

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Náhled do interpretační problematiky klavírních děl
Franze Liszta**

Interpretation of the piano works by Franz Liszt

Daniel Hutař

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

Studijní program: Učitelství pro střední školy

Studijní obor: Hudební výchova – Hra na nástroj

2017

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Náhled do interpretační problematiky klavírních děl Franze Liszta* vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně, za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 17. 4. 2017

Daniel Hutař

Abstrakt

Teoretická část této diplomové práce přibližuje život Franze Liszta a nahlíží jeho osobnost, pedagogické působení a novátorské přínosy v oblasti hudby. Praktická část rozebírá a upozorňuje na interpretační problémy v jeho klavírních cyklech *Consolations*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Uherské rapsodie* a *Grandes Études de Paganini*.

Klíčová slova

Franz Liszt, osobnost, pedagog, *Consolations*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Uherské rapsodie*, *Grandes Études de Paganini*

Abstract

The theoretical part of the thesis describes the life of Franz Liszt and his personality, focusing also on his personality, pedagogical work and innovative approaches in music. The practical part analyzes interpretation problems in his piano cycles *Consolations*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Hungarian rhapsody* and *Grandes Études de Paganini*.

Keywords

Franz Liszt, personality, teacher, *Consolations*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Hungarian rhapsodies*, *Grandes Études de Paganini*

Obsah

Úvod.....	5
1. Stručný životopis Franze Liszta	6
1.1 Hudební začátky.....	6
1.2 Inspirativní setkání	9
1.3 Skladatelovy hraběnky	9
1.4 Pobyt ve Výmaru.....	13
1.5 Pobyt v Římě.....	15
1.6 Závěrečná léta života.....	16
2. Osobnostní profil Franze Liszta	17
3. Franz Liszt jako pedagog	20
4. Charakter díla a styl komponování	22
4.1 Formy	23
4.2 Klavírní přínos.....	24
4.3 Shrnutí	26
5. Lisztovo klavírní dílo	26
5.1 Rozbory klavírních děl.....	27
5.1.1 Consolations.....	27
5.1.2 Harmonies poétiques et religieuses	33
5.1.3 Uherské rapsodie.....	46
5.1.4 Grandes Études de Paganini.....	67
Závěr	73
Bibliografie	75

Úvod

V této diplomové práci se pokusím stručně nastínit život Franze Liszta, zmapovat jeho osobnost, a to i z pohledu jeho pedagogických schopností, a shrnout skladatelovy největší přínosy v hudebním odvětví. Praktickou část bych rád věnoval jeho několika nejdůležitějším klavírním cyklům, které rozeberu, popíši, a upozorním na případné interpretační problémy.

Diplomová práce je koncipována do pěti hlavních kapitol:

- Stručný životopis Franze Liszta
- Lisztův osobnostní profil
- Franz Liszt jako pedagog
- Charakter díla a styl komponování
- Klavírní dílo

V první kapitole bych se chtěl zaměřit na obecné informace o tomto skladateli, na životní události a osudy, které přirozeně ovlivnily veškeré jeho další počínání a utvářely jeho osobnost, jíž bych se následně samostatně věnoval v druhé kapitole. Zde bych se pozastavil detailněji nad umělcovými charakterovými rysy, které pomáhají lépe pochopit styl jeho skládání. Třetí kapitola pak cílí na Lisztovy bohaté pedagogické zkušenosti a jeho učitelské zásady, které by mohly leccos napovědět o interpretačních prioritách autora samého. Ve čtvrté kapitole bych rád shrnul hlavní přínos Franze Liszta na poli klavírního novátorství a v interpretačních a formálních odvětvích.

Pokud bych měl vystihnout Lisztovu osobnost jen pomocí několika slov, byla by to nejspíše: „*klavírní sólová díla*“. Ta jsou pro jeho práci signifikantní, proto je jim určena závěrečná a nejrozsáhlejší, pátá kapitola. V této části bych se zaměřil na konkrétnější problematiku Lisztova klavírního díla a analyzoval nejhranější klavírní cykly, jež sem vybral na základě jejich kontrastního charakteru i obtížnosti: *Consolations*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Uherské rapsodie* a *Grandes Études de Paganini*.

Závěrem bych se zmínil o motivaci, jež mě vedla k napsání této práce: Jednak předpokládám, že mi analýzy klavírních cyklů pomohou lépe nazírat Lisztovo celkové dílo, a pak to vnímám jako příležitost posoudit „vhodnost“ jeho skladeb ať už pro své žáky nebo pro vlastní potřeby.

1. Stručný životopis Franze Liszta

V úvodní kapitole bych rád stručně nastínil životopis Franze Liszta, aby bylo možné lépe pochopit a vysvětlit některé skladatelovy myšlenky a názory, které formovaly jeho hudební svět. Díky základním životopisným údajům pak lze i snáze porozumět jeho stylu skládání nebo zálibě v určitých tématech. V krátkosti se zde taktéž seznámíme s jeho inspiracemi a hudebním vkusem, což nám poskytne ucelenější pohled na skladatelovo dílo.

1.1 Hudební začátky

Franz Liszt se narodil 22. října roku 1811 v Raidingu u Šoproně v Uhrách (dnešní Rakousko). Obvykle se v pramenech uvádí, že je maďarským skladatelem z části německého původu. Některé novější zdroje však odkazují k jeho slovenským kořenům, ovšem vzhledem k nedostatku seriózních důkazů, jim nelze věnovat přílišnou pozornost¹.

O předcích Franze Liszta toho není moc známo. Na počátku 19. století se Uhry vypořádávaly s tureckými válkami, přičemž došlo ke zničení mnoha archivních dokumentů. Víme však, že původní jméno rodu bylo Listius, že mnozí Lisztové se stali kněžími (k tomuto povolání později inklinoval i Franz) a že skladatelův děd, Gregorius Adam Liszt, se třikrát oženil a zplodil dvacet šest dětí.

Adam Liszt, Franzův otec, působil jako písař u knížete Esterházyho v jeho sídle v Eisenstadtu. Měl značné hudební nadání a na amatérské úrovni jej s nadšením rozvíjel. V letním sídle Esterházyů se setkával s takovými umělci, jako byl Joseph Haydn, Luigi Cherubini, nebo Johann Nepomuk Hummel, kteří ho v tomto směru ovlivňovali a inspirovali až do doby, kdy byl Adam ve svých čtyřiceti letech přeložen do Raidingu. Tam se v roce 1810 oženil s Němkou Annou Langerovou, která o rok později, v říjnu 1811, porodila jejich jediné dítě – Franze. Obdivovatelé tohoto charismatického skladatele s oblibou upozorňovali na to, že v březnu téhož roku, kdy se Franz Liszt narodil, se na obloze objevila tzv. Velká kometa. Romantizovali zmíněnou astronomickou událost a pokládali ji za předzvěst příchodu génia.²

Franz Liszt se od narození vyznačoval velmi křehkou tělesnou konstitucí a až do svých šesti, sedmi let byl velmi slabý. Často upadal do hlubokých mdlobných stavů a

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.

² Výskyt komety je často zmiňován i v řadě publikací, např. POURTALÉS, G. *Franz Liszt: Román jeho života a díla*, Praha: A. Neubert, 1938. 253 s., CHIESA, M. *Romantický život Lisztův*, Praha: Topičova edice, 1948. 380 s., nebo PRAŽÁK, Přemysl. *Malá preludia*, Praha-Bratislava: editio Supraphon, 1969. 276 s.

pohyboval se na hranici života a smrti. Dokonce se při jednom zemdlení jeho rodiče domnívali, že jejich syn opravdu zemřel, a zavolali si truhláře, aby mu odebral míry na rakev.

Taktéž od útlého dětství, vedle náchylnosti k malátným stavům, projevoval chlapec hudební nadání. V tomto ohledu měl na něj největší počáteční vliv jeho otec, který hrál na několik nástrojů, nejlépe však na klavír, čímž vzbudil okouzlení i v synovi. Jakmile Adam Liszt začal svého potomka učit hrát, nemohl si nevšimnout jeho neuvěřitelné schopnosti zapamatovat si a myšlenkově vstřebat veliké množství hudebního materiálu, a to jak prostřednictvím not, tak prostřednictvím sluchu. Navíc malý Franz Liszt vykazoval značné dovednosti v oblasti improvizace. Snad i díky tomu rychle zlepšoval svoji techniku a za krátký čas udělal ohromné pokroky.

V téže době k němu začal chodit i farář, aby ho naučil číst, psát a počítat, a který ho zasvěcoval do církevní problematiky, jež sehrála ve skladatelově životě stěžejní úlohu. Obdobný vliv měla na muzikanta i cikánská hudba, s níž se seznámil přibližně ve stejnou dobu jako s náboženstvím a která se stala jedním ze základních pilířů jeho hudebního cítění. S temperamentní muzikou potulných Romů se malý Liszt setkal na okraji rodného města, kde se cikánské skupiny usazovaly.

Poté, co v rámci svého okolí absolvoval Franz Liszt, dosud coby chlapec, několik prvních úspěšných koncertů, rozhodl se jej otec představit u dvora knížete Esterházyho v Eisenstadtu. Kníže nadšený strhujícím výkonem „zázračného dítěte“ se rozhodl uspořádat další jeho koncert v Bratislavě v Bratislavském paláci, tedy v jiném sídle rodu Esterházyů. Koncert se konal 26. listopadu roku 1820 a stal se pro devítiletého klavíristu přelomovým. Po vynikajícím výkonu, který zahrnoval i improvizaci, totiž šestice knížat³ přislíbila, že budou malému virtuosovi v horizontu šesti let dodávat sumu šesti set zlatých ročně, aby mohl bez obtíží studovat. O úspěchu toho večera napovídá i zpráva z místních novin: „*Minulou neděli v poledne měl devítiletý virtuos Franz Liszt čest hrát na klavír v bytě hraběte Michaela Esterházyho před početným shromážděním zdejší šlechty a mnoha přáteli umění. Mimořádná dovednost tohoto umělce jakož i rychlý přehled v čtení nejtěžších skladeb, který mu dovoluje hrát přímo z listu všechno, cokoliv se mu předloží, vzbudily obecný obdiv a opravňují k nejskvělejšímu očekávání*“.⁴

Krátce po návratu domů se celá rodina odstěhovala do Vídně, kulturního centra, kde se Adam Liszt snažil najít odpovídajícího učitele pro svého syna. Jeho prvotní myšlenka byla vyhledat Johanna N. Hummela, který však požadoval za své lekce příliš vysoký honorář. Nová volba tedy padla na Carla Czerného, který Franze ochotně přijal. Zpočátku si sice také

³ Byla to knížata Apponyi, Amadée, Erdödy, Esterházy, Szapary a Viczay

⁴ PRAŽÁK, Přemysl. *Malá preludia*, Praha-Bratislava: editio Supraphon, 1969. s. 107

účtoval nemalý finanční obnos, ale po nějaké době, kdy jej zcela uchvátil svěřencův talent, se nabídl, že bude hochu učit zdarma. Současně s Czerným začal mladého Liszta hudebně vzdělávat i Antonio Salieri, který ho seznamoval se základy skladební techniky a hudební teorie.

Franz Liszt se pod vlivem svých učitelů neustále zlepšoval, hrál ve šlechtických palácích a na několika významných veřejných vídeňských koncertech, přičemž některé z nich si nenechal ujít ani sám, Lisztem tolik obdivovaný, Ludwig van Beethoven. Všechny tyto úspěchy, kontakty s významnými lidmi a nadšené ohlasy položily základy Lisztovy „světové klavíristické kariéry“.

Následovaly koncerty v Mnichově, Stuttgartu, Štrasburku, a pak v Paříži, kde chtěl nadějný virtuos nastoupit na konzervatoř, již tehdy vedl Luigi Cherubini. Ten jej však nepřijal, neboť prý, podle školního řádu, se na škole nesmí vzdělávat žádný cizinec. I přes prvotní obrovské zklamání, nakonec onoho odmítnutí klavírista nelitoval. I tak se totiž setkával s profesory z konzervatoře, mimo jiné s Antonínem Reichou⁵ a Ferdinandem Paěrem⁶, kteří ho vyučovali skladbu. Tito pedagogové mu zajišťovali četná doporučení a otevírali cestu do šlechtických salónů a na koncertní pódia.

Po relativně krátké době si Franz Liszt získal podobný věhlas jako kdysi ve Vídni a stal se miláčkem publika. Ve svých dvanácti letech dostal nabídku na zpracování opery *Don Sanche aneb zámek lásky*, kterou ochotně přijal. Opera však převyšovala možnosti mladého a nezkušeného skladatele, obsahovala tak řadu skladebních nedostatků, a po rozpačité premiéře upadla v zapomnění.

Aby toho nebylo málo, po prvním neúspěchu dopadla na mladého virtuosa krize dospívání. Podléhal depresivním náladám a nervovým vyčerpáním. Vše ještě umocnila zmařená, resp. zakázaná láska mezi ním a jeho žačkou Karolínou (protože pocházela z vyšších kruhů) a smrt jeho otce roku 1827. Tehdy přestal hrát na klavír, stáhl se z veřejného života a pohrával si s myšlenkou, že by se stal se knězem.

Toto pochmurné období doznávalo relativně dlouho. Franz Liszt vyučoval jen tolik lekcí, kolik bylo zapotřebí k financování svých základních životních potřeb. Upustil od komponování a místo toho se nořil do knih slavných literátů a filosofů (Platón, John Locke, Victor Hugo, Heinrich Heine, Alphonse de Lamartine, Francois Chateaubriand a další). Z pesimistického smýšlení ho vytrhla až „Červencová revoluce“⁷ roku 1830, jež v něm

⁵ Rejcha Antonín, český hudební skladatel, pedagog a hudební teoretik, jeho žáky byli např. H. Berlioz, C. Franck, Ch. Gounod a F. Liszt

⁶ Paěr Ferdinando, italský skladatel, ve své době známý převážně pro své opery (55) a oratoria

⁷ Červencová revoluce byla třídní revolta vedoucí k pádu rodu Bourbonů v čele s Karlem X., který se pokoušel rozpustit parlament. Na trůn se dostává liberálnější monarchie v čele s Ludvíkem Filipem.

znenadání podnítila chuť zkomponovat *Revoluční symfonii*. Skladatel tím překlenul depresivní léta a s novým elánem a obrozenými silami se vrátil k veřejné umělecké činnosti.

1.2 Inspirativní setkání

Na začátku třicátých let 19. století se tehdy devatenáctiletý Franz Liszt seznámil s řadou umělců, kteří ho značně inspirovali a pomohli rozvinout jeho chápání hudby i hry samotné.

V prosinci roku 1830 byl například účasten premiéry *Fantastické symfonie* od Hectora Berlioze, která na něj velmi zapůsobila a ovlivnila jeho další komponování. Jednalo se o symfonii, jež byla v mnohých ohledech revoluční a novátorská. Patřila mezi tzv. *programní*⁸ díla (jednalo se fakticky o první programní symfonii), která využívala mezi jinými i nového prvku *idée fixe*⁹, nebo úryvku *Dies irae*¹⁰, jež později použil i Franz Liszt.

Na jeho tvorbu dále silně zapůsobilo i umění polského skladatele a klavíristy Frederyka Chopina, který na začátku třicátých let přijel do Paříže. Chopinova hra se vyznačovala nesmírnou lehkostí, jemností, zpěvnou virtuozitou a vybroušenou technikou. Podobně jako Berlioz, i Chopin se stal Lisztovým přítelem (Chopin mu věnoval první cyklus dvanácti koncertních etud).

Jako další významný inspirační zdroj posloužilo navštívení koncertu Niccolò Paganiniho. Tento exhibicionistický virtuos posunul houslistickou techniku až za hranice tehdejších možností. Pro svůj démonický vzhled, brilantní hru a uchvacující osobnost byl často podezírán z toho, že se spolčil s ďáblem¹¹. Všechny tyto aspekty a houslistova nevšední, výjimečná aura, utvrdily Franze Liszta v tom, že se chce stát „Paganinim klavíru“, a to i přesto, že si uvědomoval Paganiniho přebujelý excentrismus, egoismus a individualismus.

1.3 Skladatelovy hraběnky

Důležitá etapa na poli osobního života Franze Liszta započala roku 1833, kdy se setkal s hraběnkou Marií d'Agoult, jeho první vážnější známostí a později životní partnerkou.

⁸ Programní hudba usiluje o vyjádření určitého děje, či jevu pomocí hudebních prostředků.

⁹ *Idee fixe*, utkvělá myšlenka, či *leitmotiv*. Je to krátký hudební motiv příznačný pro určitou postavu, myšlenku, místo apod.

¹⁰ *Dies irae*, česky „Den hněvu“, je slavný latinský hymnus ze 13. století a jeho autorem byl italský františkán Tommaso da Celano. Hymnus popisuje den posledního soudu, troubení, které svolává duše před Boží trůn, kde budou spaseny nebo uvrženy do věčného ohně.

¹¹ Paganini trpěl Marfanovým syndromem, genetickou poruchou tkáně, která měla za následek vysokou postavu, dlouhé tenké končetiny, dlouhé tenké prsty apod. Tento syndrom mu propůjčoval „nepřirozený“ vzhled a podporoval spekulace o jeho spolčení s ďáblem. Po smrti mu proto nebylo umožněno být řádně pohřben na hřbitově. Řádný pohřeb prodělal až třicet šest let poté roku 1876.

Jednalo se o ženu vytríbeného ducha, údajně obdařenou velikou krásou, kulturním rozhledem a nemalým bohatstvím, o jejíž pozornost se ucházelo množství nápadníků. V době, kdy potkala Franze Liszta, jí bylo dvacet osm let, byla vdaná a měla tři děti. Z toho důvodu si oba milenci projevovali své zalíbení skrze dopisy, z nichž mnohé se dodnes zachovaly. Tento společensky nepřípustný a skandální vztah vygradoval roku 1835, kdy Marie spolu s Franzem utekla do Ženevy ve Švýcarsku, kde posléze na dálku požádala o rozvod se svým současným manželem (o pár měsíců později bylo rozvodu vyhověno).

Hudebník si i v novém městě záhy vydobyl svým klavírním uměním slávu a otevíraly se před ním dveře k nejbohatším i nejmocnějším lidem Švýcarska. Jeho popularita vzrostla i díky tomu, že se zavázal, že bude zdarma učit na právě vzniklé místní konzervatoři, která jej posléze obdařila titulem „čestného profesora“ (to bylo skladateli dvacet čtyři let). Marie se mezitím věnovala literární činnosti (pod pseudonymem Daniel Stern) a porodila Lisztovi první dítě, dceru Blandine.

I když bylo zamilovanému páru dopřáno v Ženevě veškeré pohodlí, kulturností se švýcarské město přece jenom nemohlo s pařížskou metropolí srovnávat. A tak se milenci navrátili do Paříže. Konečně měl Franz Liszt znovu možnost předvést se v centru dění před velkým publikem. Vedle řady koncertů zde podnikl i několik „klavírních soubojů“- mezi tím, co byl ve Švýcarsku, se totiž našlo několik klavíristů, kteří se ho pokusili „sesadit z pozice největšího virtuosa“. Zmíněné duely nepřinesly žádné velké překvapení, Franz Liszt svoji pozici nepřekonatelného klavíristy obhájil. Navíc již dosáhl takového evropského věhlasu, že mu pro dlouhodobé finanční zajištění stačilo uspořádat jen několik málo koncertů. Byl také zván stále do dalších a dalších měst, v řadě evropských zemí, v nichž obyvatelé toužili poslechnout si a potkat se se slavným klavíristou. Vyznat se tedy v jeho přesunech a cestách je poměrně komplikovaná záležitost a život slavného hudebníka se v daném období smršťuje na seznam navštívených míst.

Po koncertním turné a krátkém oddechu v Paříži, se skladatel se svojí družkou opět vydali na cestu, tentokrát do Itálie, kde se jim 25. prosince roku 1837 narodila druhá dcera, Cosima¹². Zde se také Franz Liszt seznámil se skladatelem Gioacchinem A. Rossinim a vystoupil v milánské *La Scala*¹³. Jeho pobyt v Itálii byl však narušen zprávou o rodných Uhrách, přes které se přehnaly ničivé povodně. V důsledku toho se Liszt ihned vydal do Vídně, aby uspořádal charitativní koncerty na podporu zpusťované země. Deset koncertů během pouhého měsíce svůj úkol splnilo a zásadním způsobem vylepšilo skladatelův morální kredit. Už nepředstavoval miláčka publika pouze pro své umění, ale i pro svou obětavost.

¹² Jméno je odvozeno od oblasti jezera Como, kde přišla Cosima na svět

¹³ La Scala je jeden ze světově nejproslulejších operních domů slavnostně otevřený 3. srpna roku 1778

Během oněch charitativních vystoupení se Franz Liszt seznámil s Clarou Wieckovou, budoucí Schumannovou, s níž navázal přátelské vztahy a díky níž se setkal také s hudbou Roberta Schumanna.

Po měsíčním setrvání v Uhrách se klavírista navrátil ke svému předchozímu turné po Itálii, kde Marie d'Agoult porodila v Římě 9. května roku 1839 další z Lisztových dětí, syna Daniela. Narození chlapce a pobyt v Římě znamenal pro Franze Liszta novou hudební energii a období duchovního růstu. Vstřebával místní starobylou kulturu (přes nové přátele se dostal např. i do vatikánských prostorů, které byly pro normální smrtelníky nedostupné), čerpal z ní inspiraci a došel k mnohým osobním poznáním, jež se pak odrazila v jeho tvorbě – např. v díle *Petrarcovy sonety*.

Život Franze Liszta byl příznačný tím, že dlouho nevydržel na jednom místě. Brzy se tedy znovu vydal (bez Marie) do Vídně, kde se opět setkal s obrovskými ohlasy, jimiž by se taktéž dala charakterizovat skladatelova životní pouť. Diváci ho jednoduše zbožňovali, jeho koncerty byly beznadějně vyprodané a vznikaly dlouhé pořadníky na potencionální další koncerty. V rodných Uhrách se mu navíc dostalo velké pocty, a to nejprve v Prešpurku¹⁴ (kde měl jako malý první důležitý koncert), a pak v Pešti¹⁵, když byl oslavován jako národní hrdina a když mu uherský sněm udělil šlechtický titul, titul čestného občana Pešti a na znak úcty obdržel šavli vykládanou drahokamy. Adorace osobnosti Franze Liszta uherským publikem neznala mezí. Mnozí posluchači mu dokonce z kočáru vypřahávali koně, aby jej mohli sami táhnout. Paradoxně tedy, v kontrastu s tímto diváckým fanatismem, vyznívá fakt, že ačkoliv Franz Liszt ovládal několik evropských jazyků, nikdy se řádně nenaučil svou rodnou maďarštinu. Avšak jakkoli bylo jeho ucho hluché v lingvistických náležitostech, rozhodně dokázalo naslouchat tamějšímu hudebnímu koloritu. Na základě místní cikánské hudby totiž skladatel napsal několik svých nejznámějších děl.¹⁶

Franz Liszt po Uhrách pokračoval ve svém koncertním turné v Lipsku v *Gewandhausu*¹⁷, kde snad poprvé zažil chladnější reakce auditoria, které projevovalo i jisté nepochopení vůči skladatelově hudební poetice. Ovšem alespoň se zde osobně potkal s Robertem Schumannem a Felixem Mendelssohnem – Bartholdym, se kterými od té chvíle udržoval kontakt.

„Chut“ si hudebník správil v Praze, kde se naopak jeho nová díla zdála divákům atraktivní. V české metropoli se také seznámil i s Bedřichem Smetanou, jenž byl jeho velkým obdivovatelem a posléze i přítelem.

¹⁴ Prešpurk, dnes Bratislava, hlavní město Slovenska

¹⁵ Pešť, dnes součást hlavního města Maďarska – Budapešti

¹⁶ Cikánská hudba se odráží např. v jeho *Uherských rapsodiích*

¹⁷ Gewandhaus, slavná operní budova

Za jeden ze stěžejních koncertů Lisztovy kariéry lze považovat ten londýnský, jenž se odehrál roku 1840. Tehdy vystoupil před královnou Viktorií. Sklidil úspěch, i když mu kritici, trochu úsměvně, neodpustili, že při koncertu rozbil dva klavíry. Ovšem vedle nadšení vzbudil skladatel v puritánské společnosti i pohoršení, kvůli neoficiálnímu vztahu s Marií d'Agoult a pro svůj příliš odvážný šatník, vybavený podle francouzské módy. Možná právě pro tyto morální poklesky (jak to tehdy bylo chápáno) se v ostatních anglických městech nepodařilo Lisztovi vyvolat, byť jen diváckou zvědavost, v důsledku čehož bylo jeho turné pro nezáměr předčasně zrušeno.

Skladatelova koncertní činnost však přesto pokračovala ve strhujícím tempu a vzbuzovala senzaci. Z Franze Liszta se stala doslova celebrita. Jeho fanoušci si mohli zakoupit podobizny, obrázky, sošky a další předměty s lisztovskou tematikou. Ženy se přely o jeho rukavičky nebo zbytky doutníků, a chtěly si na něj alespoň sáhnout. Do poloviny 20. století najdeme v hudebním světě jen s velkými obtížemi někoho, kdo by působil na diváky podobným „elektrizujícím“ dojmem. Důsledky této „lisztovské horečky“ se samozřejmě kladně projeví na klavíristových příjmech, které nabyly enormních hodnot: vydělával v průměru 300 000 franků za rok.¹⁸

Všechny zmíněné profesní úspěchy byly však vykoupeny i jedním osobním neúspěchem – rozchodem s Marií d'Agoult. Ta již delší dobu cítila, že se jí Liszt vzdaluje a že nepatří jenom jí. Těžce snášela jeho popularitu, respektive temnou stránku slávy, která znamenala nekonečný zástup milenek z řad jeho obdivovatelek a takřka neustálou skladatelovu absenci. Kombinace žárlivosti a pocitu partnerského odcizení vedla Marii k rozhodnutí vztah ukončit. Opustila své děti, které dala do péče Lisztovy matky, a začala se výhradně zabývat svou literární činností pod již zmiňovaným pseudonymem, Daniel Stern.¹⁹

Další životní událost stojící za zmínku nastala až roku 1847, kdy se Liszt cestou do Kyjeva seznámil se svou druhou osudovou ženou, kněžnou Carolynou Sayn – Wittgensteinovou. Ta, stejně jako před ní Marie d'Agoult, byla vdaná, měla dítě a vůbec byla v řadě ohledů podobná jeho předchozí družce, ať už v přístupu k umění, k psaní a literatuře, tak i k filosofii. Carolyna brzy podala žádost o rozvod (které ovšem nikdy nebylo vyhověno) a utekla s Franzem do Výmaru, jejich nového domova. Skladatel zde přijal místo kapelníka, v brzké době navázal na kulturní odkaz tohoto města a vytvořil z něj umělecké centrum, kolem kterého se soustřeďovalo mnoho významných osobností. V této době, ve svých pětatřiceti letech, také přestal koncertovat a dirigovat za peníze a z cestujícího klavíristy se prakticky ze

¹⁸ 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.

¹⁹ Pod tímto jménem napsala i nepříliš lichotivou knihu o Lisztovi – *Nelida*.

dne na den stal skladatelem „na plný úvazek“.

1.4 Pobyt ve Výmaru

Ve Výmaru měli rozhodující vliv na Lisztovo počínání družka Carolyn a přítel Richard Wagner. Právě na jejich popud ukončil svoji koncertní činnost, která ho již začínala unavovat a roztrpčovat. Jak sám uvedl, cítil se jako „cvičený pes“, který se musí podbízet často i nepříliš vzdělanému publiku. Protože se však pokoušel o hlubší obsah děl a přál si předávat určité myšlenky, rozhodl se naplno věnovat komponování. Vzniklá díla pak konzultoval se svými „inspirátory“ (Carolynou a Richardem), a aby vyhověl jejich hudebnímu cítění, mnohdy zkomponované tvary předělával.

Když Franz Liszt získal funkci ředitele výmarského divadla, stanovil několik zásad, které měly dopomoci stvořit z tohoto města nové kulturní centrum: „*Hlubší a uvědomělá pieta k starým mistrům, hlubší a účinnější studium připravovaných děl a vlídně otevřené chování vůči neznámým, nebo zneuznávaným mladým umělcům*“²⁰. Liszt se tak z pozice kapelníka mohl věnovat propagaci děl zesnulých i současných autorů a přivést je do širšího povědomí veřejnosti. Jednalo se např. o Ludwiga van Beethovena, Georga F. Händela, Gaetana Donizzetiho, Christopa W. Glucka, Gioacchina Rossiniho, Carla M. von Webera, nebo jeho samotného. Skladatel měl v tomto ohledu volnou ruku a plnou podporu vyšší vrstvy, především knížete Karla Alexandra.

Daná situace samozřejmě vyhovovala i Richardovi Wagnerovi, jehož opery by se pravděpodobně bez přítelovy pomoci nehrály a zřejmě ani neprosadily. Dokonce jeho díla Franz Liszt uváděl i tehdy, když to řada divadelních a operních domů odmítala z politických důvodů, neboť se Richard Wagner podílel na revoluci, kvůli čemuž se stal psancem a byl nucen uprchnout do Švýcarska. Navíc Liszt poskytoval svému příteli nejen výpomoc uměleckou, ale i finanční, za což mu byl Richard velmi vděčný. Do svého deníku tehdy napsal: „...když jsem žil vyhnán v dálce, usadil se tento věčný tulák trvale v zapadlém městečku a učinil mi z něho domov. Liszt, vždycky všude se o mne starající, vždycky, kdykoliv se tohojevila potřeba, hotový ochotně mi pomoci, Liszt se svým laskavým srdcem, dokořán otevřeným každému mému sebemenšímu přání, a se svou láskou, tak nesmírně mi oddanou, stal se mi tím, co jsem dosavad nikde nenalézal, a to v takové míře, jejíž hojnost může člověk pochopit jenom tehdy, když jej skutečně zahrne v plnosti“²¹. Nutno dodat, že toto přátelství přinášelo oboustranné výhody. Wagner měl totiž neobvyklou míru porozumění pro Lisztova

²⁰ POURTALÉS, G. *Franz Liszt: Román jeho života a díla*, Praha: A. Neubert, 1938. s. 132

²¹ POURTALÉS, G. *Franz Liszt: Román jeho života a díla*, Praha: A. Neubert, 1938. s. 137

díla a dokázal mu být v kompozičních záměrech spolehlivým oponentem i morální podporou.

Franz Liszt z pozice kapelníka způsobil revoluci i v oblasti dirigování. Do té doby strohá a akurátní dirigentská gesta neodpovídala jeho ideálům a chápání romantismu. Skladatel se tedy rozhodl gestiku přiblížit době, tedy učinit ji více „rozevlátou“ a „oblejší“. Zpočátku se potýkal s jistým nepochopením ze strany orchestru, časem se však tento „teatrální“ způsob dirigování ukázal jako efektní a atraktivní pro publikum, nehledě na to, že se v konečném důsledku jevil i jako adekvátnější vzhledem k charakteru skladeb 19. století.

Výmarský kapelník ze svého orchestru dokázal vykřesat maximum. A to i díky svému neuhasitelnému entusiasmu a empatickému přístupu k orchestrálním dílům. Skladby, které dříve nezaznamenaly žádný ohlas mezi diváky (např. Devátá symfonie od L. v. Beethovena), se Franz Liszt pokusil znovu analyzovat a nově interpretovat; „...*lépe rozvrhovat světlo a stín, jedním slovem dosáhnout pokroku v samotném stylu a provádění, jehož většina tehdejších orchestrů zdaleka nedosahovala... pravá úloha dirigenta orchestru se zakládá nikoliv v tom, aby máchal mechanicky taktovkou, nýbrž aby cítil a pronikal díla mozkem, aby se mu podařilo semknout srdce v jakémsi sdílení krásy, velikosti a pravdivosti umění a poezie*“²². Zkrátka – díky jeho pojetí mnohdy nabyly skladby na živosti. Navíc využitím novátorských prvků dosáhl postupné profesionalizace výmarského orchestru, který posléze vyhrával různé soutěže a stal se věhlasným.

Skladatel se pochopitelně, mimo jiné, věnoval pedagogické činnosti. Vedle řady mladých slečen – obdivovatelek, které se přihlašovaly do hodin klavíru jen pod záminkou, aby mohly být mistrovi nablízku, vychoval Franz Liszt i mnoho úspěšných klavíristů. Pro příklad lze uvést: Karla Tausiga, Julia Richtera, Julia Reubkeho, Józefa Wieniawského, nebo Hanse von Bülowa. Poslední zmiňovaný, který je zřejmě nejznámější z Lisztových žáků, utekl navzdory rodičovské vůli (ti z něj chtěli mít právníka) k hudbě. Nejprve k Wagnerovi, který mu sám takový krok poradil, a později ke zkušenějšímu Lisztovi. Mezi žákem a učitelem postupem času vzniklo pouto téměř otcovsko-synovské, které bylo stvrzeno Hansovým sňatkem s Cosimou 18. srpna 1857. V témže roce se pak provdala i starší z Lisztových dcer, Blandine, jež si vzala 22. října (v den otcových narozenin) Emilia Olliviera, představitele vysoké politiky v Paříži. Hans von Bülow byl kromě osobní roviny spřízněn s výmarským kapelníkem i po stránce hudební. Stal se totiž aktivním propagátorem Lisztových (a Wagnerových) děl a neúnavným šířitelem jeho myšlenek, ať už v roli klavíristy či dirigenta.

Poslední tři roky strávené ve Výmaru se Franz Liszt zřekl své kapelnické pozice v divadle. Mohly za to především dva faktory: nepochopení některých dirigovaných (jak

²² POURTALÉS, G. *Franz Liszt: Román jeho života a díla*, Praha: A. Neubert, 1938. s. 145

vlastních, tak cizích) děl ze strany publika a dusivá atmosféra nastolená uměleckými pohlaváry, kteří nesouhlasili s Lisztovým vedením, žárlili na jeho úspěchy a dělali mu schválnosti. Rozmohly se pokusy kapelníka jakkoli očernit (bylo mu např. předhazováno, že žije ve volném vztahu s provdanou Carolynou), jež nakonec dosáhly cíle, a Franz Liszt složil svou funkci. Poté se stáhl do ústraní a naplno se věnoval pedagogické, ale především skladatelské, činnosti.

Závěr roku 1859 se nesl ve znamení dvou ztrát. Jedné radostné – Carolynino jediné dítě z předchozího manželství, dcera Marie, se provdala a odstěhovala od své matky – a jedné bolestné – ve svých dvaceti letech zemřel na plicní onemocnění Lisztův syn Daniel. Poslední chvíle strávil u své sestry Cosimy v blízkosti svého otce ve Výmaru. Zasažený skladatel na tuto tragickou událost reagoval napsáním orchestrální skladby *Mrtví*.

O necelé dva roky později, 11. srpna 1861, se Franz Liszt rozhodl odjet do Říma, kde na něj již čekala Carolyna. Ta zde dlouhé měsíce předem pobývala a snažila se zařídit rozvod se svým manželem, hrabětem Wittgensteinem, který však o zrušení svazku nechtěl ani slyšet. I přesto se zdálo, že po uplynulých letech konečně Vatikán k rozvodu svolí, a tak se Liszt vydal do Říma, aby se posléze mohl s hraběnkou sám oženit. Den před svatbou však Wittgensteinové podali další protest, svatba byla zrušena a bylo zřejmé, že se Franz Liszt a Carolyna Sayn – Wittgenstein už nikdy nevezmou.

1.5 Pobyť v Římě

Franz a Carolyna se rozhodli, že se do Výmaru již nevrátí a zůstanou v Římě, kde se skladatel opět stal jakousi „kulturní institucí“, středobodem, za kterým se sjížděli umělci a intelektuální vrstva z dalekého okolí. Na živobyť získával finance jako obvykle i prostřednictvím vyučování, tentokrát si však hudebník mnohem více mezi žáky vybíral a snažil se předat své umění pouze těm, kteří prokázali skutečný zájem o hudbu a projevíli odpovídající talentový potencionál (např. Giovanni Sgambati, nebo Anton Rubinstein).

Přesto, že se mileneckému páru nevedlo vůbec špatně, oba cítili, že potřebují změnu. Dostavil se totiž pocit jakési životní stagnace. Východisko se rozhodli hledat v náboženství. Pro Carolynu, rodilou katoličku, se jednalo o přirozené řešení, a proto se snažila svého druha vést stejnou cestou. Ten vyslyšel její přání a začal komponovat výhradně díla s náboženskou tematikou (např. klavírní cykly *Consolations* a *Harmonies poétiques et religieuses*). Nutno však dodat, že Franz Liszt vždy určitým způsobem inklinoval ke katolicismu (stále odolával touze stát se duchovním), takže vůči novému životnímu směřování neměl výhrady.

Skladatelovo náboženské cítění se ještě znatelněji prohloubilo roku 1862, kdy

zemřela jeho dcera Blandine. Od té chvíle prakticky zavřel dveře za svým dosavadním veřejným životem a přesunul se do malého italského kláštera na hoře Monte Maria, čímž získal nepřeberné množství času na rozjímání a komponování. Zde ho také navštěvoval papež Pius IX., milovník hudby, který s ním udržoval přátelské vztahy a který pravděpodobně ovlivnil Lisztovo rozhodnutí přijmout 25. dubna roku 1865 nižší svěcení.

Abbé Liszt, člen řádu Františkánů, byl pro své vstoupení do církve často podezírán z přetvářky. Mnozí se domnívali, že tímto krokem usiluje o pozici kapelníka v Sixtinské kapli, nebo že se jedná o další jeho výstřednost: Vždyť jak může být vysvěcen na kněze takový svůdce dam?

V římském období došlo i k další změně v Lisztově rodinném životě, jeho dcera Cosima se odloučila od Hanse von Bülowa a odešla k Richardovi Wagnerovi.

1.6 Závěrečná léta života

Přibližně posledních patnáct let života se Liszt pohyboval především mezi třemi městy – Římem, Výmarem a Budapeští²³. Později k těmto městům přibyl i Bayreuth, kde působil v nově postaveném divadle společně s Richardem Wagnerem, který zde konečně dosáhl vytoužené slávy.

I když Franz Liszt v předchozích letech zasvětil svůj život Bohu, uprostřed velkých měst neodolal a brzy se opět projevila jeho společenská nátura. Začal pořádat různé přehlídky a výroční akce. Znovu se pustil do vyučování, pořádal posezení s intelektuály, a opět se plnohodnotně zapojil do kulturního dění. V oné životní etapě také s nadšením přijal a propagoval, ještě ne příliš známou, hudbu tzv. *Mocné hrstky*²⁴, přičemž se osobně setkal s některými jejími členy.

Tato proměna se projevila nejen po stránce duševní, ale i fyzické. Navzdory typickým znakům stárnutí, ať už se jednalo o zbělení vlasů či větší náchylnost k chorobám, byl znovu považován za lva salónů a prožíval řadu románků a žárlivých scén s nimi spojenými. Navzdory „nové míze“ stále zůstával v blízkém, i když spíše korespondenčním, styku s hraběnkou Wittgensteinovou. Ta si však, podobně jako Marie d'Agoult před ní, velmi dobře uvědomovala, co se okolo Liszta děje, a se značnou nelibostí snášela dlouhé odloučení a druhovy milostné eskapády.

Na sklonku života, když už Liszt cítil, že mu docházejí síly, a viděl umírat příliš mnoho svých přátel, podnikl v předtuše vlastní smrti „poslední turné“. Objížděl evropská

²³ Od roku 1873 již nemůžeme mluvit o Pešti, Budínu a Starém Budínu, ale o spojené Budapešti.

²⁴ Mocná hrstka, společenství umělců vyznávající nový umělecký ruský směr. Reprezentanti jsou: N. R. Korsakov, M. P. Musorgskij, A. P. Borodin, M. A. Balakirev a C. A. Kjuj

města, většinou ta, ve kterých sám kdysi aktivně působil, a zúčastňoval se jako čestný host prezentací svých děl – někdy je i sám předváděl.

Je až s podivem, s jakým elánem Franz Liszt v pokročilém věku vystupoval, co všechno organizoval, s jakou energií, šarmem a entusiasmem vše stíhal a vykonával. Turné se mu však i tak stalo osudným, ostatně jak sám předpovídal. Na cestě do Bayreuthu se věhlasný skladatel nachladil a o pár dní později, 31. července roku 1886, zemřel v horečkách u své dcery Cosimy. Pohřeb byl podle jeho instrukcí skromný, a i když se fanoušci z Výmaru i Budapešti pokoušeli získat jeho ostatky, zůstaly uloženy na hřbitově v Bayreuthu.

2. Osobnostní profil Franze Liszta

„Představte si hubeného člověka s úzkými rameny a dlouhými vlasy spadávajícími mu na obličej a na krk, neobyčejně oduševnělou živou a nanejvýš zajímavou tvář, oči schopné všech možných výrazů, za hovoru zářivé, nebo plné laskavosti, trochu ostrou, důraznou řeč a máte před sebou Liszta, jak obvyčejně bývá... Je to nevysvětlitelný zjev... po koncertě zůstává stát na pódiu jako vítězný vojevůdce na bitevním poli. Kolem něho leží rozházeny zmožené klavíry; přetržené struny vlají jako trofeje, rozpárané nástroje se plíží do všech koutů a posluchači se na sebe dívají, oněmělí úžasem jako po bouři z jasného nebe. A on, Prométheus, který z každé noty vykřesal bytost, on, skláněje hlavu před tím množstvím, které jej bouřlivě zdraví, se jenom podivně usmívá“.²⁵

Uvedená citace se shoduje i s řadou dalších, které jsou o Franzi Lisztovi k dohledání, a jasně z ní vyplývá, jak na diváky tento pozoruhodný skladatel působil. Jeho osobnost v sobě šťastně kombinovala řadu vlastností, jež svým sloučením utvářely neuvěřitelně charismatickou personu.

Z Franze Liszta se při klavírních výstupech stával „showman“. Využíval svého atraktivního fyzického vzhledu, gestické teatrality a přirozeného „magnetismu“, díky čemuž uchvacoval své posluchače, aniž by vůbec začal hrát. Na úvod koncertu si vždy publikum prohlédl, nedbale se uklonil, usadil se, pomalu svlékl obě své bílé rukavičky a odhodil je na zem. Poté si prohrábl rukama své dlouhé, na ramena spadající vlasy, pozdvihl ruce vysoko nad klaviaturu, a nakonec je jejím směrem nechal prudce spadnout, až publikum zatajilo dech.

Lisztova inklinace k dramatičnosti a exhibicionismu se projevovala i v mnohých jeho skladbách. Jako skladatel napsal nespočet děl, která v sobě nesou již zmiňované prvky a

²⁵ POURTALÉS, G. *Franz Liszt: Román jeho života a díla*, Praha: A. Neubert, 1938. s. 82

slouží spíše jako muzikální a dovednostní ekvilibristika k lehkému oblouznění senzacechtivých diváků. Skladby doslova překypovaly „estrádními“ a efektními technickými pasážemi, které jejich autor pokaždé zahrál s takovou lehkostí, že přiváděly obecenstvo do fanatického stavu, zatímco případné jiné interprety zase dováděly k zoufalství.

Hudebníkovu egu pak dozajista musela lahodit řada ocenění a poct, kterých se mu za života dostalo. Pro příklad lze uvést: *Řád zlaté ostruhy* od papeže Pia IX, čestná občanství v několika městech, nebo titul *čestného profesora* na několika hudebních akademiích. Obdržel i množství různých symbolických předmětů, coby dary na znamení úcty od císařů, knížat a králů.

Po těchto odstavcích by se dalo mylně dojít k závěru, že Franz Liszt těžil pouze ze své fyzické atraktivity a hudební geniality. Skladatel by se však dal označit i za intelektuála, filosofa a člověka vybraných mravů. Byl sečtělý a o svých poznacích často rád besedoval s „kulturní smetánkou“, kterou si k sobě zval. Díky tomu se tak mnohdy stával jakýmsi společenským jádrem, kolem něhož se soustředila řada významných osobností, umělců a filosofů. Jeho vybrané způsoby mu navíc otvíraly cestu do šlechtických paláců a salónů. Avšak nikdy se nestal loutkou v rukou mocných, neboť by mu jeho hrdost nikdy nedovolila, aby s ním bylo zacházeno jako s někým méněcenným. Odmítal hrát na koncertech, kde by musel vcházet do budovy bočním vchodem (v té době běžné umělecké praktikum) a nemohl se pohybovat všude tam, kde šlechta. Pyšné vystupování ještě umocňoval svým vybraným francouzským šatníkem (tedy až na období, kdy oblékal prostou kněžskou sutanu). Dokonce se traduje, že se Franzův komorník staral o tři sta šedesát pět kravát, což by znamenalo jednu kravatu na každý den v roce.

V průběhu života, když se klavírista stával čím dál tím slavnějším, tím pádem i bohatším, si postupně zvyšoval svůj životní standard. Nechal si například podle svých návrhů zhotovit cestovní vůz, jež někdo příznačně nazval „obydlím na kolečkách pro cikánského krále“. Vnitřek se dal podle přání měnit v salón, kuchyň nebo ložnici. Kromě komorníka si pak Franz Liszt vydržoval i sluhu, který měl na starosti zbytek domácnosti.

Navzdory nezměrnému bohatství se však z hudebníka nikdy nestal lakomec, naopak, vynikal nad jiné svou štedrostí a altruistickou povahou. Peníze poskytoval na všelijaké bohubilé účely. Pořádal například zmiňované humanitární koncerty pro Uhry zasažené povodní, nebo pro špitály, sirotčince apod. Jeho finance pomáhaly dobudovat nedostavěné kostely, katedrály nebo pomníky. Nesobecký byl v otázce peněz také vůči svým přátelům, ale dokonce i k hudebníkům, které sotva znal. Nakonec dospěl Franz Liszt do takové úrovně finanční soběstačnosti, že se rozhodl dále vyučovat pouze zdarma. Hudebníkovu velkorysost ale vedla k tomu, že konec svého života prožil v chudobě, poté co svůj majetek věnoval na

ušlechtilé účely. Jako jediné hmotné bohatství už mu zbyla pouze sutana.

Franz Liszt však pomáhal nejenom penězi – skladatele, u nichž byl přesvědčen, že jejich hudba dosahuje četných kvalit, se snažil propagovat a zviditelnit je. Jednalo se například o Richarda Wagnera, nebo Roberta Schumanna, Hectora Berlioze, Alexandra Borodina, Fryderyka Chopina, nebo našeho Bedřicha Smetanu. Liszt se pokoušel publiku přiblížit i zemřelé autory, své oblíbence, jakými byli L. v. Beethoven a J. S. Bach. Zasloužil se tak o jejich rozšíření v povědomí diváků.

Hudebníkův vztah k ženám je pak kapitolou samou o sobě. Jeho neodolatelný mix fyzické atraktivity, duševního génia a osobní aury se postaral o dostatek, či spíše nadbytek ženské pozornosti. Neskonalý obdiv, jaký si vydobyl v dámských srdcích, by se dal nejlépe přirovnat k dnešnímu kultu „rockových hvězd“. Po celý život mu dělaly společnost mnohé jeho ctitelky i milenky, a to i v době, kdy byl oficiálně zadaný, což se událo pouze dvakrát: se šlechticemi Marií d'Agoult a Carolynou Sayn – Wittgensteinovou. Nutno poznamenat, že Franz Liszt se krátkým milostným dobrodružstvím a románekům nikterak nebránil, teprve když ho některá z obdivovatelek začala příliš omezovat, prchal před ní do jiného města. Nebylo též výjimkou, že se za ním vydávaly dámy převlečené za panoše, jindy se zase věhlasný virtuos ukazoval na veřejnosti s milenkami z vyšších kruhů. Zkrátka jeho avantýry neznaly společenské postavení ani hranice.

Tato „Lisztmánie“ kulminovala ve chvíli, kdy se ženy fanaticky vrhaly po jeho odhozených bílých rukavičkách nebo nedopalcích doutníku. Zbytky nedopitého čaje, kávy, nebo koňaku (Franzův oblíbený nápoj, který pil prakticky celý svůj život) si slévaly do lahviček a nosily je na prsou. Dokonce se traduje, že jedna Američanka si domů odvezla látku ze židle, na níž Franz Liszt seděl. Onoho poblouznění samozřejmě využívali obchodníci, kteří prodávali předměty s podobiznou slavného klavíristy – obrázky, busty, sošky apod. Není se tedy čemu divit, že po těchto známých milostných výstřelcích skladatel doslova šokoval veřejnost, když přijal nižší církevní svěcení a stal se z něj abbé. Často byl za to osočován z pokrytectví, pozérství, exhibicionismu či provokatérství.

Franz Liszt je považován za rozporuplnou osobnost, což se nemalou měrou odráží v jeho nadčasových dílech. Na jedné straně působí pokorně, inklinuje k Bohu a altruismu, vyznačuje se velkorysostí, na straně druhé se u něj významně projevuje touha po uznání a slávě, libuje si v excentrismu a pozemských radovánkách. Zkrátka o tomto skladateli lze říci, že žil v duchu pravého romantického hrdiny. Byl to vizionář, který se nepodřizoval konvencím, člověk citlivý a plný vášně k hudbě.

3. Franz Liszt jako pedagog

Franz Liszt byl značně vytížen i jako pedagog, díky čemuž existuje mnoho zmínek o jeho kantorském vedení.

S vyučováním začal roku 1827, když mu zemřel otec, a mladý pianista musel finančně zajistit sebe i svou matku. Hned zpočátku si však stanovil časově velmi náročný harmonogram – začínal učit od ranních hodin a poslední žáky přijímal po deváté hodině večer –, což se samozřejmě nevyhnutelně projevilo na jeho zdraví. Již po necelém roce u něj došlo k celkovému vyčerpání organismu.

Opět se vrátil k pedagogice až roku 1831, což dosvědčují zápisky paní Karoliny Boissier Butini, hudebně vzdělané dámy, která doprovázela svoji dceru právě na Lisztovy hodiny a dělala si o průběhu výuky poznámky do svého deníku. Z nich lze vyčíst, že byl skladatel velmi vlídným a laskavým pedagogem. S radostí usedal za klavír a svým žákům studovaná díla názorně přehrával.

“...šly jsme tehdy k Lisztovi. Krásná, nádherná hodina, při které projevuje takovou horlivost, žhavost, geniálnost, jasnost, že jsem tím vždy zmatena. Pracovna geniálního člověka je svatostánek a přiznávám se ti, že Lisztův pokojíček mi připadá jako malý chrám harmonie...řiká slova, která jako by odhalovala celou řadu nových věcí, a vycvičil si své nadání a pozorovatelského ducha na tolika argumentech, že vždy bude člověkem, vyznačujícím se převahou nad ostatními. V hodinách nepřehlíží žádnou jednodušnost, sestupuje k nejjemnějším odstínům, ke každé notě, zvuku, basu, který se musí zvlášť cvičit, všechno ho zajímá... později usedl ke klavíru, požádal mě o má cvičení (pozn. paní Boissierová sama skládala drobnější skladby), a co udělal – zahrál z nich velkou část, přinejmenším nejnepohodlnější dvě třetiny rychle, a tak dobře, jak já jsem nikdy sama nezahrála. Viděl je poprvé, protože jsem nikdy sešit nedala z ruky: tato cvičení jsou velmi zmatená, nepřesně psaná, a přece tvrdím, že nevynechal ani jedné noty... shledal, že mé skladby jsou dobré, dvě nebo tři se mu líbily, a jednu si vyžádal, aby, jak řekl, si z ní udělal předmět svého denního cvičení; potom mě zdvořile vybídl, abych některé věci znovu prošla, abych provedla některé změny, řekl mi dokonce jaké... pod jeho prsty se zbarvuje hudba jedinečným způsobem, zvuky nabývají tepla, života, které jim on jediný dovede dát, rychlé pasáže, obohacené tisíci novými akordy, desateronásobnými obtížemi a přece provedené jakoby byly naprosto lehké a snadné, dělají ze skladby naprosto něco nového...pro cvičení pasáží Liszt nařizuje metodu: cvičit pilně jednoduché stupnice, v oktávách, terciích, trylky všech prstů, zkrátka vše, co může ruku

uvolnit a udělat ji hbitou”²⁶.

O Lisztových pedagogických schopnostech se můžeme mnohé dovědět i z dalších deníků, např: od Augusta Göllericha, Carla Lachmunda (jeho deníky a poznámky o Lisztovi později sesbíral Alan Walker, který je knižně vydal a napsal o skladateli i další publikace), nebo i z písemných korespondencí.

Franz Liszt se vyznal v obdivuhodném množství klavírních děl mistrů minulých i současných. Byl tak schopen svým žákům s bezchybností a velkou přesností přehrát díla, která se je chystal naučit. Proslul také tím, že málokdy sám vybíral notové zápisy svým svěřencům, volbu většinou přenechával jim, případně ji usměrňoval vzhledem ke schopnostem interpretů. Jako pedagog si však byl dobře vědom toho, že existují skladby, kterými si musí projít každý klavírista, a tehdy nic neponechával náhodě. Za takový základní kámen považoval např. *Dobře temperovaný klavír* od J. S. Bacha. Zvláště Bachovy fugy byly totiž podle Franze „*hudbě tím, čím je architektuře gotické umění*“²⁷.

Jako kantor si Franz Liszt dával záležet i na komplexnosti výuky – mnohdy svým žákům recitoval básně, nebo přečetl úryvek z literatury, aby například upozornil na podobné inspirační kořeny. Tímto způsobem kontextového učení dosahoval u svých žáků intenzivnějšího hudebního prožitku a současně tak projevoval svou náklonost k programnosti / programní hudbě. Jeho žák Frederic Lamond o něm napsal: „*Pamatuji si klavíristu, který hrál Chopinovu Polonézu As dur s velkou chutí. Když přišel až ke známé oktávové pasáži v levé ruce, Liszt ho přerušil a řekl: Nechci slyšet, jak rychle dovedeš hrát oktávy. Co si přeji, je slyšet poklus koní polské kavalerie, která se shromažďuje před tím, než vyrazí zničit nepřítele*“²⁸.

I když se to laikovi může zdát jako paradox, Franz Liszt neuznával čistě technické hraní. Opořoval interpretacemi, které „*postrádaly duši*“, a vždy od svých žáků požadoval jasnou poetickou představu o díle, aby věděli o každém tónu a chápali hudbu jako celek.

Dochovaly se samozřejmě i Lisztovy pedagogické poznámky, například z doby, kdy působil v Ženevě v letech 1835-1836. Tyto zápisky však pouze obecně popisují dispozice jednotlivých žáků:

“*Julie Raffardová: nadmíru pozoruhodné hudební citění. Velmi malé ruce. Skvělý přednes.*”

“*Amalie Calamová: krásné prsty, cvičí pilně a svědomitě, skoro až příliš mnoho. Schopna vyučovat.*”

“*Marie Demellayerová: chybná metoda (dá-li se vůbec mluvit o metodě), neobyčejný zápal,*

²⁶ CHIESA, M., *Romantický život Lisztův*, Praha: Topičova edice, 1948. s. 36-37

²⁷ POURTALÉS, G. *Franz Liszt: Román jeho života a díla*, Praha: A. Neubert, 1938. s. 42

²⁸ WALKER, A. *Liszt: v. 3. The final years, 1861-1886*. Knopf and Cornell University Press, 1996 and 1997. s.166, Cornell edition has ISBN 0-8014-8453-7.

ale podprůměrné nadání. Při hře se šklebí a kroutí. Sláva na výsostech Bohu a pokoj lidem dobré vůle!”

“Ida Milliquetová: ženevská umělkyně; chabá, méně než prostřední. Dosti dobré držení během hry.”

“Jenny Gambiniová: nic než krásné oči”²⁹.

Z těchto, i dalších poznámek lze jasně vyčíst, že Liszt učil převážně mladé slečny, většinou dcery zámožnějších dam. Jeho nejslavnější žáci jsou však do jednoho muži, ať už zmíním Hanse von Bülowa, Carla Tausiga, Hanse von Bronsarta, Eugena d'Alberta nebo Frederica Lamonda.

Franz Liszt přinesl do výuky klavírního hraní spoustu nových prvků, ať už šlo o správné sezení u nástroje, využívání rukou, těla, nebo o způsoby technické hry. Přesto po sobě nezanechal žádnou klavírní metodiku. Jeho hlavní předností, coby pedagoga, bylo jeho kontextové uvažování o umění, vášň k hudbě a vřelost a laskavost, jimiž motivoval své žáky k práci.

4. Charakter díla a styl komponování

Dílo Franze Liszta a jeho přístup k hudbě lze ve zkratce označit za novátorský. Nenechal se přespříliš ovlivňovat dobovými tendencemi a snažil se kráčet vlastní, originální cestou, o které byl přesvědčený, že je správná. Jednou řekl Borodinovi³⁰, když byl u něj na návštěvě: *„Nedejte nic na ty, kdo vás chtějí brzdit, můžete mi věřit, jste na dobré cestě. Váš umělecký instinkt je tak silný, že se nemusíte bát, být originální. Vězte, že stejné rady byly svého času dávány Beethovenovi, Mozartovi a jiným a jiným, kdyby jich byli dbali, nikdy by se nestali mistry...dříve nebo později, pravděpodobně však později, si váš proud prorazí cestu“³¹.* Lisztova slova jasně vystihovala i jeho životní přesvědčení.

Skladatel se pokoušel vzepřít „nudným normám“ a „správnému stylu myšlení“, proto se ve svých kompozicích snažil o posunutí hranic muzikálního chápání. Jako klavírista i jako dirigent³² vsázel především na jakousi empatii k hudebním dílům.

Specifické skladatelovo hudební cítění se však mnohdy neseťkalo s kladným ohlasem u diváků. Ti někdy nechápali nové způsoby komponování, ať už po formální nebo harmonické stránce, a z toho důvodu jej pak odsuzovali a zavrhovali. Liszt byl ale vizionář, a

²⁹ POURTALÉS, G. *Franz Liszt: Román jeho života a díla*, Praha: A. Neubert, 1938. s. 61

³⁰ Alexandr Porfirjevič Borodin, ruský skladatel, chemik a lékař. Byl součástí hudebního uskupení, tzv. Mocné hrstky.

³¹ POURTALÉS, G. *Franz Liszt: Román jeho života a díla*, Praha: A. Neubert, 1938. s. 275

³² Více podrobností v sekci životopis – výmarské období

tak s klidným úsměvem přijímal své neúspěchy s přesvědčením, že jednou jeho díla najdou své místo v historii.

4.1 Formy

Franz Liszt často experimentoval s hudební formou. Využíval buď forem starších, jež různými způsoby upravoval, nebo si vytvářel formy nové, například rapsodii nebo symfonickou báseň.

Symfonická báseň je jednovětá orchestrální skladba, postavená na tzv. programnosti, což znamená, že dílo je formováno mimohudební myšlenkou, již se snaží hudba zachytit. Ideou může být např. výjev na obraze, poetická či prozaická předloha, historická událost atd. Této programní hudby asi poprvé nejvýrazněji využil Hector Berlioz ve své *Fantastické symfonii*, již byl Liszt nadšen a inspirován. Oproti zmíněné symfonii se však pokusil posunout onu myšlenku ještě dál. Hudba pro něj není již pouhým obrazem, ale postupným líčením idey a jejím emočním výkladem. „*Duch se musí vznášet nad zvukovými vlnami jako nad širými vodami Tvoření*“³³, prohlašoval. Programnost byla vůbec jeho oblíbeným stylem komponování, což se projevilo například i v jeho *Transcendentálních etudách* (jeho a Chopinova společná nová forma – koncertní etuda), symfoniích nebo právě v symfonických básních, které ovlivnily mimo jiné i českého skladatele Bedřicha Smetanu.

Rapsodie je zase typickým příkladem formy, kterou začal Franz označovat svá díla z pocitu, že dosavadní tvary nesou nedostatečné či nepřesné obsahové vyjádření. Jedná se o volné instrumentální dílo s dramatickým obsahem a většinou slouží jako vzdávání holdu hrdinským činům.

Jak jsem již uvedl dříve, tyto nové formy, zvláště pak symfonická báseň, se zpočátku potýkaly s nepřijetím ze strany diváků i kritiků. Skladby podle jejich mínění často stavebně nedržely „pohromadě“, nepůsobily vyrovnaně ani pospolitě. Tyto nedostatky umocňoval fakt, že diváci orchestrálních (delších) forem znali prakticky pouze symfonii, která měla jasné členění, tím pádem netypická struktura volné básně ještě více vynikla. Trvalo to tedy jistý čas, než si publikum na nový tvar zvyklo.

Další formální novinkou, u Liszta opět poměrně hojně využívanou, byla skladatelova snaha o „jednotlivost“ díla. Jako klasická ukázka tohoto prvku slouží klavírní koncerty *Es dur* a *A dur* nebo *Sonáta h moll*. U všech těchto kompozic můžeme vidět, že jsou jejich jednotlivé věty spojené attacca. To znamená, že podle sluchu jen s obtížemi určíme, kde dílčí části končí a začínají nové. Dalším spojovacím prvkem je princip *monotematismu*. Skladatel

³³ POURTALÉS, G. *Franz Liszt: Román jeho života a díla*, Praha: A. Neubert, 1938. s. 152

využívá hlavní téma i v pozdějších pasážích skladby, avšak postupně jej pozměňuje, moduluje a upravuje. Posluchač tak stále slyší hlavní téma v pozměněných podobách, což vzbuzuje pocit jednotnosti a celistvosti.

Lisztovy kompozice působily neobvykle nejen po stránce formální, ale i po stránce harmonické či ideové. Například jeho *Uherské rapsodie* silně ovlivnil cikánský folklor, jež později velmi oceňoval Béla Bartók nebo Zoltán Kodály, tvůrci maďarské národní hudby. Tyto harmonie byly moderní, nezvykle uspořádané a společně s neobvyklými technickými prvky, novátorské. Lisztovy skladby obecně musely, zvláště v té době, vyznívat značně osobitě, na čemž měla pravděpodobně největší podíl autorova snaha zachytit pomocí hudby nějakou myšlenku.

Pozdější Lisztova díla ještě více předznamenávala budoucí hudební vývoj a ve své době působila revolučně. Ve skladbě, resp. cyklu; *Années de Pèlerinage*, konkrétně v pasáži *les Jeux d'Eaux à la Villa d'Este*, můžeme nalézt prvky nadcházejícího impresionismu. Skladby *La lugubre Gondola*, *Csardas Macabre* nebo *Nuages Gris* by se zase daly zařadit do budoucího expresionismu. Pokrokové jsou i např. *Mefistofelské valčíky* nebo *Bagatelle sans tonalité*, díla obsahující moderní harmonické prvky, drsné a syrové souzvučky, paralelní postupy, nezvyklé sledy akordů, hojně využívané disonance nebo „nelibozvučné“ intervaly a kvartové akordy. Tedy prvky, které byly skladateli naplno osvojeny až o několik desítek let později.

Zvláštní dojem může vyvolávat i Lisztova záliba v morbidních tématech. Například téma jako smrt, nebo peklo jsou rozpoznatelné ve skladbách: *Tanec mrtvých*, *La Gondola Lugubre*, *Faustovská symfonie*, *Dantovská symfonie*, *Mefistofelské valčíky*, *Sonáta h moll*, *Pensée de morts*, *Funérailles* a dalších. Liszt kvůli své inspiraci mnohdy navštěvoval různé blázince, vězení, herny, márnice, špitály a další podobná místa plná lidského utrpení.³⁴ Tato podivínská libůstka společně s neobvykle charismatickým vzhledem a nevídanou virtuozitou mu propůjčovaly „démonickou“ auru, podobně jako kdysi N. Paganinimu. Ferdinand Gregorovius, německý historik, ho proto příznačně nazval „Děblem v sutaně“.

4.2 Klavírní přínos

Největší přínos Franze Liszta, jenž nalézá obdoby snad jen u houslového virtuosa N. Paganiniho, můžeme zaznamenat na poli klavírní techniky. Klavír byl do té doby vnímán spíše jako komorní, intimnější nástroj vhodný do salónů a menších prostor. Skladatel však k tomuto nástroji přistupoval naprosto odlišným způsobem, tedy jako k malému orchestru.

³⁴ WALKER, A. *Franz Liszt: The Virtuoso year 1811-1847*. New York, Cornell University Press, 1987. 463 s. ISBN 0-8014-9421-4.

Používal nad limit jeho zvukových možností v celém intonačním rozsahu a maximalisticky využíval dynamické škály. Franz Liszt tak položil základy novému klavírnímu stylu hraní. Zapomněl na doby, kdy klavírista seděl u nástroje vzpřímeně, až toporně, kdy využíval převážně prstovou techniku, tedy styl, který byl dědictvím po cembalovém hraní, a začal do hry více zapojovat tělo, váhu celé paže, ramen a při hře uvolňoval zápěstí (tak, jak je to dnes běžné). Podobně revolučně přistupoval i k využívání pedálu, kterému přiřkl zvukomalebnou funkci a jehož (podle tehdejších měřítek) nadužíváním „urážel“ stará pravidla.

Známou techniku Franz Liszt umocnil a doplnil např. o jednoduchá terciová a sextová glissanda, zhuštěné akordy, tremoly nebo o dvojité trylky. Zavedl také nové druhy ozdob a s oblibou přenášel melodii do středních hlasů, kde ji často přebíraly palce obou rukou. Liszt také četně využíval kadencí, které se v jednom díle objevovaly i několikrát, díky čemuž mohl klavírista vystavit na odiv své technické umění. S odvážnou bravurou využíval i velkých skoků, netradičních akordových postupů, nebo oktáv. B. Smetana ve svých pamětech několikrát popisoval, jak Liszt zahrál etudu F. Chopina nejprve normálně, a poté v oktávách. Lisztovy skladby byly ve své době prakticky nehratelné kýmkoli jiným než autorem samotným. Nešlo jen o technicky náročné požadavky, ale o hru, která se do té doby neprovojovala. I virtuosní a vyspělý pianista, do té doby zvyklý na určitý druh technických obtíží – převážně na stupnicové a akordické běhy –, nebyl schopen Lisztova díla zahrát, neboť obsahovala řadu netypických prvků vyžadující i jinou než stupnicovou či akordickou zběhlost.

Všechny zmíněné technické prvky a zvukové požadavky se ukázaly jako „naddimenzované“ pro konstrukci klavírů. Liszt byl pověstný tím, že při svých koncertech ničil klavíry, mnohdy proto dokončoval bez některých strun, nebo na novém nástroji. Hudebník snad právě proto spolupracoval s několika výrobci pian (mezi nimi byl i jeho blízký přítel Sebastián Erard), kteří postupně konstrukční nedokonalosti odstraňovali, a tím prakticky přispěl k vývoji klavíru – jeho poslední, Erard ve Výmaru, už nesl většinu znaků moderního klavíru. Franz Liszt si také nechal na zakázku vyrobit nástroj podle svého návrhu, kterému říkal *piano – melodium*. Jednalo se o hybrid klavíru a varhan, který mu vyrobila pařížská firma Alexander et fils. Tento orchestr v malém, vybavený třemi klaviaturami, šestnácti rejstříky, pedály a píšťalovou soustavou, byl jediný svého druhu a svědčí o Lisztově neustálém hledání nových zvukových možností.

Virtuos stál taktéž u zrodu nového způsobu přednesu skladeb – recitálu (ve Francii *soliloquies* – samomluva). Dříve byly typické koncerty, na kterých se střídalo více interpretů, Liszt však inklinoval k tomuto druhu koncertu, jenž vyhovoval jeho exhibicionistickým tendencím. K jeho recitálu zároveň přibyla i další do té doby neobvyklá věc podtrhující jeho genialitu – hraní z paměti.

4.3 Shrnutí

Lisztovo dílo (nejen klavírní) je podobně jako jeho osobnost protikladné. Na jedné straně v něm můžeme spatřovat hloubku, pokoru, snahu o co nejlepší zpracování myšlenky, jíž se podřizuje vše okolo, na straně druhé však snadno dohledáme kompozice zřetelně exhibicionistické a uměle zatížené technickou ekvilibristikou. Mezi posledně zmíněné lze zařadit většinu jeho transkripcí, skladby, které obvykle vznikaly ve velmi krátké době a které Franz Liszt na svých koncertech často improvizálně varioval, transponoval a na nichž předváděl technickou zdatnost. Snad právě proto nejsou transkripce dnes příliš hrány, neboť mnohdy postrádají myšlenku. Mezi nejznámější z nich můžeme zařadit: *Dona Juana* od L. v. Beethovena nebo *Fantastickou symfonii* od H. Berlioze.

Originální díla jsou na tom o poznání lépe, můžeme v nich objevit řadu nových nápadů a zajímavých myšlenek. Jak jsem však již naznačoval dříve, na některých opusech je jasně patrné, že si autor danou formu nebo jinou novotu teprve „osahával“, a skladby tak trpí mnohými nedostatky. Dalo by se dokonce říci, že Franz Liszt byl lepší pianista, inovátor a vizionář než skladatel. Ve své době musel působit jako zjevení, které si bezohledně razilo svoji cestu a nastolilo tak nové myšlenkové a hudební trendy.

5. Lisztovo klavírní dílo

V této části práce bych se rád zaměřil na problematiku interpretace a rozbor některých konkrétních Lisztových kompozic.

Předně je třeba si uvědomit, že Franz Liszt za sebou zanechal obdivuhodné množství skladeb. Muzikolog a hudebník *Humphrey Searle* seřadil jeho dílo a zakončil ho opusem 768, proto se Lisztovy skladby označují místo „op.“ jako „S“ (*Searle*), nebo „S/G“ (*Searl/Grove*).³⁵ Velmi zřídka se objevuje místo „S“ i písmeno „R“ podle *Petera Raabeho*, který skladatelovo dílo seřadil ještě před *H. Searlem* roku 1931.

³⁵ Humphrey Searle byl redaktorem hudební encyklopedie *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, pro kterou provedl rozřazení Lisztových děl, proto „Searl/Grove“.

Když si odmyslíme relativně malé množství orchestrálních, komorních a vokálních skladeb, vyjde nám najevo, že Liszt složil především stovky klavírních kompozic. Vedle klavírních koncertů jsou to např. etudy, balady, rapsodie, preludia, nocturna, valčíky, polky a spousta dalších forem. Není proto divu, že nejlepší klavíristé světa pravidelně, a téměř povinně, zařazují Lisztovo dílo do svého stálého repertoáru.

Ovšem ne všechna skladatelova díla se dají označit za kvalitní, zvláště hovoříme-li o transkripcích, které jsou sice technicky náročné a na první poslech velmi efektní, postrádají však větší hloubku. Také je třeba zmínit skladby, které plní spíše roli skici, nápadu, a na koncertní vystoupení se příliš nehodí – za všechny jmenujme např. *Nuages gris*, kompozici, která sice předběhla svou dobu, ale na pódiu se s ní nesetkáváme.

5.1 Rozbory klavírních děl

Pro následující rozbor jsem vybral díla klavírní, přesněji klavírní – sólová, tedy typ skladeb, který nejlépe charakterizuje Lisztovu tvorbu. Zaměřil jsem se na známé cykly: *Consolations* (česky *Útěchy*), *Harmonies poétiques et religieuses*, *Uherské rapsodie* a *Grandes etudes de Paganini*, jež se odlišují úrovní obtížnosti a celkovým zaměřením. První dva jmenované jsou neporovnatelně lehčí a svým obsahem většinou vhodné i pro děti na ZUŠ, popř. pro ty, co se chtějí s Lisztem a jeho hudbou seznámit. Reprezentují spíše skladatelovu „umírněnější“, poetičtější stránku. Stále je však třeba držet v povědomí, že mluvíme o F. Lisztovi, to znamená, že jeho kompozice bychom těžko zařadili do kategorie „instruktivní literatury pro děti“. V celkovém náhledu jeho tvorby se však jedná o snazší díla.

Druhé dva cykly naopak vypovídají mnohé o Franzově smyslu pro dramatickost, brilanci a virtuositu. *Uherské rapsodie* odkazují k jeho velkému inspiračnímu zdroji – k Maďarsku a cikánské hudbě. *Grandes etudes de Paganini* byly zase ovlivněny Lisztovým velkým vzorem – Niccolou Paganinim.

5.1.1 Consolations

Consolations/Útěchy je cyklus šesti skladeb, který svým stylem evokuje Nocturno³⁶, tedy formu volnějšího charakteru vyzařující klid, lyriku a v náznacích i lehkou sklíčenost a nostalgii. Skladby jsou buď v E dur, nebo Des dur – v tóninách, které Liszt často spojoval s religiózní tematikou.

Existují dvě verze tohoto cyklu, jedna z let 1844-1849 (S.171) a druhá, známější, z let

³⁶ Nocturno byla historicky drobnější a volnější forma, která byla námětově spojena s „nocí“ (nocturno=noc, noční). Často bylo spojené se Serenádou, tedy formou, která se provozovala večer.

1849-1850 (S.172), která byla oproti první verzi upravená a zjednodušená. Skladatel později do druhého vydání zasáhl ještě jednou, v roce 1883, kdy obdržel klavír od firmy *Steinway*.³⁷ Nástroj totiž obsahoval novinku – *sostenuto pedal* –, umožňující další možnosti hry, které si chtěl skladatel vyzkoušet v tomto případě na třetím dílu z cyklu – bezpochyby na nejpopulárnějšímu kusu z celé série.

Možnou skladatelovu inspiraci ke složení *Consolations* můžeme spatřovat ve dvou literárních dílech. První z nich je báseň od Alphonse de Lamartina³⁸ - *Une larme, ou Consolation* ze sbírky *Harmonies poétiques et religieuses* (inspirační zdroj Lisztova dalšího rozebíraného cyklu), druhá možnost pak zahrnuje romanticky laděnou básnickou sbírku *Les Consolations* od Charlese Augustina Saint Beuve³⁹.

V úvodu celé kapitoly jsem naznačil, že cyklus je možné zahrát i žákem ze ZUŠ, případně člověkem, který sice není příliš technicky zblhlý, ale chce si zahrát Lisztovo dílo (skladatelovy kompozice jsou, z pochopitelných důvodů, obecně považovány za jedny z nejtěžších vůbec). Je však potřeba si uvědomit, že i přes relativní „lehkost“ vyžadují určitou emoční vyzrálou, nadhled a citlivou práci se zvukem, podobně jako např. díla Fryderyka Chopina.

Skladba č. 1 Andante con moto

E dur

Nejkratší skladba, otevírající celý cyklus, je dlouhá pouhých 25 taktů a bez problémů se vejde do minuty a půl. Většinou na ní *attacca* navazuje druhý kus. Vyznačuje se klidem a jednoduchostí.

Akordy prvních taktů jsou netypicky označené *staccato tečkami*, které jsou všudypřítomné až do konce. Samozřejmě nemají označovat ostrá *staccata*, ale spíše odkazují na „odlehčený“ pocit, který by si měl interpret zachovat při hraní tohoto kusu – celá skladba se hraje s pravým pedálem. Dílo působí velmi zvukomalebně a vřele, což jsou atributy, které je nutné podpořit správnou dynamickou diferenciací vrchních hlasů: v ukázce je to patrné v posledních dvou taktech, kde se vyskytuje *tenuto*. Jediný další interpretační problémem by mohly představovat občasné větší intervaly (decimy) v levé ruce.

³⁷ Steinway & Sons, nebo zkráceně Steinway je americko-německá firma vyrábějící klavíry. Nástroje této značky dnes obecně patří mezi nejobdivovanější a nejuznávanější.

³⁸ Alphonse de Lamartine, plným jménem Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine (21. října 1790–28. února 1869) byl francouzský romantický básník, spisovatel a politik. Roku 1848 krátce působil jako francouzský ministr zahraničí.

³⁹ Charles Augustin Sainte-Beuve (23. prosince 1804 Boulogne-sur-Mer – 13. října 1869, Paříž) byl francouzský spisovatel, literární historik a kritik, člen Francouzské akademie.

Andante con moto*)

dolce

**)

Skladba č. 2 Un poco piu mosso

E dur

Druhý kus bezprostředně navazuje na první. Nejde jen o návaznost tóninovou, druhá část jako by pokračovala v myšlenkách předchozího kusu a vygradovala je. Hned úvodní téma představuje kostru celé skladby.

Un poco più mosso**)

cantando espressivo

P

Jednoduché, snad až primitivní, stupnicové postupy hlavního tématu prostupují celou skladbou a přecházejí z pravé ruky do levé, popř. si ho ruce mezi sebou předávají. Toto „předávání“ a nutnost zdůraznění hlasu nejlépe demonstruje část od 46. taktu – téma je zde „srostlé“ i s ostatními harmonickými tóny. Zde opět platí základní pravidlo diferenciacce hlasů potřebné pro zdůraznění tématu.

46

cantando

appassionato

Skladba č. 3 Lento placido

Des dur

Třetí kus patří mezi oblíbené „přídavky“ na koncertech a je to patrně nejznámější a nejhranější kompozice z tohoto cyklu. Poměrně netradiční a neobvyklé je tempové označení *placido*, které znamená *klidně/mírumilovně*. Název přesně odpovídá i charakteru skladby, které evokuje formu *nocturna* F. Chopina (velmi se stylově podobá Chopinovu *Nocturnu Op. 27 č. 2*). Franz Liszt toto dílo vydal roku 1850, je tedy možné, že vzdával hold svému kolegovi, který zemřel roku 1849.

Hned první takty navozují jemnou a nostalgickou atmosféru, kterou po chvilce doplňuje křehce působící melodie. Zajímavostí je spodní tón *des*, který se drží po délku pěti taktů jako podklad.

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand has a melodic line starting with a half rest followed by a quarter note, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand. The third system shows the right hand playing a few notes before the piece ends. The tempo marking "cantando" is at the top right. There are asterisks and other markings below the notes, likely indicating performance instructions or fingering.

Nad spodním tónem se odehrává klasický hudební part, který by měl na každém taktu střídat pedál – zde je prostor pro využití *sostenuta pedálu*. Nutno podotknout, že přesně stejný part obsahovala druhá verze i před tím, než byl Liszt ovlivněn touto vymožeností od *Steinwaye*. Skladatel zkrátka využíval jiných možností, jak alespoň zdánlivě zachovat spodní tón a zároveň nad ním vést hudební part tak, jak je rozepsán. Příchod *sostenuto pedálu* však uvítal a jeho využití se mu perfektně hodilo do této skladby. Doporučil však tímto pedálem šetřit, aby vynikl jeho pozitivní efekt při klidnějších pasážích.⁴⁰

Skladba č. 4 Quasi Adagio

Des dur

Čtvrtá část cyklu byla napsána na motiv písně od Marie Pavlovny – velkovévodkyně ze Sasko-výmarsko-eisenašského vévodství.⁴¹ Celá skladba se vyznačuje „zahlobaným klidem“ a patří svým pojetím a atmosférou mezi religiózně působící díla. Tato nálada jen potvrzuje Lisztovo smýšlení a vřelý vztah k duchovnu a církvi.

Téma této kompozice bylo později skladatelem znovu užito v *Sonátě h moll*, v části *Andante sostenuto/quasi adagio*. Zajímavost představuje malý obrázek šesticípé hvězdy na začátku skladby v urtextu, proto je tato skladba někdy překládána jako *Stern – Consolations/Star Consolation*, tedy nepřesně přeloženo jako *Hvězdná útěcha*.



Quasi adagio *)

cantabile con divozione

Podobně jako v předchozích případech, i v této zvukomalebné části je nutné zvýrazňovat melodii, která se vine jak v levé, tak pravé ruce, a citlivě zacházet s pedálem.

Pozornosti by neměla uniknout ani připomínka z urtextu, která interpreta nabádá k vedení melodie správnou rukou – melodie od třetí doby ve druhém taktu má být hraná pravou rukou, navzdory poněkud klamavému umístění do dolního řádku.

⁴⁰ Banowetz, Joseph (1992). *The Pianist's Guide to Pedaling*, Indiana University Press. ISBN 0253207320.

⁴¹ Szász, Tibor (2010). *Liszt's Sonata in B minor and a Woman Composer's Fingerprint: The quasi Adagio theme and a Lied by Maria Pavlovna (Romanova)*. The Liszt Society Journal. 35. ISSN 0141-0792.



Skladba č. 5 Andantino

E dur

Pátá skladba se zakládá na silné a samostatné melodii a má písňový charakter. Oproti verzi z prvního vydání cyklu (pojmenovaná Madrigal) je kratší a méně rytmicky „tuhá“. V ostatních attributech, jako je harmonie a melodika, jsou si dost podobné. Základní motiv začíná v levé ruce.



Jak už je téměř zvykem v tomto cyklu, i pátý kus projevuje, snad kvůli kantilénové povaze, „náchylnost“ ke správnému zdůraznění melodie. Ta se často proplétá mezi dalšími harmonickými tóny a vyzývá tak k pečlivému a zároveň jemnému vedení, doplňovanému o správnou pedalizaci.

Skladba č. 6 Allegretto sempre cantabile

E dur

Závěrečný díl lze bezpochyby považovat za nejdelší a nejtěžší z celého cyklu. I přes svou postupnou gradaci a virtuosní kadenci, si však stále zachovává styl podobný ostatním kompozicím, to znamená eleganci, „jednoduchost“, šarm a křehkost.

Pravděpodobně nejtěžší část přichází ihned po kadenci, kdy Liszt využívá „arpeggio – akordů“ ve skocích.



Carl Lachmund, jeden z Lisztových žáků, o tomto kusu prohlásil, že je pro skladatele ještě více charakteristický než slavná třetí část. Později o ní také poznamenal: *"On [Liszt] hraje každou notu melodie, jako kdyby se jednalo o významné poetické slovo. Tento efekt byl zvýšen tím, že používal palec a klesal rukou malátným způsobem pro každou z těchto not. Tu a tam se mírně zastavil na tónu a, jako by v transu, pokračoval dále v pohybu bez pocitu toho, že byl čas narušen. Nevzpomínám si, v kterých konkrétních taktech to dělal, ale cítil jsem, že by to mohl udělat na kterémkoliv místě, když tuto skladbu hrál".*⁴²

Závěrečné dva takty se symbolicky vracejí do čtyř čtvrtového taktu, po vzoru první *Útěchy*, a uzavírají tak celý cyklus.

5.1.2 Harmonies poétiques et religieuses

Roku 1830 Alphons de Lamartine, slavný francouzský poeta té doby, napsal sbírku básní pod názvem *Harmonies poétiques et religieuses*. (volně přeloženo jako Poetické a religiózní harmonie). Liszt se jí nechal inspirovat hned ve dvou klavírních cyklech: ve stejnojmenné sbírce, o které tato část práce pojednává, a v již zmiňovaných *Útěchách*. Oba soubory děl byly vypracovávány přibližně ve stejnou dobu.

Cyklus *Harmonies poétiques et religieuses* se skládá z deseti skladeb. Většina z nich byla ovlivněna Lamartinem, některé skladby však existovaly dříve jako samostatné koncertní úseky, které Liszt většinou upravil, než je zařadil do cyklu.

Charakteristika tohoto cyklu je (jak bývá u Liszta zvykem) více vrstevnost. Mísí se zde typické skladatelovo „showmanství“ ve virtuosních pasážích, s melancholií, duchovním cítěním nebo dokonce s „temnějšími“ emocemi jako smutek a smrt. I přes virtuózní ekvilibristiku, se však celkově jedná o dílo vážné a nábožensky laděné. Technická náročnost zde nestrhává pozornost sama na sebe, ale je spíše součástí většího, duchovně laděného celku.

Na počátku kapitoly jsem uvedl, že cykly *Consolations* a *Harmonies poétiques et*

⁴² Lachmund, Carl, *Living with Liszt: From the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt*, Pendragon Press. ISBN 0945193564.

religieuses jsou vhodné pro klavíristy, kteří chtějí začít s Lisztem. *Consolations* tato moje slova naplňuje, druhý jmenovaný cyklus již méně. *Harmonie* v sobě obsahují i skladby, které jsou určené pro technicky vyzrálější klavíristy, a také jsou podstatně delší. Je tedy třeba pečlivěji vybírat.

Skladba č.1 Invocation/Invokace

Skladba *Invokace* neboli *vzývání* (v tomto případě Boha) je zkomponována na motivy stejnojmenné básně, která ihned zpočátku vyzývá: „*Rise up, voice of my soul*“, neboli „*Povstaň, hlase mé duše*“. Jedná se o symbolické zvolání, které hned v úvodu skladby autor hudebně posiluje a graduje. Téma se pak postupně rozrůstá a obohacuje o další akordické tóny. Celý efekt je podpořen vrůstající silou dynamiky a stoupající melodií, která ční nad hutnou akordickou sazbou.

Začátek skladby:

Po technické stránce se prakticky celá skladba zakládá na rychlém repetování akordů v obou rukách, přerušované občasným *unisono* během v oktávách. Grandióznost celé skladby je podpořena častým označením: *con forza*, *marcato*, *grandioso* nebo tečkovaným rytmem vzbuzujícím až heroický pocit.

Charakter celé kompozice se jen na chvíli přerušuje klidnou a prostou částí v prostředku skladby, která jako by reagovala na Lamartineho verš: „*Rise up in the silence*“ / „*Povstaň v tichu*“. A z tiché pasáže se po chvilce opravdu znovuzrodí téma v podobném duchu jako na začátku.

Závěr je odstartován virtuózní kadencí, která graduje celou skladbu až do jejího triumfálního konce.

Skladba č. 2 Ave Maria

Ave Maria je transkripcí stejnojmenného díla, které Franz napsal roku 1846. Skladba byla původně určená pro varhany a čtyři hlasy a oproti předchozí skladbě z cyklu, má naprosto odlišný charakter. Skladba se, i bez znalosti textu nebo názvu, dá okamžitě snadno zařadit do kategorie „religiozita“.

Křehce se rodící úvodní téma navozuje rozjímající charakter skladby, pravá ruka je po dlouhou dobu zastoupená pouze tónem „F“.

The image displays a musical score for Liszt's Ave Maria. It consists of two systems of music. The first system is marked 'Moderato' and features a piano part in the left hand with a 'una corda' instruction and a vocal line in the right hand. The piano part begins with a series of chords in the left hand, while the vocal line starts with a single note 'F' in the right hand. The second system continues the piano part with a 'con Ped.' instruction and the vocal line with a 'smorz.' instruction. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, dolce espr., ritard.), articulation (smorz.), and performance instructions (una corda, con Ped.).

Že jde o transkripci vokálně-instrumentálního díla, potvrzuje Liszt hned v následujících taktech, když vkládá text nad jednotlivé melodické linky. Ten pak pomáhá interpretovi zorientovat se a navodit správnou atmosféru. Skladatel si hraje i s dynamikou. Části evokující zpěv, nebo dokonce recitativ, jsou velmi tiché a často podpořené *una corda* pedálem (v této skladbě velmi častý jev). Úseky tak ve spojení s *dolce* dostávají až intimní charakter. Naopak celky imitující varhany přicházejí s výraznější dynamikou za použití *tre corda*.

Liszt se snaží text hudbou podporovat. Zvláště patrné je to např. v pasáži „*nunc et in hora mortis nostrae*“ / „*nyní i v hodinu smrti naší*“, kde má hudba nádech hlubokého smutku, připomínající pohřební pochod.



Skladba není po technické stránce příliš obtížná. Setkáváme se zde nanejvýš s akordy v rozsahu jedné oktávy, většímu rozpětí pomáhá autor užitím *arpeggia*. Případné obtíže se však mohou nacházet v práci s dynamikou a barvou, např. ve správném a jemném úhozu v *una corda* pedálu, nebo naopak v dostatečném a přesvědčivém odstínění v *tre corde*.

Skladba č.3 Bénédiction de Dieu dans la solitude

Bénédiction de Dieu dans la solitude, volně přeloženo jako *Boží požehnání v samotě*, představuje, společně s následujícím kusem, nejdelší skladbu celého cyklu. Kompozice je opět ovlivněna stejnojmennou Lamartinovou básní a obsahuje tedy, podobně jako ona, mnoho rovin sdělení. Není pochyb o tom, že se jedná o religiózně zaměřenou skladbu snoubící abstraktní prvky, jako je hledání Boha, samoty, víry, duchovna, vroucnosti apod.

Dílo se mnohačetně člení a obsahuje paletu kontrastních částí – autor zde střídá řadu tempových, náladových a výrazových prostředků, což znesnadňuje interpretovi orientaci.

Skladba začíná jednoduchou melodií v levé ruce, zatímco pravá ruka hraje dva zdánlivě protichůdné party. Pevnost, prostota a určitá „statičnost“ hlavní melodie v basu je pak „rozbíjená“ lehce se mihotající a hybnou pravou rukou, která popohání dílo kupředu a přitom nenarušuje klid.



Zde by mohl nastat první technický problém, i když Liszt povoluje využívání *arpeggia*. Party (zde v pravé ruce) jsou totiž poměrně rychlé a v intervalech nad oktávu. Jedná se také o prvek, který není jen krátkodobou záležitostí, ale vyskytuje se napříč skladbou. Jeho využití se často přesouvá i do obou rukou a svým „mihotáním“ a barevností

dokonce budí pocit impresionistické nálady – viz následující ukázka:

75 a tempo pp dolce legatissimo

81 perdendo non legato*)

poco ritard. - - - - - poco a poco

sempre cantando dolce una corda

Po vygradování a prvním vrcholu skladby následuje zklidnění, a po dlouhé pauze (Liszt použil označení *lunga pausa*) druhá část.

Andante (**)
179 p

5 4

Druhá část je monotematická a poměrně krátká. Chybí jí začáteční „hybný prvek“ a působí tak mnohem klidněji. Za jediným rytmický element, který celou sekci oživuje, lze tak považovat tečkovaný rytmus.

Po druhé *lunga pause* následuje třetí část, která opět odkazuje svým pojetím na začátek, tentokrát však trochu komplikovaněji. Pasáž *quasi improvvisato* graduje mohutně do druhého vrcholu skladby, který zakončuje *quasi cadenza*. Závěr skladby se pak pohybuje ve znamení imitace rozvážného *recitativu*, za nímž tvoří tečku motiv z druhé části.

Skladba č. 4 *Pensée des morts*

Pensée des morts/Myšlenky na smrt původně představovaly titulní název celého cyklu - *Harmonies poétiques et religieuses*. Kompozice (druhá nejdelší v cyklu) je rozdělena do mnoha úseků, v nichž se střídá pestrá škála nálad. Zádumčivost a těžkost odpovídá pozdějšímu názvu, prvky religiozity, duchovna a poetičnosti se zase spíše hodí k názvu současnému.

Skladba také může svou koncepcí zpočátku působit roztržštěně, každá nálada je totiž

propojena s jiným tempem, atmosférou, harmonií a rytmem. Autor zde, na svou dobu pokrokově, využívá i netradičních taktových označení, například pětičtvrt'ový, nebo dokonce sedmičtvrt'ový takt, které však přispívají k pocitu rozdrobenosti a nepravidelnosti.

Začíná se v pětičtvrt'ovém taktu, střídá se zde zádumčivost a vážnost v levé ruce, s odlišnou imitací recitativu v ruce pravé.

Levá ruka se po chvíli přetransformuje do sedmičtvrt'ového taktu a nabývá výhrušnějšího charakteru, zatímco pravá ruka jí stále klidně odpovídá. Nakonec si basová linka vydobyde nadvládu a kulminuje v „explozi šílenství“. V onu chvíli kompozice připomíná *Mefistofelský valčík* nebo *Tanec smrti*.

Zběsilou část, jedinou opravdu technicky náročnou pasáž, záhy vystřídá nová nálada ze Žalmu 130 – *De profundis*. Část žalmu je napsána, pro lepší představu interpreta, nad akordy, které mají imitovat recitativ. *De profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam. Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae* neboli: *Z hlubin volám k tobě, Hospodine, Pane, vyslyš můj hlas! Tvůj sluch ať je nakloněný k mé snažné prosbě!* Příznačná je pro hudební ukázkou první věta žalmu – „*Z hlubin volám k tobě, Hospodine*“, kdy se klavír nachází v nízkých polohách, evokujících ony hlubiny.

Od této chvíle už nezazní žádná rychlejší pasáž a skladba doznívá v klidné meditační náladě. Zajímavá je však předposlední část, která napodobuje svým pojetím první větu ze sonáty od L. v. Beethovena „Měsíční svit“ - klidné triolové „vlnění“, doprovázené položeným basem a svítící melodií ve vršku.

Skladba č. 5 Pater noster

Podobně jako kus *Ave Maria* je i *Pater Noster* původně chorální dílo pro varhany a hlasy. Jedná se prakticky o zhudebněnou (a notoricky známou) modlitbu. Liszt nad hudební záznam napsal i text:

*Pater noster, qui es in caelis,
sanctificétur nomen tuum;
advéniat regnum tuum;
fiat volúntas tua, sicut in caelo
et in terra.*

*Panem nostrum quotidiánum da nobis hódie;
et dimítte nobis débíta nostra,
sicut et nos dimíttimus debitóribus nostris;
et ne nos indúcas in tentatiónem;
sed líbera nos a malo.
Amen.*

Český překlad:

*Otče náš, jenž jsi na nebesích,
posvět' se jméno tvé.
Přijď království tvé.
Bud' vůle tvá jako v nebi, tak i na zemi.
Chléb náš vezdejší dej nám dnes.
A odpusť nám naše viny,
jako i my odpouštíme našim viníkům.*

*A neuved' nás v pokušení,
ale zbav nás od zlého.
Amen.*

Jedná se o nekomplikovanou skladbu, neskrývá v sobě žádné rafinovanosti nebo složitosti, jen prostě plyne a odhaluje svoji krásu v jednoduchosti.

Úvodní téma:

Andante

Pa - ter no - ster qui es in cae - lis san - cti - fi -
ce - tur no - men tu - um. Ad - ve - ni - at

mf

6

f

Skladba dál zůstává ve stejném duchu, jen se lehce obohacuje o jednoduché rozložené akordy v další části. Můžeme zde zaznamenat i prvky *responsoriálního* typu přednesu⁴³.

Skladba č. 6 Hymne de l'enfant à son réveil

Šestý díl cyklu, volně přeložený jako *Píseň právě probuzeného dítěte*, byl původně napsaný pro ženský hlas, harfu a piano. Podobně jako předchozí kus, i tato kompozice není komplikovaná po technické, rytmické ani formální stránce. Působí jednoduše, uklidněně a hřejivě, snad jen s občasným lehkým nádechem melancholie.

Hned na začátku autor jednoznačně nastavuje charakter celého díla, který posléze harmonicky plyne až do konce bez většího kontrastu.

Poco allegretto

dolce cantabile

una corda

Cresc.

*

V průběhu skladby se objevují imitace ženského hlasu ve formě jediné melodické

⁴³ Responsoriální typ zpěvu = s odpovědí. V praxi to nejčastěji vypadá tak, že např. kněz předzpívá určitou část sólově a ostatní mu následně sborově odpoví.

linky ve vrchních polohách nebo harfy, zapsané v rozložených akordech se skladatelovou poznámkou *quasi arpa*.

Druhá část kompozice si zachovává obdobný charakter, jedinou menší změnou je využití tečkovaného rytmu, který lehce evokuje fanfáru znějící z velké dálky a stává se signifikantní pro celý segment.



Nálada díla se až do konce nemění, skladatel využívá jen malého vrcholu uprostřed druhé části a dílo tak celkově působí velmi klidně a harmonicky.

Skladba č. 7 Funérailles

Funérailles, česky *Pohřeb*, je jedna z nejznámějších částí celého cyklu. Skladba nese podtitul „říjen 1849“, a tak vznikla domněnka, že skladatel napsal toto dílo pro svého přítele Fryderyka Chopina, který zemřel 17. října roku 1849. Liszt však skladbu napsal jako hold svým třem přátelům, kteří zemřeli nebo trpěli během *Maďarského povstání* proti Habsburkům. Jednalo se o prince Felixe Lichnowského (byl ubit lůzou k smrti), hraběte a předsedu vlády Lászla Telekiho (byl donucen žít v exilu po více než deset let) a hraběte Laja Batthyányho (který byl popraven za účast na revoluci).

Skladba se skládá ze tří hlavních částí. První působí temně a zasmušile a znázorňuje ponuré bitevní pole. Levá ruka napodobuje zvony.



Segment postupně graduje až k napodobení trumpetové fanfáry, a pak zvolna přejde do druhé části, pohřebního pochodu. Ten si zachovává typický rytmus, použitý např. F. Chopinem v jeho pohřebním pochodu ze *Sonáty č. 2, b moll, třetí věty*. V ukázce 25. a 27. takt:



Pohřební pochod se postupně dostává do tematické části *lagrimosa* (v překladu *plačtivě*), která postupně graduje do třetího a hlavního úseku. Tento segment podporuje teorii, že kompozici autor napsal pro zesnulého F. Chopina – tematicky a zpracováním je dost podobná jeho *Polonéze As-dur op. 53*, resp. její středové části. Liszt se zde bezpochyby nechal Chopinem inspirovat, ale skladba mu věnována není.

Třetí segment začíná ostinátním basem (později přechází do oktáv) a vrchní polohy jsou vyhrazené pro triumfální válečné fanfáry.

Celá část graduje a dostává se znovu až k imitaci pohřebního pochodu, tentokrát však v majestátní „*ff* dynamice“. Následuje opět část *lagrimoso* ve zkrácené podobě a celou skladbu uzavírá třetí pasáž, která je po chvíli náhle přerušena a zakončena posledními třemi tóny v „*pp* dynamice“.

Skladba č. 8 Miserere, d'après Palestrina

Osmá část *Miserere* (*slituj se*), podobně jako *Ave Maria*, *Bénédiction de Dieu dans la solitude* nebo *Pater Noster*, odpovídá názvu celého cyklu, tj. zahrnuje v sobě religiózní tematiku. Základní motiv je napsaný ve stylu Palestriny⁴⁴ a autor v něm cituje modlitbu, kterou zaznamenává nad melodickou linkou:

⁴⁴ Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525?, Palestrina–1594, Řím) byl významný skladatel a hudebník v období renesance.

*Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam,
et secundum miserationem tuam dele iniquitatem meam.*

Český překlad:

*Smiluj se nade mnou, Bože, podle velkého milosrdenství svého,
a podle množství svých slitování zahlad' nepravost mou.*

Jednoduchý, rozvázný motiv harmonicky odkazuje na renesančního Palestrinu a je veden *quasi recitativo*.

The image displays a musical score for the 'Miserere mei Deus' by Franz Liszt. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line starting with 'Mi - se - re - re me - i, De - - us, se-' and the piano accompaniment. The tempo is marked 'Largo' and the performance style is 'quasi recitativo' with a dynamic marking of 'mf'. The second system continues the vocal line with 'cun - dum magnam mi - se - ri - cor - di - am tu - am.' and 'Et se - cun - dum mi - se - ra - ti -' and includes a 'cresc.' marking. The third system continues with 'o - nem tu - - am de - le i - ni - qui - ta - tem me - - am.' and features a tremolo in the right hand and a sustained motif in the left hand.

Další pasáž, stejně jako závěrečná, je variací na stejné téma. Liszt zde využívá tremola v pravé ruce, které je pro tuto část signifikantní, a v levé ruce drží motiv. Tento segment pokračuje ve stejném tempu *largo*, užití tremola však vyvolává pocit rapidního zrychlení a rozhodně už nemá nic společného s „palestrinovským stylem“.

13 poco più mosso

14

Třetí a závěrečná část představuje opět variaci, tentokrát jsou pro ni příznačným prvkem rozložené akordy. Celá skladba se rozvíjí až do grandiózního závěru ve „*ff* *dynamice*“.

86
25

25

Skladba č. 9 *Andante lagrimoso*

Je zajímavé, že tento díl, na rozdíl od ostatních v cyklu, nemá vlastní název a je identifikovatelný pouze pro své tempově-náladové označení *Andante lagrimoso*. Jako jediný podtitul mu tak může sloužit ponurá Lamartiniho báseň, která začíná slovy „*Padejte, tiché slzy*“, a plně tak odkazuje k Lisztovu označení *lagrimoso*.

Celé dílo se člení na tři hlavní části a nese se v duchu hlubokého smutku a zádumčivosti.

Úvodní motiv:

Andante lagrimoso

sotto voce

riten.

Skladba neobsahuje žádné technicky náročné pasáže, je pomalá a ponurá. Hlavní interpretační problém tak zůstává ve správném odlišení melodické linky a doprovodných akordů a v pochopení frází.

Liszt se snažil dílo rozsvítit ve střední části, jež budí určité pocity naděje, ovšem brzy se vytrácí ve třetím segmentu, který odkazuje na začátek a končí v náladě hraničící se zoufalstvím.

Skladba č. 10 Canticque d'amour

Závěrečný díl cyklu se svojí atmosférou naprosto odlišuje od předchozího. *Canticque d'amour/Píseň lásky* je plná vášně, něhy a zamilované rozechvělosti.

Skladba začíná krátkou *quasi improvisato* předehrou (1.-6. takt), předjímající hlavní téma. Zajímavé je, že melodie se nachází v prostřední poloze a okolo ní, jak v nižším, tak vyšším spektru, se odehrává harmonie (od 7. taktu). Celá skladba tak vyvolává dojem dvou nástrojů: jednoho melodického a jednoho harmonického – v tomto případě zastoupeného harfou (Liszt zde užívá pojem *quasi arpa*).

The image shows the musical score for Liszt's 'Canticque d'amour'. It is written for piano and consists of three systems of music. The first system (measures 1-6) is marked 'Lento, quasi improvisato' and 'una corda'. The second system (measures 7-10) is marked 'Andante mf cantando' and 'quasi arpa tre corde'. The third system (measures 11-14) is marked 'poco a poco cresc.'. The score features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with various articulations and dynamics.

Nastolená nálada skladby se ani v průběhu příliš nemění, pouze graduje. Rozložené akordy se časem vystřídají s repetovanými a zahuštěnými akordy, které dodávají celému dílu vášnivější a intenzivnější charakter. Ten je ještě více rozdmýchán rychlými běhy v obou rukách na konci skladby.

5.1.3 Uherské rapsodie

Samotné slovo *rapsodie* je v hudebním světě chápáno jako volnější instrumentální forma s dramatickým, vznešeným obsahem. Lisztovy *Uherské rapsodie* byly silně ovlivněny hudbou maďarských cikánů, ke které skladatel inklinoval již od malička a která se stala jedním ze základních pilířů jeho inspirace. Poprvé se Liszt s touto hudbou setkal v devíti letech, kdy se v okolí jeho rodného města usídlil cikánský tábor. V dospělosti skladatel tyto tábory sám vyhledával, aby mohl posbírat cikánské melodie a použít je do svých skladeb.

Franz Liszt byl zcela okouzlen vášnivostí této hudby. O slavném cikánském houslistovi Janosovi Bihárim dokonce napsal: *“Tóny, které vyluzují jeho housle, dopadají na náš očarovaný sluch jako slzy. Kdyby paměť má byla bývala z měkké hlíny a každý jeho tón hřebem démantovým, nebyly by se tóny ty vryly v paměť mou pevněji a trvaleji”*⁴⁵.

Konkrétně se tento inspirační zdroj v *Uherských rapsodiích* projevoval využitím cikánských stupnic, pentatonik, typické rytmiky nebo formálního pojetí. Základní hudební tvar byl tanec *čardáš*, nebo *verbuňk*. Oba tance jsou si podobné i ve své formě – ta se dělí na dvě části: první, úvodní část, se nazývá *lassu*, a poté následuje rychlá část, zvaná *friss*, která má často i gradační charakter. Po ní obvykle následuje Coda - melodicky zdobený dodatek. Tuto formu dodržuje drtivá většina *Uherských rapsodií*.

Franz Liszt využívá i typické rytmické vzorce cikánské hudby. Jedná se především o tečkovaný a synkopický rytmus, přírazy nebo obrácený tečkovaný rytmus (viz notová ukázka). Základním rytmickým útvarem se tak stává spojení dvou tečkovaných rytmů, jednoho normálního a jednoho převráceného (viz ukázka). Tento princip představuje základní stavební kámen pro *Uherské rapsodie*, zejména pro první z nich.

Ukázka rytmu:



Po melodické stránce Liszt využívá v plném rozsahu všech cikánských stupnic, určitých pentatonik nebo sekundových přírazů. Skladatel si zvláště libuje v melodickém skoku zvětšené kvarty, pocházející z mollové cikánské stupnice, a navozující exotický charakter. Rapsodie, vedle formy, mají i podobný vývoj v dynamice, kdy *friss/friska* končí až na třetí rapsodii ve forte a podtrhuje tak zmiňovanou gradaci. Nesmíme opomenout ani bravurní práci s barvou skladeb. Klavír imituje práci jemných houslových sól i úderného cimbálu a umocňuje jeho improvizací charakter.

⁴⁵ Romano hangos, ročník 9, číslo 7, vyšlo 2007-04-16.

Lizst ve svých rapsodiích zkombinoval hudbu maďarských cikánů, jejich harmonii, vášň, smysl pro rytmus s prvky své virtuozity a svébytné identity. O povedené kombinaci těchto vlastností svědčí fakt, že některé Lisztovy *Uherské rapsodie* byly předělány ze sólové záležitosti na klavírní duo, klavírní trio nebo orchestrální verze, a že jsou dodnes součástí reperotáru významných pianistů.

Uherská rapsodie č. 1

cis moll, S.244/1

Práce na první z devatenácti rapsodií započala roku 1846, kdy se první verze nazývala *Rêves et fantaisies/Sny a fantazie*, a byla dokončena na podzim roku 1851. Skladba byla věnována bývalému žákovi, maďarskému pianistovi a skladateli Edeovi Szerdahelyiovi. Kompozice se zde klasicky dělí na dvě části: na pomalejší *lassan* a rychlejší *frisku*. V obou částech můžeme nalézt tematickou inspiraci u maďarských skladatelů jako například: Ference Erkela, Gáspára Bernáta nebo Károla Therna⁴⁶.

Ve volnějším a improvizálně pojatém *lassanu* můžeme rozpoznat dvě základní kontrastní témata, která se neustále střídají: téma úvodní, rytmicky výraznější, “přísnější” v recitativním stylu a forte dynamice, proti zpěvnějšímu a lyričtějšímu tématu v piano dynamice. Tento kontrast se později ještě více prohlubuje tím, že úvodní téma zůstává stále ve stejné tónině E dur, zatímco zpěvnější téma využívá tóniny Des dur.

Ukázka dvou začátečních témat:

(Erschienen: 1851)

The image shows two musical staves. The top staff is for the first theme, 'Lento quasi Recitativo', in E major (three sharps) and common time. It begins with a forte (f) dynamic and a recitativo style. The bottom staff is for the second theme, 'Andante con moto', in D major (two sharps) and common time. It begins with a piano (p) dynamic and an andante con moto tempo. Both themes are marked with 'rit.' (ritardando) towards the end of the excerpt.

Frisku lze ihned rozpoznat díky konkrétnímu, ostrému a hravému začátku v basové poloze. Po chvíli je jasně a silně akcentovaná, plná přírazů a tečkovaného rytmu.

⁴⁶ Maďarští hudebníci, kteří se velkou měrou podíleli na národním obrození na poli lidové a umělé maďarské hudby



Netrvá dlouho a autor využívá čardášový efekt a skladbu zrychluje až do poslední části presto. Zároveň přechází do paralelní durové tóniny – skladbu tím „rozsvítí“ a ta následně vrcholí v monumentální finále.

Samozřejmě i v této skladbě můžeme najít typicky „lisztovské“ technické a zajímavé prvky. V první části se jedná například o dvě kadence, ve druhé pak třeba o přenášení melodie do palců obou rukou nebo o trylek, který se pohybuje uprostřed oktáv, jež hrají melodii – to vše v jedné ruce. Zvláštností je i Lisztem předepsaný prstoklad v sestupných terciových bězích – všechny tercie se hrají pouze druhým a čtvrtým prstem. Podobného efektu skladatel použil i ve své transcendentální etudě *Mazepa* a postaral se tak o zajímavý zvukomalebný efekt.

Uherská rapsodie č. 2

cis moll, S.244/2

Jedna z nejznámějších rapsodií a současně jedno z nejvýznamnějších hudebních děl vůbec vzniklo roku 1851 a bylo věnováno maďarskému knížeti Lászlu Telekimu. Skladba si velmi rychle vydobyla popularitu, byla brzy předělána pro dva klavíry, a hned poté pro orchestr za spolupráce s Franzem Dopplerem⁴⁷. Někteří interpreti si dokonce tuto skladbu upravili, nejpopulárnější je verze od slavného klavíristy Vladimira Horowitze.

Rapsodie se v 19. století stala jádrem repertoáru těch nejlepších interpretů, a tím pádem jakýmsi ukazatelem pianistových schopností. Neuvěřitelný kontrast hrdého a dramatického lassanu s energickou a virtuosní friskou, založenou pouze na tónice a dominantě, přiváděl diváky v úžas. Není proto divu, že je rapsodie i v dnešní době velmi hraná a jako soundtrack se objevuje v řadě různých filmů a seriálů.

Dílo začíná krátkou, osmi taktovou dramatickou a závažnou introdukcí v cis moll, která je vzápětí následována melancholicky a smutně laděným lassanem. Hned od začátku můžeme jasně identifikovat typické cikánské prvky, mezi něž patří tečkovaný rytmus, výrazná akcentace a významná práce s přírazy.

⁴⁷ Franz Doppler (1821-1883); skladatel a flétnový virtuóz. Známé jsou jeho maďarské opery, balety nebo flétnové kompozice.

Introdukce:

(Erschienen: 1851.)

Lento a capriccio.
non legato



Lassan:

Andante, mesto.
molto espressivo

l'accompagnamento pesante



Friska začíná tajemně s krásným zvukovým, až cinkavým efektem ve fis moll. Brzy však vygraduje do stejnojmenné tóniny Fis dur a stává se mohutnější. Zbytek frisky se zakládá na tónice a dominantě ve střídavém basu a graduje až do poslední části *Martellato presto*, která zavalí posluchače oktávami v obou rukách. Dalším, technicky hojně využívaným prvkem v této skladbě, jsou například repetované tóny v rychlém tempu.

Začátek frisky:

Friska.
Vivace.

pp



Tato rapsodie má i jednu další zajímavost – ve frisce si může pianista přidat kadenci, mnoho klavíristů však tuto možnost nevyužívá. Liszt sám napsal několik kadencí, ale příliš se nehrají, mnohem známější jsou například od Sergeje Rachmaninova, popřípadě od slavného klavíristy dvacátého století – Marca Andrého Hamelina.

Uherská rapsodie č. 3

b moll, S.244/3

Toto dílo bylo složeno roku 1847, vydáno roku 1853 a je věnováno knížeti Leó Festeticsovi. Kompozice obsahuje několik znaků, které jsou oproti ostatním rapsodiím dost odlišné. Prvním z nich je čas: skladba trvá od čtyř do pěti minut a patří tak v cyklu k těm nejkratším. Další překvapující prvek se nachází v hudební formě: obvyklé uspořádání: *lassan*

– *friska*, nahrazuje schéma: *lassan – friska – lasso*. Závěrečný *lassan* variuje téma z úvodní části, obsahuje motivy z *frisky* a končí nezvykle v pomalém tempu, kde doznívá do ztracena – to je pro Lisztovy rapsodie zcela výjimečné. Oproti ostatním kompozicím v cyklu, zvláště oproti předchozí, toto dílo působí skromněji a intimněji, nedává tolik na odív virtuosní pasáže nebo křiklavou barevnost.

Závažnost úvodního tématu podporuje předepsané *pesante espressivo* a velmi nízká poloha.



Friska, podobně jako u druhé rapsodie, začíná v pianové dynamice a s použitím *una corda* tak celkově evokuje pocit křehkosti a tajemnosti.



Uherská rapsodie č. 4

Es dur, S.244/4

Toto dílo bylo složeno roku 1847, vydáno roku 1853 a je věnováno knížeti Casimiru Esterházyovi. Opět se jedná o jednu z kratších skladeb v cyklu (trvá přibližně pět minut). Zpočátku není příliš poznat, že se jedná o uherskou rapsodii. Franz Liszt do první poloviny nevyužívá cikánských stupnic, a proto identifikace s maďarskými prvky přichází pouze skrze rytmické motivy.

Lasso má zajímavé a zřídka užívané označení *Quasi adagio, altieramente*. *Altieramente* v překladu znamená povýšeně, pyšně. S tímto označením není těžké se v počáteční části ztotožnit.



Úvodní segment se také velmi brzo „rozvlní“ do virtuózní roviny, když levá ruka hraje motivy a pravá nad ní vykresluje lehce a brilantně působící, někdy i terciové, běhy.

Friska se opět nese v podobném „čardášovém“ duchu, postupně se zrychluje a přidává dynamiku až do mohutného finále plného oktáv, opět v obou rukách.

Friska:



Uherská rapsodie č. 5

e moll, S.244/5

Tato skladba vznikla roku 1853 a je věnována hraběnce Sidonii Riviczké. Rapsodie, s podtitulem *Héroïde-élégiaque* (název od samotného skladatele), vybočuje z řady ostatních děl v cyklu. Podobně jako třetí rapsodie i tato se liší svým formálním uskupením: místo klasického uspořádání *lassan – friska*, zde figuruje pouze *lassan*. U něj však můžeme naléznout dvě střídající se kontrastnější témata, obě však v pomalém tempu. Kontrast je v tomto případě zastoupen změnou tóniny z e moll na E dur.

První téma:

Lento, con duolo [$\text{♩} = 46$]

ten. 1 1 ten. 2

sotto voce ten. ten.

Druhé téma:

dolciss. sempre legato

una corda col 3.

3 4 5

Rapsodie byla předělána do verze pro dva klavíry i do orchestrální verze, na které se podílel již zmiňovaný Franz Doppler. Svou náladou a pojetím se řadí mezi nejtemnější a nejvíce melancholická díla v tomto cyklu.

Uherská rapsodie č. 6

Des dur, S.244/6

Rapsodie byla vydána roku 1853, je věnována knížeti Antoinu d'Apponymu, a podobně jako předchozí rapsodie byla předělána do orchestrální verze (opět za asistence F. Dopplera) a upravena pro dva klavíry. Dílo má klasickou formální stavbu: *introdukce – lassan – friska*. Specifická je především předehra, která se jeví nezvykle dlouhá a jež se dělí na dvě části.

Introdukce působí v první části harmonicky velmi plně a má předepsané *forte*, *tempo giusto* a prakticky neustále využívá oktáv v obou rukách, což působí značně mohutně.

Tempo giusto.

f f

Druhá část žoviálně působící introdukce navazuje na předchozí kadenci a využívá enharmonické tóniny Cis dur.

Presto

p *f* *p* *f*

Po této části konečně nastupuje *lassan*, který je v klasickém „improvizačním duchu“, opět v Des dur.

Andante

mf espressivo

una corda

Friska následuje po další kadenci a pomalu se rozvíjí z *piana* do *forte* dynamiky a mohutní do grandiózního finále. Liszt zde opět naplno využívá mnoho ze svých oblíbených technických prvků – nejvíce oktáv, které přecházejí nejprve z jedné ruky do druhé, následně do obou najednou. Oktávy jsou zde opravdu všudypřítomné, často se v šestnáctinových notách repetují, a až do konce není tok tohoto intervalu přerušen.

Friska:

Allegro *poco rit. - - - a tempo*

pp *p*

Rapsodie č. 6 má sice klasickou formální stavbu, ale je zde vidět skladatelova snaha o ozvláštňení. Na relativně malém prostoru zde můžeme zaznamenat čtyři základní segmenty, přičemž každý má jiné tempové označení, tóninu, dynamiku a celkový charakter.

Uherská rapsodie č. 7

d moll, S.244/7

Dílo vzniklé roku 1853 je věnováno baronovi Ferymu Orczymu. Skladba patří svojí délkou ke kratším kompozicím z cyklu a má klasické formální uspořádání, tedy *lassan* – *friska*.

Lassan, i když je velmi krátký, dokáže jasně vyjádřit svou hrdou, vzdornou a až

pochmurnou náladu.



Friska, delší z částí, je rozdělena na několik hlavních úseků a z počátku kopíruje závažnou náladu lassanu.



Liszt však pro chvilkové odlehčení předvede ve frisce další téma, tentokrát v pozitivní G dur. Tato část přesně odpovídá předepsanému *scherzandu* a navozuje tak odlehčený a žertovný charakter. Zajímavostí je opět Lisztem předepsaný prstoklad v sestupných terciích pravé ruky, tedy hra pouze druhým a čtvrtým prstem – skladatel se tak postaral o to, aby tercie nebyly vázané a aby tak měly „hopsavý a hravý” charakter⁴⁸.



Po skončení odlehčené části se skladatel opět vrací k vzdorné a hrdé náladě, kterou následně tradičně vrcholí, přechází do tóniny D dur a náladu podtrhuje oktávami, *forte* dynamikou nebo označením *pesante* a *martellato*.

Uherská rapsodie č. 8

fis moll, S.244/8

Rapsodie s podtitulem *Capriccio* byla napsána roku 1847, vydána o šest let později v roce 1853, a je věnována baronovi Antonovi Augussovi. Skladba má typické uspořádání: *lassan* – *friska*. *Lassan* si drží klasický charakter: je pomalý, závažně působící a evokuje volnou improvizaci část cikánských písní. Na jedné z nich je dokonce tematicky založen – jedná se o maďarskou píseň *Káka tövén költ*. O další inspirační prvek se pak postaral *Márk*

⁴⁸ Jak jsem již psal dříve, tento prvek Liszt využívá např. v první uherské rapsodii, nebo v transcendentální etudě *Mazepa*.

Rózsavölgyi, kterému se přezdívalo *otec čardáše*. Pozornost si zaslouží skladatelova schopnost perfektně zachytit zvukovou barevnost cimbálu.

Lassan:



Friska v sobě, podobně jako v předchozí rapsodii, obsahuje více částí. První úsek se nese v duchu předepsaného *Allegretto con grazia* a působí ladně, hravě a jemně a odpovídá tak podtitulu skladby – *capriccio*.



Druhá pasáž frisky naopak zachycuje gradační, bouřlivý a divoký charakter.



Uherská rapsodie č. 9

Es dur, S.244/9

Rapsodie s podtitulem *Pešťský karneval* byla věnována H. W. Ernstovi⁴⁹, napsána roku 1847 a vydána roku 1853. Díky své oblíbenosti byla předělána pro dva klavíry, klavírní trio i orchestr. Skladba patří mezi nejdelší ve svém cyklu, čemuž odpovídá i počet nových témat v jednotlivých částech. Skladba se tradičně formálně rozděluje: na *introdukci* – *lassan* – *frisku*.

Po relativně krátké introdukci následuje lassan s příznačným označením *capriccio*. Část působí ladně, lehce a rozmarně.

⁴⁹ H.W.Ernst (1812-1865), moravský houslový virtuóz a skladatel, který se snažil napodobit N. Paganiniho. Založil např. slavné Londýnské Beethovenovo kvarteto.

Sempre moderato a capriccio marcato

Po závěrečné kadenci v lassanu následuje friska, která zachovává předchozí náladu. V jejím průběhu Liszt využívá řady technických prvků, jako jsou běhy v terciích, sextách, oktávách, popřípadě běhy, které kombinují vše dohromady. Výjimkou nejsou ani rozložené decimy v řadě za sebou, terciové přírazy, nebo vložená *quasi kadence*.

Hlavní téma frisky:

Allegretto

Prvotní téma frisky je brzy vystřídáno různějším tématem v tempu *presto*, které si však stále zachovává svůj *scherzo* charakter.

Presto

Posledním novým tématem je lyrické, až „nadpřirozeně“ a étericky působící, *Allegretto*.

Allegretto

Následuje opět část *presto*, která v sobě postupně využívá a přetváří předchozí témata a graduje až do mohutného závěru.

Uherská rapsodie č. 10

E dur, S. 244/10

Rapsodie s nepříliš často užívaným podtitulem *Preludio* byla věnována Bénimu Egressymu⁵⁰, napsána roku 1847 a vydána roku 1853.

Podtitul *Preludio* se pravděpodobně odvozuje od krátké počáteční introdukce s tímto označením. Předehra je ve volném stylu a její běhy v obou rukách evokují *glissando*.



Hlavní téma lassoanu lze snadno rozpoznat, a i přes velké využití oktáv působí lehce a s grácií.



Jak už předznamenávalo úvodní preludium, lassoan i celá skladba, využívaly drobné prstové techniky v rychlém tempu. Například rychlé běhy, které se nesou nad melodií a téměř evokují styl kadence.

V podobném duchu se nese i friska, která z pomalého, až téměř nenápadného začátku vygraduje do majestátního finále.

Začátek frisky:



Zvláštní zmínku si zaslouží kadence ve friske. Ta velmi reálně evokuje zvuk cimbálu a jeho způsob hry – kadence je také předepsaná *quasi cimballo*. Virtuózní část po chvíli graduje do glissand, po čase dokonce v obou rukách.

⁵⁰ Béni Egressy (1814-1851), maďarský hudební skladatel, libretista a herec.

Uherská rapsodie č. 11

a moll, S. 244/11

Dílo bylo vydáno v roce 1853 a věnováno baronovi Fery Orszymu. Kratší z rapsodií má tradiční formální uspořádání, tj. *introdukce – lasso – friska*.

Introdukce, v této kompozici poměrně rozsáhlá, se nachází v tónině a moll, v improvizacním stylu, a působí subtilně a melancholicky (a to i navzdory označení *capriccio*). Celá část také perfektně imituje cimbál svou tremolovou technikou a skvěle tak naplňuje předepsané *quasi zimbalo*.

Lento a capriccio

p quasi zimbalo una corda

Lasso je oproti předchozí části v A dur a svým tónorodem tak podkresluje vřelejší a „prosvětlenější“ náladu lassanu.

Andante sostenuto

quasi forte, altieramente

Friska hned od začátku působí brilantně, lehce a virtuosně. Jejím hlavní technické prvky představují neustálé běhy, které gradují až do finálního *Presstissimo* ve Fis dur, kde zase převažuje oktávová technika.

Začátek frisky:

Prestissimo

mf sempre staccato

Uherská rapsodie č. 12

cis moll, S.244/12

Rapsodie byla vydána roku 1853, věnována Josephu Joachimovi⁵¹, a pro svoji oblíbenost předělána pro klavírní duo, klavírní trio a pro orchestr. Přes její klasické formální uspořádání, tj. *introdukce – lasso – friska*, není zcela snadné se v této kompozici zorientovat. Franz Liszt zde používá relativně mnoho témat od slavných čardášových mistrů a skladba je tak tvořena řadou různých částí, které na slavné skladatele, respektive jejich skladby, odkazují. Jedná se o hudební témata od Jánose Biháriho, Márka Rószavölgyiho a Béni Egressyho.

Introdukce v sobě skrývá hned dvě hudební témata, která se objevují v lasso a později se varíují i ve frisce. Témata působí kontrastně: první je závažné, temné a hrdé, druhé proti tomu hřejivé a uklidňující.

První téma:

The image shows a musical score for the first theme of the introduction. It is titled "Introduzione Mesto" and is marked "f marcato". The score is in C minor (three sharps) and common time. It features a piano introduction with a tremolo effect and a forte dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The text "(Erschienen: 1854)" is visible in the upper right corner.

Druhé téma:

The image shows a musical score for the second theme, titled "Un poco più lento" and marked "in tempo ad libitum". The score is in C minor (three sharps) and 2/4 time. It features a piano introduction with an expressive dynamic and a ritardando effect. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The text "rit. a piacere" is visible in the upper right corner.

Téma frisky v předepsaném označení *zingares/cikánsky* zní velmi lehce a cinkavě – imituje zvonečky. Zvláštní technickou záležitostí, která se ve frisce poměrně hojně objevuje, představuje prvek, kdy pravá ruka hraje zároveň dlouhý trylek, zatímco palec hraje melodii.

The image shows a musical score for the third theme, titled "Allegro zingarese". The score is in C minor (three sharps) and 2/4 time. It features a piano introduction with a ritardando effect and a dynamic marking of "in tempo sempre dolce, ma ben marcato la melodia". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

⁵¹ Joseph Joachim (1831-1907), slavný houslista, dirigent a skladatel.

Jak jsem již naznačil dříve, všechna témata se ve frisce postupně znovu objevují a variují. Střídají je pouze nová vedlejší témata. V samém závěru, kdy friska tradičně graduje, se všechna témata na několika taktech znovu objeví a jsou mohutně zakončena.

Uherská rapsodie č. 13

a moll, S.244/13

Toto dílo bylo vydáno roku 1853 a stejně jako třetí rapsodie bylo věnováno hraběti Leu Festeticsovi. V této kompozici se Liszt inspiroval několika maďarskými/cikánskými písněmi – začátek otevírají témata z písní *Ketten mentuk* a *Harman jottunk* a později se připojuje téma z písně *Akkor szép az erdo, mikor zold*. Rychlá část friska se zase stala inspirací pro napsání skladby *Zigeunerweisen* od Pabla de Sarasate.

Úvodní téma lassanu opět krásně imituje cikánské prvky, které jsou zvukomalebného a improvizčního charakteru. Začátek působí, jak již napovídá označení *malinconico*, zádumčivě a nostalgicky, a je odvozen z písně *Ketten mentuk*. I přes základní pomalé tempo se v této pasáži vyskytuje plno drobných, technických a dlouhých rychlých běhů.



Druhé téma lassanu se najednou rozzáří a ze smutné a moll zmoduluje do stejnojmenné tóniny A dur. Inspirací pro téma je druhá jmenovaná píseň *Akkor szép az erdo, mikor zold*.



Začátek frisky, jak jsem uvedl výše, se stal inspirací pro skladatele Pabla de Sarasate. Friska, která ctí opět původní tóninu, působí lehce, brilantně a má hravý charakter.



Do konce skladby autor využívá klasických technických prvků, jako jsou rychlé repetované tóny, živý rytmus se střídavým basem a akcentací na synkopách. Závěr tradičně patří oktavovým běhům v durové tónině (A dur), které gradují až do úplného konce.

Uherská rapsodie č. 14

f moll, S.244/14

Jedna z nejpopulárnějších a nejdelsích rapsodií byla vydána roku 1853 a věnována Lisztově nejznámějšímu žákovi – Hansi von Bülowovi. Skladba byla kromě originálního přepisu pro sólový klavír přepracována do verze pro dva klavíry, do verze pro orchestr i pro orchestr s klavírem – v tomto případě se jí říká *Hungarian fantasia*.

Lassan začíná v označení *Lento quasi marcia funebre*, které mluví za vše – úvod je ponurý, závažný a temný. Liszt se zde nechal inspirovat maďarskou písní – *Magasan repül a daru*.



Smuteční téma však časem eskaluje v hrdinské, *allegro eroico*, které se ještě více rozsvítí přechodem do F dur. Friska začíná o něco později a přechází do tóniny D dur.

Začátek frisky:



Po relativně nesmělém začátku frisky, kdy téma retardují pomalejší, improvizálně

laděné části, začíná mít s nástupem dalšího většího tématu celá rapsodie spád. To je opět ovlivněno maďarsko-cikánským folklórem a označeno *Allegretto ala zingarese*.



V tuto chvíli se témata začínají různě mísit, variovat a zrychlovat. Poslední nové větší téma přichází v tónině F dur a odkazuje ke zlidovělému maďarskému čardáši.



Vygradovaný závěr je již téměř tradičně ve znamení oktávových běhů, které dodávají celé rapsodii na mohutnosti a efektně ukončují skladbu.

Uherská rapsodie č. 15

a moll, S.244/15

Tato z nejslavnějších rapsodií byla publikována roku 1853 a Franz Liszt ji tentokrát nikomu nevěnoval. Podtitul *Rákóczi-Marsch* odkazuje ke staré maďarské písni. Ta vznikla kolem roku 1730 a vypráví o trpících Maďarech pod útlakem Habsburků. Autorství písně není potvrzeno, ale tradičně se připisuje téměř neznámému maďarskému skladateli, Michaelu Barmymu. Název píseň dostala po princí Francisí Rákóczim, hrdinovi maďarské revolty (1703-1711).

Píseň se stala svým textem i hudbou inspirovala mnohé básníky i skladatele. Za komponisty jmenujme například Jánose Bihariho, Hectora Berlioze, Vladimira Horowitze nebo, samozřejmě, Franze Liszta, který ji předělal v následujících variacích: pro dva klavíry, pro dva klavíry a osm rukou, pro jeden klavír a čtyři ruce nebo pro tři sólové klavíry. O oblíbenosti této písně také svědčí fakt, že byla dlouhou dobu maďarskou hymnou.

Rapsodie, proti ostatním skladbám z cyklu, se vyznačuje netradiční formální stránkou. Liszt zde nevyužívá pomalého lassanu a rovnou zahajuje friskou.

Skladatel začíná krátkou, hřmotnou a až hrozivě působící introdukcí, která po chvíli graduje do hlavního pochodového tématu, zachovávajícího předchozí náladu.



Dílo nenabízí mnoho odlehčených ploch, zakládá se převážně na efektních a brilantních běžích, terciových běžích v kadenci, nebo na oktávách, které jsou téměř všudypřítomné. Časté jsou zlověstně působící segmenty, kde skladatel využívá běhy, popřípadě oktávy v nízkých polohách. Jedinou odlehčenou plochu nabízí toto elegantně působící téma:



Závěrečná část je již tradičně téměř výlučně v režii oktáv, které vedle mohutného dojmu evokují i hrdost a nesou epickou náladu. Rapsodie je samozřejmě zakončena velkolepým finále.

Uherská rapsodie č. 16 a moll, S.244/16

Tato rapsodie byla zkomponována roku 1882 k příležitosti budapešťského festivalu, který byl pořádán na počest malíře Michaela Munkácsyho⁵² (Lisztův přítel, který mu zhotovil portrét), jemuž je tato kompozice věnována. Oproti předchozím dílům z cyklu byla tato skladba složena téměř o třicet let později, což má značný vliv na celkové vyznění rapsodie. Ke konci Lisztova života jsou patrné některé nové, až předjímající tendence v kompozičních technikách – například objevuje se zde předobraz expresionismu. Skladba tak působí moderně a vůči předchozím rapsodiím poněkud nezvykle.

Kompozice si zachovává klasickou formu, tj. *introdukce – lasso – friska*, ale svým pojetím se přece jen lehce vymyká.

Introdukce začíná krátkým, téměř hrozivě působícím unisonem v basové poloze, na které naváže první kadence, která se již rozvine do lehce neklidného lassanu.

⁵² Michael Munkácsy (1844-1900), maďarský malíř, udělal portrét Liszta, oba byli blízcí přátelé.

Lassan. Langsam.

Téměř okamžitě po uvedení tématu nastupuje druhá kadence. Ta v levé ruce kopíruje motiv lassanu a v pravé ruce nechá zaznívat rychlé běhy, téměř jakoby evokující vichřici. Kadence vygraduje do terciových trylků a tremol v obou rukách.

Ještě před nástupem frisky se celá záležitost zopakuje, tedy opět nastoupí, tentokrát lehce pozměněný, lassan, následovaný kadencí.

Friska:

Quasi Allegro, capriccioso.

Průběh skladby posluchače nijak nepřekvapí, skladba postupně graduje, nechá místy zaznít předchozí témata (i z lassanu), a skončí ve stejnojmenné tónině A dur.

5.1.3.17 Uherská rapsodie č. 17

d moll, S.244/17

Nejkratší z rapsodií byla zkomponována roku 1882 a není nikomu věnována. Podobně jako předchozí rapsodie, i tato působí poněkud nezvykle a odráží Lisztovy skladatelské tendence ke konci jeho života. Kompozice od začátku působí mnohem více “tmavším” dojmem a postrádá lehkost, cikánskou exotiku a křiklavou barevnost ostatních rapsodií. Mnohem výrazněji se v této skladbě odrážejí skladatelovy myšlenky tíhnoucí k bohu, expresionismu a snad i k uvědomění si konečné fáze vlastního života.

Velmi krátký lassan (deset taktů) se neklidně zmítá a rozrůstá do stále živější frisky, která následně exploduje do strhujícího vzteku *forte fortissima*. Celá skladba je posazená v nízké poloze a podtrhuje tak svoji temnou a rozzlobenou náladu.

Začátek skladby – lasso:

Lento M.M. ♩=48

Friska:

Allegretto M.M. ♩=92

Uherská rapsodie č. 18 fis moll, S.244/18

Rapsodie s podtitulem *Ungarischen Ausstellung in Budapest/Maďarská výstava v Budapešti* vznikla k příležitosti stejnojmenné výstavy roku 1885 a není nikomu věnována. Skladba má několik rysů, které odpovídají tendencím předchozích dvou rapsodií, tedy patří k těm kratším skladbám v cyklu, obsahuje novátorské prvky (tíhnutí k expresionismu) a má poměrně temnou atmosféru.

Lasso působí relativně pochmurně a jeho teskná melodie je přerušena pouze místy vloženými syrovými akordy, pocitově bez jakékoliv spojitosti.

Lento. Lasso. M.M. ♩=40.

Rychlá friska zpočátku kopíruje náladu temného lassanu, časem však přechází do stejnojmenné tóniny, do Fis dur, a přeci jen tak skladbu rozsvítí. Friska opět tradičně graduje

jak po tempové, tak dynamické stránce a triumfálně skončí.

Friska:

Presto. Friss. M.M. ♩ = 120.



p
sempre staccato

Uherská rapsodie č. 19

d moll, S.244/19

Kompozice vznikla roku 1885, opět nebyla nikomu věnována, ovšem na rozdíl od posledních temnějších skladeb cyklu, se v ní Liszt vrací k lehkosti a větší barevnosti původních rapsodií. Inspirační zdroj této kompozice můžeme hledat ve skladbě *Csárdás nobles* od skladatele Komela Ábrányiho.

Lassan začíná jasně rozpoznatelným a jednoduchým tématem v nižší poloze a opět nese jasné rysy maďarské hudby.

Lento. (Lassan.) M. ♩ = 76



f marcato

Celá skladba působí velmi brilantně, čemuž také odpovídají použité technické prvky. V lassanu jsou to například dvojité trylky, repetované tóny a terciové běhy – samozřejmě v rychlém tempu.

I friska má jednoduché a snadno zapamatovatelné, tentokrát čtyř tónové téma začínající v levé ruce.

Vivace. Friska.



p
un poco marcato

Po vzoru čardáše friska začíná získávat rychlé tempo a postupně graduje až do konce – tomu napomáhá i stále se rozšiřující dynamika. Zde jsou kladeny ještě větší nároky na technickou zručnost. Friska v sobě obsahuje řadu ploch, které se poměrně rychle střídají a

vyžadují pokaždé jiný druh techniky. Nejdříve jsou to například velké skoky, poté repetované tóny, které jsou doprovázeny melodií v té samé ruce, nebo všemožné běhy v jedné, nebo obou rukách. Mix této techniky a postupná gradace je obligátně zakončena v mohutném finále/závěru skladby.

Podobně jako druhá rapsodie, i toto dílo si vzal do hledáčku slavný klavírista Vladimír Horowitz, který tuto kompozici upravil podle sebe – údajně byl nespokojený s některými částmi, ze kterých mohl Liszt “vytěžit” více. Známa je i úprava pro dva klavíry od samotného Franze Liszta.

5.1.4 Grandes Études de Paganini

Jeden ze stěžejních inspiračních zdrojů Franze Liszta byla hudba houslového mága Niccolò Paganiniho, proslulá svou nevídanou, a pro většinu lidí také nehratelnou, technickou náročností, díky níž se stala synonymem pro virtuozitu v té nejčistší podobě. Skladby Franze Liszta představovaly podobný symbol na poli klavírní hry a jejich autor se rozhodl vzdát „d'ábelskému” inspirátorovi hold napsáním *Grandes Études de Paganini*. Jedná se o cyklus šesti etud, kterému jako vzor posloužila Paganiniho brilantně laděná *capriccia*.

První verze těchto etud byla vydána roku 1838 pod názvem *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (S.140). Dílo bylo věnováno Claře Schumannové a dnes se téměř nehraje. Liszt totiž sám tyto etudy časem předělal a roku 1851 vyšel cyklus ve finální podobě pod názvem *Grandes Études de Paganini* (S.141). I tato nová verze měla stejné věnování.

Etudy se po vzoru slavného houslisty vyznačují velkou technickou náročností a patří mezi nejtěžší v klavírní literatuře – zvláště obtížný byl cyklus v první verzi, kde se po klavíristovi vyžaduje větší rozpětí ruky než decima. Tyto technické náležitosti byly v druhé verzi odstraněny a etudy se tak staly o něco hratelnějšími.

Liszt zacházel s Paganiniho motivy relativně volně a využíval například v jedné etudě i několik jeho témat. V každé ze šesti kompozic se nachází specifický technický problém, který je pro danou etudu signifikantní, například tremolo, oktávy, arpeggia apod. I přesto, že Liszt používal již vytvořená témata a celé části *capriccií* – a jedná se tak prakticky o transkripce –, má jeho cyklus svou hodnotu a dodnes patří k nejhranějším skladatelovým kompozicím.

Etuda č. 1 g moll

Hned první etuda s podtitulem *tremolová* si vypůjčuje dvě témata ze dvou *capriccií* od Paganiniho. Úvodní a závěrečná část s označením *preludio* pocházejí z pátého *capriccia* a

rámují hlavní téma virtuosními akordickými běhy ve forte dynamice – nejprve v jedné, poté i v druhé ruce.

Preludio
Andante

The image shows the musical score for 'Preludio Andante'. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef on the left and a bass clef on the right. The second system has a bass clef on the left and a treble clef on the right. The music features a prominent tremolo in the right hand, with the left hand providing harmonic support. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics include a forte 'f' marking.

Druhé, hlavní téma vystihuje označení podtitulu a je výhradně založeno na tremolové technice, většinou hrané jednou rukou zároveň s melodií, zatímco druhá ruka ji obvykle akordicky podporuje. Užití tremola zároveň pocitově evokuje kontinuální, neupadající dynamiku a společně s rychlým střídáním tónu “quasi vibrací”, tak v posluchači vzbuzuje napětí. Téma se nese v posmutnělé a nostalgické náladě a postupně se rozvíjí z jednoduchého motivu, dlouho hraného pouze jednou rukou, do větší zvukové masy.

Etude
Non troppo lento

il canto sempre marcato ed espressivo

The image shows the musical score for 'Etude Non troppo lento'. It consists of a single system of music with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music is in 3/4 time and features a prominent tremolo in the right hand. The tempo is marked 'Non troppo lento' and the dynamics include a piano 'p' marking. The score includes fingerings (1, 2, 3, 5) and a 'cres.' marking.

Etuda č. 2 Es dur

Druhá etuda je tentokrát celá založena pouze na jednom, konkrétně sedmnáctém Paganiniho capricciu, a má podtitul *oktávová*. Po výrazné a hrdé introdukci s následnou kadencí nastupuje hravé hlavní téma. Nálada tohoto dílu se přesně nese v duchu předepsaného *Andantino capriccioso*, s rozpustilostí a lehkostí. To vše navíc podtrhuje staccato nebo zvolená dynamika piano.



Později začíná hlavní téma mohutnět a gradovat, když Liszt postupně nahrazuje drobnější techniku a „rozpuštělé“ běhy avizovanými oktávami, a volně přechází do vedlejšího tématu, které je již na oktávách zcela založené, působí vážně a svým charakterem téměř evokuje přísnou fugu.



Po skončení tohoto dílu opět následuje rozverná hlavní část, která je zakončena codou. Ta si stále zachovává stejný lehký charakter, s hlavním tématem však pracuje a moduluje ho až do klidného konce.

Etuda č. 3 gis moll

Jedno z nejznámějších a nejhranějších děl z cyklu *Grandes Études de Paganini* je právě tato etuda, s podtitulem *La Campanella* (v překladu zvonek/zvoneček). Kompozice se tematicky odvozuje z Paganiniho houslového koncertu č. 2, *b moll*, respektive z jeho třetí věty – *Rondo à la clochette*. Etuda je prakticky založena pouze na dvou krátkých a jednoduchých tématech, která se neustále střídají. Zpočátku skladba působí velmi odlehčeně, pohybuje se prakticky pouze ve vysokých polohách a výhradně využívá piano dynamiky – tyto prostředky pak snadno evokují cinkavý/zvonečkový zvuk. Postupem času se témata varíjí, nabírají na intenzitě a vrcholí až do mohutné cody.

Liszt zde také využívá svůj obvyklý arzenál technických prvků: od repetovaných tónů, přes trylky v jedné ruce (ta musí zároveň stíhat i melodii v palci), po rychlé běhy v *quasi* kadenci. Rámcujícím a základním technickým aspektem jsou však skoky. Pravá ruka se musí potýkat se skoky v šestnáctinových hodnotách v rozmezí daleko za decimu nebo dokonce přes dvě oktávy. V kombinaci s rychlým tempem se nejedná o jednoduchou záležitost, zvláště pokud se má zachovat lehký a hravý charakter skladby.

Po krátké introdukci zakončené korunou nastupuje první téma, jeho melodie probíhá

v palcích.

Druhé téma:

Jak již bylo řečeno, tato kompozice byla velmi populární, a tím pádem i často nově zpracovávána – nejznámější aranže pocházejí od Ferruccio Busonihho nebo Marc-André Hamelina.

Etuda č. 4 E dur

Nejkratší etuda z cyklu má příznačný podtitul *Arpeggio*. Skladba totiž perfektně imituje houslová arpeggia a vyznačuje se tím, že je zapsána pouze na jednom řádku, tedy stejně jako první houslové capriccio, které pro ni bylo předlohou. Nutno dodat, že spodní řádek pro levou ruku není ani potřebný – nejnižší tón je zde totiž pouze *malé g*.

Celá skladba se nese ve stejném duchu, nelze zde nalézt žádný výrazný motiv, a jedná se tak spíše o virtuosní přehlídku rozložených akordů. Etuda sice místy nabízí jednotaktové odlišné plochy (například terciový sestup), svůj nastolený charakter si ale stále zachovává. Jediným kontrastnějším prvkem je zde přechod z tóniny E dur do e moll a poté opět nazpátek do d.



Etuda č. 5 E dur

Jedná se o další ze známějších děl toho cyklu, s podtitulem *La Chasse*, tedy *Lovecká*. Jak název napovídá, kompozice v sobě využívá lovecké motivy, respektive motivy loveckých fanfár, které napodobují hudební nástroje jako například lesní roh.

Hlavní téma se objevuje ve skladbě třikrát, vždy v obměněné a akordově zhuštěné podobě, a je střídáno rozdílnými částmi, tedy jedná se o skladbu rondového typu (A, B, A', C, A'').

Úvod začíná velmi prostě, bez pedálu:



Zajímavým efektem, který ještě více prohlubuje loveckou atmosféru skladby, je práce s dynamikou – používá se *forte*, poté *piana*, a vytváří se tak ozvěnový efekt. Bezstarostné téma (vždy v tónině E dur) se střídá se závažnější částí „B” v mollové stejnojmenné tónině, jíž přebírá i druhá závažnější část „C”, která tentokrát využívá *a moll* a může tak bez potíží aplikovat glissanda. Skladba je opět zakončena v úvodním optimistickém tématu.

Etuda č. 6 a moll

Závěrečná etuda cyklu s podtitulem *Téma a variace* se zakládá na tématu z 24. capriccia od N. Paganiniho, které patří mezi nejpopulárnější a variačně nejpoužívanější témata vůbec. Kromě Franze Liszta se touto kompozicí inspirovali například Isaac Berkovich, Witold Lutosławski, nebo i Sergei Rachmaninov, jehož zpracování je zřejmě nejproslulejší (*Rapsodie na Paganiniho téma pro klavír a orchestr; op. 43*).

Etuda, jak již název napovídá, opisuje jednom jedno téma, na které navazuje jedenáct krátkých variací. Motiv je jednoduchý, krásně rozpoznatelný, dostatečně úderný a ve vhodné tónině *a moll*, zkrátka poskytuje ideální podmínky pro variace.

Základní motiv:

Quasi Presto

p

Ped. simile sempre

Následující variace odpovídají formě skladby, tedy etudě, a jsou tak relativně rychlé. Jedenáct variací se zde vměstává do časového úseku necelých pěti minut a až na závěrečnou variaci mají do šestnácti taktů. Liszt zachází s variacemi tak, jak bylo typické pro jeho období, to znamená volněji, a je tak u některých částí obtížné najít motivickou příbuznost s úvodním dílem. Jednotlivé variace na svůj motiv odkazují mnohdy pouze rytmickým nebo harmonickým prvkem. Za společný jmenovatel všech variací lze tak považovat pouze tóninu, která se po celou dobu nachází v *a moll*.

Závěr

V této diplomové práci jsem se širěji zabýval životem a tvorbou Franze Liszta a nahlížel je z několika různých úhlů. V průběhu psaní jsem neustále narážel na nová a nová zjištění, která mě nepřestávala překvapovat.

Má práce se člení do několika hlavních kapitol, které se zaměřují na skladatelův život, osobnost, pedagogické působení, hudební přínosy a konkrétní klavírní díla.

V první části práce jsem se mohl podrobně seznámit s Listzovým životem, díky čemuž jsem lépe dokázal pochopit jeho díla, styl komponování a náměty.

V kapitole *Lisztův osobnostní profil* jsem se snažil popsat jeho rozporuplnou, inovátorskou povahu. Liszt si, přes nepřízeň publika i osudu, stále razil vlastní cestu a odolával obecným hudebním konvencím.

Ve třetí kapitole *Liszt jako pedagog* se pokouším na jeho stylu vyučování demonstrovat způsob komponování a interpretace.

Ve čtvrté kapitole pojednávám převážně o Lisztových přínosech hudebnímu světu. Zaměřil jsem se zde na jeho vizionářský přístup a na to, jak ovlivnil budoucí generace pianistů a skladatelů.

V závěrečné, páté kapitole se věnuji rozboru konkrétních klavírních děl, jež jsem vybral s ohledem na rozdílnou úroveň obtížnosti a na protikladnost nálad. Analyzuji zde některé skladatelovy nejznámější, čistě klavírní a sólové cykly: *Consolations*, *Harmonies poétiques et religieuses*, *Uherské rapsodie* a *Grandes Études de Paganini*.

Když se obyčejně vysloví „Franz Liszt“, většině lidí se vybaví slova jako: „showman“, grandiózní technika, nebo velkolepost někdy až hraničící s nabubřelostí. Cykly *Grandes Études de Paganini* a z velké části i *Uherské rapsodie* ve mně podobné pocity vyvolávají. *Grandes Études de Paganini*, které primárně slouží jako přehledka techniky, dávají smysl především tehdy, když jejich interpret či posluchač zná odkaz velkého „mistra virtuosy“ - Niccolò Paganiniho. *Uherské rapsodie* zase vycházejí z maďarské, cikánské hudby mnohdy inklinující k hudebnímu exhibicionismu, a jsou charakterizovány jak zádumčivými pasážemi, tak divokými segmenty vystihujícími cikánskou horkokrevnost a vášeň.

Proti tomu, zbylé cykly *Consolations* a *Harmonies poétiques et religieuses*, působí spíše rozjímavě a poukazují na skladatelův kladný vztah k víře. Oba tyto cykly v sobě mísí pokoru, uvědomělost, filosofii a skromnost. Jedná se o absolutně odlišný typ kompozic, oproti rapsodiím a etudám, související s krajními polohami autorovy povahy. Neboť v

uceleném díle Franze Liszta nacházíme jak exhibicionismus, tak skromnost, jak prostoduchost, tak hlubokomyslnost, jak profánnost, tak duchovno.

Na rozdíl od *Etud* a *Rapsodií* je možné některé kusy vybrat i jako přednes pro relativně začínající hráče, kteří se chtějí seznámit s Lisztovou hudbou a zároveň nevyhledávají technicky obtížné a zdrcující kusy. To, že jsou jednodušší, než mnohé jiné autorovy skladby, však neznamená, že nekladou žádné nároky z hlediska *výrazu*. Většina těchto opusů je totiž nositelem hlubší myšlenky a vyžaduje tak alespoň nějaké životní zkušenosti, aby se interpretace nezvrhla v povrchní přehrávání not.

Přínos Franze Liszta shledávám především na poli klavírní tvorby. Jako pianista zbořil zažité konvence, posunul hranice a technické dovednosti interpretů, dodal hře na klavír nový výraz. Jeho skladby nesmí chybět v repertoáru žádného zkušeného klavíristy, a to i proto, že jejich náročnost pomáhá odhalit limitní možnosti nástroje.

K Franzi Lisztovi mám blízký vztah i jako pedagog. Rozborem nejdůležitějších klavírních cyklů, jsem narazil na interpretační problémy, které se mohou stát překážkou nejen pro mé žáky. Zároveň díky tomu dokážu lépe posoudit, pro jaký typ interpreta jsou skladby vhodné.

Věřím, že má diplomová práce pomůže čtenářům, stejně jako mně, alespoň částečně rozkrýt genialitu tohoto charismatického hudebníka.

Bibliografie

Monografie

- BURGER, E. *Franz Liszt, Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, München 1986.
- 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
- GIBBS, Christopher H. and GOOLEY, Dana. *Franz Liszt and his World*. (Princeton : Princeton University Press, 2006.)
- CHIESA, M. *Romantický život Lisztův*, Praha: Topičova edice, 1948. s.380
- JERGER, W. *The Piano Master Classes of Franz Liszt 1884–1886*, Diary Notes of August Göllerich, translated by Richard Louis Zimdars, Indiana University Press 1996.
- KAPP, J. *Liszt. Eine Biographie*, Berlín 1924, 307 str.
- LOYA, S. *Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian-Gypsy Tradition*. Eastman Studies in Music. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2011. ISBN 9781580463232
- POURTALES, G. *Franz Liszt: Román jeho života a díla*, Praha: A. Neubert, 1938. 253 s.
- REHBERG, P. *Liszt. Eine Biographie*, Mnichov, Goldmann Wilhelm GmbH, 1978. 731 str. ISBN 978-3-442-33005-8
- ROSEN, Ch. *The Romantic Generation*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1995.
- SADIE, S. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, First Edition (London: Macmillian, 1980). ISBN 0-333-23111-2
- SAFFLE, M. *Liszt in Germany, 1840–1845*, *Franz Liszt Studies Series No. 2*, Pendragon Press, Stuyvesant, NY, 1994.

- SAFFLE, M. *Franz Liszt: A Research and Information Guide*. Third edition. New York: Routledge, 2009. ISBN 978-0-415-99839-0
- 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.
- WALKER, A. *Franz Liszt, The Final Years (1861–1886)*, Cornell University Press 1997.
- WALKER, A. *Article Liszt, Franz*, in: Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, London 2001).

Internetové zdroje

- ČERNÍČKOVÁ, I. 2013. *Profilace Franze Liszta jako klavírního pedagoga*. *Kultura, umění a výchova*, 1(2) [cit. 2013-12-11]. ISSN 2336-1824. Dostupné z: http://www.kuv.upol.cz/index.php?seo_url=aktualni-cislo&casopis=5&clanek=28.

Notový materiál

- LISZT, F. *Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 9, Consolations S.172*, Budapest: Bärenreiter, 1981. s.71
- LISZT, F. *Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 9: Harmonies poetiques et religieuses S.173*, Budapest: Bärenreiter, 1981. s.15
- LISZT, F. *Musikalische Werke. Serie II (Pianofortewerke), Band 1: Grandes études de Paganini, S.141*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1988. s.64
- LISZT, F. *Neue Liszt-Ausgabe. Serie 1, Band 3, Band 4, Hungarian Rhapsody*, Budapest: Bärenreiter, 1972.