Univerzita Palackého v Olomouci
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

Diplomová práce

Folklorní motivy v klavírní tvorbě Franze Liszta se zaměřením na Uherské rapsodie

Folklore themes in the piano work of Franz Liszt with focus on Hungarian Rhapsodies

Irena Černíčková

Vedoucí práce: MgA. Ladislav Pulchert, Ph.D.

Olomouc 2009

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a všechny použité prameny jsem uvedla v seznamu použité literatury.

.....

Poděkování:
Chtěla bych poděkovat vedoucímu diplomové práce MgA. Ladislavu Pulchertovi, Ph.D. za poskytnutí potřebných informací, materiálů a cenných rad, které mi usnadnily tvorbu mé diplomové práce.

OBSAH

strana

ÚVOD……4
ŽIVOT FRANZE LISZTA……6
INTERPRETAČNÍ STYL A KLAVÍRNÍ TECHNIKA FRANZE LISZTA……18
F. LISZT - PEDAGOG……21
KLAVÍRNÍ DÍLO FRANZE LISZTA……23
FOLKLORNÍ INSPIRACE V KLAVÍRNÍ TVORBĚ FRANZE LISZTA…24
F. Liszt a jeho vztah k hudbě maďarských cikánů……28
Maďarský hudební folklor……30
Cikánské stupnice……35
UHERSKÉ RAPSODIE FRANZE LISZTA……37
Obecná charakteristika……37
Hudební analýza jednotlivých rapsodií……40
Uherská rapsodie č. 8 fis moll……58
ZÁVĚR……61
POUŽITÁ LITERATURA……62
ANOTACE……63
NOTOVÁ PŘÍLOHA……64
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA……75

ÚVOD

Téma své diplomové práce jsem si zvolila ze dvou důvodů. Prvním z nich byla má interpretační zkušenost s klavírním dílem Franze Liszta a dalším rozhodujícím faktorem se stala má náklonost k hudebnímu folkloru, se kterým je téma práce úzce spjato. Díla z klavírní tvorby výše uvedeného maďarského skladatele tvořila velkou část mého absolventského koncertu a jedním z těchto děl byla *Uherská rapsodie č. 8 fis moll*. Proto jsem se rozhodla jak pro hlubší pohled na problematiku inspiračních zdrojů Franze Liszta při komponování devatenácti *Uherských rapsodií*, tak pro stručnou analýzu jednotlivých skladeb. Můj život je spojen s jižní Moravou, jejíž kulturní zázemí tvoří především folklor, a tak jsou mi tato díla svými charakteristickými rysy (jde prakticky o transkripce maďarské cikánské hudby) velmi blízká.

V první polovině práce budou obsaženy kapitoly uvádějící informace o Franzi Lisztovi jako člověku, pianistovi a pedagogovi. Větší část práce však bude tvořena kapitolami obsahujícími témata a okruhy, které se zaměřují na odhalování spojitostí mezi folklorem maďarských cikánů a hudebním obsahem devatenácti *Uherských rapsodií* Franze Liszta.

ŽIVOT FRANZE LISZTA

Franz Liszt se narodil v Raidingu 21. října roku 1811. Jeho otec, Adam Liszt, působil jako správce v panství uherského magnáta Mikuláše Esterházyho a jeho matka, Anna Lagerová, byla taktéž v Esterházyho službách. Malý Franz poprvé projevil svůj zájem o hudbu v šesti letech, kdy si začal prozpěvovat Riesův klavírní koncert, jenž právě cvičil jeho otec, pianista, který však dal před koncertní dráhou přednost rodině a správcovskému životu. A když se Adam Liszt svého syna zeptal, čím by chtěl v životě být, chlapcova ruka ukázala na portrét Ludwiga van Beethovena, jenž visel na zdi nad klavírem.

První lekci klavíru získal od svého otce, který v něm zanedlouho rozpoznal nadprůměrně nadané dítě. Pověst o malém pianistovi se rychle šířila, a tak dostal Franz 26. listopadu roku 1820, ve svých devíti letech, nabídku účasti na koncertě flétnisty barona Brauna, který se konal v Šoproni. Franz zde interpretoval Riesův klavírní koncert Es dur a pro velký ohlas ještě přidal své improvizace na známá hudební témata. Sklidil bouřlivý potlesk a nadšené ovace a tento koncert se pro něj stal prvním krokem k jeho kariéře klavírního virtuóza.

Když se k nadšenému publiku doneslo, že Franzův otec není natolik majetný, aby mohl svému synovi poskytnout kvalitní hudební vzdělání, otevřely se měšce štedrých hrabat, jejichž zásluhou byly Franzovi poskytnuty finančními prostředky umožnující studium hudby, a to po dobu 6 let.

Po tomto zlomovém okamžiku bylo zřejmé, že Franz potřebuje adekvátní prostředí i podmínky pro to, aby mohl být jeho talent co nejlépe rozvíjen. Z tohoto důvodu se celá rodina rozhodla přesídlit do Vídně. Bylo potřeba zajistit Franzovi co nejlepší pedagogické vedení, a tak kroky Adama Liszta vedly ke dveřím slavného skladatele a pianisty Carla Czernyho. Ten si ve Franzově podání vyslechl klavírní sonátu As dur Ludwiga van Beethovena a poté prohlásil: ,,*Chlapče, ty budeš jednou větší pianista, než my všichni dohromady*" (Pourtales, Guy de: Život Franze Liszta, str. 22, 1968). V ten moment se stal Franz Liszt pilným žákem Carla Czernyho. Ten

mu poskytl nejobsáhlejší a nejdokonalejší technickou průpravu, jakou byla schopna ruka tehdy devítiletého Franze zvládnout. Vědomosti z oblasti kompozice, harmonie a kontrapunktu získával od Antonia Salieriho, učitele takových osobností, jakými byli Ludwig van Beethoven nebo Franz Schubert. Zejména v kompozici pak Franz dělal takové pokroky, že po několika měsících studia byly vydány některé z jeho variací v albu věnovanému Diabelliho valčíku.

Po dvou letech intenzivního studia se Franz rozhodl poprvé vystoupit před vídeňské publikum. Stalo se tak v prosinci roku 1822 v Sále zemských stavů po boku zpěvačky Karoliny Ungerové a houslisty Léona de Saint Lubina. Úspěch byl obrovský, nicméně to na Franzovi emoce nijak zvlášť nezapůsobilo. Jeho jediným přáním bylo osobně poznat svůj vzor, a tím nebyl nikdo jiný, než sám Ludwig van Beethoven. Několikrát posílali Beethovenovi Franz i jeho otec písemné vzkazy s přáním, aby se dostavil na některý z Franzových koncertů, nicméně Beethoven byl k ,,zázračným dětem“ velmi nedůvěřivý a skeptický. Nakonec se však 13. dubna roku 1823 přece jen mezi čtyřmi tisíci posluchači na Franzově koncertě zjevil. Poté, co Franz ohromil celý sál Hummelovým klavírním koncertem a jednou ze svých vlastních variací, vyskočil Beethoven na pódium a políbil Franze na čelo. Toto posvěcení bylo pro dvanáctiletého hocha posvěcením nejcenějším. V tento moment začínal Adam Liszt pomýšlet na synovo studium na pařížské konzervatoři a ještě téhož roku do Paříže celá rodina odcestovala.

Jakmile však Franz i se svým otcem vstoupili do kanceláře Luigiho Cherubiniho, ředitele pařížské konzervatoře, bylo jim jasně a stručně zděleno, že školní řád konzervatoře cizincům studium na pařížské konzervatoři přísně zakazuje. Franz byl zdrcen, ovšem slavný Ital byl stejně neoblomný jako školní řád. A tak se roku 1826 stal Franz Liszt žákem Antonína Rejchy. Díky své pracovitosti a tvůrčí houževnatosti ještě v témže roce uveřejnil své *,,Etudy v devatenácti cvičeních”*, z nichž pak těžil ještě po mnoho dalších let.

V roce 1827, tedy když bylo Franzovi 16 let, zemřel jeho otec. Tato smutná událost byla pro Franze zdrcující. Adam Liszt byl pro něj nejen otcem, ale také prvním hudebním učitelem a obdivovatelem. Franz s ním

strávil poslední chvilky života, a tak byly otcova poslední slova určena právě jemu: ,,*Synu, zanechávám tě velmi opuštěného, ale tvé nadání tě zachrání. Tvé srdce je dobré a moudrost ti nechybí. Ale bojím se žen. Vnesou do tvého života neklid a budou tebe ovládat"* (Chiesa, Maria Tibaldi: Romantický život Lisztův, str.23, 1948).

Jak se později ukázalo, žádná z žen nedovedla ovládnout Franzovu duši. Ta byla nenávratně zaprodána hudbě, ale neklid ženy do jeho života vnesly. Mnohokrát.

Když Franz ztratil otce, musel si začít vydělávat na živobytí. A čím jiným by si měl člověk jako Franz Liszt obstarávat obživu, než hudbou. Začal poskytovat soukromou výuku klavírní hry i hudební teorie. Mnohdy jeho pracovní den začínal v osm hodin ráno a končil v devět hodin večer. Nicméně díky tomu, že se Franz rozhodl materiálně zabezpečit svou ovdovělou matku, nemohl ze svého pracovního tempa slevit ani o píď. A tak se v roce 1828 dostal úplným vyčerpáním do takového zdravotního stavu, že ležel několik dní téměř bez ducha, a ve francouzských novinách L´étoile se dokonce objevila zpráva o jeho smrti. Uplynuly dva roky, než se zcela vrátil do života. Franz na pozadí francouzské červencové revoluce začal opět s pedagogickou činností, převážně soukromou výukou klavírní hry. Po dobu šesti let (od roku 1826 do roku 1832) Franz neuskutečnil ani jedno veřejné vystoupení).

Období v letech 1831 a 1832 bylo pro Franze důležitým momentem v jeho uměleckém životě. V tomto roce ho potkaly dva zlomové okamžiky. Do jeho uměleckého života vstoupily dvě osobnosti, které značně ovlivnili jeho klavírní interpretaci i kompoziční styl.

První osobností byl Hector Berlioz. 9. prosince roku 1831 byla v Paříži poprvé provedena jeho Fantastická symfonie. Franz byl natolik uchvácen Berliozovou orchestrací, že o rok později tuto symfonii zpracoval pro klavír. Transkripce a klavírní výtahy symfonických děl nejrůznějších skladatelů tvořili v budoucnu velkou část Lisztovy klavírní tvorby. Tomuto tématu se podrobněji věnuji v *kapitole č.4 – Interpretační styl a klavírní technika F. Liszta* a *kapitole č. 5 - Klavírní dílo F. Liszta*.

Druhým, neméně vyznamným okamžikem, bylo pro Liszta setkání s Nicolou Paganinim. 9. března roku 1832 se uskutečnil ve velkém sále

pařižské opery koncert, na němž Pagannini účinkoval. A je všeobecně známo, že tento zázračný houslista na své posluchače působil neodolatelným kouzlem. Zcela očarován zůstal také Liszt. Paganiniho démonická stránka osobnosti měla na Liszta dlouhotrvající vliv, a to nejen ve způsobu klavírního přednesu, ale i v charakteru mnohých děl (především *Velkých etud podle Paganiniho*).

Ještě jedna osobnost se však v tomto ,,pařížském" období v Lisztově životě objevila. Vysoký, štíhlý Polák, který měl za sebou o rok více života než Liszt. Byl jím Fryderyk Chopin. Přestože tito dva pánové měli stejnou životní lásku – klavír, byl jejich přístup k tomuto nástroji i celkové klavírní interpretaci velmi odlišný. Zatímco Liszt miloval početné publikum, velké sály a na pódiu byl zcela suverénní a otevřený všem reakcím obecenstva, Chopinova hra byla jemná, intimní, až ostýchavá. Přesto vysoce brilantní. Honoré de Balzac, který měl příležitost vyslechnout klavírní umění obou pianistů, pronesl: ,,*Maďar je ďábel, Polák je anděl*." Liszt slyšel hrát Chopina poprvé 26. února roku 1831 a od toho dne byli navždy přátelé.

O dva roky později se Liszt setkal s něčím, co pro něj bylo doposud nepoznané. Do jeho života vstoupila první z jeho dvou osudových žen a Liszt tak poprvé poznal cit, před kterým ho otec tak naléhavě varoval. Onou ženou byla Marie d´Agoult, původem Němka, žijící v Paříži. Žila však v manželském svazku a měla dvě děti. Jejich první setkání se uskutečnilo v roce 1833 a svou náklonost si projevili téměř ihned po té, co byli seznámeni. Marii bylo v té době dvacet osm let a Franz byl o šest let mladší. Marie byla vdaná, a v tomto manželství byly zplozeny dvě děti, ale Mariin manžel byl o patnáct let starší, a sňatek byl uzavřen, když bylo Marii sedmnáct let. Následující rok se Franz věnoval koncertní činnosti a své nové lásce, kterou byl naprosto pohlcen (o čemž svědčí bohatá korespondence, jež se z té doby dochovala). V roce 1834 ovšem přišla v životě Marie d´Agoult smutná událost, která změnila směr i Franzovi životní cesty. Mariina starší dcera Luisa zemřela a mezi manželi d´Agoult se přerušili veškeré vztahy. A protože odloučení od manžela a současně milenecký vztah s Franzem byl společensky téměř nepřijatelný, v srpnu roku 1835 spolu mladý pár prchl do Ženevy.

Zde si užívali zcela nerušeně své vzájemné lásky, aniž by byli terčem

zlomyslných či uštěpačných řečí okolí. A několik málo měsíců poté, co se v Ženevě usídlili, byl Liszt požádán, aby pedagogicky působil na nově vzniklé hudební konzervatoři. Liszt nadídku přijal, a v listopadu roku 1835 začal s výukou. Jeho velkomyslnost ho vedla k tomu, že se zřekl jakéhokoliv honoráře.

Kromě pedagogické činnosti přispěl Liszt ženevské konzervatoři také klavírní školou, kterou vydal na svůj náklad. Ta byla ovšem později prodána do zastavárny a posléze zničena.

Téhož roku potkala Liszta šťastná událost. 18. prosince se mu narodila dcera, která dostala jméno Blandina. A tak Liszt přijal ve svých čtyřiadvaceti letech zcela novou životní roli, roli otce.

Po roce a půl pobytu v Ženevě však Liszt cítil, že musí toto město opustit. Vše měšťácké na něj dělalo špatný dojem. Dlouhý pobyt na jednom místě mu vždy přivozoval nepřekonatelný pocit po změně. Tento rys jeho povahy ho provázel po celý jeho život. Jeho neklidná duše mu našeptávala, aby svůj život neustále cestoval a poznával nova místa. To koneckonců ideálně korespondovalo s jeho koncertní činností. Při jeho odjezdu udělila Lisztovi ženevská konzervatoř titul čestného profesora.

Liszt cítil, že musí opět předstoupit před obecenstvo. Pro své vystoupení před veřejností si zvolil koncert pořádaný H. Berliozem. Stalo se tak 18. prosince roku 1836 a obecenstvo přijalo Liszta na pódiu hlubokým mlčením. Zařadil do programu svou neobyčejně náročnou transkripci Berliozovi Fantastické symfonie. Jeho návrat na pódium byl velkolepý, a později se v tisku psalo, že Liszt zejména v části ,,*Pochod k popravišti*“ předčil originální orchestrální verzi. Byla to pro Liszta naprosto typická touha ,,soupeřit” s větším hudebním tělesem. V té době se dozvěděl, že se v Paříži objevil neznámý pianista, Sigismund Thalberg, o němž se prohlašovalo, že se svým virtuósním uměním stal Lisztovi konkurencí. Konkurencí Lisztovi bezesporu byl, nicméně, jak diplomaticky prohlásila jistá kněžna di Belgiois, poté co slyšela hrát oba pianisty:,,*Thalberg bude prvním pianistou, Liszt jediným*.” (Portales de Guy, Život Franze Liszta, str. 64).

24. února roku 1837 dával Sigismund Thalberg koncert v pařížském Gymnase musical. Liszt se na koncert dostavil, aby si poslechl svého rivala. Své dojmy pak napsal v dopise Marii d´Agoult:,, *Slyšel jsem Thalberga. Ve*

skutečnosti je to naprostá mystifikace. Není pochyb o tom, že je méně než prostřední." (Romantický život Lisztův: Chiesa, Maria Tibaldi, str. 70, 1948). O několik dní později se oba pianisté setkali na pódiu koncertu konaném ve prospěch italských vystěhovalců. Přátelsky si tiskli ruku, ale poté, co se za klavírem několikrát vystřídali, vyšel Liszt z tohoto uměleckého souboje vítězně s velkou převahou.

Následující měsíce strávil Liszt koncertováním ve Francii, Švýcarsku a Itálii. V italském Miláně se také na nějakou dobu usadil. Poznal se zde s Gioacchino Rossinim, s nímž navázal přátelství a později transkriboval jeho předehru k *Vilému Tellu* a jeho *Hudební večery*. Jako interpret se tady Liszt neshledal s pozitivními reakcemi. Obecenstvo bylo zvyklé pouze na operní představení a libovalo si především v koloratuře a v trylcích ve vysokých tónech zpěváků a zpěvaček. Jeden z Lisztových koncertů například obsahoval jeho rossiniovské úpravy, několik jeho vlastních prací a úpravu Mozartovy *Kouzelné flétny* pro šest rukou. Pozornost obecenstva se však Lisztovi nepoddařilo upoutat. Teprve to, co Liszt hořce nazýval ,,variačními čísly cvičeného psa" a co byly v podstatě virtuózní improvizace, dovedlo vyvolat u posluchačstva pozornost a potlesk.

24. prosince roku 1837 dala Marie v Comu život druhé dceři, která dostala jméno Cosima. Následující rok Liszt věnoval koncertování ve Vídni, kde se setkal se zcela opačným ohlasem na své klavírní umění, než v Itálii. Vídeňské publikum patřilo mezi nejvzdělanější v Evropě. Liszt dával i deset koncertů měsíčně a stal se miláčkem publika.

V příštích měsících se Liszt vrátil do Itálie, konkrétně do Říma, kde se mu 9. května roku 1839 narodil syn Daniel. Po této šťastné události se Liszt rozhodl, že se téměř po dvaceti letech vrátí do své rodné vlasti. V Maďarsku se o jeho úspěších vědělo a tak jej čekalo bouřlivé přivítání. Liszt navštívil Prešpurk a poté odcestoval do Peště, kde byl jmenovám čestným občanem. Nakonec navštívil své rodné město Raiding. Zde se začal setkávat s maďarskými cikánskými kapelami, které ho později ovlivnily v jeho kompozičním stylu, především v případě devatenácti Uherských rapsodií.

Po půlročním pobytu v Maďarsku uspořádal několik koncertů ve Vídni a poté se odebral do Prahy. České hudební obecenstvo s vytříbeným vkusem

poskytovalo Lisztovi zasloužené uspokojení. Jeho kroky pak vedly do Lipska a poté do Anglie. Ani na jednom z těchto míst se ale Lisztovo umění neshledalo s pochopením, především u konzervativních Angličanů. Jeho výstřední vystupování, jakož i nemanželský poměr s Marií d´Agoult pro ně bylo nepřijatelné. ,,*V královské společnosti filharmonické se konaly tři koncerty, a to 11. května, 8. a 14. června (1840). Tisk projevil otevřené nepřátelství. Musical Journal si stěžoval, že společnost darovala Lisztovi stříbrný breakfast servis, zatím co on na oplátku podupal a částečně zničil dva nádherné klavíry."* (Chiesa, Maria Tibaldi: Romantický život Lisztův, str. 116, 1948). Tento Lisztův zvyk ještě přiblížím v kapitole *Interpretační styl a klavírní technika F. Liszta*.

V této době se Liszt setkal s člověkem, který v jeho životě sehrál obzvláště důležitou úlohu. Tento významný moment ve své knize podrobněji popisuje Guy De Pourtales: ,,*Jeden Němec, o dva roky mladší než Liszt, žil v Paříži v krajní bídě a pořizoval pro nakladatele Schlesingra ,,úpravy" Donizettiho hudby. Přišel Liszta navštívit do jeho hotelu na doporučení jakéhosi známého. Ačkoli bylo časné ráno, čekalo v přijímacím pokoji již několik pánů, živě spolu rozmlouvajících. Zakrátko se objevil Liszt, oblečený v elegantním domácím úboru, a hned poté se již rozproudila čilá francouzská rozprava o jeho nedávném turné v Uhrách. Němec z celého toho rozhovoru ničemu nerozuměl a velice se nudil. Ale konečně ten slavný muž přece jenom k němu přistoupil a přátelsky se ho zeptal, čím mu může posloužit. Cizinec však jako by si již nevzpomínal, že má hlad. Všechno, co byl s to jako účel své návštěvy uvést, bylo přání osobně Liszta poznat. Liszt mu slíbil, že mu pošle volnou vstupenku na svůj příští beethovenovský klavírní koncert na konzervatoři, a Němec se poroučel, aniž se zmohl na kloudné slovo. Když odešel, vrhl Liszt letmý pohled na navštívenku neznámého a podal ji svému osobnímu tajemníkovi Bellonimu, aby zaznamenal jméno do adresáře. A pan Belloni do něj zapsal: Richard Wagner, Helderská ulice."* (Pourtale de Guy, Život Franze Liszta, Supraphon, str. 100, 1968).

Jaro roku 1842 trávil Liszt v Rusku, kde pořádal koncerty a jako virtuóz zde dosahoval velikých úspěchů. O tom svědčí také fakt, že Liszt si vydělával obrovské částky, které byly v tehdejší době něčím naprosto

výjimečným. Svůj výdělek (často až 40 000 franků) však obratem utrácel nebo rozděloval dobročinným spolkům. Honosný život, který vedl, ho stál spoustu peněz a kromě sluhy zaměstnával také osobního komorníka.

Ještě téhož roku odjel do Výmaru, kde podepsal s intendantem tamního orchestru smlouvu, v níž se píše, že od roku 1844 bude každý rok po dobu tří měsíců (září, října a listopadu) dirigentem výmarského orchestru. Další dva roky strávil Liszt ve Španělsku, kde ukončil partnerský vztah s Marií d´Agoult. V roce l844 Liszt podle dohody nastoupil jako dirigent do výmarského orchestru. Zpočátku mu odbornou kritikou ani laickým obecenstvem nebylo přáno. Liszt řídil orchestr bez taktovky a bez partitury před očima, což zprvu vyvolávalo rozpačité dojmy. Nicméně po několika koncertech si Liszt získal obdiv celého výmarského publika. Znal nástupy všech nástrojů nazpaměť a v orchestru slyšel sebemenší chybu. Přičinil se tak o to, že se výmarský orchestr stal jedním z nejlepších v celém Německu.

Následující rok odcestoval Liszt do Bonnu, kde se 12. srpna 1845 konaly hudební slavnosti k příležitosti odhalení Beethovenova pomníku. Kromě finanční podpory se Liszt také ujal dirigentské taktovky, a to po celé tři dny, které slavnosti trvaly.

V roce 1846 Liszt zavítal opět do Prahy, kde ho uvítalo nadšené a velmi vzdělané publikum. Uspořádal několik koncertů, které byly beznadějně vyprodány a všechny se staly pro pražskou hudební veřejnost nezapomenutelným zážitkem.

Poté se Liszt vrací do Výmaru, kde je po několik dalších let hlavním aktérem hudebního dění. 16. února roku 1849 zde uvedl poprvé jedno z Wagnerových stěžejních děl – Tannhausera. Posluchači byli nadšeni. Tímto momentem začalo mezi Lisztem a Wagnerem hluboké přátelství. V nikom jiném Liszt v celém svém životě nenašel větší porozumění, než právě ve Wagnerovi. Jejich hudební vize a touhy si byly natolik podobné, že měli neustálou potřebu vzájemně spolupracovat, nebo alespoň o hudbě promlouvat. Lisztova dochovaná korespondence s Wagnerem je téměř stejně obsáhlá, jako jeho korespondence milostná. Roku 1850 provedl premiérově výmarský orchestr pod Lisztovým vedením Wagnerového Lohengrina. Z tohoto období pochází následující korespondence. Jejich vzájemná úcta a náklonost je z jejich slov čitelná na první pohled:

Franz Liszt Richardu Wagnerovi:

,,Plujeme uprostřed éteru Tvého Lohengrina, a já se kojím nadějí, že se nám podaří dávat jej podle Tvé představy. Každý den věnujeme zkouškám dvě až tři hodiny a dosavad je všechno, úlohy i kvarteto, docela vpořádku… Můžeš být ujištěn, že všechno, co je léta Páně 1850 lidským silám možné ve Výmaru dokázat, pro Tvého Lohengrina uděláme a že přes všechny ty postranní hloupé řeči, falešné starchy a průhledné pletichy bude uveden, jak se sluší a patří – a za to ti ručím! – 28. tohoto měsíce….Tvůj Lohengrin je veskrze vznešené dílo, četná místa mě pohnula až k slzám. Tak jako se jednomu zbožnému duchovnímu kdysi přihodilo, že si podtrhal slovo za slovem celé Následování Ježíše Krista, tak by se mě zase mohlo stat, že si podrhnu notu za notou celého Tvého Lohengrina."

Richard Wagner na to odpovídá:

,,Milý příteli, Tvůj dopis týkající se Lohengrina učinil na mne veliký, vznešený a slavnostní dojem. To, že se mi podařilo mými uměleckými díly Tebe tou měrou zaujmout, že chceš nemalou část svých vlastních kromobyčejných schopností vynaložit na to, abys razil cestu mým myšlenkám, abys je šířil nikoliv jen zevně, nýbrž i srdci lidí, to mě naplňuje nejhlubším, nejblahodárnějším pohnutím. Je mi, jako by se v nás dvou spolu potkali dva muži, kteří vykročili ze dvou zcela protivných konců, aby pronikli do srdce umění, a nyní si v něm podávají v radosti nad svým objevem bratrsky ruce. Jestliže mohu všechna Tvoje obdivná zvolání přijímat bez zardění, je to jenom pod dojmem tohoto radostného pociut, neboť dobře vím, že Tvoje velebení mých vloh a všeho toho, co jsem byl s to jejich pomocí udělat, je nakonec také jenom projev Tvé vlastní radosti, že jsme se potkali v srdci umění… A jak znamenitě je mi vždycky s Tebou! Ach, kdybych já jenom dovedl všechnu zvláštní lásku, kterou k Tobě pocituji, nějak Ti vylíčit! Není tady žádných muk ani žádných rozkoší, ta se v této lásce nezachvívají… Dneska mě mučí žárlivost, strach před tím, co je mi ve Tvé neobyčejné povaze cizí. Pociťuji hroznou úzkost a nepokoj, ba dokonce pochybnost, ale potom to zase najednou ve mě vzplane jako lesní požár a všechno se stráví v tom plameni… A je to oheň, jaký může uhasit

jenom potok radostných slz. Jsi kouzelný člověk, a kouzelná je také ta naše láska! Kdybychom se strašně nemilovali, musili bychom se hrozně nenávidět."(Pourtale de Guy, Život Franze Liszta, str. 136, 1968)

Vedle silné lásky k Wagnerovi choval Liszt za pobytu ve Výmaru také lásku k ženě. Tou byla princezna Carolyna Sayn-Wittgensteinová. Liszt se s ní setkal v roce 1847 v Kijevě, kde vystupoval. Stejně tak jako Marie d´Agoult, tak i ona byla v manželském svazku. Nicméně roku 1849 s ním odešla do Výmaru a od té chvíle se stala jeho novou partnerkou.

Liszt působil ve Výmaru po dobu dvanácti let, a to od roku 1848, do roku 1860. Období, které ve Výmaru Liszt strávil, patřilo k jeho nejplodnější životní etapě. Ze zázračného pianisty se začínal stávat především dirigent, skladatel a organizátor německé hudební kultury. Lisztova přítomnost zapříčinila, že se z tohoto města stalo umělecké středisko.

V roce 1858 však nastal zlom. Liszt začal pozorovat proměnu ve vkusu výmarkého obecenstva. To přestalo mít pochopení pro Lisztovu a Wagnerovu hudbu, která se stávala pro tamní publikum příliš moderní a pokroková. Výmarská společnost se dívala velmi negativně také na fakt, že Liszt a Carolyna Sayn-Wittgensteinová nebyli oddáni. To už se do konce jejich života, vzhledem ke Carolyiným závazkům v Rusku, nepodařilo změnit. Liszt cítil, že výmarské publikum mu již není nakloněno, a tak se rozhodl svůj tamější dlouholetý pobyt ukončit. V tomto nepříznivém období navíc přišla smutná událost, která Liszta hluboce zasáhla.

Roku 1859 těžce onemocněl Lisztův jediný syn Daniel a v prosinci téhož roku nemoci podlehl. Jako vzpomínku na svého syna napsal později Liszt orchestrální práci *Mrtví.*

V roce 1860 dirigoval ve Výmaru svůj poslední koncert, na kterém uvedl premiérově *Tristana a Isoldu* Richarda Wagnera. Autor skladby i dirigent zde sklidili nečekaný úspěch, nicméně i tak se tato hudební událost stala tečkou za Lisztovým ,,výmarským obdobím".

Léta 1861 – 1886 bývají u Liszta označována jako jeho poslední období. Tato životní etapa představovala osmiletý pobyt v Římě (1861 – 1869) a následné období strávené cestováním, a to především mezi Římem, Výmarem a Budapeští (1869 – 1886). V prvním období, které trávil

převážně v Římě, se Liszt začal orientovat na skladatelskou činnost zejména církevní hudby. Roku 1865 dokonce vstoupil do františkánského řádu a vyvolal tímto činem mnoho rozruchu a protichůdných reakcí. Přece jenom byl jeho život v povědomí společnosti vnímán jako bouřlivý a bohémský. Tak zásadní obrat k víře byl tudíž naprosto nečekaný a společnost ho vnímala velmi rozpačitě. V důsledku toho se Liszt uchýlil do ústraní před hudební veřejností a tiše se věnoval skladatelské činosti. Jedinou jeho společenskou aktivitou byla jeho pedagogická činnost, které se Liszt nevzdal téměř do konce života.

V letech 1869 – 1886 se v něm probudila opět touha po cestování a především po návratu do rodné vlasti. Těchto posledních sedmnáct let života trávil střídavě v Římě, Výmaru a Budapešti. V roce 1870 Liszt na dobu dvou let přerušil veškeré styky Richardem Wagnerem i se svou dcerou Cosimou, manželkou Hanse von Bülowa. Ta toto manželství ukončila a svůj život spojila právě s Richardem Wagnerem. Konflikt mezi skladateli byl v roce 1872 ukončen společným setkáním v Bayreuthe.

Liszt přijal nabídku výmarského dvora, která mu poskytovala pobyt v zahradním sídle. Tuto možnost využíval především v letních měsících následujících let. Okolo roku 1879 se blíže seznámil s mladou ruskou hudební školou. Svůj vztah k hudbě této skupiny umělců popisuje následovně: *,,Těchto pár obdivovatelů vyoralo brázdu o mnoho plodnější, jako pozdější napodobovatelé Mendelssona a Schumanna".* (Humprey, Searle: Hudba F. Liszta , str. 30, 1961). Liszt se v této době stýkal především s A. P. Borodinem, který za ním do Výmaru několikrát přicestoval.

Velkou osobní ztrátou byla pro Liszta smrt Richarda Wagnera, který zemřel 14. ledna roku 1883. V následujícím roce podnikl naposledy cestu do rodného Maďarska, kde byl jako vždy uvítán s nadšením a obdivem. Odtud se vydal na své předposlední koncertní turné, v rámci něhož ve svých sedmdesáti čtyřech letech navštívil Itálii, Rakousko, Holandsko, Francii a Německo. Po této dlouhé cestě se však Liszt začínal cítit poněkud unavený a jeho zdravotní stav se pomalu, ale jistě zhoršoval. To ho ovšem neodradilo od jeho turné v roce 1886, které bylo jeho posledním. Při této příležitosti předvedl své klavírní umění publiku ve Florencii, Benátkách a

ve Vídni. Po svém návratu zamířil do Bayreuthu, aby se zúčastnil svatby své vnučky Daniely. Zde onemocněl obyčejným nachlazením, které se mu bohužel změnilo na těžký zápal plic. Franz Liszt zemřel 31. července roku 1886 v domě své dcery Cosimy v Bayreuthu.

INTERPRETAČNÍ STYL A KLAVÍRNÍ TECHNIKA FRANZE LISZTA

Klavírně technické a interpretační dovednosti Franze Liszta se staly vrcholem romantické klavírní virtuozity. Také přeměna, kterou na poli klavírní techniky provedl, má obdobu snad jen v tom, co dokázal Paganini v oblasti houslové hry. Převážná většina, Lisztem užívaných technických výrazových prostředků, nebyla zrozena v jeho hlavě. Nicméně začal je ve své hře aplikovat v takové míře, že působily zcela novým dojmem. Jde zejména o oktávová tremola, dvojité trylky, akordické rozklady přes celou klaviaturu, arpeggio, chromatické běhy či repetované tóny. Některé Lisztovi technické prostředky však byly ve světe klavírní techniky novinkou. Hojně aplikoval hru všemi prsty najednou, a pokud si to žádal hudební záměr, bez ostychu použil v pasáži palce pro hru na černých klávesách. Do té doby nevídané je podkládání prvního prstu pod pátý, nebo chromatické oktávové pasáže, rozdělené po celých tónech mezi obě ruce. Při kompozici užíval neobvykle hustou akordickou sazbu. Jeho používání pedálu, ve kterém se nebránil držet jej i přes střídání harmonie, bylo oproti starým pravidlům nezvykle liberární.

I držení ruky bylo u Liszta odlišné od způsobu, jenž byl do té doby typický. V předešlých klavírních technikách bylo doporučováno, aby se loket nacházel spíše pod úrovní linie klavíru, z čehož vyplývalo, že hřbet ruky byl při hře převážně zaoblen. Ovšem Liszt usedal za klavír výše, což v důsledku znamenalo zvednutí loktu i zápěstí nad úroveň klaviatury. Toto držení ruky bylo vynuceno hrou oktáv ve velmi rychlém tempu a fortissimu, hrou dvojhmatů a mohutných akordických skoků. Hra akordů a oktáv úderem z výšky, za podpory váhy paže, byla velmi oslnivá a beroucí dech. Při hře se zásadně vyhýbal hře konečky prstů. Tóny vytvořené tímto způsobem byly podlě něj strnulé a strohé. Pod Lisztovými prsty se tóny rodily měkkou plochou posledního článku prstu. Přesto, že se Liszt ve své klavírní interprataci slažil o vrcholná tempa a maximální využití všech zvukových možnoszí klavíru, nad tím vším se podle něj musela neustále klenout měkkost, přirozenost a hloubka. Tradice si také žádala hrát se

strnule vzpřímeným trupem. Liszt však do hry zapojoval celé tělo a dbal na samostatnost jak paží, tak rukou.

Liszt byl bouřlivý typ umělce, který miloval velké sály a bohaté publikum. Snažil se o co největší rozezvučení nástroje a odhalení všech jeho barev. Ovšem na takovou razanci, s jakou Liszt své klavírní umění interpretoval, nebyly tehdejší klavíry (ještě bez litinového rámu) stavěny. A tak se často stávalo, že během svého recitálu Liszt svůj koncertní nástroj zcela zničil, a bylo potřeba poskytnout mu nástroj druhý, na který pak zbytek koncertu dohrál.

Lisztovi se podařilo odvážným způsobem založit nový klavírní styl, který bývá často nazýván *,,klavírním symfonismem*". Transkripce symfonických děl, které interptetoval, hrál pro jejich bohatost zvuku, ale snažil se také o jejich propagaci u širšího publika. Bývaly podstatnou a důležitou složkou jeho repertoáru a přispěli k rozvoji jeho virtuozity. Liszt své klavírní úpravy Beethovenových, Berliozových a jiných symfonických děl nazýval *,,klavírní partitury"*. V těchto klavírních partiturách se úspěšně vypořádal se zvukovými, barevnými a technickými problémy. Poté, co Liszt poprvé provedl svůj klavírní výtah Berliozovy *Fantastické symfonie*, Robert Schumann do svého časopisu *Neue Zeitschrift für Musik* napsal: ,,...*Liszt vypracoval (klavírní výtah) s takovou pílí a nadšením, že je nutno se na tuto práci dívat jako na praktickou klavírní školu hry partitur. Toto umění přednesu, tak docela rozdílné od detailní hry virtuóza, rozličný způsob úderu, který žádá účinné užití pedálu, zřetelné proplétání jednotlivých hlasů, celkové uchopení zvukových mas, zkrátka znalost prostředků a mnohých tajemství, které ještě pianoforte skrývá, to může být jen věcí mistra a génia přednesu."* (Sýkora, Václav Jan: Dějiny klavírního umění II, str. 52).

Liszt byl také autorem recitálu. Byl prvním umělcem, který se odhodlal vystupovat na koncertu, jehož jediným aktérem byl on. Jako první také zavedl při koncertní interpretaci hru zpaměti. Při těchto recitálech, jež byly pro publikum novinkou, však nebylo jednoduché pozornost obecenstva udržet. Bylo nutné volit velmi pestrý, z dnešní doby nesourodý, program. Například na programu jeho recitálu v lipském Gewandhausu stálo: klavírní

úprava Hummelova *Septetu*, transkripce Schubertovy písně *Král duchů*, transkripce Beethovenovy písně *Adelaide*, vlastní Lisztova *Fantazie na Mozartova Don Juana* a na závěr *Hexameron*, společné dílo několika soudobých klavírních virtuozů.

FRANZ LISZT - PEDAGOG

Mezi prví materiální poznatky o Lisztovi v roli pedagoga, patří osobní zápisky, jež si vedla matka jedné z jeho žaček. Paní Karolina Boissier Butini byla dámou hudebně vzdělanou, a se zájmem doprovázela svoji dceru na každou hodinu klavíru. Tato výuka probíhala v letech 1831 a 1832. Z těchto poznámek lze vyvodit, že Liszt byl pedagogem poctivým a laskavým, a svým žákům ze sebe předával mnohem více, než je ve výuce klavíru běžné. S radostí usedal za klavír, a všechna právě studovaná díla žákům přehrával. Někdy přednášel žákům básně, které nacházely inspiraci v obdobném zdroji jako inspirace právě hraného skladatele. To vše, aby u svých žáků umocnil hudební prožitek.
Zápis paní Boissierové, ze 4. ledna 1832:

,,…šly jsme tehdy k Lisztovi. Krásná, nádherná hodina, při které projevuje takovou horlivost, jasnost, že jsem tím vždy zmatena. Pracovna geniálního člověka je svatostánek a přiznávám, že Lisztův pokojíček mi připadá jako svatostánek… Říká slova, která jakoby odhalovala celou řadu nových věcí, a vycvičil si své nadání a pozorovatelského ducha na tolika argumentech, že vždycky bude člověkem, vyznačujícím se převahou nad ostatními.V hodinách nepřehlíží žádnou jednotlivost, sestupuje k nejjemnějším odstínům. Ke každé notě, zvuku, basu, který se musí zvlášt cbičit, všechno ho zajímá…později usedl ke klavíru, požádal mne o má cvičení (paní Boissierová ve volném čase sama komponovala) *a co udělal – zahrál z nich velkou část, při nejmenším nejnesnadnější dvě třetiny rychle a tak dobře, jak já jsem je 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… Pod jeho prsty se zabarvuje hudba jedinečným způsobem, zvuky nabývají tepla, života, které jim on jediný dovede dát, rychlé pasáže, obohacené tisíci nový mi akordy, desateronásobnými obtížemi a přece provedené jako by byly naprosto lehké a snadné, dělají ze skladby něco naprosto nového…pro cvičení pasáží Liszt nařizuje metodu: cvičit pilně jednoduché stupnice, v oktávách, terciích, trilky všech prstů, zkrátka*

vše, co může ruku uvolnit a udělat ji hbitou. Pro něho je to obyčená gymnastika. Ale v celé jeho soustavě je cosi naprosto zvláštního, jeho schopnosti intelektuální se vymykají jakémukoli zařazení a jí věřím, že má ve svalech takovou pružnost a sílu, které nikdo jiný nemůže dosáhnout. Jeho jemná, štíhlá, malá ruka je tak ohebná, že se může vyjadřovat v nejjemnějších odstínech a současně tak silná, že by mohl na kousky rozbít klávesy, kdyby chtěl…" (Romantický život Lisztův, Maria Tibaldi Chiesa, str. 36-37, Praha, 1948).

V letech 1835 – 1836 Liszt pedagogicky působil na ženevské konzervatoři. Z této Lisztovi pedagogické činnosti se dochovalo několik poznámek, které si Liszt zaznamenával k jednotlivým žákům:
,,Julie Raffardová – velmi pozruhodný hudební cit. Velmi malé ruce. Výkon skvělý. Pojetí nikterak obyčejné.
Luisa Darierová – dokonalé studium. Velmi dobré sklony. Hra čistá, dobrý zvuk. Výborná dispozice. Schopna vyučovat.
A nyní pár poznámek k žákům poněkud slabším:
,,Marie Demellazrová - Metoda chybná (je-li to metoda), krajní horlivost, nadání prostřední.
Josefína Wallnerová – Malá budoucnost
Jana Gaminiová – Krásné oči."
(Pourtales de Guy, Život Franze Liszta, str. 61).

Liszt nezanechal žádnou klavírní metodiku. Z této oblasti se dochovalo pouze několik technických studií, které se však nijak výrazně neliší od mnoha dalších dobových prací tohoto typu. Jeho hlavní předností v roli pedagoga byla jeho vášeň a vřelost, kterou k hudbě choval, a především praktická znalost téměř veškeré klavírní literatury. Pedagogicky nejplodnější bylo Lisztovo výmarské období.

Nejvýznamnějším Lisztovým žákem byl bezesporu Hans von Bülow – dirigent, klavírista a později také pedagog. Dalšími jeho žáky byly např. Carl Taussig, Hans von Bronsart, Eugen d´Albert či Fredetic Lamond.

KLAVÍRNÍ DÍLO FRANZE LISZTA

1) Skladby pro sólový klavír

12 transcendentálních etud

- tyto etudy vyšly celkem ve třech verzích, poprvé roku 1826. Toto první vydání vzniklo, když bylo Lisztovi patnáct let a etudy byly ještě komponovány pod dojmem hudby Carla Czerného a Jean Baptiste Cramera. Podruhé vyšly v roce 1837 (Liszt se tímto přepracováním snažil o zvýšení technické obtížnosti) a v roce 1852 byly Lisztem přepracovány do konečné podoby. Jako projev úcty a vděčnosti Liszt všech dvanáct etud věnoval svému učiteli Carlu Czernymu.

1) Preludio
2) a moll
3) Paysage (Krajina)
4) Mazzepa
5) Feux follets (Bludičky)
6) Vision (Vidění)
7) Eroica
8) Wilde Jagd (Divoký Lov)
9) Ricordanza
10) f moll
11) Harmonies du soir (Harmonie večera)
12) Chasse – Neige (Vánice)

6 etud podle Paganniniho

- i v tomto případě se Liszt nespokojil s jednou verzí, a tak byly Paganinské etudy vydány dvakrát, poprvé se tak stalo v roce 1840, a v roce 1850 je Liszt přepracoval do dnešní podoby. I toto dílo se stalo dílem věnovaným, a to manželce Roberta Schumanna, Claře Schumannové. Tyto technicky velmi náročné etudy vycházejí z capriccií pro sólové housle Niccola Paganiniho. Vyjímkou je etuda gis moll, která je inspirována třetí větou Paganiniho houslového koncertu h moll op. 7.

1) g moll
2) Es dur
3) gis moll ,,La Campanella”
4) E dur
5) E dur
6) a moll

3 koncertní etudy

- tyto etudy vyšly v roce 1848, a všechny tři mají programní název

1) Il lamento As dur
2) La leggierezza f moll
3) Un sospiro Des dur

2 koncertní etudy

- tyto etudy vznikly roku 1863

1) Šumění lesa
2) Rej skřítků

Ab irato – tuto etudu Liszt zkomponoval původně pro školu Moschelles a Fétise (tito skladatelé jsou autory tzv. Metody metod) a roku 1852 ji přepracoval do dnešní podoby

Sonáta h moll

- toto dílo se zrodilo v roce 1852 a Liszt jej věnoval Robertu Schumannovi. Jde o odpověď na Schnumannovu dedikaci *Fantazie C dur op. 17* Lisztovi, tato skladby patří k nejvýznamnějším kompozicím romantické klavírní literatury, je jednovětá, ale můžeme v ní nalézt zřetelné náznaky třídílnosti, interpretace této skladby pohltí téměř třicet minut.

19 Uherských rapsodií – viz. kapitola *Uherské rapsodie*

Španělská rapsodie

- vznikla v roce 1863

Léta putování

- pod dojmy z přírodních krás Švýcarska a Itálie Liszt vytvořil třídílný klavírní cyklus

- **1. sešit**- vznikl v roce 1855 a Liszt v něm inspiroval svými cestami po Švýcarsku, tento sešit obsahuje celkem devět skladeb, mezi nejpolpulárnější patří *Obermannovo údolí* a *U pramene*
- **2. sešit**- tento sešit vznikl při jeho cestování do nejrůznějších koutů Itálie, najdeme zde celkem sedm skladeb, doplněných o třídílný dodatek *Venezia e Napoli* (jednotlivé části jsou - *Gondoliera, Canzone*, *Tarantella*), nejhranějšími jsou v druhém sešitě *Tři Petrarcovy Sonety* (původně byly koncipovány jako tenorové písně) a *Fantasia quasi Sonata ,,Aprés une lecture du Dante"* (po četbě Danta) – vznikla pod dojmem z četby Dantovy Božské komedie
- **3. sešit**- vznikal v letech 1870 – 1877, najdeme v něm celkem sedm skladeb, z nichž nejznámějšími jsou *Vodotrysky ve vile d´Este* (zde už se Liszt nápadně přiblížil až téměř k impresionistickému stylu)

Harmonie básnické a náboženské

- toto dílo je inspirováno básnickou sbírkou *Alphone de Lamartina* – obsahuje celkem deset skladeb, nejznámější jsou *,,Pohřby"*

Consolation *(Útěchy*) - vznikly v roce 1850 - 6 skladeb

Sny lásky – 3 nokturna, která vznikla v roce 1850 - *As dur, E dur, As dur*

2 balady – *Des dur, h moll*

2 legendy – vznikly roku 1860

Sv. František z Assisi kázající ptákům (A dur)

Sv. František z Pauly kráčející po vlnách (E dur)

2 polonézy – *E dur, c moll*

5 Mefisto valčíků – tyto valčíky vznikly v roce 1860, dnes je prováděn pouze první z nich - *Mefisto valčík*

4 valse oublieés (*Zapomenuté valčíky*) – vznikaly v roce 1881 - 1883

Grand gallop chromatique

Fantazie a fuga na B-A-C-H

- jde o transkripci stejnojmenné skladby pro varhany

Concerto pathétique e moll pro dva klavíry

- dílo vzniklo v roce 1865, kromě verze pro dva klavíry existuje i verze pro klavír a orchestr

2) Skladby pro klavír a orchestr

Koncert č. 1 Es dur pro klavír a orchestr – jde o jednověté dílo, vzniklé v roce 1856

Koncert č. 2 A dur pro klavír a orchestr – tento concert je taktéž jednovětý, a byl zkomponován roku 1861

Tanec mrtvých pro klavír a orchestr „ Totentanz " - skladba vznikla v roce 1859 a je v ní obsažena středověká sekvence Dies irae

Fantazie na uherské lidové melodie pro klavír a orchestr

Poutník pro klavír a orchestr - toto dílo vzniklo roku 1851 a bylo zkomponováno podle Schubertovy klavírní fantazie

Malédiction pro klavír a smyčcový orchestr – jde o ranné Lisztovo dílo, komponované roku 1827

De profundis pro klavír a orchestr

Parafráze, transkripce, klavírní výtahy a úpravy

V této oblasti byl Liszt neobyčejně plodný, vzniklo okolo čtyř set skladeb, jež Liszt často zařazoval na program svých recitálů. Tento druh skladeb byl u publika velmi oblíbený a Liszt své transkripce a parafráze využíval k tomu, aby mohl lépe seznámit publikum s orchestrálními skladbami v té době méně známých autorů. Zpracovával operní melodie

Belliniho, Hectora Berlioze, Wolfganga Amadea Mozarta, Richarda Wagnera, Giuseppe Verdiho či písně Franze Schuberta a Roberta Schumanna. Vytvořil klavírní výtahy všech symfonií Ludwiga van Beethovena, klavírní výtah Berliozovi Fantastické symfonie a Harolda v Itálii, Weberových, Wagnerových a Rossiniho předeher a Beethovenových a Humelových septetů.

FOLKLORNÍ INSPIRACE V KLAVÍRNÍ TVORBĚ FRANZE LISZTA

Franz Liszt a jeho vztah k hudbě maďarských cikánů

Jak je patrné již z tématu mé diplomové práce, vztah mezi Franzem Lisztem a hudebním projevem cikánů byl natolik hluboký, že se pro něj tato hudba stala kompoziční inspirací. Tato inspirace vycházela konkrétně z hudební kultury cikánů působících na území Maďarska.

Liszt se s kulturou maďarských cikánů potkal již v dětství. Nejvýznamnějším setkáním bylo zřejmě setkání v jeho devíti letech, kdy se v okolí jeho rodného domu na týden usídlila cikánská družina. Na tento moment Liszt v dospělosti v několika dopisech se zvláštním zaujetím vzpomíná.

Liszt svou rodnou zem opustil právě v devíti letech a vrátil se do ní až po dvaceti letech, které strávil v zahraničí. Ale jeho pobyt zde byl krátký a v důsledku toho Liszt sice hovořil plynule německy a francouzsky, ale svůj rodný jazyk ovládal zcela minimálně. To už se po celý zbytek jeho života nezměnilo. Liszt byl proto maďar spíše entuziasmem, než výchovou či životem v této zemi. I přesto si našel zpátky cestu k cikánským kapelám, jejichž vášnivé tance a divoké zpěvy jako malý chlapec tak vzrušeně pozoroval. V dospělosti Liszt dokonce strávil jistý čas v cikánských táborech, za účelem sesbírat cikánské melodie. Byl zcela okouzlen virtuozním stylem a vášní, s jakou cikáni své umění provozovali. Nejvíce se mu do duše zaryl hudební projev legendárního cikánského houslového virtuoze Janose Bihariho. Ten hrával se svou kapelou ve Vídni při císařských hostinách a při státních oslavách. Liszt jej slyšel hrát v roce 1822 a později 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."*(Romano hangos, ročník 9, číslo 7, vyšlo 2007-04-16).

V roce 1853 (tedy v roce kdy vznikly jeho Uherské rapsodie č. 3 - 15) napsal Liszt literární dílo, které mělo připomínat vzpomínku na jeho romské příbuzné a přátele. Kniha byla vydána ve Francii v roce 1859 v nakladatelství Bourdillat pod názvem *,,Cikáni a jejich hudba v Uhersku"*. Tato kniha rozvíjela myšlenku (v 19. století všeobecně přijímanou), že hudba provozovaná maďarskými cikánskými kapelami interpretuje původní maďarský folklor. To byla však myšlenka zcela mylná, a celá podstata knihy byla o sto let později popřena Bélou Bartókem a Zoltánem Kodálym. Liszt mylně zaměňoval maďarskou píseň lidovou za píseň umělou, čerpající z lidových motivů. Tohoto poznatku se však Liszt nedožil a především v posledním období života se do rodného Maďarska za svými cikánskými přáteli často vracel.

Maďarský hudební folklor

Madaři přišli do dunajské kotliny z východní části kontinentu (z asijského vnitrozemí) v 9. století a jejich současná kultura je výsledkem smíšení kultury staršího slovanského obyvatelstva s kulturou přišlých kočovníků. V průběhu dalšího století Madaři expandovalia a vytvořili Uherské království. Nějakou dobu byli pod nadvládou Turků a po jejich vyhnání se stali jednou z hlavních součástí habsburské monarchie. Po první světové válce, kdy vznikly bové státy v důsledku emancipační národnostní politiky, vzniklo sice samostatné Maďarsko, ale část maďarského obyvatelstva zůstala na území nových sousedních států – Československa, Rumunska a Jugoslácie. Madaři v Maďarsku ovšem nikdy neztratili povědomí o těchto menšinách. Udržovali a stále s nimi udržují kontakty a kulturní sounáležitost. Uvažujeme-li o maďarské lidové hudbě, musíme tedy brát v úvahu i regiony ležící mimo maďarský stát – jižní Slovensko, rumunskou Transylvánii a Moldávii a severní oblasti Chorvatska, Slovinska a Srbska.

Maďarský tradiční folklor byl velmi dlouhou dobu vnímán naprosto mylným způsobem. Výstižně tento problém popsal skladatel a etnomuzikolog Zoltán Kodály, který se k fenoménu maďarské lidové hudby vyjádřil roku 1960 v předmluvě své knihy: ,,*Obecně řečeno, maďarská lidová hudba je stále ještě ztotožnována s romskou hudbou a lidová píseň zaměňována umělou populární písní. Přitom v užším slova smyslu, maďarská lidová hudba má jen velmi málo nebo vůbec nic společného s hudbou nabízenou rozhlasem jako ,,maďarské lidové melodie". Uváděna romskými orchestry, nebo v jiných populárních úpravách, stala se tato hudba základnou pro všechna zobecnování o ,,maďarské hudbě" po dobu téměř sta let…".* (Plocek Jiří, Hudba středovýchodní Evropy: str. 95, 2003).

Základem původní vrstvy maďarských lidových melodií je svérázná pentatonika (stupnice o pěti tónech: např. c-es-f-g-b, která je ovšem odlišná od klasické pentatoniky: c-d-e-g-a). Tento hudební vzorec si maďarské kmeny přinesly z asijské pravlasti, zřejmě z volžsko-uralské oblasti. Stejně

tak i jeho rozvážný, melancholický způsob podání. Bohužel s prapůvodní podobou těchto písní se však setkáme zřídka, protože většina lidových nápěvů vznikla později za působení celé řady vlivů. Původní maďarská kultura se začala prolínat s novými prvky. V roce 1813 byla uveřejněna sbírka 300 melodií, jejíž autorem je Ádam Páloczi Horváth. V jejím obsahu najdeme jak písně archaické, tak dobové písně umělé. Je možno ji považovat za zárodek pozdější sběratelské činnosti.

Zlomové oživení maďarské lidové hudby nastalo díky aktivitě romských hudebníků. V 18. století se vlivem romských kapel rozvinul tzv. *verbuňkový instrumentální styl*. Důsledkem tohoto stylového rozmachu je i rozšíření tanců, jako je *verbuňk* nebo *čardáš.*

Verbuňk je maďarský tanec pocházející z 18. století. Má dvě charakteristické části. První, úvodní část, se nazývá lassu a poté následuje rychlá část, zvaná friss. Po ní obvykle následuje Coda - melodicky zdobený dodatek. Jeho rytmická vitalita vyplývá s plnění brilantního cikánského stylu houslistů. Autorství tohoto hudebně – tanečního žánru bývalo často mylně přisuzováno cikánům, ale jde o maďarský prvek. který později oslnil romantické skladatele natolik, že jej považovali za pravou a reprezentativní maďarskou lidovou hudbu. V 18. a 19. století v návaznosti na verbuňkový styl vznikala nová lidová písňová vrstva, která se uznačuje názvem *novouherská.* Ta byla v melodice oproti starobylé vrstvě bohatší, živější a rozvíjela i harmonické myšlení. Velice rychle se šířila a její výrazný vliv můžeme pozorovat v melodice slovenských, ale i moravských písní. Na tomto fenoménu mají opět podíl romské kapely a jejich zpěváci a zpěvačky. V letech 1846 – 1848 vyšla dvoudílná sbírka Jánose Erdelyuho *Népdalok és Mondák* (Lidové písně a legendy). Stejně jako v českých zemích byly i v Maďarsku nejdříve publikovány lidové texty bez nápěvů. Jejich důležitost byla uznána teprve později. Ve druhé polovině 19. století vznikla řada významných sbírek, které ovšem trpěli nedůsledností – nerozlišovaly mezi pravou selskou písňovou vrstvou (podle Bély Bartóka nejhodnotnější), písněmi z městského prostředí a populárními písněmi skládanými v ,,lidovém" stylu.

Prvním seriózním sběratelem byl Béla Vikár, který jako první používal k nahrávání Edisonův fonograf (natočil 1492 písní na 875 válečků).

A právě poslech těchto nahrávek uchvátil dva mladé nadšence Bélu Bartóka a Zoltána kodályho, kteří od roku 1905 začali soustředěně a systematicky pracovat na výzkumu lidových písní a vytvořili tak základy moderní evropské etnomuzikologie. Bartókova a Kodályho práce dosáhla v průběhu desetiletí gigantických rozměrů. Vytvořili síť spolupracovníků, zapsali a systematizovali desetitisíce písní, natočili tisíce válečků. Bartók pracoval nejen v Maďarsku, ale i v zemích přilehlých, a pro okolní národy vytvořil nezastupitelné písňové kolekce (i pro Slováky – Bartókovy sběry vyšly na slovensku až po druhé světové válce). Kniha Bély Bartóka ,,*Maďarská lidová hudba"*, stejně jako studie Zoltána Kodályho (1937, několikrát rozšiřována a znovu vydávána), patří k základní etnomuzikologické literatuře. Dlužno říct, že nezávisle na nich začal u nás v této oblasti stejně důsledně pracovat Leoš Janáček.

Zpívalo se převážně sólově. Vícehlas je pozdní převzatý prvek, který, když už se vyskytne, je pouhým dvojhlasem v tercii. Sólový zpěv začíná nejčastěji posazením hlasu jako v indické hudbě, a to pro udání tóniny. Z hudebního hlediska máme dva druhy písní: pomalé písně, bez pevného rytmu – *halgató* a rychlé taneční písně – *čardáše.*

Písňový typ halgató je rozšířen především mezi madarskými a slovenskými Romy. Melodické členění odpovídá textovému členění: základem je čtyřveršová strofa, přičemž počet slabyk v každém verši bývá často, ale nikoli nutně stejný. Verše jsou od sebe odděleny více či méně zřetelným přeryvem, nejvýraznějším přeryvem je přeryv mezi druhým a třetím veršem. Melodie je převážně sylabická. Převažuje zde mollový aiolský tónorod se zvýšenou septimou, zpívanou jako příraz před charakteristicky odsazenou finálou. Rozsah melodie je poměrně velký, nezřídka přesahující oktávu, časté jsou melodické skoky a akordické postupy. Podstatným rysem písní typu halgató je pomalé tempo a rubatová agogika se základní jednotkou 60 pulzů za minutu. Texty patří k několika tématickým okruhům: písně o sirobě a chudobě, písně o vězení, pijácké písně. Písně typu halgató zpívaly převážně ženy, a to jednohlasně. I když i vícehlasý přednes je známý. Ten se řídí pravidly klasicko – romantické harmonie. Pro interpretaci písní halgató je příznačná variabilita: podobně jako v textové, I v hudební složce zpěvák zpívá často každou strofu

poněkud odlišně, tím odlišnější je podoba písně u různých interpretů. Jen málo pozornosti bylo zatím věnováno tomu, co je vlastně onou neproměnnou složkou písně – invariantem. Jedním ze stabilních prvků se jeví harmonická kostra melodie. Součástí interpretova přínosu je vkládání slabik bez významu, nebo předřazování emocionálních výrazů typu Devla (Bože).

O písni halgató často následovala rychlá taneční píseň, čardáš (maďarsky csárda – venkovská krčma). Původně šlo o maďarský lidový tanec, šířený převážně romskými hudebními soubory. Jeho původ je ve verbuňcích, které od konce 18. století provázely získávání můžů do vojska. Tančili je buď muži sólově nebo spolu se ženami, jako párový tanec s mužskou improvizací. Z hudebního hlediska jde o sudodobý (2/4) tanec s osminovou pulzací nebo jednoduchými synkopami. Melodie je obvykle tvořena dvojperiodou, která odpovídá čtyřem textovým řádkům. Její intonační rozsah zpravidla nepřesahuje oktávu. Námětově patří čardáše nejčastěji mezi pijácké písně. Čardáše hrály běžně romské kapely ve složení: prim (housle hrající melodii), o kontrující rytmus se postaraly druhé housle nebo viola, harmonický doprovod tvořil cymbál spolu s basou. Pro romskou interpretaci je velmi příznačná jistá rytmická nepravidelnost (konkrétně rozcházení se přízvuku melodické linky a přízvuku doprovodu), s níž se setkáváme jak u nástrojových souborů, tak v případě vokální interpretace čardáše.

Od 18. století se rozvíjela i umělá tvorba v ,,lidovém" stylu, která se, především v 19. století, stala populární ve městech. Jejími interprety a skladateli byli především romští hudebníci, kteří provozovali hudbu jako své řemeslo, a hudba se jim stala zdrojem poctivé obživy. Byli najímáni na svatby a nejrůznější příležitosti a postupně zatlačili původní venkovské muzikanty na okraj zájmu nebo i mimo něj. Jejich kapely se staly oblíbenými při všech národních slavnostech i v nejvyšších společenských kruzích. Romští hudebníci ve velké většině neznají noty a hudební vzdělání z nich absolvovala taktéž pouze menšina. O to více se jejich umělecký projev zaměřuje na vysokou technickou úroveň jednotlivých muzikantů.

Vytvořili hudební vrstvu, která spojuje maďarskou lidovou tradici s romským hudebním cítěním, přizpůsobivostí a virtuósním projevem.

Romská hudba má několik charakterystiských rysů. Prvním znich je, že hudbu nelze oddělit od tanců. Je to dávný rys indické hudební kultury. Zpěv se neřídí hudebními kritérii klasické evropské hudby – neusiluje se o čistotu tónu, ale o výraz. Při samotném zpěvu se využívá jednoslabičných slov, která mají napodobovat buben nebo rytmy kontrabasu. Romové do maďarska nepřišli s žádným novým nástrojem ani písní. Romové vzkřísili to, co bylo zakopáno ve všeobecném povědomí. Nepřisvojili si nějaké písně, napomohli tomu, aby vystoupil na povrch tradiční maďarský odkaz. Romové se v evropském prostředí cítí dobře a dostali se do pozice zprostředkovatelů a pokračovatelů. Jedním z předních šířitelů romské hudby po celé Evropě byl houslový virtuos Janos Bihary, jehož houslovým uměním byl mimochodem fascinován také Franz Liszt. K této osobnosti jsem se blíže vyjadřovala v kapitole *F. Liszt a jeho vztah k hudbě maďarských cikánů*. Další významnou osobností na poli romských virtuosů byla houslistka a primáška Cinka Panna. Pocházela z rodu věhlasných romských primášů. Jejímu otci bylo připisováno autortví Rákocziho žalmu, písně, která se stala inspiračním zdrojem mnoha dalším hudebníkům a romantickým skladatelům. Dnešními uznávanými představiteli této tradice jsou muzikanti z rodu lakatosů, např. Sándor Déki Lakatos a jeho Budapeštský orchestr nebo Roby Lakatos. Madarsko se stalo zemí, která je na všech úrovních vztahu k lidové hudbě – to jest od radiční podoby až po moderní experimenty – nejdynamičtější Béla Bartók se k tomuto rozšířenému fenomému vyjádřil ve své době s příslovečnou břitkostí: ,,*Hudba, kterou cikánské orchestry hrají dnes ve městech za peníze, je právě nepříliš stará umělá madarská hudba složená v lidovém stylu. Účelem tohoto typu hudby v Madarsku je ukojit hudební potřeby nižšího řádu...”* (Plocek Jiří, Hudba středovýchodní Evropy, str. 101).

Bartókův posudek romských kapel na jedné straně vyjadřuje sice pravdivou skutečnost, na straně druhé je příliš tvrdý a poněkud zanedbává nepopiratelné kladné stránky romské muzikálnosti a jejich hudební prostor. Bezpochyby však měly Bartókovy originální myšlenky o podstatě lidové hudby zásadní vliv na mohutné oživení zájmu o ,,pravou” maďarskou lidovou hudbu v šedesátých a sedmdesátých letech.

Cikánské stupnice

Stejně jako hudba evropská, klasická, tak i hudba maďarských cikánů se opírá o melodický základ, ukotvený ve stupnicích. V tomto případě jde o stupnice cikánské. Rozeznáváme dva typy cikánské stupnice. A to durovou a mollovou.

Cikánská stupnice durová je obvykle odvozována od durové stupnice diatonické. Změna nastává na druhém a šestém stupni. V obou případech jde o jejich snížení. Tato stupnice je charakteristická dvěma skoky, které mohou znít pro západo – evropské ucho poněkud exoticky. Jedná se o zvětšenou sekundu mezi II. a III. stupněm a tentýž interval mezi stupněm VII. a VIII. Na zvětšenou sekundu v druhém případě jsme sice zvyklí, ale známe ji ze stupnice mollové, nikoli durové.

Seznam cikánských durových stupnic:

A) cikánské durové stupnice s křížky

C dur – c des e f g as h c
G dur – g as h c d es fis g
D dur – d es fis g a b cis d
A dur – a b cis d e f gis a
E dur – e f gis a h c dis e
H dur – h c dis e g ais h
Fis dur – fis g ais h cis d eis fis
Cis dur – cis d eis fis gis a his cis

B) cikánské doruvé stupnice s béčky

F dur – f ges a b c des e f
B dur – b ces d es f ges a b
Es dur – es fes g as b ces d es
As dur – as heses c des es fes g as
Des dur – des eses f ges as heses c des
Ges dur – ges asas b ces des eses f ges

Ces dur– ces deses es fes ges asas b ces

Druhým typem cikánské stupnice je cikánská stupnice mollová. Ta je odvozena z mollové stupnice harmonické a vznikne zvýšením jejího čtvrtého stupně.

Seznam cikánských mollových stupnic

A) cikánské mollové stupnice s béčky

a moll – a h c dis a f gis a
d moll – d c f gis a hes cis d
g moll – g a hes cis d es fis g
c moll – d es fis g as h c
f moll – f g as h c des e f
b moll – c des e f ges a hes
es moll – es f gis a hes ces d es
as moll – as hes ces d es fes g as

B) cikánské mollové stupnice s křížky

e moll – e fis g ais h c dis e
h moll – h cis d eis fis g ais h
fis moll – fis gis a his cis d eis fis
cis moll – cis dis e aisis gis a his cis
gis moll – gis ais h cisis dis e fisis gis
dis moll – dis eis fis gissis ais h cisis dis
ais moll – ais his cis disis cis fis gisis ais

UHERSKÉ RAPSODIE FRANZE LISZTA

Obecná charakteristika

Období v letech 1839 – 1847 bývá u Liszta často nazýváno jako období virtuozity. Liszt trávil převážnou většinu tohoto období cestováním a koncertováním. A právě v těchto letech Liszt začal projevovat zájem o lidovou hudbu své vlasti, který ho neopustil do konce života. Roku 1840 napsal *Hrdinský pochod v uherském stylu*, vzrušující skladbu, kterou později rozšířil, a která se stala základem symfonické básně *Hungaria*. Po tomto pochodu následoval o čtyři roky později *Bojový uherský pochod*, méně významná skladba, kterou Liszt později zrevidoval a upravil pro orchestr. Nejzajímavější uherská díla z tohoto období byly skladby, které později Liszt přepracoval na Uherské rapsodie – díla, jejichž prostřednictvím jeho jméno více proniklo na veřejnost. Jak vyplyne z následujících řádků, historie těchto děl je o něco složitější. Liszt se, přirozeně, s maďarskou hudbou interpretovanou cikánskými hudebníky seznámil již v dětství a znovu ji slyšel, když se vrátil do Uher během svých koncertních cest. Posedla ho myšlenka ji transkribovat pro klavír. Zpočátku ve formě improvizací, napodobujících improvizátorské metody cikánských hudebníků. Fantazii tohoto typu na *Rákóczyho pochod* provedl v Budapešti roku 1839. Později tyto improvizace napsal a vydal. Mezi lety 1840 – 1847 uveřejnil na tyto témata sedmnáct skladeb, a to v deseti svazcích pod názvem *Maďarské písně* a *Maďarské rapsodie*. Dále pak zvláštní sbírku tří skladeb na některá z těchto témat, nazvanou *Uherské národní melodie*. Kromě toho Lisztovo muzeum vlastní čtyři další neuveřejněné skladby tohoto samého typu. Když liszt přistoupil k psaní *Uherských rapsodií*, mohl celý materiál použít jako základ pro prvních patnáct rapsodií. To neplatí pro rapsodie č. 1, 2, 9.

Prvních patnáct rapsodií vznikalo v letech 1851 – 1853. Tedy v období, kdy byl Lisztův život svázán s německým Výmarem. Rapsodie č. 16 – 19 se vážou k posledním rokům Lisztova života. Vznikaly v letech 1882 – 1885.

Liszt v nich o hodně více experimentuje. Jsou méně brilantní a Liszt se zde pokusil o větší hlouku v práci s hudebním obsahem.

Všechny rapsodie však mají jedno společné – najdeme v nich nepopiratelné inspirace v hudbě maďarských cikánů. A to jak po stránce melodické, tak rytmické. Každá z nich (kromě rapsodie č. 3 a 16) je charakteristická posloupností svých částí. Jde o pořadí pomalá – rychlá. Toto uspořádání Liszt do rapsodií přenesl z již zmiňovaného *verbuňkového* tančně - hudebního stylu, jenž se postupem času proměnil v maďarský národní klenot – *čardáš*. Úvodní pomalá část se nazývá *lassan*. Po ní zpravidla následuje kontrastní rychlá část zvaná *friska*. Pokud není ještě opětovně vložen *lassan*, má *friska* až do konce skladby gradační charakter. Jednak z hlediska tempa a dynamiky, ale také v ohledu na technickou náročnost.

V Lisztových rapsodiích se objevují některé rytmické vzorce, které najdeme téměř v každé rapsodii, a to proto, že jsou základem cikánské hudby, k jejíž klavírní imitaci se Liszt tak rád obracel. Jsou to především nejrůznější způsoby synkopického rytmu (přenášení akcentu na lehkou dobu), přírazy nebo také ostrý obrácený tečkovaný rytmus, který je zvukově s přírazem téměř totožný. Ovšem základní rytmický model maďarské lidové hudby, a tudíž i důležitý rytmický prvek Lisztových rapsodií, je sled dvou tečkovaných rytmů. Klasického a převráceného (ukázka č. 1). Stal se dokonce tématicky stavebním kamenem rapsodie č. 1.

Ukázka č. 1

Po melodické stránce je v rapsodiích plně využíváno všech typů cikánských stupnic. Nejvíce charakterystickým melodickým skokem, pro navození pocitu z poslechu cikánské hudby, se stala zvětšená kvarta, pocházející z mollové cikánské stupnice. Jejím zněním byl Liszt naprosto uchvácen. Vytváří ve skladbách jistý exotický nádech a charakterystické

napětí. Velmi častým rytmicko – melodickým útvarem je sekundově vzestupný příraz, odsazený od předešlého tónu či akordu. Nejčastěji se jedná o příraz VII. stupně k tónice. Dynamicky mají všechny rapsodie taktéž jeden společný aspekt. S výjímkou rapsodie č. 3 jsou všechny rapsodie zakončeny v jednom ze stupňů označení *forte*. To vyplívá z gradační tendence již zmiňované *Frisky*.

Ve všech rapsodiích se Lisztovi podařilo dokonale převést zvukové vlastnosti lidových nástrojů (především cimbálu a houslí) do barevných možností klavíru. Neskutečně citlivě dovedl vystihnout jak jemnost houslových sól, tak úderný efekt cimbálu. Obvzláště imitace cimbálové improvizace nejdeme, alespoň náznakem, v každé rapsodii. Tento technický prvek vyžaduje od klavírního interpreta nemalou dávku technické zdatnosti, především v takzvané ,,*drobné technice*".

Liszt ve svých Uherských rapsodiích vyjádřil zvláštním hudebním jazykem nejen ducha maďarských cikánů, ale také svou vlastní národní identitu. O hudebním přínosu těchto děl svědčí také fakt, že jsou dodnes aktuální součástí koncertních programů.

V souvislosti s Uherskými rapsodiemi nelze nezmínit jméno *Gergese Cziffry*. Díky své brilantní klavírní technice, kterou si Lisztovy Uherské rapsodie bezesporu žádají (alespoň má-li být efekt rapsodií dokonalý), se tento maďarský pianista postaral o (podle mého názoru) nepřekonatelnou nahrávku všech 19 Uherských rapsodií.

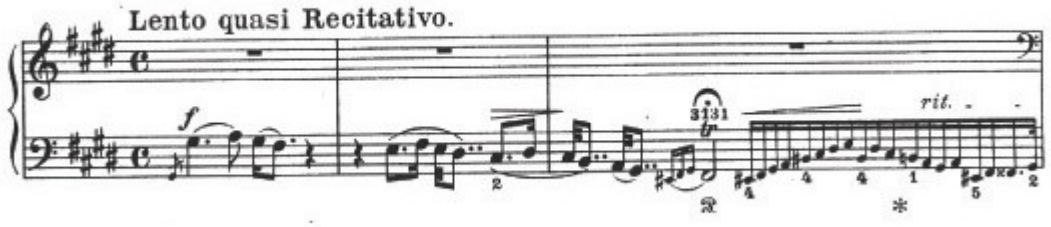
.

Hudební analýzy jednotlivých rapsodií

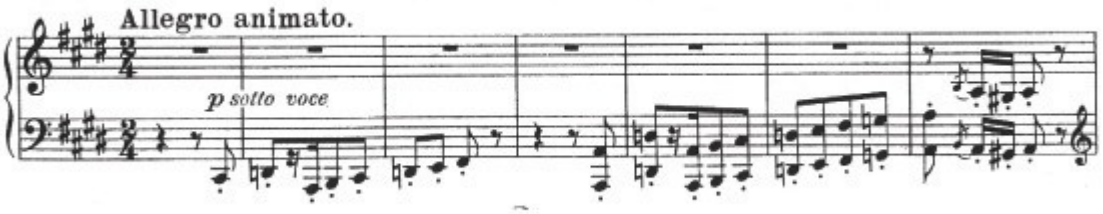
Uherská rapsodie č. 1 E dur

- vznikla roku 1851 a byla věnována synu E. Zerdahelyho
- úvodní část Lassan nastupuje v tónině E dur (ukázka č. 1), na 67. taktu nastupuje Des dur, tyto dvě tóniny se po celou tuto část několikrát střídají, celý Lassan je vsazen do tempových označení Lento a Andante a končí taktem 178
- v taktu 179 přichází Friska v E dur (ukázka č. 2), s tempovým označením Allegro animato, v taktu 268 tónina E dur končí a nastupuje úsek v C dur, ten končí taktem 312, a po něm následuje návrat do hlavní tóniny, která již zůstáva až dokonce skladby, v taktu 340 Liszt zvyšuje tempo označením Presto, toto tempo platí až do posledního taktu

ukázka č. 1



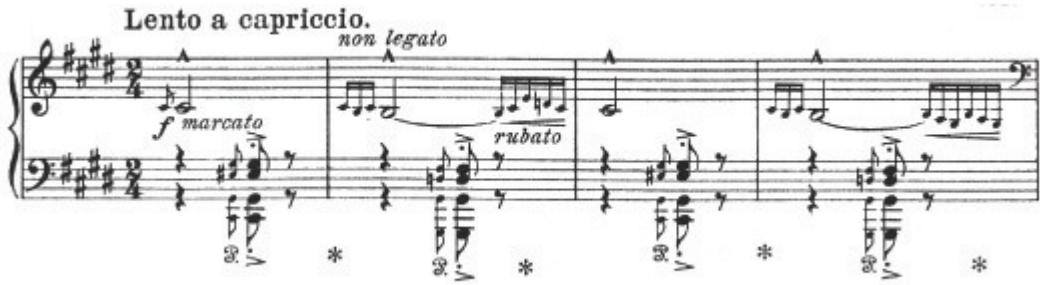
ukázka č.2



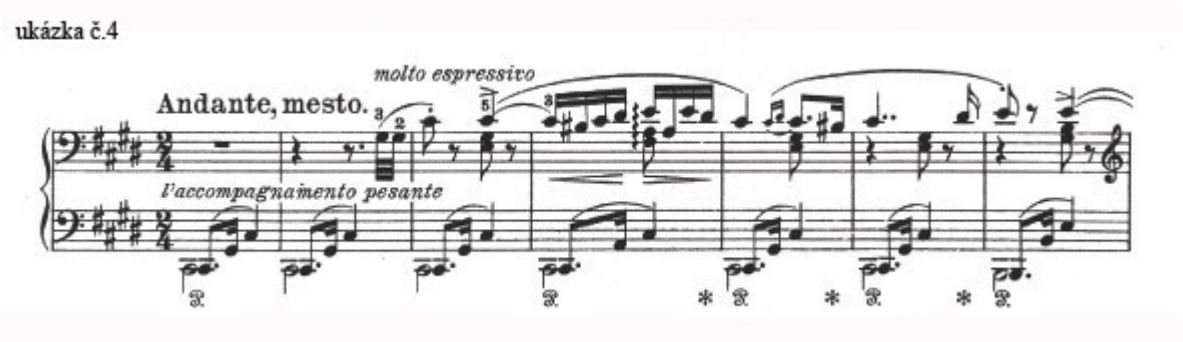
Uherská rapsodie č. 2

- vznikla roku 1851 a Liszt ji věnoval knížeti Ladislavu Telekymu, tato skladba patří bezesporu k jedné z nejpopulárnějších ze všech Lisztových rapsodií a v roce 1874 se dočkala Lisztovi úpravy pro dva klavíry, a později také úpravy pro orchetsr, jejíž autorem byl maďarský skladatel F. Doppler
- rapsodie č. 2 začíná v základní tónině cis moll (ukázka č. 3), prvních 8 taktů předtavuje jakousi introdukci, pomálá část Lassan nastupuje v taktu 9, s tempovým označením Andante (ukázka č. 4) a trvá do taktu 117, v této části se ze základní tóniny nevybočuje
- na taktu 118 nastupuje rychlá část, Frisska (ukázka č. 5), která je v tónině fis moll, končí v taktu 178 a zde se tónina mění na Fis dur, v celé části panuje tempové označení Vivace

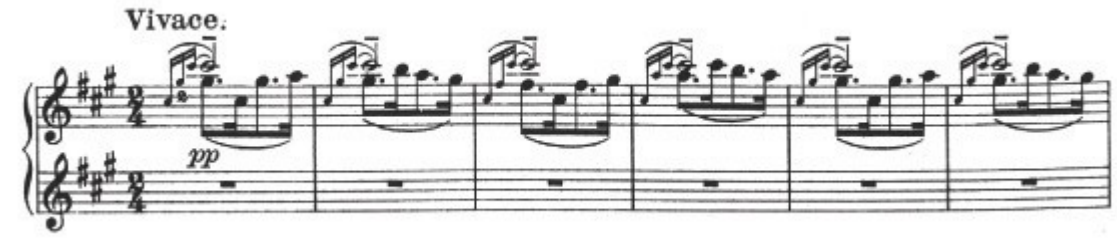
ukázka č.3



ukázka č.4



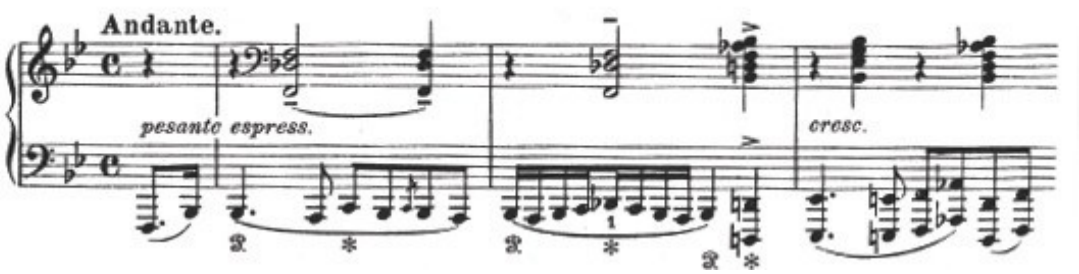
ukázka č.5



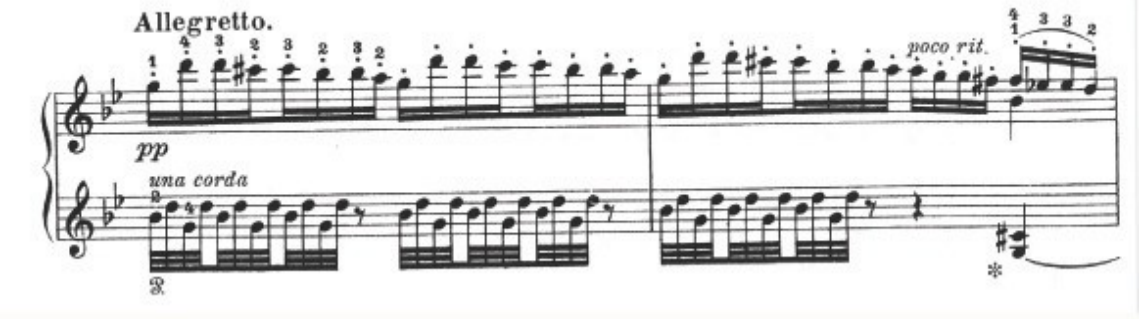
Uherská rapsodie č. 3 b moll

- vznikla v roce 1853 a je věnována Leovi Festeticsovi
- tato rapsodie se od ostatních mírně liší, nejen svojí délkou (je Lisztovou nejkratší rapsodií), ale také tempovým rozložením
- skladba začíná v b moll (ukázka č. 6) a v této tónině setrvává až do konce, Lassan tvoří prvních 17 taktů v tempu Andante
- Friska nastupuje v taktu 18 (ukázka č. 7) a je označena Allegrettem, končí v taktu 39
- zvláštností této rapsodie je, že nekončí rychlou částí – Friskou, ale v taktu 40 se navrací Lassan (ukázka č. 8), nastupuje úvodní téma a Tempo primo, poslední dva takty (66 a 67) jsou dokonce v Lentu a pianu, což je pro Lisztovy rapsodie zcela výjimečné

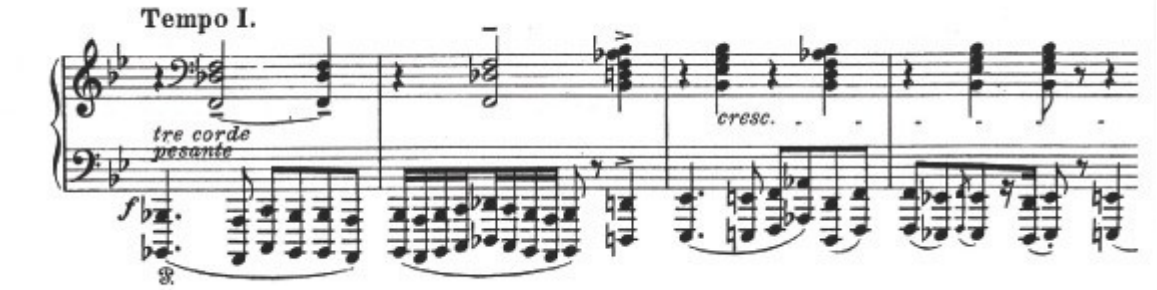
ukázka č. 6



ukázka č.7



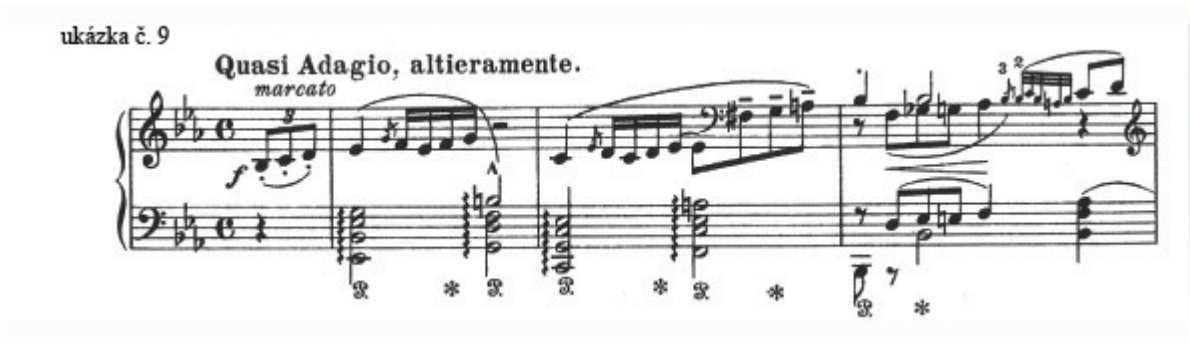
ukázka č. 8



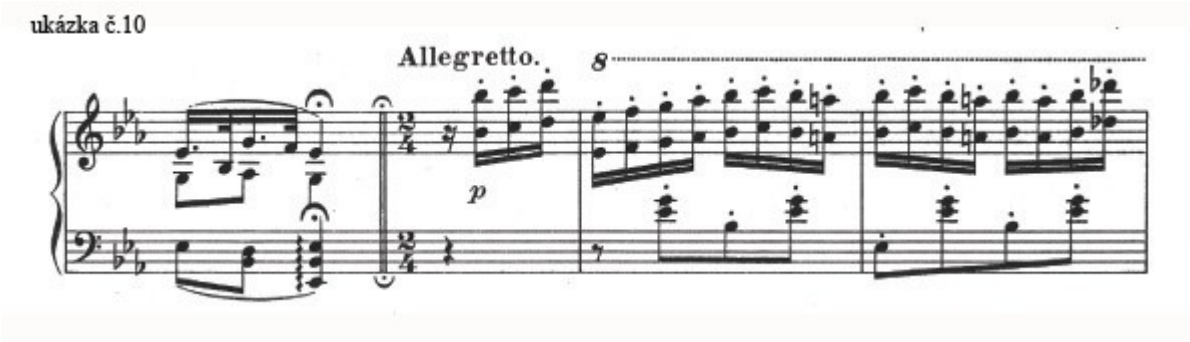
Uherská rapsodie č. 4 Es dur

- vznikla v roce 1853 a Liszt ji věnoval knížeti Casimiru Esterhazimu
- Lassan je tvořen 66 takty, v tónině Es dur (ukázka č. 9), tempové označení je zde Quasi Adagio, altieramente
- v taktě 67 nastupuje Friska, taktéž v Es dur (ukázka č. 10), náleží jí tempo Allegretto a v taktu 131 se tempo zvyšuje na Presto, to zůstává až do konce skladby v taktu 144

ukázka č. 9



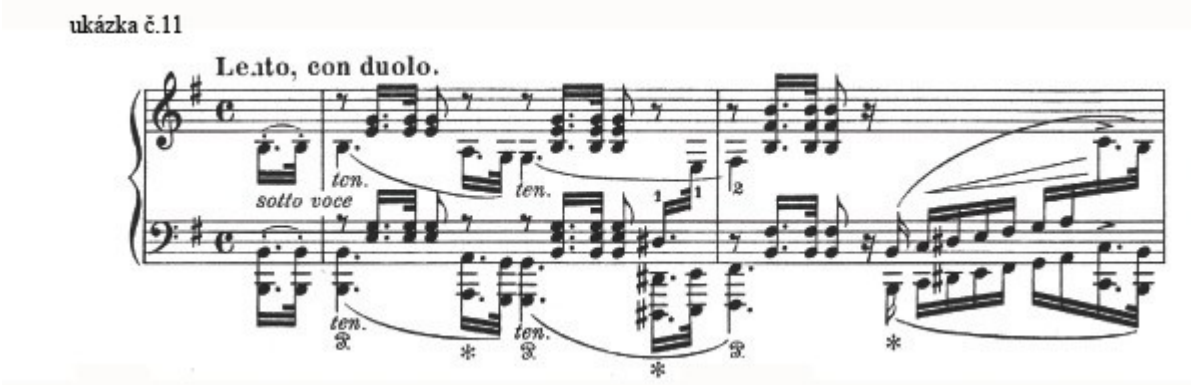
ukázka č.10



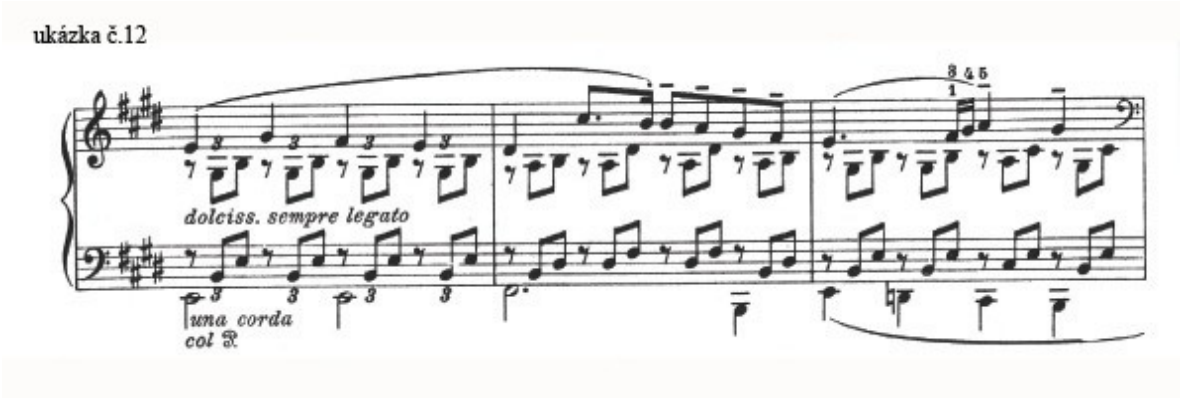
Uherská rapsodie č. 5 e moll

- vznikla v roce 1853 a věnování Liszt adresoval hraběnce Sidonii Reviczké
- roku 1874 vzešla z Lisztova pera verze pro dva klavíry a F. Doppler se postaral o její orchestrální instrumentaci
- tato rapsodie se poněkud vyjímá, a to proto, že zde nenajdeme rychlou Frisku, ale celá skladba je v pomalém tempu (Lento, con duolo), jakoby dlouhý Lassan (ukázka č. 11)
- za nástin kontrastní části můžeme považovat úsek 43. až 65. taktu, kdy Liszt vyměnil tóninu e moll za E dur (ukázka č. 12) tempo se však v této části nemění
- v taktu 66 se opět navrací tónina e moll, která zůstává až do taktu 74, který je posledním taktem této skladby

ukázka č.11



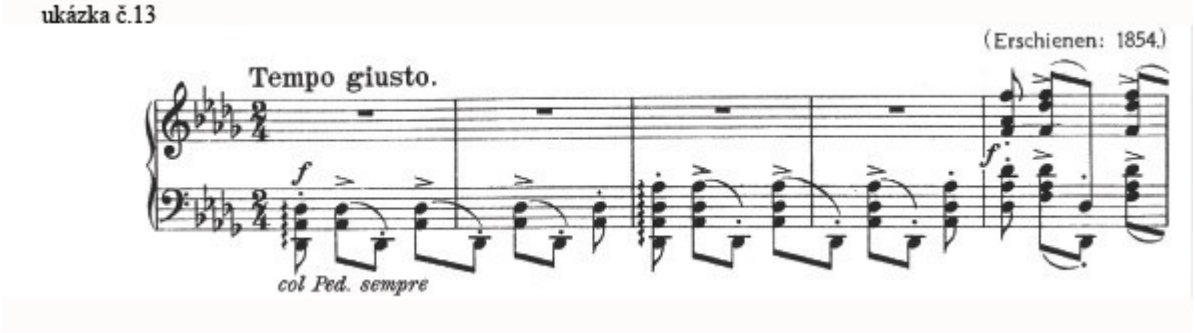
ukázka č.12



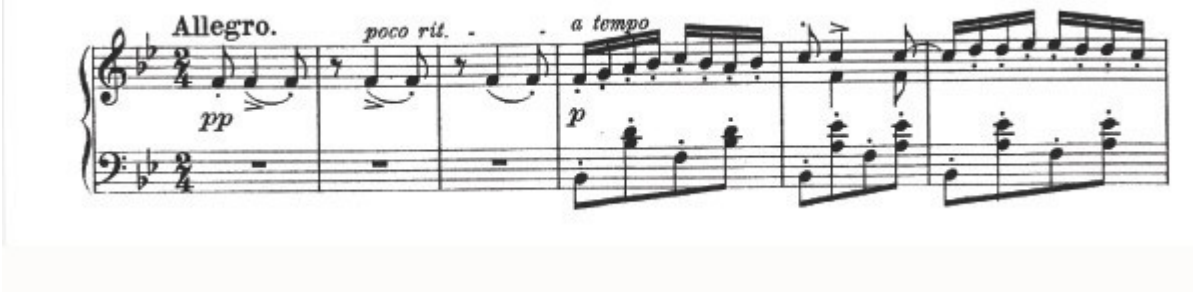
Uherská rapsodie č. 6 Des dur

- vznikla v roce 1853 a jméno, které najdeme v Lisztově věnování, je hrabě Antoine d´Appony
- také tato rapsodie si vysloužila v roce 1874 Lisztovu úpravu pro dva klavíry a Dopplerovu orchestrální instrumentaci
- Lassan nastupuje v Des dur (ukázka č. 13) a jeho délka je 45 taktů, v této části nechal Liszt přesné určení tempa na interpretovi, použil označení Tempo guisto
- ve 46 taktu nastupuje změna tóniny na Cis dur a tempo je určeno Presto, jde tudíž o nástup Frisky, ta končí taktem 78 a opětovně nastupuje tónina Des dur a pomalé tempo – Andante, pomalý úsek končí v taktu 100 a nastupuje finální rychlá část v B dur (ukázka č. 14), tato tónina přetrvává až do posledního taktu č. 276

ukázka č.13



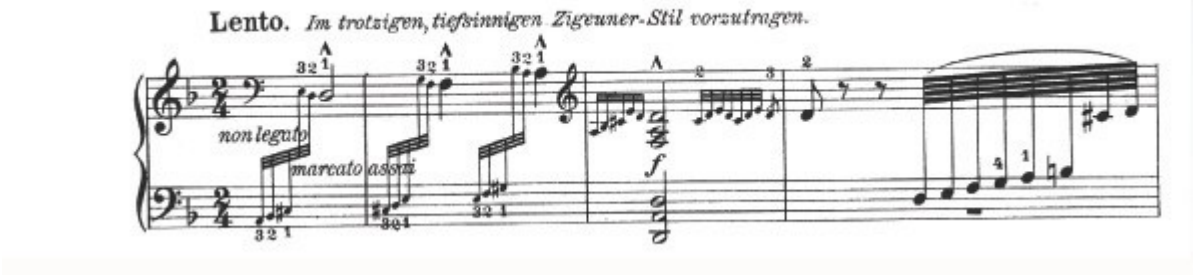
ukázka č.14



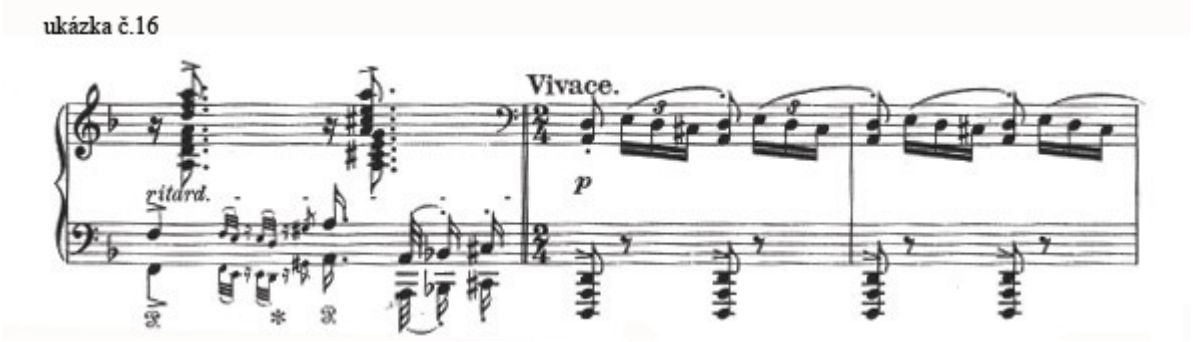
Uherská rapsodie č. 7 d moll

- vznikla v roce 1853 a byla věnována baronovi Ferymu Orcyzmu
- poměrně krátký Lassan je zasazen do tóniny d moll a tempové označení lento (ukázka č. 15), jeho délka je 31 taktů
- ve stejné tónině nastupuje v 32. taktu Friska (ukázka č. 16), které bylo určeno tempo vivace, změna tóniny na G dur nastává ve 105. taktu a přetrvává až do taktu 184, zde přichází návrat k původní tónině d moll, ta zní do taktu 218, kde se objevuje závěrečná část skladby v D dur, zakončení je na taktu 263

ukázka č.15



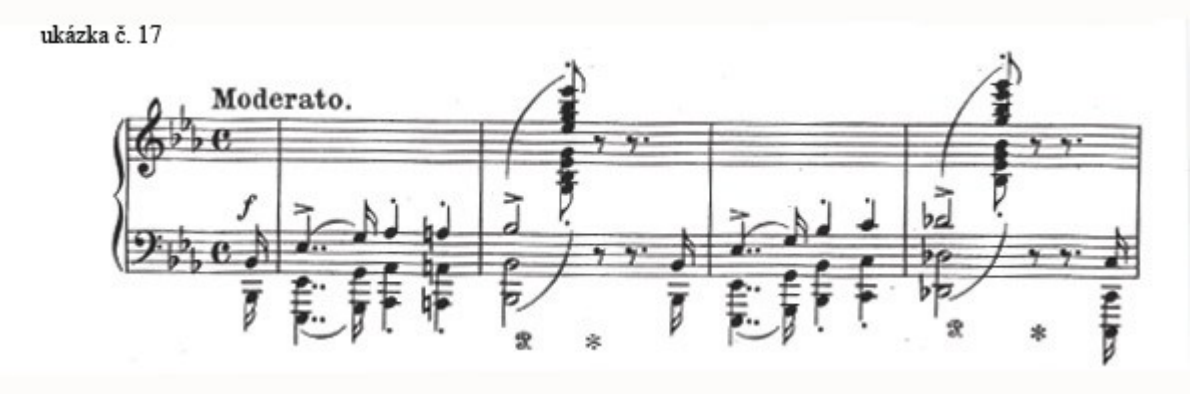
ukázka č.16



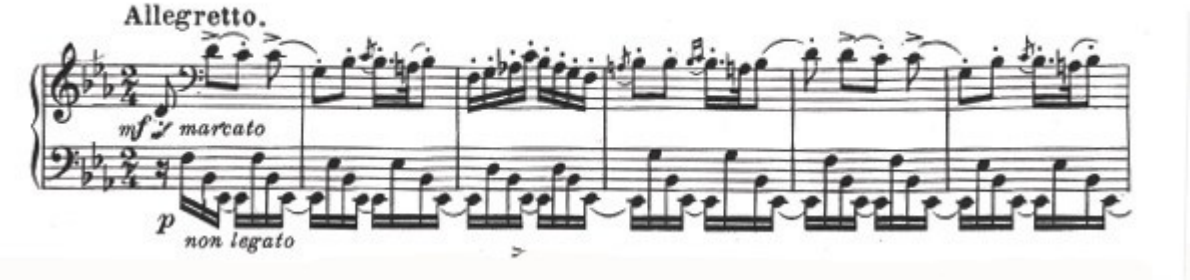
Uherská rapsodie č. 9 - Pesther Karneval Es dur (Pešťský karneval)

- vznikla v roce 1853 a věnování směřovalo H. W. Ernstovi
- tato rapsodie se taktéž dočkala úpravy pro dva klavíry a také úpravy pro orchestrální obsazení, autory jsou opět F. Liszt a F. Doppler, Liszt přidal navíc ještě verzi pro klavír, housle a violoncello, tato rapsodie patří k nejdelším Lisztovým rapsodiím
- úvodní volná část Lassan zazní v tónině Es dur (ukázka č. 17) a je obsažena v taktech 1 – 73, tempové označení je moderato
- v taktu 74 nastupuje rychlá část Friska (ukázka č. 18) v téže tónině a Liszt zde zvolil tempo Allegretto, v taktu 222 přichází na řadu presto, poté následuje v taktu 246 změna tóniny na As dur, která setrvává do taktu 273, v taktu 274 nastává zvolnění tempa na Allegretto, tato část je v tónině E dur a končí taktem 331,v dalším taktu následuje základní tónina Es dur a navrací se tempo presto, kromě krátkého vybočení do Fis dur v taktech 365 – 408, se již tónina ani tempo až do konce skladby (taktu 482) nemění

ukázka č. 17



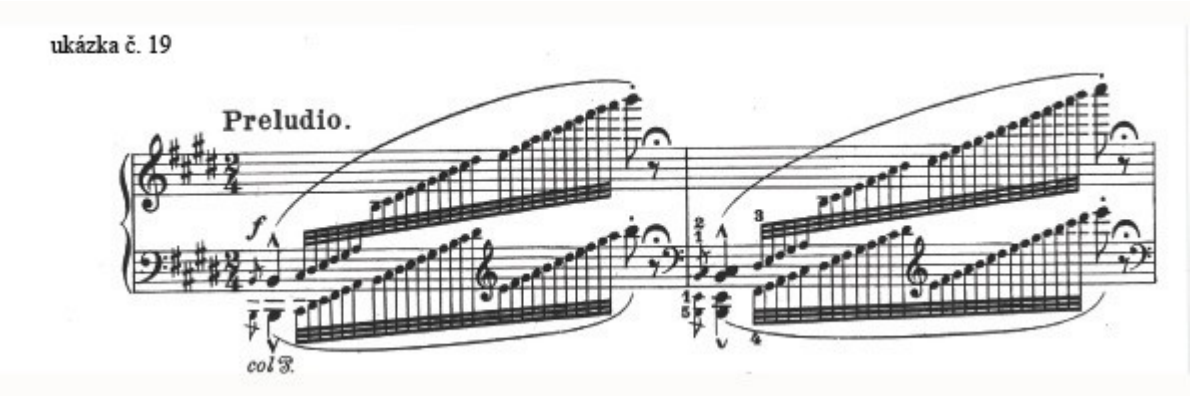
ukázka č. 18



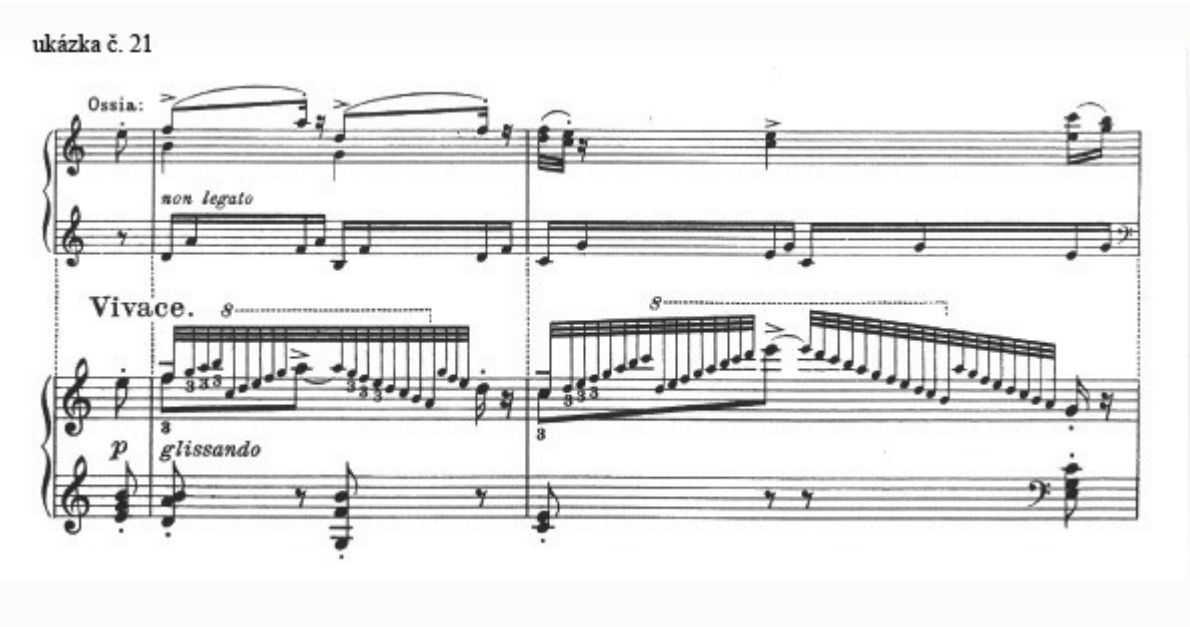
Uherská rapsodie č. 10 E dur

- vznikla v roce 1853 a je věnována maďrskému skladateli Benimu Egresi
- skladba začíná v E dur a pomalá část (ukázka č. 19) s označením Preludio je ohraničena takty 1 – 39
- v 40. taktu nastupuje Friska (ukázka č. 20), tónina e moll a tempové označení allegro caproccioso, to trvá do taktu 63, kde přichází C dur a ještě větší změna nastává v taktu 86, kdy přichází část skladby s označením vivace, a v níž je základem hry v pravé ruce vzestupné a sestupné glissando (ukázka č. 21), v taktu 105 se navrací e moll a po 16 taktech základní tónina E dur, ve které je tato skladba v taktu 145 zakončena

ukázka č. 19



ukázka č. 21

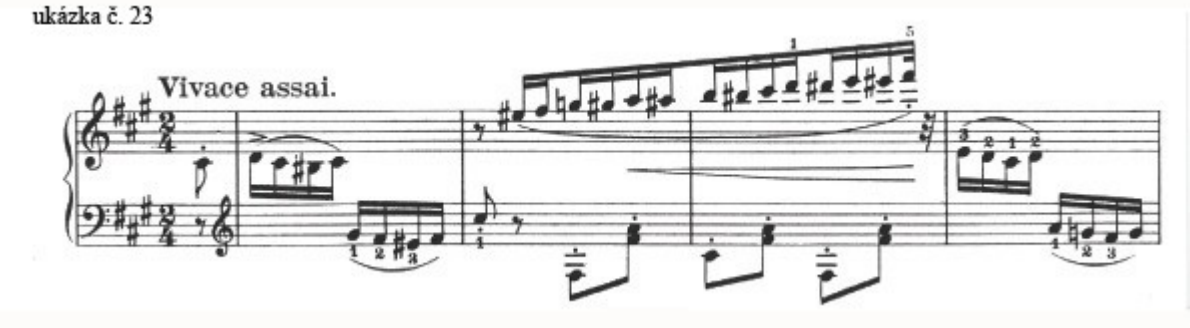


Uherská rapsodie č. 11 a moll

- vznikla v roce 1853 a Liszt ji věnonal Baronu Fery Orszymu
- úvodní Lassan je uveden v Lentu a capriccio (ukázka č. 22) a prvních 19 taktů zní v tónině a moll, takt č. 20 představuje změnu na tempo Andante sostenuto a tóninu A dur, pomalá část končí taktem č. 44
- rachlá část Friska (ukázka č. 23) začíná v předchozí tónině (A dur) a tempu Vivace assai a v taktu 129 přechází do Presstisima a finálnmí tóniny Fis dur, závěr nastává taktem č. 167

ukázka č. 22

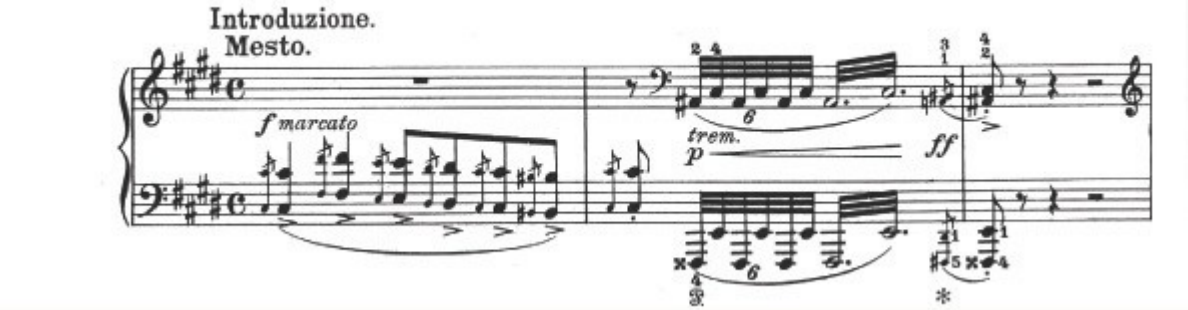
ukázka č. 23



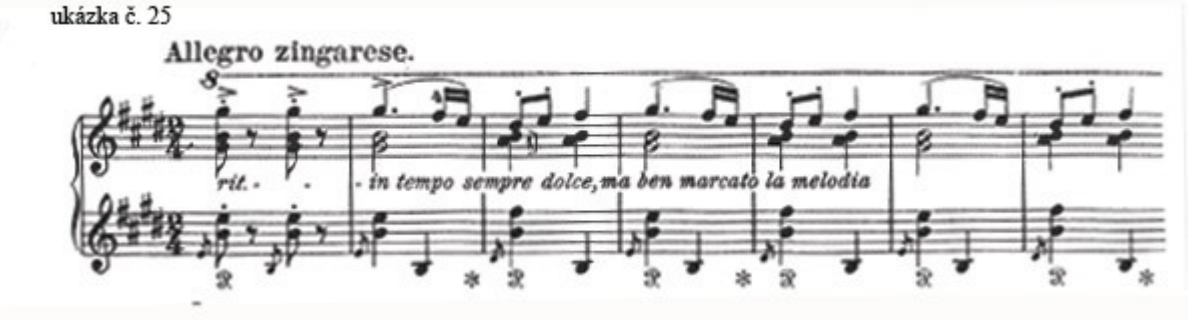
Uherská rapsodie č. 12 cis moll

- vznikla v roce 1853 a Lisztovo věnování v tomto případě směřovalo k maďarskému houslistovi Josephu Joachimovi
- Liszt později zkomponoval také orchestrální úpravu a verzi pro klavír, housle a violoncello
- pomalá část skladby je dlouhá 34 taktů (ukázka č. 24) a najdeme zde tempové označení Mesto, Adagoi a Un poco piu lento, tato část je zasazena do tóniny cis moll
- od taktu 35 přichází Friska (ukázka č. 25), v níž najdeme téma zkomponované madarským houslistou Jánosem Bihári, 92 taktů rychlé části je v tónině cis moll a tempové označení je Allegro zingarese, v taktu č. 128 přichází změna tóniny na Des dur, která (kromě vybočení do E dur v taktech 271 – 274) zůstává nezměněna, celkový počet taktů rapsodie č. 12 je 287

ukázka č. 24



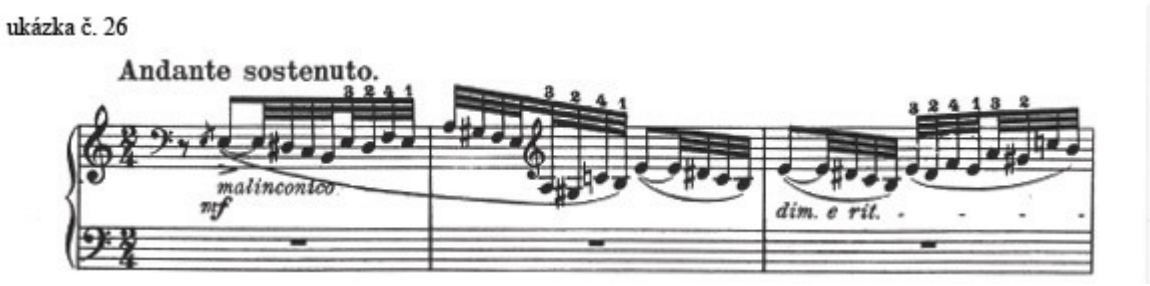
ukázka č. 25



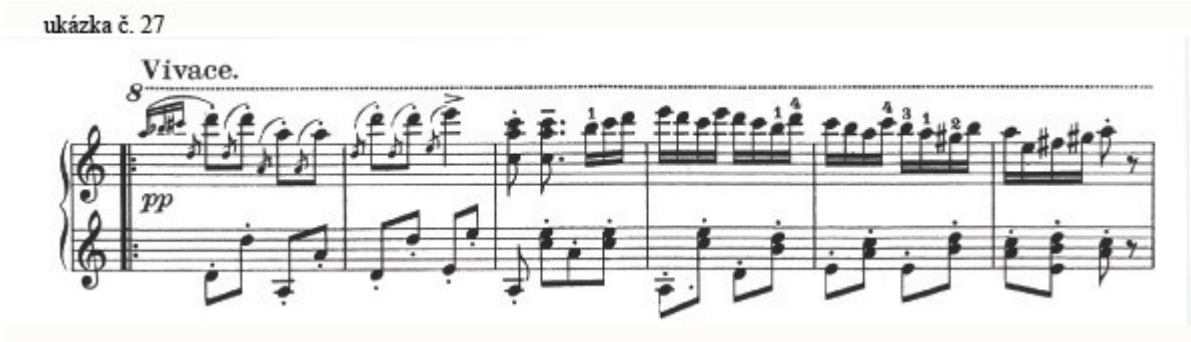
Uherská rapsodie č. 13 a moll

- vznikla v roce 1853, Liszt ji věnoval amaterskému skladateli hraběti Leo Festeticsimu
- v rychlé části této rapsodie Liszt cituje maďarské lidové písně *Ketten mentuk, Harman jottunk* a *Akkor Szép az erdo, mikorZöld*
- začátek Lassanu je ukotven do tóniny a moll a tempa andante sostenuto (ukázka č. 26), v taktu 26 přichází A dur, která setrvává až do taktu 101, kde pomalá část končí
- Friska nastupuje v původní tónině a moll (ukázka č. 27) a tempo je zde určeno Vivace, tyto hudební složky se nemění až do taktu 235, kde je tónina pozměněna na A dur a tempo na Presto assai, taktem č. 270 skladba končí

ukázka č. 26



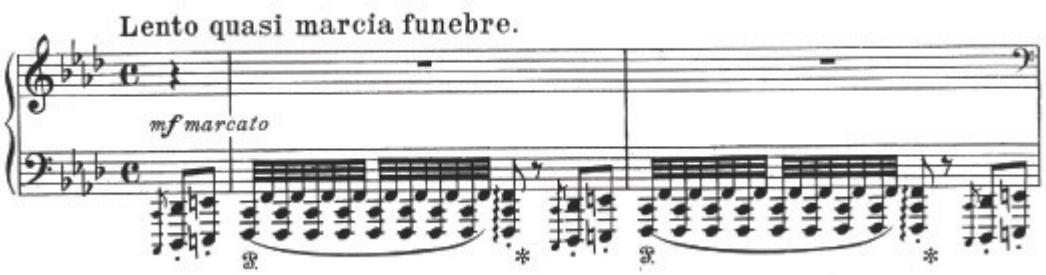
ukázka č. 27



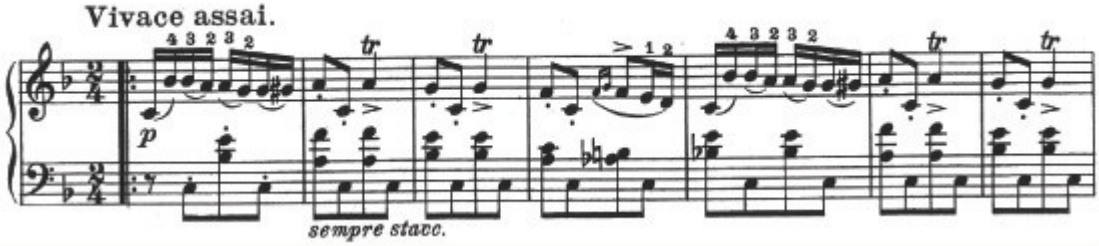
Uherská rapsodie č. 14 F dur

- vznikla v roce 1853 a osobou, které byla věnována, byl Lisztův žák Hans von Bulow
- tato skladba patří spolu s rapsodií č. 2 k nejpopulárnějším rapsodiím, kromě originální klavírní verze, vznikla také orchestrální instrumentace (F. Doppler) a Lisztova úprava pro dva klavíry
- přestože je v této skladbě základní tónina F dur, úvodní část skladby, představující pohřební pochod nastupuje v f moll (ukázka č. 28), je označena tempem Lento quasi marcia funebre a hudební inspirace pochází z maďarské písně *Magasan repul,* v tomto tempu a tónině zaznívá 24 taktů a přestože následujících 52 taktů je označeno tempem allegro eroico, řadila bych je jako součást Lassanu
- v taktu 77 nastupuje Friska v tónině D dur a tempu Poco Allegretto a další zlomový moment přichází v taktu č. 201 (ukázka č. 29), kdy v základní tónině F dur přichází část Vivace assai, jejíž hudební materiál čerpá ze slavného maďarského *Koltova čardáše,* tónina i tempo se již do konce skladby (takt č. 404) nemění

ukázka č. 28



ukázka č. 29

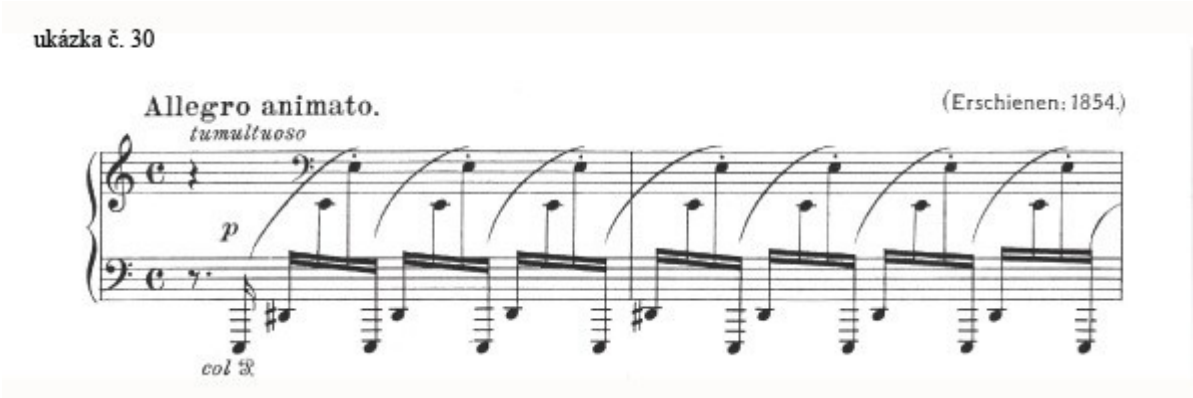


Uherská rapsodie č. 15 - Rákóczyho pochod a moll

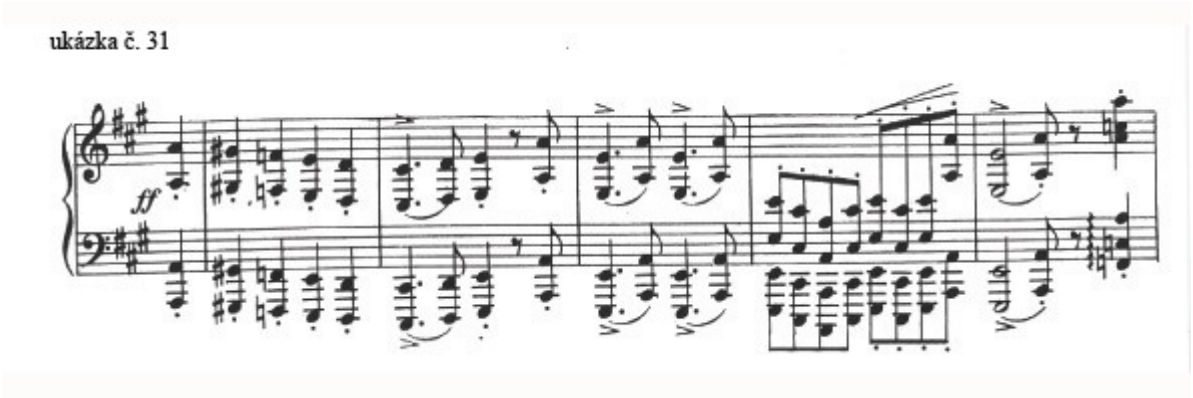
- vznikla v roce 1853 a v roce 1871 Liszt publikoval její druhou verzi, od věnování Liszt tentokrát upustil, nicméně tato rapsodie je zasvěcena Rákoczymu pochodu, což je madarská melodie (později píseň) anonymního autora, pocházející z 18. století, která představuje jakousi madarskou oslavnou hymnu na počest knížete Františka Rákószyho, jde o velmi populárná melodii, z níž čerpali také například H. Berlioz či J. Stress
- tato rapsodie se od ostatních výrazně liší, a to proto, že zde nenajdeme úvodní pomalou část – Lassan, ale skladba je započata ihned v rychlém tempu, konkrétně Allegru animatu (ukázka č. 30)
- zvraty zde tudíž nastávají pouze v oblasti tóninové (ukázka č. 31) a dynamické

(takty 1 – 58 - a moll, takty 59 – 134 - A dur, takty 135 – 198 - a moll, takty 199 – 227 - A dur)

ukázka č. 30



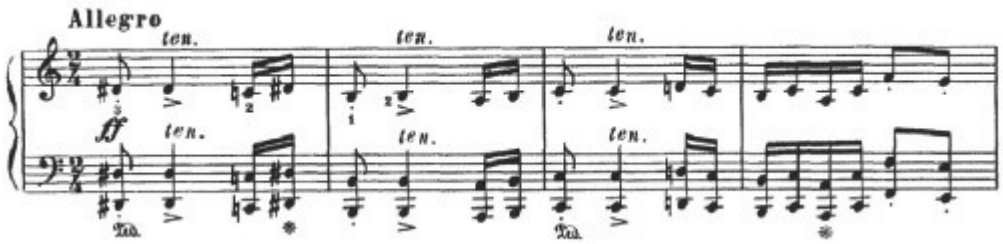
ukázka č. 31



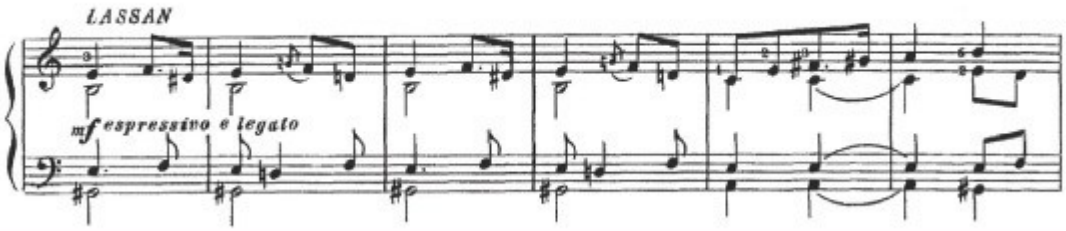
Uherská rapsodie č. 16 a moll

- byla zkomponována roku 1882 u příležitosti Budapešťského festivalu, který byl uspořádán na počest maďarského malíře Mihály Munkacsyho, ten byl Lisztův přítel a je také autorem jednoho z Lisztových portrétů
- taktéž tato rapsodie je zahájena poněkud netradičně (v kontextu ostatních rapsodií), v tónině a moll nastupuje výrazné synkopické téma (ukázka č. 32), ovšem nikoli ve volném tempu, ale v allegru, o Lassan však skladba ochuzena není, neboť po doznění rychlé úvodní části lassan v taktu 17 přeci jenom přichází (ukázka č. 33), zní v základní tónině a jeho délka je 62 taktů
- v taktu 63 přichází Friska (ukázka č. 34), která je až do konce zaštítěna, s malými odchylkami tempem Allegro, dochází v ní k několika změnám v tónině, v taktu 98 na A dur, v taktu 140 na Fis dur a v taktu 166 na konečnou tóninu A dur

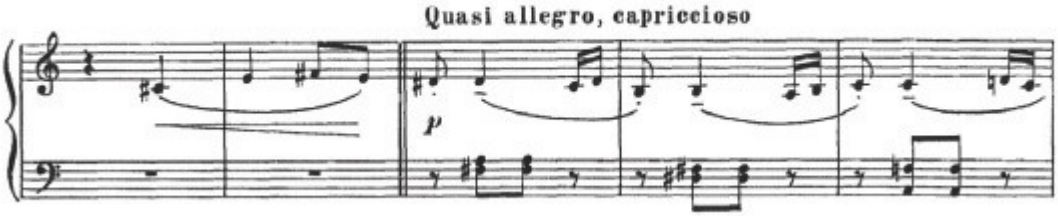
ukázka č.32



ukázka č.33



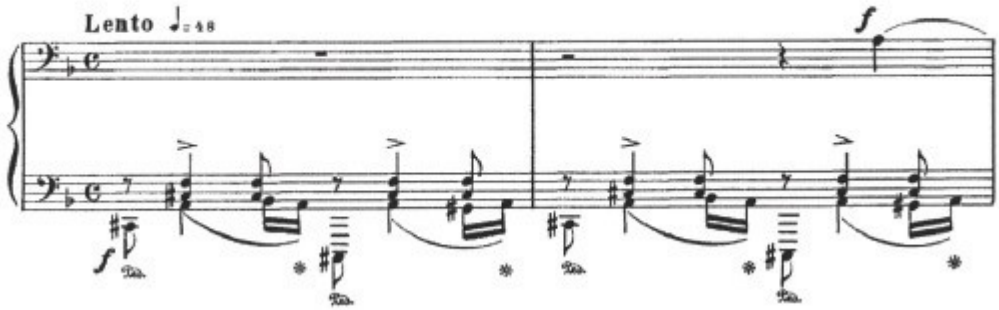
ukázka č. 34



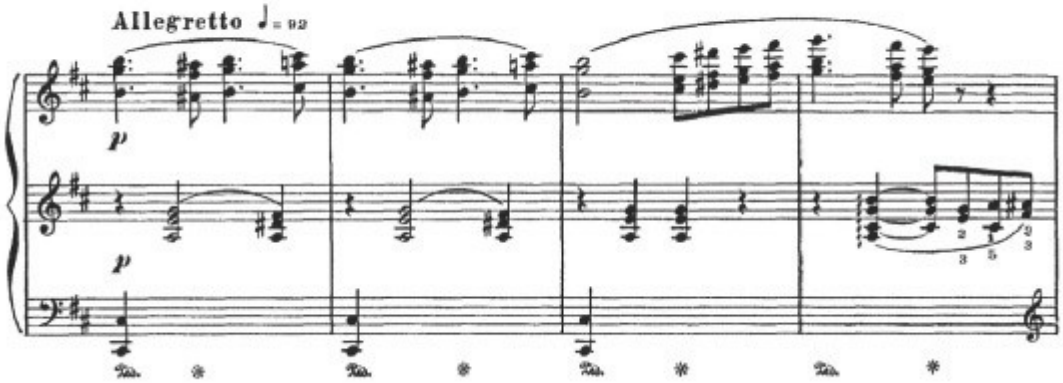
Uherská rapsodie č. 17 d moll

- vznikla v roce 1882 a u této rapsodie nenajdeme žádné věnování
- nezvykle krátk Lassan, s tempovým označením lento (ukázka č. 35), je obsažen deseti taktech a zaznívá v tónině d moll
- Friska začínající taktem 11 plyne v tónině D dur a tempo je zde určeno Allegretto (ukázka č. 36), tyto aspekty se již do konce skladby neproměňují, posledním taktem je takt č. 76
- jde o Lisztovu nejkratší Uherskou rapsodii

ukázka č.35



ukázka č. 36



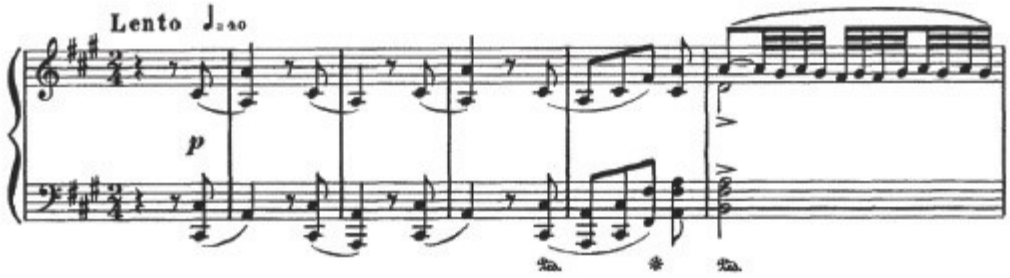
Uherská rapsodie č. 18 fis moll

- byla zkomponována v roce 1885, vznik této rapsodie podnítila Národní maďarská výstava a téhož roku byla poprvé zveřejněna ve *Výstavním albu maďarských skladatelů*

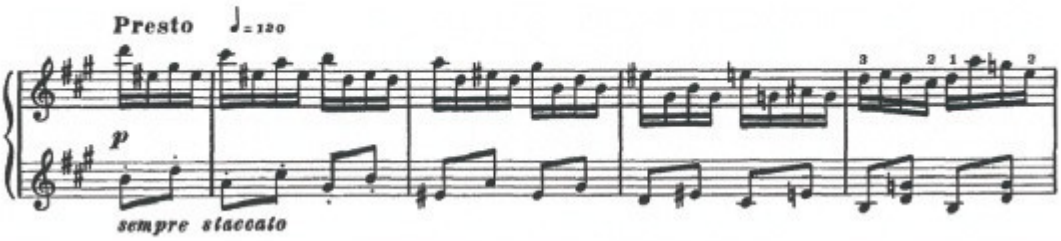
- Lassan je zde označen Lentem (ukázka č. 37) a celých 50 taktů jeho trvání probíhá v tónině fis moll

- v téže tónině zůstává také prvních 17 taktů Frisky (ukázka č. 38), což se ovšem mění v taktu 68, kde se ocitneme v tónině Fis dur, ve které zbývající část skladby setrvává, nad celou Friskou se klene tempo Presto, skladbu zakončuje takt č. 158

ukázka č.37



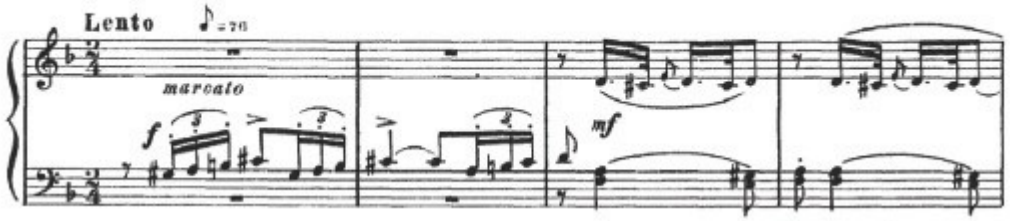
ukázka č. 38



Uherská rapsodie č. 19 d moll

- vznik této rapsodie se datuje rokem 1885
- v této skladbě Liszt hudebně čerpal z motivů *Kornel Abrainyiho čardáše*
- Lassan znějící v d moll nastupuje v tempovém označení Lento a probíhá v 128 taktech
- v taktu 129 přichází ve stejné tónině znějící Friska, označena tempem Vivace, do taktu 399 jsou tónina i tempo nezměněny, ale v taktu 400 se dostáváme do D dur, která pak zní až do konce skladby – takt č. 492

ukázka č. 39



Uherská rapsodie č. 8 fis moll

Tuto rapsodii Liszt vytvořil v roce 1853 a v jejím nadpisu stojí *A Monsieur A. D´Auguss*. Jak jsem již zmiňovala v úvodu své diplomové práce, *Uherská rapsodie č. 8* byla jednou ze skladeb, které jsem interpretovala na svém absolventském koncertě. Jsem s hudebním obsahem a interpretačními problémy tohoto hudebního díla podrobně seznámena, tudíž jsem se rozhodla pro jeho podrobnější analýzu. Zvolila jsem hudební rozbor jednotlivých částí a všímala jsem si také výrazových a technických prostředků této skladby. Skladba má již tradičně dvě tempově odlišné části – Lassan a Frisku. Jak v Lassanu, tak ve Frisce je však nutno, z hudebně tématického hlediska, tyto části podrobněji rozdělit na další díly. Rapsodii jsem tudíž rozdělila na tři velké díly (první díl A má dvě obměny). Jako v klasickém hudebním rozboru užívám ve schématu pro označení velkých oddílů velká písmena a jednotlivé motivy označuji malými písmeny. Pokud neoznačuji v závorce jinak, jsou jednotlivé motivy v tónině uvedené u velkých dílů. Notový zápis celé rapsodie přikládám v příloze.

LASSAN – Lento a capriccio

DÍL A (takt 1 – 8, fis moll)

a *– takt č.1,* ***a1*** *– takt č. 2(b moll),* ***spojovací oddíl za účelem modulace do fis moll*** *– takt č. 3-4,* ***b*** *– takt č. 5-8*

DÍL A1 (9 – 25, fis moll)

a 2 *– takt č. 9-11,* ***c*** *– takt č. 12- 13,* ***d*** *– takt č. 14-15,* ***b1*** *– takt č. 16-19,* ***d1*** *– takt č. 20-21,* ***b2*** *– takt č. 22-25*

Celý oddíl A1 se v následujících taktech (díl A2) opakuje, ale melodie téměř všech motivů je vsazena do levé ruky, zatímco v oddílu A1 se tak dělo zcela minimálně. V taktech 26-34 zvukově dominují právě oktávy v levé ruce a jejich tečkovaný rytmus nebo oktávy s přírazem. Pravá ruka tvoří harmonický doprovod sextolovými akordickými rozklady.

Interpretačně i zvukově zajímavé jsou takty 39-42, které představují Lisztovu oblíbenou imitaci cimbálového úhozu. Celý Lassan nám má připomínat volnou improvizační část cikánských písní, kdy je určeno tempo i takt, ale konečný projev cítime z jednotlivých frází a nálad.

DÍL A2 (26 – 42, fis moll)

a3 *– takt č. 26-28,* ***c1*** *– takt č. 29-30,* ***d2*** *– takt č. 31-32,* ***b3*** *– takt č. 33-36,* ***d3*** *– takt č. 37-38,* ***b4*** *– takt č. 39-42*

FRISKA

DÍL B (43 – 139, Fis dur), Allegretto con grazia

Spojovací oddíl *- takt č. 43-46,* ***e*** *– takt č. 47-64,* ***f*** *– takt č. 65-72 (B dur),* ***f1*** *– takt č. 73-80,* ***spojovací oddíl*** *– takt č. 81-87,* ***e2*** *– takt č. 88-97,* ***f2*** *– takt č. 98-105 (A dur),* **f1** *– takt č.106-111,* ***spojovací oddíl*** *– takt č.112-113,* ***g*** *– takt č. 113-118,* ***g*** *– takt č. 122-133,* ***spojovací oddíl*** *– takt č. 134-139*

Pro interpreta znamená celý díl B hru nejrůznějších způsobů rozložených akordů, a to v rychlém tempu. Je zde proto potřeba volit jemnou prstovou techniku pro dosažení co největší brilantnosti. I tak působí díl B spíše intimně a výrazově spíše zdrženlivě. Gradační a bouřlivý charakter Frisky přichází až v následujím dílu C.

DÍL C - (140 - 213, Fis dur), Presto giocoso assai

h *– takt č. 140-151,* ***ch*** *– takt č. 152-165,* ***h1*** *– takt č.166-178,* ***ch1*** *– 179 – 187,* ***h2*** *– takt č. 199,* ***kóda*** *– takt č.199-213*

V tomto díle (díl C) je autorem užita především akordická sazba, a to převážně v široké harmonii. Obtížnost spočívá především ve velkém rozsahu akordických skoků v levé ruce a také v momentech, kdy se obě ruce dostanou do velkého rozpětí od sebe. Jediným výrazovým zlomem je v tomto dílu motiv ch1, kdy se nečekaně objevuje v pravé ruce chromatický úsek v čtyřiašedesátinových hodnotách. Představuje jakési nadechnutí před závěrečnou ,,bouří“, kterou tvoří akordické oktávové rozklady v levé ruce a tremolově znějící akordické dvojznuky v ruce pravé. Závěrečná kóda je tvořena staccatovými akordy v pravé a oktávami v levé ruce.

ZÁVĚR

Ve své práci jsem se snažila postihnout především téma, kterým jsou folklorní motivy v klavírní tvorbě Franze Liszta se zaměřením na *Uherské rapsodie*. V první části jsem se zaměřila také na skladatelovu osobnost, životopis a charakteristické rysy z různých profesních i osobních hledisek (Liszt pedagogem, klavírním interpretem). Této tematické oblasti jsem však nakonec věnovala větší prostor, než byl můj původní záměr. Přiměly mě k tomu poznatky o velikosti a vyjímečnosti tohoto člověka, který byl v hudebním světě zjevením a jeho význam zasahuje téměř do všech hudebních oblastí dané doby. Pro mě osobně se stalo velmi přínosným bádání v problematice Lisztovy klavírní interpretace.

V následujících kapitolách jsem se již věnovala především maďarskému hudebnímu folkloru, který se stal Lisztovou inspirační základnou pro tvorbu jeho devatenácti *Uherských rapsodií* a dále pak již hudební analýze jednotlivých *Uherských rapsodií*. Fenomén maďarského hudebního folkloru by si však svým rozsahem a hloubkou zasluhoval samostatnou diplomovou práci. Jeho historie a především neustálá variabilita jsou přitažlivými tématy jak z hlediska hudebního, tak geografického.

V práci jsem čerpala nejen z knižní literatury, ale také z internetových stránek, a to především v problematice hudební kultury maďarských cikánů.

Při zpracování tématu své diplomové práce jsem nezjistila existenci jakékoli knihy či studie, která by se daným tématem samostatně zabývala. Proto doufám, že se mi podařilo alespoň částečně systematicky a konstruktivně zanalyzovat jednotlivé aspekty a souvislosti ve výše uvedené problematice.

Použitá literatura:

Pourtales de, Guy: Život Franze Liszta, Praha, Supraphon, 1968

Chiesa, Maria Tibaldi: Romantický život Lisztův, Praha, Topičova nadace, 1948

Searle, Humphrey: Hudba F. Liszta, Bratislava, Štátne hudebné vydavatelstvo, 1961

Weilguny, Hedwig – Handrick, Willy: Franz Liszt, Volksverlag Weimar, 1958

Plevka, Bohumil: Liszt a Praha, Praha, Supraphon, 1986

Sýkora, Václav Jan: Dějiny klavírního umění II, Netolice, Jiří Churáček JC – Audio, 2006

Plocek, Jiří: Hudba středovýchodní Evropy, Praha, Torst, 2003

Breithaupt, Rudolf: Die natürliche Klaviertechnik, Leipzig, 1912

Internetové stránky:

www.romanohangos.cz

www.rommuz.cz

Anotace diplomové práce

1. Název práce: Folklorní motivy v klavírní tvorbě Franze Liszta se zaměřením na Uherské rapsodie
Folklore themes in the piano work of Franz Liszt with focus on Hungaria Rhapsodies

2. Příjmení, jméno: Černíčková Irena
3. Katedra: hudební výchovy Pedagogické fakulty UP
4. Obor: Učitelství pro SŠ: hudební výchova - klavír
5. Vedoucí práce: MgA. Ladislav Pulchert, Ph.D.
6. Počet stran: 62
7. Počet příloh: 2
8. Rok obhajoby: 2009
9. Klíčová slova: Franz Liszt – Uherské rapsodie – klavírní dílo – maďarský folklor – cikáni

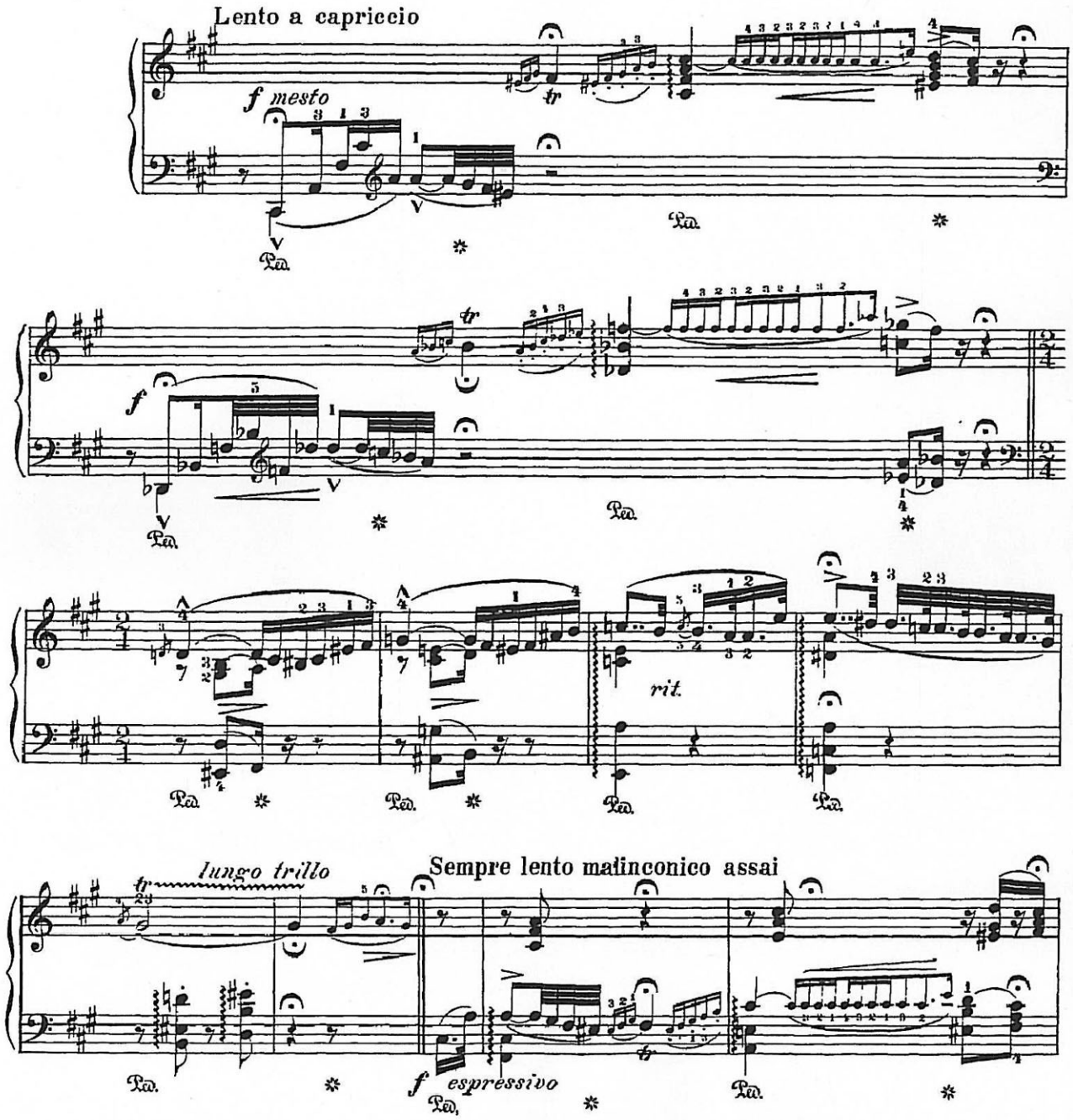
10. Resumé:

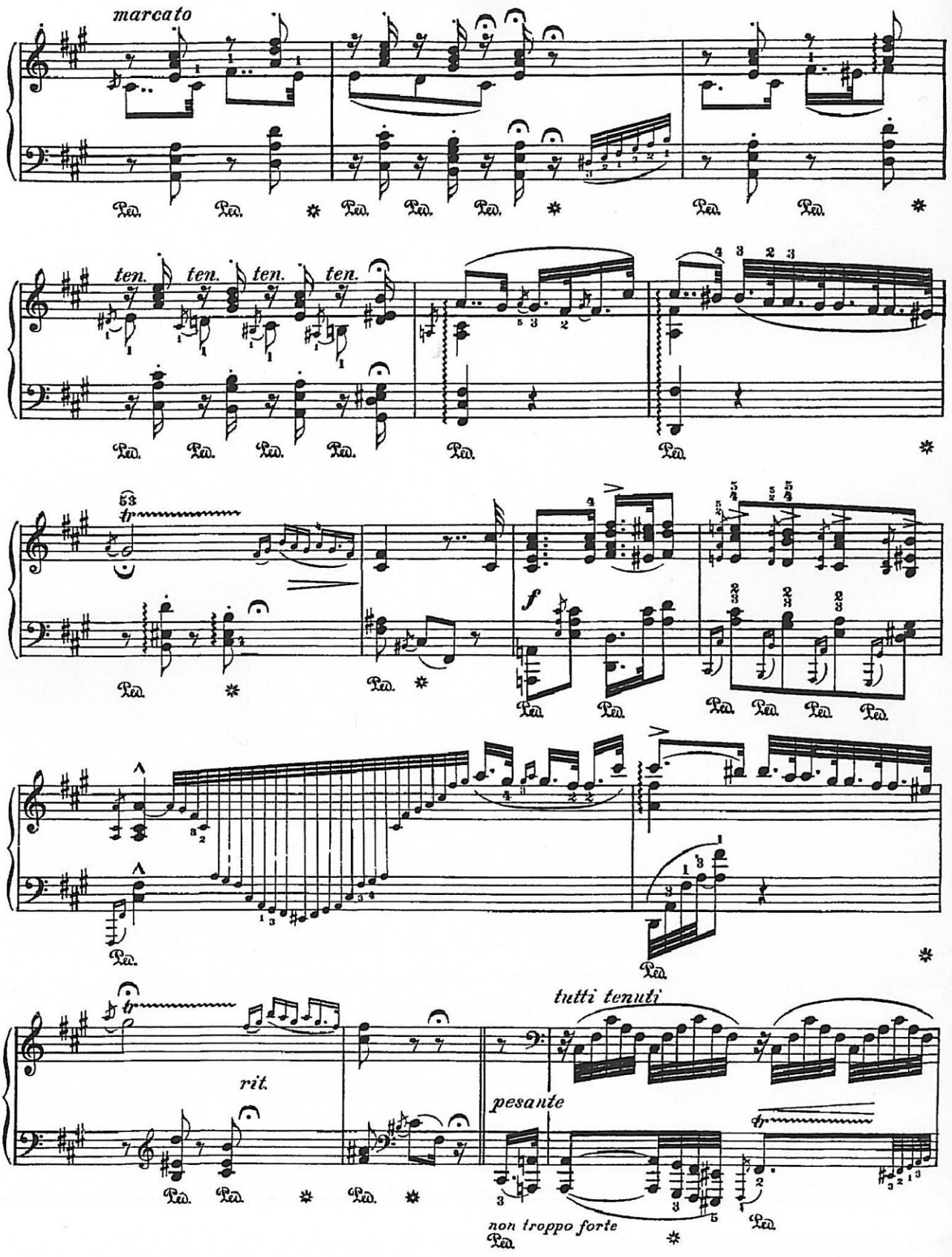
Diplomová práce se zabývá problematikou inspiračních zdrojů Franze Liszta v jeho díle *19 Uherských rapsodií*. Snaží se postihnout jak Lisztův vztah k hudbě maďarských cikánů a charakteristiku jejich hudební kultury, tak i pohled na Franze Liszta jako člověka, pedagoga a především vrcholného pianistu. V práci je obsažena obecná charakteristika devatenácti *Uherských rapsodií* a následně bližší popis jednotlivých skladeb. *Uherská rapsodie č. 8* je podrobena hlubší hudební analýze. Notový zápis této rapsodie je uložen v příloze i s několika obrazy a fotografiemi souvisejícími s osobou Franze Liszta.

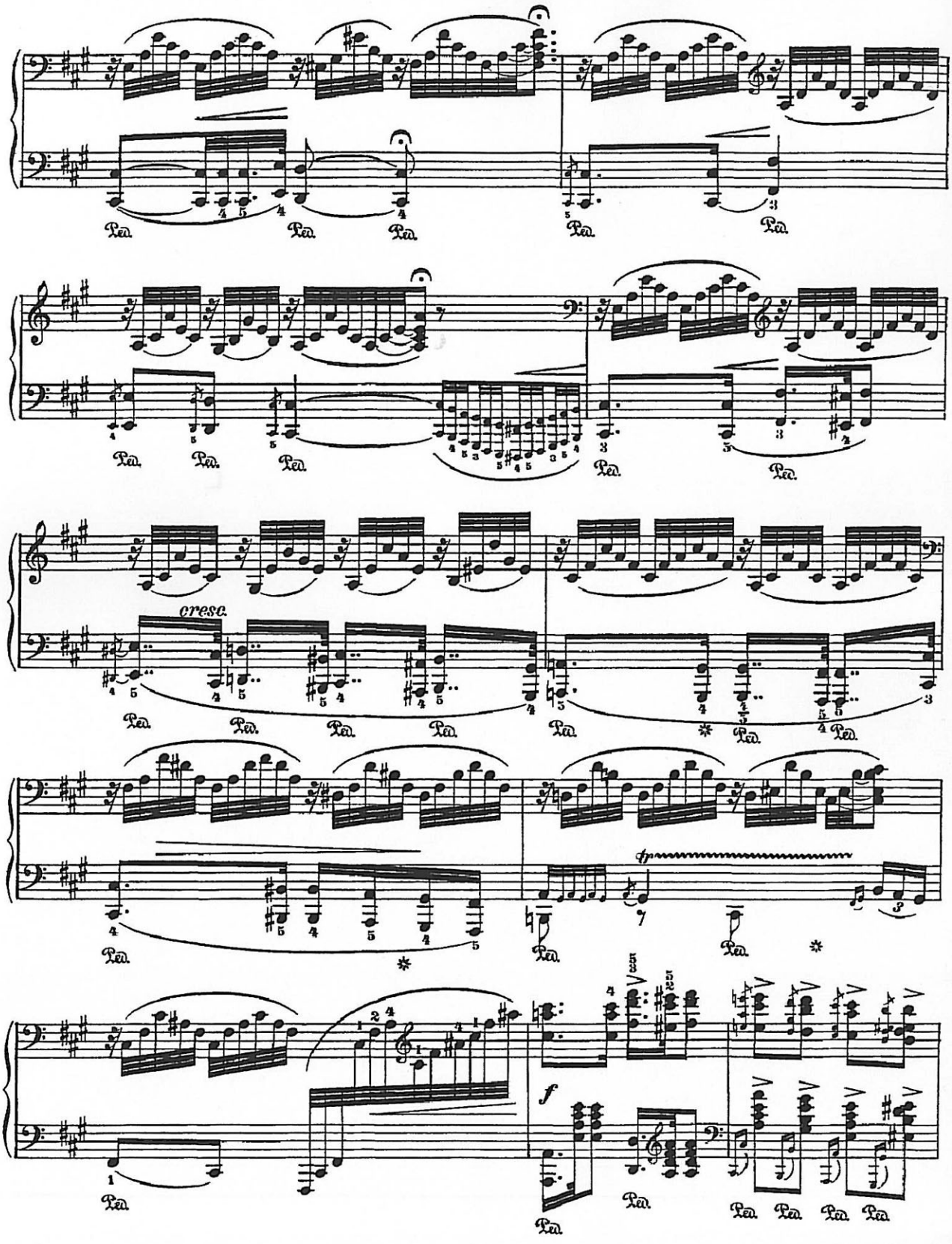
The thesis takes an interest in problems inspirational sources of Franz Liszt in his nineteen *Hungarian rhapshodies*. It makes an effort to understand Liszt's relationship as a human, a pedagogue and firstly as an excellent pianist. There is a common characteristics in this these of nineteen *Hungarian rhapshodies* and subsequently nearer description of the single rhapshodies. Hungarian rhapshodies no.8 is more and deeper analysed. The score of this rhapshody is deposited in enclosure along with several drawings and pictutes relating with a person of Franz Liszt.

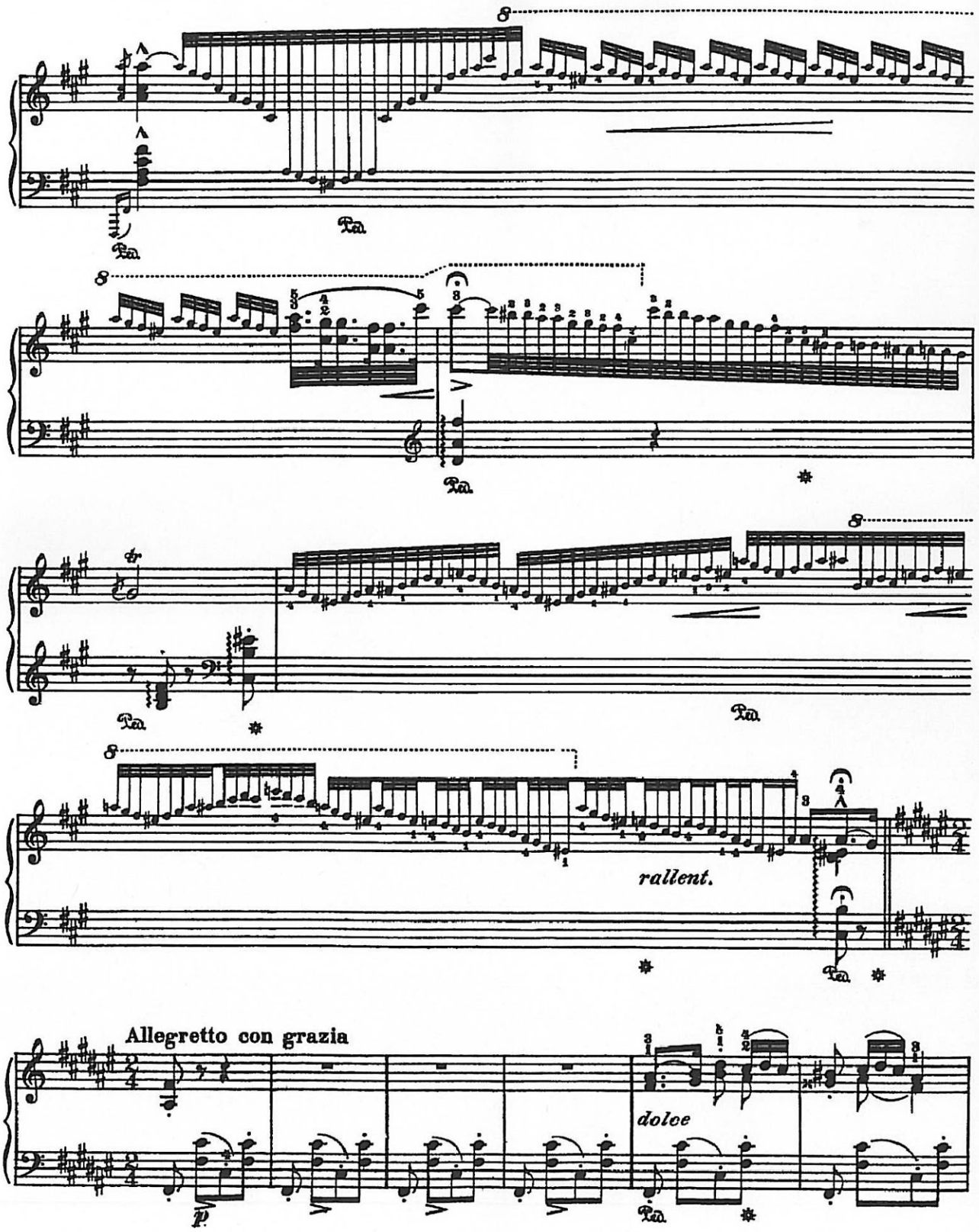
Franz Liszt

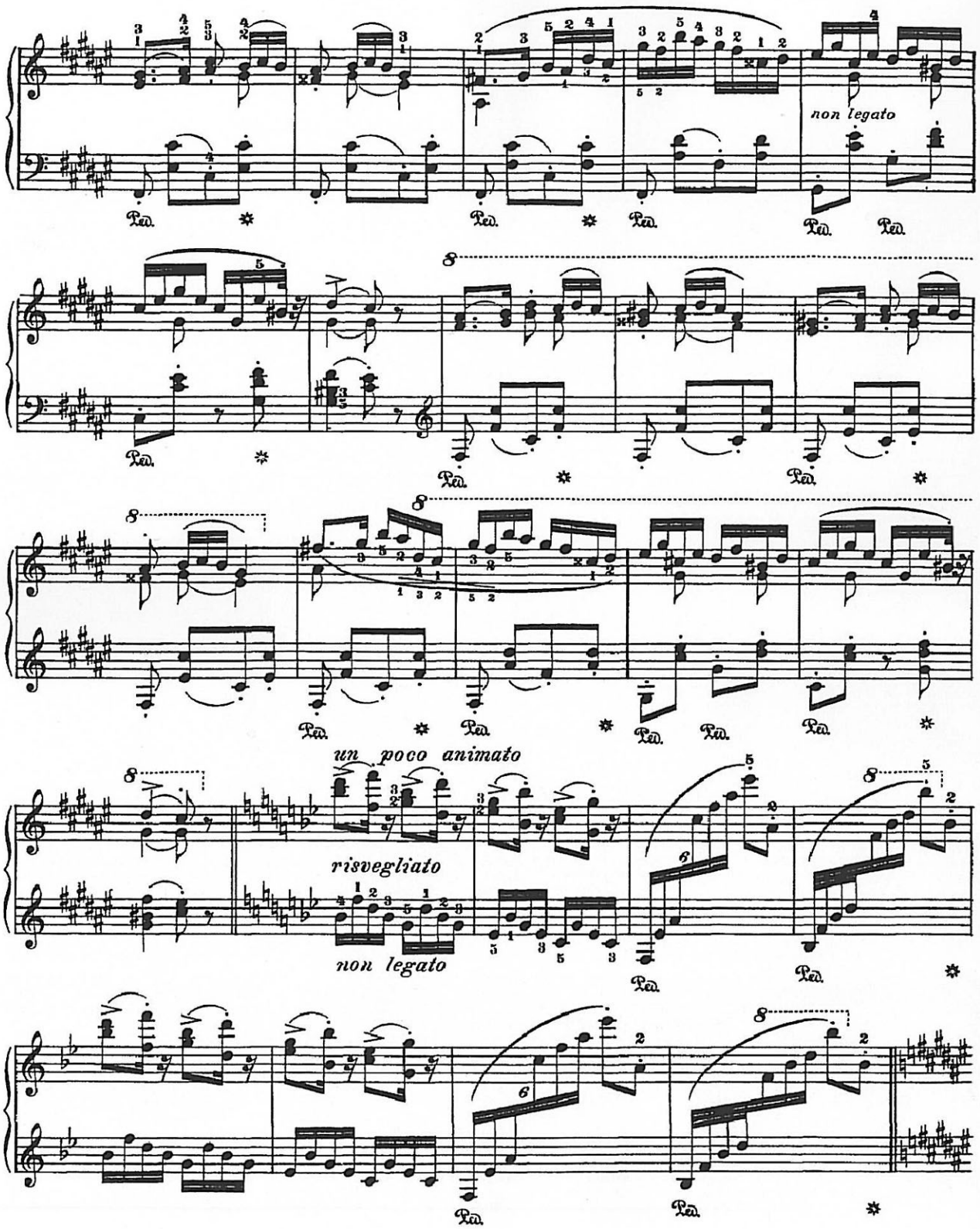
Hungarian Rhapsody No. 8 in F# Minor

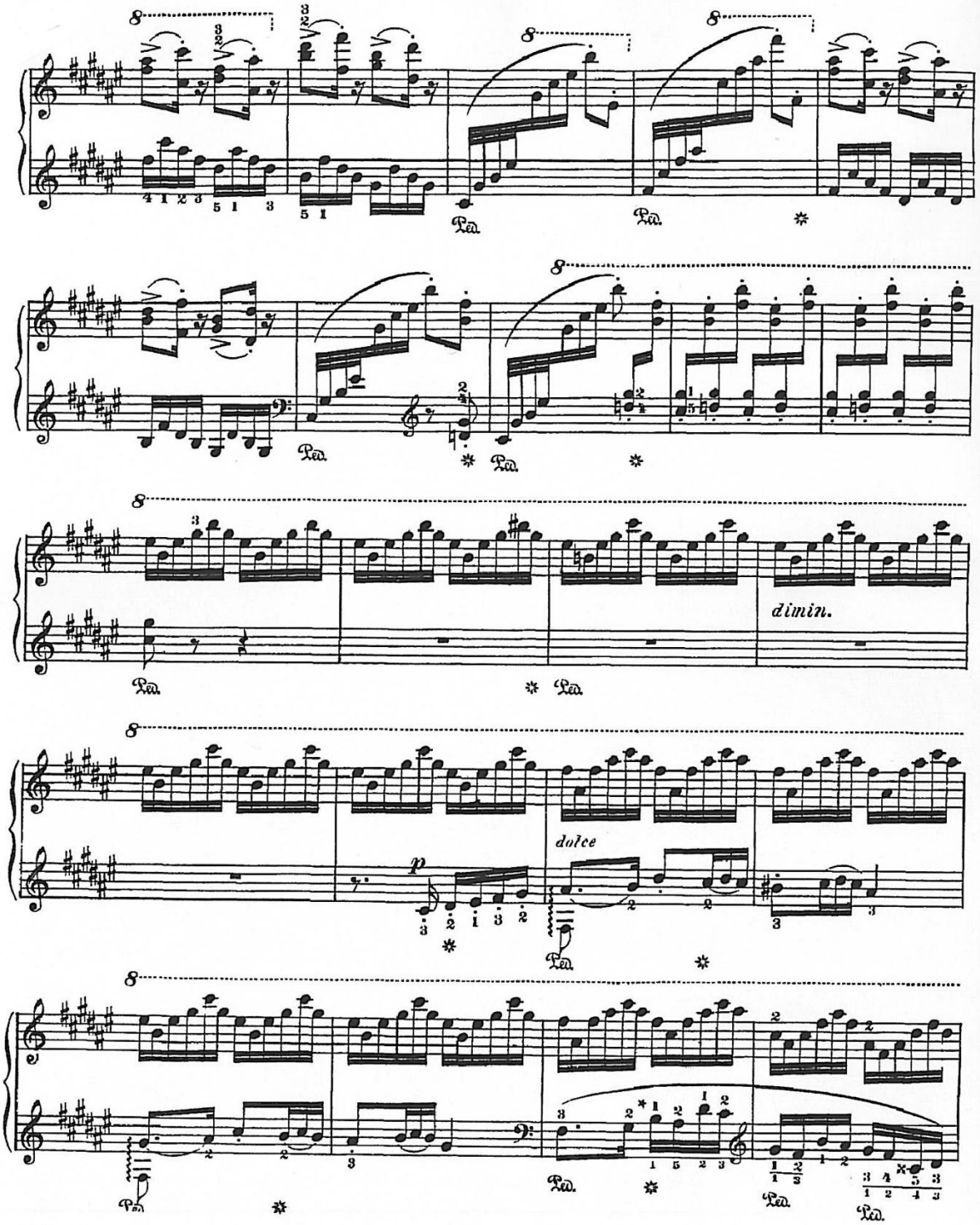



marcato
ten. ten. ten. ten.
53
tr
f
tr
rit.
tutti tenuti
pesante
non troppo forte

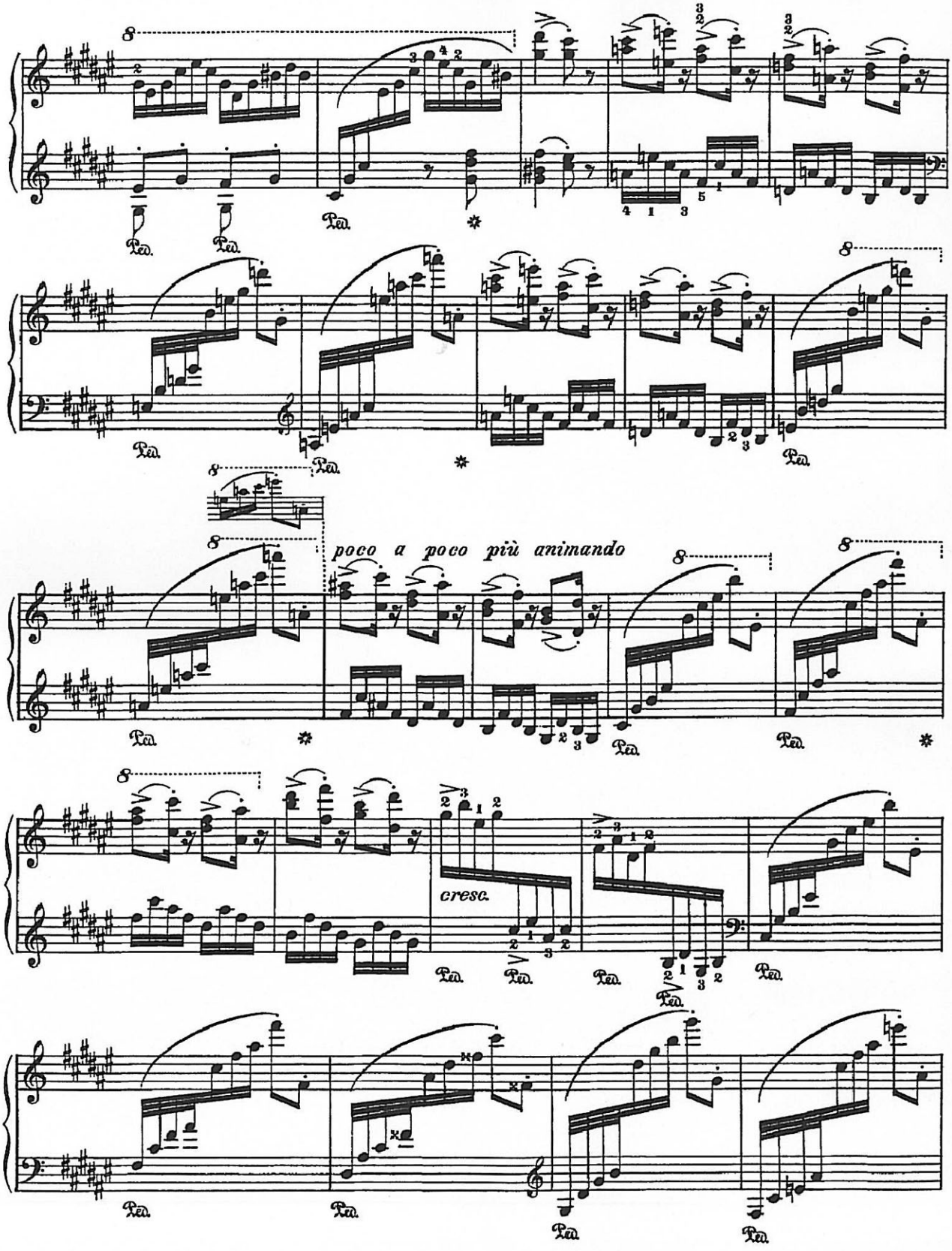

cresc.
f

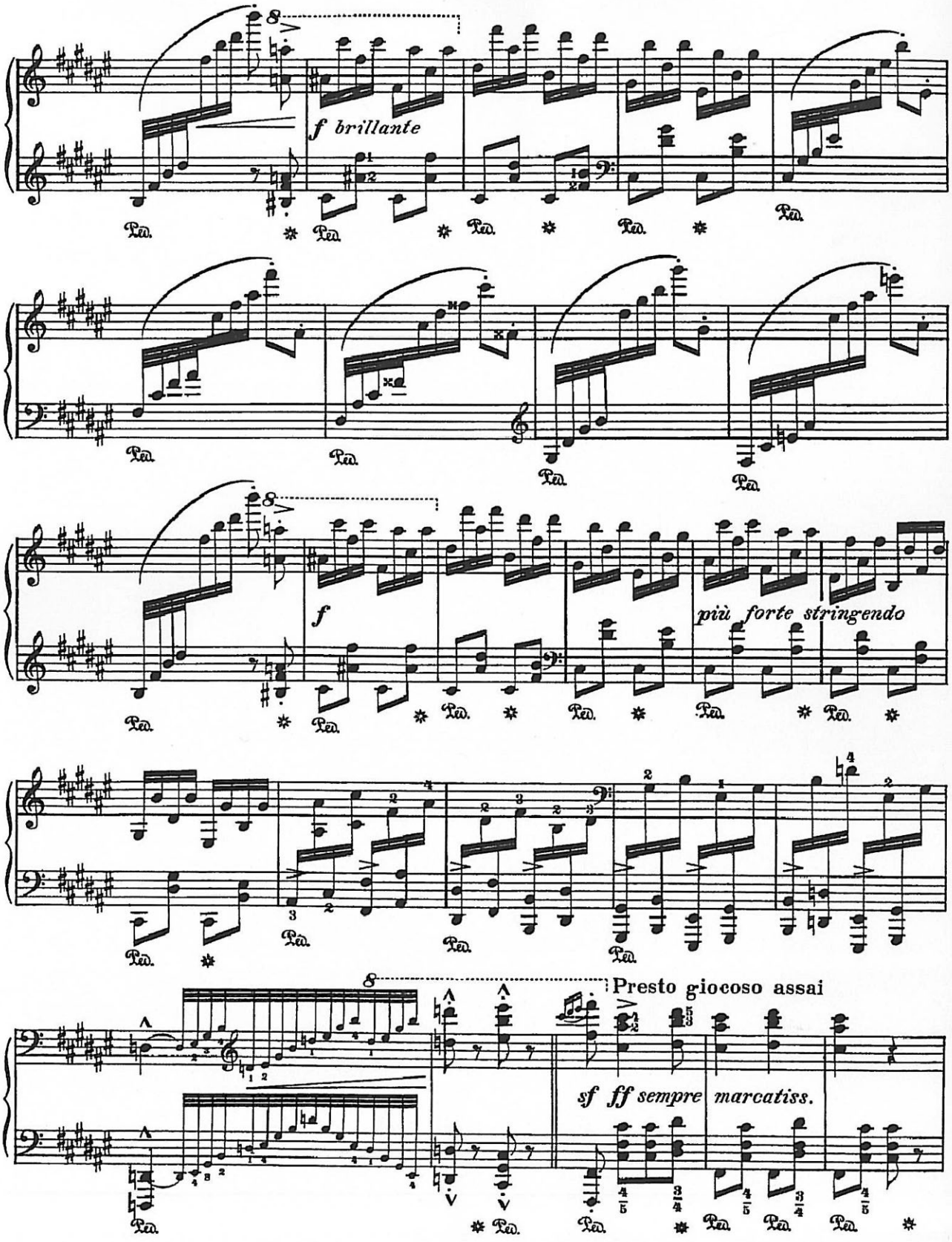

rallent.
Allegretto con grazia
dolce

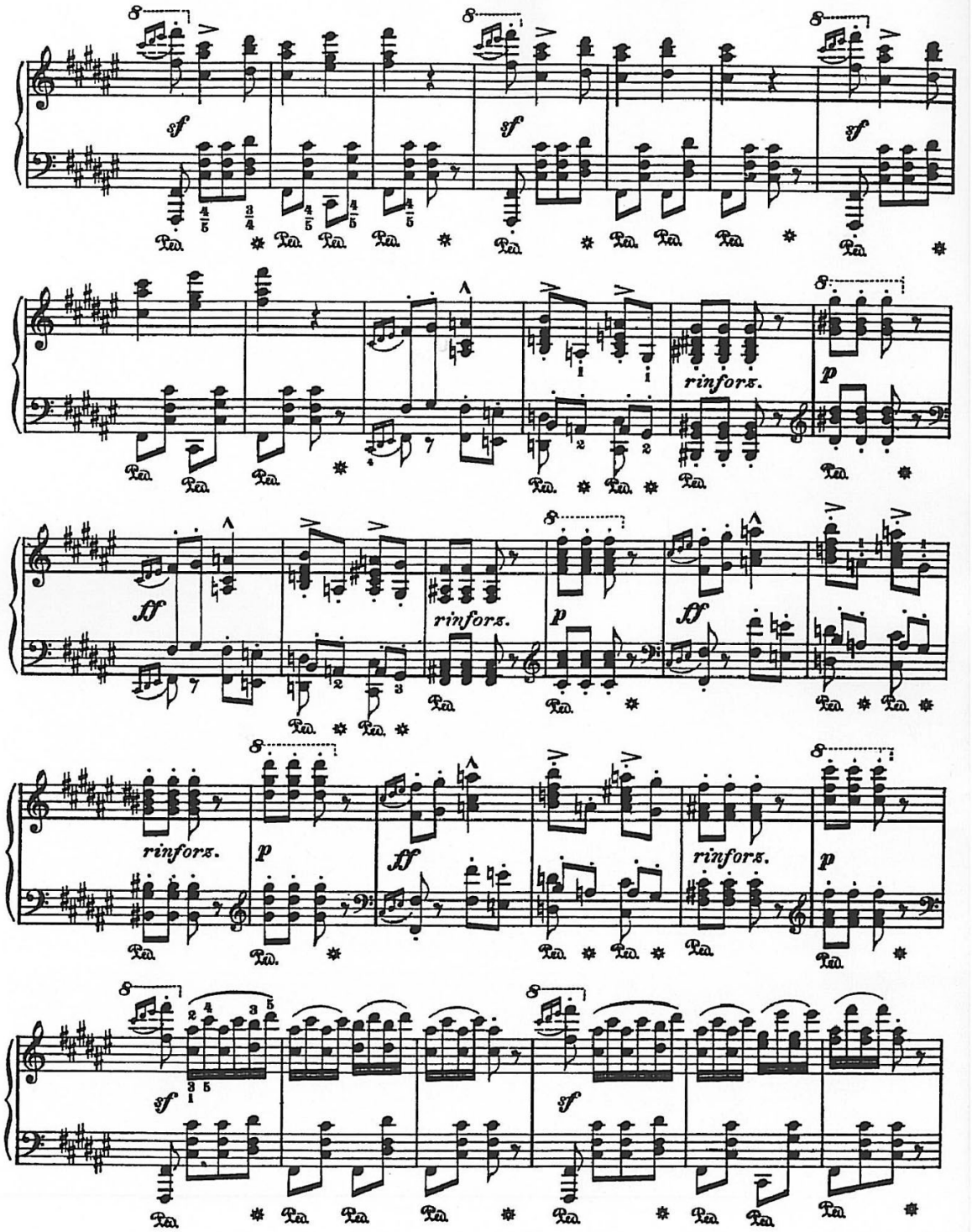

non legato
un poco animato
risvegliato
non legato

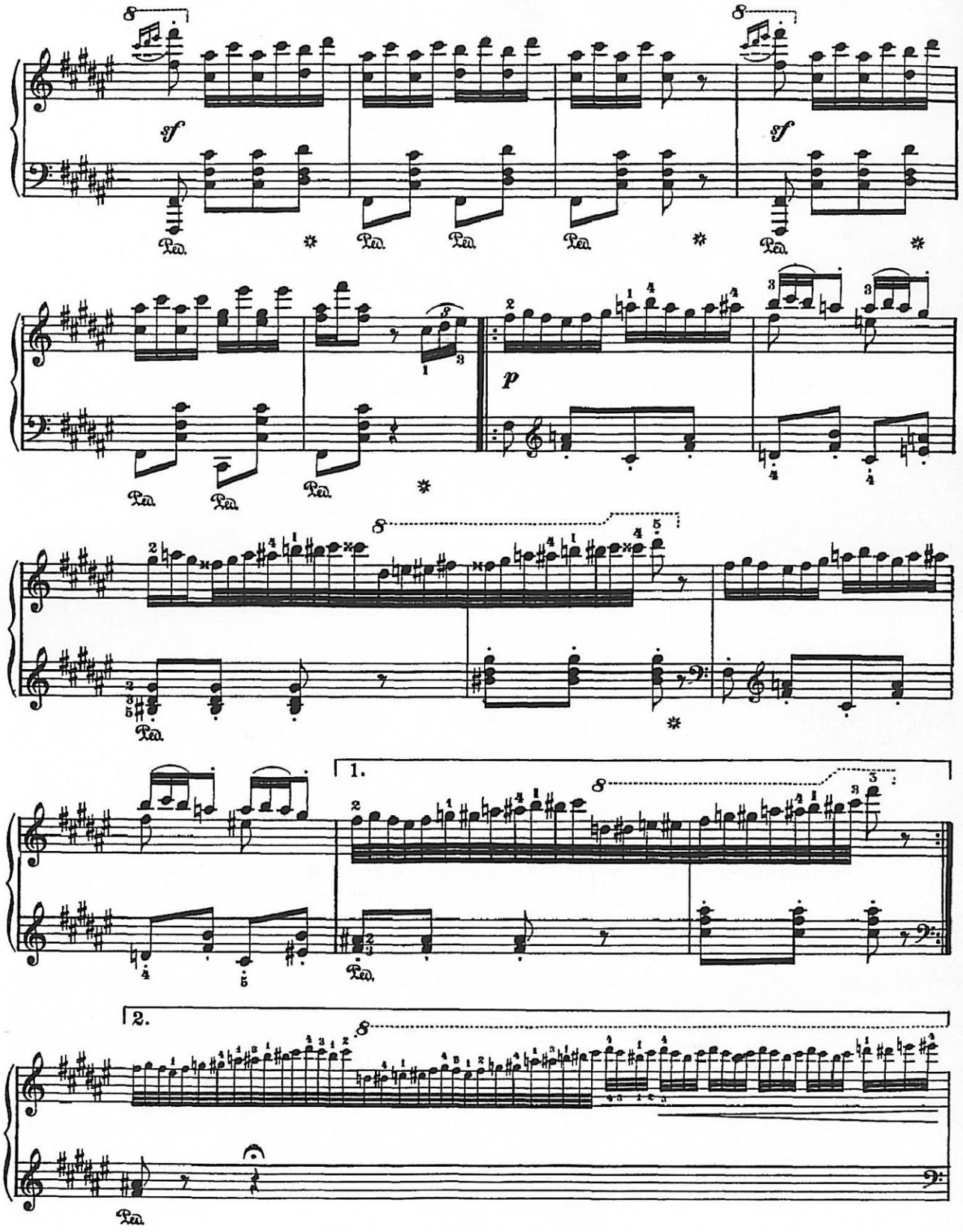


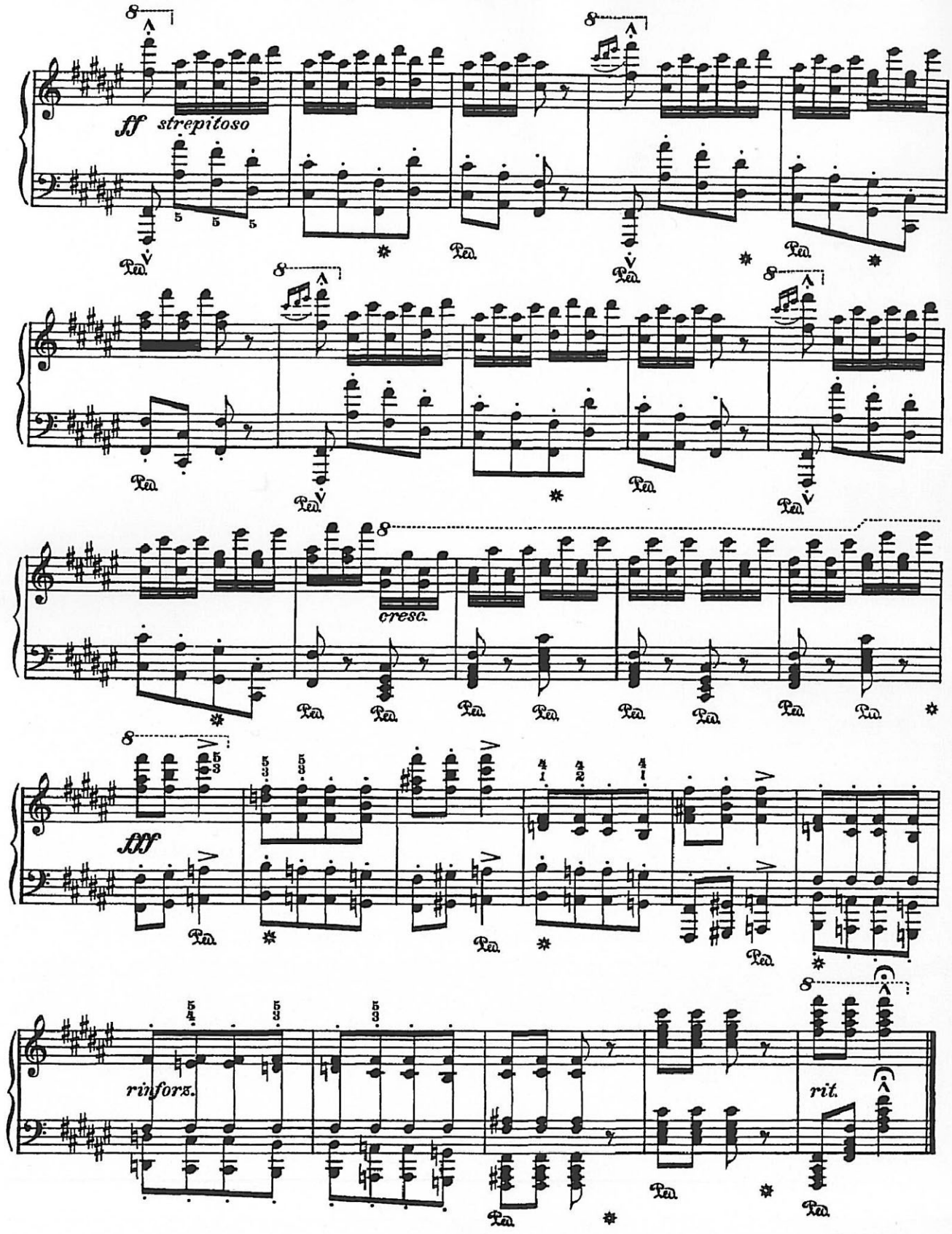
* The characteristic upper fingering, by Liszt, is the more difficult.


poco a poco più animando
cresc.


f brillante
f
più forte stringendo
Presto giocoso assai
sf ff sempre marcatiss.

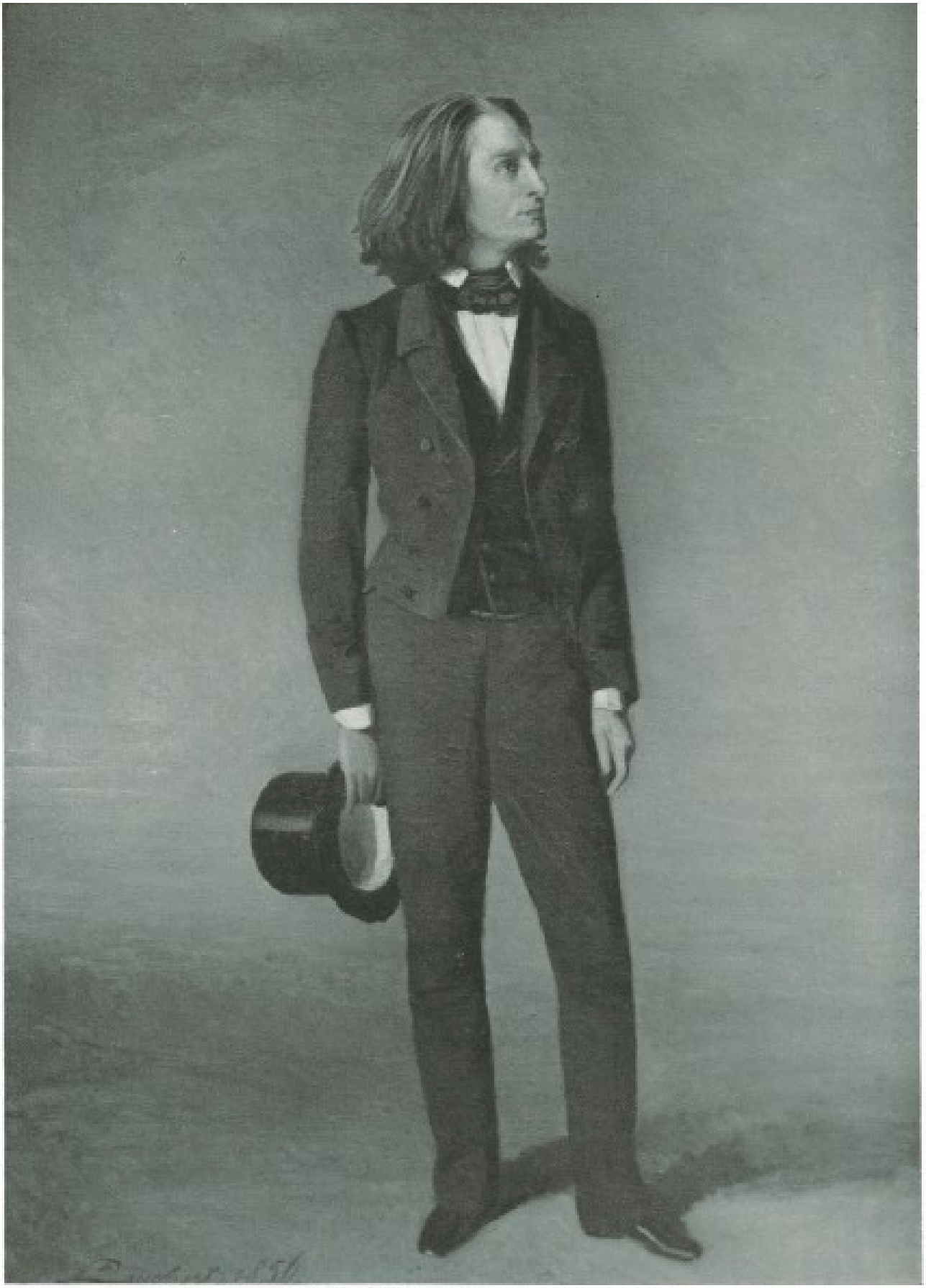

sf
rinforz.
p
ff


sf
sf
p
1.
2.

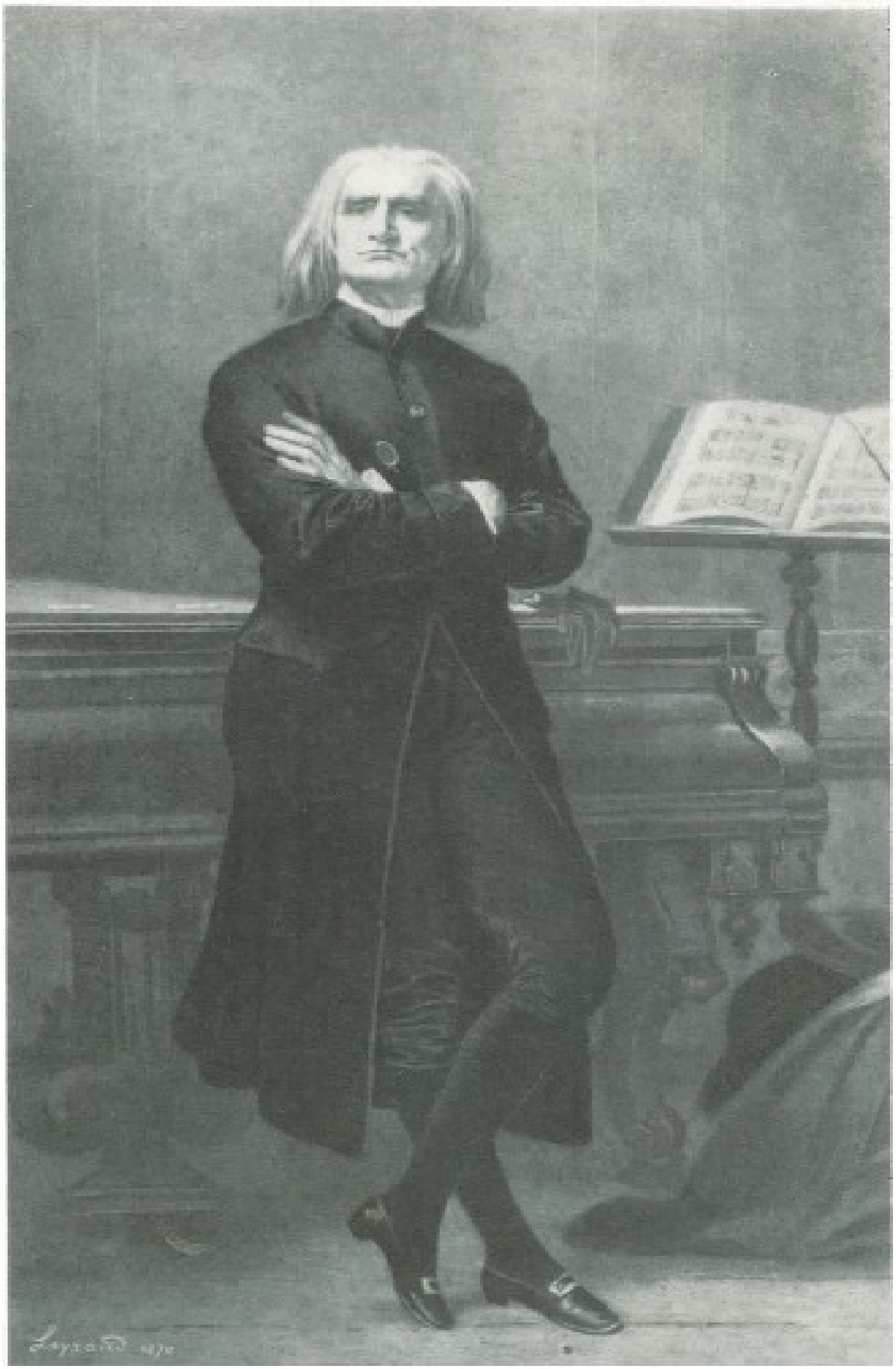

ff strepitoso
cresc.
fff
rinforz.
rit.

Rodný dům Franze Liszta v Raidingu

Franz Liszt - J. Ingres, 1839



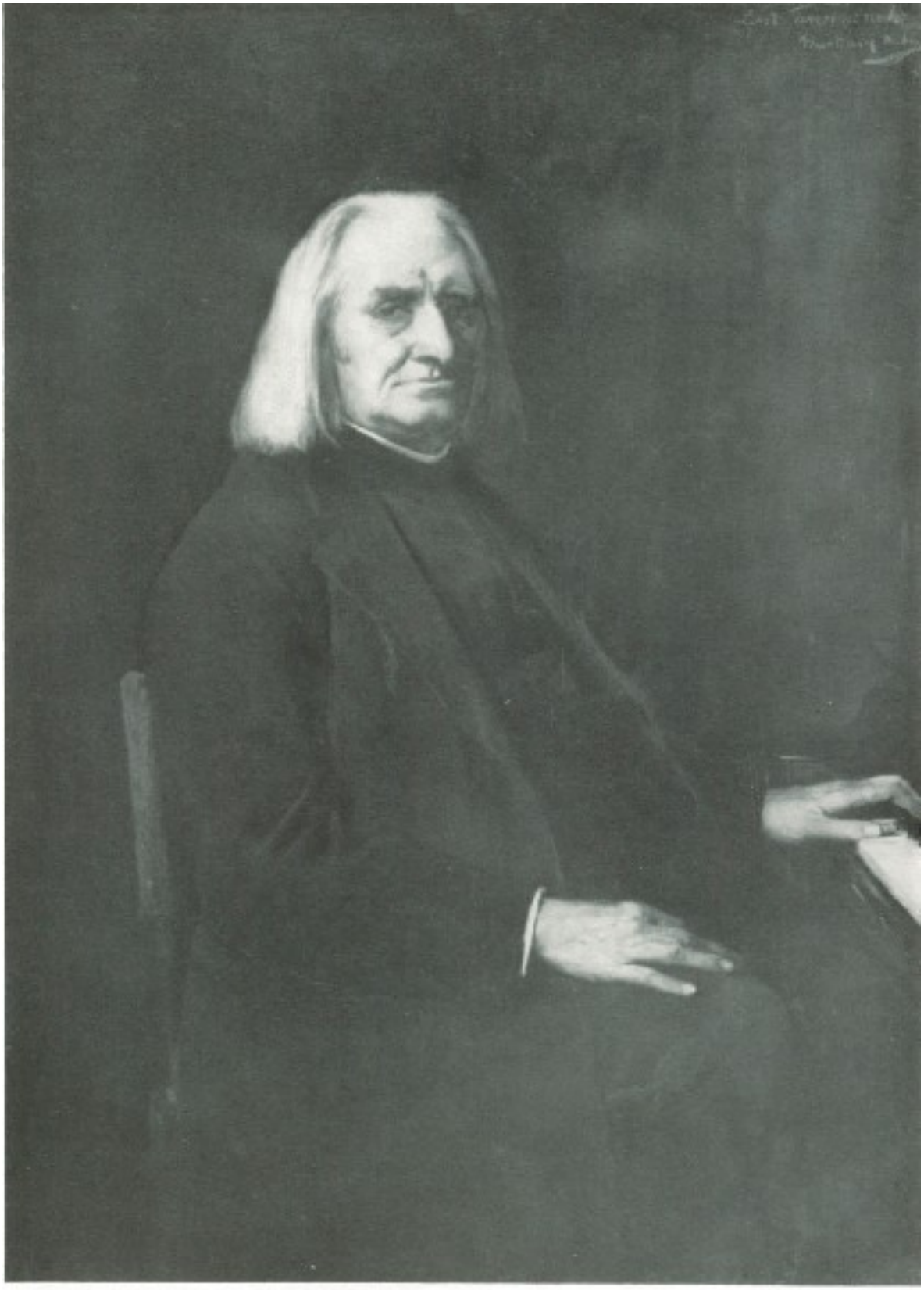
Franz Liszt - olejomalba, R. Lauchert, 1856



Franz Liszt - olajomalba, F.J.S. Tayraud, 1870

Dům kde Liszt žil za svého pobytu ve Výmaru

Klavír vídeňské firmy J.A. Streicher, na němž Liszt koncertoval v Praze v roce 1846 (Muzeum české hudby Praha)



Franz Liszt - olejomalba, M.Munkácsi, 1886