dirigenta a propagátora děl obou svých „zachránců“ - Wagnera a Liszta.

Nedlouho poté se Bülow seznámil s mladší dcerou Franze, Cosimou, která se pro něj později stala „femme fatale“ a 18. srpna roku 1857 se vzali. Starší ze sester Blandine také dlouho neotálela a o pár měsíců později, 22. října roku 1857 se vdala za Emila Olliviera, vysokého politického představitele v Paříži.

Poslední tři roky strávené ve Výmaru se Liszt zřekl své funkce kapelníka. Mohlo za to částečně nepochopení publika pro některé skladby (ne jen jeho vlastní), které dirigoval, ale především nepříznivé prostředí ze strany pohlavárů a dalších uměleckých funkcionářů. Důvodem rozepře byla hlavně žárlivost, ale také neshoda ve způsobu vedení divadla. Záminkou pro vystupňované útoky proti Lisztovi byl i jeho volný, nemanželský vztah s Carolynou, s kterou veřejně žil - to bylo tenkrát považováno za společensky velmi těžko přijatelné faux pas. Franz se tedy stáhl do ústraní, přestal dirigovat a zaměřoval se výhradně na tvoření svých děl a pedagogickou činnost. Nutno podotknout, že Liszt ve Výmaru vedle klavíru vyučoval i harfu, varhany a violu.

Poslední měsíce roku 1859 se nesly ve znamení dvou ztrát. Jedna radostnější; Carolynina dcera se vdala a odcestovala za svým manželem (do té doby žila se svou matkou a Franzem) a druhá bolestná; zemřel Lisztův syn Daniel. Daniel strávil poslední chvíle ve Vídni se svou sestrou Cosimou a svým otcem. Zemřel na plicní chorobu ve svých jednadvaceti letech. Liszt na tuto událost reagoval napsáním orchestrální práce *Mrtví*.

O necelé dva roky později, 11. srpna roku 1861, se Liszt s Carolynou rozhodli

přesídlit z Výmaru a odjeli do Říma. Zde se také měli na podzim konečně vzít – od té doby, co Carolyna utekla za Lisztem se marně snažila rozvést se svým manželem, hrabětem Wittgensteinem, který se jí v tom snažil všemožnými způsoby zabránit. Nyní to však vypadalo, že byl rozvod církví konečně povolen a nic už tedy sňatku nemělo bránit. Den před svatbou se však dozvěděli, že rod Wittgensteinů podal další protesty a poté už bylo jasné, že se Franz a Carolyna nikdy nevezmou.

1.5 Římské období (1861 - 1869)

V Římě Liszt opět podněcoval a pozitivně ovlivňoval umělecké dění a stal se takovou „kulturní institucí“, která byla neustále navštěvována umělci ze všech možných odvětví. Stále se věnoval převážně své skladatelské a učitelské činnosti a mezi jeho žáky opět patřili slavné osobnosti a umělci. Tentokrát si však Liszt mnohem pečlivěji vybíral, koho bude učit a koho ne. Chtěl totiž předat své umění a inspiraci pouze těm, kteří za to opravdu stáli a měli šanci to někde dotáhnout (N. a A. Rubinštejnové, G. Sgambati).

V tomto „římském období“ začal Franz inklinovat ke katolicismu. Liszt měl často v průběhu svého života záblesky touhy stát se duchovním a ponořit se do církevního světa, pravděpodobně proto 25. dubna roku 1865 přijal nižší svěcení ve Vatikánu a stal se z něj abbé Liszt (člen řádu Františkánů). Pro tento svůj čin byl Franz podezírán z přetvářky, podlehnutí vlivu Carolyny (hluboce věřící katoličky) a touhy dostat se na pozici „vedoucího“ Sixtinské kaple. Příčiny lze samozřejmě spatřovat i jinde. Liszt byl unaven „přízemními“ požadavky publika, nepochopením řady svých děl, nebo napjatými a chladnoucími vztahy s některými z jeho blízkých přátel (Wagner). Tato nepřívětivá situace, která byla ještě zatížena ztrátou už dvou jeho dětí (po Danielovi zemřela i roku 1862 jeho dcera Blandina) vyústili v touhu najít sama sebe ve víře. Jeho vstup do církve pravděpodobně ovlivnil i jeho přítel, papež Pius IX., vášnivý milovník hudby. Všechny tyto aspekty se tedy sešly, Liszt začal oblékat kleriku a zaměřil se na komponování duchovních děl, jako jsou oratoria, chvalo zpěvy, mše apod. Svá nová, duchovně založená díla, poté předváděl v Pešti a Výmaru. Obě návštěvy zaznamenaly veliký úspěch.

V „římském období“ došlo i ke změně v Lisztově rodinném životě. Jeho dcera Cosima se odloučila od Hanse von Bülowa a provdala se za Richarda Wagnera.

1.6 Poslední léta života (1869 - 1886)

Přibližně posledních patnáct let svého života Liszt pobýval hlavně ve třech městech – v Římě, Výmaru a Budapešti.¹⁸ Později se k těmto městům přidal i Bayreuth, kde působil v nově otevřeném divadle Wagner. Franz se v této etapě života konečně dočkával uznání, i když přicházelo pozvolna. I přes pokročilejší věk a úbytek sil byl stále plný elánu a odhodlání. Nadále se věnoval pedagogické činnosti, komponování a do posledních dní i občasnému koncertování. Všude, kde pobýval, působil jako magnet, byl zván do šlechtických salónů, na dvory knížat a králů, stahovali se ze ním umělci všemožných zaměření a prožíval řadu méně významných románek se ženami.

V této době se také setkal s Ruskou hudbou, resp. hudbou *Mocné hrstky*¹⁹, sám byl Borodinovým přítelem. Přibližně poslední dva roky života, v předtuše blížící se smrti, se rozhodl ještě pro poslední „závěrečné turné“. Objížděl evropská města, většinou ta, ve kterých dříve působil a zúčastňoval se buď jako čestný host prezentace svých děl, nebo svá díla sám předváděl.

Toto poslední „turné“ mu ubralo mnoho sil a stalo se mu osudným (jak ostatně Liszt sám předpokládal). Na cestě do Bayreuthu se Liszt nachladil a o pár dní později, 31. července roku 1886, v obklopení svých žáků a přátel zemřel v horečkách. Jeho pohřeb byl skromný (podle Franzových instrukcí v závěti), náhrobní kámen se nalézá na hřbitově v Bayreuthu.

¹⁸ Budapešť jako město tohoto názvu vzniklo roku 1873 (spojením Pešti, Budína a Starého Budína)

¹⁹ Mocná hrstka, společnost umělců vyznávající nový umělecký ruský směr. Reprezentanti: N.R.Korsakov, M.P.Musorgskij, A.P.Borodin, M.A. Balakirev, C.A.Kjuj

2. Liszt jako osobnost

„Liszt nezná pravidel, ani formy nebo stylu, on je tvoří. U něho bizarnost se stává geniálností, zvláštnosti se ukazují nutností, vznešené se druzí s barokním, největší povýšenost a největší dětinskost se mísí s nejstrašnější silou a s nejsladší intimitou. Je nevysvětlitelný zjev...Po koncertech vítězný vojevůdce zůstává pánem na bojišti. Přemožené klavíry leží roztroušeny kolem něho, přerhané struny vlají jako trofeje, nástroje zbavené vnitřností přehají na všechny strany. Diváci se na sebe dívají v němém úžasu jako po bouřce, která se snesla z jasného nebe. A on, Prometheus, který vytvořil z každé noty bytost, se skloněnou hlavou se usmívá smutně na dav, zahrnujícího potleskem.“²⁰

Takto popsal spisovatel Saphir Moritz Gottlieb ve svém časopisu Lisztův zjev na pódiu.

Liszt byl klavírista – showman, měl všechny předpoklady k tomu, aby zapůsobil na diváky. Ti často podléhali vášním, přímo šleli a nechali na sebe působit Lisztův magnetismus, jeho atraktivní vzhled a teatrálnost. Před začátkem koncertu si Franz vždy publikum prohlédl, nedbale se uklonil, pomalu svlékl obě své bílé rukavičky, odhodil je na zem, prohrábl si rukama své dlouhé, na ramena spadající vlasy, pozdvihl vysoko ruce a s úderem do klaviatury začal hrát.

Toto „showmanství“ byla jedna stránka Lisztovy osobnosti, která se promítala i do řady jeho děl určené pro prvoplánové poblouznění diváků. Byla to díla překypující akrobatickými a efektními technickými pasážemi - v té době pravděpodobně hratelnými pouze pro Liszta samotného. Jeho kolosální a nevídaná technika působila na posluchače neuvěřitelným dojmem a přiváděla nejednoho profesionálního klavíristu k zoufalství. Pianistův charakter, toužící po uznání a obdivu, v něm probouzel exhibicionistické sklony. Jeho egu musela „lahodit“ i řada ocenění a poct, která za svůj život získal. Jednalo se např. o Řád zlaté ostruhy (od papeže Pia IX), drahokamy vykládaní uherská šavle, čestné občanství v několika městech, předsedání Královské hudební akademii v Budapešti a jiné.

Svůj přirozeně atraktivní zjev udržoval umělec i péčí o svůj šatník a oblékal se vybraným způsobem podle poslední francouzské módy. Za svoje koncertní období také

²⁰ CHIESA, M. *Romantický život Lisztův*, Praha : Topičova edice, 1948. s. 88.

stihl nasbírat stovky různých kravat.

Lze o něm ale mluvit i jako o člověku nesmírně altruistickém a velmi vřelém. Poskytoval peníze na rozvoj kultury, provozování hudebních přehlídek, festivalů, na stavbu divadel, dokonce prakticky zaplatil Beethovenův, ne zrovna laciný, pomník. Od jisté doby přestal brát peníze od svých žáků i honoráře za odehrané koncerty, které navíc často pořádal pro dobročinné účely. Lidé ho díky jeho vlivu zahrnovali žádostmi o prosazování svých osobních zájmů, prosili ho o peníze (velkým umělcům často rád vyhověl) a posílali mu svá díla (až z Ruska, Ameriky), aby je mohl shlédnout, ohodnotit atd. Jeho největší přínos je však zřejmě spatřován v propagaci umělců (resp. jejich děl) a rozvoji jejich kariéry. Díky Lisztovi, jeho léty budovanému vlivu a možnostem předvádět díla v koncertních domech a divadlech se mohli méně zámožní umělci dostat do povědomí lidí a dále rozvíjet své schopnosti. Asi nejmarkantnějším příkladem je Richard Wagner, který by se bez Liszta jen velmi těžce prosazoval. Další umělci (ať už žijící, nebo zemřelí), jejichž díla Franz prezentoval, byli např. J. S. Bach, L. v. Beethoven, H. Berlioz, A. P. Borodin, F. Chopin, F. Schubert, R. Schumann, C. Saint – Saëns...atd.

Liszt byl člověk hrdý, bral šlechtu a panovníky jako sobě rovné a nikdy nedovolil, aby se nad něj vyvyšovali. Odmítal hrát na koncertech, kde by musel vcházet do domu postranním vchodem (v té době pro umělce norma) a nemohl by se pohybovat všude tam, kam mohla šlechta. O jeho „drzém“ chování k panovačným šlechticům ostatně koluje řada historek.

Nutno dodat, že by Liszt do aristokratické a kulturně vzdělané společnosti snadno zapadal. Byl inteligentní a sečtělý, jeho rukama prošlo nespočetné množství knih od starších, ale i současných autorů. Přátelil se též s řadou spisovatelů, básníků a malířů. Z nich lze uvést V. Hugo, A. de Musset, A. Lamartine, H. Heine, Ch. Baudelaire, G. Sandová...aj. Jeho vysoké sociální postavení potvrzovaly i konexe, přátelství uzavřená s množstvím šlechticů, knížat, dokonce i carem, císařem, či papežem.

Liszt a jeho vztah k ženám je kapitola sama o sobě. Díky výše zmiňovaným vlastnostem se stal miláčkem žen a současně také jejich velkým milovníkem. I když mezi jeho „osudové“ ženy patřily pouze dvě – Marie d' Agoult a Carolyna Sayn – Wittgensteinová, mimo ně měl i mnoho jiných žen, prožíval s nimi krátké milostné romány a s některými snad měl i neoficiálně děti. Měl obdivovatelky jak v šlechtických kruzích, tak i např. mezi svými žačkami, a to až do svých posledních dnů. Ženy jím byly

posedlé a pronásledovaly ho po celý život. Kromě již uvedeného sbírání rukaviček a nedopalků doutníků ženy slévaly jeho nedopitý čaj, nebo kávu do lahviček, aby je mohly nosit na prsou. Traduje se, že jedna Američanka si prý dokonce odvezla látku ze židle, na které Liszt seděl. Této „Lisztmanie“ využívali samozřejmě i obchodníci, u kterých se daly koupit cetky s lisztovskou tematikou, jeho obrázky, busty, sošky atd.

Není ani proto moc divu, že mu řada lidí „nevěřila“ přestup na víru a přijetí nižšího svěcení. Jak by se mohl Liszt, takový milovník žen, exhibicionista a muž, kterému nedělalo problémy oficiálně žít s ženou, s kterou nebyl sezdán, nebo dokonce s ženou, která byla vdaná za jiného muže, stát klerikem?!

Liszt je v řadě ohledech nepadno uchopitelný charakter, těžko analyzovatelný a plný protikladů. Jeho vlastnosti na jedné straně reprezentují touha po uznání, slávě a exhibicionismu (s trochou povrchnosti), na straně druhé touha po samotě, altruismu, niternosti a snaze o nadčasovou a „nadhodnotovou“ tvorbu.

3. Charakter díla

Franz Liszt se vyznačoval novátorským přístupem jak k tvoření svých děl, tak k jejich provozování.

3.1 Formy

Liszt využíval formy staré, známé i své vlastní, nové. Mezi jeho „vynalezené“ hudební struktury patří např. symfonická báseň nebo rapsodie. Symfonická báseň je programní, jednověté orchestrální dílo, které je ovlivněno nějakým mimohudebním námětem, jako je např. báseň, obraz, román, historická událost (bitva apod.) atd. Skladatel se snažil myšlenku, náladu, nebo výjev díla převést do hudební řeči. Tato forma se zdá vhodná a charakteristická k vyjádření hudby v době romantického slohu. Odpovídá celkovému společenskému cítění, náladám a směrům v této lisztovské době.

Rapsodie (a další) je forma, již začal Franz označovat svá díla pro nedostatečné, nebo nepřesné vyjádření dosavadních, používaných názvů. Jedná se o dílo instrumentální, volné, s dramatickým obsahem a většinou slouží jako připomínka úcty k hrdinským činům.

Zpočátku se Liszt, zvláště u symfonické básně, potýkal s problémy a neporozuměním z řad kritiky a diváků. Jeho rané básně trpěly stavebními nedostatky, nepůsobily vyrovnaně a pospojité. Je třeba si však uvědomit, že do té doby znamenala orchestrální hudba prakticky jen dvě struktury – symfonii a ouverturu, najednou ale Liszt přichází s něčím novým. Je zcela logické, že nové formy potřebují čas na „dobroušení“ a zvyk ze strany posluchačů.

Dalším příkladem lisztovské úpravy forem může být skladatelova snaha o jednodušnost díla. Např. klavírní koncerty *Es dur* a *A dur*, nebo sonáta *h moll* jsou hrány attacca. U těchto děl lze někdy těžko rozlišit, kde jedna část končí a druhá začíná. Franzovým přínosem je také princip „tématické transformace“. Skladatel využívá jedno téma, které různě pozměňuje, tak aby zachoval jeho základní schéma. Tato skladební technika dodává dílům větší pocit celistvosti a pospojivosti.

3.2 Díla k závěru života

Ke konci svého života složil Liszt několik pozoruhodných děl, která teprve předznamenávala další hudební vývoj, přestože nebyla za skladatelova života příliš známá. Znamější z těchto moderních děl je skladba z cyklu *Années de Pèlerinage* část *Les Jeux d'Eaux à la Villa d'Este* která v jistém směru předznamenávala příchod impresionismu. Díla *La Lugubre Gondola*, *Csardas Macabre* a *Nuages Gris* by se zase nejlépe dala zařadit do budoucího expresionismu. Pokrokové jsou např. i *Mefistofelské valčíky*, nebo *Bagatelle sans tonalité*. Všechna tato díla obsahovala moderní harmonické prvky, např. drsné, syrové souzvuky, paralelní postupy, nezvyklé sledy akordů, disonance...prvky které byly naplno osvojené a používané až o několik desítek let později.

3.3 Klavír

Lisztův nesmírný přínos na poli klavírní techniky má historickou obdobu pouze v houslovém virtuóзовi N. Paganinim. Do té doby byl klavír vnímán spíše jako nástroj pro „intimní a komornější“ vyjádření hudby, což bylo dáno samozřejmě i jeho, ještě ne zcela dokončeným, vývojem. Liszt ke hře přistupoval úplně jiným způsobem a vytvořil z klavíru mocný nástroj napodobující orchestr a vhodný tak i do velkých sálů. Do té doby se většinou na klavír hrálo pouze prstovou technikou s vzpřímeným posezem. Liszt začal zapojovat do hry celou paži, ramena, váhu svého těla a dosahoval tak úžasných dynamických rozdílů, které určitě musely na diváky zapůsobit. To sebou neslo ale i následnou nepříjemnost ve formě vážně poškozených klavírů, které na takovou zátěž nebyly zpočátku stavěné.

Samotné vyšší technické požadavky na interpreta nebyly jediným problémem. Franz začal komponovat ve stylu, který se do té doby nevyskytoval. I technicky vyspělý klavírista, do té doby zvyklý převážně na hraní stupnicových a akordických běhů, měl s jeho skladbami veliké problémy. Lisztova díla obsahovala řadu netypických technických prvků vyžadující i jinou, než jen stupnicovitu, či akordickou zběhlost.

Další efekty, do té doby zřídka využívané, kterých Liszt dosahoval na klavíru byly např. pedálového charakteru. Franz používal pedál mnohem svobodněji a často tak „urážel“ stará pravidla dodržující čistotu harmonií. Nebál se na klaviatuře křížit ruce, využívat velkých skoků, jednoduchých, či dvojitých trylků, chromatických postupů např. v oktávách, lomených oktáv nebo využívání celé klaviatury.

Liszt také přišel s novým způsobem koncertu – recitálem (ve Francii původně *soliloquies* – samomluva). Tento nový způsob koncertu lépe vyhovoval Franzovým exhibicionistickým tendencím, kde naplno mohl ukázat svoji virtuozitu a nemusel se s nikým dělit o slávu. K recitálu se zároveň váže další, do té doby neobvyklý jev, hra z paměti.

Lisztovo klavírní dílo můžeme rozdělit na originální, vlastní skladby a na transkripce. Franz měl ve veliké oblibě přepracovávat nejrůznější opery a symfonie pro klavír (např. *Don Juan* od L. v. Beethovena, nebo *Fantastická symfonie* od H. Berlioze). Transkripce však, až na některé výjimky, trpí nedostatkem hlubší hodnoty. Tato díla spíše sloužila pro Franzovo pobavení a prezentaci „akrobatických“ a technických možností k ohromení davů. Pokud jde o uměleckou hodnotu, jeho originální díla jsou na tom o poznání lépe. Řada z nich je samozřejmě ovlivněna Lisztovou touhou po předvádění se, na druhou stranu lze mezi nimi najít i mnoho niterněji založených a také velmi nápaditých.

4. Klavírní dílo

Přestože Liszt udává opusová čísla u některých svých raných děl, jsou používána jen zcela zřídka. Jeho díla jsou označována těmito schématy:

- Častěji používané číselné označení se váže k písmenu „S“, nebo „S/G“ (Searle/Grove), které zavedl Humphrey Searle pro Grovův Slovník²¹ v roce 1960.
- Méně často používané je číselné označení díla s písmenem „R“, podle Petera Raabeho, který sestavil Franzův katalog děl v roce 1931.

Liszt za svůj dlouhý život složil řadu skladeb, jeho opusové „S/G“ číslo končí cifrou 999. Klavírní díla z toho zabírají stovky čísel a zahrnují téměř veškeré, do té doby používané, formy. Jedná se o klavírní koncerty, etudy, balady, preludia, díla pro dva klavíry, rapsodie, valčíky, polky atd. Jeho transkripce skladeb využívají témata doslova od desítek jiných skladatelů. Celkový a přesný přehled klavírního díla by tudíž nebyl příliš užitečný a je proto vhodné se zaměřit pouze na skladby, které díky svému obsahu, novátorství a dalšími přínosy prošly až do našeho století a prokázaly tak své kvality.

Pro tento výběr skladeb by určitě nebylo možné opomenout následující:

- *Sonáta h moll*
- *1. Koncert pro klavír a orchestr Es dur*
- *2. Koncert pro klavír a orchestr A dur*
- *Totentanz*
- *Transcendentální etudy*

²¹ *Grove George*, *13.8.1820 – †28.5.1900, britský hudební vědec; v letech 1879–89 redaktorem hudební encyklopedie *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (Grovův slovník hudby a hudebníků - obsahoval 4 díly a dodatky). Rozšířené vydání *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (editor S. Sadie) vyšel ve 20 svazcích.

4.1 Sonáta h moll

Klavírní *Sonáta h moll*, S. 178, byla publikována v roce 1854 a věnována Robertu Schumannovi. Poprvé byla představena Hansem von Bülowem 27. ledna roku 1857 při křtu nového koncertního křídla firmy *Bechstein* v Berlíně. Je považována za jedno z nejlepších Lisztových děl a za jeden z nejzajímavějších klavírních výtvorů v období romantismu vůbec. Je často diskutovaným tématem především kvůli své formě.

Forma

Přes svůj název toto dílo není uspořádáno do klasické sonátové formy, ale do jednolitého, jednovětého celku. Podle několika odborníků²² však v této skladbě můžeme najít prvky sonáty a rozdělit jí na 4 části/věty. Často je také toto dílo spojováno s termínem „forma dvojité funkce“, tzn., že v této sonátě se zároveň vyskytuje i další, kratší sonátová forma a tvoří tak jakousi formu ve formě. Zajímavostí je také i užití fugy. Není proto divu, že po stavební stránce je tato skladba stále diskutována a analyzována. Liszt byl touto nezvyklou „stavební technikou“ ovlivněn dílem *Wanderer Fantasie* F. Schuberta, který použil podobný princip - „4 věty v jedné“.

Motivy

Počet jednotlivých motivů se podle různých rozborů liší od tří do šesti. Nejuznávanější počet je však pět.

1. motiv je sestupná cikánská stupnice reprezentující úvodních 7 taktů sonáty

The image displays two staves of musical notation. The top staff is labeled "Lento assai." and "p sotto voce". It features a descending chromatic scale in the bass clef, starting on G4 and ending on A3. The right hand plays a series of chords and single notes. The bottom staff is labeled "Allegro energico." and shows a more active, rhythmic passage in the bass clef, with a series of eighth and sixteenth notes. The right hand plays a series of chords and single notes.

22 Např. muzikologové a hudebníci Michael Saffle, Charles Rosen, Alan Walker

2. motiv se objevuje energický a prudký ihned po předvedení prvního motivu

3. motiv, často nazývaný *Méphistophélique* – satanský či ďábelský, ihned sarkasticky odpovídá po skončení druhého

4. motiv *Grandioso* zaznívá až v taktu 105

5. a poslední motiv *Andante sostenuto*, takt 327 (jeho zaznění v lehké obměně můžeme slyšet v Lisztově Faustovské Symfonii, 2. části – Markétka)

Andante sostenuto

331 dolce

343 poco riten. 5

Funkce „tématické/motivické transformace“ je v této skladbě velmi dobře viditelná a patrná. Motivy zaznívají v různé obměně a funkci po celou dobu skladby – např. jako vedlejší téma, nebo zaznění třetího drsného motivu v „jemné nokturnové variantě“. Tato funkce navozuje pocit pospojivosti a celistvosti sonáty.

Charakter

Skladba působí i na dnešní dobu poměrně revolučně a moderně. Je samozřejmě vidět, že byla komponována v období romantismu, obsahuje Chopinovskou zpěvnost, vášnivost, „romantickou rozervanost“, ale také hrozivost a napětí. Liszt plně využívá efektu kontrastu a plného rozsahu klaviatury, na které se snoubí ve vysokých polohách jemná, rozevlátá až nebeská zpěvnost s hlubokou, temnou a rytmickou hrozivostí (zvláště v podobě prvních tří témat). Často je také možno postřehnout střídání recitativních, volných a klidných částí s drsným vpádem následujícího tématu. Tyto, u Lisztových děl hojně využívané, prvky jsou však harmonicky okořeněny. Obsahují různé paralelismy, zvláštní

harmonické postupy, disonance, zahuštěné akordy atd.

Konec skladby je v pianissimu, kde zaznívá obměna prvního „cikánského tématu“. Tato konečná verze však byla pravděpodobně dodělána až dodatečně. Originální rukopis²³ ukazuje přeškrtnutou závěrečnou část ukončující dílo hlasitě.

Sonáta je pianisticky velmi náročná. Obsahuje řadu těžkých technických a virtuózních problémů, které zahrnují rychlé střídání akordové techniky s jemnou technikou prstovou. Samozřejmostí je využívání různých oktávových běhů, rychlých akordických rozkladů a velikých skoků, to vše korunováno délkou skladby kolem půl hodiny. Jak už bylo řečeno, pro udržení soustředění a tahu (pospojivosti) skladby je toto dílo velmi náročné.

Transkripce

Lisztův přítel, Camille Saint-Saëns, přepsal *Sonátu h moll* pro dva klavíry v roce 1914 (soudě podle Saint-Saënsova dopisu to byl i původní Lisztův záměr), její premiéra se však konala až roku 2004. Roku 1955 přepsal Leo Weiner toto dílo pro orchestr, je to však pouze rukopis, který nikdy nebyl prezentován. Existuje také transkripce této skladby pro varhany.

Sonáta h moll budila rozporuplné ohlasy již od začátku. Řada lidí jí bralo jako falešnou, komponovanou na efekt a její „zmatenou“ formu odsuzovali. Postupem času si však toto, v mnoha ohledech revoluční, dílo našlo svoji cestu a stalo se součástí repertoáru řady významných klavíristů.

²³ Originální rukopis je uchovaný v *The Morgan Library & Museum* v New Yorku.

4.2 1. Koncert pro klavír a orchestr Es dur

Část tohoto klavírního koncertu, S.124, byla Lisztem poprvé načrtnuta už roku 1830, avšak premiéry se toto dílo dočkalo až 17. února roku 1855, když bylo předneseno samotným skladatelem a za podpory dirigenta H. Berlioze ve Výmaru. Liszt ještě roku 1856 provedl několik finálních úprav a poté byl koncert publikován.

Forma

Podobně jako Sonáta *h moll* bylo i toto Lisztovo dílo zdánlivě jednověté. Lze zde však mnohem lépe určit jakési části, konkrétně čtyři, které jsou spojeny attacou. Jako spojovací prvek zde působí první, úvodní téma, které se táhne celou skladbou.

1. věta je ve znamení hlavního tématu *Allegro maestoso*, které začíná orchestr s energickým a rázným vstupem.

The image shows a musical score for the first movement of Liszt's Piano Concerto No. 1 in E major, S.124. It is divided into two parts: 'Solostimme (Original)' and 'Orchester-Bearbeitung'. Both parts are in 2/4 time and E major. The tempo is 'Allegro maestoso. Tempo giusto'. The orchestration part includes dynamic markings like 'ff marc. e deciso' and 'ff', and features various musical notations such as triplets and accents.

Následně, ve stejném majestátním duchu odpovídá klavír, který se rozvádí do první kadence. Tento mohutný, v obou rukou většinou oktávový, klavírní tok je na chvíli vystřídán druhým, zpěvným a jemným tématem pouze s klarinetem. Dílo poté opět přechází do počáteční nálady a následného zklidnění, jako přípravy na další větu.

2. věta je reprezentována o poznání klidnějším tématem. Část *Quasi adagio* působí zpěvně, místy nostalgicky. Dochází zde pouze k několika vášnivým vlnám, které však dodržují celkovou „komornost“ a klid věty.

The image shows a musical score for piano solo. The top system is marked "Pianoforte solo." and "con espressione". It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a dense, arpeggiated accompaniment. The bottom system continues the piece, marked "dim." (diminuendo), showing a transition in dynamics and texture.

3. věta s označením *Allegretto vivace* z počátku svým tématem působí tajemně, až „poťouchle“, čehož Liszt dosahuje nízkou dynamikou, pizzicaty u smyčců a hlavně dobře zvolenou instrumentací (triangl), navozující onu zvláštní atmosféru. Po krátké orchestrální introdukci nastupuje klavír s příznačným označením *Capriccioso scherzando*.

The image shows a musical score for "Capriccioso scherzando". It includes parts for Horn (Hr.) and Triangle (Trgl.). The piano part is marked "p" (piano) and features complex rhythmic patterns and triplets. The overall mood is playful and rhythmic.

Hudební tok se začíná pomalu rozvíjet až do další kadence, která parafrázuje první, hlavní téma. To se následně stává v této části dominantní a zakončuje jí.

4. věta, *Allegro marziale animato*, začíná opět novým motivem, který se v průběhu skladby rozvíjí a obměňuje, stejně tak, jako i ostatní, doposud přednesená témata. 4. věta je zároveň shrnující část, která se stává reminiscencí na předchozí hudební úseky. Konec je ve znamení většího a většího zrychlování, které je ukončeno gradujícím, energickým a rázným prvním tématem.

4. věta a její téma:

The image displays a musical score for the 4th movement of Liszt's Piano Concerto No. 1, titled "Allegro marziale animato". The score is written for piano and is in 2/4 time, key of B-flat major. It features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The score is divided into two systems. The first system shows the main theme, which is a rhythmic, march-like melody. The second system shows a continuation of the theme, marked with an "8" above the staff, indicating a specific rhythmic pattern or measure count. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Charakter

Klavírní koncert Es dur působí velmi bravurně, energicky a virtuosně. Je to dané z části charakterem motivů, z části relativně velkým počtem kadencí, nebo krátkých „pseudokadencí“. Ve druhé větě se například objevuje recitativ podtrhující appassionato, rozervaný charakter úseku.

Další zajímavou složkou tohoto díla je jeho orchestrální barevnost. Liszt sice nevyužívá takové množství nástrojů, ale dokáže je pospojovat do zajímavých kombinací. Za doprovodu klavíru je často přednášena melodie pouze jedním nástrojem (klarinet, flétna atd.). I klavír dosahuje pozoruhodné barevnosti např. v místech, kde má evokovat zvuk harfy. Přibližné trvání *Koncertu Es dur* je 20 minut.

Tato skladba se dnes řadí mezi nejhranější klavírní koncerty vůbec. Na rozdíl od řady jiných Lisztových děl byla od počátku publikem vděčně přijímána a byla relativně populární i přes svojí novátorskou formu.

4.3 2. Koncert pro klavír a orchestr A dur

Liszt začal na tomto koncertě, S. 125, poprvé pracovat již v roce 1839 – 1840. Dokončoval jej o deset let později, ale jeho finální revize, tak jak ji známe dnes, pochází až z roku 1861. Dílo bylo nicméně poprvé předneseno už roku 1857, konkrétně 17. ledna ve Výmaru. Za klavírem seděl Lisztův žák Hans von Bronsart, kterému byl koncert i věnován. Dirigování se ujal sám skladatel.

Forma

Liszt toto dílo původně označoval jako *Concerto symphonique* - název převzatý od Henryho Litolffa. Společně s názvem se snažil převzít i ideu tohoto označení, tj., že skladatel využívá rozmanitá témata, která však pocházejí z jednoho motivického zdroje. Forma tohoto „koncertu“ je, dalo by se skoro říci, typicky lisztovská. Dílo se opět jeví jako jednovětá skladba, avšak lze zde vyzorovat určité části - podle hlavních tempových označení jich je šest. Nutno dodat, že rozdělení tohoto díla na věty se často názorově rozchází.

První téma je klíčové a dominantní. Objevuje se v celé skladbě, táhne se jako červená nit a slouží zde jako spojující prvek (příklad monotématismu).

1. věta *Adagio sostenuto assai* a její orchestrální zahájení tématu (zde v klavírním přepisu).

Clar. Flöten

dolcissimo una corda

Fagott.

2. věta *Allegro agitato assai* a její hlavní téma

Allegro agitato assai.

3. věta a téma *Allegro moderato* navzdory svému označení začíná pocitově velmi klidně orchestrálním partem a po krátké chvíli se vrací do prvního a hlavního tématu (zde v klavírním přepisu).

4. věta *Allegro deciso* nastupuje velice naléhavě, mísí se zde nové téma (v tomto klavírním přepisu na vrchním řádku) s tématem vedlejším, již zaznělým (na spodním řádku).

5. věta *Marziale un poco meno allegro* resp. její hlavní téma je krásnou ukázkou „transformace tématu“. Můžeme zde vypořadovat nástup hlavního tématu, které je však změněno téměř k nepoznání. Z původního jemného a klidného melodického úseku se stalo různé, rytmické téma pochodového charakteru.

6. věta *Allegro animato* a její téma je ve znamení brilantnosti. Jednoduché téma doprovázené lehce orchestrem zní velmi virtuózně a vtípně. Tyto prvky jsou v průběhu části posíleny větším množstvím glissand a gradujícím, „vítězným“ závěrem.



Charakter

Ke klavírnímu *Koncertu A dur* nelze přistupovat formálně jako ke koncertu. Oproti prvnímu klavírnímu koncertu je co se formy týče ještě odvážnější a Liszt si na něm zkouší nové a zajímavé kompoziční prvky. Vedle práce s tématy lze můžeme zaznamenat zajímavé spojování jednotlivých kontrastních hudebních částí pomocí kadencí, nebo jiných přechodů „kadencového typu“. Svým charakterem by se spíše toto dílo dalo označit jako „symfonická báseň s klavírem“.

Zajímavým prvkem, zde opravdu hojně využívaným a rozpoznatelným, je „tématická transformace“. Liszt mění zajatá témata, jak hlavní, tak vedlejší, a pohrává si s nimi. Jednou téma zazní jako hlavní, po druhé jako vedlejší, dále mění jejich rytmický charakter, nebo charakter vůbec. Na tomto koncertě můžeme pozorovat i slučování témat, či zaznění až tří témat najednou.

Toto dílo celkově působí, zvláště oproti prvnímu *Klavírnímu koncertu Es dur*, mnohem méně virtuózně. Liszt šetří technickými prvky a spíše se zaměřuje na výraz. Klavír zde má i celkem nezvyklou a hojně využívanou doprovodnou funkci - např. nad rozloženými klavírními akordy zní jednoduchá melodická linka, většinou jednoho nástroje.

I když tomuto dílu nelze upřít originalita a jistá pospojitosť, oproti, již zmiňovanému, *Koncertu Es dur* přece jen nepůsobí tak kompaktně a celistvě. Pro svůj celkový „komornější“ charakter a omezenou virtuozitu ani nepatří mezi nejhranější koncerty. Přesto to je zajímavý skladatelský počín ukazující nové možnosti a kompoziční techniky. Podobně jako předchozí koncert i tento trvá kolem 25 minut.

4.4 Totentanz

Totentanz – Tanec mrtvých, S.126, je symfonické dílo pro sólový klavír a orchestr založené na úryvku z gregoriánského chorálu - *Dies irae*. Skladba byla započata ke konci 30. let 18. století, dodělána roku 1849 a poté ještě dvakrát revidována v roce 1853 a 1859. Premiéra se konala o šest let později v Haagu v provedení Hanse von Bülowa, kterému bylo toto dílo i věnováno.

Inspirace

Liszt se pravděpodobně u této skladby nechal inspirovat H. Berliozem, konkrétně jeho *Fantastickou symfonií*, která v jedné své části také parafrázuje motiv *Dies irae*/Den hněvu. Tento výňatek z gregoriánského chorálu má symbolizovat konečné zúčtování, temnotu, utrpení a soudný den. Liszt používá melodický motiv, který je v chorálu doprovázen těmito slovy: *Dies irae, dies illa, solvet saeculum in favilla* (ve volném překladu: Den hněvu, ten den, kdy se rozpadne svět v popel).

Další inspirační zdroj byla Lisztova návštěva Itálie, konkrétně města Pisy, kde skladatel shlédl fresku *Triumf smrti*²⁴ ze 14. století, která znázorňuje utrpení způsobené morovými ranami (černou smrtí).

Tato „pochmurná“ inspirační složka u Liszta není ničím neobvyklým. Skladatel se často snažil o znázornění náboženských a duchovních témat, smrti, pekla, temna...jako příklad můžeme použít další skladatelova díla – *La Gondola Lugubre*, *Faustovská symfonie*, *Dantovská symfonie*, *Mefistofelské valčíky*, *Sonáta h moll*, *Pensée des morts*, *Funérailles*...Lisztovu „posedlost“ touto tematikou můžeme spatřovat i v tom, že ve 30. letech 19. stol. navštěvoval lidské útulky, nemocnice, blázince, vězení s odsouzenými na smrt apod.²⁵

Forma

Dílo je variacemi na *Dies irae*. Samotné variace (je jich šest) jsou obklopeny úvodní částí, kde se přednáší téma, a závěrečnou částí, kde téma graduje do mohutného konce. Podobně jako u Lisztových klavírních koncertů zde můžeme zaznamenat jedno nosné téma (*Dies irae*), které prostupuje celým koncertem a prochází tematickou transformací.

²⁴ V originále *Trionfo della Morte*, od umělce Francesca Trainiho

²⁵ WALKER, A. *Franz Liszt: The Virtuoso Years 1811-1847*. New York : Cornell University Press, 1987. 463 s. ISBN 0-8014-9421-4.

Samotné variace mají podle Richarda Pohla²⁶ i svůj charakter - vážného muže, nespoutaného mládí, pohrdavého skeptika, zbožného mnicha, odvážného vojáka, křehké dívky a hravého dítěte. Tyto názvy jsou však více než symbolické a uvedené představy by se pod danými úseky hledaly jen velice obtížně.

Hlavní téma zaznívá nejdříve v orchestru (zde v přepisu pro klavír)

Toto hlavní téma v průběhu variací zaznamenává velmi výraznou transformaci. Jednou je provedeno jako zběsilý slet repetovaných tónů, jednou je součástí kánonu, poté zase fugata. Je prováděno orchestrem i klavírem, jak ve vysokých, tak nízkých polohách a to téměř neustále. Je velmi těžké najít plochu, kde by se alespoň náznakem, nebo na pozadí orchestru nerýsovalo. Objevuje se i v některých klavírních kadencích, kterých má tato skladba čtyři.

Výraznější odlišné téma přichází pouze v první variaci s nástupem fagotu (na pozadí zní opět Dies irae)...

...nebo s nástupem lesního rohu v šesté variaci.

26 Richard Pohl (1826 – 1896), německý hudební kritik, básník a spisovatel

Charakter

Charakter skladby je již předurčen svým názvem, jak by to u programních skladeb mělo být. Celkově je skladba chápána jako alegorie na univerzálnost smrti (nezáleží na tom, kdo co je a co v životě dokázal, smrt si ho stejně najde). Totentanz má evokovat tancující mrtvolky, armády groteskně morbidních kostlivců, vedeny personifikací smrti - Smrtkou. To vše mělo připomínat současníkům, jak křehká jsou naše těla a jak marnivý náš pozemský život je – *memento mori*.

Skladba působí současně sklíčeně, triumfálně, tajemně, hrozivě, mysteriózně... valící se virtuózní pasáže nenechají člověka vydechnout. Dílo také využívá velmi zdařile efektu kontrastu, kde se proti sobě staví zlověstné vivace a drsné chromatické oktávy na straně jedné a religioso (dolce) pasáže na straně druhé. Liszt často do zlověstných pasáží vnikne nečekaně, ostře, až násilně. Aby podtrhl tyto efekty kontrastu, využívá také krajní rozsahy orchestru a klavíru.

V průběhu interpretace tohoto díla si lidé samozřejmě dosazovali i vlastní programní výklady určitých částí a efektů – např. ostrá glissanda, zvláště hojná ke konci skladby, mají evokovat Smrtku, která si brousí kosu. Určité hluboké pasáže v orchestru i klavíru zase navozují atmosféru otevírání brány pekel atd. Je těžké rozlišit, co bylo Lisztovým záměrem a co až dodatečně přidané výklady, nicméně u řady těchto popisů si dané výjevy není těžké představit.

Tato přibližně patnácti minutová skladba je po technické stránce velmi náročná a vyžaduje mnoho energie. Využívá především všemožných oktávových technik (oktávové běhy, skoky a jejich rychlé sledy) a obsahuje čtyři kadence, svědčící o virtuózním zaměření tohoto díla. Toto zaměření je také podtrženo častým využíváním glissand a dalších až okázalých prvků.

V *Totentanzu* jde hodně o efekt. Liszt zde využívá převážně prvky ukazující virtuozitu hráče, která je zabalena do tajemného a hrozivého oparu motivu Dies irae. I když prvotním cílem této skladby je hlavně ohromení posluchače, svoji virtuozitou, námětem a schopností uchvátit a strhnout patří mezi působivá a pozoruhodná díla.

4.5 Transcendentální etudy

Tento cyklus 12 etud byl Lisztem poprvé načrtnut roku 1826 pod názvem *Étude en douze exercices*, S.136, který však ani zdaleka nedosahoval obtížnosti *Douze Grandes Études*, S.137, což byl tentýž cyklus, pouze přepracovaný (1837). Avšak až roku roku 1852 vznikla finální verze těchto studií – *Transcendentální etudy*, S. 139, které byly věnované Carlu Czernému. Oproti verzi z 30. let však zaznamenaly jistá zjednodušení, hlavně co se týče potřebného rozpětí ruky (akordy většinou nepřesahují decimu), jedinou výjimkou je 4. etuda Mazeppa, která je naopak těžší.

Etudy až na č. 2. a č. 10. dostaly i programní názvy v němčině a francouzštině: 1. *Preludio*, 3. *Paysage*, 4. *Mazeppa*, 5. *Feux Follets*, 6. *Vision*, 7. *Eroica*, 8. *Wilde Jagd*, 9. *Ricordanza*, 11. *Harmonies du soir*, 12. *Chasse – Neige*. Ferruccio Busoni se snažil k etudě č. 2 a 10 zavést vlastní názvy (*Fusées* [rakety/ohňostroj] a *Appassionata*), avšak tato pojmenování se příliš neujala a skladby zůstávají známé pouze pod svým tempovým označením.

4.5.1 Transcendentální etuda č. 1 - *Preludium*

Tato dvoustránková etuda C dur je velice krátká, v koncertním provedení se její délka může pohodlně dostat pod jednu minutu. Je to velice efektní, brilantní a svěže působící dílo u kterého je hlavní virtuózní prvek založen na rozložených akordech. Z harmonického hlediska je velice jednoduchá, forma a obsah odpovídá názvu Preludium. Z cyklu patří k těm jednodušším. Začátek etudy:



4.5.2 Transcendentální etuda č. 2 – *Molto vivace*

Jak už bylo řečeno o něco výše, F. Busoni tuto a moll etudu pro absenci názvu pojmenoval *Fusées* (rakety/ohňostroj). Začátek mu totiž měl evokovat start rakety. S tímto označením není nijak těžké se sžít. Skladba začíná jednoduchým, rytmickým motivem na jednom tónu, který na sebe postupně nabaluje další a další vyšší tóny a dané představě tak

vyhovují. Počáteční takty skladby:



Jednoduchý motiv reprezentovaný prakticky jen čtyřmi tóny je využíván v celé skladbě ve všech hlasech a následně přidán vyšší tóny, většinou v sekundových postupech, dodávají skladbě napětí, které je ještě podpořeno častými akcenty.

Téma je využíváno k vygradování určitého úseku, který je většinou následně zklidněn mezihrů a poté se opakuje ta samá situace, když nastupuje obměněné, gradující hlavní téma. V etudě najdeme i řadu zahuštěných a disonantních akordů (ať už rozložených, nebo vertikálně hraných), které skladbě dodávají větší pocit naléhavosti.

4.5.3 Transcendentální etuda č. 3 – *Paysage*

Třetí skladba v cyklu – *Paysage/Scénérie* v tónině F dur vlastně ani etuda v pravé podobě není. Poklidný začátek skladby v označení *Poco adagio a dolcissimo, una corda* předznamenává i další průběh. Dílo pokračuje v duchu tohoto označení až do svého konce, jen s občasným „appassionátovým vzedmutím“ a neobsahuje vážné technické problémy. Jediným limitujícím interpretačním faktorem by zde mohl být požadavek na větší rozpětí ruky – decimy i větší intervaly, které jsou jen málokdy usnadněny arpeggiem. Melodie je většinou vyjádřena pomocí oktáv a tercií, které dodávají celému dílu uklidňující a jemný charakter. Liszt se prý k napsání této etudy inspiroval při jízdě vlakem, když pozoroval okolní, pozvolna se měnící krajinu. Tato etuda ve svém cyklu určitě patří mezi ty lehčí.



4.5.4 Transcendentální etuda č. 4 – Mazepa

Tato etuda d moll je všeobecně považována za jednu z nejtěžších skladeb svého druhu vůbec. Námět je založený na poněkud morbidní básni Victora Huga, která znázorňuje nahého ukrajinského kozáka Mazeppu připoutaného ke koni, který s ním zběsile běží. Kozák je k tomuto trestu odsouzen pro své milostné pletky se vznešenou dámou. Předloha líčí Mazepova muka, utrpení a agónii. Ke konci Mazepa z koně padá a „povstává jako král“.

Po začátečním ostrém vpádu několika disonantních akordů navozující atmosféru pokračuje skladba kadencí – celkem nevídaný prvek, zvláště u menších forem, jakou jsou etudy. Ihned na kadenci navazuje první uvedení hlavního tématu.

Téma je vyjádřeno krajními hlasy a je doprovázeno středovými terciemi evokující zběsilý cval koně. Zde stojí za povšimnutí i autorem předepsaný prstoklad těchto tercií – jak pravá, tak levá ruka má předepsanou hru pouze druhým a čtvrtým prstem. Tento, ne zcela pohodlný, prstoklad podpořený předepsaným *staccatissimo* má své opodstatnění – brání legatu a využívá silné prsty. Tyto prostředky poté lépe vykreslují obraz utíkajícího koně a celkovou náladu skladby.

Téma se ve skladbě objevuje velmi často, vždy trochu pozměněné, někdy i charakterově, když např. změní svůj tónorod z moll do dur, nebo téma přejímá pouze levá ruka apod. Opět zde tedy můžeme pozorovat prvky motivické transformace. Tyto dramatické úseky „hlavního tématu“ jsou odlehčovány mezivěťami.

Po technické stránce je skladba velmi náročná a vyžaduje mnoho energie. Zahrnuje

velké a rychlé skoky, většinou v obou rukou najednou, často také doprovázené rychlým rozpínáním a smršťováním ruky. Doprovodnými, u Liszta už tak trochu klasickými, prvky jsou sledy chromatických oktáv, nepříjemné rozložené akordy, zahuštěné akordy...to vše korunováno požadavkem velmi rychlého tempa.

Celkově působí etuda naléhavě, vypjatě až zběsile. Charakterem odpovídá své literární předloze, včetně posledního verše "*il tombe, et se relève roi!*" („Spadl a povstal jako král“ - poznamenáno na konci u některých notových vydání), který je reprezentován triumfálním a slavnostním koncem skladby.

4.5.5 Transcendentální etuda č. 5 – *Feux Follets*

Pátá skladba z cyklu v tónině B dur je do češtiny často překládána jako *světýlka/bludičky*. Programnost názvu i zde odpovídá charakteru skladby – dílo se nese v tajemném duchu, vytvářející iluzi jemného, někdy až lehce žertovného mihotání oněch „světýlek“. Skladba je po většinu svého průběhu v dynamice *piano (dolce)* a jen občas dojde k vášnivějším vzdušným vzdušným, které však velmi rychle mizí a opět uvolňuje místo mysterióznímu charakteru.

Po několika taktách introdukce, která je ve znamení rychlých, vzdušně působících běhů, nastupuje krátký jednotaktový motiv, který se objevuje v průběhu celé skladby.



Samotné technické prvky požadují vyříbenou drobnou techniku a schopnost hrát rychle se měnící dvojhmaty/trojhmaty v jedné ruce. Levá ruka také často využívá velkých skoků. Tyto problémy společně s rychlým tempem a hlavně nutností hrát v dynamice *piano* kladou vysoké nároky na pianistu a vytvářejí z této etudy velmi těžké dílo.

4.5.6 Transcendentální etuda č. 6 – *Vision*

Vision – Vidina v g moll má podle F. Busoniho znázorňovat pohřeb císaře Napoleona. Zvláště ze začátku skladba svým pohřebním charakterem tuto představu podporuje. Etuda působí temně, místy hrdě a její od začátku pomalý, přemýšlivý a hluboký hudební tok nastoluje ideu a myšlenkovou rovinu celé skladby.

Úvodní takty se pohybují v nízké poloze klavíru a jen velmi zřídka překračují malou oktávu. Hlavní motiv je reprezentován prvními čtyřmi terciemi v pravé ruce.

Použitý motiv se v průběhu skladby stává nosným, přesouvá se do různých poloh a prodělává i malé změny.

Technické prvky jsou zastoupeny rozloženými akordy (na kterých je skladba z větší části založena) a dvojhmaty (zvláště terciovými). Autor také poměrně často využívá efektů arpeggia a tremola.

4.5.7 Transcendentální etuda č. 7 – *Eroica*

Tato etuda *Es dur (Hrdinská)* je prostá, bravurní a hrdá s nároky na přesné rytmické cítění a jasnou/čistou hru. Po introdukci přichází předvedení hlavního motivu pod hlavičkou *Tempo di marcia*. Motiv je nekomplikovaný, jednoduchý, stále se opakující.

Často využívaným prvkem v tomto díle je tečkovaný rytmus, který se po čase i ve větší míře projevuje v hlavním tématu. Skladba sama o sobě není z technického hlediska tolik obtížná, o to více vyžaduje, již výše zmíněnou, čistou hru a citlivou práci s pedálem. Dalším problémem by zde mohly být občasné velké skoky, či požadavky na větší rozpětí ruky.

Pro svou relativní materiálovou chudost (oproti jiným etudám z cyklu) byla některými pianisty (např. F. Busoni, L. Howard) upřednostňována verze z roku 1837 - z *Douze Grandes Études*.

4.5.8 Transcendentální etuda č. 8 – *Wilde Jagd*

Etuda c moll, *Divoký lov* byla v předchozí verzi v sonátové formě. To sice neplatí o finální úpravě, nicméně i zde můžeme zaznamenat dostatek hudebního materiálu, který se dá najít ve třech hlavních tématech, které však vzdáleně vycházejí z jednoho. Témata jsou však velmi pozměněna a mají natolik odlišný charakter, že posluchačům mohou evokovat naprosto odlišné části.

Skladba je otevřena zuřivým, opakujícím se motivem, pod kterým si není těžké představit zběsilost a divokost lovců honící zvěř.



The image shows the first part of the musical score for the etude. It is written for piano in C minor, 6/8 time. The tempo is marked 'Presto furioso' with a quarter note equal to 116 beats. The dynamics are marked 'fff'. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The bass staff features a prominent, rhythmic, accented eighth-note pattern. The treble staff has a more complex, syncopated melody. A small asterisk is placed below the bass staff towards the end of the first system.

Část je doplněna rychlými, akcentovanými běhy. Druhý motiv je naproti tomu mnohem klidnější, vyrovnanější a hravější, evokující zvuk lesních rohů (od označení *in tempo*).



The image shows the second part of the musical score. It is marked 'in tempo' and 'mp ma sempre marcato e staccato'. The score consists of two staves. The treble staff has a melodic line with some grace notes and a final flourish. The bass staff continues the rhythmic pattern from the first part. The tempo is marked '8:11'.

Třetí část je ve znamení lyričnosti, ještě v nižší dynamice. V basu se však stále opakuje tečkovaná rytmika typická pro předchozí témata.



The image shows the third part of the musical score. It is marked 'un poco rit. a capriccio espressivo' and 'pp'. The score consists of two staves. The treble staff has a lyrical, flowing melody. The bass staff continues the rhythmic pattern from the previous parts. The tempo is marked '8:11'.

Tyto motivy jsou základními kameny celé skladby, v průběhu etudy se objevují až do konce, samozřejmě v obměněné podobě - v jiném hlasu, poloze, či rytmickém metru. Dílo končí relativně jednoduchými sestupy akordů.

Technické problémy jsou v etudě zastoupeny hlavně velkými skoky, nebo sledy akordů. To vše samozřejmě v rychlém tempu. Skladba je po celou dobu „podbarvována“ typickým tečkovaným rytmem a celkově vyžaduje rytmickou preciznost a souhru obou rukou.

4.5.9 Transcendentální etuda č. 9 – *Ricordanza*

Skladba *Ricordanza*, česky *Vzpomínky* v tónině *As dur* se na první pohled kvůli svému delšímu časovému provedení a charakteru téměř nepodobá etudě. Je to skladba jemná, elegantní, ladná, místy nostalgická. F. Busoni se o ní vyjádřil jako o „svazku vybledlých milostných dopisů“²⁷

Hlavní klidné téma je parafrázováno ihned od začátku a stává se základním stavebním kamenem celé skladby. Počáteční označení *dolce, con grazia* je také ústřední a určující označení charakteru celého díla. Jen občas dochází k *appassionátovému* dynamickému „vyboulení“.



Téma se samozřejmě v průběhu skladby obměňuje, ale je stále dobře rozpoznatelné a nedochází zde k takovým deformacím, jako u jiných Lisztových děl. Etuda je také protkána hudebními úseky kadencového typu, často v dynamickém označení *piano*, dodávající dílu vzletný charakter – Liszt toho dosahuje pomocí drobné/prstové a svižné techniky v diskantové poloze klavíru. Podobně působí např. i několik hudebních úryvků předvádějící hlavní téma v basu a doprovázené rozloženými akordy ve výškách. Tyto technické prvky jsou, pro svoji rychlost, *piano* dynamiku a potřebu zachovat křehkou melodiku, relativně obtížné.

27 Jim Samson: *Virtuosity and the Musical Work*, Cambridge University Press 2003, s.184

4.5.10 Transcendentální etuda č. 10 – *Allegro agitato molto*

F. Busoni tuto bezejmennou f moll etudu pojmenoval *Appassionata*. Označení celkem výstižné pro skladbu, která má naléhavý, dramatický, rozervaný a vášnivý charakter. Skladba je v sonátové formě s kódou.

Allegro agitato molto. (♩ = 104)

The image shows the beginning of the Transcendental Etude No. 10 by Franz Liszt. The score is in F major, 2/4 time, and marked 'Allegro agitato molto' with a tempo of quarter note = 104. It shows the first two measures of the piece, featuring a piano (p) dynamic and a melodic line in the right hand with fingerings and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets and fingerings. The piece ends with two 'ten.' (tension) markings over the final notes.

První téma, složené ze dvou kontrastních částí, je prezentováno hned ze začátku. Po téměř zběsilých úvodních dvou taktech nastupují v pravé ruce „odtahové, vzdychavé“ oktávy, které jsou v průběhu skladby rozvedeny do širší melodie.

Druhé téma není, v porovnání s prvním, zas tak moc kontrastní. Většinou jeho znázornění opět působí naléhavě a vášnivě. Ta je podpořena stupňovitým stoupáním daného hudebního úseku spolu se vzrůstající dynamikou. Vrchol skladby, symbol maximálního vypětí, nenechávající vydechnout, je reprezentován oktávovým tónem „des“ ve vysoké poloze. Tyto oktávy zazní beze změny 23 krát za sebou.

Kóda začíná *strettou*, parafrázující první téma, avšak mnohem více zahuštěně a budí tak dojem ještě větší dramatičnosti a naléhavosti. Kóda etudy, avšak předchozí verze z 30. let, byla inspirována kódou Beethovenovy klavírní sonáty op. 57 – *Appassionaty*.

The image shows the coda of the Transcendental Etude No. 10 by Franz Liszt. The score is in F major, 2/4 time, and marked 'stretto'. It shows the final measures of the piece, featuring a fortissimo (ff) dynamic and a melodic line in the right hand with fingerings and accents. The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings and accents. The piece ends with a final chord marked with an asterisk.

4.5.11 Transcendentální etuda č. 11 – *Harmonies du Soir*

Podobně jako předchozí *Ricordanza* i tato skladba v Des dur, *Večerní Harmonie*, se na první pohled nezdá být etudou, zvláště pro svůj charakter. Je to zvukomalebné, harmonicky působící a intimní dílo, jehož krajní části plynou v nokturnovém duchu. Jedinou výjimkou je bouřlivější a vášnivější střed.

Skladba začíná imitací zvonů v basové lince (*marcato, quasi campana*) a dále pokračuje v *piano* dynamice a klidném *andantino* tempu. Již tyto takty přednášejí v napjatém očekávání fragmenty hlavního tématu, které se naplno rozvine až o něco dále (od *poco più mosso*).

The image shows a musical score for the beginning of the piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo and dynamics markings are 'Poco più mosso. dolcissimo' and 'ppp una corda'. The second system continues the piece with similar markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'dimin.' and 'ppp una corda'.

Téma je opět je pro celou skladbu stěžejní a v různých obměnách se objevuje v celém díle. Zajímavou částí v etudě je místo označené *Piú lento con intimo sentimento*, část recitativního charakteru, kde levá ruka imituje arpeggiem harfu a tím podtrhuje celkovou zvukomalebnost.

Rychlejší, vášnivější a plně dynamicky vytižený střed (místa jsou označena až *fff*) sebou přináší i první vážnější technické problémy ve formě velkých skoků, oktávových chromatických postupů a rychlých akordických sledů (tento prvek je „problémem“ celé skladby, zde ve středním úseku je však ve vyšším tempovém provedení). Tato část působí zvukově velmi plně až triumfálně. Konec etudy opět doznívá v klidu a postupně se dostává do začátečního, intimního a harmonického charakteru.

Kořeny této skladby můžeme nalézt v sedmé etudě z předchozího vydání.

4.5.12 Transcendentální etuda č. 12 – *Chasse-Neige*

Poslední etuda z cyklu, *Sněhová Bouře*, je v tónině b moll. F. Busoni tuto skladbu popsal jako nejpřesnější a nejužasnější příklad programní hudby a „poetismu v hudbě“. Nazval ji „velebným výjevem“ ukazujícím „nepřetržité padání sněhu, který postupně pohřbívá krajinu a lidi“.²⁸

Samotný název vnucuje dílu svůj charakter, který je však odpovídající a s celkovým průběhem skladby koresponduje. Klidný začátek odpovídá mírnému padání sněhu, který však brzy vypukne v zuřivou bouři. Ta se po čase zase uklidní a závěr, stejně jako začátek, je ve znamení klidné nostalgie. Ve střední části se objevuje jeden zajímavý a silně sugestivní prvek podporující programní ideu skladby. Jedná se o rychlé chromatické stoupání a klesání melodického úryvku evokující ledový víchr. Tento prvek se objevuje nejprve v levé ruce, jako podbarvení melodie, později však vygraduje a přesune se do obou rukou.

Hlavní technický problém této skladby je tremolo, které je téměř od začátku do konce a vyžaduje tak maximálně uvolněnou ruku. Další technické prvky jsou reprezentovány už téměř klasickými, velkými skoky a chromatickými stupnicemi. Společně s požadavkem rychlého tempa a časté *piano* dynamiky se tato skladba stává jednou z nejtěžších v tomto cyklu.

Etuda je monotematická, uvedené hlavní téma hned z počátku je pro skladbu stěžejní a v obměnách je prezentováno po celý průběh díla.

Andante con moto (♩ = 100).

28 SAMSON, J. *Virtuosity and the Musical Work*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003. s. 184

Závěr

Franz Liszt přinášel, nejenom do klavírního díla, řadu originálních prvků a stal se tak inspiračním zdrojem pro mnohé své současníky i následovníky. Novátorským způsobem komponování a celkově neotřelým přístupem ke skladbě se vypracoval mezi nejvýznamnější osobnosti kulturního života 19. století.

I přes počáteční problémy začal Liszt udávat nové trendy v oblasti klavírní techniky, hudebních forem, nebo dirigování a poukázal tak na dosud nepoznané možnosti hudby, které se později ukázaly jako platné (mj. předznamenával období impresionismu, expresionismu, atonality...).

Franz Liszt byl člověk charismatický, vzdělaný, s vybranými způsoby. Tyto vlastnosti společně s klavíristovou „d'ábelskou“ hrou utvářely jeho neodolatelnou auru výjimečnosti, která je i dnes patrná v jeho dílech.

Bibliografie

Monografie

DEMKO, M. *Ukradený skladateľ*, Bratislava : Eko-konzult, 2010. 191 s. ISBN 978-80-8079-136-0.

DEMKO, M. *Stratený syn Slovenska*, Bratislava : Slovenská biologická spoločnosť SAV, 2003. 163 s. ISBN 80-968314-9-6.

EWEN, D. *The encyclopedia of musical masterpieces*, New York: Grosset Dunlap, 1949. s. 316-327.

GAMMOND, P. *Velcí skladatelé*, Praha: Svojtka & Co., 2002. s. 98-99. ISBN 80-7237-590-3

CHIESA, M. *Romantický život Lisztův*, Praha : Topičova edice, 1948. 380 s.

POURTALES, G. *Franz Liszt: Román jeho života a díla*, Praha : A. Neubert, 1938. 253 s.

SAMSON, J. *Virtuosity and the Musical Work*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 270 s. ISBN 0-521-81494-4.

SHONBERG, H. C. *Život velkých skladatelů*, Praha: BB/art, 2006. s. 215-229. ISBN 80-7341-905-X

WALKER, A. *Franz Liszt: The Virtuoso Years 1811-1847*, New York : Cornell University Press, 1987. 463 s. ISBN 0-8014-9421-4.

Notový materiál

LISZT, F. *Totentanz*, Leipzig : Ernst Eulenburg, 1920. 78 s.

LISZT, F. *Sonata b minor*, Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1992. 35 s.

LISZT, F. *Sonata b minor*, Munich: G. Henle Verlag, 1973. 30 s.

LISZT, F. *Erstes Konzert für Pianoforte und Orchestra*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1990. 58 s.

LISZT, F. *Zweitest Konzert für Pianoforte und Orchestra*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1990. 74 s.

LISZT, F. *Bravour-Studien für Pianoforte* , Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1988. 99 s.

LISZT, F., *Etudes d'exécution transcendente*, Leipzig: Edition Peters, 1977. 112 s.

LISZT, F. *12 Grandes etudes*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1988. 150 s.