

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Mgr. Irena Černíčková

**SPECIFICKÉ ASPEKTY UHERSKÝCH RAPSODIÍ FRANZE LISZTA A JEJICH
REFLEXE V PEDAGOGICKÉM PROCESU**

Disertační práce

Studijní obor: **Hudební teorie a pedagogika**

Školitel: **prof. MgA. Petr Planý**

OLOMOUC 2015

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů. Beru na vědomí, že se na moji práci vztahují autorská práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorského zákona v platném znění.

V Praze dne

podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala prof. MgA. Petru Planému za vedení mé disertační práce a osobní podporu v průběhu celého doktorského studia. Dále děkuji mému odbornému konzultantovi prof. MgA. René Adámkovi, který mi poskytnul mnoho odborných rad potřebných při tvorbě mé disertační práce. Za laskavé poskytnutí vzácných studijních materiálů děkuji také prof. PhDr. Pavlu Klapilovi, CSc. V neposlední řadě děkuji mé rodině za dlouhodobou oporu při mé cestě za vědeckým poznáním.

OBSAH

ÚVOD.....	5
1 KOMPLEXNÍ ANALÝZA UHERSKÝCH RAPSODIÍ.....	9
1.1 Stav bádání.....	9
1.2 Kompoziční vývoj.....	11
1.2.1 Hudebně-folklorní inspirace.....	11
1.2.2 První fáze – <i>Maďarské melodie a Maďarské rapsodie (Magyar Dallok a Magyar Rapszodiák)</i>	29
1.2.3 Druhá fáze – Uherské rapsodie (Ungarische Rhapsodien).....	43
1.3 Lisztova kniha <i>Cikáni a jejich hudba v Uhersku (Des Bohémiens et de leur musique en Hongroie)</i>	53
1.3.1 Obecné informace.....	53
1.3.2 Vybrané stati z Lisztovy monografie <i>O Cikánech a jejich hudbě v Uhrách</i>	58
1.4 Hudební analýza Uherských rapsodií.....	67
1.4.1 Melodická složka.....	67
1.4.2 Kinetické složky.....	75
1.4.3 Hudební forma.....	85
1.4.4 Harmonická složka.....	95
1.4.5 Dynamická složka.....	102
1.4.6 Terminologické zvláštnosti.....	105
2 REFLEXE PEDAGOGICKÉ ROVINY OSOBNOSTI FRANZE LISZTA.....	109
2.1 Lisztova pedagogická činnost v datech a ve vzpomínkách jeho žáků.....	110
2.2 Nástin klavírně-pedagogického profilu Franze Liszta.....	113
2.3 K interpretačnímu pojetí <i>Uherských rapsodií</i>	115
ZÁVĚR.....	126
SEZNAM LITERATURY.....	129
SEZNAM UKÁZEK – BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE.....	137
PŘÍLOHY.....	142

ÚVOD

Z hlediska systematiky nominálního oboru hudební teorie a hudební pedagogiky budou jednotlivé okruhy disertační práce inklinovat k několika sférám. Obsahová linie protkne jak oblast srovnávací a historické hudební pedagogiky, tak praxeologicko-aplikačního vyústění disciplíny. Hudebně-pedagogické ukotvení bude samozřejmě pro všechny kapitoly společné při vymezení předmětu, hudebně vzdělávacího cíle i volby adekvátních vědeckých metod.

Zůžeme-li pohled na oblast předmětu hudební pedagogiky (hudebně výchovného procesu), závěry a poznatky této disertační práce budou mít aplikační vyústění především v hudební výchově profesionální a výběrově specializované. Půjde tedy převážně o intencionální a institucionální sféru hudební výchovy. Závěry badatelského úsilí, vycházející z vytyčených okruhů, by pak měly být implementovány také do metodiky adekvátních hudebních oborů. Práce samotná se však ubírá spíše směrem hudebně analytickým. Do roviny dílčích metodických systémů mohou být následující závěry začleněny, v tomto textu je však od jakýchkoliv tendencí k vytvoření metodického materiálu cíleně ustupováno.

S maximálním ohledem na objektivitu, validitu a reliabilitu zde vzniká v souvislosti s *Uherskými rapsodiemi* informační platforma, na jejímž základě může probíhat transfer získaných poznatků do oblasti předávání a osvojování si hudebních vědomostí a dovedností, směřující k odborně poučené interpretační i pedagogické činnosti.

Vzdělávací efekt mé práce tak může být směřován na oba hudební subjekty hudebně vzdělávacího aktu – studenta i pedagoga (ale také například interpreta a posluchače). Cílem bude jak rozpoznání a uspořádání jednotlivých specifík výše zmíněných klavírních děl, tak jejich přiblížení ve vyučovacím procesu. Jak již bylo zmíněno, práce ovšem nemá sloužit jako „řádce jak metodicky zacházet“ s těmito díly.

Ve druhé části jsou uvedeny informace, které netvoří ucelený klavírně-metodický obraz, ale jsou tím nejryzejším prostředkem, který může k vytvoření materiálu takové povahy posloužit. Finální výstupy mohou být nápomocny k utváření metodických procedur, uplatňujících se při prohlubování specifických vědomostí souvisejících s touto doposud nepřiliš zanalyzovanou oblastí Lisztovy tvorby. Způsob zpracování a systematizace získaných poznatků by měly u čtenáře vyústit ve vědecky poučenou reflexi *Uherských rapsodií* Franze Liszta.

Toto zohľadnenie sa môže logicky dotýkať roviny nástrojovej výuky, ale také roviny teoretického vzdelávania študentů v oblasti dejín klavírnej tvorby, literatúry a interpretácie. Cieľom práce je predloženie komplexnej sústavy hudobných prvků, jež jsou ze své podstaty v oblasti klavírnej literatúry ojedinělé či neobvyklé. Doposud publikované odborné poznatky tak budú o tyto nově pojmenované súvislosti obohatené formou tzv. klasifikačnej analýzy – tj. triedění faktů na základě ekvivalence.

Tolik na obhajobu hudobně-pedagogické roviny plánované disertačnej práce. Téma však ze své podstaty vystupuje také z pozadí niekoľika ďalších muzikologických disciplín, jako jsou hudobní teorie, hudobní historiografie (hudobní heuristika a hermeneutika), dejiny a teorie interpretácie, či hudobní praxeologie. Pokud bychom se při výčtu pohybovali na poli systematiky Ivana Poledňáka a Jiřího Fukače, metodologické východisko můžeme označit jako mozaiku disciplín vyňatých ze skupiny aspektových, syntetických a komplexních, i aplikačných okruhů muzikologického prostředí.

Součástí disertačnej práce jsou kapitoly obsahující komplexní analýzu uvedených skladeb, pričemž u většiny z nich dochází k procesu aplikácie tektonických zákonitostí z okruhu etnomuzikologie, okrajově i etnochoreologie. Sémiotická rovina vědecké práce je zaměřena na selekci a deskripcii specifických znaků *Uherských rapsodií*. Z hermeneutického hľadiska budú osvětľované všetky kompoziční (inšpirační) zdroje, včetně těch, jež se nacházející za hranicemi obsahů dekodovatelných z notového textu.

Práce obsahuje dvě základní části. V první a zároveň stěžejní kapitole je zaostřeno na komplexní analýzu *Uherských rapsodií*, z čehož vyplývají subkapitoly mapující nejen oblasti harmonických, melodických, rytmických a dynamických specifik, ale také širší pozadí tvůrčieho procesu (hudobně folklorní inspirace).

V průběhu závěrečného štádia sberu potrebných materiálů k disertácii jsem byla ze strany některých slovenských badatelů vyzývána k přehodnocení národnosti Franze Liszta a vtahována do konfrontací, jejichž hlavním cílem je, aby byl Liszt obecně uznán za skladatele slovenského. Otázka Lisztovy národnosti mi přitom již ze své podstaty nemůže být zcela lhostejná, neboť je latentně přítomna téměř ve všech zkoumaných okruzích. Poté, co jsem se však blíže seznámila s těmito tendencemi a následně tyto vnější intervence konzultovala také s niekoľika členy české i slovenské akademické obce, jsem dospěla k závěru, že nebudu ve své disertačnej práci otázku Lisztovy národnosti dále jitřit,

aby práce neskončila zcela mimo okruh klavírního cyklu *Uherských rapsodií*,¹ které se co do hudební etnicity musí vyrovnávat především s přítomností elementů cikánských.

Kdybych se v práci chtěla zabývat potencionálními vlivy lidové hudby slovenské, nemohla bych navíc s čistým svědomím zamlčet ani vlivy písňového folkloru jiného slovanského etnika, historicky, aktuálně i státoprávně přítomných burgenlandských (*gradišćanských*) Chorvatů, jejichž nápěvy prokazatelně ovlivnily tvorbu Lisztova staršího krajana Josepha Haydna.² Ostatně ani samotný Liszt přitom není co do národnostní nomenklatury nijak pečlivý. Nasvědčuje tomu i jeho označování Cikánů (viz dále): nejčastější a slovníkově korektní francouzský termín *les Bohémiens* bez zábran, i když jen sporadicky, střídá i ve francouzském textu s *Zigeuner* nebo *Romys*.

Zmíněnému problému Lisztovy národní příslušnosti, který nastoluje především ve Švýcarsku působící slovenský muzikolog Miroslav Demko,³ nelze však upírat jistou legitimitu. Zcela oprávněné je zejména Demkovo naléhavé upozorňování na věcnou i etickou nepřijatelnost obsahového splývání pojmů *maďarský × uherský*, *Maďarsko × Uhry*, k němuž bohužel dochází ve většině světových jazyků i v samotné maďarštině.⁴

Hned v úvodu je však nutno podotknout, že kromě Lisztovy zřetelně dekódovatelné snahy o přenesení výrazných rysů maďarských lidových a umělých písní do klavírní tvorby tato díla vznikala především z důvodu, který je vědeckým jazykem jen stěží uchopitelný. Šlo o Lisztovu hlubokou fascinaci a emocionální vzplanutí k životu, povaze a hudebnímu projevu jak cikánských společenství, tak jejich jednotlivých, byť i anonymních osobností.

Disertační práce předkládá v českém badatelském prostředí doposud chybějící reflexi některých vzácných primárních i sekundárních pramenů, mezi nimi i prvního odborného

¹ Při své studijní cestě do Budapešti jsem na půdě *Ústavu hudební vědy Maďarské akademie věd (Zenetudományi Intézet, Magyar Tudományos akadémia)* narazila ze strany této instituce na velkou ostražitost při zapůjčování Lisztových rukopisů k prezenčnímu studiu a následně také při snaze o získání jejich digitálních kopií. Nadstandardní míru obezřetnosti si v moderní době, přející mezinárodní vědecké spolupráci více než kdy jindy, vysvětluji jako jeden z důsledků naléhavého působení „*demkvců*“ (viz dále) právě v oblasti Lisztovy národní identity.

² Haydnovo rodiště Rohrau je od Raidingu (maď. Doborján, chorv. Rajnof), rodiště Lisztova, vzdáleno pouhých 60 kilometrů, přičemž jejich přímá vzdušná spojnice prochází burgenlandským Eisenstadtem (maď. Kismarton, chorv. Željezno) i maďarskou Šoproní (něm. Ödenburg, chorv. Šapruon). Haydn vědomě cituje ve svém Cisařském kvartetu (Kaiserquartett, op. 76, č. 3, 2. věta) nápěv chorvatské lidové písně *V jutro se ja rad vustanem* (srovnej na Youtube), který byl následně otextován jako rakouská císařská hymna, později jako hymna nacistické Třetí říše i jako současná Státní hymna Spolkové republiky Německo.

³ Z jeho spisů: DEMKO, Miroslav. *Franz Liszt – compositeur slovaque*. L'Age d'Homme: Suisse, 2003; DEMKO, Miroslav. *Franz Liszt – Ukradený skladatel*. Lisztova spoločnosť na Slovensku, 2010.

⁴ Je přitom historicky příznačné, že tato označení vedle slovenštiny a češtiny poctivě odlišují také chorvatština (ihned po tzv. rakousko-uherském vyrovnání došlo v r. 1867 i k vyrovnání chorvatsko-uherskému) a slovinština, zatímco geograficky blízká polština již nikoliv.

překladu vybraných částí Lisztova spisu *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* do českého jazyka.

1 KOMPLEXNÍ ANALÝZA UHERSKÝCH RAPSODIÍ

1.1 Stav bádání

Monografická literatura zabývající se fenoménem Lisztových *Uherských rapsodií* v českém prostředí chybí a zahraniční publikační činnost je v této tematické oblasti také velmi střídmá.

Zásadním badatelským zdrojem se tak stává (samozřejmě mimo samotný notový text) doktorská práce Dany Charlene Francey *Study of Franz Liszt's Hungarian Rhapsodies*.⁵ Stěžejní kapitola celého textu se zaměřuje na hudebně obsahovou příbuznost mezi sbírkami *Maďarské melodie* a *Maďarské rapsodie* a *Uherskými rapsodiemi*. Pro poučenou hudební i interpretační analýzu je obeznámení se s těmito vazbami důležitým předpokladem. Spíše okrajově zde najdeme také náhled do folkloristické oblasti lidových tanců, verbuňku a čardáše, která je v případě kompozičního procesu *Uherských rapsodií* neméně významných inspiračním zázemím.

V menší míře přináší sondu do problematiky vzniku *Uherských rapsodií* anglický muzikolog Alan Walker, který je autorem doposud nejrozsáhlejší (třísvazkové) biografie Franze Liszta. Text zabývající se aspekty ovlivňujícími vznik *Uherských rapsodií* nalezneme v různé míře v každém ze tří dílů.⁶ Autor zde předkládá studii obsahující převážně biografická fakta vedoucí k Lisztově zájmu o Cikány provozovanou hudbu a v jednom případě demonstruje kontinuitu mezi maďarskou písní a zvolenou *Uherskou rapsodií* na notové ukázce (*Uherská rapsodie č. 8*).

Dalším titulem dotýkajícím se svým obsahem původu, struktury a charakteristiky *Uherských rapsodií* je doktorská práce Elizabeth Loparits s názvem „*Hungarian Style In The Lisztian Spirit: Georges Cziffra's Two Transcriptions of Brahms's Fifth Hungarian Dance*.”⁷ V tomto případě je však text veden spíše v rovině shrnujícího přehledu týkajícího se hudby maďarských cikánů, života Györgyho Cziffry a analýzou jeho transkripce Brahmsova *Uherského tance č. 5*. Tématu *Uherských rapsodií* se však věnuje třetí kapitola, jejíž obsahem je komparační sonda do problematiky vazby mezi maďarskou cikánskou hudbou a Lisztovou

⁵ FRANCEY, Dana Charlene: *A Study Of Liszt's Hungarian Rhapsodies*. Vancouver: University Of British Columbia, 1992.

⁶ WALKER, Alan. *Franz Liszt. The Virtuoso Years, 1811–1847*. New York: Cornell University Press, 1983.

WALKER, Alan. *Franz Liszt. The Weimar Years, 1848 – 1861*. New York: Cornell University Press, 1989.

WALKER, Alan. *Franz Liszt. The Final Years, 1861–1886*. New York: Cornell University Press, 1997.

⁷ LOPARITS, Elizabeth: *Hungarian Gypsy Style In The Lisztian Spirit: Georges Cziffra's Two Transcription of Brahms Fifth Hungarian Dance*. North Carolina. The University of North Carolina at Greensboro, 2008.

tvorbou na straně jedné, a maďarskou cikánskou hudbou a Brahmovou tvorbou na straně druhé. Bez povšimnutí nemůže zůstat ani publikace *Liszt's Transcultural Modernism and The Hungarian-Gypsy Tradition*,⁸ jejíž autorem je anglický muzikolog Shay Loya. Jeho poznatky přibližují problematiku verbuňkového hudebního stylu obecně, ale také v souvislosti s hudební tvorbou Liszta a dalších skladatelů nejen romantického období.

Stručnější pojednání o Uherských rapsodiích přináší také publikace Johna Bell Younga - *Liszt. A Listener's Guide*,⁹ Searle Humphreyho *Hudba F. Liszta*,¹⁰ Alfreda Brendela *Musical Thoughts and Afterthoughts*,¹¹ Adriana Williamse – *Portrait of Liszt*,¹² Dereka Watsona¹³ či Zoltána Gárdonyie - *Franz Liszt: Beitrage von ungarischen Autoren*.¹⁴

⁸ SHAY, Loya: *Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian – Gypsy Tradition*. New York: University of Rochester Press, 2011.

⁹ BELL, John. *Liszt. A Listener's Guide*. New York. Amadeus, 2009.

¹⁰ SEARLE, Humphrey: *Hudba Franze Liszta*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1961.

¹¹ BRENDEL, Alfred. *Musical Thoughts and Afterthoughts*. New York: The Noonday Press, Farar, Straus and Giroux, 1991.

¹² WILLIAMS, Adrian. *Portrait of Liszt*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

¹³ WATSON, Derek. *Liszt*. London: J. M. Dent and Sons, 1989.

¹⁴ GÁRDONYI, Zoltán. *Franz Liszt: Beitrage von ungarischen Autoren*. Překlad Klara Hamburger: Budapest: Corvina Kiadó, 1978.

1.2 Kompoziční vývoj

1.2.1 Hudebně-folklorní inspirace

Rodné Uhry a jejich hudební kultura ovlivnily Liszta natolik, že především v jeho tzv. výmarském období (1848–1861) se u něj tvůrčí záběr rozrostl o rovinu absorbující hudební a v širších souvislostech také taneční folklorní prvky. Nejvýrazněji je tento motivační činitel rozpoznatelný právě v *Uherských rapsodiích*, které z komplexu Lisztova klavírního díla výrazně vybočují. To je dáno specifickými formotvornými kritérii i sémantickými vlivy, které jsou uplatňovány téměř ve všech devatenácti kusech. První analyzovaný okruh je tvořen výčtem základních prvků spadajících do té oblasti hudebně folklorních jevů, z nichž Liszt při kompozici vědomě a v mnoha ohledech i intuitivně vycházel.

Pro komplexní postihnutí všech Lisztových inspiračních zdrojů se proto musíme alespoň okrajově dotknout na první pohled vzdáleněji působících témat. Obsah této subkapitoly slouží jako průvodce od obecně platných etnomuzikologických definic až k poukázání na ty prvky maďarské lidové hudby, v nichž lze prokazatelně spatřovat prvotní původ hudebního obsahu *Uherských rapsodií*.

Vědecká systematika určuje fenomén lidové hudby jako předmět hudebně-vědní disciplíny hudební folkloristika. Zde je potřeba upozornit na hierarchický, tedy nikoliv rovnocenný vztah hudební folkloristiky a etnomuzikologie: „Termín etnomuzikologie se nekryje s dosud stále živým souslovím hudební folkloristika. Jeden pojem úplně nenahrazuje druhý. Termín se základem *étnos* dává širší možnosti a etnomuzikologie toho využívá. Do oblasti svého výzkumu nezahrnuje totiž jenom hudbu folklorní, nýbrž také hudbu umělou. Etnomuzikologie je tedy předmětem svého zájmu s to obsáhnout hudební folkloristiku, není však možný opak.“¹⁵

Přejdeme-li k samotnému předmětu hudební folkloristiky, lidové hudbě, začneme stručnou definicí Bély Bartóka: „Lidová hudba je hudba té vrstvy obyvatelstva, která je nejméně dotčena městskou kulturou.“¹⁶

Český etnomuzikolog Lubomír Tyllner se o téměř sto let později podrobněji vyjadřuje takto: „Tradiční hudba (také lidová hudba, hudební folklor, folklorní hudba, etnická hudba) je centrálním pojmem a předmětem výzkumu v oblasti tradiční hudební kultury. Zahrnuje

¹⁵ LÉBL, Vladimír. – POLEDŇÁK, Ivan. *Hudební věda III*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 779.

¹⁶ BARTÓK, Béla: *Vliv lidové hudby na dnešní hudbu umělou*. In: *Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Vojtěch, Ivan (ed.). Praha: 1960, s. 103.

soubor múzických projevů společně sdílených v delším časovém období tradovaných v rámci lidového společenství, národa, regionu, skupiny, lokality apod. Hlavními projevy tradiční hudby jsou lidová píseň a lidová instrumentální hudba vytvořená na základě podvědomě respektovaných hudebních pravidel, norem a tvůrčích stereotypů. Nejsou-li tato pravidla respektována, hudební produkt do tradice nevstupuje. Tradiční hudbu si nelze představit bez spojení s tancem, který často podmiňuje podobu instrumentální hudby. Je jen málo příležitostí, kdy se hudba objevuje bez tance, a lidový tanec bez hudby se až na absolutní výjimky neobjevuje vůbec.¹⁷

Centrálním pojmem a produktem lidové hudby je lidová píseň¹⁸, což je „hudebně-slovesný, formálně uzavřený útvar, jehož hlavním nositelem a zpravidla i tvůrcem byl venkovský zemědělský lid (zvýraznila autorka disertace); obsahovými a formálními znaky odráží povahu kolektivní kultury prostředí, jehož je součástí. Lidová píseň je fixována pamětí zpěváka, vyznačuje se ústním tradováním, variabilitou a kolektivností. Tvůrci lidové písně jsou většinou neznámí. Lidová píseň je většinou jednohlasý, někdy však i vícehlasý útvar, spojovaný zpravidla s instrumentálním doprovodem a lidovým tancem. Pojem lidová hudba je používán u národů s vyspělou uměleckou kulturou jako protiklad k umělé.“¹⁹

Zůžeme-li dále svou pozornost na vlastnosti a funkčnost lidové písně, dostane se nám této vědecké determinace: „Stavba textu a melódie sa vzájomne podmieňujú. Často je súlad medzi opakovanými slovnými spojeniami a hudobnými motívmi. Textové úseky sú spojené s paralelnými hudobnými *segmentmi*, veršové rýmy sú uzatvorené kadenčnými motívmi, rozšírené textové riadky²⁰ sa vyplňujú opakovanými tónmi melodických prvkov, opakovanými hudobnými prvkami a inými podobnými technikami. Strofickosť textovej stavby je vyjadrená v stroficky ustrojených nápevoch. Počet slabík a veršových riadkov vedie k rovnako dlhým melodickým riadkom, melodickým celkom a motívom. Syntax, kvantita, metroritmické jednotky, prízvuky a iné podobné prvky majú dôležitú úlohu v integrite piesňovej štruktúry. Vzájomne sa determinujú a len vo vzácnej komplementarite sú vysvetliteľné. Na nich je založená sémantická a funkčná súvzťahnosť oboch. Tieto vzťahy nemajú mechanický charakter, akýsi paralelný automatizmus, ale majú súčasne svoju relatívnu nezávislosť. To, čo sa vzťahuje na stavebnú stránku, nie je vždy v súlade

¹⁷ TYLLNER, Lubomír. *Tradiční hudba. Hledání kořenů*. Praha: Etnologická ústav Akademie věd České republiky, 2010. str. 52.

¹⁸ Termín *lidová píseň* je českým ekvivalentem německého *Volkslied*, zavedeného roku 1733 J. G. Herderem.

¹⁹ TYLLNER, Lubomír. In: *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha: Mladá fronta, 2007, s. 485.

²⁰ V hudební folkloristice se termín *řádek* užívá jako jednotka písňového textu (viz např. HOLÝ, Dušan. *Zpěvní jednotky lidové písně, jejich vztah a význam*. Brno, 1988). V nauce o hudebních formách mu zhruba odpovídají termíny *věta* či *dvoutaktí*, nápevný úsek odpovídající řádku však nemusí být ukončen hudebním závěrem.

s významovou stránkou piesní. Vo vrtkých strofických vetách sa v prednese realizuje synchronná prednesová, ale asynchronná obsahová štruktúra. Identická, relatívne nemenná melodická jednotka sa spája s viacerými meniacimi sa textovými strofami. Hudba zostáva nemenná, zatiaľ čo text sa mení od slohy ku slohe. Každá jednotlivá melódia ľudovej piesne sa však navyše spája s množstvom rôznych textov – síce relatívne rovnakej štruktúry, ale celkom iného obsahu a významu, ako sme na to už poukázali. Ten istý text sa spája s rôznymi melódiami a tá istá melódia sa spája v individuálnych lokálnych, regionálnych i interregionálnych variantoch s rôznymi textami [...]. Pieseň vyplňuje v danom prostredí viac alebo menej presnú funkciu. Funkcia determinuje štruktúralne prvky oboch zložiek, textu i melódie. Obe musia byť s ňou v súlade.“²¹

Tyllner vidí funkčnosť ľudovej piesne takto: „Funkčnosť je vzťahovou kategóriou väzanou zejména na interpreta jako spolutvůrce, někdy i tvůrce folklorní skladby, na společenství, které ji přijímá a sdílí, na příležitost, situaci, prostředí a podmínky, ve kterých dochází k jejímu uplatnění. Každý produkt tradiční hudby je spojen s některou funkcí a navíc těžko hledáme folklorní skladbu, která by byla nositelkou funkce jediné. Tradiční hudba jako celek, ale i jednotlivé její produkty jsou jevem polyfunkčním a jejich funkce estetická (dominantní v hudbě umělecké) nebývá prvořadá a ustupuje do pozadí na úkor funkcí mimoestetických.“²²

Pro potřeby komplexního porozumění významu jednotlivých písní a jejich typů by tedy bylo nezbytné přezkoumání také v souvislosti s každodenním životem obyvatelstva, které zpěv takových písní provozuje. Nicméně při zpracování tematiky Lisztových rapsodií se celkovému mapování sahajícímu až do sociálně-regionální klasifikace můžeme vyhnout a při odkrývání spojitostí mezi maďarskými lidovými písněmi a *Uherskými rapsodiemi* vystačíme pouze s analýzou hudební.

Hlavní linie určující oblast Lisztových inspiračních východisek vede kontinuálně třemi základními body: **1.** maďarská lidová a umělá píseň → **2.** produkce těchto písní cikánskými kapelami → **3.** Lisztova fascinace uměleckým projevem cikánských kapel.

V tomto řetězci však došlo k Lisztovu zásadnímu a dnes již etnomuzikologicky prokazatelnému omylu, týkajícího se jeho třetího bodu. Liszt totiž mylně identifikoval hudební materiál, s nímž cikánští interpreti ve svých produkcích disponovali, např. nedostatečně rozlišoval atributy *cikánský – uherský*, potažmo i *cikánský – maďarský*.

²¹ ELSCHÉKOVÁ, Alica: *Teória a realita vzťahov medzi textami a nápevmi ľudových písní*. In: *Hudobnofolkórne druhy a ich systémové súvzťažnosti*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1988, s. 32.

²² TYLLNER, Lubomír: *Tradiční hudba. Hledání kořenů*. Praha: Etnologická ústav Akademi věd České republiky, 2010, s. 157.

Prostřednictvím mnoha dobových pramenů je tato problematika osvětlena v následujících kapitolách.

Doposud nejplodněji se tematice maďarské lidové písně věnoval Béla Bartók (1881–1945). Shromáždil rozsáhlý sběratelský a muzikologický materiál související s oblastí bývalých Uher, který doposud nebyl kvalitativně ani kvantitativně překonán. Je proto logické, že při nástinu základní charakteristiky maďarského folkloru vyjdeme z jeho poznatků a závěrů. Jeho nejvýznamnějším etnomuzikologickým dílem je monografie *Maďarská lidová píseň (A Magyar Népdal)*²³. Ve spolupráci s další významnou maďarskou hudební, vědeckou a pedagogickou osobností, jíž byl Zoltán Kodály (1882–1967), kategorizoval Bartók v rámci svého badatelského úsilí maďarské lidové písně do tří základních skupin, písňových tříd, označených A, B, C. Aby odlišil lidové písně od písní umělých (městských), užíval Bartók pro ty lidové také termínů *hudba maďarské vesnice* či *rolnická píseň (parasztdal)*, jež vymezuje takto: „Pojem *rolnická hudba* zahrnuje, obecně řečeno, všechny melodie, které se udržují v rolnické třídě určitého národa ve větší či menší oblasti po více či méně dlouhou dobu²⁴ a představují spontánní vyjádření hudebního citění této třídy. Z hlediska lidové tradice můžeme rolnickou třídu definovat takto: je to část obyvatelstva zabývající se výrobou základních předmětů a materiálů, jejíž potřeba vyjadřování, fyzického a duševního, je více či méně uspokojována vyjadřovací formou, odpovídající jejich vlastní tradici, nebo formou pocházející z vyšší (městské) kultury, která je rolnickým obyvatelstvem instinktivně přizpůsobena tak, aby vyhovovala jejich vlastním názorům a dispozicím.“²⁵

1) Staré maďarské lidové písně – třída A

Dříve než vymezil v maďarském písňovém folkloru staré písně, podnikl Bartók několik studijních cest do ciziny, dokonce i mimo Evropu, aby tamní lidové písně podroboval historicko-srovnávacímu zkoumání. Měl k tomu velmi dobré jazykové vybavení, znal mj.

²³ BARTÓK, Béla: *A Magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924.

Překlady: *Das ungarische Volkslied*. Walter de Gruyter. Berlin. 1925. -.
The Hungarian Folk Song. M. D. Calvocoressi. London: Oxford University Press, 1931.

²⁴ Slovní spojení „více či méně“ Bartók v dalším textu obhajuje různorodostí základních faktorů (časového, zeměpisného či politického určení), které tuto sociální skupinu formují.

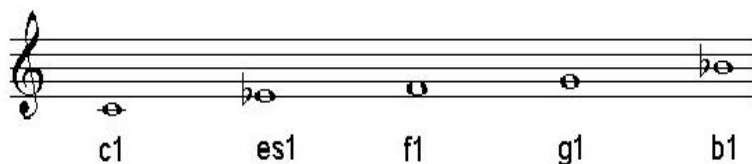
²⁵ BARTÓK, Béla: *The Hungarian Folk Music*. Překlad M. D. Calvocoressi. London: Oxford University Press, 1931, s. 12. Český překlad citace – autorka disertace. Všechny následující překlady z anglických a německých zdrojů přeložila rovněž autorka disertace.

jazyky všech s Maďarskem sousedících národů.²⁶ Maďarskými šovinisty (horthyovci) byl napadán za to, že za maďarské peníze studuje cizí písně.

S původní podobou maďarských venkovských písní se dnes setkáme jen zřídka. Postupem času podléhaly jejich nápěvy mnoha vnějším vlivům, původní nápěvná vrstva se začala prolínat s novějšími hudebními prvky.

Každá strofa těchto písní je složena ze dvou, tří, nejčastěji však ze čtyř veršů (řádků). Každému verši náleží samostatný melodický úsek, přičemž první dva jsou vždy odlišné. Melodickým základem je zde pětistupňová řada, tzv. pentatonika, vyznačující se absencí půltónového intervalu (tzv. pentatonika anhemitonická), která má původ v hudební kultuře asijských národů.

Pentatonika



Pentatonický základ melodií si Maďaři do Panonie přinesli ze své východní pravlasti, spolu se svým jazykem. Z jistého hlediska jsou tedy národem představujícím součást jedné kulturní tradice rozprostírající se od území Číny až po Černé moře.²⁷

V písních třídy A nacházíme jedno z nejvýraznějších rytmických zakončení lidových písní vycházející z tečkovaného rytmu. Je parlandového původu, reflektuje přízvukné a délkové poměry maďarštiny, která, podobně jako čeština nebo slovenština, ale na rozdíl od většiny dalších evropských jazyků (němčiny, francouzštiny, italštiny, ruštiny, polštiny...), disponuje slabičnými délkami a má ustálený slovní přízvuk na první slabice, která ovšem

²⁶ Bartókova matka Paula Terézia (roz. Voitová) byla Slovenka, narodila se v Martině (1857). Sám Bartók sestavil rozsáhlou dvoudílnou sbírku slovenských lidových písní: Bartók, Béla. *Slovenské ľudové piesne I, II*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1959, 1970.

²⁷ Touto problematikou se podrobněji zabývá ve svých publikacích maďarský muzikolog Bence Szabolcsi. SZABOLCSI, Bence. *A zene története*. Budapest: Zeneműkiadó vállalat, 1958. Překlad: *Dejiny hudby*. Štátne hudobné nakladateľstvo. Přeložil Július Albrecht. Praha, Bratislava. 1962, s. 17–25. Dějinám hudby umělé se Szabolcsi věnuje ve své další publikaci: SZABOLCSI, Bence. *Magyar zenetörténet kézikönyve (Stručné dějiny maďarské hudby)*. Zeneműkiadó, 1955. Překlad: *A Concise History of Hungarian Music*. Corvina Press. Přeložili Sára Karig a Fred Macnicol. Budapešť, 1974.

může být krátká. Deklamačním důsledkem je tečkovaný rytmus nápěvu ve specifické podobě *těžká krátká – lehká dlouhá*:



Těmto písním je vlastní textová izometrie, tzn. rovnoslabičnost veršů patřících k jednotlivým melodickým úsekům. V rámci sběratelské činnosti bylo shromážděno zhruba tisíc nápěvů této třídy, což je však jen zlomek celkového počtu Bartókem systematicky zaznamenaného materiálu.

2) Nové maďarské (*novouherské*) lidové písně – třída B

Tyto písně vznikaly teprve počátkem devatenáctého století. Jejich struktura zahrnuje opět čtyři verše symetrického charakteru, přičemž první a čtvrtý verš se vždy shodují (tzv. *reprízová forma*, též *malý návrat*). Jednotlivé typy jsou: **A A⁵ A⁵ A**, viz ukázka č. 2²⁸, **A A⁵ B A**, **A B B A** a **A A B A**, přičemž formy **A B B A** a **A A⁵ B A** (index 5 znamená transpozici řádku A o čistou kvintu nahoru), tvoří přibližně 60 procent písní reprízového typu a v maďarském folklorním repertoáru jsou ustáleny dodnes.

Ukázka č. 1

Tempo giusto

Ju-hász-legény a ha-tá-ron fu-ru-lyál, Sző-ke kislány sé-tál a nyá-ja u-tán.
Sző-ke kis-lány fordítsd meg a nyá-ja-mat, Meg-szol-gá-lom ér-te fá-rad-sá-go-dat.

Reprízová forma těchto písní vznikla pod vlivem evropské hudby, která tohoto schématu využívala již od 16. století. Jejich melodika vychází ze starých heptatonických řad

²⁸ V ukázce č. 2 vidíme pentatonickou melodiku, charakteristická zakončení řádků tečkovaným rytmem, textovou izometrii a kvintovou transpozici (A⁵).

zahrnujících dórský, aiolský či mixolydický modus, nejcharakterističtější však stále je intervalové uspořádání respektující pentatonický systém, který v rolnických písních všeobecně přetrvává, a to na rozdíl od pozdějších nápěvů, které vznikaly až od poloviny devatenáctého století, mnohdy pod vlivem umělých písní. Jsou to právě rolnické písně, které tvoří základní fond autentického maďarského hudebního folkloru.

Dominujícím znakem je i v této skupině tečkovaný rytmus. Jeho latentní tanečnost spolu s převažujícím milostným obsahem textů způsobily, že tyto písně rychle získaly oblibu zejména mezi mládeží. Uherští vojenští odvedenci je šířili i do nemaďarských oblastí Uher.

Béla Bartók na závěr svého výzkumu stanovil množství písní třídy B počtem 3200.²⁹

V celkovém mapování maďarských lidových písní je nezbytné uvést také přibližně deset tisíc nápěvů, jejichž struktura nezapadá ani do jedné z prvních dvou skupin (A a B). Bartók ji někdy označuje jako **třidu C**. Jedná se o písně silně ovlivněné lidovými písněmi okolních zemí, zejména rakouskými a německými. Tyto vlivy do Uher pronikaly paradoxně přes Čechy a Moravu, neboť západní Uhry s rakouským Burgenlandem představovaly, jak jsme již naznačili v úvodní kapitole, kulturně specifické a folklorně proto obtížně prostupné území. Zatímco lidové písně tříd A a B se vyznačovaly šesti až dvanáctislabičnými melodickými úseky, u písní ovlivněných cizími či nelidovými faktory počet slabik stoupal až k 25. Vedle písní izometrických jsou zde i heterometrické.³⁰ Nápěvnost byla spíše ovlivňována dur-mollovým tonálním cítěním.

Uvedené třídění do tříd A, B, C má zjevný genetický základ. Bartók však nahlížel na maďarské lidové písně i strukturálně. Vycházel přitom ze vztahu mezi nápěvem a textem.

Podobně činili i Bedřich Václavěk a Robert Smetana v rozsáhlém doslovu k Sušilově souhrnné edici moravských lidových písní.³¹ Mluví zde o dvou *typech* lidových písní, a to instrumentálním (českém, potažmo západním) a vokálním (moravském, východním), které jistým způsobem korespondují s následujícím Bartókovým strukturálním dělením. Proto lze i u Bartóka mluvit o typech (typologii), i když on sám používal termínu *rytmus*.

²⁹ BARTÓK, Béla: *Maďarská ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov* (originál *Népzeneék és a szomszéd népek népzeneje*). In: Hudobnovedný sborník. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied. Přeložila Janica Kováčová. 1954, s. 97. Ruský překlad: *Народная музыка Венгрии и соседних народов*. Музгиз. Москва. 1976.

³⁰ Jednotlivé verše strofy nemají stejný počet slabik.

³¹ SUŠIL, František. *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Praha: Čin, 1941.

Základní trojdílnou typologii těchto rytmů maďarských lidových písní formuloval Bartók takto:

1) Rytmus *tempo-giusto* (přísnější)

S převážně stejnými tónovými délkami prvotní hudba vznikala pravděpodobně ve spojení s rytmickým tělesným pohybem (tancem, prací). Na tomto primitivním stupni se sotva mohly utvářet složitější rytmické obrazce.

2) Rytmus *parlando-rubato*

Když se melodie postupně oddělovaly od tělesných pohybů a byly zpívány samostatně, uvolňovala se i tvrdá taneční sevřenost původního rytmu. Rytmus nápěvu se začal přizpůsobovat rytmu podloženého textu, jeho jednotlivé tóny si zpěvák mohl empaticky prodlužovat. Tento vývojový stupeň vykazují maďarské, slovenské a rumunské *parlando-rubatové* melodie.

3) Rytmus *tempo-giusto*, vzniklý ztuhnutím *rubatového přednesu* (tedy jakési *tempo-giusto-rubato*, pozn. autorky)

Mnohé rytmické obrazce se v *rubatovém přednesu* časem upevňovaly. Jestliže se pak tyto nápěvy vracely, ať již z jakéhokoliv důvodu (např. aby sloužily jako hudba k tanci), k přednesu *tempo-giusto*, ponechávaly si komplikovanější rytmické obrazce vzniklé při *rubatovém přednesu*. Tak se tento třetí vývojový stupeň, vycházející z rytmu *tempo-giusto*, stal mnohem složitějším než původní rytmus *tempo-giusto* prvního vývojového stupně.³²

Autorem prvních sběratelských edičních počínů zacílených na folklorně-hudební materiál byl János Erdélyi (1814 -1868). Jeho zásluhou se objevovaly v letech 1846–1848 v tištěné podobě notové záznamy lidových písní.³³

Stěžejními sběratelskými osobnostmi druhé poloviny devatenáctého století pak byli Károly Színi³⁴, István Bartalus³⁵ a Áron Kiss.³⁶

³² Bartók, Béla: *Das ungarische Volkslied (orig. A Magyar népdal)*. Berlin: Walter de Gruyter.1925, s. 8. Z němčiny přeložil Pavel Klapil, 2007.

³³ ERDÉLYI, János: *Magyar népköltési gyűjtemény, népdalok és mondák (Sbírka maďarské lidové poezie, písní a pověstí)*. Pest: Kiszaludy Society, 1846–1848.

³⁴ SZÍNI, Károly: *A magyar népdalai és dallamai (Lidové písně a melodie)*. est. Heckenast Gusztáv. 1865.

³⁵ BARTALUS, István: *Magyar népdalok, egyetemes gyűjtemény. I–IV (Maďarské lidové písně, univerzální sbírka)*. Budapest, 1873–1896.

³⁶ KISS, Áron: *Magyar gyermekjáték gyűjtemény (Sbírka dětských maďarských písní)*. Hornyánszky, Viktor. Budapest, 1891.

Většina dalších sběratelů devatenáctého století se zabývala nótami, tedy umělými písněmi, produkovanými autory ze sociálního prostředí střední třídy (viz dále) a hudební bohatství nacházející se mezi vesnickým obyvatelstvem tak zůstávalo na okraji jejich zájmu. Zoltán Kodály to komentuje takto: „Oni nedokázali udělat těch rozhodujících *deset kroků* od kostela k selské chalupě. Je to právě těch deset kroků, které je oddělují od výsledků dosažených modernějšími sběrateli.“³⁷

Na počátku dvacátého století zažila sběratelská aktivita útlum způsobený především první světovou válkou. Výrazný posun v této badatelské oblasti učinili až Bartók a jeho současník, již zmiňovaný Kodály. Bartók pro svou stěžejní a zde již citovanou monografii *A Magyar népdál* sebral, systematicky uspořádal a odborně okomentoval 320 maďarských lidových písní. V případě Kodályho díla *A magyar népzene* jde o sbírku 206 písní, s obdobným etnomuzikologickým systémem zpracování jako u Bartóka. Maďarská akademie věd započala v roce 1934 postupné budování kompletní sbírky maďarských lidových písní, jejíž dosavadním obsahem je deset dílčích titulů: Dětské (*Gyermekjátékok*, 1951), Výroční (*Jeles Napok*, 1952), Svatební (*Lakodalom*, 1955), Milostné (*Párosítók*, 1959), Smuteční (*Siratók*, 1966), Typy národních písní 1 (*Népdaltípusok 1*, 1973), Typy národních písní 2 (*Népdaltípusok 2*, 1987), Typy národních písní 3 (*Népdaltípusok 3*, 1992), Typy národních písní 4 (*Népdaltípusok 4*, 1995), Typy národních písní 5 (*Népdaltípusok 5*, 1997).

Celý hudební materiál lidových písní lze ovšem třídit také na základě dalších kritérií, na příklad podle sociální funkce, subregionálního přiřazení nebo pohlaví či věku zpěváků. Tyto klasifikace však zde, z důvodu jejich relativní odtažitosti od hlavního tématu práce, již reflektovat nebudeme.

3) Zlidovělé umělé písně (nóty)

Byly to napodobeniny venkovských lidových písní, více či méně zdařilé. Vznikaly jako městská obdoba oblíbených rolnických písní třídy B, písní novouherských. Jejich adresáty byly uherská šlechta (tzv. grófové) a buržoazie, interprety převážně cikánské kapely, z nichž pocházela také značná část jejich autorů.

Často docházelo k tomu, že se některé z těchto nelidových písní se dostávaly mezi venkovský lid a byly zde bez podstatnějších změn zpívány spolu s rolnickými písněmi, od nichž byly mnohdy, zejména když nebyl znám či tradován autor, k nerozeznání. Tímto

³⁷ KODÁLY, Zoltán. *Folk Music of Hungary (A magyar népzene)*. Překlad: Ronald Tempest a Cynthia Jolly. Budapest: Corvina, 1971, s. 18.

jevem byly položeny základy pro chybné ztotožnění maďarské lidové hudby s hudební produkcí cikánských kapel, ztotožnění, které pomýlilo i Liszta. Je však nutno dodat, že široké vrstvy nejen maďarských konzumentů stále a rády podléhají tomuto třpytivému kulturnímu klamu, nóty jsou v maďarských médiích, na suvenýrových zvukových nosičích apod. podsouvány jako pravé maďarské lidové písně a jsou stále velmi oblíbené.

Součástí tohoto stylového prolínání byla i infiltrace chromatických elementů, např. zmenšených a zvětšených intervalů do jinak důsledně diatonických rolnických písní.

V následující ukázce můžeme v taktu označeném Nb. (= *nota bene*) vidět interval zmenšené kvinty, jehož napětí je umocněno delšími hodnotami not. Je to i doklad toho, jak hlavně cikánští interpreti vnášeli novodobé harmonicko-formotvorné cítění; interval *es - a* má latentní harmonii S - D a v rámci druhé poloviny písně tak představuje poloviční harmonický závěr předvětí. Formové schéma je **AA⁵BA**.

Ukázka č. 2

Hej, gazd-u-ram, ad-ja ki a bé-rem, A jó-szá-gát to-vábbb nem ő-ri-zem.

Nb.
El-szegődtem szomszéd-várme-gyé-be, Csikósnak a csi-kó-sok kö-zé-be.

Intervalové postupy užívané v nótách následně systematická hudební teorie reflektovala jako tzv. cikánské stupnice, mollovou a durovou, charakteristické dvěma tzv. nezpěvnými kroky, tj. zvětšenými sekundami.³⁸

Cikánská stupnice mollová



³⁸ Lisztova rodina přesídlila v roce 1821 z Raidingu do Vídně. Lisztova koncertní činnost mimo jeho rodnou vlast trvala až do roku 1839. Pro jeho hudební cítění, po tak dlouhou dobu pěstované především vídeňským a pařížským městským prostředím, zněly pentatonická i cikánská melodika exoticky.

Cikánská stupnice durová



Kromě cikánských stupnic se tyto písně opíraly samozřejmě o moderní stupnice durové a mollové, nicméně Liszt v okruhu hudební produkce tohoto typu nejvíce inklinoval právě k hudbě vznikající na pozadí cikánských stupnic.³⁹

Nejplodnějším z autorů nót byl Pista Dankó, který byl ještě stále ovlivňován rolníckými písněmi. Jeho tvorba čítá více než čtyři sta písní opatřených texty.⁴⁰

Autoři nót jsou někdy pejorativně označováni za „*druhořadé napodobitele pravého maďarského stylu, skladatele třetího řádu*“⁴¹ apod. Hra těchto cikánských kapel nabývala postupem času stále silnější virtuosní improvizací charakter, což také značně oslabovalo autorskou pozici původního tvůrce.

Cikánští hudebníci se inspirovali hudbou majoritního národa, jejíž charakteristické rysy často přeháněli, aby se zalíbili domácímu publiku. Lze to pozorovat nejen v Maďarsku, ale i v balkánských zemích, v Moldávii, na Ukrajině, v Rusku, ve Španělsku (flamenco) i jinde.

Následující čtyři ukázky jsou názornými příklady písní tohoto typu. Autorem textů i nápěvů je József Dóczy (1863–1913). Pro tyto nóty je příznačné autorsky předepsané polaritní určení na písně táhlé (*hallgató*) a rychlé (*frisska*), stejně jako skutečnost, že písně jsou opatřeny již hotovým klavírním doprovodem (což však obecně nebyvalo absolutní nutností) a akordovými značkami (které se již objevovaly častěji). Předepsaný akordový doprovod ukazuje na záměrnou přílišnou proharmonizovanost, popírající diatonický charakter písnového folkloru prostřednictvím chromatických akordů, zejména mimotonálního zmenšeného septakordu VII. stupně. Také předepsané vedení basu (akordové značky s lomítkem) je pro folklor nestylové, neboť vede k nadměrnému užívání akordických obrátů.

³⁹ Jak bude v následujících kapitolách doloženo, bylo to právě charakteristické napětí intervalu zvětšené kvarty, tedy zvýšeného čtvrtého stupně v moll, které Lisztu tolik uchvacovalo.

⁴⁰ To nebylo zvykem. Pokud byl cikánskými autory zanechán nějaký hudební materiál, neobsahoval zpravidla texty písní.

⁴¹ KODÁLY, Zoltán. *Folk Music of Hungary* (originál *A magyar népzene*). Překlad: Ronald Tempest a Cynthia Jolly. Budapest: Corvina Press, 1971, s. 24.

DARUMADÁR ÚTNAK INDUL

DÓCZY József
(1863–1913)
zenéje és verse*

Hallgató

Cm Fm H^o Cm As⁷ G⁷ Cm Fm Cm

Da - ru - ma - dár út - nak in - dul, bú - csú - zik a fész - ké - től.
Ta - vasz - szal, ha a tó - par - ton kék ne - fe - lejs vi - rág - zik,

Fm Cm/EsFm/D Cm/G As⁷/G⁷ Cm Fm Cm F⁷ B⁷

Mesz - sze hangzik búspa - na - sza dél - re szál - ló fel - hők -ből. Majd, ha én is
Da - ru - ma - dár új - ra meg - jön, nem ma - rad el so - ká - ig. De a - ho - vá

Es D⁷/A D⁷ G⁷ Cm H^o

út - ra ke - lek, Én még sok - kal mesz - szebb megyek, Nem jár ar - ra
én el - me - gyek, Ott nincs se tél, sem ki - ke - let, Nincs sze - re - lem,

Cm E^o Fm Cm/Es Fis^oG Cm Fm Cm

a ma - dár sem, Nem jut el a só - haj - tás sem o - dá - ig.
nin - csen fél - tés, Nin - csen on - nan viz - sza - té - rés so - ha sem.

* A kötetben szereplő valamennyi dal zenéjét és szövegét Dóczy József szerelte

Ukázka č. 4

FELFUTOTT A SZEDERINDA VÉGE

DÓCZY József

Friss csárdás

Cm C⁷ Fm D⁷/Fis D⁷ G G^{9b} Cm/A G⁷/H Cm G⁷ Cm

Fel - fu - tott a szeder - in - da vé - ge, át - ö - lel - te a ró - zsa - t,

Gm D⁷/A Gm/B Cm A/Cis A⁷ D D^{9b} Gm/E D⁷/Fis Gm D⁷ Gm

Át - ö - lel - ném én is a ga - lam - bom li - li - om - szál de - re - kát.

G Fis⁹G⁷/F Cm/EsG⁷/DCm Fm Fis⁹ G Fm/As Cm/G Fm⁹G G⁷/D Cm/Es D⁷ G

Ha é - des pi - ros aj - kad csó - ko - lom, A csó - kot én már nem is szá - mo - lom.

Cm C⁷ Fm D⁷/Fis D⁷ G⁷ G^{9b} Cm/A G⁷/H Cm G⁷ Cm

Jól tudom, hogy tízig meg nem ál - lok, drá - ga kin - csem, an - gya - lom!

Ukázka č. 5

ÉDESANYÁM, KÖSSÉ FEL A KENDŐT A FEJÉRE

Hallgató DÓCZY József

Dm Gm/D Dm Gm⁶ Dm A⁷ Dm

É - des - a - nyám! Kös - se fel a ken - dőt a fe - jé - re,
 É - des fi - am! Azt a kis - lányt verd ki a fe - jed - ből!

C/E C⁷/E F Dm/C⁷ F Dm Fis^o Gm.

Menjen el egy bar - na lány - hoz ki a fa - lu - vég - re! É - des - a - nyám, azt a kis - lányt
 Nem ér - dem - li, hogy te sze - resd, szí - ved - ből, lel - ked - ből! Azt ü - ze - ni: szebb le - gény is,

Dm/F Gm Gis^o A Dm Gm/DDm Gm⁶ Dm A⁷ Dm

el sze - ret - nem ven - ni, Kér - dez - ze meg, a - kar - e a fe - le - sé - gem len - ni.
 gaz - da - gabb is kér - te, É - des - a - nyám, fáj a szí - vem majd meg - ha - sad ér - te.

KIT GYÁSZOL A FECSKEMADÁR

DÓCZY József

Hallgató

Dm A⁷/E Dm/F B⁷ A⁷ A⁷/D Dm

Kit gyá-szol a fecs-ke-ma-dár, o-lyan bú-san mért csi-cse-reg az á - gon?
Nagy a vi-lág, el-búj-do-som, hírt se hal-lasz bar-na ba-bám fe-lő - lem,

Am E⁷/H Am/C F⁷ E⁷ E⁷/A Am D⁷

En-gem si-rat, en-gem gyá-szol, nincs én-ná-lam ár-vább a nagy vi-lá - gon.
Meg-ől en-gem a sze-re-lem, ha meg-ha-lok, fecs-ke le-gyen be-lő - lem.

Gm Gm/E Dm/F A/Cis Dm Gm Dm/F A⁷/E Dm E⁷/H B⁷_{5b} A

Gön-dör-ha-jú szép sze-re-töm hűt-len-né lett, el-sze-ret-ték én-tő - lem,
Roz-ma-rin-gos ab-la-ko-don tűrd meg ba-bám ma-gá-nos kis fész-ke - met,

Dm A⁷/E Dm/F B⁷ A⁷ A⁷/D Dm

Si-rass, si-rass fecs-ke-ma-dár, Is-ten tud-ja mi lesz most már be-lő - lem.
Hadd kér-dez-zem reg-gel, es-te, mért öl-ted meg a hű-sé-ges szí-ve - met.

První a po dlouhou dobu nejproslulejší osobností z řad cikánských hudebníků byl houslista a primáš János Bihári (1764–1827). Jeho hudební odkaz byl připomínán ještě dlouho po jeho smrti a formou písemné vzpomínky se mu dostalo uznání také od samotného Liszta: „*Tóny, které vyluzují jeho housle, dopadají na náš očarovaný sluch jako slzy. Kdyby paměť má byla bývala z měkké hlíny a každý tón hřebem dýmantovým, nebyly by se tóny ty vryly v paměť mou pevněji a trvaleji.*“⁴²

Nejvýznamnějšími autory z okruhu skladatelů městské třídy byli ve druhé polovině devatenáctého století Kálmán Simonffy (1832–1889), Elemér Szentirmay (1836–1908), Béni Egressy (1814–1851), Béla Kler (1820–1882) Károly Thern (1835–1887). Ještě před nimi vynikal také skladatel a houslista s českými kořeny, Anton Csermák (1741/44–1822).⁴³ Z řad cikánských hudebníků se systematické kompoziční činnosti věnovala jen hrstka. Jmenujme však alespoň jména Mirko Farkas (1829 –1890), Pál Rác (1837–1886) a již jmenovaný Pista Dankó (1858–1903).

Chceme-li postihnout všechny podstatné a prokazatelné rysy maďarského folkloru, jimiž byl Liszt výrazně ovlivněn, musí mít tato subkapitola přesah také do okruhu taneční folkloristiky.

Uherské rapsodie spadají do rámce hudebních kompozic vycházejících z pozadí tzv. verbuňkového instrumentálního stylu. Verbuňk je tanec, jehož historie sahá do začátku 18. století a jeho název je odvozen z německého slovesa *werben*.⁴⁴ Tanec se vyskytuje na území Maďarska, Slovenska a Slovácka. Jedná se o mužský tanec s třídílnou formou: předzpěv táhlé písně, taneční pomalejší díl a tanec v rychlém tempu. Tato třídílnost je však charakteristická především pro verbuňk provozovaný na Slovensku a Slovácku. Ve struktuře maďarského verbuňku úvodní předzpěv ve většině případů chybí a je složen ze dvou tempově rozdílných dílů pomalý – rychlý (*lassan*, též *hallgató* – *frisska*). Výrazným rysem tohoto hudebně-tanečního fenoménu je aspirace na virtuosní provedení tanečních kroků a figur. Přenesením tohoto požadavku do hudební složky vznikl instrumentální styl propagující virtuositu také v řadách folklorních muzikantů. Pomalý díl verbuňku je vsazen vždy do $\frac{4}{4}$ taktu a rychlý díl do $\frac{2}{4}$ taktu.

⁴² RAMANN, Lina: *Franz Liszt Gesammelte Schriften*. Sešit č. 6: *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*. Přeložila autorka této disertace, a to z anglické verze uvedené v publikaci WALKER, Alan: *Franz Liszt – The virtuoso Years*. New York: Cornell University Press, 1983, s. 63.

⁴³ Liszt se jeho hudebnímu odkazu věnuje ve své knize *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (s. 487–502).

⁴⁴ Výraz související s odvodem neboli verbováním mladých mužů do vojenské služby. Odtud vychází charakteristika verbuňku jako tance mužského.

Ve druhé polovině devatenáctého se na území bývalého Uherska výrazně rozšířila s verbuňkem charakterově příbuzná hudebně-taneční forma – čardáš. Tento párový tanec je příznačný úvodním pomalým dílem, tzv. lassanem, při němž je taneční složka tvořena mužským sólem, a rychlým dílem, tzv. frisskou, při níž se tancuje v páru. Pro přesné vyjádření původu tance zde vycházíme z dvojího způsobů nahlížení na tuto problematiku: „Na jednej strane čardáš pramení v ľudovej tradícii a ľudové vrstvy Uhorska tvorili príslušníci viacerých národností. V tomto zmysle je produktom uhorským. Na strane druhej vzniká ako národný reprezentant uhorskej dvorskej spoločnosti, a jako protipól k v tomto čase rozšíreným inonárodným tancom. Keďže poprednú vrstvu uhorskej šľachty tvorili Maďari, spája sa čardáš aj s prívlastkom maďarský.“⁴⁵

Hudební složka čardáše se opírala o novouherský styl, spojený s temperamentním a na virtuozytú zacíleným provedením převážně cikánskými kapelami. V úvodním lassanu byl kladen důraz na výrazovou stránku přednesu, zatímco v rychlé frissce bylo zacíleno především na virtuozytú nejen primáše, ale všech hráčů kapely. Tyto stylové tendence Liszt přenesl s drobnými odchylkami do všech svých *Uherských rapsodií*.

Později, na přelomu devatenáctého a dvacátého století, komponovali čardáše v duchu novouherského stylu i další maďarští autoři, například Lóránd Frater (1872–1923), Árpád Balázs (1874–1941), Erno Lányi (1861–1923) či již zmiňovaný József Dóczy (1863–1913).

Výše uvedení skladatelé byli téměř ve všech případech kompozičními amatéry a jejich vztah k hudební tvorbě byl určován spíše osobním nadšením než profesními předpoklady. Hned po jejich vzniku se tyto kusy stávaly jakýmsi „společným majetkem“ široké veřejnosti a o podrobné informace v souvislosti s původem jejich autorů nebyl mezi posluchači zájem, alespoň ne v takové míře, aby autoři museli svůj skladatelský status obhajovat hudebním vzděláním. Z důvodu velké poptávky byla jejich díla tištěna bez ohledu na základy publikačního principu, který je v dnešní době nazýván autorským právem. Skladatelé *maďarských nót* vytvořili velké množství hudebního materiálu, který později přejali do svých hudebních děl autoři z okruhu tzv. umělé hudby.

Kromě Liszta vtiskli čardášový cikánský styl do své tvorby nejvýrazněji Joseph Haydn,⁴⁶ Franz Schubert,⁴⁷ Maurice Ravel,⁴⁸ Pablo de Sarasate⁴⁹ a Johannes Brahms.

⁴⁵ STRAKOVÁ, Barbora: *Čardáš – historický vývin v spoločensko-kultúrnych kontextoch*. In: *Prostředí tance. Hranice identity a jejich překračování*. Praha: Nipos, 2008, s. 14.

⁴⁶ Klavírní trio op. 82, třetí věta Rondo all'ongarese (komponováno v roce 1795), Koncert pro klavír a orchestr D dur, 3. Věta – Rondo all'ongarese.

⁴⁷ Schubert, Franz: *Divertimento all'ongarese*, op. 58. Vídeň. 1826 (komponováno 1824).

Poslední z nich zkomponoval pod jeho vlivem *Uherské tance*, které se dodnes těší velké popularitě jak ve své původní verzi pro čtyřruční klavír, tak v mnoha instrumentacích.⁵⁰ Nemalý ohlas měl tento styl i v klasických operetách obou Johannů Straussů, Franze (Ferenca) Lehára, a Emericha Kálmána. Za zdaleka nejproslulejší však je nutno považovat čardáš italského (neapolského) skladatele a houslisty Vittoria Montiho (1868–1922).

Stejně jako ve sféře vesnického života, také v městském prostředí se písně šířily ústní tradicí, což je u cikánských interpretů, a ovšemže nejen u nich, stěžejní způsob uchování hudebního dědictví.⁵¹ Důkazy o jejich inspiračních zdrojích pramenících z okruhu rolnických písní se na přelomu devatenáctého a dvacátého století začaly objevovat až s rostoucí činností sběratelů a terénních výzkumníků zaznamenávajících tyto materiály písemně, a na počátku dvacátého století také pomocí fonografu.⁵²

Tečku za pojednáním o maďarském hudebním folkloru tvoří myšlenky osobností nejpovolanějších. Kodály použil pro vyjádření originality lidových písní výstižnou metaforu: „Z dálky vypadají i vyšívané sukně Mezökövesd⁵³ všechny stejně, ale mezi mnoha tisíci žádné dvě nejsou zcela stejné.“⁵⁴

Bartók se zase „sklonil“ před lidovou písní slovy: „Jsem přesvědčený, že každá z našich pravých lidových písní v takzvaném užším slova smyslu je skutečným vzorem nejvyšší umělecké dokonalosti. Považuji je za stejně mistrovské dílo v malém, jako ve světě větších forem jakoukoliv Bachovu fugu nebo Mozartovu sonátu.“⁵⁵

⁴⁸ Ravel, Maurice: *Tzigane* (pro housle a klavír). První provedení skladby se uskutečnilo v roce 1924 v Londýně. Dílo je věnováno maďarskému houslistovi jménem Jelly d'Arányi, silně ovlivněnému osobností houslového virtuose Josepha Joachima.

⁴⁹ Sarasate, Pablo de: *Cikánské melodie (Zigeunerweisen)*, op. 20.

⁵⁰ Brahms, Johannes: *Ungarische Tänze*. Simrock. Berlín. č. 1–10 vydány v roce 1869 (komponovány v roce 1868) a č. 11–21 vydány v roce 1880 (komponovány téhož roku).

⁵¹ Ústní tradice je také hlavní příčinou vzniku písňových variant.

⁵² Fonograff – přístroj pro mechanické zachycení a reprodukci zvuku, sestavený roku 1877 T. A. Edisonem (1847–1931). Zvuk zachycený membránou a přenesený na chvějící se hrot vrýval zvukovou drážku do staniolového, později voskového válčičku. Od roku 1910 byl fonograf postupně vytlačován technicky vyspělejším gramofonem.

⁵³ Výšivkami bohatě zdobené sukně z oblasti kolem maďarského města Mezökövesd.

⁵⁴ KODÁLY, Zoltán. *Folk Music of Hungary* (originál *A magyar népzene*). Překlad: Ronald Tempest a Cynthia Jolly. Budapest: Corvina Press, 1971, s. 62.

⁵⁵ Bartók, Béla. *Postrehy a názory*. Bratislava: Štátné hudobné vydavateľstvo, 1965, s. 75.

1.2.2 První fáze – *Maďarské melodie a Maďarské rapsodie (Magyar Dallok a Magyar Rapszodiák)*

Prvním dokumentovatelným okamžikem, jenž měl pro Liszta v souvislosti se vznikem *Uherských rapsodií* zásadní význam, bylo setkání s cikánskou skupinou provozující své hudebně-taneční projevy v blízkosti jeho rodného města Reiding v době, kdy mu bylo devět let. Je adekvátní označit tuto událost jako prvotní a současně směřodatný moment utvářející jeho kladný postoj k fenoménu cikánského hudebního umění.⁵⁶

To, co Liszt na cikánské hudbě tolik obdivoval, byla její improvizální, impulzivní a živelná povaha. Ta pro něj také byla později zřejmým důkazem, že hudba interpretovaná Cikány je jejich vlastním kulturním dědictvím uchovávaným tradičním způsobem z pokolení na pokolení. Bylo to v souladu s jeho vlastním pojetím umění jako něčeho elementárního v lidské povaze. Ve světle dnešních civilizačních měřítek byla v devatenáctém století drtivá většina cikánského obyvatelstva negramotná, z čehož vyplývá absence jakéhokoli formálního hudebního vzdělání.

Z řad mimořádných cikánských muzikantů na mladého Liszta nejsilněji zapůsobila osobnost již zmiňovaného cikánského houslisty Jánose Bihářiho.⁵⁷

„Zrovna jsem začal dospívat, když jsem slyšel onoho velkého houslistu, bylo to v roce 1822... Hrával celé hodiny, aniž by si nějak všimal plynutí času... Jeho hudební vodopády se řítily pod duhovou klenbou nebo klouzaly v jemném bzukotu... Jeho vystoupení mi muselo vstřípnit do duše esenci něčeho velkodušného a radostného, neboť když uvažuji o jeho způsobu hry, tak se emoce, které jsem tehdy pociťoval, dají porovnat s mystickými elixíry namíchanými v tajných středověkých alchymistických laboratořích.“⁵⁸

⁵⁶ Cikáni se dostali do Maďarska přes Balkánský poloostrov v průběhu patnáctého století. Oproti Rusku, Polsku, či Turecku se jim zde dařilo poměrně dobře. V devatenáctém století žili Cikáni spolu s Maďary navzdory sociálně-kulturním rozdílům.

⁵⁷ János Bihári založil jednu z tehdy nejpopulárnějších cikánských kapel, v níž byl každý z hráčů virtuosem. Mezi lety 1802 a 1824 koncertovali v Maďarsku, Sedmihradsku a Rakousku, oblečení do svých barevných národních krojů. Bihářiho kapela hrála jednou ve Vídni v přítomnosti císaře, který byl tak dojat jejich exotickou hudbou, že se Bihářiho zeptal, co by chtěl jako znak císařské přízně. Bihári požádal o šlechtický dekret po celou svou cikánskou kapelu! Jednou z jejich nejoblíbenějších hudebních kreačí byla Bihářiho úprava *Rakoczyho* pochodu – melodie, o které se dlouho tvrdilo, že ji sám složil. Tuto starou maďarskou melodii však zkomponoval Michael Scholl, kapelník vojenské hudby Esterhazyho regimentu v Pešti až po roce 1820. V roce 1824 se převrátil kočár, ve kterém Bihári cestoval a zlomil si levou ruku. Tím skončila jeho kariéra a kapela se rozpadla. Bihári zemřel v roce 1827, ve věku pouhých 58 let a zanechal v bídě vdovu a jediné dítě. Veškeré bohatství utratil během svého bujarého života.

⁵⁸ Ramann, Lina: *Franz Liszt Gesammelte Schriften. Vol. 6 – Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880–1883, s. 225. Do češtiny přeloženo z anglické verze, in. WALKER, Alan. *The virtuoso Years (1811–1847)*. New York: Cornell University Press, 1983, s. 63.

Nejpestřejší vzpomínky z dětství, zobrazující kočující kmemy cikánů, jejich zvyky, jazyk a hudbu Liszt později obsáhle popsal ve své knize *Des Bohémiens et leur musique en Hongrie*, viz subkapitola 1.3.

Od roku 1821 se Lisztova rodina usadila ve Vídni. Po mnoho dalších let trávil Liszt všechn svůj čas koncertní a později také pedagogickou činností mimo svou domovskou zem. Do rodného kraje se vrátil až v roce 1839 v rámci svého několika měsíčního koncertního turné. Ještě předtím, v roce 1838 ve svých poznámkách píše:

„Mým záměrem bylo...ponořit se sám, pěšky, s batohem, do nejopuštěnějších míst Maďarska (Uher, pozn. autorky).⁵⁹ To se ale nestalo.“⁶⁰

Vzpomínky na cikánské kapely a zvláště na houslistu Biháriho se nedaly ničím vymazat, což Liszta vedlo k uskutečnění návratu do rodné země. Během těchto svých cest Liszt obnovil kontakt s Cikány a jejich hudbou, mimo jiné osobně navštěvoval cikánské tábory. Jednu takovou absolvovanou zkušenost zaznamenal písemně následně:

„Ženy tančily, hrály na tamburíny a opakovaly výkřiky, jak se tak pohybovaly dopředu a dozadu. Kovové kroužky a mince se pohybovaly na každém prstu a třpytily se v záři ohně. Nalévala se pálenka a tanec byl stále divočejší. V pozadí byl slyšet skřípot špatně namazaných os vozů, jak se posunovaly dozadu, aby udělaly více místa tanečnickům. Navíc bylo slyšet divoké výkřiky mladíků, kteří předváděli salta, metalí kozelce a fanaticky bojovali o plný pytel ořechů. U ohně posedávalo pár starých žen se zježenými vlasy, zanícenýma očima, roztaženými nosními dírkami a bezzubými dásněmi, čímž ještě více podbarvovaly tuto scénu.

Když si dobře prohlédli koně, které nedávno dostali, začali se muži zbožně usmívat a ukazovat krásu svých zubů bílých jako sníh. Potom začali praskat klouby dlouhých prstů, jakoby nabitých elektřinou, napodobujíc kastaněty. Pak začali vyhazovat do vzduchu čepice, přičemž se natrásali jako krocani. A znovu zkoumali své koně. Náhle však, jako by je podnítila vděčnost a nefalšovaný průchod citů, jež se po celou dobu pokoušeli projevit a přistoupili ke vznešenějším tématům. Chopili se svých houslí a cimbálu, a teprve teď došlo na divoké vášně. Friska nebyla dlouhá, avšak přecházela do divokého járotu a pak téměř do deliria.

⁵⁹ Při překladovém stádiu vědecké práce v rámci Lisztovské tematiky je vhodné mít na paměti, že Liszt se začal maďarský jazyk učit až v dospělosti, přibližně kolem třicátého roku svého života.

⁶⁰ In: *Pages Romantique*. Éditions Chantavoine. Paris: Alcan, s. 235. Z francouzštiny přeložila Kateřina Černíčková. Text v originálním (francouzském) jazyce i odkaz na původní zdroj uvádí Zoltán Kodály v knize *Folk Music of Hungary*, s. 151. Německý překlad Lisztova textu In: LISZT, Franz: *Gesammelte Schroften*, Vol. 2. Leipzig: Breitkopf und Härtel, s. 225.

Poslední stádium bylo možno přirovnat k závratí a křečovitému svíjivému pohybu, který byl vrcholem dervišské extáze.“⁶¹

Nikdo, kdo si poslechne téměř všudypřítomné dlouhé virtuosní pasáže *Uherských rapsodií*, nemůže být na pochybách o hypnotizujícím vlivu, který na Liszta cikánská hudba měla. V roce 1841 napsal Edmundu Singerovi:⁶² „Tento druh hudby je pro mě něco jako opium, které se mi občas stává potřebou.“⁶³

Princezně Sayn-Wittgenstein⁶⁴ napsal roku 1847 v podobném tónu:
„*Víte, jakou zvláštní přitažlivost pro mě má tato (cikánská, pozn. autorky) hudba.*“⁶⁵

Narůstající výskyt verbuňkového hudebního stylu pak inspiroval cikánské kapely k rozdělení jejich improvizací na dvě části – pomalou a rychlou (*lassan, friss*). Přes jejich živelné provedení Cikáni zakrývali důležité hudebně-kulturní rozdíly a vše přetvořili v jeden umělecký proud. Liszt, jako mnoho dalších muzikantů v té době, nesprávně interpretoval projevy kombinování starých a nových hudebních prvků a dospěl k závěru, že hudba hrána Cikány s takovým přesvědčením musí být vytvářena jimi a musí být součástí jejich kulturního dědictví.

Náklonnost k cikánským hudebníkům u Liszta kulminovala mezi lety 1840 a 1847, kdy postupně publikoval sbírku klavírních skladeb pod názvem *Maďarské melodie a Maďarské rapsodie*.⁶⁶ Hudební materiály, z nichž při kompozici těchto děl vycházel, Liszt sesbíral během svých dvou koncertních cest protínajících právě jeho rodnou zem.⁶⁷ Poprvé to bylo na přelomu roku 1839 a 1840, druhá návštěva je datována o šest let později.

V říjnu roku 1846 napsal z města Dáka⁶⁸ své dlouholeté družce Marii d'Agoult⁶⁹ následující řádky:

⁶¹ Ramann, Lina: *Franz Liszt Gesammelte Schriften. Vol. 6 – Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880–1883, s. 137. Do češtiny přeloženo z anglické verze, in. WALKER, Alan: *The virtuoso Years (1811–1847)*. New York: Cornell University Press, 1983, s. 64.

⁶² Edmund Singer (1831–1905) – maďarský houslista.

⁶³ Mara, La: *Franz Liszt's Briefe. Vol. 1 – Von Paris bis Rom*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893. Do češtiny přeloženo z anglické verze Mara, La: *Letters of Franz Liszt. Vol. 1 – From Paris to Rome*. Anglický překlad Constance Bache. London: H. Grevel & Co., 1894, s. 205.

⁶⁴ Princezna Carolyne Sayn-Wittgenstein – původem polská šlechtična, se kterou se Liszt poprvé setkal v roce 1847 při koncertní cestě v Kyjevě. Od té chvíle až do roku 1861 tvořili v osobním životě pár.

⁶⁵ Mara, La: *Franz Liszt's Briefe. Vol. 2 – Von Rom bis ans Ende*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893. Do češtiny přeloženo z anglické verze Mara, La: *Letters of Franz Liszt. Vol. 2 – From Rome to the End*. Anglický překlad Constance Bache. London: H. Grevel & Co., 1894, s. 95.

⁶⁶ Diář obsahujícími torza rukopisů těchto děl je zachován v Lisztově archivu ve Výmaru, Ms. 1, 5, 7 a 9.

⁶⁷ U *Maďarských melodií* jsou v dedikaci uvedeni Leo Festetics (1800–1884) – Maďarské melodie č. 1–6 a Casimir Esterházy (1805–1870) – Maďarská melodie č. 7.

⁶⁸ Maďarské město Dáka leží od Raidingu necelých sto kilometrů východním směrem.

⁶⁹ Marie d'Agoult (1805–1876) – francouzská spisovatelka píšící pod pseudonymem Daniel Stern. Byla Lisztovou životní partnerkou a porodila mu tři děti – dceru Blandine (1835–1862), Cosimu (1837–1930) a syna

„Během mého dočasného pobytu v Maďarsku jsem sesbíral řádu úryvků, s jejichž pomocí lze velmi dobře znovu sestavit hudební epos této zvláštní země, jejímž rapsódem bych se rád stal. Nových šest dílů, dohromady stovky stránek, které jsem právě publikoval ve Vídni pod souhrnným názvem *Maďarské melodie* – před šesti lety jsem měl dostatek materiálu na 4 díly – tvoří téměř kompletní cyklus této fantastické „epopeje“. Napůl galský (protože v písničkách jsou takové rytmy, jaké se dříve vyskytovaly jako výraz pocitů již vyhynulých civilizací a jejich hrdinů) a napůl cikánský. Jak se tím prokousávám, vypadá na to na další dva nebo tři díly, abych to celé komplexně zakončil.“⁷⁰

Maďarské melodie (*Magyar Dallok*) č. 1–7,⁷¹ byly vydány ve dvou svazcích (druhý obsahuje jen č. 7) v roce 1840. *Maďarské melodie* č. 8–11⁷² byly vydány v roce 1843, taktéž ve dvou svazcích, z nichž každý obsahoval dva kusy.⁷³ *Maďarská melodie* č. 9 je u Liszta prvním publikovaným příkladem verbuňkové hudební formy,⁷⁴ kterou později uplatňoval téměř ve všech *Uherských rapsodiích*.⁷⁵ V těchto klavírních kusech již můžeme rozpoznat také další základní charakteristiky Lisztova hudebního rukopisu následně aplikovaného při kompozici *Uherských rapsodií*. Jsou to ametrický charakter pomalého úvodního dílu, časté využití korun nad notami, ale i nad pomlčkami (ukázka č. 7 a č. 10), akcentování lehkých dob, neboli synkopický rytmus (ukázka č. 8), velká frekvence *přirazů* (ukázka č. 9) a improvizací charakter s instrumentálně imitační tendencí (ukázka č. 10 a č. 11).

Daniela (1839–1859). Cosima se stala manželkou klavíristy a dirigenta Hanse von Bülowa a posléze druhou ženou německého skladatele Richarda Wagnera.

⁷⁰ Agoult Marie d'. *Correspondance de Liszt de la Comtesse d'Agoult*. Editoval Daniel Ollivier. Paris, 1933, 1934. 2. vydání, str. 368.

⁷¹ Vydáno vydavatelstvím Haslinger. Rozsah notového textu *Maďarských melodií* č. 1–7 se pohybuje v rozmezí 1–8 stran typu A4.

⁷² Taktéž vydáno společností Haslinger. Rozsah notového textu *Maďarských melodií* č. 8–11 se pohybuje v rozmezí 4–13 stran typu A4.

⁷³ Souborně byla tato díla doposud publikována třikrát – v roce 1850 ruským vydavatelstvím Muzyka, v roce 1978 anglickou společností Liszt Society Publication a vydavatelstvím Edition Musica Budapest v roce 1985.

⁷⁴ Úvodní pomalý díl *lassan*, po němž následuje rychlý díl *friss*.

⁷⁵ Lisztovy první klavírní kompozice imitující základní parametry verbuňkové výstavby jsou *Dva uherské tance László Fáye a Jánose Biháriho* (*Zwei ungarische Webungstänze von László Fáy und János Bihári*). Tyto skladby Liszt vytvořil jako sedmnáctiletý v roce 1823 během svého působení v Paříži. Později se ovšem rozhodnul tato díla nepublikovat a do spodní strany titulní strany uvedl „Paříž, 21 května 1828 – Vzpomínky“. In: LOYA, Shay. *Liszt's transcultural Modernism and the Hungarian – Gypsy Tradition*. New York: University of Rochester Press, 2011, s. 80–82.

Ukázka č. 7 – Maďarská melodie č. 1 (takt 1–4)

(1840–1843)

Lento *semplice recitando*

p *sotto voce*

poco ritard.

p sotto voce

Ukázka č. 8 – Maďarská melodie č. 4 (takt 1–16)

(1840–1843)

Animato

p *f* *p*

Ukázka č. 9 – Maďarská melodie č. 8 (takt č.1–8)

(1840–1843)

Lento *poco rit.*

pesante e tristamente

Tempo marcato

Ukázka č. 10 – *Maďarská melodie č. 9* (takt 1–5)

(1840–1843)

Lento

rinforz.

tremolando

tremolando

rinforz.

Ukázka č. 11 – *Maďarská melodie č. 10* (takt č. 1–7)

Adagio sostenuto a capriccio

f

marcato assai

rinforz.

pp

una corda

Od dvanácté skladby této kolekce jsou díla označována jako *Maďarské rapsodie* (*Magyar rapszodiák*). *Maďarské rapsodie* č. 12 až 17 byly vydány v roce 1847 v šesti svazcích a představovaly mnohem rozsáhlejší kusy, než tomu bylo u předchozích čísel.⁷⁶ *Maďarské rapsodie* č. 18–21⁷⁷ byly publikovány roku 1847.⁷⁸ Finální kompozicí uzavírající

⁷⁶ *Maďarská rapsodie* č. 13 je jednou z Lisztových sedmi dochovaných klavírních verzí *Rákócziho pochodu*, modelujícího také hudební materiál *Uherské rapsodie* č. 15.

⁷⁷ *Maďarská rapsodie* č. 20 bývá titulována také jako *Rumunská rapsodie*.

první fázi tvůrčího procesu směřujícího ke vzniku devatenácti *Uherských rapsodií* je *Maďarská rapsodie č. 22*, která vyšla tiskem roku 1848.⁷⁹ Tyto skladby jsou v porovnání s *Maďarskými melodiemi* mnohem obsáhlejší a v rovině klavírně-technické obtížnosti jde již o díla srovnatelná s *Uherskými rapsodiemi*, vyžadujícími pianistovu profesionální technickou zdatnost a bohatou interpretační zkušenost. Následující ukázky č. 12–27 tvoří prostřednictvím fragmentů pěti vybraných kusů průřezový nástin kompozičních elementů postihujících společný, cikánskými hudebními stylizacemi ovlivněný, koloraturně i virtuosně akcentovaný charakter *Maďarských rapsodií č. 13–22*.

Ukázka č. 12 – Maďarská rapsodie č. 13 (takt 1–4)

Introduzione
Tempo di marcia. Animato

Ukázka č. 13 – Maďarská rapsodie č. 13 (takt 42–45, stále tempo Animato)

⁷⁸ Zde je nutno upřesnit, že skladby s pořadovým číslem 18 – 22 jsou jako *Maďarské rapsodie* označovány pouze vydavateli, kteří vycházeli z Lisztova doložitelného záměru skladby přiřadit k předcházejícímu materiálu. My zde budeme pro přehlednost z tohoto označování vycházet taktéž.

⁷⁹ Skladba byla publikována ve Vídni (vydavatelství *Haslinger*), ale ve stejném roce také v Paříži (vydavatelství *Brandus*).

Ukázka č. 14 – *Maďarská rapsodie č. 13* (takt 87–92, tempo Allegro)

Musical score for measures 87–92 of *Maďarská rapsodie č. 13*. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex, rhythmic melody in the right hand with many triplets and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with chords and eighth notes. Performance markings include *più dolce* and *vibrato* starting at measure 90.

Ukázka č. 15 – *Maďarská rapsodie č. 13* (takt 204–215, tempo Allegro)

Musical score for measures 204–215 of *Maďarská rapsodie č. 13*. The score is in G major and 2/4 time. It features a driving, rhythmic melody in the right hand with many sixteenth notes and eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment with chords and eighth notes. The piece concludes with a final chord in measure 215.

Ukázka č. 16 – *Maďarská rapsodie č. 15* (takt 1–13)

Musical score for measures 1–13 of *Maďarská rapsodie č. 15*. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex, rhythmic melody in the right hand with many triplets and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with chords and eighth notes. Performance markings include *a capriccio* and *dolce* starting at measure 9.

Ukázka č. 17 – Maďarská rapsodie č. 15 (takt 30–39)

Musical score for measures 30–39 of Hungarian Rhapsody No. 15. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a prominent bass line. The tempo is marked *Vivace*. The score includes dynamic markings such as *ritard.*, *f marcato*, and *con S^{co}.*. There are also articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a *P* (piano) dynamic marking.

Ukázka č. 18 – Maďarská rapsodie č. 15 (takt 108–125, tempo Vivo)

Musical score for measures 108–125 of Hungarian Rhapsody No. 15. The score is in G major and 2/4 time. It features a piano accompaniment with a prominent bass line. The tempo is marked *Vivo*. The score includes dynamic markings such as *più p*. There are also articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a *p* (piano) dynamic marking.

Ukázka č. 19 – *Maďarská rapsodie č. 15* (takt 172–177, tempo Vivo)

8
172

dim. - - - - -

Vivacissimo

8

177

poco f
quasi cadenza

5 4 3 2 1 5 4 3 2 1

C

Ukázka č. 20 – *Maďarská rapsodie č. 15* (takt 341–346)

341

Prestissimo

ff strepitoso

si

346

8

8

Ukázka č. 21 – *Maďarská rapsodie č. 17* (takt 1–5)

Andante sostenuto

17.

mf

malinconico

3 2 4 1

3 2 4 1

3

riten. - - - - -

dim.

dolce

Ukázka č. 22 – Maďarská rapsodie č. 17 (takt 58–62, tempo Andante)

58 tr

60 *espressivo plintivo*
quasi zimbalo

Ukázka č. 23 – Maďarská rapsodie č. 20 (takt 1–7)

20. *Allegro vivace* *agitato*

13 *Andante* *p sotto voce*
pesante *poco riten. [- - -]* *dim.* 8
perdendo

Ukázka č. 24 – Maďarská rapsodie č. 20 (takt 23–30, tempo Lento a capriccio)

23 *sotto voce*

26 *pp quasi arpa* *riten.*
calando *non presto*

Variatione
 (27) La melodia sempre ben marcato ed espressivo

quasi zimbalo, leggerissimo

29 velocissimo

Ukázka č. 25 – *Maďarská rapsodie č. 20* (takt 50–57)

104
 50 Allegro moderato (Hermanstädter)

placido con grazia

il basso sempre dolce mf

Ukázka č. 26 – *Maďarská rapsodie č. 20* (takt 95–103)

95 Allegretto vivace (Walachische Melodie)

pp sotto voce

una corda e pedale

Z. 12 903

p fantastico

Ukázka č. 27 – *Maďarská rapsodie č. 20* (takt 451–471, tempo Presto)

Následující tabulka č. 1 znázorňuje propojení hudebního obsahu jednotlivých *Maďarských melodií a Maďarských rapsodií a Uherských rapsodií*:

Tabulka č. 1

<i>Maďarské melodie a Maďarské rapsodie</i>	<i>Uherská rapsodie</i>
Č. 1	-
Č. 2	-
Č. 3	-
Č. 4 →	Č. 6
Č. 5 →	Č. 6
Č. 6 →	Č. 5
Č. 7 →	Č. 4
Č. 8 →	-
Č. 9 →	-
Č. 10 →	Č. 15
Č. 11 →	Č. 6 a č. 3
Č. 12 →	Č. 5
č. 13 →	Č. 15
Č. 14 →	Č. 11

Č. 15 →	Č. 7
Č. 16 →	Č. 10
Č. 17 →	Č. 13
Č. 18 →	Č. 12
Č. 19 →	Č. 8
Č. 20 →	Č. 6 a č. 12
Č. 21 →	Č. 14
Č. 22 →	Č. 9 a č. 14

Zdroj: Vlastní zpracování

1.2.3 Druhá fáze – *Uherské rapsodie (Ungarische Rhapsodien)*

První patnáct *Uherských rapsodií* představuje sbírku klavírních děl, jejichž hudební materie zpracovává motivy již aplikované v *Maďarských melodiích* a *Maďarských rapsodiích*, ale také další melodie objevující se v hudebně-uměleckém projevu cikánských kapel a kompozicích profesionálních interpretů a skladatelů. Ve světle těchto souvislostí se *Uherské rapsodie* č. 1 – 15 typologicky blíží velkému počtu Lisztových klavírních parafrází, jimiž autor vzdával hold tvorbě mnoha hudebním osobnostem od baroka až po období romantismu. Stejně jako v předchozí klavírní sbírce, i zde mu byly vodítkem maďarské písně, ať již to byly kusy zpracovávající materiál lidového původu či melodie uměle komponované v městském prostředí. První dvě rapsodie přináší oproti předchozím dílům nová hudební témata, ale od *Uherské rapsodie* č. 3 můžeme zřetelně sledovat obsahovou návaznost a práci se skladbami titulovanými jako *Maďarské melodie* a *Maďarské rapsodie*. Naproti tomu *Uherské rapsodie* č. 16–19 vychází z Lisztovy originální hudební invence bez tematické vazby na jeho předešlou klavírní tvorbu.

Uherské rapsodie č. 16–19 byly napsány o tři desítky let později než finální verze č. 1–15. Kusy s číslem 16, 17 a 18 jsou z hlediska originality hudebního obsahu Lisztova autorská díla, v *Uherské rapsodii* č. 19 *Héroïde Élégiacque* Liszt pracuje s melodií vycházející ze skladby *Elegáns Csárdások*. Všechny čtyři poslední rapsodie představují ve srovnání s předešlými kusy výrazně odlišný způsob tektonické práce. Zachován zůstává pouze princip tempového uspořádání *lassan – frisska*.

Klavírní sazba je zde mnohem průzračnější, všudypřítomné kolorатурní tendence předešlých rapsodií jsou vystřídány prostými melodickými liniemi. Snaha o dosažení orchestrálního zvuku je nahrazena klavírně-technicky stále velmi náročnými, ovšem mnohem intimněji působícími kompozičními prostředky. Momenty kadenčního charakteru se objevují pouze v *Uherské rapsodii* č. 16 a celková atmosféra skladeb jasně naznačuje Lisztovo zklidněné duševní rozpoložení, odpovídající jeho pokročilému věku.

Prvních patnáct *Uherských rapsodií* Liszt komponoval v letech 1847 až 1853 a poprvé byly vydány mezi lety 1851–1853. *Uherské rapsodie* č. 16–19 vznikaly v průběhu jeho posledního kompozičního období v letech 1882–1885⁸⁰ a byly postupně publikovány během let 1882–1886. Pro systematičtější kompletizaci základních indicí jednotlivých rapsodií nám poslouží uspořádání dat prostřednictvím přehledových tabulek č. 2 a č. 3.

⁸⁰ Franz Liszt zemřel 31. července roku 1886.

Tabulka č. 2

<u>Uherská rapsodie</u>	<u>Tónina</u>	<u>Rok kompozice</u>	<u>První vydání: rok</u>	<u>První vydání: vydavatel</u>	<u>První vydání: místo</u>	<u>Katalogové číslo podle Humphrey Surlevho</u> ⁸¹
Č. 1	cis moll	1846	1851	Bartholf Senff ⁸²	Lipsko	S244/1
Č. 2	cis moll	1847	1851	Bartholf Senff	Lipsko	S244/2
Č. 3	B dur	1847	1853	Haslinger ⁸³	Vídeň	S244/3
Č. 4	Es dur	1847	1853	Haslinger	Vídeň	S244/4
Č. 5	E moll	1847	1853	Haslinger	Vídeň	S244/5
Č. 6	Des dur	1847	1853	Haslinger	Vídeň	S244/6
Č. 7	d moll	1847	1853	Haslinger	Vídeň	S244/7
Č. 8	fis moll	1846	1853	B. Schott ⁸⁴	Mohuč	S244/8
Č. 9	Es dur	1847	1853	B. Schott	Mohuč	S144/9
Č. 10	E dur	1847	1853	B. Schott	Mohuč	S244/10

⁸¹ Searle Humphrey (1915–1982) – anglický hudební skladatel a pedagog, který jako první katalogizoval kompletní seznam Lisztova díla. Jeho řazení je užíváno do dnes.

⁸² Bartholf Senff (1815–1900) byl německý nakladatel, který založil roku 1850 v Lipsku hudební vydavatelství nesoucí jeho jméno. Od roku 1843 byl také majitelem známého časopisu *Signale für die musikalische Welt*.

⁸³ Společnost byla založena roku 1803 Alois Senefelderem (1771–1834) a její existence byla ukončena až v roce 1845. Od roku 1826 byli majiteli vydavatelství členové rodiny Haslingerů.

⁸⁴ Vydavatelství *Schott music*, založeno Bernhardem Shotttem v Mohuči roku 1770, patří mezi významné vydavatelské společnosti dodnes.

Č. 11	a moll	1847	1853	Schlesinger ⁸⁵	Berlín	S244/11
Č. 12	cis moll	1847	1853	Schlesinger	Berlín	S244/12
Č. 13	a moll	1847	1853	Schlesinger	Berlín	S244/13
Č. 14	f moll	1846	1853	Schlesinger	Berlín	S244/14
Č. 15	a moll	1851– 1853	1853	Schlesinger	Berlín	S244/15
Č. 16	a moll	1882	1882	Táborszky & Parsch ⁸⁶	Budapešť	S244/16
Č. 17	d moll	1885	1885	Táborszky & Parsch	Budapešť	S244/17
Č. 18	fis moll	1885	1885	Táborszky & Parsch	Budapešť	S244/18
Č. 19	d moll	1885	1886	Táborszky & Parsch	Budapešť	S244/19

Zdroj: Vlastní zpracování

Ve spolupráci se svým žákem Franzem Dopplerem⁸⁷ Liszt v roce 1875 vytvořil také orchestrální instrumentace vybraných rapsodií. Kromě č. 15, 17 a 19 byla každá rapsodie dedikována jedné z osobností maďarského kulturního či politického života, nebo vznikala

⁸⁵ Společnost byla založena roku 1810 v Berlíně Adolphem Martinem Schlesingerem (1769–1838), od roku 1821 působila také v Paříži. Berlínské vydavatelství fungovalo do roku 1839 a v případě pařížské pobočky to bylo až do roku 1845.

⁸⁶ Budapešťské hudební vydavatelství založili roku 1869 Nándor Táborszky (1831–1888) a József Parsch (? – 1895). Táborszky byl Lisztův blízký přítel.

⁸⁷ Franz Doppler (1821–1883) – polský flétnista a skladatel. Byl Lisztův žák a autorsky se podílel na všech orchestrálních úpravách *Uherkých rapsodií*.

u příležitosti významných společenských událostí. K přehlednému zobrazení souvisejících informací je zde opět využito tabulky.

Tabulka č. 3

<i>Uherská rapsodie</i>	<i>Dedikace</i>	<i>Podtitul</i>	<i>Další Lisztovy instrumentace</i>	<i>Konkrétní hudební inspirace</i>
Č. 1	Ede Szerdahelyi ⁸⁸			Maďarská píseň <i>Kocsmcirosne, bolt ide az iccebe</i>
Č. 2	Laszlo Teleky ⁸⁹		Orchestrální verze ⁹⁰ (Liszt/Doppler)	
Č. 3	Leo Festetics ⁹¹			
Č. 4	Casimir Esterházy ⁹²			Inspirováno skladbami Antal György Csermáka ⁹³
Č. 5	Sidonie Reviczky ⁹⁴	Héroïde Élégiaque	Orchestrální verze S359/5 Čtyřruční verze, ⁹⁵ S621/5	Inspirováno skladbami Jozsefa Kossovitse ⁹⁶

⁸⁸ Ede Szerdahelyi (1820–1880) – maďarský pianista a skladatel, který byl v roce 1851 Lisztovým žákem ve Výmáru.

⁸⁹ László Teleky (1811–1861) – maďarský spisovatel a státník.

⁹⁰ Všechny orchestrální instrumentace Uherských rapsodií byly publikovány v letech 1874–1875 ve vydavatelství Schuberth & Co. v Lipsku.

⁹¹ Kníže Leo Festetics (1800–1884) – maďarský šlechtic a amatérský skladatel, Lisztův blízký přítel.

⁹² Kníže Casimir Esterházy (1805–1870) – maďarský šlechtic, Lisztův podporovatel.

⁹³ Antal György Csermák (1774–1822) – maďarský skladatel a houslista (s českým původem). Kromě Liszta se jeho dílem inspirovali také Ferenc Erkel a později György Ligeti.

⁹⁴ Hraběnka Sidonie Reviczky (1818 – ?).

⁹⁵ Komponováno v roce 1874, publikováno roku 1875 vydavatelstvím Schuberth v Lipsku.

⁹⁶ Jozsef Kossovits – maďarský skladatel a violoncellista, autor mnoha skladeb čardášového charakteru.

Č. 6	Anton Apponyi ⁹⁷		Orchestrální verze S359/3 Čtyřruční verze ⁹⁸ S621/3	
Č. 7	Fery Orczy ⁹⁹			
Č. 8	Anton Augusz ¹⁰⁰			Maďarská lidová píseň <i>Kaka toven</i> <i>kolt a ruca</i> Melodie ze skladeb Márka Rózsavölgyiho ¹⁰¹
Č. 9	Heinrich Wilhelm Ernst ¹⁰²	Pešťský karneval	Orchestrální verze (Liszt/Doppler), S359/6 Čtyřruční verze, ¹⁰³ S621/6 Verze pro housle, violoncello a klavír, ¹⁰⁴ S. 379	Maďarská lidová píseň <i>Mikor en meg</i> <i>legeny voltam</i>
Č. 10	Beni Egressy ¹⁰⁵			

⁹⁷ Anton Apponyi (1782–1882) – maďarský spisovatel a diplomat.

⁹⁸ Komponováno roku 1874, publikováno v roce 1875 vydavatelstvím Schuberth & Co. v Lipsku.

⁹⁹ Baron Fery Orczy.

¹⁰⁰ Baron Anton Augusz (1807–1878) – maďarský právník a mecenáš umění (především divadelního), Lisztův přítel.

¹⁰¹ Márk Rózsavölgyi (1789–1848) – maďarský houslista a skladatel, který uspořádal v květnu roku 1848 v Budapešti se svou kapelou hudební vystoupení určené přímo pro Liszta.

¹⁰² Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865) – významný houslový virtuos a skladatel narozený v Brně. Mezi jeho přátele patřili například Hector Berlioz či Felix Mendelssohn Bartholdy.

¹⁰³ Publikováno v roce 1875 vydavatelstvím Schuberth v Lipsku.

¹⁰⁴ Komponováno v roce 1848, publikováno vydavatelstvím Schott v Mohuči roku 1892.

¹⁰⁵ Beni Egressy (1814–1851) – maďarský skladatel, libretista, překladatel a herec.

Č. 11	Fery Orczy			
Č. 12	Joseph Joachim ¹⁰⁶		Orchestrální verze, ¹⁰⁷ S.359/2 Verze pro housle a klavír, ¹⁰⁸ S.379/a Čtyřruční verze, ¹⁰⁹ S.621/2	Melodie ze skladeb Márka Rózsavölgyiho
Č. 13	Leo Festetics			
Č. 14	Hans von Bülow		Orchestrální verze, ¹¹⁰ S.621/1 Čtyřruční verze, ¹¹¹ S.359/1	Maďarská lidová píseň "Magasan repül a daru, szepen szol"
Č. 15		Rákócziho pochod	-	-
Č. 16	Mihály Munkacsy ¹¹²	K příležitosti Munkácsyho oslav v Budapešti	Čtyřruční verze, ¹¹³ S. 622	-
Č. 17	-	-	-	-

¹⁰⁶ Joseph Joachim (1831–1907) – maďarský houslista, skladatel, dirigent a pedagog, mimo jiné známý intenzivní hudební spoluprací s Johannesem Brahmssem.

¹⁰⁷ Komponováno v letech 1857–1860.

¹⁰⁸ Komponováno v letech 1850–1859, publikováno vydavatelstvím Schuberth v Lipsku v roce 1871.

¹⁰⁹ Komponováno roku 1874, publikováno vydavatelstvím Schuberth v Lipsku v roce 1875.

¹¹⁰ Komponováno 1857–1860.

¹¹¹ Komponováno roku 1874, publikováno vydavatelstvím Schuberth v Lipsku v roce 1875.

¹¹² Mihály Munkacsy (1844–1900) – maďarský malíř žijící v Paříži. Svou celosvětovou popularitu si získal především prezentací tzv. žánrových maleb.

¹¹³ Komponováno roku 1882, publikováno téhož roku vydavatelstvím *Táborszky & Parsch* v Budapešti.

Č. 18	Komponováno k příležitosti slavnostního otevření Maďarské národní výstavy v roce 1885 (Hungarian National Exposition)	Maďarská rapsodie	Čtyřruční verze, ¹¹⁴ S. 623	-
Č. 19	-	-	-	Na hudební motivy skladby <i>Elegáns Csárdások</i> ¹¹⁵

Zdroj: Vlastní zpracování

Vzhledem k velkému množství hudebních motivů, které Liszt v *Uherských rapsodiích* zpracovává, je nemožné všechny původní melodické zdroje dohledat. K prokázání Lisztova záměru transkripce folklorních prvků to však ani není nutné. Za tímto účelu nám dostatečně slouží dochované primární prameny v podobě dopisů a jeho knihy *Des Bohemiens et leur musique en Hongrie*, o níž je pojednáno v následující kapitole. Svým způsobem se Liszt při kompozici *Uherských rapsodií* zasloužil o specifickou formu folklorního sběratelství, jakéhosi mumifikování cikánského hudebního umění v průběhu devatenáctého století. Pakliže již dnes víme, že veškerá tato produkce pramenila z nejrůznějších sfér maďarského folkloru či umělé hudby tento fenomén kopírující, zanechal nám Liszt prostřednictvím rapsodií vzácný muzikologický materiál, v němž postihl hlavní hudebně-umělecký proud období romantismu v bývalých Uhrách. Uvědomme si, že v případě některých písní se jedná zřejmě o poslední a s velkou pravděpodobností také jediný existující notový záznam.¹¹⁶ Na tato díla bývá často pohlíženo jako na klavírně-technicky náročné, nicméně exhibičně zaměřené skladby s plytkým hudebním obsahem, což je nepochybně dáno zakomponováním folklorních témat

¹¹⁴ Komponováno roku 1885, publikováno vydavatelstvím *Táborzsky & Parsch* téhož roku v Budapešti.

¹¹⁵ Autorem byl maďarský skladatel Kornél Ábrányi (1822–1903). Liszt svou osobní přízeň k této výrazné osobnosti maďarského hudebního života zmiňuje ve svém dopise Olze von Meyendorff z roku 1885: „Dovolte mi, se vši skromostí, zmínit také mou další rapsodii (číslo 19) komponovanou pro mého starého přítele Ábrányiho“ (LISZT, Ferenc: *The Letters to Olga von Meyendorff, 1871–1886*. Washington: Bumbarton Oaks, 1979, s. 477).

¹¹⁶ Absencí schopnosti psát a číst noty byli cikánští interpreti proslulí.

právě ve stylu cikánských kapel, jejichž interpretační prioritou bylo ohromit posluchače především nespoutanou virtuositou.

Důležitým zdrojem odkrývajícím pozadí kompozičního procesu *Uherských rapsodií*, v tomto případě nacházejícím se mimo notový text, je Lisztova korespondence s Hansem von Bülowem¹¹⁷ z roku 1853. Liszt v té době napsal několik pověřovacích dopisů, které měly Büllowa uvést k několika jeho maďarským přátelům. Bülow měl během svých koncertních cest za úkol kontaktovat hraběte Istvána Fáye, který žil nedaleko Oedenburgu a vlastnil obsáhlou sbírku maďarských cikánských melodií.¹¹⁸ Lisztovým přáním bylo, aby hrabě Fay zaslal sbírku za smluvených finančních podmínek do Výmaru, ale nedostalo se mu odpovědi a tak pověřil Büllowa, aby se dále zajímal o možnost prodeje této sbírky a v případě kladné odpovědi byl pověřen, aby se osobně vydal do Oedenburgu.¹¹⁹

„Za dva dny se budete probírat řadou not a přivezete zpět velký balík, který bude uvážlivě vybrán v souladu s mými zájmy, o kterých víte[...]. Obzvláště Vám doporučuji, abyste nepředával 120 florinů, dokud ten balík notového materiálu nebude zabalen a zapečetěn. Až budete provádět výběr, tak je nezbytné počítat s nesoustředěností, která mívá často nevratné následky...dávám Vám plnou moc vyjednávat s hrabětem Fayem mým jménem se 120 floriny v kapse a sázím na Vaše diplomatické umění a schopnosti docílit dohody, která bude uspokojivá pro mne i pro něj – Amen.“¹²⁰

Z další korespondence mezi Lisztem a Büllowem je známo, že získání tohoto materiálu bylo složité. V prvním případě nastaly komplikace v podobě nepřízně počasí znemožňující cestování, později, když opět požádal Bülow o osobní setkání, Fáy odepsal, že z pracovních důvodů nemá na schůzku čas a požadoval zaslání sto dvaceti forintů předem poštou. Vzhledem k Lisztovým instrukcím Bülow tuto možnost odmítl. Nakonec k obchodu došlo, Liszt zaplatil sto padesát forintů, ale kníže Fáy dodal pouze jednu třetinu sbírky s příslibem, že zbylé dvě třetiny pošle do dvou týdnů. To se však nikdy nestalo.

¹¹⁷ Hans von Bülow (1830–1894) – německý dirigent, klavírista a skladatel. Roku 1857 se oženil s Lisztovou dcerou Cosimou. Toto manželství však trvalo pouze do roku 1862, tedy do doby, kdy se Cosima oficiálně přiznala k intimnímu vztahu s Richardem Wagnerem.

¹¹⁸ Fay byl maďarský pianista a také sběratel hudebních materiálů různé provenience. Liszt se s ním seznámil v roce 1840 během své návštěvy v Budapešti.

¹¹⁹ Walker, Alan: *F. Liszt. The Weimar Years*, s.385–386. Walker zde vychází z dochované korespondence mezi Lisztem a Büllowem - La Mara, ed. *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*. Lipsko, 1898.

¹²⁰ La Mara, ed. *Letters of Franz Liszt, Volume 1. From Paris to Rome*. Anglický překlad Constance Bache. London: H. Gremel & Company, 1894, s. 52. V originální německé verzi dopis najdeme in: La Mara, ed. *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*. Lipsko, 1898, s. 9.

Liszt se v tomto období době chystal vydat *Uherské rapsodie č. 1–13*, což vedlo k jeho velkému zájmu na tom, aby mohl doložit co nejvíce původních materiálů, z nichž ve svých klavírních úpravách vycházel. Bohužel se mu do rukou dostalo jen minimální množství potřebných podkladů a tak nemohl své notové záznamy skladeb doplnit o etnomuzikologicky plnohodnotné informace a souvislosti. Opět se tak obrátil na Büllowa, tentokrát s následujícími pokyny:

„Najděte cikánskou kapelu známou jako Die Parise a srdečně ode mne pozdravujte jejich dirigenta, kterým je houslista Bihári. Věřím, že je vnukem slavného Biháriho (Janose Biháriho, pozn. autorky) [...] Studujte Cikány a inspirujte se jejich energickým důrazem na rytmus. Nezapomínejte také na jejich přetrvávající pedálový hlas a dovoluťe sám sobě následovat všechny impulsy divokých pasáží v závislosti na ostroiti nebo živosti Vašich pocitů.“¹²¹

Sám Liszt vysvětluje, v případě *Uherských rapsodií* se v podstatě nejedná o jednotlivé kusy, nýbrž o jednotné, epické dílo. Konkrétněji to popisuje následujícími slovy:

„Poté, když jsem slušný počet těchto kusů transkriboval, začalo se mi jevit, že bych neměl nikdy skončit...Přede mnou ležela celá hora materiálu. Musel jsem porovnávat, vybírat, vyřazovat, objasňovat. Postupně jsem došel k přesvědčení, že ve skutečnosti jsou tyto oddělené kusy součástí jednoho celku – s rozptýlenými a roztroušenými částmi, avšak vedoucí k jednomu harmonickému celku...Takové kompendium je možno z větší míry provažovat za národní epiku – cikánskou epiku – a zvláštní jazyk, jakým se projevuje v hudbě, není o nic zvláštnější, než vše, co lidé, z nichž tato hudba pochází, dělají.“¹²²

Liszt tímto textem naznačuje, že *Uherské rapsodie* jako celek jsou více než jen součet jednotlivých skladeb; že ducha jednotlivé rapsodie nelze pochopit, dokud není pochopena celá sbírka; protože každá rapsodie je jen jedním aspektem celku, vytrženým a předloženým pro oddělené zkoumání. Zde si znovu můžeme povšimnout Lisztova zálibení pro popisné tituly.

¹²¹ La Mara, ed. *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*. Leipzig, 1898, s. 21. Překlad z anglické verze In: Walker, Alan. *Franz Liszt. Weimar years. 1848–1861*. New York: Cornell University Press, s. 386.

¹²² Agoult Marie d'. *Correspondance de Liszt de la Comtesse d'Agoult*. Daniel Ollivier (ed.). Paříž, 1933, 1934. 2. vydání, s. 368. Přeloženo z anglického vydání: *Correspondence of Franz Liszt and the Comtesse Marie d'Agoult*. Editoval Michael Short. Hillsdale, New York: Pendragon Press, 2013.

Termín „rapsodie“ byl pro tyto kusy zvolen příhodně; antičtí orátoři se označovali jako rapsódi a ve své "rapsodii slov" uchovávali historii a epické činy svého národa.

Rukopisy jednotlivých rapsodií se nacházejí ve čtyřech institucích. První z nich je Ústav hudební vědy Maďarské akademie věd (Zenetudományi Intézet, Magyar Tudományos akadémia)¹²³, dále je to Archiv Společnosti přátel hudby ve Vídni (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien), Archiv Franze Liszta ve Výmaru (Liszt Archive, Weimar) a Ruská národní knihovna v Petrohradě (*Российская национальная библиотека*). Kompletní edici 19 Uherských rapsodií doposud realizovala tři světová vydavatelství. Vůbec poprvé byla díla souborně publikována v roce 1917 pod hlavičkou společnosti Editio Peters.¹²⁴ Téměř o deset let později, roku 1926, vyšla celá sbírka prostřednictvím vydavatelství Breitkopf und Härtel¹²⁵ a naposledy v roce 1972, jako součást šestidílné Nové Lisztovy edice (Liszt Ferenc összes műveinek új kiadása) zaštitěné maďarským nakladatelstvím Editio Musica Budapest.¹²⁶

¹²³ Ústav hudební vědy Maďarské akademie věd sídlí v Széchényiho národní knihovně v Budapešti. Je zde uložena převážná většina dochovaných rukopisů *Uherských rapsodií*. Kompletní obsah tohoto materiálu je obsažen v příloze.

¹²⁴ Liszt, Franz: *Ungarische Rhapsodien*. Editoval Emil von Sauer. Editio Peters. Leipzig. 1917.

¹²⁵ Liszt, Franz: *Ungarische Rhapsodien*. Editoval Ferruccio Busoni. Breitkopf & Härtel. 1926.

¹²⁶ Liszt, Franz: *Ungarische Rhapsodien. Hungarian Rhapsodies I, II*. Editovali Zoltán Gárdonyi a István Szelényi. Budapest: Editio Musica Budapest, 1972.

1.3 Lisztova kniha *Cikáni a jejich hudba v Uhersku (Des Bohémiens et de leur musique en Hongroie)*

1.3.1 Obecné informace

V roce 1853, tedy v době, kdy byly publikovány jeho *Uherské rapsodie č. 3 – 15*, Liszt sepsal literární dílo *Cikáni a jejich hudba v Uhersku*¹²⁷ (*Des Bohémiens et de leur musique en Hongroie*), ve kterém vyložil osobní vazby a vzpomínky na své cikánské přátele. Historie tvůrčího procesu knihy má ovšem složitější vývoj. Již od počátku komponování *Uherských rapsodií* v sobě Liszt cítil obavy z toho, jak bude ona klavírní sbírka přijímána profesionálními hudebníky a rozhodnul se proto, že objasní své umělecké záměry prostřednictvím předmluvy.¹²⁸ Žádný ze skladatelů se do té doby o podobnou studii folklorních zdrojů v takové míře nepokusil, a už vůbec ne ve spojení s Cikány.

Vzhledem k nečekané časové náročnosti přípravy byl obsah této „předmluvy“ dokončen až pět let po publikování prvních patnácti *Uherských rapsodií*. Čtenáři do té doby neseznámení s Lisztovým noblesním způsobem písemného vyjadřování byli zajisté překvapeni květnatostí, poetičností, ale taktéž erudovaností jeho textu.

Myšlenková platforma Lisztovy monografie samozřejmě postrádá z etnomuzikologického hlediska podporu moderních metod vědeckého výzkumu, přesto je na místě uznat její velký přínos jako pokladnice plné autobiografických sdělení a dobových informací tzv. z první ruky.

Autor v knize považuje skladby interpretované cikánskými kapelami za plody maďarské lidové a umělé hudební tvorby. Jak již víme z předchozích závěrů práce, produkce těchto umělců představovala především virtuózní improvizace vycházející z autentických lidových motivů. Ve velké míře šlo také o skladby vytvořené hudebníky tzv. střední vrstvy. Liszt tak nevědomky obdaroval cikánský lid nehmotným dědictvím ve skutečnosti náležitým maďarskému národu. Přes svá improvizace provedení Cikáni zakrývali důležité ukazatele svých zdrojů a mísili impulsy pocházející z oblasti maďarského folkloru s vlastními uměleckými invencemi, čímž vytvořili jeden hudební proud.

Lisztův zájem o cikánskou hudbu nelze vysvětlit samotným uměleckým hlediskem. Byl přitahován cikánskou rasou — jejím původem, jejími migračními cestami, jejím

¹²⁷ LISZT, Franz: *Des Bohémiens et de leur musique en Hongroie*. Paříž: Librairie Nouvelle – A. Bourdilliat.

Maďarský překlad: LISZT, Ferenc: *A cigányokról és a cigány zenéről Magyarországon*. Budapešť: Heckenast Gusztáv, 1861. Německý překlad: LISZT, Franz: *Die Zigeuner und ihre musik in Ungarn*. Německý překlad Peter Cornelius. Budapest: George Heckenast, 1861.

¹²⁸ Jak se později ukázalo, jeho obavy byly oprávněné.

folklórem. Liszt obdivoval nezávislost Cikánů, kteří po celá století prožívali a přežili nepředstavitelná pronásledování a prakticky byli vyhnáni ze všech "civilizovaných" evropských zemí — kromě Maďarska, kde byli vždy tolerováni — a kde se jim podařilo zachovat si svoji kulturní identitu neporušenou. Liszt žasl nad cikánskou hudebností a intuitivním pojetím umění. Vždyť tu šlo o nomády, jejichž historie se táhne až do starověku, a kteří se stranili veškerého formálního vzdělání. Avšak i bez metodologické výuky na konzervatoři v nich hudba vznikala zcela spontánně. Typický Cikán sice nedovedl číst hudební notaci, přesto byl jeho repertoár široce zaměřený a v mnoha případech to vypadalo, jako by měl komplexní hudební paměť. A co se týkalo umění improvizace, v ní se s nimi nemohl nikdo měřit. Liszt přímo vzrušovalo, když deset nebo ještě více hudebníků hrálo v jakémsi telepatickém spojení, pouze s jemnými dirigentskými gesty primáše. Cikáni zdobili své melodie exotickými ornamenty a svou strhující hrou dokázali vyjadřovat jak jásavou radost, tak truchlivý smutek. Dovedli spojit své improvizace s jakoukoliv náladou. Cikánští houslisté ke konci svých vystoupení často přistoupili k publiku a ve své závěrečné kadenci se snažili po dlouhém pohledu do očí postihnout momentální emoce vybraného posluchače.¹²⁹ Jejich přístup k umění se shodoval s jeho vlastním pohledem na hudbu jako na přírodní sílu, univerzální jazyk duše.

Cikáni přesvědčivě dokázali, že hudba je vrozená, a že nebyla "stvořena" civilizačním procesem. Takové poznání korespondovalo s Lisztovým vnímáním hudby jako přirozeného vyjadřovacího prostředku. O to více v něm probouzela hluboké zklamání deformace cikánských interpretačních schopností ve jménu městské konzumní zábavy. Svému příteli, cikánskému houslistovi Josimu Sárainu¹³⁰ roce 1860 napsal:

„V současné době už cikánští hudebníci nejsou nomádi, jako bývali dříve, nýbrž stali se obchodními cestujícími. Místo, aby kočovali se svým kmenem, skládali své stany a nakládali své kotlíky do zaprášených vozů, putují od jednoho velkoměsta do druhého železnicí, aby zde dělali své kšefty v evropském stylu. Od té doby jim začala vonět nová hudební atmosféra, jejímž důsledkem je to, že umění se jim stalo méně radostí a více obchodem... Zasvětili se spekulativnímu podnikání a nyní hledají zadostiučinění ve shánění peněz. Zaujati klaněním se mamonu, který je zvláště ohyzdný, když se jedná o umělce,

¹²⁹ Tato tradice dosud přetrvává u *primášů* cikánských kapel hrajících v restaurantech východní Evropy, přičemž přecházejí od stolu ke stolu a hrají podle výrazu tváře svých posluchačů.

¹³⁰ Josi Sárai byl nadaným houslistou, kterého Liszt objevil při své návštěvě v Budapešti a pro jeho velké nadání se rozhodl financovat jeho hudební vzdělání u profesionálního, v Paříži působícího houslisty Lamberta Massarta. Josi po osmi letech života v městském prostředí tento svět opustil a se svou cikánskou manželkou žil až do své smrti ve venkovských cikánských společenstvích. Projevem jeho vděčnosti za Lisztovu dobrosrdečnost bylo pojmenování jeho prvního syna jménem Ferenc. Když se to Liszt dozvěděl, poslal malému Ferencovi housličky jako dar od kmotra, kterým se vzápětí stal.

zanechali nyní umění kvůli zisku. (...) Skoro ti závidím, že se ti podařilo uniknout z civilizovaného hudebního umění, s jeho omezeními a překážkami. Už žádné fráze a hatmatilka od pedantů, šťouralů, kritiků. Všechna ta bezejmenná nedochůdčata na tebe už nemohou; se svým smyčcem se pozvedneš nad všechnu tu světskou bídu a budeš jim hrát na truc. Udělal jsi dobře, můj drahý Josi, že ses nenechal mučit koncertními sály a pohrdnul jsi prázdnou a úmornou reputací školeného houslisty. Jako cikán zůstaneš pánem sebe samého a nesnížíš se k tomu (jak je tomu nyní u nás civilizovaných umělců), aby ses žádal někoho jiného za prominutí, když pouze jen děláš to, co je správné.“¹³¹

Ve své knize *Des Bohémiens* Liszt složil cikánům poklonu pro jejich schopnost virtuosních improvizací, ale také dar vytvářet tklivé melodie, z nichž převážná většina byla ovšem původem melodiemi maďarskými. Svým obsahem kniha vysílala do světa informace označující Cikány jako skutečné zástupce a nositele maďarské hudby. Tomu se Maďaři samozřejmě vehementně bránili. Prvním veřejným projevem takového nesouhlasu a zároveň počátkem mnohaletého sporu mezi Lisztem a jeho oponenty, byl v maďarském tisku zveřejněný dopis, jehož autorem byl maďarský skladatel Kálmán von Simonffy¹³² a adresátem byl samotný Liszt:

„Co to provádíte? Co jste to napsal ve své knize, kterou jsem osobně nečetl, ale ze které maďarský tisk uveřejnil následující: „Maďarská hudba nenáleží Maďarům, ale Cikánům.“ Panebože! Takový klam! Mínění veřejnosti se obrátilo proti Vám a já Vás tímto informuji, že jsem povinen dokázat nesprávnost vašeho tvrzení s přísností, kterou zasluhujete. Je mi líto, že musím jít proti Vám, který jste byl ke mně tak milý. Ale také nemohu ignorovat svoji vlasteneckou povinnost. Od tohoto momentu se naše cesty rozcházejí. Navždy sbohem!

Váš služebník, atd. Kálmán Simonffy“¹³³

¹³¹ Kompletní korespondence mezi Lisztem a Josim se nacházela pouze v prvním německém vydání Lisztovy knihy *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie – LISZT, Franz: Die Zigeuner und ihre masik in Ungarn*. Pest. 1861. Německý překlad Peter Cornelius, s. 147 – 150. Český překlad z anglického znění In: WALKER, Alan. *Franz Liszt. The Final Years*. New York: Cornell University Press, 1996, s. 33.

¹³² Okolnosti, za kterých sepsal Simonffy svůj kriticky zaměřený text, by v dnešní době způsobily více nepříjemností samotnému autorovi, než jeho adresátovi. Dopis pochází ze 13. září roku 1859, přitom Lisztova kniha byla v Maďarsku vydána až v roce 1861. Simonffy tedy, jako mnozí jiní Maďaři, kteří se do debaty zapojili, vycházel z několika málo úryvků knihy, zveřejněných v červnu roku 1859 ve francouzské publikaci *La France Musicale* a následně přeložených v září téhož roku v maďarských novinách *Pesti Napló*.

¹³³ *Pesti Napló*. 14 září, 1859. Budapešť, s. 8. In: WALKER, Alan: *Franz Liszt. The Weimar Years*, s. 385. *Pesti Napló* – maďarské noviny vycházející v letech 1850–1939.

Den na to byla kopie dopisu otištěna také v časopise *Hölgyfutár*, přičemž znění Lisztova textu bylo opatřeno tímto dodatkem vydavatele: „*Pozoruhodné tvrzení! Až do této chvíle jsme neměli potuchy o tom, že Simonffy šel spolu s Lisztem stejnou cestou.*“¹³⁴

Liszt na Simonffyho slova obratem odpověděl takto:

„*Pane:*

Váš dopis by mne býval zaskočil, kdybych nevěděl, jak často lidé vedeni těmi nejlepšími úmysly podlehnou klamu očividné lži, když ta lež podráždí jejich nervový systém. Říkáte, že jste nečetl moji knihu, která dosud nebyla otisknuta, ale místo toho, jste se spolehnul nějaké novinové plátky, které úmyslně šíří zlé pomluvy, jež se ani trochu nezakládají na pravdě. A Vy si dovoluujete tvrdit, že něco podniknete, jen proto, že oni to napsali (bez přečtení mé knihy) a že jsem poškodil maďarskou hudbu a následně i zneuctil svůj smysl pro vlastenectví.

Bud'te ujištěn, pane, že tak tomu není a že já jsem tím, na kom byla spáchána křivda v tomto případě. Co se týče vlastenectví, nikdo soudný mne nemůže napadnout v tomto ohledu a až jednou budete číst moji knihu, sám uvidíte, že je napsána s pocitem hluboké oddanosti, kterou prožívám ve spojitosti s mojí rodnou zemí.

Radost, kterou jsem zažíval, když jsem slyšel několik z Vašich nádherných maďarských skladeb, mne přiměla k odpovědi na Váš dopis, ale necítil bych tu stejnou povinnost vůči každému, kdo by mne takhle měl potřebu informovat o takzvané bouři, kterou má kniha vyvolala.

Žádám Vás, pane, abyste tyto řádky vnímal skrz „captatio benevolentiae“ (tedy pokus o vítězství dobré vůle). Dostává se mi takové kritiky, kterou zasluhuji a jsem přesvědčen, že v tomto, jako i v jiných případech tím mohu jedině získat – za předpokladu, že ti, kteří se pasují do role mých soudců, jsou schopni ospravedlnit sebe sama ve svém svědomí.

Vězte, pane, že jsem stále s úctou.

*Franz Liszt*¹³⁵

„*Rozruch ohledně mé knihy o cikánech způsobil, že se cítím být opravdovým Maďarem [Uhrem, pozn. autorky], spíše než maďarští [zde použil Liszt výraz Magyarmaniacs, pozn. autorky] maniaci, moji protivníci...*“¹³⁶

¹³⁴ *Hölgyfutár*. 15. Zář. Budapešť. 1859. In: WALKER, Alan: *Franz Liszt. The Weimar Years*. s. 386.

Hölgyfutár – maďarský časopis zaměřený na literaturu, umění a společnost vycházející v letech 1849–1864.

¹³⁵ *Pesti Napló*. 20. zář. 1859. Budapešť. Str. 12. In: WALKER, Alan: *Franz Liszt. The Weimar Years*, s. 386.

¹³⁶ LISZT, Franz. *Franz Liszt Briefe an Baron Anton August, 1846–1878*. Editoval Wilhelm von Csapó. Budapešť: 1911, s. 89.

Po dvou letech plných bouřlivé kritiky se na stranu Liszta veřejně postavil Mihály Mosonyi¹³⁷ a především Béla Bartók: „Je zbytečné hledat logiku v užívání jazyka. Žijící jazyk vypouští ty nejpodivnější výhonky, které jednoduše musíme akceptovat jako důsledek přirozeného růstu, i když jsou nelogické. Proto, když vezmeme frázi „cikánská hudba“ jako příklad nesprávného použití, měli bychom dávno přistoupit na jeho odsouhlasení, kdyby nebylo jeho dlouhodobě přetrvávajícího negativního účinku takové nesprávné terminologie. Když se objevila kniha F. Liszta na téma cikánské hudby, vzbudila velikou rozhořčenost na domácí půdě. Ale proč? Jednoduše proto, že F. Liszt si dovolil ve své knize prohlásit, že to, co Maďaři nazývají cikánskou hudbou, cikánská hudba opravdu je!“¹³⁸ [...].

„Odvaha a přesvědčení s jakým F. Liszt vyjádřil své, byť mylné názory, vyžaduje náš obdiv, protože si musel být dobře vědom toho, že tím vzbudí značný odpor vůči své osobě a to mezi svými vlastními lidmi. Měli bychom spíše vinit sami sebe za to, že jsme nebyli schopni, nebo jsme nechtěli, nebo jsme v lepším případě neuspěli v jeho nasměrování k pravdě, ačkoliv samotná cesta k pravdě zde již dávno existovala.“¹³⁹

Na přelomu 19. a 20. století vytvořili Kodály a Bartók své monumentální studie maďarské lidové písně, v nichž demonstrovali, že ryzí maďarská lidová hudba vznikla v odlehlých maďarsky mluvících vesnicích, kde se udržela díky orální tradici sahající staletí nazpět, a že nemá nic společného s Cikány. Liszt bohužel neprošel takovými zkušenostmi, aby k tomuto závěru během svého života osobně dospěl. Na druhou stranu, bylo by nesmyslné upustit svou významnou roli koncertního pianisty a skladatele a odebral se do venkovského prostředí, aby se odtud po několika letech vrátil se sbírkou lidových písní se zcela nespornou autentičností. Ztratovat tohoto jinak neobyčejně vzdělaného skladatele za to, že se nezachoval jako etnomuzikolog moderní vědy, by tedy bylo při nejmenším nespravedlivé.

¹³⁷ Mihály Mosonyi (1815–1870) – maďarský skladatel. Jeho dva články obhajující Lisztovu knihu vyšly v maďarském časopisu *Zeneszeti Lapok* v srpnu a říjnu roku 1861.

¹³⁸ BARTÓK, Béla: *Essays*. Editoval Benjamin Suchoff. London: Faber & Faber, 1976, s. 206.

¹³⁹ BARTÓK, Béla: *Essays*, 1976, s. 208.

1.3.2 Vybrané stati z Lisztovy monografie *O Cikánech a jejich hudbě v Uhrách*.

Tato subkapitola je tvořena překlady vybraných úryvků zaměřených na tematiku *Uherských rapsodií*. Pro komplexnější představu o charakteru Lisztovy monografie jsou výňatky chronologicky seřazeny. Text je doplněn také názvy nepřekládaných kapitol.

Franz Liszt

Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie

(O Cikánech a jejich hudbě v Uhrách)

Breitkopf et Harrtel Libraires-Editeurs, Leipzig, dotisk 1881, 540 stran.

Vybrané stati přeložil Pavel Klapil, 2014.

Poésie nationale (Národní poezie).....s. 3

„Pod jasnou oblohou starého Řecka vyprávěli potulní rapsódi o vítězných i rozvrácených říších, o překvapujících a pozoruhodných událostech.“ (s. 5)

„V Indii uchvacovala představivost člověka bujná tropická vegetace, dramatické přírodní krásy, gigantické hory, zářivé řeky a velebné scenérie. Prostý člověk v nich spatřoval důstojné boží příbytky, svatyně. Básník však v obavách, aby dostal své fantazii, vnímal hlavně jejich velkolepost.“ (s. 5–6)

„Slované ve svých baladách i poetických romancích vyprávějí dojmavé příběhy o rodinných událostech a svárech. Jejich bohatá hodování jsou spojena s okázalou pohostinností. ...“ (s. 7)

Epopée nationale (Národní epopěj) I – VII.....s. 15

„Cikány, kteří přicházeli do Evropy ve 14. století, nehlučně a malými krůčky, nepozorovaně, jakoby z podzemí, ..., bylo možno co do jejich životních podmínek srovnat pouze s těmi Evropany, kteří se jen zázrakem udrželi bez vlasti, příbytků, péče. Cikáni však žili v podmínkách ještě mnohem tvrdších, navíc s bídnými vyhlídkami na zlepšení; tomu by v několika generacích neodolala žádná jiná rasa. ... A přece, i když rozseti, rozptýleni, rozdrobeni, nepřijali víru, myšlení ani jednání chudých vrstev křesťanů, jejichž příslušníci často, aby si přilepšili, nestydatě podlézají svým utlačovatelům.“ (s. 28–29)

Les Israélites (Židé) I – XVI.....s. 31

„Židé, tito věčně perzekvovaní světoběžníci, trpění i vyhánění, tolerovaní i pronásledovaní, vždy však jednotni, smeleni v soudržný celek, umíněně zatvrzelí vůči jiným doktrínám než své vlastní, vůči dobrodiní jiných zákonů než svého vlastního, neboť oni mají první doktrínu a první ze zákonů! Doktrínu neměnnou, zákony neúprosné.

Jak průzračný je pohled na židovský národ ve srovnání se záhadnou přítomností Cikánů, tohoto Božího Lidu, který si žádnou z obav, které Židy udržují v tak pevném svazku, prostě nepřipouští.“ (s. 31)

Les Bohémiens I – VI (Cikáni) s. 97

„Zatímco židovský národ je slepě poslušen strohých příkazů, odmítá cikánská rasa despotismus každého zákona. Chce na této zemi jen žít, pohrdá nesmyslnými pravidly a odmítá vše, čím jsou určována a upevňována. Svou specifičnost si udržuje trvalým soužitím s Přírodou, k lidem chová hlubokou lhostejnost, pokud si mezi nimi právě neobstarává prostředky obživy. Rád je přítom podvádí, ale bez trvalé zášti či zloby.“ (s. 97)

Sentiment de la nature I – IV (Cit pro přírodu).....s. 115

„Měli bychom spávat pod širokou nebeskou klenbou a být buzení paprsky vycházejícího slunce, ťukajícími na víčka ohnivými hůlkami, měli bychom nevyděšení nechat klouzat studeného a lepkavého hada po svých holých nohou a pak nořit své zasněné čelo do klenby jeho křivek,..., měli bychom se učit poznávat stromy podle vůně jejich mízy, být unášeni kouzelnou řečí okřídlenců, veselé pěnkavy i povídavé cikády,..., je zkrátka třeba prožívat životy Cikánů, abychom konečně pochopili, že již nelze žít bez vzduchu vonícího kmeny stromů a spávat v kamenných klecích,..., že sluch vysychá, neslyší-li široké modulace symfonických žalozpěvů, které přinesla večerní bouře.“ (s. 115–116)

La nature pour les Bohémiens (Příroda a Cikáni)s. 135

Oisiveté des Bohémiens (Cikánská zahálčivost)s. 153

Industrie des Bohémiens (Vynalézavost /dovednosti/ Cikánů)s. 169

Rapports personnels avec les Bohémiens (Osobní vztahy s Cikány)s. 187

Les Bohémiennes de Moscou (Moskevské Cikánky)s. 205

Les Bohémiennes ailleurs (Ostatní Cikánky)	s. 215
Jozy le Bohémien (Cikán Jozy)	s. 231
Des Bohémiens dans l'art européen (Cikáni v evropském umění)	s. 241
Origine des Bohémiens (Původ Cikánů)	s. 275
Législation pour les Bohémiens (Cikánské zákonodárství)	s. 321
Les Bohémiens en Hongrie (Cikáni v Uhrách)	s. 347
Les musiciens bohémiens (Cikánští hudebníci)	s. 365

„Orchestr uherských Cikánů bývá v naší době složen z řady různých nástrojů, pospojovaných *ad libitum*. Základem jsou housle a cimbál, což je lichoběžníkové prkno opatřené strunami seřazenými jako na skutečném pianu. Hraje se na něj paličkami, které vyvolávají dostatečně zvučné tóny teplého zabarvení. Je zřejmě orientálního původu, jak soudíme podle typů strunných nástrojů, které do Evropy pronikly ze zemí, odkud k nám přichází i slunce. V Uhrách na něj hrají jen Cikáni.(...). Je silně rozšířen také mezi vesničany Malé Rusi (též *Uherské Rusi*, později *Podkarpatské Rusi*, nyní *Zakarpatské Ukrajiny*, pozn. překl.), kteří jej nosí na dlouhém řemenu přes rameno; mohou tak na něj hrát, aniž by jej pokládali na stůl, což zesiluje zvučnost i kovové vibrace. Podobně jako housle hodí se i cimbál pro hru krátkých ozdobných tónů, trylků a rychlých stupnicových pasáží spojujících podložené delší tóny.

Každá další skupina nástrojů cikánského orchestru slouží jen ke zdvojení harmonie, zvýraznění rytmu a tvorbě doprovodu. Většinou to bývají flétny, klarinety, některé žestě, violoncello, kontrabas a, pokud možno, ještě druhé housle. První housle a cimbál na sebe poutají hlavní pozornost jako protagonisté očekávaného hudebního dramatu, stejně jako *primo uomo e la prima donna* ve staré italské opeře nebo – řečeno žargonem civilizované bohémy – sólisté bandy.“ (s. 368–369)

„V průběhu staletí, kdy se z mnoha střípků postupně utvářela jejich epopej, nebyli Cikáni ve styku s jinou hudbou než se svou vlastní. Tu je sice také možno mísit, spojovat a rozdělovat, harmonizovat, zužovat i rozšiřovat, avšak podle odlišných pravidel. Bylo to jejich velkým štěstím, protože by je jinak stálo hodně námahy, aby si zachovali svůj neporušený vzlet a čistou vášeň a současně byli schopni překonat pocity zášti vůči jiné kráse. Ten by je totiž mohl časem vytrhnout z jejich nevinné spokojenosti, zastrašit jejich síly nebo

je připravit o přízeň, bez níž by se jejich inspirace nemohla obejít. Smutné zrcadlo jejich současného úpadku, který započal v soutěžení s jinými umělci, se odvíjí od toho, že po staletí byli v Uhrách jedinými vládci v hudební sféře právě oni.

Je jisto, že nemají žádné teoretické vědomosti o svém umění. Nikdy necítili potřebu notace, měli zálibu jen v paměťovém opakování, které jejich představám umožňovalo popouštět uzdu na nekonečných savanách improvizace.“ (s. 383–384)

La musique des Bohémiens (Hudba Cikánů).....s. 389

„Chceme-li analyzovat cikánskou hudbu, rozebírat ji, cupovat, pitvat, srovnávat s tou naší, je třeba nejdříve poznat, co ji od naší hudby odlišuje; je to především její systém modulací, založený na totální negaci všech modulačních postupů. Cikáni neznají principy, zákony, pravidla ani disciplínu jiné hudby. Všechno je jim dobré, všechno je dovoleno, jen když se to líbí jim, jen když to uchvacuje je samotné. Uchvacuje, toť velké slovo každého pravého umělce! Necouvnu před žádnou tvrdostí, pokud odpovídá tvrdým instinktům jejich srdce, spatřují-li v ní věrný obraz svého bytí. ...“ (s. 389)

„I když můžeme v jejich náhlých přechodech z jedné tóniny do druhé, často i hodně vzdálené, v jejich intervalech, v jejich lehkosti při užívání půltónů a tritónů, které zraňují naše slyšení až k pocitům nečistoty, i když tedy v tom všem můžeme objevovat cosi z tonálního systému Indů, podobně jako nacházíme v jejich jazyce slovní kořeny, flexe a koncovky sanskrtu, nejsou Cikáni o to méně přesvědčeni, že jsou oni samotni původci svého umění, i když o vlastních tradicích také leccos vědí.“ (s. 390)

„Průběžné postupné modulace jsou v jejich očích zcela zbytečné a proto mimořádně vzácné; pokud se vyskytnou, lze v nich spatřovat nadbíhání moderní době, stírání či překrývání původního stylu. Zprostředkující akordy jsou při ataku jiné tóniny vynechávány, jde-li ovšem o pravou cikánskou hudbu. Tato *salta mortale* naše běžné hudebníky napoprvé zaskočí, ohromí. Často vystrašení, vždy však uchvácení i zmateni, se zmůžou jen na výkřiky typu *bylo by to velmi krásné, kdyby to bylo správně*, zapomínajíce, že krásné může být jen to, co se oprostí od zdánlivých zábran, které, pokud tu neexistují odedávna, si ani v současnosti nemohou činit nároky na všeobecný respekt. Civilizovaný hudebník je napoprvé tak zaražen zvláštnostmi intervalů cikánské hudby, že nevidí jiné vysvětlení než je mít za náhodné diskordance, za nepřesné nebo přímo chybné provedení.“ (s. 391)

„Když jsme určili tento hlavní rys cikánské hudby (nepřítomnost modulací, které nás jen opatrně a zdlouhavě, enharmonickými kroky, převádějí z jedné tóniny do druhé), věnujme

pozornost tomu nejdůležitějšímu, třem podstatným znakům cikánské hudby, od nichž se ostatní zvláštnosti teprve odvíjejí. Jsou to její intervaly, v evropské harmonii neužívané, její rytmy, které jsou vlastní podstatě jejich rasy, a její nevázaná orientální zdobnost.“ (s. 393)

„Cikánská hudba si v mollových tóninách libuje ve zvýšené kvartě, snížené sextě a zvýšené septimě. Zejména zvýšená kvarta dodává harmonii zvláštní dráždivosti a kouzelného třpytu.“ (s. 395)

„Obvyklá ornamentika je zřejmě asijského původu a nutně činí z primáše hlavní osobnost kapely; ta je tu celá jen k tomu, aby sekundovala, násobila zvučnost, horlivě udržovala rytmus, odstiňovala a kolorovala květy primášovy improvizace. Ten určuje tempo, začíná hru, zatímco ostatní mlčí a čekají, až se světlice jeho úvodu naplno rozzáří, dříve než začne pohasínat. Momentální inspirace určuje dráhu jejího letu, diktuje tvar této záplavy tónů, těchto trsů zvuků podobných pramenům plavých vlasů, načechraných a mlhavých. Tyto obrazy se odvíjejí jako propletené úponky vinné révy, z nichž jedna po druhé odkapávají, podobny tónům melodie, podzimní slzy.“ (s. 397)

Rommys et Magyars (Romové a Maďaři).....s. 411

„Jazykovědci shromáždili mnoho nezpochybnitelných faktů o asijském, pravděpodobně předkaspickém původu Uhrů.

Tato pozoruhodná skutečnost, i když jí Její Výsost Filologie neráčí věnovat patřičnou pozornost, nasvědčuje, že Maďaři nejsou příbuzní tureckých Osmanů, jak se obyčejně myslí, traduje. Osmané, Mongolové ani příslušníci ostatních vnitroasijských národů nedisponují jemným hudebním slyšením ani cítěním. Jsou přístupni pouze velkému hluku, produkují jen ty nejsurovější rytmy, které působí pouze na živočichy, poskytující jisté impulzy jejich nervovému systému. ... (s. 418–419)

Uhrové se naopak vždy jeví jako k hudbě velmi citliví, vždy prokazovali, že rozumějí tomuto syntetickému jazyku beze slov, nekonečně obsažnějšímu a silnějšímu než všechna slova. Právem tedy věříme, že Maďaři patří, ať již přišli do Evropy v tom či onom století, k některé ztracené větvi (Liszt: *žile*, pozn. P. K.) indické rasy.

Ať tak či onak, s jistotou lze tvrdit, že spojení maďarské rasy s cikánskou je nahodilé a že bychom proto měli raději užívat označení *hudba cikánská*. Jakkoliv byli obojí hudebníci i posluchači nadáni stejně výraznými tvůrčími schopnostmi, zdá se, že, ačkoliv žili pospolu, každý tvořil své umění podle odlišností svého cítění, zejména tonálního, a v prostředích rovněž diametrálně odlišných: u jedněch stabilita, civilizace, zemědělství, obchod, politika,

diplomacie, vojsko a dobyvačnost, u druhých pak bezcílné kočování od jednoho národa ke druhému, bez civilizace a pokroku. Bylo by proto absurdní připisovat identické inspirace oběma těmto národům. Bylo by ale ještě absurdnější připisovat lidovému umění jiný smysl než poetizaci každodenních dojmů, poskytování určitějších tvarů bezejmenným snům a skrytým pohnutkám, přítomným v každé duši.“ (s. 420)

„Proč bychom ale měli věřit tomu, že uherský venkovan, i když snad vnitřně méně muzikální než Cikáni a tedy shovívavější k vadám jejich zpěvu, si jako dobrý ochránce neosvojoval nápěvy slyšené od Cikánů a Cikánek, jsa obecně nadán slušným hlasem, vděčícím za svou dlouhou svěžest prostému blahobytu a zcela jednoduchému, pastýřsky rozjímavému životu bez tělesných či duševních otřesů? Nápěvy Cikánů se tak uchovávaly a šířily a lid jim přizpůsoboval verše svého jazyka, ponechávaje přitom stranou ty písně, které v době, kdy docházelo k této mírumilovné loupeži, nebyly právě po ruce a jejich původní podoba tak zůstala zapomenuta. Jejich cikánské texty jim pak sami Cikáni odníмали a pravděpodobně tyto písně přesouvali, jednu po druhé, do oblasti instrumentální hudby a nepozorovaně je řadily mezi efektní virtuózní kousky.“ (s. 438)

Notices historiques (Historické poznámky)	s. 441
Bihary le Bohémien (Cikán Bihary)	s. 471
Csermak le Hongrais (Mad'ar Csermak)	s. 487
Remenyi le Contemporain (Současník Remenyi)	s. 503
Rhapsodies Hongroises (Uherské rapsodie)	s. 521

„Kdysi jsme pobývali u milovníka obrazů, jemuž právě z výstavy přinesli obdivuhodné plátno, které si tam nechal zakoupit. Byl to bohatý bankéř, penězi nešetřil. Obraz byl pojat naširoko, děti hrající si na mořském břehu na rybáře na něm tvořily skupinu, dosahující sotva třetinu jeho výšky, zbytek byl pokryt průhledným líbezným blankytem, posetým několika chomáči oblaků, zářících jako bělostná Giocondina perleť; od nich se paprsky odrážely rovnoměrným leskem, jakoby každý z nich byl stejně hluboko ponořen do mléčné pěny.“ (521)

„Náš bankéř, který se zdál být velmi potěšen, že vlastní toto kouzelné dílo, však náhle přerušil naše tiché myšlenky: *Jak je pošetilé, že jsem obrazy nenakupoval osobně a nepyšnil se tím pak v novinách. Jenom za tento jsem zaplatil, vždyť víte, strašné peníze, a řekněte sami,*

co z toho teď mám! Ta skupinka v popředí nemá vůbec žádný smysl a zbytek je jen obyčejná modř. Pro klid své duše jsem malíři napsal, že bych oddělil dvě třetiny plátna a vrátil mu je, vrátí-li mi polovinu obnosu, a za druhou polovinu bych si ponechal zbývající třetinu, na níž je vlastní námět. Copak to není fér? ...“ (s. 523–524)

„Ani u nás nechybí takoví mecenáši či osvícenci, kteří se, podobně jako náš přebohatý hostitel, nezdráhají dopouštět se vůči dílům všech druhů umění takových barbarství. Vymýtí například z cikánské hudby zvýšenou kvartu nebo malou septimu je totéž, jako bychom od onoho moře odtrhli kus modrého plátna. Takovou *lehkou* změnou by se z poetického díla stalo dílo pitoreskní, z tvorby lyrické žánrová, z krajiny kulisy, z krásného roztomilé. Kdyby cikánské umění nebylo výtvořem kolektivním, pak by je jeho jednotliví tvůrci raději viděli v troskách, stejně jako by amsterodamský krajinář raději viděl své plátno spálené než zbavené kusu jeho modré oblohy. Vždyť umění ve svém celku i každé umělecké dílo zvláště je zářícím stánkem citu, vtěleného někdy do námětu, někdy působícího i bez něj, svým bezprostředním vyzařováním.(...)

Chceme-li zachovat hudbu, jmenovitě uherskou, ve vši její integritě, abychom ji mohli předávat potomkům, je nutno jí ponechat její atmosféru, její *kus modrého plátna*, tedy tři její hlavní principy: intervaly s jejich strmými, rytmy s jejich kolísáním, stejně jako její hýřivé ozdoby.“ (s. 525–526)

„Při přenášení cikánské hudby – s jejími zvláštními intervaly a příkrými modulacemi, nepřetržitě se měnícími rytmy a přebohatými ozdobami – do okruhu naší společné každodenní hudby by asi největší nesnáze působila neodmyslitelná virtuosita a téměř nemožnost nacházet mezi virtuózy takové, kteří jsou navíc obdařeni i cikánským cítěním. Naše orchestry nejsou vedeny k reprodukci odlišných ostrých barev diapazonů cikánské kapely, to by musely znít zcela jinak.(...)

V cikánské kapele kralují housle, druhým v pořadí je cimbál. Jediné housle by byly chudé, je nutno je zdvacateronásobit, samy by nemohly přinášet rozšířenou harmonii; s tou přicházejí až ostatní příslušníci malé houslové armády, jejímž samozřejmým velitelem, vůdcem, imperátorem jsou housle primášovy. Cimbál se pak v této způsobné společnosti chová poněkud uvolněně.

Ze všech nástrojů má právě piano nejlepší předpoklady k tomu, aby nahradilo přece jen poněkud drsnější zvuk kapel našich kočujících umělců. Hodí se pro nejzářivější ozdoby a současně nechává vyniknout rytmus se zřetelnou harmonií i dostačující zvučností, do hlubokých stínů noří místa, která to vyžadují, zářícímu svitu pak poskytuje nezbytné

kontrastní popředí, přitom o to svobodněji zpívá melodii, v níž i specifické cikánské intervaly dosahují svého účinku a nepůsobí strojeně.“ (s. 529–530)

„Od dětství dojímaní cikánskou hudbou s jejími nenapodobitelnými postupy, po krůčcích zasvěcování do tajemství jejího životodárného citu, postupně pronikající do smyslu její formy a chápající, že tato hudba střeží své zvláštnosti, aby neztrácela svůj charakter a svou osobitost – jsme se konečně dočkali oné šťastné chvílky, kdy jsme začali s úpravami několika jejích úryvků pro piano, od něhož jsme očekávali, že lépe než orchestr vystihne různé jejich odlišnosti, lépe scelí vášně, jež do ní vdechovali Cikáni.

Stále silněji jsme pociťovali, že náš zájem časem nepomine ani nezeslábné. Byli jsme přitahováni k práci, sváděni radostí z tlumočení výmluvných apostrof, truchlivých výlevů a omamných snů této plaché múzy. Naše mise se nezadržitelně rozšiřovala. Před námi se kupily materiály, bylo třeba je srovnávat, třídít, vylučovat, objasňovat. Přesvědčovali jsme se, že tyto rozdrobené, rozesté nápěvy jsou rozvátými částčkami původního velkého celku a jsou tedy předurčeny k jeho rekonstrukci, která přinese trest' jeho vlastností a krás. Mohou tedy být i ony považovány za nositele cikánské národní epeje, zpívané v neobvyklém jazyce a v neobvyklé formě, jako je osobité všechno, co vytvářel lid, jejich prapůvodce.

V tomto novém zorném úhlu jsme brzy vypožorovali, že poezie, již je cikánská hudba plna a již se liší od ód, chvalozpěvů, elegií, balad, idyl, gazelů, distychonů nebo pochodových, pohřebních, milostných či pijáckých písní, se může hromadit jen v homogenním tělese, v celistvém, jen na jednotlivé žánry rozdělitelném komplexu; teprve z něho může být každý zpěv oddělován a znovu vychutnáván, zůstáváje jím však stále zcela prostoupen, svázán s ním stejným stylem, podobností inspirace a jednotou formy. Fragmenty cikánské hudby, které jsme dosud znali, tak podstoupí novou zkoušku. Budou revidovány, přepracovávány, sjednocovány s ostatními, a to s již vysloveným záměrem vytvořit souhrn děl, který by co možná nejlépe dostál tomu, že jsme jej povýšili na cikánskou epeje.“ (s. 532–533)

„Když jsme dokončili toto dílo, vůbec jsme si nezakrývali, že tato cikánská epeje se v civilizovaném prostředí, do něhož jsme ji přivedli, nemusí dočkat pochopení. Tím spíše jsme se jí snažili vtisknout konzistenci obdobnou jiným výtvorům figurujícím na různých stupních velké arény umění, aby jí samotnou nakonec nejímala závrat' z jejího dravého a oživujícího dechu. Jistý spisovatel uveřejnil v roce 1853 v lipském časopisu *Neue Zeitschrift für Musik* několik článků o uherské hudbě. Poznamenal, a myslíme, že právem, že mezi autory, kteří se zabývají transkripcemi cikánských písní, stovkami jejich úprav, instrumentací a fantazií, jsme byli my první, pokud ne jediní, kteří se odvážili

respektovat jejich tónořady, zejména co se týká všudypřítomné zvýšené kvarty, stopy génia, který do umění vdechl to, čím pak může vyzařovat.“ (s. 533–534)

„Označením Rapsodie jsme chtěli vyjádřit přítomnost zřetelného epického fantazijního prvku. Zdálo se nám, že tyto výtvořy jsou částmi poetického cyklu, pozoruhodného *mimořádnou jednotou národní inspirace v tom smyslu, že vycházel z toho, čím žil samotný lid, že způsobem jemu srozumitelným dokonale vykresloval jeho duši a intimní city, jinde tak jasně nevyjádřené; lid tyto útvary ukládal do paměti a přijal za své.* Je pravda, že tyto úryvky nevyprávějí o faktech, otevřená mysl však v nich nalezne výraz duševních stavů tvořících ideál národa. Co je to za párijský národ, který vstupuje do umění? Když jeho umění začalo nelibě pociťovat, že je idealizováno, zahalilo se do své vlastní nepopíratelné a úchvatné krásy, aby si v umění dobylo domovského práva, nemělo-li zde již odedávna právo na pomyslné přijetí, které může skýtat jen nezištný prospěch – slávu!

Rapsodie jsme označili za uherské proto, abychom zdůraznili, že Maďaři přijali Cikány za své národní hudebníky, ztotožnili se s jejich hrdým a bojovným nadšením i s palčivým smutkem, který tak dokonale vyjadřovali. Při veselých hostinách byli nadšeni jejich ohnivými friškami a slzeli při tklivých lašanech.

Kočující Cikáni pěstovali hudbu také v jiných zemích, nikde jinde ale na takové úrovni jako na uherské půdě, nikde jinde se ani nedočkali tak příznivých a pro ně významných ohlasů. Štědrá uherská pohostinnost, nutná pro cikánské živobytí, patřila tu těm, tu oněm Cikánům, neboť lidé nechtěli být bez jedněch, s nimiž zpívali, ani bez druhých, jimž naslouchali. Uhry tak mohou plným právem považovat toto umění za své: je živeno jejich obilními lány a vinicemi, zraje pod jejich sluncem i ve stínu. Je vítáno uherským lidem, zdobeno jeho zvyky a obyčeji, pěstováno a ochraňováno jeho sympatiemi. Zcela srostlo s jeho tradicemi, čerpajícími z nejslavnější paměti vlasti i nejtajnějších vzpomínek každého Uhra. Je naší vlastí vyvoleno skvostem neutuchající krásy. Necht' je zdobeno coby klenot půvabné koruny a uctíváno jako vzácná starobylá medaile, vzpomínka na její již ztracené razidlo (s. 538, závěr Lisztova spisu).

1.4 Hudební analýza Uherských rapsodií¹⁴⁰

Inspirace cikánskými kapelami a jejich barvitým improvizačním potenciálem jsou v *Uherských rapsodiích* všudypřítomné. Lisztova snaha vtisknout těmto skladbám pečeť cikánského hudebního umění je nezpochybnitelná a prostřednictvím mnoha pramenů je v rámci předchozích kapitol zřetelně artikulována jeho vlastními slovy. Po předložení takovýchto materiálů se ocitáme v bodě, kdy je na místě nastolená fakta jednak terminologicky uchopit a posléze demonstrovat formou notových ukázek. Tato kapitola se tak stává sondou zpracovávající rozsáhlé pole fenoménu *Uherských rapsodií* hudebně-analytickými prostředky. Vzhledem k předložení vzácných Lisztových výpovědí jsme z metodologického hlediska nuceni jeho transkripční aspirace názorně zdokumentovat, avšak již nikoliv prokazovat existenci aspirací samotných. *Uherské rapsodie* v sobě zahrnují některé melodické, rytmické i formové elementy, jež jsou ze své podstaty v oblasti klavírní literatury specifické, avšak pro hudební obsah tohoto kompletu se stávají z kvantitativního hlediska prvky charakteristickými.

1.4.1 Melodická složka

Kromě specifické melodiky konkrétních maďarských lidových a umělých písní je tónový materiál obohacen vysoce frekventovanou aplikací cikánských stupnic či jejich torz. Klavírní romantismus tak Liszt obohatil o skladby evokující exotické hudební prostředí. Melodika cikánských stupnic je zřetelně zachytitelná především v důsledku truchlivě a naléhavě působícího intervalového skoku zvětšené kvarty, viz ukázky č. 28–32. Tato disonance, tzv. tritonus je všeobecně vnímána také jako nositel hudebního napětí a pohybu, a společně s intervalem zmenšené sekundy, návratem pentatoniky a církevních modů patří do výčtu výrazných elementů novoromantické melodiky. Pomalé díly rapsodií – *lassany*, jsou inspirovány také výrazovými prostředky táhlých písní typu *halgató*.¹⁴¹ Ty jsou

¹⁴⁰ Hudební prvky autorkou zařazené do kategorie specifických a současně charakteristických elementů *Uherských rapsodií* jsou v rámci subkapitoly **1.2.1 Melodické složky** demonstrovány vždy pěti notovými ukázkami či prostřednictvím přehledové tabulky.

¹⁴¹ Písně typu *halgató* jsou strofické písně se čtyřveršovými strofami. Počet slabik ve verších se shoduje u strof téže písně, ale v jednotlivých písních se může lišit: šest, osm nebo dvanáct. Každému verši odpovídá jedna melodická fráze, více či méně zřetelně oddělená od fráze následující; výrazný je přeryv mezi druhou a třetí frází. Druhá fráze končí nejčastěji na dominantě, závěrečná vždy na tónice, které zpravidla předchází zvýšená septima, zpívána jako příraz. Nejběžnější tóninou je aiolská moll (se zvýšenou septimou před závěrem). Rozsah písní bývá poměrně velký, časté jsou i větší intervalové skoky a akordické postupy. Stavebními jednotkami textů jsou převážně sloky (ojediněle i verše), nositelé myšlenky i nálady. Pořadí slok ani jejich sled nejsou zcela fixované. Nejčastějšími motivy jsou samota, osiřelé děti, smrt, hlad, vězení, vztah mezi mužem a ženou nebo rodiči a dětmi. Pro přednes písní *halgató* je příznačné pomalé tempo, korespondující se smutným až tragickým obsahem textů, a rubatová agogika, která podtrhuje osobitost výpovědi (interpret/ka zpívá jakoby o svém

charakteristické převážně mollovým tónorodem,¹⁴² rubatovým charakterem a častým výskytem sekundových přírazů.

Ukázka č. 28 – torzo cikánské stupnice a moll v taktu č. 6

Ukázka č. 29 – torzo cikánské stupnice cis moll v taktu č. 34

Ukázka č. 30 – torzo cikánské stupnice a moll s akcentem na intervalu zv. 4 v taktu č. 138

vlastním osudu, přestože jde o standardní textové obraty nebo celé sloky). Písňe jsou zpívány s velkým citovým nasazením, posíleným ještě vkládanými citoslovci (*jaj, ejde* apod.). Interprety písní typu *halgató* byly tradičně především ženy. Přestože zdaleka převažuje sólové provedení, lze se ojediněle setkat i s vícehlasým přednesem; melodie je přítom v nejvyšším hlase.

Pro interpretaci je příznačná určitá míra improvizace jak v hudební, tak i textové složce, a to jak u jednoho interpreta od sloky ke sloce (obměňování melodie) a od provedení k provedení, tak – tím víc – u různých interpretů. To vystihuje místo a funkci tohoto písňového typu v romské kultuře: písňový invariant je nositelem kolektivní zkušenosti, kterou interpret modifikuje ve své vlastní hudební-textové vyjádření. JURKOVÁ, Zuzana: *Didactically edited informatic on Roma – Halgató*. Praha, 2003, s. 1–2. Dostupé na <<http://romani.uni-graz.at/rombase>>.

¹⁴² Ten je u *lassanu* přítomen v jedenácti *Uherských rapsodiích*.

Ukázka č. 31 – cikánská stupnice cis moll v taktech č. 74 a 75

Ukázka č. 32 – torza cikánské stupnice a moll v taktech č. 1–7

Uherské rapsodie jsou na první poslech i pohled silným koncentrátem klavírních koloratur, jejichž účelem je nejen obecně platný zdobný efekt, ale i poukázání na květnaté a improvizální uchopení základních melodií ve jménu umocňování virtuosní stylizace. Shlukováním tzv. drobných not, tedy not s délkovými hodnotami šestnáctinovými a menšími, je posluchači často nastolen dojem nepřetržitého sledu prokomponovaným melodických ozdob, viz ukázky č. 33–37.

Ukázka č. 33 (takty č. 21–27)

Un poco più lento
in tempo, ad libitum

espressivo

riten. a piacere

a tempo

sfz

Ukázka č. 34 (takty 73–79)

Andante

mf espressivo

una corda

ritenuto a piacere

rit. - - -

Ukázka č. 35 (takty č. 29–36)

29

33

mf

p

tr

Ukázka č. 36 (takty č. 1–8)

Quasi adagio, altieramente ^{*)}
marcato

f

mf

l'accompagnamento piano

poco rit.

maestoso

p

ff

Ukázka č. 37 (takty č. 83–86)

66

83

3

3

tr

3

8

7

5

3

dim.

3

b

S koloraturami úzce souvisí rytmicko-melodický prvek příraz, viz ukázky č. 38–42, který sehrává v celkové kompilaci zpracovaných faktorů cikánské hudby nezastupitelnou funkci. Pokud bychom vycházeli z poslechové analýzy, nepochybně bychom v mnoha místech zaměňovali příraz s tečkovaným rytmem, který je v rychlých tempech s přírazem po zvukové stránce téměř totožný. Pianista by měl při provedení takových míst kopírovat autentický způsob provedení, čili dynamickou rovnocennost přírazu s notou hlavní a provedený tzv. na dobu; to je důsledkem faktu, že rytmická složka a s ní propojený element přírazu pramení z délky a akcentace slabik maďarských textů lidových písní, nikoliv z melodicko-zdobných záměrů.

Ukázka č. 38 (taky č.1–6)

Mesto

f marcato

trem. p ff

f

p cresc. - - - ff

Ukázka č. 39 (taky č. 1–7)

Lento a capriccio

f marcato

poco rit. piu ritenuto

Ukázka č. 40 (takty č. 197 a 198)

195 *Quasi allegro eroico*
ff

Ukázka č. 41 (takty č. 86–91)

86 *mf*
89 *rallent.* *mf*
marcato

Ukázka č. 42 (takty č. 9–11)

8 *riten.* *a tempo*
rinforz. *f* *smorz.* *rinforz.*
Più lento
7 *pesante* 8 2/4
11 *marcato*

Jak již bylo uvedeno v subkapitole 1. 2. 3 **Druhá fáze: Uherské rapsodie**, jednotlivá témata *Uherských rapsodií* se rýsují na podkladě hudební materie zahrnující mnoho lidových a umělých maďarských písní. Jako jeden příklad za všechny uvádíme Lisztovo přenesení melodie maďarské lidové písně *Kaka toven költ a ruca* do úvodního dílu *Uherské rapsodií* č. 8.

Ukázka č. 43 – *Kaka toven költ a ruca*¹⁴³

Parlando, poco rubato (♩ = cca 80)

Ká - ka tő - vén költ a ru - ca,
 Jó föld - ben te - rem a bú - za.
 De a - hol a hű lány te - rem,
 Azt a he - lyet nem is - me rem se - hol - sem.

Ukázka č. 44 – Uherská rapsodie č. 8; práce s melodií písně *Kaka toven költ a ruca* probíhá v taktech 8–18

6 *lungo trillo* *Sempre lento, malinconico assai*
 10 *marcato*
 13
 17 *f*

¹⁴³ Notovou ukázkou písně „*Tolna escivö*“ (svatební) uvádí v rámci své Lisztovské trilogie Alan Walker. V souvislosti s původem záznamu písně odkazuje na sborník lidových písní z oblasti maďarské župy Tolna.

1.4.2 Kinetické složky

Kinetické složky jsou v případě *Uherských rapsodií* vlivem hudebně-folklorních impulsů jedním z nejnápadnějších elementů tvořících jejich specifický charakter, a je proto adekvátní zkoumání dílčích vrstev, jimiž jsou metrum, rytmus a tempo.

Rytmus

Liszt zvolil v této klavírní sbírce výraznou rytmickou tvárnici, s jejíž pomocí jsou modelována jednotlivá témata převážně z materiálu zahrnujícího tečkovaný rytmus. V prvním případě se jedná o nejběžnější formu tečkovaného rytmu s délkovým akcentem na první notě, viz ukázky č. 45 a 46, méně pak převrácený tečkovaný rytmus s délkovým akcentem na druhé notě. Nejnápadnějším rytmickým modelem je kombinace obou variant v pořadí, jak jsou uvedeny. Tento rytmický vzorec, tzv. novouherský rytmus, je výrazným faktorem vyvolávajícím v posluchači atmosféru cikánských hudebních exhibicí, viz ukázky č. 47–49.

Ukázka č. 45 – tečkovaný rytmus je určen partu pravé i levé ruky a stává se tak základním půdorysem úvodního tématu v taktech č. 1–4.

Lento, con duolo [$\text{♩} = 46$]

The musical score is written for piano in G major and common time. It consists of two systems of two staves each. The tempo is marked 'Lento, con duolo' with a quarter note equal to 46 beats. The piece features a dotted rhythm pattern (quarter note followed by an eighth note) in both hands. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The score is divided into two systems, with measures 1-4 in the first system and measures 5-8 in the second system. The first system ends with a fermata over the final measure. The second system begins with a fermata over the first measure and continues with the same rhythmic pattern. The piece concludes with a final cadence in the fourth measure of the second system.

Ukázka č. 46 – melodie vedená v basové lince v taktech č. 30–32¹⁴⁴

30

cresc. - - - - -

32

9 16

tr

2 4

3

Ukázka č. 47 (takty č. 1–7)

Lento quasi recitativo

f

2

tr

rit. - - - - -

Ped.

*

Andante con moto

4

cresc. - - - - -

¹⁴⁴ V taktu č. 30 je třeba respektovat zvukově velmi podobné, avšak nikoliv stejné rytmické postupy oktáv v levé ruce – sekundový skok probíhá nejprve jako příraz, poté již jako tečkovaný rytmus.

Ukázka č. 48 (takty č. 3–5)

3

pesante

5

tremolando *)

cresc.

Ukázka č. 49 (takty č. 15–16 a 18–20)

15

sempre p

un poco marcato

19

8

Podobným rytmický prostředkem nastolujícím interpretační pravidla cikánských kapel je užití synkopického rytmu.¹⁴⁵ To se objevuje nejen v melodické linii, viz ukázky č. 50 a 51, ale také v doprovodném hlase (ukázky č.52–54); v doprovodné linii se jedná o imitaci tzv. kontrování, neboli dynamického či rytmického akcentování lehké doby, v cimbálových muzikách nejčastěji svěřeného hráčům viol, popř. druhých houslí.

Ukázka č. 50 (takty č. 130, 133, 136 a 139)

Ukázka č. 51 (takty č. 1–3 a 5–7)

¹⁴⁵ *Synkopa* – rytmický útvar vznikající přesunutím přízvuku z těžké doby na lehkou.

Ukázka č. 52 (takty č. 41–46)

41 **Allegretto con grazia**

p dolce

Ukázka č. 53 (takty č. 1–6)

Lento M.M. ♩=48

f

Ukázka č. 54 (takty č. 5–8)

Tempo giusto

f

Metrum

Kromě tečkovaného a synkopického rytmu je nepřeslechnutelným rysem *Uherských rapsodií* hudební tok ametrického charakteru, neboli materie s tendencí nepravidelného metrického členění. Tento aditivní princip Liszt využívá především v pomalých dílech – *lassanech*, v nichž se předpokládá interpretova schopnost uchopit sféru výrazových prostředků, jež jsou skryty tzv. mezi řádky. Metrická uvolněnost se v *Uherských rapsodiích* skrývá také pod označením *capriccio*. Příznačná je pro tato díla taktěž polyrytmie, neboli současný průběh dvou a více pásem, která je tvořena přenesením role sólového nástroje do partu jedné ruky a doprovodné skupiny nástrojů do partu druhé ruky. Nejednou se tak setkáváme se dvěma paralelně plynoucími hudebními proudy, u nichž se vyskytuje vzájemná neshoda délkových hodnot. Absolutní hudebně-kinetickou svobodu získává pianista v pasážích Lisztem opatřených termínem *Quasi cadenza*, *improvisatio* či *ad libitum*, viz ukázky č. 55–59. Pasáž kadenčního charakteru imitující virtuosní improvizaci houslisty či cimbalisty najdeme mimo rapsodie č. 17–19 ve všech kusech.

Ukázka č. 55 – takt č. 66

The image displays a musical score for a piano piece, specifically a cadenza section. The score is written for two staves, treble and bass clef, in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo and mood are indicated as *pp* (pianissimo). The section is labeled "66 Cadenza ad lib." and begins with a series of sixteenth-note runs in the right hand. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence marked with a double bar line and repeat signs.

Ukázka č. 56 (takt č. 84 – přes dva řádky)

82 *quasi cadenza* *sf* *accelerando*

cresc. molto rinforz. dim. molto

Ukázka č. 57 (takt č. 45 – přes dva řádky)

45 *quasi cadenza* *pp* *smorz.*

Ukázka č. 58 (takt č. 180–181)

180 *quasi cadenza* *f*

181

Ukázka č. 59 (takt č. 76 – přes tři řádky)

The image shows a musical score for three staves, measures 76-80. The first staff is marked "quasi cadenza" and "tr" (trills) with a "cresc.." (crescendo) marking. The second staff is marked "leggierissimo" and features a descending scale with fingerings 1 2 4 3 5 and 1 2 4 3. The third staff ends with a "rit." (ritardando) marking and a change in time signature to 2/4.

Opouštění metrické přísnosti ve prospěch asymetrických útvarů je jedním z hudebních trendů mnoha skladatelů novoromantického období. Jejich kompozic, stejně jako Lisztových, se dotýkal trend oslabování funkce taktu či dokonce jeho absence, rozšiřování spektra rytmických figur (kvintoly, septoly, melodické ozdoby) a celkového opouštění metrického členění ve prospěch asymetricky členěných hudebních ploch.¹⁴⁶

Dalším velmi účinným nástrojem k umocnění klavírní stylizace písni typu *halgató*, ale také improvizálního vyjadřování obecně, jsou koruny hojně uváděné nad notami i pomlkami. Celá sbírka je ukotvena v sudodobém metru. Ve všech skladbách a jejich dílčích oddílech Liszt volil 2/4 či 4/4 takt.

Téměř pro všechny Uherské rapsodie je charakteristické „čardášové“ uspořádání tempově kontrastních dílů. Úvodní *lassan* je zpravidla vsazen do jednoho z pomalých tempových označení, zatím co následná *frisska* je bez výjimky nadepsána některým z rychlých tempových označení. Jedinou odchylku tvoří Uherská rapsodie č. 2, v níž Liszt

¹⁴⁶ V monografické publikaci Miloše Honse *Hudební analýza* se pro tento typ práce s kinetickou složkou objevuje termín „hudební próza“, In: HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010, s. 120.

před nástupem pomalého dílu uvádí ještě jakýsi introdukční díl, odpovídající charakteru předzpěvu.¹⁴⁷ Průvodním jevem frisky je gradační proces vycházející z narůstající dynamiky, tempa a v případě Lisztových rapsodií také postupného vrstvení klavírně-technických prvků. Přehledněji můžeme toto tempové invariantní schéma i s jeho odchylkami sledovat při pohledu na následující tabulku:

Tabulka č. 4

<i>Uherská rapsodie</i>	<i>Tempové označení úvodního dílu</i>	<i>Tempové označení závěrečného dílu</i>
Č. 1	Lento quasi Recitativo	Allegro animato
Č. 2	Lento a capriccio	Vivace
Č. 3	Andante	Allegretto
Č. 4	Quasi Adagio	Allegretto
Č. 5	Lento	Zůstává označení Lento
Č. 6	Tempo giusto	Allegro
Č. 7	Lento	Vivace
Č. 8	Lento a capriccio	Presto qicoso assai
Č. 9	Moderato	Allegretto
Č. 10	Andante	Vivace
Č. 11	Lento a capriccio	Vivace assai

¹⁴⁷ Tento předzpěv odpovídá již zmíněné třídlíné formě čardáše, viz subkapitola 1.2.1 Hudebně-folklorní inspirace.

Č. 12	Introduzione, Adagio	Allegro zingarese
Č. 13	Andante sostenuto	Vivace
Č. 14	Lento quasi marcia funebre	Vivace assai
Č. 15	Allegro animato	Zůstává označení Allegro animato
Č. 16	Na začátku skladby se objevuje 32 taktů pod označením Allegro a teprve poté přichází obvyklý pomalý díl. Ten je uveden termínem Lasso, který interpreta odkazuje k volbě kategorie pomalých temp.	Quasi Allegro
Č. 17	Lento	Allegretto
Č. 18	Lento	Presto
Č. 19	Lento	Vivace

Zdroj: Vlastní zpracování

1.4.3 Hudební forma

Rapsodie je ve svém původním slova smyslu epická báseň pojednávající o ušlechtilých činech dávných hrdinů. Přednášejícími byli řečtí *rapsódi*, kteří své recitace doplňovali hrou na lyru. V muzikologickém kontextu hudební analýzy je rapsodie instrumentální skladba s tektonicky volným charakterem, blížíci se hudební formě *fantasie*. Oproti *fantasii* je zde však zdůrazňován epický charakter modelující stavbu skladby do fragmentární podoby s častým výskytem recitativně zpracovaných témat.¹⁴⁸

Hudebně formová šablona *rapsodie* využívá v *Uherských rapsodiích* bohatě rozvinutý variační princip, viz ukázky č. 60–86, který byl základním kamenem Lisztovy tektonické práce, přičemž se zde objevují oba základní typy, tj. variace formální (ornamentální)¹⁴⁹ a variace charakteristické.¹⁵⁰ Jiným standardně aplikovaným formotvorným rámcům se autor vyhýbá. Následující notové ukázky přibližují pět příkladů Lisztovy variační práce, v nichž můžeme u jednotlivých variací sledovat kromě hudebních proměn původního tématu také pravidlo vzestupných nároků na klavírně-technické schopnosti interpreta.¹⁵¹ Na základě mnoha již uvedených Lisztových výpovědí je průkazná kontinuita s gradačním vzorcem obsaženým v čardášových kompozicích.

Práce s tématem A

Ukázka č. 60 – téma A v taktech č. 1–3



¹⁴⁸ Liszt jako první aplikuje do instrumentální skladby princip interpretačního stylu *Sprechgesang* založeného na imitaci pěvecké deklamace nacházející se na pomezí zpěvu a recitace.

¹⁴⁹ Variace tvořené pouze melodickými a figurativními ozdobami.

¹⁵⁰ Variace hlouběji mění podstatu obměňovaného tématu, např. změnou harmonie či rytmu. Častá je ovšem také fúze obou typů variací. Liszt při tematických obměnách využívá všechny základní prostředky této variační formy – uvolňování melodicko-rytmické kontury tématu, změnu doprovodné faktury, překládání melodie do jiného hlasu, nové harmonizace tématu a proměnu charakteru výrazu pomocí uvedení tématu v nových tóninách.

¹⁵¹ Modelující témata jsou v textu uvedena jako „téma A–E“.

Ukázka č. 61 – první obměna tématu A vedená partem pravé ruky od taktu č. 4

Andante con moto

4

cresc.

Detailed description: This musical score shows measures 4 through 7. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth notes and quarter notes, often beamed together. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with quarter notes. A 'cresc.' (crescendo) marking is placed above the right hand staff, with a dashed line extending to the right.

Ukázka č. 62 – druhá obměna tématu A vedená partem levé ruky od taktu č. 23

Andante (assai moderato)

23

mf sempre cantando espressivo

rit.

Detailed description: This musical score shows measures 23 through 26. The right hand (treble clef) has a melodic line with quarter and eighth notes. The left hand (bass clef) has a more active accompaniment with eighth and sixteenth notes. A 'rit.' (ritardando) marking is placed above the right hand staff towards the end of the excerpt. The dynamic marking '*mf* sempre cantando espressivo' is written above the right hand staff.

Ukázka č. 63 – třetí obměna tématu A vedená partem pravé ruky od taktu č. 68

68

f con passione

tr

Detailed description: This musical score shows measures 68 through 71. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a trill (tr) in measure 71. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and triplets. The dynamic marking '*f* con passione' is written above the right hand staff.

Ukázka č. 64 – čtvrtá obměna tématu A vedená partem levé ruky od taktu č. 272

272

vivamente
pp dolce

simile

Detailed description: This musical score shows measures 272 through 275. The right hand (treble clef) has a melodic line with eighth notes and quarter notes, including a trill (tr) in measure 275. The left hand (bass clef) has a rhythmic accompaniment with eighth notes and quarter notes. The dynamic marking 'vivamente *pp* dolce' is written above the right hand staff. A 'simile' marking is placed above the right hand staff, with a dashed line extending to the right.

Ukázka č. 65 – pátá obměna tématu A vedená partem pravé ruky od taktu č. 316

316 Allegro risoluto 8 8

ff sf sf

This musical score shows measures 316 to 323. It is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is 'Allegro risoluto'. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, marked with dynamics 'ff' and 'sf'. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords. There are two bracketed sections of 8 measures each, starting at measures 318 and 320.

Práce s tématem B

Ukázka č. 66 – téma B v taktách č. 95–103

93 Allegro poco rit. - - - a tempo

pp p

This musical score shows measures 93 to 103. It is in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The tempo is 'Allegro', with a 'poco rit.' (slight ritardando) leading to 'a tempo'. The right hand has a melodic line with slurs and accents, marked with dynamics 'pp' and 'p'. The left hand has a steady accompaniment of eighth-note chords.

Ukázka č. 67 – první obměna tématu B vedená partem pravé ruky od taktu č. 104

104 sempre dolce, leggieramente e staccato

109 ten. più dolce

This musical score shows measures 104 to 109. It is in 2/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The tempo is 'Allegro'. The right hand features a melodic line with slurs and accents, marked with dynamics 'sempre dolce, leggieramente e staccato' and 'più dolce'. The left hand has a steady accompaniment of eighth-note chords. There are two 'ten.' (tenuto) markings above the right hand in measures 105 and 107.

Ukázka č. 68 – druhá obměna tématu B vedená partem pravé ruky od taktu č. 127

poco a poco più animato

127

132

Ukázka č. 69 – třetí obměna tématu B vedená partem pravé ruky od taktu č. 164

rinforzando molto

Bis a piacere

f

161

166

sempre stacc.

Ukázka č. 70 – čtvrtá obměna tématu B vedená partem levé ruky od taktu č. 180

leggiero

180

183

Ukázka č. 71 – pátá obměna tématu B vedená partem pravé ruky od taktu č. 195

Musical score for Example 71, measures 192-200. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a right-hand melody. The tempo is marked **Presto**. The dynamics include *più rinforzando e stringendo* and *sempre f*. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line with chords and eighth notes.

Ukázka č. 72 – šestá obměna tématu B vedená partem pravé i levé ruky od taktu č. 203

Musical score for Example 72, measures 201-209. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with both right and left hand melodies. The dynamics include *ff*. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line with chords and eighth notes. The score includes accents and slurs.

Práce s tématem C

Ukázka č. 73 – téma C v taktech č. 3-6

Musical score for Example 73, measures 3-6. The score is in G minor (two flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a right-hand melody. The tempo is marked **pesante**. The right hand plays a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a steady bass line with chords and eighth notes. The score includes accents and slurs.

Ukázka č. 74 – první obměna tématu C vedená partem pravé i levé ruky od taktu č. 25

Ukázka č. 75 – druhá obměna tématu C vedená partem pravé i levé ruky od taktu č. 51

Ukázka č. 76 – třetí obměna tématu C vedená partem pravé ruky od taktu č. 195

Práce s tématem D

Ukázka č. 77 – téma D v taktech č. 1–8

Moderato

f

5

8

8

Ukázka č. 78 – první obměna tématu D vedená partem pravé ruky od taktu č. 19

18

Sempre moderato a capriccio***) marcato

p

f

con grazia

Ossia

23

tr

Ukázka č. 79 – druhá obměna tématu D vedená partem pravé ruky od taktu č. 32

31

p

f

34

p

Ukázka č. 80 – třetí obměna tématu D vedená partem levé ruky od taktu č. 45 (v basové lince)

43 8

ritenuto -

marcato 3

46 tr p 3 2 5 2 3 5 2 1 3 5

Ukázka č. 81 – čtvrtá obměna tématu D vedená partem pravé ruky od taktu č. 52

52 1 2

4 2 3 2 3 2 3 2 4 2 4 2 3 2 3 2 4 2 4 2 3 2 3 2

54 8 8

3 3 3

scherzando

Práce s tématem E

Ukázka č. 82 – téma E v taktích č. 270–273

Allegretto

270
dolce
lusingando
non legato

Ukázka č. 83 – první obměna tématu E vedená partem pravé ruky od taktu č. 292

290
rit.
grazioso

Ukázka č. 84 – druhá obměna tématu E vedená partem levé ruky od taktu č. 316

316
dolce
12

Ukázka č. 85 – třetí obměna tématu E vedená střídavě partem pravé i leví ruky od taktu č. 436

Presto

436 *fff* 8 *rinforz.*

443 *rinforz.* 8 *rinforz.* 8

Ukázka č. 86 – čtvrtá obměna tématu E vedená partem levé ruky od taktu č. 458

457 *rinforz.* 8 *mf* 8 8 8

462 8 *cresc.*

1.4.4 Harmonická složka

Harmonické struktury a vazby *Uherských rapsodií* vystihují základní prostředky novoromantického kompozičního myšlení. Druhá polovina devatenáctého století představovala krizové stádium tonální harmonie vyústěné v rozpad harmonického paradigmatu nastaveného předešlými érami. Narušení dlouhodobě fungujících harmonických systémů pramenilo, kromě aspektů nově vznikající programní hudby, z romanticko-hudebního subjektivismu a nacionalismu. Plošnými projevy novoromantického hudebního myšlení a současně těžiště harmonických postupů v *Uherských rapsodiích* byly například: „[...]prudký nárůst chromatiky vedoucí až k určité emancipaci disonancí a rušení tonálního centra, [viz ukázky č. 87–91], porušování tradičních harmonických pravidel a zákazů, obliba chromatických mediant a paralelního vedení akordů, rozšiřování terciové stavby akordů na akordy nónové, undecimové atp. [ukázka č. 97–101] vedoucí k tzv. akordickým kombinacím, v nichž je oslabena pozice základního tónu[...]“¹⁵²

Tyto novoromantické inovace jsou v *Uherských rapsodiích* doplněny o další harmonickou nezvyklost, a to náhlé tóninové skoky bez modulace, viz ukázka č. 92–96. Původ těchto tonálních zvrátů najdeme u maďarských lidových písní v tzv. kvintování neboli uvádění hudebního motivu o kvintu výše.¹⁵³ Uherské rapsodie tedy kopírují tonální neukotvenost cikánských improvizací, v přejímání principu kvintování pak zároveň zrcadlí jeden ze základních tektonických prvků maďarských lidových písní.

Ukázka č. 87 – takty č. 70 a 71

The image displays two staves of musical notation for piano. The first system, labeled '70', shows a right-hand part with a chromatic scale of eighth notes (C4, C#4, D4, D#4, E4, F4, F#4, G4, G#4, A4, Bb4, B4, C5) and a left-hand part with a bass line of eighth notes (C3, B2, Bb2, A2, Ab2, G2, Gb2, F2, F#2, E2, D2, D#2, C3). The second system, labeled '71', shows a right-hand part with a chromatic scale of eighth notes (C4, C#4, D4, D#4, E4, F4, F#4, G4, G#4, A4, Bb4, B4, C5) and a left-hand part with a bass line of eighth notes (C3, B2, Bb2, A2, Ab2, G2, Gb2, F2, F#2, E2, D2, D#2, C3). A 'rinforz.' marking is present in the left hand of measure 71.

¹⁵² HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010, s. 136.

¹⁵³ viz subkapitola 1.2.1 Hudebně-folklorní inspirace, ukázka č. 1 a č. 2.

Ukázka č. 88 – takty č. 344–360

344 8

350 8

355 8

sed.

sed.

sed.

rinforz.

rinforz.

Detailed description: This musical score consists of three systems of piano music. The first system, measures 344-350, features a complex texture with many beamed sixteenth notes in both hands. The second system, measures 350-355, continues this texture with a 'rinforz.' (rinforzando) marking above the right hand. The third system, measures 355-360, also features a 'rinforz.' marking and includes some dynamic markings like '>' and '<'.

Ukázka č. 89 – takty č. 156 a 127

126 8

f

Detailed description: This musical score shows two systems of piano music. The first system, measures 126-127, is in a key with two flats and features a complex texture with many beamed sixteenth notes. The second system, measures 127-127, continues this texture with a forte (*f*) dynamic marking and includes some dynamic markings like '>' and '<'.

Ukázka č. 90 – takty č. 209–211

209 8

rinforzando

Detailed description: This musical score consists of two systems of piano music. The first system, measures 209-211, features a complex texture with many beamed sixteenth notes. The second system, measures 211-211, continues this texture with a 'rinforzando' marking above the right hand.

Ukázka č. 91 – takt č. 64



Ukázka č. 92 – tóninový skok o zvětšenou kvintu; Des dur – A dur (v taktach č. 187–188)



Ukázka č. 93 – tóninový skok o velkou sekundu; Des dur – Ces dur (v taktach 14–15)



Ukázka č. 94 – tóninový skok o čistou kvintu v taktach č. 44–45

Presto

41

49

p *f* *p* *f*

Ukázka č. 95 – tóninový skok o čistou kvintu v taktach č. 3–4

Introduzione
Mesto

f marcato *trem.* *p* *ff*

4

f *p cresc.* *ff*

Ukázka č. 96 – tóninový skok o čistou kvintu v taktach č. 28–29

Allegro eroico

25 **ff**

29

Ukázka č. 97 – široká harmonie¹⁵⁴ v taktach č. 58–62

58 8 3

60 *un poco vivo* 8 6 p

63 8 6 pp

¹⁵⁴ Liszt v *Uherských rapsodiách* uplatňoval širokou a smíšenou harmonii, často ozvláštněnou arpeggiem, především jako prostředek k zachycení způsobu akordické práce příznačné pro cimbalovou interpretaci.

Ukázka č. 98 – smíšená a široká harmonie arpeggiových akordů v levé ruce; takty č. 51–56

dolce con intimo sentimento

51

54

p

mf

Ukázka č. 99 – smíšená harmonie v partech pravé i levé ruky; takty č. 7–9

7

f

mf

sempre f e marcato

f

Ukázka č. 100 – široká harmonie v taktech č.25–30

Poco più mosso

25

mf marcato con grazia

28

dolce

Ukázka č. 101 – široká harmonie v partu levé ruky; takty č. 42–49

41 8

46 8

Led. * *Led.* * *Led.* *Led.* * *Led.* * *simile*

1.4.5 Dynamická složka

Žádné z předešlých stylových období nebylo pro extrémní dynamické pnutí Lisztových skladeb vhodnějším percepčním prostředím než právě hudební romantismus. Tato doba byla v hudební oblasti příznačná výrazným prohloubením diferenciací všech základní dynamických poloh. S tím úzce souvisel nástup inovačních kompozičních postupů ve jménu programních prvků a přelomové etapy ve vývoji symfonického orchestru.

Lisztovým klavírně-kompozičním a v mnoha ohledech průkopnickým myšlenkám pak nejvíce konvenoval historický posun v rozšiřování zvukových možností klavíru.¹⁵⁵ Na základě tohoto technologického pokroku se mohl Liszt interpretačně i skladatelsky realizovat v rovině tzv. klavírního symfonismu na straně jedné a tzv. drobné prstové techniky na straně druhé.

Zatímco úvodní díly *Uherských rapsodií* Liszt zasazuje proměnlivě do všech základních dynamických poloh, vysoká dynamika korespondující s hudební podstatou bouřlivé frisky je kromě dvou nepravidelností vždy označena některým z termínů forte, fortissimo či forte fortissimo, viz tabulka č. 5. Toto běžné hudební názvosloví Liszt mnohokrát doplnil pojmy napomáhajícími pianistovi co nejjemněji odstínovat dynamickou stupnici, přičemž se při své volbě obrátil do té části hudebního slovníku, jež byla v té době využívána především v partiturách orchestrálních, viz ukázky č. 102–106. V klavírní literatuře publikované do období druhé poloviny dvacátého byly takové skladatelovy pokyny vzácností.

Ukázka č. 102 – takt č. 22; *perdendosi* – do ztracena

The image shows a musical score for piano, measures 21 and 22. The score is written for both hands on a grand staff. Measure 21 starts with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a series of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Above measure 21, there are markings: 'And.' above the treble staff, 'poco rit.' above the bass staff, and 'And.' above the treble staff. Measure 22 begins with a 'quasi cadenza' marking. The right hand has a series of eighth notes, and the left hand has a bass line. Above measure 22, there are markings: 'ppp' above the treble staff, 'perdendosi' above the bass staff, and 'smorz.' above the treble staff. There are also some asterisks and a circled '2' in the left hand. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

¹⁵⁵ To bylo zapříčiněno zdokonalením klavírní mechaniky. Nové technologické postupy počítaly se zvětšením kladívek, použitím delších strun, usazením litinového rámu a zavedením trojsborového ostrunění.

Ukázka č. 103 – takt č. 333; *strepitoso* – hřmotně

332
rinforz. fff strepitoso
8
14
14

Ukázka č. 104 – takt č. 50; *delicatamente* – jemně

48
8
11
delicatamente
50

Ukázka č. 105 – takt č. 114; *morendo* – zmiravě

110
un poco marcato rallentando morendo
8
11
(Sch)**
lungă pauza

Ukázka č. 106 – takt č. 220; *martellato* – bušivě, jakoby tlouci

219
fff sempre martellato ten.
8
1
8
1
ten.

Tabulka č. 5

<i>Uherská rapsodie</i>	<i>Dynamické označení úvodního dílu</i>	<i>Dynamické označení závěrečného dílu</i>
Č. 1	Forte	Fortissimo
Č. 2	Forte	Fortissimo
Č. 3	Forte	Piano pianissimo
Č. 4	Forte	Fortissimo
Č. 5	Sotto voce	Pianissimo
Č. 6	Forte	Forte fortissimo
Č. 7	Forte	Forte fortissimo
Č. 8	Mezo forte	Forte fortissimo
Č. 9	Forte	Forte fortissimo
Č. 10	Forte	Fortissimo
Č. 11	Piano	Fortissimo
Č. 12	Forte	Forte fortissimo
Č. 13	Mezoforte	Forte fortissimo
Č. 14	Mezoforte	Fortissimo
Č. 15	Piano	Forte fortissimo
Č. 16	Fortissimo	Fortissimo
Č. 17	Forte	Forte fortissimo
Č. 18	Piano	Fortissimo
Č. 19	Forte	Forte fortissimo

Zdroj: Vlastní zpracování

1.4.6 Terminologické zvláštnosti

Jedním z výsledků snahy o grafický záznam výrazových zvláštností cikánských kapel je notace, v níž se Liszt v mnoha ohledech odklání od standardní terminologie, s níž je ustáleně disponováno ve většině klavírních, do té doby se objevujících partitur. V souvislosti s hudebním tónem *Uherských rapsodií* sehrává zásadní roli Lisztova snaha o přenesení zvukových vlastností smyčcových nástrojů a cimbálu, tvořících základ cikánských hudebních kapel, či cimbálových muzik obecně, do palety hudebních barev vycházejících z akustických možností klavíru, viz ukázky č. 107–111. Záměrem bylo nepochybně postihnouti zpěvnosti houslových sól, převážně rytmické funkce viol (tzv. kontry) a úderného efektu cimbálu.

Důsledkem toho se tak pianista stejně jako u dynamických složek setkává s některými pojmy hudebního názvosloví, jimiž klavírní literatura běžně nedisponuje. Vedle mnoha kadenčních ploch svěřujících pianistovi roli určitého agogického „spoluautorství“ se Liszt zaměřoval také na uvádění mnoha emoce navozujících detailních poznámek, umožňujících interpretovi co nejplynulejší návaznost na skladatelův hudební záměr v příslušném úseku či celé skladbě, viz ukázky č. 112–116.

Ukázka č. 107 – od taktu č. 82; *quasi zimbalo* – jako cimbál

The image shows a musical score for Liszt's 'a capriccio' starting at measure 82. The score is in G major and 2/4 time. It features a 'quasi zimbalo' effect, indicated by the instruction 'quasi zimbalo' and 'pp' (pianissimo) dynamics. The notation includes complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, and fingerings such as '3 2 3 2 3 2' and '3 2 3 2 3 2'. There are also dynamic markings like 'p' and 'pp' throughout the passage.

Ukázka č. 108 – od taktu č. 1; *Im trotzigen, tiefsinnigen. Zigeuner-Styl vorzutragen* – vzdorovitě, hluboce, cikánským stylem

Lento *Im trotzigen, tiefsinnigen Zigeuner-Styl vorzutragen* *)

marcato assai

Ukázka č. 109 – od taktu č. 121; *Allegretto alla zingarese* – Allegretto po cikánsku

Allegretto alla zingarese

dolce con grazia

Ukázka č. 110 – takt č. 274; *glissando* – klouzavě

glissando

Ukázka č. 111 – od taktu č. 35; *Allegro zingarese* – *Allegro cikánský*

Allegro zingarese
riten. - - - in tempo

35

8

sempre dolce, ma ben marcato la melodia

una corda *Leg.*

Ukázka č. 112 – od taktu č. 1; *tumultuoso* – turbulentně

Allegro animato
tumultuoso

p

con Leg.

3

Ukázka č. 113 – od taktu č. 104; *plintivo* – naříkavě, žalostně

104

Più lento

in tempo

recitando plintivo

pp

tre corde

una corda

Ukázka č. 114 – od taktu č. 1; *altieramente* – povýšeně

Quasi adagio, *altieramente**)
 marcato

Ukázka č. 115 – od taktu č. 9; *malinconico* – melancholicky

6

lungo trillo

Sempre lento, *malinconico assai*

f espressivo

Ukázka č. 116 – od taktu č. 63; *risvegliato* – probuzeně

62

un poco animato

risvegliato

non legato

Z dalších termínů obdobného charakteru jsou to např. *lusingando* – lichotivě, *l'accompagnamento pesante* – doprovod těžce, *l'accompagnamento piano* – doprovod slabě, *stretta* – bolestně, *placido* – klidně, *volante* – vzletně (ve slovním spojení *non legato volante*).

2 REFLEXE PEDAGOGICKÉ ROVINY OSOBNOSTI FRANZE LISZTA

Záměrem této kapitoly je doplnění celkového obrazu Lisztova vnímání interpretačního umění o poznatky ohledně jeho přístupu k pedagogické činnosti. Takový vhled má sloužit jako další studnice informací napomáhající pianistům k co nejpoučenějšímu nastudování nejen *Uherských rapsodií*, ale klavírních skladeb obecně. V souvislosti s titulem práce a obsahovým zaměřením jednotlivých kapitol je potřeba osvětlit kvantitativní nepoměr prvního a druhé okruhu zkoumání, neboli kapitoly 1 a kapitoly 2. Ona *reflexe specifických aspektů Uherských rapsodií v pedagogickém procesu* vycházející z názvu práce byla zamýšlena v přípravné fázi jako komparativní sonda mapující existenci metodických systémů významných klavírních pedagogů v souvislosti s *Uherskými rapsodiemi*. Postupné objevování primárních zdrojů a dobových svědectví, stavících nás v této oblasti před Lisztem nastavená fakta, však původní úmysl s postupným nárůstem těchto pramenů logicky vytlačilo.

Franz Liszt se v určitých fázích svého života mimo koncertní a kompoziční činnost chopil také role klavírního pedagoga. Bohužel však po sobě nezanechal žádný systematicky koncipovaný klavírně-metodický materiál. Převážná většina informačních zdrojů umožňujících zasvěcený náhled na pedagogické aktivity a postoje tohoto významného skladatele období romantismu má tudíž povahu písemných vzpomínek, které byly zaznamenány jeho žáky (August Göllerich, Carl Lachmund, José Vianna da Motta, Frederick Lamond a další). Z literárních fragmentů v podobě osobních zápisků výše uvedených klavíristů je později uvedeno několik pedagogicko-interpetačních vyjádření také k samotným *Uherským rapsodiím*. Tyto literární zdroje jsou pro komplexnost zpracování tématu této práce vzácným elementem, jehož informační hodnota má v celé soustavě odborných poznatků zcela nezastupitelný charakter. Faktem je, že kompoziční práce i její finální podoba je ovlivňována všemi osobnostními stránkami daného skladatele, a proto je zde uveden krátký exkurz do sféry dat souvisejících s Lisztem – klavírním pedagogem.

O tom, že byl Franz Liszt významnou osobností dějin hudebního umění, klavírní interpretace a hudební kompozice není pochyb a tento fakt zůstává i v dnešní době zdrojem inspirace pro mnoho hudebních interpretů, muzikologů, institucí či klavírních pedagogů. Zamyslíme-li se však hlouběji nad poslední skupinou, dojdeme k závěru, že zatím co hudební interpreti vycházejí z bohatého notového materiálu, muzikologové z obsáhle dokumentovaného Lisztova života (a opět hudební materie), klavírní pedagog má v současné

době jen pramálo informačních základů, ze kterých je možno (v případě zájmu o přivlastnění si Lisztových pedagogických zásad a přístupů) vycházet. V případě tak výjimečné pedagogické osobnosti je pak malá dostupnost k jeho metodickým postupům pro celou klavírně pedagogickou-společnost více než „nevýhodou“. Liszt bohužel nezanechal žádný písemný klavírně-metodický materiál a sonda do jeho klavírně-pedagogických kvalit tak zůstává nasměrována převážně na zápisky a vzpomínky těch klavíristů, jenž měli možnost u tohoto klavírního génia studovat. A právě tyto materiály, obohacené o střípky Lisztových osobních záznamů, nám mohou poskytnout jasnější kontury jeho pedagogických tendencí.

2.1 Lisztova pedagogická činnost v datech a ve vzpomínkách jeho žáků

S pedagogickou činností Liszt začal roku 1827. V tomto roce mu zemřel otec, což pro něj bylo hlavním impulzem ke snaze o finanční zabezpečení nejen sebe, ale také jeho nemocné matky. Liszt si stanovil v tomto roce velmi náročný pracovní harmonogram.¹⁵⁶ V důsledku toho prodělal roku 1828 celkové vyčerpání organismu a byl donucen přerušit svou pedagogickou a interpretační činnost.¹⁵⁷ Tu započal opět v roce 1832. Liszt se v této době velmi intenzivně vzdělával nejen v oblasti klavírní interpretace, ale také ve sféře literární. Jednomu ze svých žáků, Pierru Wolfovi, tehdy napsal: „*Můj duch a moje prsty pracují jako proklatci; Homér, bible, Platón, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber, ti všichni jsou neustále kolem mne. Studuji je, hloubám o nich a hltám je přímo zběsile, mimoto čtyři až pět hodin denně cvičím (tercie, sexty, oktávy, tremola, kadence a tak dále).*“¹⁵⁸

Cenným materiálem pro získání představy o Lisztově klavírní výuce v začátcích jeho pedagogické kariéry je deník, který si psala matka jedné z jeho žaček – Valérie Boissierové. Ta si pečlivě zaznamenávala všechna fakta a dojmy získané v průběhu jednotlivých vyučovacích hodin.¹⁵⁹ V roce 1835 Liszt přesídlil do Ženevy, kde rok a půl pedagogicky působil na místní konzervatoři a získal zde titul „čestného profesora“. Výuku klavíru v té době vykonával také formou soukromých hodin, za něž pobíral honorář. Jeho velkomyslná

¹⁵⁶ Liszt často začínal učit v osm hodin ráno a posledního žáka přijímal ještě v devět večer.

¹⁵⁷ V pařížském tisku se omylem objevil dokonce Lisztův nekrolog.

¹⁵⁸ LISZT, Franz. *Letters of Franz Liszt. From Paris to Rome*. La Mara (ed.). London: H. Grevel & CO., 1894, s. 7.

¹⁵⁹ Auguste Boissier, *Franz Liszt als Lehrer*. Berlin: Paul Zsolnay, 1930.

povaha ho však vedla k tomu, že na Ženevské konzervatoři vyučoval ze své vlastní iniciativy zdarma.

Od roku 1834 do roku 1848 se Liszt zaměřil převážně na svou koncertní činnost a pedagogické práci se věnoval pouze příležitostně. Podobně tomu bylo také v průběhu jeho tzv. výmarského období (1848–1861). V těchto letech se Liszt stal jednou z nejvýraznějších osobností výmarského hudebního života. Byl dominantním aktérem především v souvislosti s činností tamního orchestru, jehož dirigentem se stal již v roce 1844, a jeho pedagogická činnost proto ustupovala do pozadí. Přesto však můžeme tato léta zahrnout mezi podstatné momenty jeho klavírní výuky, protože se v té době pedagogicky věnoval předním pianistům té doby – Hansi von Bülowovi a Carlu Taussigovi.

Následující životní etapa, počínající rokem 1861 a končící skladatelovou smrtí v roce 1886, bývá v muzikologické literatuře označována jako „Lisztovo poslední období“. V průběhu těchto let se stal členem františkánského řádu a uchýlil se do ústraní za účelem intenzivní kompoziční práce. Téměř jedinou jeho společenskou aktivitou se pro něj stala pedagogická činnost. V této etapě Liszt střídavě pobýval v Římě, Budapešti a Výmaru. Z těchto tří měst se mu stal nejčastějším zázemím Výmar, a právě zde pod jeho vedením vznikla „master class“, shromažďující výjimečně nadané klavíristy nejen z Evropy, ale také z Ameriky. Výmarským dvorem mu bylo nabídnuto, aby přebýval v zahradním sídle, což Liszt s povděkem přijal. Ve vile Hofgärtnerei se po několik let intenzivně věnoval výuce klavíru, kterou poskytoval zcela zdarma. Několik žáků se rozhodlo průběh jednotlivých setkání s tímto klavírním mistrem zaznamenávat a některé písemné vzpomínky si v důsledku jejich publikace našly cestu ke čtenářům z nejrůznějších koutů světa.

Jednou z Lisztových žaček byla americká klavíristka Amy Fay. V Německu strávila studiem celkem šest let a v roce 1873 docházela po dobu pěti měsíců na hodiny klavíru právě k Lisztovi. Mezi Fay a její sestrou vznikla během jejího pobytu v Německu rozsáhlá korespondence a dopisy psány touto mladou a velmi nadanou klavíristkou přinášejí jednu z možností, jak nahlédnout na základní charakteristiku pedagogické stránky Lisztovy osobnosti. Zásluhou její sestry byly tyto dopisy sesbírány a s předmluvami Gerge Groveho a Vincenta d'Indyho vznikla publikace *Music – Study In Germany*,¹⁶⁰ jež byla ještě za života Amy Fay přeložena a vydána také ve francouzském a německém jazyce.

Dalším textovým materiálem sloužícím jako zdroj při „Lisztovském bádání“ je deník amerického klavíristy Carla Lachmunda. Ten byl členem již zmíněné „master class“ od roku

¹⁶⁰ FAY, Amy. *Music – Study In Germany*. New York: The Macmillan Company, 1922.

1882 do roku 1884. Po první světové válce se (v souvislosti s přáním mnoha jiných profesionálních hudebníků) rozhodl vytvořit ze svých zápisků knihu. V návaznosti na tento záměr také oslovil více než dvě stovky osobností, jež v minulosti přišly do bližšího kontaktu s Lisztem. Kniha nakonec nebyla vydána a veškerá písemná pozůstalost Carl Lachmunda byla uložena ve veřejné knihovně v New Yorku. O publikaci Lachmundova deníku se zasloužil v roce 1995 americký muzikolog Alan Walker.¹⁶¹ Ten se ujal úlohy editora a ve spolupráci s newyorskou knihovnou docílil vydání Lachmundových zápisků v knižní podobě. Walker tak poskytl všem potencionálním zájemcům nenahraditelný materiál odkrývající Lisztovy klavírně-metodické principy, ale také atmosféru německého hudebního života devatenáctého století vůbec. V závěrečné části knihy nalezneme také kompletní seznam Lisztových žáků, který je utříděn podle jednotlivých národností.

Literárním počinem obdobné povahy je publikovaný deník dalšího Lisztova žáka, a to Augusta Göllericha.¹⁶² Tento rakouský klavírista se se svým budoucím učitelem setkal poprvé ve Vídni v roce 1884, a ještě téhož roku se stal na přání samotného Liszta jeho žákem, absolvujícím lekce klavíru v již zmíněné výmarské vile Höfgartnerei. Göllerich ve své knize předkládá záznamy o průběhu jednotlivých lekcí,¹⁶³ jež jsou doplněny obsáhlým notovým textem. První postřehy si Göllerich zaznamenal 31. května roku 1884 a naposledy do svého deníku napsal 26. ledna 1886. Wilhelm Jerger, který Göllerichovy paměti uspořádal a opatřil úvodním slovem, k obsahu přiložil také dva texty pocházející z pera Fredericka Lamonda a José Vianna da Motty. Také tyto řádky se svým charakterem řadí mezi materiál vycházející ze vzpomínek na Lisztovu klavírní výuku. Kniha je jedním z nejsystematičtější zpracovaných náhledů do Lisztovy výuky i v souvislosti s *Uherskými rapsodiemi*. Nalezneme zde několik skladatelových myšlenek směřujících výhradně k těmto skladbám, viz subkapitola **2.3. K interpretačnímu pojetí *Uherských rapsodií*.**

Již zmíněný Alan Walker se Lisztovu pedagogickému profilu věnuje také ve třetím díle skladatelovy monografie, jejímž je autorem. Zde však najdeme spíše shrnující biografická fakta doplněná o informace vycházející z výše uvedených publikací.

¹⁶¹ Alan Walker je také autorem doposud nejrozsáhlejší třísvazkové monografie o Lisztovi.

¹⁶² August Göllerich (1859–1923) – německý pianista a dirigent.

¹⁶³ Konkrétně jsou zde uvedeny názvy zahraničních skladeb, dále jména klavíristů, kteří tato díla hráli, a především interpretační pokyny a komentáře samotného Liszta.

2.2 Nástin klavírně-pedagogického profilu Franze Liszta

Obecně známá fakta, týkající se Lisztova autorství *klavírního recitálu* (do té doby neprováděné formy koncertní dramaturgie) či veřejného provádění skladeb z paměti jsou zřejmě většině klavíristů známa. Liszt byl člověkem, jenž si určil hudbu a její propagaci jako své nejvyšší poslání. Z tohoto ušlechtilého zájmu vycházelo mnoho jeho pedagogických principů a přístupů. Nemůže zůstat bez povšimnutí, že na tohoto klavírního velikána pedagogicky působili Carl Czerny, Antonio Salieri či Antonín Rejcha. Z těchto tří jmen, inspirujících a formujících Lisztovu uměleckou osobnost, je nutno zdůraznit především Carla Czerného. Z dochované korespondence víme, že Lisztův vztah k tomuto významnému klavírnímu pedagogovi můžeme považovat za celoživotní úctu a vděk.

V začátcích své pedagogické činnosti byl Liszt znám svým laskavým a klidným přístupem, stejně jako jasnou představou o každém tónu, skladbě či právě interpretovaném skladateli. Často svým žákům také přednášel básně s úmyslem hlubšího přiblížení mimohudebního obsahu hrané skladby. Odkrýváním programních vrstev hudebních děl byl Liszt koneckonců všeobecně znám.

V pozdějších letech, za působení na konzervatoři v Ženevě, si vedl stručné zápisky, popisující základní charakteristiku jeho žáků. Z těchto poznámek je již dekodovatelné, že stále přítomný optimismus a jistá forma naivity, díky níž se v začátcích své kariéry snažil najít kladné momenty u každého žáka, již ubývaly na intenzitě. Pro představu uvádíme několik Lisztových zápisků. „*Julie Raffardová – velmi pozoruhodný hudební cit. Velmi malé ruce. Výkon skvělý. Pojetí nikterak obyčejné. Luisa Karierová – dokonalé studium. Velmi dobré sklony. Hra čistá, dobrý zvuk. Výborná dispozice. Schopna vyučovat. Marie Demellazrová – metoda chybná (je-li to metoda). Krajní horlivost. Nadání prostřední. Josefina Wagnerová – malá budoucnost. Jana Gaminiová – krásné oči.*“¹⁶⁴

Lisztovou předností v roli pedagoga byla praktická znalost obdivuhodného množství klavírní literatury. V důsledku toho velmi často usedal za klaviaturu a ihned interpretoval vybranou skladbu s maximální přesností respektující notový text. Jen zřídka vybíral svým žákům repertoár. Prvotní volbu skladeb prezentovaných v jeho hodinách ponechával na jednotlivcích, kteří za ním přicházeli. Pokud shledal repertoár toho či onoho klavíristy neadekvátním, doporučil vzápětí jinou klavírní literaturu korespondující s jejich technickými a výrazovými schopnostmi. Nicméně celý život svým žákům kladl na srdce nutnost studia

¹⁶⁴ WALKER, Alan. *Franz Liszt. The Weimar Years*. New York: Cornell University Press, 1993, s. 167.

klavírních děl významných skladatelů z období baroka a klasicismu. Tato díla byla součástí jeho repertoáru po celou dobu jeho koncertní kariéry. Konkrétně fugy Johanna Sebastiana Bacha byly podle něj „*hudbě tím, čím je architektuře gotické umění*“.¹⁶⁵ Mnoho žáků, přicházejících k Lisztovi do výuky poprvé, předpokládalo, že se svému učiteli zavděčí nastudováním některé z jeho skladeb. Liszt však vždy vyslechl s největším zájmem díla jiných autorů, což jen potvrzovalo jeho nesobeckou a skromnou povahu. V jiných oblastech klavírní výuky byl ovšem, především v posledních letech svého života, pedagogem velmi náročným a nekompromisním. Pouze mechanická znalost klavírní hry pro něj téměř nic neznamenala. Rychlost a oslnivá klavírní technika, na něž byli podle něj zaměřeni mnozí klavíristé té doby, v něm vyvolávaly spíše opovržení. Vždy trval na tom, aby před něj žáci předstupovali s jasnou poetickou představou, od níž se bude odvíjet následující technické nastudování vybrané skladby. Snažil se docílit toho, aby byli pianisté schopni dílo nejen „interpretovat“, ale především „provádět“. Pokud se to některému z nich podařilo, Liszt jej odměnil polibkem na čelo. Pokud tak neučinil, dával tak najevo svou nespokojenost. V případě, že se setkal s žákem, který byl podle něj bez hudebního talentu, vždy si jej vyslechl, ale dále výkon nijak nekomentoval. A jak on sám prohlásil: „*Proč? Protože je to k ničemu.*“¹⁶⁶

Byl to právě Franz Liszt, z jehož pedagogického působení se zrodili významní pianisté jako Hans von Büllow, Carl Thausig, Moriz Rosenthal, August Stradal, Carl Lachmund, Artur Friedheim, Alexander Siloti, Emil von Sauer či Eugen d'Albert. To vše je korunováno faktem, že byl klavírním pedagogem, jenž vzbuzoval respekt a obdiv u takových osobností hudebních dějin, jakými byli Frédéric Chopin, Richard Wagner, Hector Berlioz, Robert Schumann či Ludwig van Beethoven.

¹⁶⁵ SEARLE, Humphrey: *The Music of Liszt*. Dover: Dover Publication, 1966, s. 125.

¹⁶⁶ GÖLLERICH, August. *The Piano Master Classes of Franz Liszt*. Wilhelm Jerger (ed.). Indiana: Indiana University Press, 2010, s. 164.

2.3 K interpretačnímu pojetí *Uherských rapsodií*

Pomocí celé soustavy informací v této práci uvedených je možno docílit představy o základních principech, z nichž by měl klavírní pedagog či samotný interpret při nastudování *Uherských rapsodií* vycházet. Na základě Lisztovy zdokumentované dlouhodobé náklonnosti k cikánským hudebníkům můžeme s jistotou tvrdit, že není náhodou, že se jeho klavírní umění tak často zaměřovalo na improvizaci. Po mnoho let byly při jeho koncertech hrány fantazie na daná témata, která se veřejně předem oznámila. *Uherské rapsodie* jsou z pohledu interpreta vyčerpávající „přehlídkou“ nejrůznějších klavírně-technických obtížností, pro mnoho klavíristů s malým rozpětím ruky hraničících s proveditelností – kombinace diatonických stupnicových běhů, chromatických běhů, akordických rozkladů i souzvuků (někdy až desetitónových), velkých skoků, oktávových pasáží plynoucích v obou rukách paralelně i v protipohybu, repetovaných tónů, arpeggií, koloratur, oktávových tremol, dvojitých trylků atd. To vše je korunováno krajními tempovými polohami rychlého charakteru. Přesto by neměl pianista interpretující tato díla opomenout, že Liszt byl odpůrcem pouze technicky orientovaného reprodukování hudby. Při vystoupeních s oblibou rozpracovával variace na díla standardního dobového repertoáru, a to nejen klavírního. „*Během každého hudebního přednesu se podle něj muselo odehrávat něco výrazně tvůrčího a originálního.*“¹⁶⁷

Lisztovu představu o základním principu nejen klavírní interpretace, ale hudební interpretace vůbec, poeticky vystihuje následující citace z písemných pamětí Fredericka Lamonda: „Pamatuji si klavíristu, který hrál Chopinovu *Polonézu As dur* s velkou chutí. Když přišel až ke známé oktávové pasáži v levé ruce, Liszt ho přerušil a řekl:

„*Nechci slyšet, jak rychle dovedeš hrát oktávy. Co si přeji, je slyšet poklus koní Polské kavalerie, která se shromažďuje před tím, než vyrazí zničit nepřitele.*“¹⁶⁸

Vědecká determinace klíčových kompozičních a interpretačních elementů systematicky klasifikovaných v této práci tak vede k jasné představě o tom, co „si Franz Liszt přál slyšet“ při interpretaci *Uherských rapsodií*. V souvislosti s těmito díly je na místě zdůraznit, že ačkoliv se jedná o virtuózně zamýšlené kompozice, neměla by být tato kvalita tím jediným dojmem, na který bude pianistou zacíleno. Na toto konto Liszt uvádí:

„*Je nanejvýš pošetilé hrát rychle pouze proto, že můžete.*“¹⁶⁹

¹⁶⁷ FAY, Amy. *Music-Study in Germany*. New York: The Macmillan Company, 1922, s. 229.

¹⁶⁸ LAMOND, Frederic. *The Memoirs of Frederic Lamond*. Glasgow: William MacLellan, 1949, s. 52.

¹⁶⁹ SCHONBERG, Harold C. *The Great Pianists*. New York: Simon and Schuster, 1966, s. 76.

Díla neobsahují konkrétní programní prvky, avšak hudební obsah v sobě zahrnuje poetické a s cikánskou hudbou spojené aspekty, které by měli být interpretem dekodovány a vkusně přetlumočeny.

Následující řádky přináší písemná svědectví deníkového charakteru dotýkající se tematiky *Uherských rapsodií*. Jedná se o osobní pisatelovy osobní postřehy a záznamy Lisztových výroků směrem k výkonům různých pianistů absolvujících společné „master class“. ¹⁷⁰ Tyto fragmenty zde ponecháváme téměř bez komentářů; jsou doplněny pouze o související notové ukázky a bibliografická údaje. ¹⁷¹

¹⁷⁰ V původní anglojazyčné literatuře je v souvislosti s tímto typem lekcí spojován termín „master class“. Jelikož je tento termín již dostatečně etablován i v českojazyčném prostředí, rozhodla se autorka textu k jeho převzetí namísto sousloví „mistrovské kurzy“.

¹⁷¹ V rámci základního textu je kurzívou uváděna Lisztova přímá řeč.

1) Úryvky z deníku Lisztova žáka Carla Lachmunda – člena Lisztovy „master class“
v letech 1882–1884:

Zápis z 2. května 1882

„[...] Z Mistrova originálního klavírního díla se nejvíce hrává Liebestraum č. 3. Ještě více známá je Uherská rapsodie č. 2, avšak ta je dle Mistrových slov pro průměrné pianisty příliš těžká.“¹⁷²

Zápis ze 7. – 21. srpna 1882 – Uherská rapsodie č. 9

„Přestože výuka byla ve Výmaru velmi náročná, nepostrádal ten den Mistr svou obvyklou dobrosrdečnost; nepostrádal dokonce ani vtip. Nejvíce se to projevilo, když Bache hrál rapsodii *Carnival de Pesth*, která byla často součástí jeho recitálů. Když Liszt viděl svého pečlivého a zásadového přítele, jak sedí u klavíru, vždycky to přispělo k jeho dobré náladě. A kromě toho se zde bez pochyby projevila stará zásada „žádná emoce se nemíjí účinkem“. Bache hrál dobře – způsobem hudebního mistra. Místa, ve kterých se střídá fráze v hlubokých basech s břítkou odpovědí v diskantu, hrál jako dialog, přičemž basovému partu propůjčoval zasmušilý a znepokojivý výraz.

Ukázka č. 117 – takty č. 275–284

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 275 to 279, and the second system covers measures 280 to 284. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages in both hands, often with slurs and ties. In measure 280, there is a 'simile' marking and a '4' above the staff, indicating a four-measure rest or a specific fingering. The score ends with a final chord in measure 284.

¹⁷² LACHMUND, Carl. *Living With Liszt*. Editoval Alan Walker. New Your: Pendragon Press, 1995, s. 36–37.

Mistr se usmíval: *Ano, tohle je domácí scéna; stařík by ji chtěl mít znovu, ona ho dráždí a on reptá.* Při každém návratu tohoto tématu si Liszt brumlal basový part a přitom napodoboval staříka výrazem svého obličeje; to vzbuzovalo takový komický efekt, že nás brzy všechny rozesmál a naše veselí rostlo s každým opakováním – ve Finále se přitom toto téma vrací desetkrát. Ačkoliv si byl vědom této humorné stránky, ve své vlastní hudbě sotva kdy projevoval tento komický rys – a tato malá epizoda byla jednou z mála, kterou znám.¹⁷³
[...]

„Po této rapsodii následovala další skvělá, na oktávy zaměřená šestá rapsodie, kterou hrál Friedheim¹⁷⁴ velmi oduševněle. Mistr si vychutnával ducha hudby své rodné domoviny. Hra jeho mimiky a spousty gest to nejen dokazovala, ale sloužila také k tomu, aby umožnila studentům ještě živěji porozumět specifčnosti maďarské (uherské, pozn. autorky) hudby. Jsou tu ovšem i takoví, kteří se domnívají, že jejich gusto je na vyšší úrovni. I když každý může mít jiný vkus, a ne každému se musí líbit to, co je dobré. Je mi líto těch, kteří se nemůžou radovat z Lisztových rapsodií – anebo z valčíku Johanna Strausse. Totéž ovšem platí i pro opačné extrémy, pro ty, kteří jsou přesyceni moderním gulášem a Beethovena mají za prostoduchého, zatímco Liszt a Wagner, tito skuteční modernisté, tohoto mimořádného genia oba uctívají!¹⁷⁵“

Zápis z 31. srpna 1882 – Uherská rapsodie č. 5

„Mladý Riesberg¹⁷⁶ uvedl jako další Mistrovu Rapsodii č. 5. Zdálo se, že ho to těší a poznamenal: *Ach, tahle, tahle se moc nehraje.* Odvolával se tím na druhou rapsodii, kterou občas provádí kdejaký nezasvěcený žák, a kterou tabuizoval; a pak zase napodoboval její rytmus... Pátá je charakterizována působivým tempem. V úvodu se poslední osminy vyznačují zvláštním úhodem – oktávy mají váhavě zpomalovat. To byl jeden z jeho pokynů typu „*hrát jen tak mimochodem*“.¹⁷⁷“

¹⁷³ LACHMUND, Carl. *Living With Liszt*, s. 136.

¹⁷⁴ Arthur Friedheim (1859–1932) – ruský pianista, skladatel a pedagog. U Liszta studoval osm let a byl jedním z jeho nejúspěšnějších žáků.

¹⁷⁵ LACHMUND, Carl. *Living With Liszt*, s. 137–138.

¹⁷⁶ Frederick Riesberg (1863–1950) – americký pianista a varhaník, poslední z Lisztových žáků.

¹⁷⁷ LACHMUND, Carl. *Living With Liszt*, s. 147.

Ukázka č. 118 – takt 6

3
ten. ten.
ten. ten.

5
cresc.

2) Úryvky z deníku Lisztova žáka Augusta Göllericha – člena Lisztových „master classes“ pořádaných v letech 1884–1886 ve Výmaru, Římě a Budapešti:

Zápis z 31. prosince 1885 – *Uherská rapsodie č. 4*

„Hrajte začátek jako Rytíř Zlatého rouna! Hrajte šestnáctiny na konci tématu, aniž byste přitom zrychlovali; místo toho raději trochu zpomalte (možná i trochu víc).“

Ukázka č. 119 – takt 4

Quasi adagio, altieramente^{*)}
marcato
f

4
mf
l'accompagnamento piano

„Na konci taktu č. 55 zahrát poslední dvě skupinky dvaatřicetinových not několikrát po sobě a pak přejít na takt č. 56. Udělat správné *diminuendo* do *ppp* a hodně zpomalit v taktech č. 56–58.“

Ukázka č. 120 – takty č. 56–58

Rozhodně nehrajte *Allegretto* příliš rychle, a na konci tématu, tak nějak po cikánsku, vždycky zpomalte. Každé opakování hrajte o stupeň rychleji, a nakonec je to *Presto*.¹⁷⁸

Ukázka č. 121 – takty č. 60–69

¹⁷⁸ GÖLLERICH, August. *The Piano Master Classes of Franz Liszt*. Wilhelm Jerger (ed.). Indiana: Indiana University Press, 2010, s. 132–133.

Zápis z 31. května 1884 – *Uherská rapsodie č. 5*

„*To je vojenská skladba! Jako pohřební průvod významného majora.*“ Mistr hraje několik pasáží velmi smutně a vznešeně.¹⁷⁹

Zápis z 28. června 1885 – *Uherská rapsodie č. 5*

„Nehrát příliš pomalu úvod. Vždy brát levý pedál při nástupu druhého tématu v taktu č. 17.“

Ukázka č. 122 – takty č. 17–18

Un poco più mosso cantabile

dolciss. sempre legato

una corda

„Vždy hrát přesně trioly v místě, kde se kříží pravá a levá ruka, v taktu č. 51.“¹⁸⁰

Ukázka č. 123 – takty č. 51–53

dolce con intimo sentimento

p

Zápis z 31. května roku 1884 – *Uherská rapsodie č. 9*

„Mistr trvá na tom, že to má na počátku zaznít s ohromnou pravdivostí. V basové pasáži ve finále udělal mistr úžasný pohyb hlavou, jako by si chtěl schrupnout a neustále s ní drkotal. Jedna dáma hrála s úžasnou silou, k čemuž Mistr s úsměvem dodal: *“Ach tak, tohle je to slabé pohlaví!”*“¹⁸¹

¹⁷⁹ Tamtéž, s. 51.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 87.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 55

Zápis z 26. listopadu roku 1885 – Uherská rapsodie č. 10

„Ve třetím vzestupném běhu udělat *ritardando* a hrát elegantně, ale s energií a chutí. Následující takty provést velmi rytmicky.“¹⁸²

Ukázka č. 124 – takty č. 1–8

Preludio

f

ff

Andante deciso

f

dolce con eleganza

ten. poss.

¹⁸² Tamtéž, s. 112.

Zápisky z 12. Prosince roku 1885 – *Uherská rapsodie č. 16*

„Hrát oktávy v basu na začátku velmi silně, obzvláště ve třetím řádku.“¹⁸³

Ukázka č. 125 – takty č. 1–17

Allegro

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-5) features a forte (ff) dynamic and tenuto (ten.) markings. The second system (measures 6-11) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 12-17) concludes the excerpt with a fermata. The score includes various performance instructions such as 'Red.' and asterisks, and articulation marks like 'ten.' and 'ff'.

Zápisky z 15. Června roku 1886 – *Uherská rapsodie č. 18*

„Dlouhý trylek. Miluji dlouhé trylky. Motiv I: Špatné počasí venku a ještě horší v duši. Trochu koketně v Allegrettu, ne rychle.¹⁸⁴ V prudkém stoupání přeskokovat oktávy druhým prstem [tím se pravděpodobně odvolával na oktávovou pasáž v taktech č. 77–84, pozn. autorky].“¹⁸⁵

¹⁸³ Tamtéž, s. 118.

¹⁸⁴ V notovém záznamu se však tempové označení Allegretto nikde nenachází, což uvádí v poznámce i editor textu Wilhelm Jerger.

¹⁸⁵ GÖLLERICH, August. *The Piano Master Classes*, s. 161.

Ukázka č. 126 – takty č. 6–10 a 18–22

6 tr

First system of musical notation for measures 6-10 and 18-22. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The treble staff begins with a sixteenth-note triplet in measure 6, followed by a trill (tr) in measure 7. The bass staff has a similar triplet in measure 6 and a trill in measure 7. Measures 8-10 and 18-20 show melodic lines in the treble and harmonic accompaniment in the bass. Measure 21 is a whole rest in the treble, and measure 22 is a whole note in the bass.

18 4 tr

Second system of musical notation for measures 6-10 and 18-22. It continues from the first system. The treble staff has a four-measure rest (4) in measure 18, followed by a trill (tr) in measure 19. The bass staff continues with its accompaniment. Measures 20-22 are identical to the first system.

Ukázka č. 127 – takty č. 77–86

77 8 un poco accel.
più crescendo

First system of musical notation for measures 77-86. It consists of two staves. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The treble staff has an eight-measure rest (8) in measure 77. The bass staff has a similar rest. The tempo marking "un poco accel." is above the treble staff, and "più crescendo" is below the bass staff. Measures 78-86 show a rhythmic pattern of eighth notes in both hands.

Ossia*

Ossia* 8

Ossia* 8

Second system of musical notation, labeled "Ossia*". It consists of two staves. The key signature has four sharps. The treble staff has an eight-measure rest (8) in measure 77. The bass staff has a similar rest. Measures 78-86 show a rhythmic pattern of eighth notes in both hands.

82 8

Third system of musical notation for measures 77-86. It consists of two staves. The key signature has four sharps. The treble staff has an eight-measure rest (8) in measure 77. The bass staff has a similar rest. Measures 78-86 show a rhythmic pattern of eighth notes in both hands.

3) Fragment z osobních zápisků Lisztova žáka José Vianana Da Motty¹⁸⁶ z roku 1885, publikovaných v deníku Carla Lachmunda:

„Mistr byl šťasten, když jsem přinesl do hodiny jeho Polonézu č. 1 c moll. „*Ach, ano, povzdechl si s úsměvem, nyní chce každý hrát jen mou druhou rapsodii.*“¹⁸⁷

¹⁸⁶ José Vianna da Motta (1868–1948) – portugalský pianista, skladatel a klavírní pedagog. Lisztovým žákem byl v letech 1884–1885 ve Výmaru. Během své koncertní kariéry často spolupracoval s Ferruccio Busonim (1866–1924). Jeho nahrávka Lisztova *Totentanz* s Portugalským národním symfonickým orchestrem z roku 1945 je poslední zvukový záznam přímého Lisztova žáka.

¹⁸⁷ VIANNA DA, Motta. *Liszt as Teacher*. in: GÖLERICH, August. *The Piano Master Classes of Franz Liszt, 1884–1886*. Wilhelm Jerger (ed.). Indiana: Indiana University Press, 2010, s. 167.

ZÁVĚR

Závěrečná slova této disertační práce v sobě zahrnují dvě základní konstatování. V první řadě je nutno uvést mnohdy velmi překvapující proces formování koncepce celkové struktury textu. V původně zamýšleném ohraničení zkoumané oblasti existoval předpoklad práce založené především na zpracování pramenů sekundární povahy. Ve finální fázi práce však stojíme před vědecky zdokumentovaným a utříděným souborem informací v podobě pramenů nejen sekundárních, ale i primárních. Jednotlivé aspekty tvůrčího procesu a inspiračních zdrojů *Uherských rapsodií* jsou tak přiblíženy především pomocí tří typů materiálů: Lisztovým vytvořeného notového textu, jeho vlastního literárního textu (dopisy a kniha) a dokumentace přímých svědectví Lisztových současníků.

Druhé konstatování zrcadlí autorčin obdiv k osobnosti Franze Liszta, jehož intenzita vzrůstala s každou další probádanou oblastí skladatelova profesního i osobního života. Rozsah jeho znalostí napříč uměleckými obory z něj činí výjimečnou osobnost, o jejímž výsostném postavení ve světě nejen klavírní tvorby je pisatelka přesvědčena více než kdy dříve. V kombinaci s autorčinou profesí pianistky a jejím spontánním zájmem o folklor, utvářeným prostředím rodného Slovácka, se zpracování disertace stalo činností přinášející nejen velké profesní obohacení, ale i osobní inspiraci a radost z práce na textu samotném.

SUMMARY

The pivotal theme of doctoral thesis is the problems of the sources of inspiration for the Hungarian rhapsodies of Franz Liszt and their consequent acceptance and transfer of these aspects into the piano pedagogical and interpretational process. The principal part of work is a complex analysis of all nineteen Hungarian rhapsodies and further, methodological and interpretational findings will be presented, which should lead to a correct and informed interpretation and methodic elaboration of these works.

The main part deal with a complex analysis of the Hungarian rhapsodies by Franz Liszt with focus on the problems of the sources of inspiration in the framework of folk music studies. From the hermeneutic point of view, this is where the basic phenomena forming the compositional process of these music pieces are based. In the case of the Hungarian rhapsodies, it is mainly the transcription of the elements of Hungarian folk and artificial songs. Thus, the chosen method of analysis consists of the intersection between musical analysis and folk music studies.

ZUSAMMENFASSUNG

Die zentrale Thema der Doktorarbeit ist die Probleme der Inspirationsquellen für die Ungarischen Rhapsodien von Franz Liszt und ihre daraus folgende Abnahme und Übertragung dieser Aspekte in die Klavier pädagogischen und Interpretationsprozess. Der Hauptteil der Arbeit ist eine komplexe Analyse aller neunzehn Ungarischen Rhapsodien und weitere, methodischen und interpretatorische Erkenntnisse vorgestellt werden, die zu einer korrekten und informierte Interpretation und methodischen Ausarbeitung dieser Arbeiten führen sollte.

Der Hauptteil Deal mit einer komplexen Analyse der Ungarischen Rhapsodien von Franz Liszt mit Fokus auf die Probleme der Inspirationsquellen im Rahmen der Volksmusikstudien. Aus der hermeneutischen Gesichtspunkt ist dies, wo die Grundphänomene Bildung der Kompositionsprozess dieser Musikstücke basieren. Im Falle der ungarischen Rhapsodien sind es vor allem die Transkription der Elemente der ungarischen Volks und Kunstlieder. Somit ist die gewählte Methode der Analyse besteht aus der Schnittstelle zwischen Musikanalyse und Volksmusik-Studien.

SEZNAM LITERATURY

- ALTENBURG, Detlef. *Franz Liszt*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Barenreiter, 2004. Personenteil 11, s. 203–311.
- AGOULT, Marie d'. *Correspondance de Liszt de la Comtesse d'Agoult*. Daniel Ollivier (ed.). Paris: Éditions Bernard Grasset, 1933.
- AGOULT, Marie d'. *Correspondence of Franz Liszt and the Comtesse Marie d'Agoult*. Michael Short (ed.). New York: Pendragon Press, 2013.
- BLAHUŠEK, Jan – KRIST, Jan Miroslav – Matuzsková, Jitka – Pavlišník, Karel. *Slovácký verbuňk*. Státnice: Národní ústav lidové kultury, 2006.
- BARTÓK, Béla: *Das ungarische Volkslied*. Berlin: Walter de Gruyter, 1925.
- BARTÓK, Béla: *Essays*. Benjamin Suchoff (ed.). London: Faber & Faber, 1976.
- BARTÓK, Béla: *Maďarská ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov*. In: *Hudobnovedný zborník*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1954.
- BARTÓK, Béla. *Postrehy a názory*. Přeložila Eva Hykischová. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965.
- BARTÓK, Béla. *Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Vojtěch, Ivan (ed.). Praha: Český spisovatel, 1960, s. 103.
- BARTÓK, Béla: *The Hungarian Folk Music*. Překlad M. D. Calvocoressi. London: Oxford University Press, 1931.
- BARTÓK, Béla: *Vliv lidové hudby na dnešní hudbu umělou*. In: *Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Vojtěch, Ivan (ed.). Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 103.
- BELL, John. *Liszt. A Listener's Guide*. New York: Amadeus, 2009.
- BRAHMS, Johannes. *Ungarische Tänze*. Nicolaus Simrock (ed.). Berlin: Edition Peters, 1961.
- BREITHAUPT, Rudolf. *Die natürliche Klaviertechnik*. Leipzig: Kahnt Nachf, 1912.
- BRENDEL, Alfred. *Musical Thoughts and Afterthoughts*. New York: The Noonday Press, Farar, Straus and Giroux, 1991.

- BROUČEK, Stanislav – JEŘÁBEK, Richard, a kolektiv: *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha: Mladá Fronta, 2007.
- CERNÝ, Carl. *Vzpomínky z mého života*. Přeložil Zdeněk Culka. Praha: Editio Supraphon, 1973.
- ČERNÝ, Miroslav: *Kapitoly z metodologie hudební vědy*. Olomouc: Universita Palackého, 1998.
- CSAPÓ, Wilhelm von: *Franz Liszt Briefe an Baron Anton August, 1846–78*. Budapest, 1911.
- DAVIDOVÁ, Eva – JURKOVÁ, Zuzana. *Hudba a písňový folklór Romů*. In: *Romové. Tradice a současnost*. Kolektiv autorů Muzea romské kultury. Brno: SVAN, 1999, s. 59–63.
- DEMKO, Miroslav. *Franz Liszt – compositeur slovaque*. L'Age d'Homme: Suisse, 2003.
- DEMKO, Miroslav. *Franz Liszt – Ukradený skladateľ*. Bratislava: Lisztova spoločnosť na Slovensku, 2010.
- DOLEČKOVÁ, Kamila. *Pomoraví a Burgenland jako evropské písňové rozhraní*. Doktorská práce. Olomouc: Pedagogická fakulta Univerzita Palackého v Olomouci, Katedra hudební výchovy, 2012.
- DÓCZY, József. *Darumadár útnak indul – Dóczy album*. Vas Gábor (ed.). Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1977.
- ELSCHEK, Oskár. *Pojem a základné znaky hudobného folklóru*. In: *Hudobnovedné štúdie 3*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1959.
- ELSCHEKOVÁ, Alica. *Teória a realita vzťahov medzi textami a nápevmi ľudových písní*. In: *Hudobnofolkórne druhy a ich systémové súvzťažnosti*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1988.
- FAY, Amy: *Music – Study In Germany*. Editovala Pierce Fay. New York: The Macmillan Company, 1922.
- FRANCEY, Dana Charlene: *A Study Of Liszt's Hungarian Rhapsodies*. Vancouver: University of British Columbia, 1992.
- FRIEDHEIM, Arthur – BULLOCK, Theodore L. *Life and Liszt*. New York: Courier Corporation, 2012.
- GÁL, György Sándor. *Liszt*. Slovenský preklad Alfréd Engelmann. Košice: Vysokoškolské tlačiarne, n. p., 1980.

- GÁRDONYI, Zoltán. *Franz Liszt: Beiträge von ungarischen Autoren*. Překlad Klara Hamburger. Budapest: Corvina Kiadó, 1978.
- HLOBIL, Emil. *Nauka o hudebních formách*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.
- HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010.
- HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby V. – Hudba 19. století*. Bratislava: Ikár, 2010.
- HUDEC, Konštantin. *Slovenské ľudové piesne* (ed.). Bratislava: Štátny ústav pre slovenskú ľudovú pieseň v Bratislave, 1950.
- HUTTER, Josef. *Melodický princip stupnicových řad*. Praha: Nakladatelství Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, 1929.
- CHIESA, Maria Tibaldi. *Romantický život Lisztův*. Praha: Topičova edice, 1948.
- JANÁČEK, L. *O lidové písni a lidové hudbě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- JERGER, Wilhelm. *Diary Notes of August Göllerich*. Anglický překlad Richard Zimdars. Indiana: Indiana University Press, 1996.
- JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. Praha: Hudební nakladatelství Umělecké besedy, 1943.
- JÍLEK, Zdeněk. *O klavíru*. Praha: Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze, 1996.
- KLAPIL, Pavel. *O Bartókově třídění maďarských lidových písní*. In: *Československo-maďarské vztahy v hudbě: Janáčkiana V*. Sborník materiálů z muzikologické konference. Ostrava: Krajské kulturní středisko, 1982, s.102–107.
- KODÁLY, Zoltán. *Folk Music of Hungary*. Budapešť: Corvina Press, 1971.
- KOLEKTIV AUTORŮ: *Olomoucké jarní muzikologické konference*. Sborník referátů ze 3. a 4. ročníku. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000.
- KOFRONĚ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1961.
- KOVALCSIK, Katalin. *Hudba Romů v Maďarsku*. In: *Romská hudba na přelomu tisíciletí*. Sborník referátů z etnomuzikologické konference. Praha: Studio Production Sága, Fakulta humanitních studií UK v Praze, 2003.

- LAMOND, Frederick. *The memoirs of Frederic Lamond*. Glasgow: William MacLellan, 1949.
- LISZT, Franz. *Des Bohémiens et de leur musique en Hongroie*. Přetištěné vydání. Překlad Leipzig: Breitkopf et Haertel, 1881. Překlad vybraných částí – Pavel Klapil.
- LISZT, Franz. *Liszt o svých současnicích*. Výběr statí z originálu *Aus den Analen der musikalischen Fortschritt* pořídil Ivan Vojtěch. Praha: Orbis, 1956.
- LISZT, Franz: *Klavierwerke – Ungarische Rhasodien. Band I, II*. Lipsko: Edition Peters, 1917
- LISZT, Ferenc: *The Letters to Olga von Meyendorff, 1871–1886*. Washington: Bumbarton Oaks, 1979.
- LISZT, Franz: *Ungarische Rhapsodien*. Emil von Sauer (ed.). Leipzig: Edition Peters, 1917.
- LISZT, Franz: *Ungarische Rhapsodien – I, II*. Zoltán Gárdonyi a István Szelényi (ed.). Budapest: Editio Musica Budapest, 1973.
- LOPARITS, Elizabeth: *Hungarian Gypsy Style In The Lisztian Spirit: Georges Cziffra's Two Transcription of Brahms Fifth Hungarian Dance*. Greensboro: The University of North Carolina at Greensboro, 2008.
- MACHNEK, Elsie J. *The pedagogy of Franz Liszt*. Washington: American Musicological Society, 1971.
- MARA, La. *Letters of Franz Liszt. Vol. 1 – From Paris to Rome*. Anglický překlad Constance Bache. London: H. Grevel & Co., 1894.
- MARA, La. *Letters of Franz Liszt. Vol. 2 – From Rome to the End*. Anglický překlad Constance Bache. London: H. Grevel & Co., 1894.
- MARA, La. *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898.
- MASON, William. *Musical Letters from Abroad*. New York: Mason Brothers, 1854.
- MASON, William. *Memories of Musical Life*. New York: The Century Co., 1901.
- NAVRÁTIL, Miloš. *Béla Bartók – život a dílo*. Ostrava – Mariánské Hory: Montanex, 2004.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie (ed). *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1997.

- PAVLOVÁ, Milada – HOROVÁ, Eva. *Anglicko-český slovník hudební terminologie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986.
- PLEVKA, Bohumil. *Liszt a Praha*. Praha: Supraphon, 1986.
- PLOCEK, Jiří. *Hudba středovýchodní Evropy*. Praha: Torst, 2003.
- LÉBL, Vladimír – POLEDŇÁK, Ivan (red.): *Hudební věda I–III*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.
- POLEDŇÁK, Ivan – FUKAČ, Jiří. *Úvod do studia hudební vědy*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2001.
- POURTALES, Guy de: *Život Franze Liszta*. Překlad Svatopluk Kadlec. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1986.
- SAFFLE, Michael. *Franz Liszt. A Research and Information Guide*. New York: Taylor & Francis, 2009.
- SÁROSI, Bálint. *Gypsy Music (Cigányzene)*. Překlad Fred Macnicol. Budapest: Corvina Press, 1978.
- SHAY, Loya: *Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian – Gypsy Tradition*. New York: University of Rochester Press, 2011.
- SILOTI, Alexander. *My Memories of Liszt*. Edinburg: Methuen Simpson, 1913.
- SEARLE, Humphrey: *Hudba Franze Liszta*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1961.
- SCHONBERG, Harold C. *The Great Pianists*. New York: Simon and Schuster, 1966.
- STRAKOVÁ, Barbora: *Čardáš – historický vývin v spoločensko-kultúrnych kontextoch*. In: *Prostredí tance. Hranice identity a jejich překračování*. Praha: Nipos, 2008.
- SUŠIL, František. *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Praha: Argo, 1998.
- SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění I – Dějiny nástroje*. Netolice: Jiří Churáček – Jc-Audio, 2006.
- SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění II – Dějiny hry a pedagogiky*. Netolice: Jiří Churáček – Jc-Audio, 2006.
- SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění III – Dějiny klavírní literatury*. Netolice: Jiří Churáček – Jc-Audio, 2010.

SZABOLCSI, Bence. *Dejiny hudby – od pravěku po koniec 19. storočia*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1962.

ŠÍN, Otakar. *Úplná nauka o harmonii*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1942.

TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009.

TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002.

TYLLNER, Lubomír. *Tradiční hudba. Hledání kořenů*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2010.

VALOVÝ, Evžen. *Úvod do studia lidové písně*. Brno: Pedagogická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, 1969.

VÁŇOVÁ, Hana – SKOPAL, Jiří. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*.

Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2007.

VOTOČEK, Emil. *Hudební slovník cizích výrazů*. Praha: Nakladatelství hudební matice Umělecké besedy, 1946.

VRBOVÁ-PÁLOVÁ, Zuzana. *Béla Bartók*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1963.

WALKER, Alan. *Franz Liszt. The Virtuoso Years, 1811–1847*. New York: Cornell University Press, 1983.

WALKER, Alan. *Franz Liszt. The Weimar Years, 1848 – 1861*. New York: Cornell University Press, 1989.

WALKER, Alan. *Franz Liszt. The Final Years, 1861–1886*. New York: Cornell University Press, 1997.

WALKER, Alan. *Living With Liszt – From the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt, 1882–1884*. New York: Peabody Press, 1987.

WALKER, Alan: *Franz Liszt. Liszt As Teacher*. In: *The New Grove dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan. New York: Grove's Dictionaries, 2001. Volume 14, s. 780–781.

WATSON, Derek. *Liszt*. London: J. M. Dent and Sons, 1989.

WEILGUNY, Hedwig – HANDRICK, Willy. *Franz Liszt*. Weimar: Volksverlag Weimar, 1958.

WILLIAMS, Adrian. *Portrait of Liszt*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

YOUNG, John Bell: *Liszt. A Listener's Guide*. New York: Amadeus Press, 2009.

Internetové zdroje

Austrian Academy of Sciences Press. *Oesterreichisches Musiklexikon ONLINE* [online]. musiklexikon.ac.at, 13. duben 2002 [cit. 14. prosince 2014] Dostupné na <<http://www.musiklexikon.ac.at/ml>>.

Hungarian Academy of Sciences. *The Academic Workshop of Hungarian Folk Music Research* [online]. Zti.hu, 12. ledna 2001 [cit. 14. února 2015]. Dostupné na <http://www.zti.hu/folkmusic/folk_music_research_workshop.htm#bart>.

IMSLP. *Petrucciho hudební knihovna* [online]. Imslp.org, 12. června 2012 [cit. 20. června 2015]. Dostupné na <http://imslp.org/wiki/Main_Page>.

Londrina State University. *The piano master class of Franz Liszt at Weimar, from 1869 to 1886* [online]. Uel.br, 18. března 2003 [cit. 12. února 2015]. Dostupné na <<http://www.uel.br/pos/musica/pages/arquivos/artigo%20-%20jailton%20-%20liszt.pdf>>.

Magyar Mercurius. *Franz Liszt – Cikáni a cikánská hudba v Mad'arsku* [online]. magyarmercurius.hu, 11. února 2004 [cit. 10. prosince 2014] Dostupné na <<http://magyarmercurius.hu/reszletek/liszt-ferenc-ciganyokrol-es-cigany-zenerol-magyarorszagon>>.

Muzeum romské kultury. *Umění* [online]. Rommuz.cz, 2014 [cit. 1. dubna 2015] Dostupné na <<http://www.rommuz.cz/>>.

Naxos.com. *Blurbs reviews* [online]. naxos.com, 13. února 2013 [cit. 6. listopadu 2014] Dostupné na <http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews>.

Nederlands Muziek Instituut. *Editorial remarks, references* [online]. Nederlandsmuziekinstituut.nl, 3. srpna 2009 [cit. 15. března 2015]. Dostupné na <<http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/nl/collecties/webexposities/liszt-brieven/editorial-remarks-references>>.

Ramiannka. *Franz Liszt je slovenský skladateľ* [online]. ramiannka.jecool.net, 8. listopad 2013 [cit. 8. února 2015] Dostupné na <http://www.ramiannka.jecool.net/index.php?option=com_kunena&view=topic&catid=30&id=37&Itemid=114>.

REITTEREROVÁ, Vlasta. *Miroslav Demko – Ukradený skladatel Franz Liszt* [online]. Casopisharmonie.cz, 24. Listopadu 2011 [cit. 25. dubna 2015]. Dostupné na <<http://www.casopisharmonie.cz/recenze/miroslav-demko-ukradeny-skladatel-franz-liszt.html>>.

ROMBASE. *Didactically edited information on Roma* [online]. Rombase-uni-graz.at, 5. ledna 2004 [cit. 13. dubna 2015]. Dostupné na <<http://romani.uni-graz.at/rombase>>.

Romský hlas. *Starší čísla* [online]. romanohangos.cekit.cz, 2012 [cit. 3. května 2015] Dostupné na <<http://www.romanohangos.cekit.cz/>>.

ZAPLETAL, Miloš. *Návrh systematiky diatonických melodických paradigmat typu repertoár* [online]. musicologica.cz, 19. února 2002 [cit. 15. prosince 2014] Dostupné na <<http://www.musicologica.cz/studie/29-prispevek-k-otazce-modality-a-flexibilni-diatoniky>>.

SEZNAM UKÁZEK – BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

1. 2. 1 Hudebně-folklorní inspirace

Ukázka č. 1	Anonym. <i>Juhászlegény a határon</i> . In: KODÁLY, Zoltán. <i>Folk Music of Hungary</i> . Budapest: Corvina Press, 1971, s. 69.
Ukázka č. 2	SZUNYOGH, Lóránd: <i>Nótáskönyv (Kniha nót)</i> . 1900. In: KODÁLY, Zoltán. <i>Folk Music of Hungary</i> . Budapest: Corvina Press, 1971, s. 74.
Ukázka č. 3	Dóczy, József. <i>Darumadár útnak indul</i> . In: <i>Dóczy Album</i> . Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1977, s. 5.
Ukázka č. 4	Dóczy, József. <i>Felfutott a szederinda vage</i> . In: <i>Dóczy Album</i> . Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1977, s. 14.
Ukázka č. 5	Dóczy, József. <i>Édesnyám, kössön kedőt</i> . In: <i>Dóczy Album</i> . Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1977, s. 10.
Ukázka č. 6	Dóczy, József. <i>Kit gyászol a fecskemadár</i> . In: <i>Dóczy Album</i> . Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1977, s. 27.

1. 2. 2 První fáze: Maďarské melodie a Maďarské rapsodie

Ukázka č. 7	<i>Maďarská melodie č. 1</i> . In: LISZT, Franz. <i>Magyar Dallok</i> . Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s. 36
Ukázka č. 8	<i>Maďarská melodie č. 4</i> . In: LISZT, Franz. <i>Magyar Dallok. Sochinennia dlia fortepiano</i> . Yakov Milstein (ed.). Moscow: Muzyka, 1998. s. 19.
Ukázka č. 9	<i>Maďarská melodie č. 8</i> . In: LISZT, Franz. <i>Magyar Dallok. Sochinennia dlia fortepiano</i> . Yakov Milstein (ed.). Moscow: Muzyka, 1998. s. 59.
Ukázka č. 10	<i>Maďarská melodie č. 9</i> . In: LISZT, Franz. <i>Magyar Dallok</i> . Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s. 47
Ukázka č. 11	<i>Maďarská melodie č. 10</i> . In: LISZT, Franz. <i>Magyar Dallok</i> . Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s. 58
Ukázka č. 12	<i>Maďarská rapsodie č. 13</i> . In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódíák</i> . Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18,
Ukázka č. 13	<i>Maďarská rapsodie č. 13</i> . In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódíák</i> . Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s.
Ukázka č. 14	<i>Maďarská rapsodie č. 13</i> . In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódíák</i> . Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s.
Ukázka č. 15	<i>Maďarská rapsodie č. 13</i> . In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódíák</i> . Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s.
Ukázka č. 16	<i>Maďarská rapsodie č. 15</i> . In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódíák</i> . Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s.
Ukázka č. 17	<i>Maďarská rapsodie č. 15</i> . In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódíák</i> . Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s.
Ukázka č. 18	<i>Maďarská rapsodie č. 15</i> . In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódíák</i> . Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s.

Ukázka č. 19	<i>Maďarská rapsodie č. 15.</i> In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódiaák.</i> Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s.
Ukázka č. 20	<i>Maďarská rapsodie č. 15.</i> In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódiaák.</i> Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s.
Ukázka č. 21	<i>Maďarská rapsodie č. 17.</i> In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódiaák.</i> Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s.
Ukázka č. 22	<i>Maďarská rapsodie č. 17.</i> In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódiaák.</i> Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s.
Ukázka č. 23	<i>Maďarská rapsodie č. 20.</i> In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódiaák.</i> Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s.
Ukázka č. 24	<i>Maďarská rapsodie č. 20.</i> In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódiaák.</i> Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s.
Ukázka č. 25	<i>Maďarská rapsodie č. 20.</i> In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódiaák.</i> Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s.
Ukázka č. 26	<i>Maďarská rapsodie č. 20.</i> In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódiaák.</i> Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s.
Ukázka č. 27	<i>Maďarská rapsodie č. 20.</i> In: LISZT, Franz. <i>Magyar Rapszódiaák.</i> Edit. Imre Mezö. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985, řada I, sešit 18, s.

Všechny notové ukázky č. 28–116 vycházejí z dvoudílného vydání Uherských rapsodií publikovaného maďarským nakladatelstvím Editio Musica Budapest:

Uherské rapsodie č. 1–9:

LISZT, Franz: *Ungarische Rhapsodien I.* Edit. Zoltán Gárdonyi a Isztván Szélényi.

Budapešť: Editio Musica Budapest, 1972, řada I, sešit 3.

Uherské rapsodie č. 10–19:

LISZT, Franz: *Ungarische Rhapsodien II.* Edit. Zoltán Gárdonyi a Isztván Szélényi.

Budapešť: Editio Musica Budapest, 1972, řada I, sešit 4.

Dále již pouze citační forma: *název rapsodie, číslo strany, díl I či II*

1.4.1 Melodická složka		1.4.2 Kinetické složky	
Ukázka č. 28	<i>Uherská rapsodie č. 8, s. 83, I</i>	Ukázka č. 45	<i>Uherská rapsodie č. 5, s. 54, II</i>
Ukázka č. 29	<i>Uherská rapsodie č. 12, s. 30, II</i>	Ukázka č. 46	<i>Uherská rapsodie č. 8, s. 85, I</i>
Ukázka č. 30	<i>Uherská rapsodie č. 13, s. 57, I</i>	Ukázka č. 47	<i>Uherská rapsodie č. 1, s. 3, I</i>
Ukázka č. 31	<i>Uherská rapsodie č. 1, s. 7, I</i>	Ukázka č. 48	<i>Uherská rapsodie č. 14, s. 63, II</i>
Ukázka č. 32	<i>Uherská rapsodie č. 13, s. 46, II</i>	Ukázka č. 49	<i>Uherská rapsodie č. 17, s. 117, II</i>
Ukázka č. 33	<i>Uherská rapsodie č. 12, s. 29, II</i>	Ukázka č. 50	<i>Uherská rapsodie č. 13, s. 57, II</i>
Ukázka č. 34	<i>Uherská rapsodie č. 6, s. 65, II</i>	Ukázka č. 51	<i>Uherská rapsodie č. 16, s. 106, II</i>
Ukázka č. 35	<i>Uherská rapsodie č. 13, s. 123, II</i>	Ukázka č. 52	<i>Uherská rapsodie č. 8, s. 86, I</i>
Ukázka č. 36	<i>Uherská rapsodie č. 4, s. 45, II</i>	Ukázka č. 53	<i>Uherská rapsodie č. 17, s. 117, II</i>
Ukázka č. 37	<i>Uherská rapsodie č. 6, s. 66, I</i>	Ukázka č. 54	<i>Uherská rapsodie č. 6, s. 62, I</i>
Ukázka č. 38	<i>Uherská rapsodie č. 12, s. 27, II</i>	Ukázka č. 55	<i>Uherská rapsodie č. 16, s. 109, II</i>
Ukázka č. 39	<i>Uherská rapsodie č. 2, s. 21, I</i>	Ukázka č. 56	<i>Uherská rapsodie č. 2, s. 25, I</i>
Ukázka č. 40	<i>Uherská rapsodie č. 14, s. 76, II</i>	Ukázka č. 57	<i>Uherská rapsodie č. 4, s. 48, I</i>
Ukázka č. 41	<i>Uherská rapsodie č. 6, s. 66, II</i>	Ukázka č. 58	<i>Uherská rapsodie č. 12, s. 39, II</i>
Ukázka č. 42	<i>Uherská rapsodie č. 13, s. 46, II</i>	Ukázka č. 59	<i>Uherská rapsodie č. 1, s. 8, I</i>
Ukázka č. 43	<i>Kata toven költ a ruca In. Walker, Alan. Franz Liszt. The Weimar Years, 1889, s. 383.</i>		
Ukázka č. 44	<i>Uherská rapsodie č. 8, s. 84, I</i>		

1.4.3 Hudební formy		1.4.4 Harmonická složka	
Ukázka č. 60	<i>Uherská rapsodie č. 1, s. 3, I</i>	Ukázka č. 87	<i>Uherská rapsodie č. 14, s. 68, II</i>
Ukázka č. 61	<i>Uherská rapsodie č. 1, s. 3, I</i>	Ukázka č. 88	<i>Uherská rapsodie č. 2, s. 35, I</i>
Ukázka č. 62	<i>Uherská rapsodie č. 1, s. 4, I</i>	Ukázka č. 89	<i>Uherská rapsodie č. 9, s. 104, I</i>
Ukázka č. 63	<i>Uherská rapsodie č. 1, s. 7, I</i>	Ukázka č. 90	<i>Uherská rapsodie č. 6, s. 72, I</i>
Ukázka č. 64	<i>Uherská rapsodie č. 1, s. 16, I</i>	Ukázka č. 91	<i>Uherská rapsodie č. 13, s. 52, II</i>
Ukázka č. 65	<i>Uherská rapsodie č. 1, s. 16, I</i>	Ukázka č. 92	<i>Uherská rapsodie č. 12, s. 39, II</i>
Ukázka č. 66	<i>Uherská rapsodie č. 6, s. 67, I</i>	Ukázka č. 93	<i>Uherská rapsodie č. 6, s. 62, I</i>
Ukázka č. 67	<i>Uherská rapsodie č. 6, s. 67, I</i>	Ukázka č. 94	<i>Uherská rapsodie č. 6, s. 64, I</i>
Ukázka č. 68	<i>Uherská rapsodie č. 6, s. 68, I</i>	Ukázka č. 95	<i>Uherská rapsodie č. 12, s. 27, II</i>
Ukázka č. 69	<i>Uherská rapsodie č. 6, s. 70, I</i>	Ukázka č. 96	<i>Uherská rapsodie č. 14, s. 65, II</i>
Ukázka č. 70	<i>Uherská rapsodie č. 6, s. 71, I</i>	Ukázka č. 97	<i>Uherská rapsodie č. 9, s. 98, I</i>
Ukázka č. 71	<i>Uherská rapsodie č. 6, s. 72, I</i>	Ukázka č. 98	<i>Uherská rapsodie č. 5, s. 59, I</i>
Ukázka č. 72	<i>Uherská rapsodie č. 6, s. 72, I</i>	Ukázka č. 99	<i>Uherská rapsodie č. 12, s. 27, II</i>
Ukázka č. 73	<i>Uherská rapsodie č. 14, s. 63, II</i>	Ukázka č. 100	<i>Uherská rapsodie č. 13, s. 48, II</i>
Ukázka č. 74	<i>Uherská rapsodie č. 14, s. 65, II</i>	Ukázka č. 101	<i>Uherská rapsodie č. 12, s. 31, II</i>
Ukázka č. 75	<i>Uherská rapsodie č. 14, s. 66, II</i>		
Ukázka č. 76	<i>Uherská rapsodie č. 14, s. 66, II</i>		
Ukázka č. 77	<i>Uherská rapsodie č. 9, s. 94, I</i>		
Ukázka č. 78	<i>Uherská rapsodie č. 9, s. 95, I</i>		
Ukázka č. 79	<i>Uherská rapsodie č. 9, s. 96, I</i>		
Ukázka č. 80	<i>Uherská rapsodie č. 9, s. 97, I</i>		
Ukázka č. 81	<i>Uherská rapsodie č. 9, s. 97, I</i>		
Ukázka č. 82	<i>Uherská rapsodie č. 9, s. 106, I</i>		
Ukázka č. 83	<i>Uherská rapsodie č. 9, s. 107, I</i>		
Ukázka č. 84	<i>Uherská rapsodie č. 9, s. 108, I</i>		
Ukázka č. 85	<i>Uherská rapsodie č. 9, s. 113, I</i>		
Ukázka č. 86	<i>Uherská rapsodie č. 9, s. 113, I</i>		

1.4.5 Dynamická složka		1.4.6 Terminologické zvláštnosti	
Ukázka č. 102	<i>Uherská rapsodie č. 3, s. 41, I</i>	Ukázka č. 107	<i>Uherská rapsodie č. 10, s. 9, II</i>
Ukázka č. 103	<i>Uherská rapsodie č. 1, s. 19, I</i>	Ukázka č. 108	<i>Uherská rapsodie č. 7, s. 73, I</i>
Ukázka č. 104	<i>Uherská rapsodie č. 2, s. 23, I</i>	Ukázka č. 109	<i>Uherská rapsodie č. 14, s. 71, II</i>
Ukázka č. 105	<i>Uherská rapsodie č. 2, s. 26, I</i>	Ukázka č. 110	<i>Uherská rapsodie č. 14, s. 81</i>
Ukázka č. 106	<i>Uherská rapsodie č. 7, s. 81, I</i>	Ukázka č. 111	<i>Uherská rapsodie č. 12, s. 31, II</i>
		Ukázka č. 112	<i>Uherská rapsodie č. 15, s. 88, II</i>
		Ukázka č. 113	<i>Uherská rapsodie č. 1, s. 9, I</i>
		Ukázka č. 114	<i>Uherská rapsodie č. 4, s. 45, I</i>
		Ukázka č. 115	<i>Uherská rapsodie č. 8, s. 83, I</i>
		Ukázka č. 116	<i>Uherský rapsodie č. 8, 87, I</i>

1.4.5 Zápisky z deníků	
Ukázka č. 117	<i>Uherská rapsodie č. 9, s. 106, I</i>
Ukázka č. 118	<i>Uherská rapsodie č. 5, s. 54, I</i>
Ukázka č. 119	<i>Uherská rapsodie č. 4, s. 45, I</i>
Ukázka č. 120	<i>Uherská rapsodie č. 4, s. 50, I</i>
Ukázka č. 121	<i>Uherská rapsodie č. 4, s. 50, I</i>
Ukázka č. 122	<i>Uherská rapsodie č. 5, s. 55, I</i>
Ukázka č. 123	<i>Uherská rapsodie č. 5, s. 59, I</i>
Ukázka č. 124	<i>Uherská rapsodie č. 10, s. 3, II</i>
Ukázka č. 125	<i>Uherská rapsodie č. 16, s. 106, II</i>

PŘÍLOHY

PŘÍLOHA 1

Audio nahrávky obsahující komplet 19 Uherských rapsodií

PŘÍLOHA 2

Dochované rukopisy Uherských rapsodií uložené v archivu *Mad'arské národní knihovny* v Budapešti. Tento materiál je vlastnictvím *Ústavu hudební vědy mad'arské akademie věd*.

Katalogové označení je ve formě Ms_Mus + příslušné číslo položky.

PŘÍLOHA 1

Audio nahrávky obsahující komplet 19 Uherských rapsodií

1. *Dichter, Misha: The 19 Hungarian Rhapsodies, Philips Classics, 1987*

2. *Campanella, Michell: Complete Hungarian Rhapsodies, Philips Classics, 1974 LP, 1993 CD.*

3. *Liszt's 19 Hungarian Rhapsodies by 19 Great Pianists – VAI Audio, 1994*

(Alexander Borovsky, Benno Moiseiwitsch, Ervin Nyiregyhazi, Earl Wilde,

Shura Cherkassky, Mark Hambourk, Malcolm Frager, Joseph Villa, Guiomar Novaes,

Alfred Cortot, Jorge Bolet, Claudio Arrau, Valery Bukrinsky, Gyorgy Czifra, Sviatoslav Richter, Louis Kentner, Janice Weber).

4. *Szidon, Roberto: The 19 Hungarian Rhapsodies, Deutsche Grammophon, 1997.*

5. *Jando, Jenó: Hungarian Rhapsodies, Naxos, 1999.*

6. *Howard, Leslie: Hungarian Rhapsodies, Hyperion, 1999.*

7. *Cziffra, Georges: Rhapsodies Hungroises, EMI Classics, 2002.*

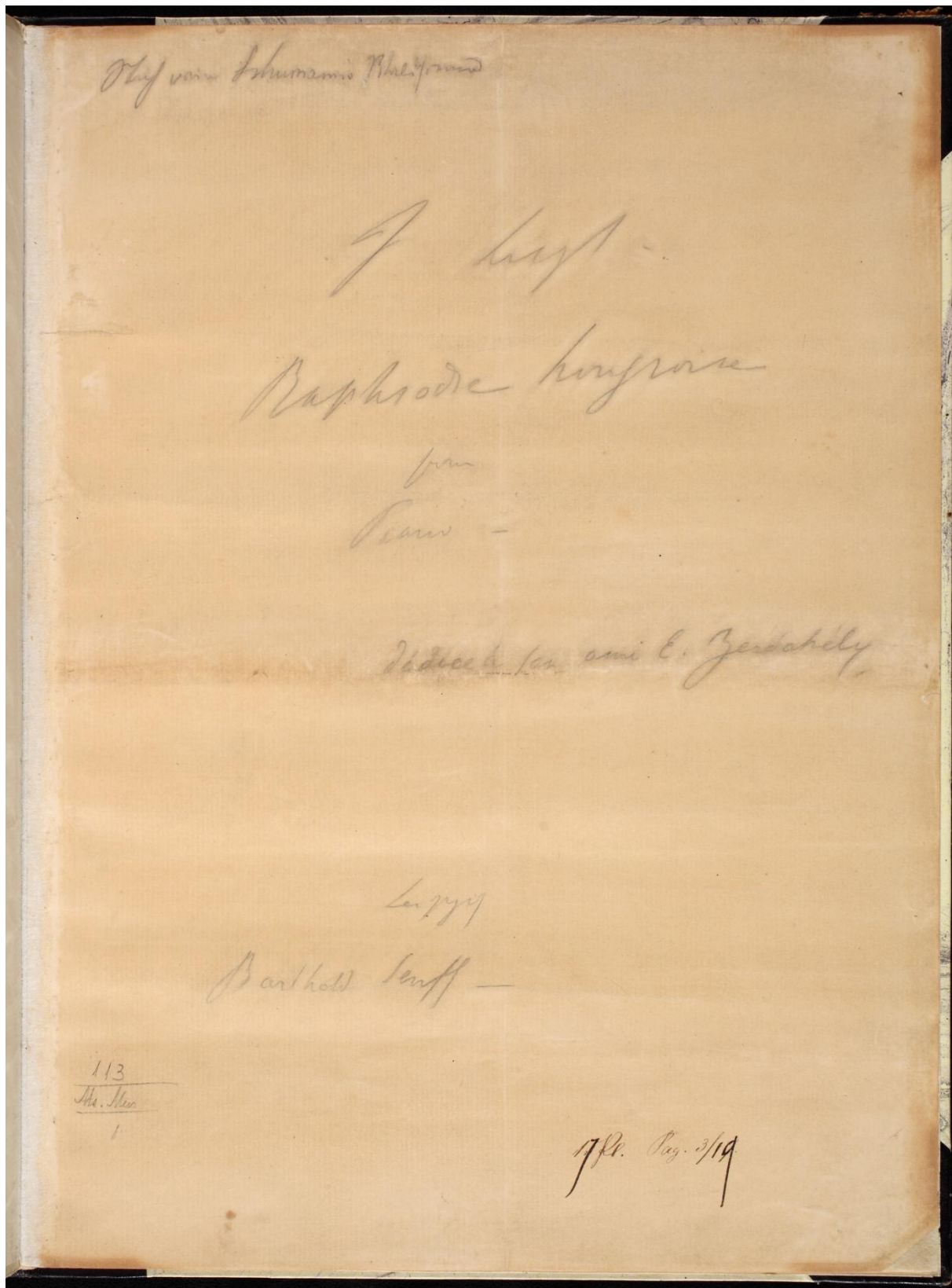
8. *Pizzaro, Artur: Hungarian Rhapsodies, Brilliant Classics, 2006.*

PŘÍLOHA 2

Dochované rukopisy Uherských rapsodií uložené v archivu *Mad'arské národní knihovny* v Budapešti. Tento materiál je vlastnictvím *Ústavu hudební vědy mad'arské akademie věd*.

Katalogové označení je ve formě Ms_Mus + příslušné číslo položky.

PŘÍLOHA 2



Uherská rapsodie č. 1 (Ms_Mus 0113 0004)

Rhapsodie hongroise.

Alto, quasi recitativo.

Rit.

Andante con moto.

Recitativo.

Andante con moto.

Andante con moto.

maestoso

Uherská rapsodie č. 1 (Ms_Mus 0113 0006)

Handwritten musical score for 'Uherské rapsodie č. 1' (Ms_Mus 0113 0007). The score is written on aged paper and consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is annotated with several performance instructions in Italian: 'Moderato', 'Andante (e poi moderato)', 'con più cantabile espressivo', 'dolente', and 'più impetuoso. La melodia sempre cantabile.' There are also some handwritten numbers and markings throughout the score, such as '10', '11', '12', '13', '14', '15', '16', '17', '18', '19', '20', '21', '22', '23', '24', '25', '26', '27', '28', '29', '30', '31', '32', '33', '34', '35', '36', '37', '38', '39', '40', '41', '42', '43', '44', '45', '46', '47', '48', '49', '50', '51', '52', '53', '54', '55', '56', '57', '58', '59', '60', '61', '62', '63', '64', '65', '66', '67', '68', '69', '70', '71', '72', '73', '74', '75', '76', '77', '78', '79', '80', '81', '82', '83', '84', '85', '86', '87', '88', '89', '90', '91', '92', '93', '94', '95', '96', '97', '98', '99', '100'. The score is numbered 2 in the top left corner.

Uherské rapsodie č. 1 (Ms_Mus 0113 0007)

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, consisting of six systems of music. Each system has a treble and bass staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include:

- rit.* (ritardando) in the first system.
- sempre legato ed espressivo* in the second system.
- 10/10* and *10/10* markings in the third system.
- 10/10* and *10/10* markings in the fourth system.
- 10/10* and *10/10* markings in the fifth system.
- appassionato* in the sixth system.

There are also some handwritten numbers and symbols scattered throughout the page, such as '29', '38', and 'A'.

Uherské rapsodie č. 1 (Ms_Mus 0113 0008)

Handwritten musical score for "Uherské rapsodie č. 1" (Ms_Mus 0113 0009). The score is written on aged paper and consists of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The score is annotated with performance instructions and markings:

- rit.* (ritardando) markings are present in the first system.
- con passione* is written in the second system.
- in grossa Noten Heften* is written in the second system.
- rit.* markings are present in the third system.
- slow* is written in the fourth system.
- in grossen Noten Heften* is written in the fifth system.

The score is heavily crossed out with diagonal lines, indicating that it is a draft or a study score. The page number "4" is written in the top left corner.

Uherské rapsodie č. 1 (Ms_Mus 0113 0009)

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Uherská rapsodie č. 1'. The score is written on aged, yellowed paper and consists of four systems of staves. The first system is marked 'ritogando' and features a melodic line with a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system is heavily crossed out with diagonal lines. The third system is marked 'ritardando' and 'crescendo', with a 'low' marking above it. The fourth system is marked 'Andantino' and includes the instruction 'rit - 10' and 'con voce'. Below the staves, there are handwritten notes: 'Sempre ritale - sempre pesante' and 'Sempre legatissimo - sempre legatissimo'. The page number '3' is written in the top right corner.

Uherská rapsodie č. 1 (Ms_Mus 0113 0010)

6

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Uherská rapsodie č. 1'. The score is written on five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system has a measure number '2'. The second system has a measure number '3'. The third system has measure numbers '4' and '5'. The fourth system includes the instruction 'piu lento' and 'trécorde', and has measure numbers '6' and '7'. The fifth system includes the instruction 'in tempo' and 'una corda', and has measure numbers '8' and '9'. The manuscript is on aged, yellowed paper with some ink bleed-through from the reverse side.

Uherská rapsodie č. 1 (Ms_Mus 0113 0011)

This page of handwritten musical notation is divided into several systems. The first system features a piano and violin part with the tempo marking *Piu lento*. The second system includes a piano part with *in tempo* and *dolce* markings, and a violin part with *rit.* markings. The third system shows a piano part with *pp dolcissimo* and *ten* markings, and a violin part with *rit.* and *molto* markings. The fourth system consists of two staves of piano accompaniment with *loco* markings. The fifth system features two staves of piano accompaniment with *poco a poco crescendo* markings. The sixth system continues with two staves of piano accompaniment and *poco a poco piu marcato* markings. The page is filled with complex musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

Uherská rapsodie č. 1 (Ms_Mus 0113 0012)

8

This page contains a handwritten musical score for 'Uherská rapsodie č. 1'. The score is written on aged paper and consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line and two piano accompaniment staves. The second system features a grand staff with piano accompaniment, including markings for 'poco cresc.', 'mf', 'rit.', and 'rit. piano'. The third system shows a grand staff with piano accompaniment and includes the instruction 'marcato la melodia'. The fourth system continues the piano accompaniment with markings for 'f' and 'rit. piano'. The page is numbered '8' in the top left corner.

Uherská rapsodie č. 1 (Ms_Mus 0113 0013)

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Uherská rapsodie č. 1'. The score is written on aged paper and consists of several systems of staves. The first system features a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing dense rhythmic patterns and chords. Handwritten annotations include 'rinfzando' and '5'. The second system continues the notation with 'sempre dolcissimo' and a dynamic marking 'f'. The third system includes a complex rhythmic pattern with the instruction 'pp leggissimo' and a sequence of numbers: '2 3 4 5 2 1 3 2 1 2 4 2 1 2 1 2 3 4 5 2 1 3 2 1 2 3 4'. The fourth system shows a melodic line with a 'loco' marking. The fifth system contains a bass line with a '3' marking. The sixth system features a melodic line with a '4' marking. The handwriting is in dark ink, and there are some corrections and erasures throughout the score.

Uherská rapsodie č. 1 (Ms_Mus 0113 0014)

10

allegro animato

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The score is written in ink and consists of five systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'allegro animato'. The first system includes the instruction 'in stillo voce' and a dynamic marking 'p'. The second system has a dynamic marking 'p' and a circled '40'. The third system has a circled '7' and a circled '8'. The fourth system has a circled '12' and a circled '11'. The fifth system has a circled '10' and a circled '13'. There are various musical notations including notes, rests, and ornaments throughout the score.

Uherská rapsodie č. 1 (Ms_Mus 0113 0015)

6 *6* *Allegro Moderato*

sf *passivo* *for rit* *marcato*

energico

lois pers a peu allentando il tempo

piano

tempo Moderato *crescendo*

sv

Uherská rapsodie č. 1 Ms_Mus 0113 0016

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Uherská rapsodie č. 1'. The score is written on aged paper and consists of several systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include 'vivamente' at the top, 'dolce' in the second system, and 'poco' in the fourth system. The bottom system is marked 'piu animato' and 'leggermente in grazia'. The page number '12' is written in the top left corner. The manuscript is signed 'L. W.' at the top right.

Uherská rapsodie č. 1 (Ms_Mus 0113 0017)

13 71

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Uherská rapsodie č. 1'. The score is written on five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key annotations include 'Allegro risoluto s. luo' and 'rinforzando'. The manuscript is on aged, yellowed paper with some ink bleed-through from the reverse side.

Uherská rapsodie č. 1 (Ms_Mus 0013 0018)

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- rit.* (ritardando)
- ff* (fortissimo)
- strepitoso* (strepitously)
- Resto* (Resto)
- loia* (loia)
- p* (piano)
- volante* (volante)
- sempre marcato* (sempre marcato)
- meno a poco più forte* (meno a poco più forte)
- il capo sempre più marcato* (il capo sempre più marcato)

The score is numbered with small numbers (1-6) at the beginning of each system. There are also some handwritten numbers (1, 2, 3, 4, 5) and a large '4' in the top left corner of the page.

Uherská rapsodie č. (1 Ms_Mus 0113 0019)

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The music features a complex texture with many sixteenth notes. There are dynamic markings such as *mezzo* and *forte*. A handwritten note *sempre più* is visible on the right side of the system.

Handwritten musical notation on a grand staff. The music continues with similar complexity. A handwritten note *in forza e stringendo.* is written across the first few measures.

Handwritten musical notation on a grand staff. The music continues with similar complexity. A handwritten note *mezzo* is visible above the first few measures.

Handwritten musical notation on a grand staff. The music concludes with a double bar line. There are handwritten numbers *10*, *19*, and *14/17* near the end of the system.

Two empty grand staves (treble and bass clefs) at the bottom of the page.

Uherská rapsodie č. 1 (Ms_Mus 0113 20)

g. 44 r 389/94.

o klar i kromě

113
Ms. Mus.
2

Rhapsodie - II -

Gesbochen

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0004)

Rapsodie. — 7^a II.

~~*Allegretto*~~

Sento a capriccio.

Piano. *f marcato.*

poco rit. *piu ritenuto.* 217

Andante molto. *molto espressivo*

Largan. *ped. l'accompagnamento pedale.* 3

ped. *cres.* 4

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0006)

Dolce con grazia

capriccioso

Dolcissimo

ten ten ten ten

4. 5. 6.

2 2 2 2 1

2 2 2 2 1

2 2 2 2 1

2 2 2 2 1

5

pp. leggerissimo.

6.

pp.

7.

pp.

3 2 1 4 2

3 2 1 4 2

3 2

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0007)

The image shows a page of handwritten musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered '2' in the top right corner. The handwriting is in ink on aged paper. The first system (measures 47-49) features a melodic line with 'rit.' markings. The second system (measures 46-49) includes 'rit.' and 'sempre legato ed espressivo' markings. The third system (measures 48-50) has 'rit.' and 'p' markings. The fourth system (measures 48-50) includes 'p' and 'più espressivo e poi a poco rallentando' markings. The fifth system (measures 48-50) has 'p' markings. The sixth system (measures 48-50) includes 'p' and 'appassionato' markings.

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0008)

4

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. Annotations include "rit" (ritardando) and "rit" (rhythm). There are also some scribbles and a circled number "10".

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes notes and rests. Annotations include "rit" (ritardando) and "rit" (rhythm). There are also some scribbles and a circled number "6".

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes notes and rests. Annotations include "rit" (ritardando) and "rit" (rhythm). There are also some scribbles and a circled number "30".

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes notes and rests. Annotations include "rit" (ritardando) and "rit" (rhythm). There are also some scribbles and a circled number "7".

die grosse
Notenstiche

Handwritten musical notation on a single staff. The notation includes notes and rests. Annotations include "rit" (ritardando) and "rit" (rhythm). There are also some scribbles and a circled number "4".

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0009)

33

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Uherská rapsodie č. 2'. The score is written on aged, yellowed paper and consists of four systems of staves. The first system is marked 'rit. forzando' and features a melodic line with a crescendo hairpin. The second system is marked 'rit. allentando' and contains a complex, heavily crossed-out section of music. The third system is marked 'legatissimo' and includes a 'low' dynamic marking. The fourth system is marked 'Andantino' and contains the tempo change 'rit. - 10' and the instruction 'con più placido'.

rit. forzando

rit. allentando

legatissimo

low

Andantino

rit. - 10

con più placido

con più placido

con più leggerezza

con più leggerezza

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0010)

6

Handwritten musical notation, first system. It consists of two staves with treble and bass clefs. The music features various rhythmic values and rests. A handwritten number '2' is visible above the second staff.

Handwritten musical notation, second system. It consists of two staves with treble and bass clefs. The music features various rhythmic values and rests. A handwritten number '3' is visible above the second staff.

Handwritten musical notation, third system. It consists of two staves with treble and bass clefs. The music features various rhythmic values and rests. A handwritten number '4' is visible above the second staff, and a handwritten number '5' is visible to the right of the system.

Handwritten musical notation, fourth system. It consists of two staves with treble and bass clefs. The music features various rhythmic values and rests. Handwritten annotations include 'piu lento' above the first staff, 'triccorda' above the second staff, and 'piu tarando pianto' below the second staff.

Handwritten musical notation, fifth system. It consists of two staves with treble and bass clefs. The music features various rhythmic values and rests. Handwritten annotations include 'in tempo' above the first staff and 'una corda' above the second staff.

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0011)

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Uherská rapsodie č. 2'. The score is written on aged, yellowed paper and consists of several systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include 'Piu lento' at the top, 'in tempo' and 'dolcissimo' in the second system, and 'poco ritenuto' and 'tempo rubato' in the third system. The bottom systems feature 'poco a poco crescendo' and 'poco a poco più marcato'. The page is numbered '4' in the top right corner and contains several small handwritten numbers (4, 10, 16, 2, 3) likely indicating measure numbers or system markers.

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0012)

8

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0013)

Handwritten musical score for "Uherská rapsodie č. 2" on page 5. The score consists of five systems of staves. The first system includes a piano part with "ritardando" and "crescendo" markings. The second system features a vocal line with "sempre dolcissimo" and a piano accompaniment. The third system shows a piano part with "pp leggissimo" and a sequence of numbers: 2 3 4 5 2 1 3 2 1 2 3 4 2 1 2 1 2 3 4 5 2 1 3 2 1 2 3 4. The fourth system contains a single staff with a "3" marking. The fifth system shows a melodic line with "loco" and a piano accompaniment with a "4" marking.

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0014)

10

allegro animato

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Uherská rapsodie č. 2'. The score is written in ink on aged paper and consists of five systems of staves. Each system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with the tempo marking 'allegro animato' and the instruction '1^o volta voce'. The second system contains the number '40' at the end. The third system contains the number '32' at the beginning and '3' at the end. The fourth system contains the number '10' at the beginning. The fifth system contains the instruction '2^a volta voce' and the number '10' at the end. There are several circled numbers and other markings throughout the score, including '11', '12', '13', '14', '15', '16', '17', '18', '19', '20', '21', '22', '23', '24', '25', '26', '27', '28', '29', '30', '31', '32', '33', '34', '35', '36', '37', '38', '39', '40', '41', '42', '43', '44', '45', '46', '47', '48', '49', '50', '51', '52', '53', '54', '55', '56', '57', '58', '59', '60', '61', '62', '63', '64', '65', '66', '67', '68', '69', '70', '71', '72', '73', '74', '75', '76', '77', '78', '79', '80', '81', '82', '83', '84', '85', '86', '87', '88', '89', '90', '91', '92', '93', '94', '95', '96', '97', '98', '99', '100'. The page is numbered '10' in the top left corner.

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0015)

6

6 *Allegro Moderato*

The image shows a page of handwritten musical notation for a piano piece. The score is written in ink on aged paper and consists of six systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece is in 6/8 time, as indicated by the '6' and the 'Allegro Moderato' tempo marking. The manuscript includes several performance instructions: 'pizzicato' (pizz.) in the first system, 'crescendo' (cresc.) in the second, 'piano' (piano) in the fourth, and 'tempo Moderato' (tempo Moderato) in the fifth. There are also some numerical markings (3, 5, 7, 8) and other annotations like 'lento per a poco accelerando il tempo' in the fourth system. The page number '6' is written in the top right corner.

pizzicato

crescendo

piano

lento per a poco accelerando il tempo

tempo Moderato

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0016)

12

Handwritten musical score for "Uherská rapsodie č. 2" (Ms_Mus 0113 0016). The score is written on aged paper and consists of five systems of staves. The first system includes a tempo marking "vivamente" and dynamic markings "p" and "f". The second system has a "10" marking. The third system has a "3" marking. The fourth system has a "3" marking and a "21" marking. The fifth system is marked "fin Animato" and "p".

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0017)

13 7

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Uherská rapsodie č. 2'. The score is written on five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include 'Allegro risoluto s low' and 'quell'arco'. The page is numbered '13 7' in the top right corner.

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0018)

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and various performance markings. The first system includes the marking "rit." and "ff. staccato". The second system is marked "p. volante". The third system is marked "sempre staccato". The fourth system is marked "poco a poco più forte". The fifth system is marked "il capo tempo più marcato". The manuscript shows signs of age, including some staining and a handwritten number "11" in the top left corner.

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0019)

Handwritten musical notation on a grand staff (treble and bass clefs). The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *f*. There are handwritten annotations above the staff, including the word "luc" and some numerical figures like "1/2".

Handwritten musical notation on a grand staff. The music continues with similar complexity. A handwritten annotation "in bryano e stajendi." is written across the first few measures.

Handwritten musical notation on a grand staff. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings. A handwritten "18" is visible at the end of the system.

Handwritten musical notation on a grand staff. The music concludes with a double bar line. There are handwritten annotations "10" and "14/17" near the end of the piece.

Two empty musical staves, one for the treble clef and one for the bass clef, located at the bottom of the page.

Uherská rapsodie č. 2 (Ms_Mus 0113 0020)

353
Ms. Mus

11
Ungarische Rhapsodie -
(nach Branyi)

Lento (Lassau) metronomo

Liszt
Manuskript
gezeichnet
von Liszt
in Wien & Straßburg
- Buchh. per.
- Februar 85



B. H. Nr. 1. D.

M. A. MUZEJ
KAZDÍL. ROZVOJENÍ
19 13 . 6 . 12.

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 003)

2

mf

cantando, legato

4s 2 3 4 3

Ped *

Ped *

Ped *

Ped *

Ped *

Ped *

Ped *

Ped *

The image shows a page of handwritten musical notation for piano. It consists of three systems of staves. The first system has two staves with a red '2' in the upper left corner and a red 'mf' dynamic marking. The second system has two staves with the instruction 'cantando, legato' and several rhythmic markings (4s, 2, 3, 4, 3) above the notes. Below the second system are two empty staves. The third system has two staves with various rhythmic patterns and 'Ped' markings with asterisks. The paper is aged and shows some staining.

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 004)

3

16 Takte

Die Wiederholung. aus schreiben

So wie die 2. Bis

un poco accelerando

2. #

Bis

Tempo / *mo*

Bis

Bis

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 005)

4

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Uherská rapsodie č. 19'. The score is written on four systems of staves. The first system includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is heavily annotated with red ink, including a circled '(12)', a large red cross, and the word 'me' written above the staff. Below the first two staves, there are handwritten notes: 'Pa * Pa * Pa * Pa' and 'Pa *'. The second system features a large red bracket over the first two staves, a red '12' with a dot, and the word 'marcato' written in red. There are also several red scribbles and a red 'x' mark. The third system continues the notation with various red markings. The paper is aged and shows some staining.

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 006)

6

This image shows a page of handwritten musical notation for 'Uherská rapsodie č. 19'. The score is written on aged, yellowed paper with a red number '6' in the top left corner. It consists of several systems of staves. The top two systems are empty. The third system contains a complex melodic line with many notes and rests, some of which are grouped with red slurs. Below this, there are two staves with chords and some notes. The fourth system features a dense, multi-measure rest for 4 measures, followed by a melodic line. The fifth system continues the melodic line with red slurs and includes several instances of the handwritten word 'Ped' (pedal) with an asterisk. The sixth system shows further melodic development with red slurs and 'Ped' markings. The seventh system continues the piece with similar notation and 'Ped' markings. The eighth system concludes the page with a final melodic phrase and 'Ped' markings. The handwriting is in black ink, and there are some red ink annotations throughout the score.

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 007)

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is arranged in two systems, each with two staves. The top system features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by dense, rhythmic patterns, possibly sixteenth or thirty-second notes, with some red ink annotations including a bracket and a 'P' marking. The bottom system includes a 'pizzicato' instruction and a 'P' marking. The notation is dense and complex, with some areas crossed out with red ink. The paper shows signs of age, including foxing and staining.

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 008)

8



marcato

crescendo

ritentato

Diminuendo e in poco ritentato

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 009)

9^b

Vivace (Fru) Metronomo 116

mu poa mara!

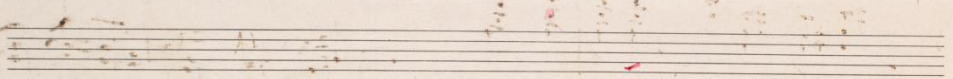
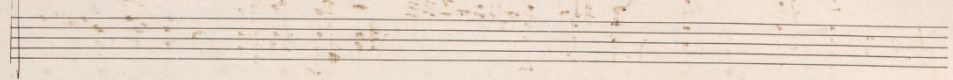
Bis

Bis

E.&H. Nr. 18. C.

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 010)

10



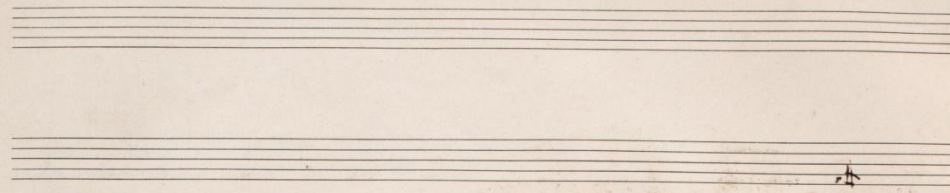
Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 011)

7

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Uherská rapsodie č. 19'. The score is written on aged, yellowed paper with several staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. Red ink is used for several annotations, including the word 'Ped' (pedal) and asterisks. The piece concludes with a 'Diminuendo' marking. In the top right corner, there are two red diagonal lines and the number '7'. The manuscript is identified as Ms_Mus 0353 012.

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 012)

12



p non legato

in poco marcato



Fallato

Cres ---cen---do

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 013)

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Uherská rapsodie č. 19'. The score is written on four systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system has a bass clef. The third system has a treble clef. The fourth system has a bass clef. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. There are several annotations in red ink, including 'crescendo' and 'p' (piano), and some sections are crossed out with red lines. A blue vertical line is drawn between the second and third systems. The paper shows signs of age and wear.



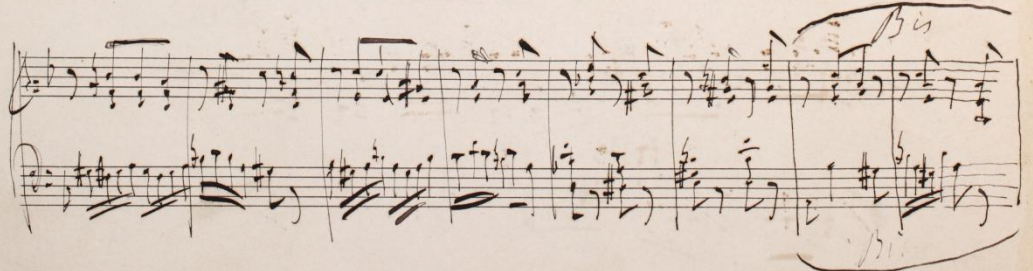
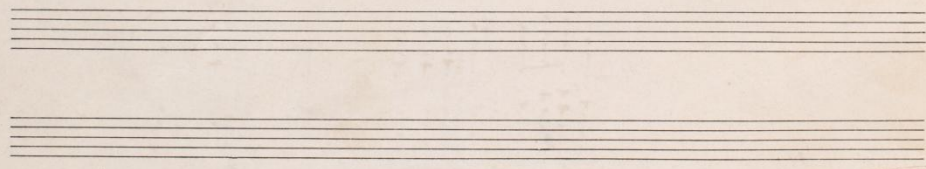
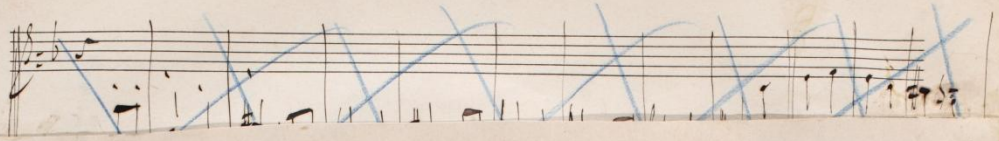
Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 014)

14

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Uherská rapsodie č. 19'. The score is written on aged paper and consists of several systems of staves. The first three systems are heavily marked with blue and red diagonal lines, indicating deletions or corrections. The fourth system shows a more complete section of music. Below this, there are two empty staves. The final system of music is enclosed in a large bracket and includes the word 'Bis' written above it. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 0015)

14



Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 016)

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '15' in red ink in the top right corner and '9' in black ink next to it. The notation is arranged in two systems, each consisting of two staves. The first system features a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system also features a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is written in a cursive, handwritten style. There are several measures of music in both systems, with some measures containing complex rhythmic patterns and chords. The paper shows signs of wear, including a large purple stain in the middle section and some foxing throughout.

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 017)

15

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Uherská rapsodie č. 19'. The page contains two systems of staves. The first system has a treble and bass staff with notes and rests. A red bracket on the left side of the first system is labeled '4. Takt' and '8. takt'. A large section of the first system is crossed out with red diagonal lines. To the right of this section, there is a handwritten note: '53. Weiter Seite 14.' The second system also consists of a treble and bass staff with musical notation. The paper is aged and shows some staining.

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 018)

16

l. h.

mu poco rallentando

*ped * ped * ped*

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

*Die Wiederholung
ad libitum*

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 019)

Handwritten musical score for 'Uherská rapsodie č. 19' (Ms_Mus 0353 020). The score is written on four systems of staves. The first system consists of two staves with complex rhythmic notation and red markings, including 'Ped' and asterisks. The second system also has two staves, with a 'gr' marking above the right staff and 'sempre' written in red below the left staff. The third system shows a single staff with rhythmic notation. The fourth system consists of two staves, with the right-hand staff crossed out with blue diagonal lines. The manuscript includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



18

The image shows a page of handwritten musical notation for piano, numbered 18 in the top left corner. The score is organized into three systems, each consisting of two staves. The first system begins with the instruction *sempre staccato e ff* written in red ink. Below the first staff of this system, there are several red markings: *Ped* followed by an asterisk, *Ped*, an asterisk, *Ped*, an asterisk, *Ped*, an asterisk, and *Ped*. The second system is mostly blank, with some faint red markings. The third system begins with the instruction *stringendo* in red ink. Below the first staff of this system, there are red markings: *Ped* followed by an asterisk, *Ped*, an asterisk, *Ped*, an asterisk, *Ped*, an asterisk, and *Ped*. The word *sempre* is written in red ink above the second staff of the third system. The manuscript is on aged, slightly stained paper.

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 021)

19-

sempre più Presto

Bis

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a complex accompaniment with many beamed notes. There are several red asterisks and the word "Ped" written in red ink below the lower staff. A "Bis" marking is written above the end of the system.

Handwritten musical score for the second system. The upper staff is almost entirely obscured by heavy black scribbles, indicating a section that was crossed out or revised. The lower staff contains musical notation with some red ink markings, including the word "Tava piano" and "Ped" written in red.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves with musical notation. The word "quasi" is written in red ink above the first few measures of the upper staff.

Uherská rapsodie č. 19 (Ms_Mus 0353 023)

A handwritten musical score on aged paper, consisting of three systems of staves. The top system features a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *sva* and *Ped* with asterisks. The middle system continues the composition with similar notation and includes the marking *sva*. The bottom system features a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#), with the marking *semp*. The score is densely written with notes, rests, and articulation marks. A circular library stamp is visible at the bottom center of the page, containing the text "STRAŠICKÝ ÚSTAV KONV. TAR".

Uherská rapsodie č. 18 (Ms_Mus 3279 0002)

B

Handwritten musical score for "Uherská rapsodie č. 18" (Ms. Mus. 3279 0003). The manuscript is on aged paper and features three systems of music. The first system includes a treble and bass staff with a "piano" dynamic marking and a "piu mosso" tempo change. The second system continues the piece with "Ped" markings. The third system is marked "Gua" and shows a change in texture. A library stamp is visible in the center.

Ms. mus. 3.276

ČZEK lef.
Zememútor
v. 24/1 35171932

Uherská rapsodie č. 18 (Ms_Mus 3279 0003)

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Mgr. Irena Černíčková

**SPECIFICKÉ ASPEKTY UHERSKÝCH RAPSODIÍ FRANZE LISZTA A JEJICH
REFLEXE V PEDAGOGICKÉM PROCESU**

Autoreferát

Studijní obor: **Hudební teorie a pedagogika**

Školitel: **prof. MgA. Petr Planý**

Oponenti: **prof. Jiří Doležel, prof. PhDr. Pavel Klapil CSc.**

OLOMOUC 2015

OBSAH DISERTAČNÍ PRÁCE

ÚVOD	4
1 KOMPLEXNÍ ANALÝZA UHERSKÝCH RAPSODIÍ.....	12
1.1 Stav bádání	12
1.2 Kompoziční vývoj	15
1.2.1 Hudebně-folklorní inspirace.....	30
1.2.2 První fáze – <i>Maďarské melodie a Maďarské rapsodie (Magyar Dallok a Magyar Rapszodiák)</i>	45
1.2.3 Druhá fáze – Uherské rapsodie (Ungarische Rhapsodien).....	56
1.3 Lisztova kniha <i>Cikáni a jejich hudba v Uhersku (Des Bohémiens et de leur musique en Hongroie)</i>	66
1.3.1 Obecné informace	66
1.3.2 Vybrané stati z Lisztovy monografie <i>O Cikánech a jejich hudbě v Uhrách</i>	69
1.4 Hudební analýza Uherských rapsodií	75
1.4.1 Melodická složka.....	75
1.4.4 Harmonická složka	89
1.4.5 Dynamická složka	98
1.4.6 Terminologické zvláštnosti	115
2 REFLEXE PEDAGOGICKÉ ROVINY OSOBNOSTI FRANZE LISZTA	120
2.1 Lisztova pedagogická činnost v datech a ve vzpomínkách jeho žáků.....	120
2.2 Nástin klavírně-pedagogického profilu Franze Liszta.....	123
2.3 K interpretačnímu pojetí <i>Uherských rapsodií</i>	125
ZÁVĚR.....	132
SEZNAM LITERATURY	133
SEZNAM UKÁZEK – BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE	141
PŘÍLOHY	143

Předkládaná disertační práce se zabývá specifickými aspekty *Uherských rapsodií* Franze Liszta. Z hlediska systematiky nominálního oboru hudební teorie a hudební pedagogiky inklinují jednotlivé okruhy disertační práce k několika sférám. Obsahová linie protíná jak oblast srovnávací a historické hudební pedagogiky, tak praxeologicko-aplikačního vyústění disciplíny. Hudebně-pedagogické ukotvení je samozřejmě pro všechny kapitoly společné při vymezení předmětu, hudebně vzdělávacího cíle i volby adekvátních vědeckých metod.

Zúžíme-li pohled na oblast předmětu hudební pedagogiky (hudebně výchovného procesu), závěry a poznatky této disertační práce mají aplikační vyústění především v hudební výchově profesionální a výběrově specializované. Jde tedy převážně o intencionální a institucionální sféru hudební výchovy. Závěry badatelského úsilí, vycházející z vytyčených okruhů, by pak měly být implementovány také do metodiky adekvátních hudebních oborů. Práce samotná se však ubírá spíše směrem hudebně analytickým. Do roviny dílčích metodických systémů mohou být následující závěry začleněny, v tomto textu je však od jakýchkoliv tendencí k vytvoření metodického materiálu cíleně ustupováno.

S maximálním ohledem na objektivitu, validitu a reliabilitu zde vzniká v souvislosti s *Uherskými rapsodiemi* informační platforma, na jejímž základě může probíhat transfer získaných poznatků do oblasti předávání a osvojování si hudebních vědomostí a dovedností, směřující k odborně poučené interpretační i pedagogické činnosti.

Vzdělávací efekt disertační práce tak může být směřován na oba hudební subjekty hudebně vzdělávacího aktu – studenta i pedagoga (ale také například interpreta a posluchače). Cílem práce bylo rozpoznání a uspořádání jednotlivých specifík výše zmíněných klavírních děl a jejich přiblížení ve vyučovacím procesu. Jak již bylo zmíněno, práce ovšem nemá sloužit jako „rádce jak metodicky zacházet“ s těmito díly.

Ve druhé části práce jsou uvedeny informace, které netvoří ucelený klavírně-metodický obraz, ale jsou tím nejryzejším prostředkem, který může k vytvoření materiálu takové povahy posloužit. Finální výstupy mohou být nápomocny k utváření metodických procedur, uplatňujících se při prohlubování specifických vědomostí souvisejících s touto doposud nepříliš zanalyzovanou oblastí Lisztovy tvorby. Způsob zpracování a systematizace získaných poznatků by měly u čtenáře vyústit ve vědecky poučenou reflexi *Uherských rapsodií* Franze Liszta.

Toto zohlednění se může logicky dotýkat roviny nástrojové výuky, ale také roviny teoretického vzdělávání studentů v oblasti dějin klavírní tvorby, literatury a interpretace.

Cílem práce je předložení komplexní soustavy hudebních prvků, jež jsou ze své podstaty v oblasti klavírní literatury ojedinělé či neobvyklé. Doposud publikované odborné poznatky tak jsou o tyto nově pojmenované souvislosti obohaceny formou tzv. klasifikační analýzy – tj. třídění faktů na základě ekvivalence.

Tolik na obhajobu hudebně-pedagogické roviny plánované disertační práce. Téma však ze své podstaty vystupuje také z pozadí několika dalších muzikologických disciplín, jako jsou hudební teorie, hudební historiografie (hudební heuristika a hermeneutika), dějiny a teorie interpretace, či hudební praxeologie. Pokud bychom se při výčtu pohybovali na poli systematiky Ivana Poledňáka a Jiřího Fukače, metodologické východisko můžeme označit jako mozaiku disciplín vyňatých ze skupiny aspektových, syntetických a komplexních, i aplikačních okruhů muzikologického prostředí.

Součástí disertační práce jsou kapitoly obsahující komplexní analýzu uvedených skladeb, přičemž u většiny z nich dochází k procesu aplikace tektonických zákonitostí z okruhu etnomuzikologie, okrajově i etnochoreologie. Sémiotická rovina vědecké práce je zaměřena na selekci a deskripci specifických znaků *Uherských rapsodií*. Z hermeneutického hlediska budou osvětlovány všechny kompoziční (inspirační) zdroje, včetně těch, jež se nacházející za hranicí obsahů dekodovatelných z notového textu.

Práce obsahuje dvě základní části. V první a zároveň stěžejní kapitole je zaostřeno na komplexní analýzu *Uherských rapsodií*, z čehož vyplývají subkapitoly mapující nejen oblasti harmonických, melodických, rytmických a dynamických specifik, ale také širší pozadí tvůrčího procesu (hudebně folklorní inspirace).

Disertační práce předkládá v českém badatelském prostředí doposud chybějící reflexi některých vzácných primárních i sekundárních pramenů. V původně zamýšleném ohraničení zkoumané oblasti existoval předpoklad práce založené především na zpracování pramenů sekundární povahy. Ve finální fázi práce však stojíme před vědecky zdokumentovaným a utříděným souborem informací v podobě pramenů nejen sekundárních, ale i primárních. Jednotlivé aspekty tvůrčího procesu a inspiračních zdrojů *Uherských rapsodií* jsou tak přiblíženy především pomocí tří typů materiálů: Lisztem vytvořeného notového textu, jeho vlastního literárního textu (dopisy a první odborný překlad vybraných částí Lisztova spisu *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* do českého jazyka) a dokumentace přímých svědectví Lisztových současníků.

Je nutno podotknout, že kromě Lisztovy zřetelně dekodovatelné snahy o přenesení výrazných rysů maďarských lidových a umělých písní do klavírní tvorby tato díla vznikala především z důvodu, který je vědeckým jazykem jen stěží uchopitelný. Šlo o Lisztovu

hlubokou fascinací a emocionální vzplanutí k životu, povaze a hudebnímu projevu jak cikánských společenství, tak jejich jednotlivých, byť i anonymních osobností.

SUMMARY

The pivotal theme of doctoral thesis is the problems of the sources of inspiration for the Hungarian rhapsodies of Franz Liszt and their consequent acceptance and transfer of these aspects into the piano pedagogical and interpretational process. The principal part of work is a complex analysis of all nineteen Hungarian rhapsodies and further, methodological and interpretational findings will be presented, which should lead to a correct and informed interpretation and methodic elaboration of these works.

The main part deal with a complex analysis of the Hungarian rhapsodies by Franz Liszt with focus on the problems of the sources of inspiration in the framework of folk music studies. From the hermeneutic point of view, this is where the basic phenomena forming the compositional process of these music pieces are based. In the case of the Hungarian rhapsodies, it is mainly the transcription of the elements of Hungarian folk and artificial songs. Thus, the chosen method of analysis consists of the intersection between musical analysis and folk music studies.

Liszt's native Hungary and its musical culture here presented (mostly thanks to the Romani music bands interpreting a combination of folk and artificial songs) had both such an impact on this significant composer that especially during his "Wiemar period" (1848-1861), his creative scope was extended by the level absorbing folk music and dance elements. This motivation is most explicit in the Hungarian rhapsodies that markedly deviate from the complex of Liszt's piano works. This fact is defined by the specific forming criteria that are applied in almost all of the Hungarian rhapsodies (deviations from these invariants will be specified in the following subchapters). However, right in the beginning, one must note that apart from Liszt's easily decoded effort to transfer some fragments of the Hungarian folk culture into his piano works, the reason of these pieces' creation is difficult for the scientific language to describe. It was Liszt's deep fascination and love for life, for the characteristics and musical mode of the Romani communities and their particular individualities.

SEZNAM LITERATURY

ALTENBURG, Detlef. *Franz Liszt*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Barenreiter, 2004. Personenteil 11, s. 203–311.

AGOULT, Marie d'. *Correspondance de Liszt de la Comtesse d'Agoult*. Daniel Ollivier (ed.). Paris: Éditions Bernard Grasset, 1933.

AGOULT, Marie d'. *Correspondence of Franz Liszt and the Comtesse Marie d'Agoult*. Michael Short (ed.). New York: Pendragon Press, 2013.

BLAHUŠEK, Jan – KRIST, Jan Miroslav – Matuzsková, Jitka – Pavlišťík, Karel. *Slovácký verbuňk*. Státnice: Národní ústav lidové kultury, 2006.

BARTÓK, Béla: *Das ungarische Volkslied*. Berlin: Walter de Gruyter, 1925.

BARTÓK, Béla: *Essays*. Benjamin Suchoff (ed.). London: Faber & Faber, 1976.

BARTÓK, Béla: *Maďarská ľudová hudba a ľudová hudba susedných národov*. In: *Hudobnovedný zborník*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1954.

BARTÓK, Béla. *Postrehy a názory*. Preložila Eva Hykischová. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1965.

BARTÓK, Béla. *Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Vojtěch, Ivan (ed.). Praha: Český spisovatel, 1960, s. 103.

BARTÓK, Béla: *The Hungarian Folk Music*. Překlad M. D. Calvocoressi. London: Oxford University Press, 1931.

BARTÓK, Béla: *Vliv lidové hudby na dnešní hudbu umělou*. In: *Skladatelé o hudební poetice 20. století*. Vojtěch, Ivan (ed.). Praha: Československý spisovatel, 1960, s. 103.

BELL, John. *Liszt. A Listener's Guide*. New York: Amadeus, 2009.

BRAHMS, Johannes. *Ungarische Tänze*. Nicolaus Simrock (ed.). Berlin: Edition Peters, 1961.

BREITHAUPT, Rudolf. *Die natürliche Klaviertechnik*. Leipzig: Kahnt Nachf, 1912.

BRENDEL, Alfred. *Musical Thoughts and Afterthoughts*. New York: The Noonday Press, Farar, Straus and Giroux, 1991.

- BROUČEK, Stanislav – JEŘÁBEK, Richard, a kolektiv: *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Praha: Mladá Fronta, 2007.
- CERNÝ, Carl. *Vzpomínky z mého života*. Přeložil Zdeněk Culka. Praha: Editio Supraphon, 1973.
- ČERNÝ, Miroslav: *Kapitoly z metodologie hudební vědy*. Olomouc: Universita Palackého, 1998.
- CSAPÓ, Wilhelm von: *Franz Liszt Briefe an Baron Anton August, 1846–78*. Budapest, 1911.
- DAVIDOVÁ, Eva – JURKOVÁ, Zuzana. *Hudba a písňový folklór Romů*. In: *Romové. Tradice a současnost*. Kolektiv autorů Muzea romské kultury. Brno: SVAN, 1999, s. 59–63.
- DEMKO, Miroslav. *Franz Liszt – compositeur slovaque*. L'Age d'Homme: Suisse, 2003.
- DEMKO, Miroslav. *Franz Liszt – Ukradený skladateľ*. Bratislava: Lisztova spoločnosť na Slovensku, 2010.
- DOLEČKOVÁ, Kamila. *Pomoraví a Burgenland jako evropské písňové rozhraní*. Doktorská práce. Olomouc: Pedagogická fakulta Univerzita Palackého v Olomouci, Katedra hudební výchovy, 2012.
- DÓCZY, József. *Darumadár útnak indul – Dóczy album*. Vas Gábor (ed.). Budapest: Zeneműkiadó Budapest, 1977.
- ELSCHEK, Oskár. *Pojem a základné znaky hudobného folklóru*. In: *Hudobnovedné štúdie 3*. Bratislava: Slovenská akadémia vied, 1959.
- ELSCHEKOVÁ, Alica. *Teória a realita vzťahov medzi textami a nápevmi ľudových písní*. In: *Hudobnofolkórne druhy a ich systémové súvzťažnosti*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1988.
- FAY, Amy: *Music – Study In Germany*. Editovala Pierce Fay. New York: The Macmillan Company, 1922.
- FRANCEY, Dana Charlene: *A Study Of Liszt's Hungarian Rhapsodies*. Vancouver: University of British Columbia, 1992.
- FRIEDHEIM, Arthur – BULLOCK, Theodore L. *Life and Liszt*. New York: Courier Corporation, 2012.
- GÁL, György Sándor. *Liszt*. Slovenský preklad Alfréd Engelmann. Košice: Vysokoškolské tlačiarne, n. p., 1980.

- GÁRDONYI, Zoltán. *Franz Liszt: Beiträge von ungarischen Autoren*. Překlad Klara Hamburger. Budapest: Corvina Kiadó, 1978.
- HLOBIL, Emil. *Nauka o hudebních formách*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.
- HONS, Miloš. *Hudební analýza*. Praha: Togga, 2010.
- HRČKOVÁ, Nad'a. *Dějiny hudby V. – Hudba 19. století*. Bratislava: Ikár, 2010.
- HUDEC, Konštantin. *Slovenské ľudové piesne* (ed.). Bratislava: Štátny ústav pre slovenskú ľudovú pieseň v Bratislave, 1950.
- HUTTER, Josef. *Melodický princip stupnicových řad*. Praha: Nakladatelství Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, 1929.
- CHIESA, Maria Tibaldi. *Romantický život Lisztův*. Praha: Topičova edice, 1948.
- JANÁČEK, L. *O lidové písni a lidové hudbě*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.
- JERGER, Wilhelm. *Diary Notes of August Göllerich*. Anglický překlad Richard Zimdars. Indiana: Indiana University Press, 1996.
- JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. Praha: Hudební nakladatelství Umělecké besedy, 1943.
- JÍLEK, Zdeněk. *O klavíru*. Praha: Hudební fakulta Akademie múzických umění v Praze, 1996.
- KLAPIL, Pavel. *O Bartókově třídění maďarských lidových písní*. In: *Československo-maďarské vztahy v hudbě: Janáčkiana V*. Sborník materiálů z muzikologické konference. Ostrava: Krajské kulturní středisko, 1982, s.102–107.
- KODÁLY, Zoltán. *Folk Music of Hungary*. Budapešť: Corvina Press, 1971.
- KOLEKTIV AUTORŮ: *Olomoucké jarní muzikologické konference*. Sborník referátů ze 3. a 4. ročníku. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2000.
- KOFROŇ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1961.
- KOVALCSIK, Katalin. *Hudba Romů v Maďarsku*. In: *Romská hudba na přelomu tisíciletí*. Sborník referátů z etnomuzikologické konference. Praha: Studio Production Sága, Fakulta humanitních studií UK v Praze, 2003.

- LAMOND, Frederick. *The memoirs of Frederic Lamond*. Glasgow: William MacLellan, 1949.
- LISZT, Franz. *Des Bohémiens et de leur musique en Hongroie*. Přetištěné vydání. Překlad Leipzig: Breitkopf et Haertel, 1881. Překlad vybraných částí – Pavel Klapil.
- LISZT, Franz. *Liszt o svých současníkch*. Výběr statí z originálu *Aus den Analen der musikalischen Fortschritt* pořídil Ivan Vojtěch. Praha: Orbis, 1956.
- LISZT, Franz: *Klavierwerke – Ungarische Rhasodien. Band I, II*. Lipsko: Edition Peters, 1917
- LISZT, Ferenc: *The Letters to Olga von Meyendorff, 1871–1886*. Washington: Bumbarton Oaks, 1979.
- LISZT, Franz: *Ungarische Rhapsodien*. Emil von Sauer (ed.). Leipzig: Edition Peters, 1917.
- LISZT, Franz: *Ungarische Rhapsodien – I, II*. Zoltán Gárdonyi a István Szélenyi (ed.). Budapest: Editio Musica Budapest, 1973.
- LOPARITS, Elizabeth: *Hungarian Gypsy Style In The Lisztian Spirit: Georges Cziffra's Two Transcription of Brahms Fifth Hungarian Dance*. Greensboro: The University of North Carolina at Greensboro, 2008.
- MACHNEK, Elsie J. *The pedagogy of Franz Liszt*. Washington: American Musicological Society, 1971.
- MARA, La. *Letters of Franz Liszt. Vol. 1 – From Paris to Rome*. Anglický překlad Constance Bache. London: H. Grevel & Co., 1894.
- MARA, La. *Letters of Franz Liszt. Vol. 2 – From Rome to the End*. Anglický překlad Constance Bache. London: H. Grevel & Co., 1894.
- MARA, La. *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1898.
- MASON, Wiliam. *Musical Letters from Abroad*. New York: Mason Brothers, 1854.
- MASON, William. *Memories of Musical Life*. New York: The Century Co., 1901.
- NAVRÁTIL, Miloš. *Béla Bartók – život a dílo*. Ostrava – Mariánské Hory: Montanex, 2004.
- PAVLICOVÁ, Martina – UHLÍKOVÁ, Lucie (ed). *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, 1997.

- PAVLOVÁ, Milada – HOROVÁ, Eva. *Anglicko-český slovník hudební terminologie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1986.
- PLEVKA, Bohumil. *Liszt a Praha*. Praha: Supraphon, 1986.
- PLOCEK, Jiří: *Hudba středovýchodní Evropy*. Praha: Torst, 2003.
- LÉBL, Vladimír – POLEDŇÁK, Ivan (red.): *Hudební věda I–III*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.
- POLEDŇÁK, Ivan – FUKAČ, Jiří. *Úvod do studia hudební vědy*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2001.
- POURTALES, Guy de: *Život Franze Liszta*. Překlad Svatopluk Kadlec. Praha – Bratislava: Editio Supraphon, 1986.
- SAFFLE, Michael. *Franz Liszt. A Research and Information Guide*. New York: Taylor & Francis, 2009.
- SÁROSI, Bálint. *Gypsy Music (Cigányzene)*. Překlad Fred Macnicol. Budapest: Corvina Press, 1978.
- SHAY, Loya: *Liszt's Transcultural Modernism and the Hungarian – Gypsy Tradition*. New York: University of Rochester Press, 2011.
- SILOTI, Alexander. *My Memories of Liszt*. Edinburg: Methuen Simpson, 1913.
- SEARLE, Humphrey: *Hudba Franze Liszta*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1961.
- SCHONBERG, Harold C. *The Great Pianists*. New York: Simon and Schuster, 1966.
- STRAKOVÁ, Barbora: *Čardáš – historický vývin v spoločensko-kultúrnych kontextoch*. In: *Prostredí tance. Hranice identity a jejich prekračovanie*. Praha: Nipos, 2008.
- SUŠIL, František. *Moravské národní písně s nápěvy do textu vřaděnými*. Praha: Argo, 1998.
- SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění I – Dějiny nástroje*. Netolice: Jiří Churáček – Jc-Audio, 2006.
- SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění II – Dějiny hry a pedagogiky*. Netolice: Jiří Churáček – Jc-Audio, 2006.
- SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění III – Dějiny klavírní literatury*. Netolice: Jiří Churáček – Jc-Audio, 2010.

SZABOLCSI, Bence. *Dejiny hudby – od pravěku po koniec 19. storočia*. Bratislava: Štátne hudobné vydavateľstvo, 1962.

ŠÍN, Otakar. *Úplná nauka o harmonii*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1942.

TICHÁ, Libuše. *Slyšet a myslet u klavíru*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2009.

TICHÝ, Vladimír. *Úvod do studia hudební kinetiky*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2002.

TYLLNER, Lubomír. *Tradiční hudba. Hledání kořenů*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2010.

VALOVÝ, Evžen. *Úvod do studia lidové písně*. Brno: Pedagogická fakulta Univerzity J. E. Purkyně, 1969.

VÁŇOVÁ, Hana – SKOPAL, Jiří. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Karolinum, 2007.

VOTOČEK, Emil. *Hudební slovník cizích výrazů*. Praha: Nakladatelství hudební matice Umělecké besedy, 1946.

VRBOVÁ-PÁLOVÁ, Zuzana. *Béla Bartók*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1963.

WALKER, Alan. *Franz Liszt. The Virtuoso Years, 1811–1847*. New York: Cornell University Press, 1983.

WALKER, Alan. *Franz Liszt. The Weimar Years, 1848 – 1861*. New York: Cornell University Press, 1989.

WALKER, Alan. *Franz Liszt. The Final Years, 1861–1886*. New York: Cornell University Press, 1997.

WALKER, Alan. *Living With Liszt – From the Diary of Carl Lachmund, an American Pupil of Liszt, 1882–1884*. New York: Peabody Press, 1987.

WALKER, Alan: *Franz Liszt. Liszt As Teacher*. In: *The New Grove dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). London: Macmillan. New York: Grove's Dictionaries, 2001. Volume 14, s. 780–781.

WATSON, Derek. *Liszt*. London: J. M. Dent and Sons, 1989.

WEILGUNY, Hedwig – HANDRICK, Willy. *Franz Liszt*. Weimar: Volksverlag Weimar, 1958.

WILLIAMS, Adrian. *Portrait of Liszt*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

YOUNG, John Bell: *Liszt. A Listener's Guide*. New York: Amadeus Press, 2009.

Internetové zdroje

Austrian Academy of Sciences Press. *Oesterreichisches Musiklexikon ONLINE* [online]. musiklexikon.ac.at, 13. duben 2002 [cit. 14. prosince 2014] Dostupné na <<http://www.musiklexikon.ac.at/ml>>.

Hungarian Academy of Sciences. *The Academic Workshop of Hungarian Folk Music Research* [online]. Zti.hu, 12. ledna 2001 [cit. 14. února 2015]. Dostupné na <http://www.zti.hu/folkmusic/folk_music_research_workshop.htm#bart>.

IMSLP. *Petrucciho hudební knihovna* [online]. Imslp.org, 12. června 2012 [cit. 20. června 2015]. Dostupné na <http://imslp.org/wiki/Main_Page>.

Londrina State University. *The piano master class of Franz Liszt at Weimar, from 1869 to 1886* [online]. Uel.br, 18. března 2003 [cit. 12. února 2015]. Dostupné na <<http://www.uel.br/pos/musica/pages/arquivos/artigo%20-%20jailton%20-%20liszt.pdf>>.

Magyar Mercurius. *Franz Liszt – Cikáni a cikánská hudba v Maďarsku* [online]. magyarmercurius.hu, 11. února 2004 [cit. 10. prosince 2014] Dostupné na <<http://magyarmercurius.hu/reszletek/liszt-ferenc-ciganyokrol-es-cigany-zenerol-magyarorszagon>>.

Muzeum romské kultury. *Umění* [online]. Rommuz.cz, 2014 [cit. 1. dubna 2015] Dostupné na <<http://www.rommuz.cz/>>.

Naxos.com. *Blurbs reviews* [online]. naxos.com, 13. února 2013 [cit. 6. listopadu 2014] Dostupné na <http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews>.

Nederlands Muziek Instituut. *Editorial remarks, references* [online]. Nederlandsmuziekinstituut.nl, 3. srpna 2009 [cit. 15. března 2015]. Dostupné na <<http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/nl/collecties/webexposities/liszt-brieven/editorial-remarks-references>>.

Ramiannka. *Franz Liszt je slovenský skladatel'* [online]. ramiannka.jecool.net, 8. listopad 2013 [cit. 8. února 2015] Dostupné na <http://www.ramiannka.jecool.net/index.php?option=com_kunena&view=topic&catid=30&id=37&Itemid=114>.

REITTEREROVÁ, Vlasta. *Miroslav Demko – Ukradený skladatel Franz Liszt* [online]. Casopisharmonie.cz, 24. Listopadu 2011 [cit. 25. dubna 2015]. Dostupné na <<http://www.casopisharmonie.cz/recenze/miroslav-demko-ukradeny-skladatel-franz-liszt.html>>.

ROMBASE. *Didactically edited information on Roma* [online]. Rombase-uni-graz.at, 5. ledna 2004 [cit. 13. dubna 2015]. Dostupné na <<http://romani.uni-graz.at/rombase>>.

Romský hlas. *Starší čísla* [online]. romanohangos.cekit.cz, 2012 [cit. 3. května 2015] Dostupné na <<http://www.romanohangos.cekit.cz/>>.

ZAPLETAL, Miloš. *Návrh systematiky diatonických melodických paradigmat typu repertoár* [online]. musicologica.cz, 19. února 2002 [cit. 15. prosince 2014] Dostupné na <<http://www.musicologica.cz/studie/29-prispevek-k-otazce-modality-a-flexibilni-diatoniky>>.

PUBLIKAČNÍ A VĚDECKÁ ČINNOST AUTORKY:

KONFERENCE:

Černíčková, Irena: „**Kompoziční východiska Uherských rapsodií Franze Liszta.**“ *Studentská vědecká konference KHV PdF OU*. Ostrava 23. dubna 2013.

Černíčková, Irena: „**Profilace Franze Liszta jako klavírního pedagoga.**“ *Kultura, umění a výchova – mezinárodní konference KVV PdF UP*. Olomouc 23. – 24. května 2013.

Černíčková, Irena: „**Uherské rapsodie Franze Liszta: tektonické a interpretační principy vycházející z okruhu hudební folkloristiky.**“ *MUSICA ET EDUCATIO V. - mezinárodní konference KH PdF KU v Ružomberoku*. 19. listopadu 2013

PUBLIKAČNÍ ČINNOST:

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

ČERNÍČKOVÁ, Irena: **Recenze CD: Steven Osborne (piano) – Musorgsky, Prokofiev.** *Harmonie* 2013 (10), ISSN 1210 – 8081.

ČERNÍČKOVÁ, Irena: **Recenze CD: Hélène Grimaud (piano) – Brahms concertos.** *Harmonie* 2014 (leden), ISSN 1210 – 8081.

ČERNÍČKOVÁ, Irena: „**Uherské rapsodie Franze Liszta: tektonické a interpretační principy vycházející z okruhu hudební folkloristiky.**“ In: *MUSICA ET EDUCATIO V. Sborník mezinárodní konference KH PdF KU v Ružomberoku*. 2013.

ČERNÍČKOVÁ, Irena: „**Uherské rapsodie Franze Liszta: tektonické a interpretační principy vycházející z okruhu hudební folkloristiky.**“ In: *Aspekty recepce hudební mluvy a pojetí improvizace na mimohudební náměty na ZUŠ*. Monografická publikace výzkumného projektu č. PdF 2013 008

ČERNÍČKOVÁ, Irena: „**Helène Grimaud + Jiří Bělohlávek = interpretační preciznost + dirigentská pokora**“. Kritika koncertu, *Harmonie* 2014 (duben), s. 12. ISSN 1210 – 8081

ČERNÍČKOVÁ, Irena: **Recenze CD: Maurizio Pollini (piano) - Beethoven Sonatas op. 7-14-22.** *Harmonie* 2014 (červen). ISSN 1210 – 8081.

ČERNÍČKOVÁ, Irena: **Recenze CD: Jennifer Koh (violin), Shai Wosner (piano) - Janáček, Kurtág, Bartók.** *Harmonie* 2014 (červenec). ISSN 1210 – 8081.

ČERNÍČKOVÁ, Irena: **Recenze CD: Ivan Ilíč (piano) - The Transcendentalist.** *Harmonie* 2014 (září). ISSN 1210 – 8081.

ČERNÍČKOVÁ, Irena: **Recenze CD: Galatea Quartet - Belle Époque.** *Harmonie* 2014 (říjen). ISSN 1210 – 8081.

ČERNÍČKOVÁ, Irena: **Recenze CD: Jiří Pavlica a Hradiš'an - Vteřiny křehké.** *Harmonie* 2014 (prosinec). ISSN 1210 – 8081.

ČERNÍČKOVÁ, Irena: **Recenze CD: Anthony McGill – Mozart and Brahms Clarinet Quintets.** *Harmonie* 2015 (leden). ISSN 1210 – 8081.

ČERNÍČKOVÁ, Irena: **Recenze CD: Karel Dohnal – Kubín, Francaix, Kabeláč.** *Harmonie* 2015 (duben). ISSN 1210 – 8081.

ČERNÍČKOVÁ, Irena: **Recenze CD: Drahomíra Matznerová – Romantické varhany.** *Harmonie* 2015 (květen). ISSN 1210 – 8081

ČERNÍČKOVÁ, Irena: **Kritika koncertu: SOČR a Jan Simon aneb večer ve znamení gradace.** *Harmonie* 2015 (květen). Dostupné z: <http://www.casopisharmonie.cz/kritiky/socr-a-jan-simon-aneb-vecer-ve-znameni-gradace.html>.

ČERNÍČKOVÁ, Irena: **Kritika koncertu: Giltburg, Arming a FOK: Krása ve všech ohledech.** *Harmonie* 2015 (květen). Dostupné z: <http://www.casopisharmonie.cz/kritiky/giltburg-arming-a-fok-krasa-ve-vsech-ohledech.html>