AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Skladba

DIPLOMOVÁ PRÁCE

SBOROVÁ TVORBA GYÖRGYE KURTÁGA

BcA. Martin Kux

Vedoucí práce: prof. Juraj Filas

Oponent práce: prof. Ivan Kurz, Olga Ježková

Datum obhajoby: 18. 6. 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Music Art

Department of Composition

MASTER'S THESIS

CHORAL WORKS OF GYÖRGY KURTÁG

BcA. Martin Kux

Thesis Supervisor: prof. Juraj Filas

Thesis Opponents: prof. Ivan Kurz, Olga Ježková

Date of Thesis Defense: 18. 6. 2020

Academic Degree: MgA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma *Sborová tvorba Györgye Kurtága* vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne ……. ……..
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

Sborová tvorba Györgye Kurtága

Anotace

Ve své diplomové písemné práci se zabývám vybranou sborovou tvorbou soudobého maďarského skladatele *Györgye Kurtága.* Konkrétně jeho díly: *Omaggio a Luigi Nono op. 16* pro smíšený sbor a cappella a *Písněmi zoufalství a smutku op. 18* pro smíšený sbor a instrumentální ansámbl.

Tato díla analyzuji především po hudební stránce v souvislosti s přihlédnutím na autorův výběr a zpracování textových předloh.

Rovněž v práci poukazuji i na svou dosavadní sborovou tvorbu.

Mým cílem je pokusit se na základě provedených analýz o předložení poznatků a možných východisek, které se mi jeví přínosné pro mé další kompoziční počiny na poli sborové tvorby a komponování obecně.

Klíčová slova:

György Kurtág, sborová tvorba, ruská poezie, vokální hudba, maďarští skladatelé, analýza skladeb

Abstract

This thesis is concerned with selected choral works of contemporary Hungarian composer *György Kurtág*, especially with works *Omaggio a Luigi Nono op. 16* for mixed choir a cappela and *Songs of Despair and Sadness op. 18* for mixed choir and instrumental ensemble. It analyses this works mainly from the musical point of view in connection with the author's selection and processing of text templates.

This paper also mentions my previous choral works.

Intention of this thesis is to present the knowledge and possible solutions, which I find beneficial for my further compositional steps in the field of choral works and composing in general, based on the performed analysis.

Keywords:

György Kurtág, choral works, Russian poetry, vocal music, Hungarian composers, composition analysis

Poděkování

Velice děkuji panu prof. Juraji Filasovi za pomoc při přípravě této práce a jeho cenné připomínky. Dále potom děkuji české básnířce Taťáně Králové za přebásnění ruských originálních textů do češtiny. Rovněž děkuji hudebnímu publicistovi panu Pavlu Kozákovi za konzultaci a doporučení zdrojů.

Obsah

Úvod 1

Kapitola I.

Pohled na život a dílo Györgye Kurtága 3

Kapitola II.

Obecný úvod ke Kurtágově sborové tvorbě 14

II. 1 Geneze díla *Omaggio a Luigi Nono* op. 16 16

II. 1.1 Analýza díla *Omaggio a Luigi Nono* op. 16 18

II. 2 Osobní reflexe díla *Omaggio a Luigi Nono* op. 16 33

II. 2.1 Souhrnný pohled na makroformu díla *Omaggio a Luigi Nono* op. 16 34

II. 2.2 Legenda díla a některá specifika notového zápisu 35

II. 3 Geneze díla *Písně zoufalství a smutku* op. 18 35

II. 3.1 Analýza díla *Písně zoufalství a smutku* op. 18 38

II. 4 Osobní reflexe díla *Písně zoufalství a smutku* op. 18 a komparace s dílem *Omaggio a Luigi Nono* op. 16 57

II. 4.1 Souhrnný pohled na makroformu díla *Písně zoufalství a smutku* op. 18 60

Kapitola III.

Inspirační vlivy Kurtágova díla na vlastní kompoziční tvorbu 61

Závěr 65

Literatura 66

Seznam příloh 67

Úvod

Maďarský skladatel György Kurtág (*1926) patří k významným osobnostem soudobé vážné hudby, jenž si v průběhu 80. let 20. století vybudoval mezinárodní renomé a nepochybně si zajistil nesmazatelné místo v hudební historii.

V rámci svého předešlého bakalářského studia skladby jsem se v písemné práci zabýval tématem *Tvorba koncertního melodramu ve 2. polovině 20. století a na počátku století 21. v Čechách.* Jelikož jsem v následném magisterském studiu na HAMU zaměřil svou pozornost především na psaní vokální hudby, která v případě mé absolventské kompozice zahrnovala i sborový aparát, jevilo se mi jako velmi přínosné doplnit a rozšířit si svůj náhled na (aktuální) problematiku kompozice pro sbor o konkrétní analytické poznatky které jsou v této teoretické práci zohledněny. Pociťoval jsem, že právě sborová tvorba skladatele Györgye Kurtága mi v tomto ohledu nejvíce konvenuje.

V první kapitole mé diplomové práce předkládám zevrubný pohled na skladatelův život, dílo a jeho tvůrčí východiska.

Ve druhé kapitole jsem si jako primární cíl vytyčil především hudební analýzu Kurtágových dvou sborových děl: *Omaggio a Luigi Nono op. 16* pro smíšený sbor a cappella a *Písně zoufalství a smutku op. 18* pro smíšený sbor a instrumentální ansámbl. Jelikož je v naší středoevropské lokaci více „proslavena" a interpretována Kurtágova sólová vokální hudba (např. *Kafkovy fragmenty op. 24* pro soprán a housle), jevilo se mi jako smysluplné podrobněji poukázat a v určitých aspektech i více přiblížit vybranou část z jeho tvorby sborové, která je podle mého názoru pozoruhodná a neméně kvalitní.

Text analyzovaného díla *Omaggio a Luigi Nono op. 16* je proložen notovými ukázkami – povětšinou ovšem vždy jen úvodem jednotlivých částí, které cyklus obsahuje (pouze 3. část s názvem „*Ljubov na mesjac*" je z důvodu své krátké délky trvání zařazena celá). Únosný celkový rozsah textu práce mi bohužel neumožňoval zařadit více notových příkladů z partitury díla.

Ve druhém rozsáhlejším vokálně-instrumentálním díle *Písně zoufalství a smutku op. 18* jsem se rozhodl vybrané notové ukázky vložit již jen do příloh této práce. Jsem si samozřejmě vědom toho, že pro zájemce-čtenáře může být nejvýraznějším přínosem sledovat v textu popsané analytické jevy současně s partiturami obou děl, tudíž v rámci Použité literatury, která je na konci práce

uvedena, odkaz na kompletní partitury obou děl uvádím. Rovněž uvádím i odkazy na konkrétní existující zvukové nahrávky těchto sborových cyklů.

Chci upozornit také na to, že záměrem této diplomové práce není zabývat se oběma díly přednostně po stránce muzikologické a v té souvislosti sociologickým či politickým kontextem jejich vzniku (byť okrajově se této problematiky také dotýkám), nýbrž zejména po stránce hudebně teoretické. Dále předkládám určitý osobní „kritický" náhled na zde rozebíranou část Kurtágovy sborové tvorby.

Ve třetí kapitole se na základě dříve zhotovených analýz, snažím přihlédnout k nalezení možných dalších východisek i pro svou tvorbu vlastní.

Kapitola I.

Pohled na život a dílo Györgye Kurtága

György Kurtág se narodil 19. února 1926 ve městě Lugoj, které leží na západě Rumunska. Je to malé město nacházející se v oblasti nazývané Sedmihradsko (známé též jako Transylvánie). Rovněž přední osobnost maďarské moderní hudby, skladatel Béla Bartók (1881-1945), se narodil ve stejné lokalitě, ve městě Nagyszentmiklós (v tehdejším Rakousku-Uhersku), a v neposlední řadě Kurtágův krajan, kolega a celoživotní přítel – skladatel György Ligeti (1923-2006), jenž spatřil světlo světa v sedmihradské vesnici Dicsöszentmárton. S nadsázkou lze poznamenat, že mnoho významných „maďarských" hudebníků pocházelo z tohoto regionu. V roce 1948 získal Kurtág maďarské občanství. Od roku 2002 má dvojí- maďarské a francouzské.

Od pěti let se učil hrát na klavír. Na jeho raný hudební vývoj měla zásadní vliv matka, se kterou hrával klavírní transkripce Haydnových a Beethovenových symfonií a Mozartových operních předeher. Jeho první (oficiální) učitelka klavíru Magda Kardosová v Temesváru ovlivnila Kurtága celoživotně, a to i v souvislosti s komponováním.

V roce 1946 zahájil svá kompoziční studia na Akademii múzických umění Ferenze Liszta v Budapešti. Se svou manželkou Mártou Kinskerovou-Kurtág (1927-2019) se oženil v roce 1947. V roce 1954 se jim narodil syn György Kurtág ml. V letech 1957-1958 se Kurtág zúčastnil ročního pobytu v Paříži, kde navštěvoval kurzy Dariuse Milhauda (1892-1974) a Oliviera Messiaena (1908-1992). K této etapě Kurtágova života se vztahuje i následující vzpomínka:

„Cítil jsem se zoufale. Připadalo mi, že nic na světě není pravda, a že nejsem obklopen realitou. Bydlel jsem v bytě s jednou americkou herečkou, jež byla posluchačkou Marianny Steinové. Jako protislužbu za to, že jsem u ní žil, brával jsem její dvě děti na procházky do parku Montsouris na jihu Paříže. Byly v něm nádherné stromy. Vídával jsem je v zimě. Byla to možná první realita. Tento vjem pokračoval až do jara. Pak se objevili ptáci – jako druhá realita." (Paul Griffiths: Modern Music and After, str. 152)

Tato vzpomínka nepřímo popisuje, jakým způsobem bylo pro skladatele v mnoha ohledech přirozené započít tvůrčí proces: A sice začít v podstatě s „ničím"

a z tohoto „jistého nic" postupně vytvářet něco zcela jednoduchého, avšak zcela věrohodného.

Sám skladatel v autobiografickém dokumentu *The Matchstick Man* z roku 1996 maďarské režisérky a spisovatelky Judit Kele (*1944) o tomto svém hudebně-kompozičním přístupu hovoří a blíže se k němu vyjadřuje:

„Spatřuji jeden základní element, že v podstatě nic neznám, kromě toho, že zde se nachází tón C. Jak je na tuto skutečnost možné odpovědět? Možná, že nějakou další notou. A již máme hudbu. Ale to je tak „prastaré" jako hudba sama. Bylo tomu tak v Gregoriánském chorálu. Na jednom tónu byl předříkáván text, např. *Domine in audiutorium meum intende (Hospodin napomáhá mé záchraně).* A potom bylo potřeba něco více zdůraznit. Přidala se proto ke konci fráze další nota, např. o sekundu výše. A tak byly již noty dvě. A bylo možné pokračovat dál, např. vytvořením melismatu na konci fráze. Přidávalo se v průběhu stále více not. V podstatě tímto způsobem vznikala hudba. Navracím se ve svém uvažování stále zpět k této základní koncepci, že je vlastně zapotřebí (na počátku) jedna výchozí nota (výchozí tón)." (zdroj YouTube: Judit Kele-*The Matchstick Man*, 1996)

Kurtág dále v dokumentu problematiku rozvíjí:

„Skládání hudby se řídí svými vlastními zákony. Kompozice sama si rozhoduje, co se dále stane, nikoli skladatel. Spolu se mnou si vždy kráčela svou vlastní cestou. Často mívám v hlavě nějakou opravdu konkrétní (kompoziční) představu o tom, co chci udělat a co by z ní mělo vzejít. Ale danou skladbu se mi třeba nepodařilo napsat. V tomto ohledu se mi nedostává znalostí ani technické způsobilosti. Hudba sama si určuje, kdy se chce objevit a zaznít. V tom okamžiku je chytřejší než já a nalézá svou pravou cestu." (zdroj YouTube: Judit Kele-*The Matchstick Man*, 1996)

Jak se sám Kurtág vyjádřil, nechtěl mít jako dítě dlouho s hudbou „nic společného". Tento postoj pravděpodobně vzešel z tradiční nutné povinnosti studia houslové hry, které započal v pěti letech a o dva roky později jej zanechal. Zpět k lásce k hudbě jej přivedl objev a poslech *Nedokončené symfonie h moll* rakouského skladatele Franze Schuberta (1797-1828). Dále Kurtágův hudební vývoj podle jeho slov ovlivnila všeobecná láska k různorodým melodiím, které byly prosté, jemné a příjemné na poslech; jako např. tance tango a waltz.

Kurtág po přestěhování do Maďarska studoval klavír v Temesváru, kde rovněž získal kompoziční základy u skladatele Maxe Eisikovitse (1908-1983). Po druhé

světové válce se přestěhoval ze Sedmihradska do Budapešti za účelem studia kompozice na Akademii múzických umění Ferenze Liszta. Tam se v září roku 1945 poprvé setkal s György Ligetim, se kterým se dříve neznali. Oba nastoupili do kompoziční třídy Sándora Veresse (1908-1993), jenž byl posluchačem a spolupracovníkem Zoltána Kodályho (1882-1967). Jejich společný začátek kompozičního studia byl předznamenán bolestnou událostí, a sice úmrtím Bély Bartóka. Podle Ligetiho pamětných poetických slov z dokumentu režisérky Judit Kele byl však stále „Bartókův duch" v té době přítomen a mladé skladatele nabádal: „Zůstaňte věrni sami sobě." Dále Ligeti dodává, že podle jeho mínění se mu spolu s Kurtágem podařilo si tento postoj zachovat.

Po převzetí moci komunistickým režimem v Maďarsku roku 1948 pod vedením Matyáse Rákosiho (1892-1971) Sándor Veress emigroval a jeho posluchače (včetně Kurtága a Ligetiho) převzal Ferenc Farkas (1905-2000).

Kurtágovou diplomovou prací na akademii byl *Violový koncert* (1953), který se nesl ještě výrazně pod kompozičním vlivem Bartókovým. *„Dvojvětá forma připomíná Bartókovy Rapsodie, výstavba melodie a harmonie je založena na principech, které si pro sebe vypracoval Bartók."* (Naďa Hrčková: Dějiny hudby VI, str. 291).

V říjnu roku 1956 propuklo v Maďarsku lidové povstání proti autoritářskému komunistickému režimu, po němž Kurtág odcestoval na roční studijní pobyt do Paříže. Ten měl na jeho hudební i osobní život zásadní vliv. Navštěvoval zde kurzy skladatelů Milhauda o Oliviera Messiaena.

Kurtág se v dokumentu Judit Kele ke svému pařížskému pobytu vyjadřuje:

„V Paříži jsem žil jako hmyz. Cítil jsem se ztracený. Něco uvnitř mě se zhroutilo. Bylo to rok po maďarské revoluci a já se ocital v tíživém duševním rozpoložení. První takty mého *Smyčcového kvartetu op. 1* byly pro mě jakýmsi „uměleckým antré" či „expozicí životního díla". Rovněž ten zvukový charakter pro mě korespondoval s objekty, které jsem ze zápalek, drobných předmětů a staniolu amatérsky vyráběl. Byl jsem jako šváb, který hledá cestu ke světlu. V mém pokoji plném cigaret a odpadků. Byl jsem (jako) šváb, který se pokouší o to, stát se člověkem a vystoupat ke světlu." Kurtág pokračuje v niterném vyjádření: „Když mívám špatné svědomí, zakáži si číst spisovatele – jako jsou např. Attila Jozsef *nebo* Shakespeare či poslouchat hudbu Beethovena nebo Bartóka. Něco takového si musím zasloužit. Psycholožka Marianne Stein sehrála v mém životě rozhodující roli. Pomohla mi změnit moje chování, otevřela mi nové horizonty možností

s apelem zaměřit se na to podstatné. Pomohla mi k morálnímu přístupu v životě a osvobodit se ze zajetí sebeklamů. Což neznamená, že jsem jich zcela zbaven, ale teď vím, jakou cestu musím volit, abych se uchránil od neblahých vlivů a nesešel špatným směrem." (zdroj YouTube: Judit Kele-*The Matchstick Man*, 1996)

Právě psycholožce Marianně Steinové věnoval Kurtág již zmíněný *Smyčcový kvartet op. 1*. Ta mu údajně také doporučila: „Měl byste sebrat odvahu ke krátkým hudebním formám, pracovat pomalu." S takovýmto vnitřním imperativem se vrátil zpět do Maďarska. S vědomím, že poznal své životní a umělecké poslání. (Naďa Hrčková: Dějiny hudby VI, str. 292)

Kurtág se na počátku 60. let 20. století prezentoval především jako autor instrumentální hudby. Když mu bylo 37 let, měl zhotovených a připravených k vydání pouhých pět kompozic, které svou délkou mají dohromady asi třicet minut. Skladby se vyznačují disonantní idiomatikou své doby, avšak rovněž mimořádnou koncentrací komorního zvuku. Jsou vždy vybudovány z několika krátkých vět, jejichž přiznaným estetickým vzorem je Anton Webern (1883-1945). Jsou jimi: *Dechový kvintet op. 2, Osm kusů pro klavír op. 3, Osm duet op. 4, Jelek* pro violu *op. 5* a *Szálkák* pro cimbál *op. 6*. Tyto skladby zajistily Kurtágovi mimořádné postavení v maďarském kulturním životě.

Rovněž podle mého názoru upevnil v té době Kurtágovu pozici na poli soudobé maďarské hudby fakt, že ze svého zahraničního pobytu z Paříže přivezl řadu přínosných podnětů a impulsů, které byly pro mnohé skladatele v Maďarsku inspirativní. Neboť, jak se v dokumentu Judit Kele vyjádřil skladatel András Szöllössy (1921-2007): „Ještě před válkou (2. světovou válkou) jsme žili relativně v izolaci od hudebního dění na Západě. Po ní bylo prakticky nemožné dozvědět se něco o západní hudbě. Potom se vrátil György z Paříže (roku 1958) a dovezl k nám všechny ty akordy a myšlenky té doby. Díky němu jsme objevili zcela novou paletu barev." Skladatel Lászlo Vidovszky (*1944) téma rozvíjí: „V 60. letech 20. století byla hudba v Maďarsku provinční a konzervativní. V té souvislosti mělo Kurtágovo dílo zásadní význam pro mladé skladatele. Jeho vliv neshledávám primárně ve stylové rovině, ale spíše v rovině jeho chování. Představoval umělce, který je oddělen od světa a který jde nekompromisně za svými idejemi." Skladatel Zoltán Jeney (1943-2019) doplňuje: „Byl pro nás jako zjevení a přiměl nás k hlubokému uvažování." György Ligeti se vyslovil: „Oba jsme začali ve stejném výchozím bodě, ale každý z nás se vydal jiným směrem. Na Kurtága měli vliv Messiaen a Milhaud – dva rozdílní skladatelé, rovněž Stockhausen. Jeho kompoziční orientace se

změnila, stejně jako ta moje. Skutečnost, že Maďarsko bylo v 60. letech 20. století „oddělené" od okolního (kulturního) světa, přimělo Kurtága k vytvoření si intenzivního vnitřního života. Lze hodně dosáhnout čistými drobnými (hudebními) gesty. Jednou jsem byl požádán, abych Kurtágovu hudbu popsal a jedno z jeho děl jsem hrál. Mohu to stále ještě zahrát. Tak spontánní a přirozené; co na něm obdivuji, je jeho schopnost stručného a koncentrovaného vyjádření. V té souvislosti má velmi blízko k Webernovi. V této lakonické stručnosti však zachovává „maďarského ducha". (zdroj YouTube: Judit Kele-*The Matchstick Man*, 1996)

V letech 1963-1968 komponoval Kurtág dílo *Výroky Pétera Bornemiszy op. 7.* Bornemisza (1535-1584) byl protestantský kazatel a výrazná postava maďarské renesance. Ve výrazově bohaté řeči 16. století formuloval nadčasové myšlenky. Kurtága tato vyslovení výrazně inspirovala a zkomponoval dlouhé asi čtyřicetiminutové pásmo pro soprán a klavír. Čtyřiadvacet miniaturních vět je seřazeno za sebou a sloučeno do čtyř velkých celků nazvaných: *Přiznání, Hřích*, *Smrt a Jaro.* Skladatel se k němu vyslovil: „Jde zde o jednoduché věci: Pokušení, hřích člověka a smrt jako možný trest. A asi na jaře (v části Jaro) jde o pochopení Boha prostřednictvím víry. Poskytnout hříšníkovi naději a spasení. Zkrátka, je to něco velmi, velmi autobiografického." (zdroj YouTube: Judit Kele-*The Matchstick Man*, 1996)

Právě toto dílo předznamenává Kurtágův jasný příklon k budoucímu komponování převážně vokální hudby. *Výroky měly premiéru v roce 1968 v Darmstadtu v rámci mimořádného koncertu, který byl věnován nové maďarské hudbě. Německá kritika dílo zhodnotila jako velmi zastaralé a silně ovlivněné Stockhausenem. Pro jeho vyumělkovanou kompoziční techniku a spletitý morální obsah se na Západě nenašlo „otevřené" ucho.* (Naďa Hrčková: Dějiny hudby VI, str. 293).

Poté Kurtág upadl do fáze tvůrčí krize. Dostat z ní se mu podařilo na základě objednávky na vytvoření drobných pedagogických skladeb. V letech 1973-1975 vzniklo asi 200 vět, které byly rozděleny do čtyř sešitů pod názvem *Játékok (Hry)*; cyklus pro klavír, čtyřruční klavír a dva klavíry. Skladbičky si dávají za cíl přiblížit (cvičícímu) dítěti konkrétní technický problém hravou formou (např. hru staccato, legato). Tento počin otevřel skladateli „dveře" k novým tvůrčím podnětům a kompozicím.

Byly jimi v roce 1975 např. vokální cykly *Čtyři písně na slova Jánose Pilinszkého op. 11* pro bas a komorní orchestr a *S. K. – Vzpomínkový zvuk op. 12* pro soprán

a housle. Obě skladby byly pro autora stylově převratné. Zkoumal v nich základní hudební prvky.

Zcela zásadní význam však měla pro Kurtága kompozice písňového cyklu *Poselství nebohé slečny R. V. Trusovové op. 17*, na kterém pracoval čtyři roky, tj. 1976-1980. Ke kompozici jej inspirovala poezie ruské básnířky Rimmy Dalos (*1944) žijící v Maďarsku. Sám Kurtág se o ruský jazyk začal v 70. a 80. letech hluboce zajímat. Skladba vznikla na objednávku pařížského *Ensemble Intercontemporain*, který řídil Pierre Boulez (1925-2016) a rovněž se zasloužil o vznik nahrávky. Cyklus je rozdělen do tří částí (*Osamělost, Trocha erotiky*, *Trpká zkušenost – Radost a smutek*). Sólového partu se zhostila později Kurtágova stálá interpretka Adrienne Csengeryová (*1946). Na práci vzpomínala: „Byla to (s Kurtágem) naše první spolupráce. Zpívala jsem úvodní část (*Osamělost*), ve které je exponována láska ženy ve velmi úsporných verších, avšak plných citu a vášně. První provedení se konalo v Paříži v roce 1981 a díky tomuto dílu se Kurtágovi dostalo mezinárodního uznání.“ Skladatel k dílu dodává:

„Jednou jsem se zmínil, že v podstatě (v hudbě) píši jen svou autobiografii v rozličných formách.“ (zdroj YouTube: Judit Kele-*The Matchstick Man*, 1996)

Tento vokální cyklus má jednak časovou souvztažnost s prvním analyzovaným sborovým dílem této práce, a sice s cyklem *Omaggio a Luigi Nono op. 16*, který vznikl v letech 1979-1981, a rovněž i po stránce textového výběru se v něm skladatel opět uchýlil k básním Rimmy Dalos.

Kurtág se překlenul v té době do fáze svého zralého tvůrčího období. Následovaly další písňové cykly, např. *Scény z románu op. 19* či *Rekviem za přítele op. 26*, k jejichž kompozici jej inspiroval hlas a interpretační schopnosti Adrienny Csengeryové. Opět je v nich rozvíjena milostná tématika pojímaná hlavně z ženského úhlu pohledu. Rovněž v letech 1981-1984 zkomponoval další cyklus *Osm sborů na slova Dezsö Tandoriho op. 23*.

Nicméně na tomto místě je třeba zmínit asi nejznámější Kurtágovo dílo; *Kafkovy fragmenty op. 24*, které vzniklo v letech 1985-1987. Toto téměř hodinové dílo doplňuje v dané oblasti určitý pomyslný „komplet“ spolu s *Bornemiszou* a *Trusovovou*. Je zkomponováno úsporně a velmi koncentrovaně jen pro soprán a housle. Textovým podkladem zde jsou zápisky a fragmenty z dopisů Franze Kafky (1852-1931). Skladatel Ligeti o cyklu prohlásil: „Je tam výtečně a ekonomicky

nakládáno s vokální složkou a skvěle jé též po technické a výrazové stránce exponován part sólových houslí." (zdroj YouTube: Judit Kele-*The Matchstick Man*, 1996)

Podle mého názoru tvoří příkladný „spojovací oblouk" mezi středním a pozdním tvůrčím obdobím Györgye Kurtága další (druhý analyzovaný) sborový cyklus, který je v práci podroben hlubší analýze; *Písně zoufalství a smutku op. 18*.

Dalo by se říci, že se dá počátek pozdního Kurtágova tvůrčího období datovat přibližně od roku 1987. V jeho díle od té doby dochází obecně vzato ke psaní pro větší obsazení, k výraznějšímu návratu psaní instrumentální, zejm. orchestrální hudby a k celkovému uvolnění a rozšíření formy skladeb. Rovněž začalo v jeho tvorbě přibývat kompozic s věnováním (tzv. *Hommage, Mémoire*), ať již konkrétním přátelům, skladatelům či kolegům, kterých si skladatel vážil nebo na jejichž památku danou skladbu zkomponoval, když opustili tento svět. Sem lze zařadit skladby jako *Pomník pro Štěpána op. 15*, *…quasi una fantasia… op. 27 No. 1*, "*Dvojkoncert*" *op. 27 No. 2,* nebo *Stele op. 33* pro orchestr. O pořízení nahrávky první a poslední jmenované skladby (tj. op. 15, op. 33) pro firmu Deutsche Grammophon v roce 1996 se zasloužil italský dirigent Claudio Abbado (1933-2014) a Berlínská filharmonie.

Dalším výrazným impulsem pro vznik následujících (vokálních) skladeb byla pro Kurtága inspirace díly irského spisovatele píšícího ve francouzštině – Samuela Becketta (1906-1989). *„Kurtágův aforistický způsob psaní našel v Beckettovi vhodného partnera právě proto, že oba připisují největší význam zdánlivě zanedbatelným detailům. Při analýze se tedy musíme na hudbu dívat z téměř mikroskopické blízkosti.*" (Naďa Hrčková: Dějiny hudby VI, str. 296)

Skladateli byl Beckett blízkým autorem již od roku 1958, když byl na výše zmíněném pobytu v Paříži. Navštívil tam např. divadelní představení jeho díla *Konec hry*. Dlužno na tomto místě zmínit, že Kurtág v nedávné době zkomponoval na Beckettův námět i stejnojmennou operu. Objednávka na složení díla byla zadána roku 2010 přední operní scénou *La Scala* v italském Miláně. Zajímavostí je, že Kurtág svolil k napsání opery jen za předpokladu, že nebude ve smlouvě stanoven žádný konkrétní termín, do kdy má být opera dokončena a odevzdána. Na díle nakonec pracoval sedm let a premiéra se uskutečnila 15. listopadu 2018.

Po Beckettově smrti v roce 1989 Kurtág zhudebnil jeho poslední spis *What Is the Word* (Co je Slovo). Původní verze z roku 1990 byla napsána pro recitátora a klavír. Dedikoval ji maďarské herečce Ildikó Monyókové (1948-2012), která se po těžké

autonehodě učila znovu verbálně vyjadřovat. O rok později skladatel dílo rozšířil na verzi se sborem a orchestrem. V dokumentu Judit Kele je spolupráci Kurtága a herečky Monyókové věnována sugestivní pasáž, v níž autor předkládá svou představu interpretace díla: „Ticho je pro mě velmi důležité. A co se týče textu, je pro mě důležitější (zvuk) slov než jejich význam." Orchestrálním hráčům při nácviku druhé verze skladatel předesílá: „Často říkávala (Monyóková), že po dobu sedmi let nemohla vůbec mluvit. Poté znovu byla řeči schopna, ale koktala. A toto je důležitý moment. Napsal jsem tu skladbu speciálně pro ni. Ale aby se ji naučila, musela velmi intenzivně pracovat na jejím nastudování, aby její stav nabyl uměleckého výrazu. To není totožná záležitost; na jedné straně koktání v (běžném) životě, a na straně druhé to přesvědčivě vykreslit a přenést do vokálního (artificiálního) projevu. Byl to v nejčistší esenci trénink Kabuki (forma japonského divadla). Ona je herečka a nikoli zpěvačka. Zcela jednoduše jsem chtěl napsat skladbu, kterou dovedu i já sám zahrát na klavír, jelikož už se klavírní hře (soustavně) nevěnuji. Takovou, kterou budu moci zahrát jedním prstem od začátku do konce téměř dokonale. To znamená skoro nic. A vy víte, že klavír je můj nejoblíbenější nástroj. Zkrátka i z důvodu prostředního tlumícího pedálu. Ildikó odvedla opravdu těžkou práci a sebe samu se pokoušela představit, že stojí (zde) na jevišti. Když řeknu: Co…Je...Slovo…; potom pochopíte význam pauz. Koktající člověk je někdo, kdo chce něco vyslovit a dopovědět až do konce, ale nemůže. A toto váhání dává hudbě její napětí." (zdroj YouTube: Judit Kele-*The Matchstick Man*, 1996)

Dalším Beckettovým dílem, které se stalo podnětem nového písňového cyklu, byly básně ze sbírky *Mirlitonnades*. Cyklus se jmenuje *…pas à pas – nulle part… (Krok za krokem – odnikud nikam) op. 36* a je zkomponován pro sólový mužský hlas. Později Kurtág vytvořil verzi s přidáním smyčcového tria a hráče na perkuse, jenž postupně hraje na 35 různých nástrojů. Paralelně v letech 1993-1997 vznikal i další „beckettovský" cyklus pro basbaryton *Hölderlinovy písně op. 35.* Zatím posledním velkým dílem, které bylo vytvořeno na námět Samuela Becketta, je již zmíněná Kurtágova opera *Fin de partie* (Konec hry).

Většina Kurtágových „pozdních" kompozic (mám na mysli tvorbu cca od roku 1996 po současnost) spadá do oblasti komorní hudby. Konkrétně díla, jako např. *Einige Sätze aus den Sudelbüchern Georg Christoph Lichtenbergs op. 37* pro soprán a ansámbl (1996), ze stejného roku Tre pezzi per clarinetto e cimbalom *op. 38, Písně na básně Anny Achmatovové op. 41* pro soprán a ansámbl (1997–v procesu),

…concertante… *op. 42* pro housle, violu a orchestr (2003), *Hipartita op. 43* pro housle (2004), *Six Moments Musicaux op. 44* pro smyčcové kvarteto (2005) nebo *Brefs messages op. 47* pro devět nástrojů (2011).

Mnohé z Kurtágových pozdních skladeb jsou „postavené" na sólistovi, kolem něhož jsou rozmístěni hráči v koncertním sále. To může vyvolávat u posluchače dojem, že naslouchá z akustického hlediska „prostorovým kompozicím." Skladatel často používá techniku citátů, čímž se snaží docílit návaznosti na některé dřívější skladby; např. to může být věta ze smyčcového kvartetu, úryvek písně atd., a tyto elementy zapojuje do nového díla. Dalo by se tedy říci, že jeho tvorba utváří propojenou jednotnou linii, kterou chce také osvětlit posluchači. Kurtág se kdysi vyslovil: *„Ztotožňuji se s požadavkem Jamese Joyce, který od svého ideálního čtenáře očekával, že věnuje celý svůj život pouze jeho dílu."* (Naďa Hrčková: Dějiny hudby VI, str. 298)

Na tomto místě bych rád doplnil zevrubný přehled Kurtágova života a tvorby i zmínkou o jeho mnohaleté pedagogické činnosti. Jednak po svém návratu z Paříže působil v letech 1960-1967 jako korepetitor Maďarské národní filharmonie, především však devatenáct let od roku 1967 do roku 1986 zastával nejdříve pozici pedagoga klavíru a poté vyučujícího na oddělení komorní hudby na Hudební akademii Ference Lizsta v Budapešti. Po odchodu do penze v roce 1986 byl ovšem i nadále zván jako čestný hostující profesor k vedení různých kurzů komorní hudby a seminářů jak v domácím Maďarsku, tak po světě, např. působil jako vedoucí mistrovských kurzů na Hudební akademii v Bernu, v letech 1993-1994 pracoval jako poradce ve Vienna Konzerthaus, dále v letech 1994-1996 na Konzervatoři v Haagu či od roku 1999 na Pařížské konzervatoři.

Kurtág ke svému pedagogickému působení v autobiografickém dokumentu říká: „Rozumím hudbě pouze tehdy, když ji vyučuji. I když něco poslouchám nebo hraji, to není totéž. Objevím mnohem více, když na hudbě pracuji a snažím se ji přiblížit svým posluchačům. Dělám to pro sebe. Je to velmi sobecké…, zkrátka a dobře miluji hudbu a chci jí porozumět. Nejsem dirigent a již ani nehraji na klavír tak jako dříve, takže to je to jediné, co mi zbývá. A někdy mě naplňuje, když se objeví koncepce nebo nápad či přístup k dílu, který pro mě může být nový. A když díky tomuto čerstvě objevenému pohledu na věc mohu i já sám něco nového vytvořit." (zdroj YouTube: Judit Kele-*The Matchstick Man*, 1996)

Na druhé straně i posluchači-instrumentalisté o Kurtágovi coby kantorovi promluvili: „Moje první lekce klavíru probíhala následovně: Bylo to asi v roce 1968. Mimo jiné skladby jsem mu zahrál *Preludium a Fugu h moll* J. S. Bacha ze sbírky *Dobře temperovaný klavír*. Vše jsem přednesl velmi precizně a artikulovaně. Považoval jsem se za "Boha". A když jsem dohrál, on (Kurtág) řekl jen: "Otřesné"… A já se zeptal zcela konsternován: "Moje interpretace?" A on odpověděl: "Pochopitelně, že mám na mysli vaši interpretaci." A upřímně řečeno, toto v mém životě zafungovalo jako nenadálá "exploze". Najednou jsem byl přemožen uvědoměním si toho, že všechno, co jsem se doposud naučil, nemusí mít až takovou hodnotu, kterou jsem dříve věcem připisoval. Musel jsem revidovat celý svůj "žebříček hodnot". Můj vztah k hudbě, celou koncepci svého poslání coby hudebníka, pravý význam slova "Hudba". Musel jsem celý svůj vztah ke světu a k hudbě znovu přehodnotit." Takto upřímně na Kurtága vzpomínal bohužel nedávno již zesnulý maďarský klavírista a dirigent Zoltán Kocsis (1952-2016). (zdroj YouTube: Judit Kele-*The Matchstick Man*, 1996)

Anglický klavírista a dirigent William Lacey (*1973) se ke Kurtágovu pedagogickému umění vyslovil následovně: „Kurtág nás učí především cítit hudbu jako radost. Když poprvé čtete skladbu, kterou jste dosud nehráli, je pro mě velkým potěšením ke skladbě přistupovat a objevovat ji "jako laik". A pokud pak na díle budete s Kurtágem pracovat hlouběji, pak musíte "projít peklem", jak on říkává. Avšak když se vám podaří dostat se z tohoto "pekla" ven, objeví se opět čirá radost, a potom jste připraveni jít hrát před publikum." Tento vzpomínkový blok na Kurtága-pedagoga bych rád uzavřel krátkým doplněním maďarského muzikologa Andráse Wilheima (*1949): „V roce 1969 jsem se stal Kurtágovým studentem. Poprvé ve svém životě jsem potkal osobnost hudebníka, pro kterého byla hudební problematika zcela každodenní životní záležitostí." (zdroj YouTube: Judit Kele-*The Matchstick Man*, 1996)

V té souvislosti připojuje v závěru dokumentu sám Kurtág jakýsi svůj souhrnný pohled na hudbu a na život: „Najednou jsem něco pochopil. Je možné tvořit hudbu téměř z ničeho. A svým způsobem na to nebrat ohled; jednoduše proto, že se něco stane. "Něco", co transformuje onu nicotu do pohybu. A kupodivu se mi později staly *Hry (Játékok)* odpovědí na tuto otázku. Jak to mohu vyjádřit? Já nemám žádné povolání nebo poslání, jen jeden Důvod, pro nějž má smysl ráno vstát. A tím okamžikem, nechť se můj život odvíjí nezávisle na všech vnějších událostech." (zdroj YouTube: Judit Kele-*The Matchstick Man*, 1996)

Učinit tento souhrnný náhled na průřez životem a tvorbou skladatele György Kurtága jsem považoval za přínosné z toho důvodu, že podle mého názoru poskytuje užitečné vodítko k dalšímu analytickému uvažování nad skladatelovými díly. Jsem si pochopitelně vědom toho, že zde nejsou uvedeny všechny Kurtágovy kompozice, které vytvořil; což ale ani není účelem této práce. V následující kapitole se již budu soustředit na analytické hledisko jeho sborové tvorby, která, jak jsem dříve poznamenal, spadá do Kurtágova středního a pozdního tvůrčího období; konkrétně oba k analýze vybrané opusy vznikaly v časovém rozmezí cca 15 let od roku 1979 do roku 1994.

Dlužno podotknout, že vedle těchto podle mého názoru stěžejních sborových kompozic Györgye Kurtága, existuje ještě zcela rané skladatelovo dílo pro smíšený sbor *Klárisok* na maďarské texty básníka Attily Józsefa (1905-1937) z roku 1950; dále zkomponoval vokálně instrumentální dílo *Korean Cantata* z roku 1953, k němuž textovou předlohu Kurtágovi poskytl maďarský spisovatel Péter Kuczka (1923-1999), pro smíšený sbor a cappella napsal Kurtág roku 1978 cyklus *Kórkém és hattyúdal* na texty Jánosze Pilinszkého (1921-1981) – toto dílo v roce 1981 skladatel revidoval. Rovněž je v přehledu Kurtágovy sborové tvorby evidována skladba *Colindă-Baladă op. 46* pro sbor a devět nástrojů z roku 2008, která je komponována na rumunské texty sesbírané dříve skladatelem Bélou Bartókem. (Varga Bálint András: Three interviews and Ligeti homages, 2009, str. 141,142)

V následující kapitole se budu podrobněji analyticky zabývat Kurtágovými sborovými díly *Omaggio a Luigi Nono op. 16* pro smíšený sbor a cappalla a *Písněmi zoufalství a smutku op. 18* pro smíšený sbor a instrumentální ansámbl. Oba analyzované sborové cykly jsou komponovány na texty v ruštině.

Kapitola II.

Obecný úvod ke Kurtágově sborové tvorbě

Veškerá tvorba skladatele Györgye Kurtága je ve své podstatě prostoupena kompozičním citem pro nuance komorní hudby a zákonitostmi jejího utváření. Tuto obecnou charakteristiku lze vztáhnout na jeho díla orchestrální, sborová nebo pro různorodá ansámblová obsazení. Dalo by se zjednodušeně říci, že jeho typický kompoziční profil vytvářejí tyto atributy: důraz na jasnou zvukovou představu, experimenty v oblasti notace, posedlost vypointovanou stručností, konfrontace bizarních hudebních gest na jedné straně a na straně druhé melancholická statičnost jeho hudebního výrazu. Tyto charakteristické projevy se v Kurtágově hudbě ustálily po roce 1973, když zkomponoval cyklus *Játékok* pro klavír, a prostupují jeho tvorbou po celou dobu.

Dvě díla, jimiž se dále budu v následujících kapitolách analyticky zabývat; *Omaggio a Luigi Nono op. 16* a *Písně zoufalství a smutku op. 18*, spadají do oblasti vokální komorní hudby, ovšem kompozičním řešením se v obou případech jedná de facto o „instrumentální hudbu" pro zpěváky. Po stránce hudební struktury je v nich patrná charakteristická stručnost, smělé vršení extrémních výrazových kontrastů a jejich zhuštěnost. Zmíněné prvky jsou srovnatelné zejména se skladatelovou klavírní tvorbou.

Působivá síla těchto sborových cyklů tkví podle mého názoru v jejich hudební autonomii a určité svébytné nezávislosti na textové složce. Samozřejmě že jádro obsahu básní je v hudebním zpracování přítomné, ale toto zpracování si jde vlastní svébytnou cestou, a nikoli způsobem programní popisnosti. Jde vlastně o paradox, který je ovšem možné odůvodnit:

Jedná se o hudebně nesmírně technicky obtížná, ale zároveň emocionálně působivá díla. Význam obsahu básní není jednoznačně uchopitelný. Tím pádem je možné vnímat z obsahu textů určitou syrovost a zakusit účinek jejich bezprostředního emocionálního dopadu.

Rovněž hudba si zde nedává přednostně za cíl působit na posluchače po intelektuální stránce. Nýbrž umožňuje mu, aby byl pohlcen množstvím exponovaných vokálních ozdob, výkřiků, glissandových efektů, ale zároveň se zaposlouchal do mrazivě klidných zahuštěných souzvuků ve sborové sazbě. To

může vyvolat v posluchači pocity nestability a nejistoty, ovšem také jej tato percepce podle mého názoru nabádá k pohroužení se do vlastního nitra.

Domnívám se, že až devátý či desátý poslech mně osobně umožnil vnímat hudbu a překlady básní současně, a nalézat nové významy a souvislosti v hudbě i textu, které rozhodně pro mě nebyly napoprvé rozpoznatelné.

Pro samotnou analýzu sborových děl mi jako stěžejní materiál sloužila zvuková nahrávka *György Kurtág Complete Choral Works* společnosti Hänssler Classic vydaná v roce 2006 (pozn. nahrávka je rovněž k dispozici na serveru YouTube). Vynikající interpretace děl se na ní zhostil SWR Vokalensemble Stuttgart pod vedením anglického sbormistra Marcuse Creeda (*1951). Toto vokální těleso bylo založeno v roce 1946 a specializuje se především na provádění soudobé vokální hudby.

Na interpretaci vokálně-instrumentálního cyklu *Písně zoufalství a smutku op. 18* se navíc podílí německé instrumentální těleso Ensemble Modern, které bylo založeno roku 1980 a rovněž se zaměřuje především na provádění tvorby současných děl.

Dále byly pro mě nepostradatelným studijním materiálem partitury obou analyzovaných kompozic; tj. *Omaggio a Luigi Nono per coro a cappella op. 16* (Edition Musica, Budapest, Z. 12037, 1980) a *Písně zoufalství a smutku op. 18* (Edition Musica, Budapest, K-102, 1996).

Při rozboru cyklů postupuji v obou případech tím způsobem, že nejdříve předkládám obecnou genezi díla a krátké pojednání o autorech textových předloh. Následuje samostatná analýza jednotlivých částí konkrétního cyklu. Vždy před hudebním rozborem samostatné části daného cyklu uvádím báseň v jejím českém překladu, na kterou je (konkrétní část) zkomponována. Rád bych pro úplnost podotknul, že pakli-že v textu uvádím originální ruské názvy básní v dílech *op. 16* a *op. 18*, užívám jejich přepisu do latinky a nikoli originálního písma – azbuky. K tomuto ruskému originálnímu názvu básně, připojuji i jeho český překlad.

Následuje analytický hudební rozbor. Jelikož skladatel György Kurtág je i svébytným experimentátorem v oblasti notace, v rámci analýzy cyklu *Omaggio a Luigi Nono op. 16*, jsem vložil legendu k tomuto dílu, která některé atypické zvláštnosti jeho notace ozřejmuje.

II. 1 Geneze díla Omaggio a Luigi Nono op. 16

Cyklus *Omaggio a Luigi Nono* pro smíšený sbor a cappella byl zkomponován v letech 1979-1981. Nárok na rozšíření technických požadavků na těleso je v díle zcela evidentní. Pěvecký ansámbl v průběhu skladby interpretuje expanzivní zvuky, ruchy, artikulované šumy a výkřiky. Kompozičně jsou zde patrné souběžné experimenty s kánonickými variacemi, seriální metodou, minimalistickými opakujícími se procesy nebo statickými atmosférickými plochami.

Šestidílný cyklus je věnován italskému skladateli Luigimu Nonovi (1924–1990), jehož umění si Kurtág vážil. Nono byl v Maďarsku dobře známý a mnoho tamějších skladatelů jej znalo osobně. Kurtágovi při jejich osobním setkání doporučil (poté co vyslechl jeho dílo *12 Mikroludií pro smyčcový kvartet op. 13*), aby se zabýval komponováním pro sbor. S nadsázkou by se dalo říci, že vznik díla je reakcí na toto doporučení. Nono o několik let později na Kurtágem věnovanou skladbu reagoval zkomponováním díla *Omaggio a György Kurtág* pro kontraalt, flétnu, klarinet, tubu a elektroniku.

První část s názvem *„Čej"* *(Čí)* je zkomponována na motivy básně Michaila Jurjeviče Lermontova (1814–1841). Jedná se de facto o slovní hříčku, ve které si autor pohrává se skloňováním tohoto zájmena. Lermontov byl významný ruský básník, prozaik a dramatik období romantismu. Z jeho stěžejních děl si dovolím zmínit drama *Maškaráda* (1836), román *Hrdina naší doby* (1840) či poému *Démon* (1841). Tato báseň je de facto slovní hříčka, ve které si autor „pohrává" se skloňováním tohoto zájmena.

Textovou předlohou druhé části *„Razryv"* *(Rozchod)* je úryvek z básně ruské autorky Anny Andrejevny Achmatovové (1889–1966), k jejímž literárním předlohám se Kurtág v průběhu života uchýlil vícekrát v rámci hudebního zpracování. Achmatovová byla představitelkou modernistického básnického směru – *akméismu*. Ten byl v ruské poezii reakcí na symbolistický mysticismus, vůči kterému se vymezoval. Naopak upřednostňoval klasické básnické zásady stručnosti a přesné vyjádření emocionální zkušenosti. Domnívám se, že právě tento přístup značnou měrou konvenoval i Kurtágovi. Tvorbu básnířky Achmatovové lze rozdělit přibližně na dvě období 1. (1907–1922), 2. (1935–1965), přičemž na její tvorbu mělo v mnohých ohledech dopad měnící se politické uspořádání v Rusku. K jejím nejznámějším dílům patří např. autobiografická poéma *Rekviem*, kterou napsala v letech 1935–1940. Vyjadřuje pocity zoufalství

a bezmoci matky po zatčení syna a muže. Jde o básnický dokument, v němž prožívá utrpení se svým národem v době stalinismu. Dalším významným dílem je např. *Poéma bez hrdiny* – jde o osobní zpověď autorky a současně o psychologickou studii epochy od tzv. stříbrného věku (směr v ruské literatuře cca v letech 1900–1922) po druhou světovou válku. Hlavním hrdinou je zde město Petrohrad (Leningrad), její milované město, kde prožila většinu svého života. Vzpomínky na předválečné mládí a její literární začátky se v díle prolínají s tvrdou realitou nacisty obleženého Leningradu.

Současná ruská básnířka a překladatelka Rimma Dalos je autorkou třetí až šesté – závěrečné básně, které skladatel v cyklu ke zhudebnění použil. K její tvorbě se Kurtág obrátil rovněž při kompozici písňového cyklu *Poselství nebohé slečny R. V. Trusovové* op. 17, jak jsem dříve uvedl nebo např. při kompozici díla *Scény z románu op. 19.* Verše této básnířky mu byly rovněž inspirací při tvorbě díla *Requiem za přítele op. 26.* Intenzivně se věnoval zhudebňování jejích textů především v letech 1976-1987.

Tři vybrané básně Rimmy Dalos s názvy *„No kak uznať mně…"* *(Jak mám ale vědět), „Ó, nazidanije – ljubov"* *(Ó poučení – lásko)* a *„I otversta dlja menja"* *(A otvor pro mne)* jsou vybrány z cyklu Rimmy Dalos *„Listy apoštola Pavla pro mne".* Jedná se zde o autorčiny „poetické reakce" na biblické pasáže z Nového zákona – 1. listu Korintským. Pouze čtvrtá báseň (v pořadí v rámci cyklu třetí) s názvem *„Ljubov na mesjac"* *(Láska na měsíc)* nese podtitul *Věnováno Tristanovi.*

Britská muzikoložka Rachel Beckles Willson k dílu dodává: *Básně Rimmy Dalos se zabývaly láskou-vztahem muže a ženy a osobními zápasy. Kurtága inspirovaly k rozšiřování jeho „imaginativního světa". Skladatelův intenzivní „duchovní svět" obohacovaly."* (R. B. Willson: Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War, Camridge University Press, 2007, str. 202).

Světová premiéra díla *Omaggio a Luigi Nono op. 16* se uskutečnila 3. února 1981 v Londýně. Dílo předneslo sborové těleso BBC Singers pod řízením dirigenta Johna Poola. (G. Kurtág, List of Works/Choruses, EDITIO MUSICA BUDAPEST, 1998, str. 21)

II. 1.1 Analýza díla Omaggio a Luigi Nono op. 16

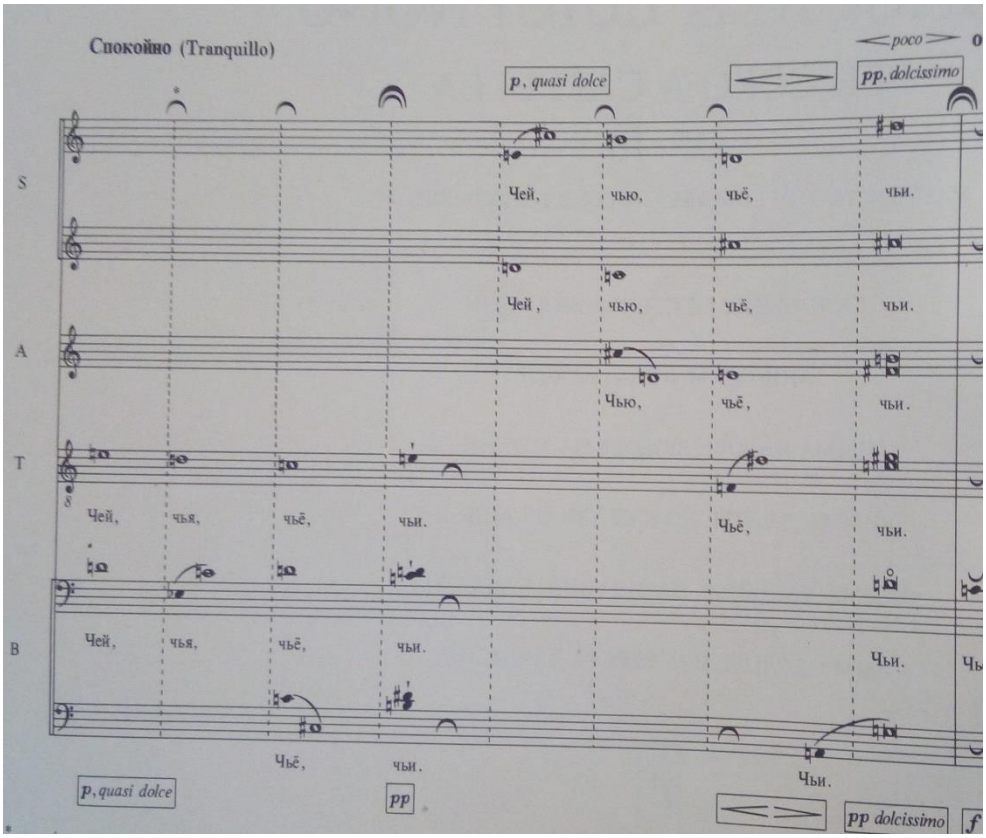
„Čej"

Skloňování zájmena Čí

(Čí, čího, čích, čímu, čím, o čím, o čí, o čích, čím, čí, čími)

Michail Lermontov

Úvod 1. části (Edition Musica, Budapest, Z. 12037, 1980, str. 2)



První část, jak bylo dříve řečeno, pracuje (na bázi slovní i hudební hříčky) se skloňováním zájmena *„Čí"*. Formálně se jedná o miniaturu (byť v rámci cyklu jde o v pořadí druhou nejdelší část s duratou cca 2´25´´).

Tektonicky lze tuto část rozdělit na dva kontrastní hudební díly **A**, **B**, které mají obdobnou fakturu. Tyto schématické díly přicházejí v různých obměnách třikrát. Kurtág zde pracuje seriálním způsobem komponování, nikoli ovšem v rámci přísné dodekafonie. Podstatnější je podle mého názoru jeho důraz na zahušťování a zřeďování dvanáctitónového „totálu" po stránce plynulého propojování sborových mixtur. (pozn. Označení „totál" pro 12 půltónů chromatické řady užíval zejm. v monografii „Tónové skupiny" skladatel a hudební teoretik Alois Piňos (1925–2008, - jeho teoretický termín v této písemné práci také uplatňuji).

S tím souvisí (v rámci lineárního průběhu) velmi kontinuální práce v oblasti oktávových registrů tónového spektra jak v mužských, tak ženských hlasech. Rovněž detailně propracovaný dynamický průběh je zde nezanedbatelnou složkou. Koncepce dynamiky je především řešena na bázi kontrastních střihů. Hierarchie preferovaných intervalů v rámci melodického lineárního průběhu této části je: velká sexta, obě septimy, obě sekundy, obě tercie a obě nóny. Po stránce celkového řešení textury v úvodní části vnímám jako zásadní – kontrastní element střídání „tradičního" způsobu zpěvu v dílech **A** versus deklamační až skandované plochy v rámci dílů **B**. Dále pak diskontinuálně expandující homofonní sborové souzvuky, kterých pokládám za směrodatné v průběhu části celkem devět; zahrnují chronologicky 8zvuk, 9zvuk, 6zvuk, 11 zvuk, 8zvuk, 6zvuk, 8zvuk, 10zvuk a 12zvuk.

Introdukční díl **A** *Tranquillo* má 8 taktů. V první polovině nastupují jen mužské hlasy, ženské hlasy „odpovídají" od 5. taktu. Obě sekce se začnou propojovat v 7. taktu a v 8. taktu zazní první homofonní 8zvuk s výrazovým předpisem *pp dolcissimo*. Po výrazné cezuře nastupuje druhá část bloku **A** *animando*, která má 6 taktů. Dojde v ní k ostrému dynamickému střihu. Mužské a ženské hlasy po sobě nastupují v rychlém sledu. Noty jsou povětšinou akcentované a výrazový charakter úsečný. Díl **A** je završen výkřiky, nejdříve 11zvukem ve *ff* a následně opět 8zvukem ve *fff* ve 14. taktu.

Díl **B** začíná tempovým předpisem *molto sostenuto.* Celkem má 4 takty. V úvodních třech taktech nastupují za předpisu *pp senza colore* basy divisi v sekundových a terciových intervalech. Ve čtvrtém taktu *quasi in tempo* je poprvé uplatněn deklamační charakter zpěvu. Notace je tomu přizpůsobena. Skandovaný úsek je řešen důsledně chromaticky. Díl **B** uzavře vzestupné gesto šestnáctinové septoly v divisi tenorech.

Pětitaktový díl **A´** *a tempo* v *p dolce* je zkrácenou analogií introdukce. Tentokrát ovšem začínají ženské hlasy. Deklamační element z dílu **B** ve vypsaném čtyřzvuku b^1, es^2, a^2, e^3 v altu a sopránu díl **A´** zakončuje.

Díl **B´** *Vivo* je opět obměnou deklamačního úseku 4. taktu z dílu **B**. Tentokrát se však jedná o vzestupnou kaskádu začínající od basů v *mf*, *con bravura* a prostupující všemi hlasy až k sopránům v *mf, brillante*. *Stacatissimová* artikulace 6 nebo 7 tónových skupin dvaatřicetinových hodnot zde není důsledně chromatická.

Díly **A´´** a **B ´´** probíhají na ploše závěrečných 8 taktů první části. Sbor je zde rozdělen na dvě skupiny CORO I a CORO II. Na ploše 3 taktů v dílu **A´´** proběhnou dvě dynamické gradační vlny z *pp* do *ff* a z *pp* do *fff* v obou sborech. Nový prvek je zde výrazové glissando v rámci druhé dynamické vlny, které začíná na 10zvuku *b, d, dis, fis, g, cis, e, f, gis, a* (upraveného do 21hlasé sazby napříč oběma sbory) a ústí do 12 zvuku *d, e, f, g, a, des, es, ges, as, b, h, c* (upraveného do identické 17+17hlasé sazby v CORO I + v CORO II).

Závěrečný 5taktový díl **B´´** *doloroso* již pracuje s dříve exponovaným materiálem. Postupně doznívá ve slabé dynamice *mp – ppp – al niente.*

„Razryv"

Anna Achmatova

Rozchod (úryvek)

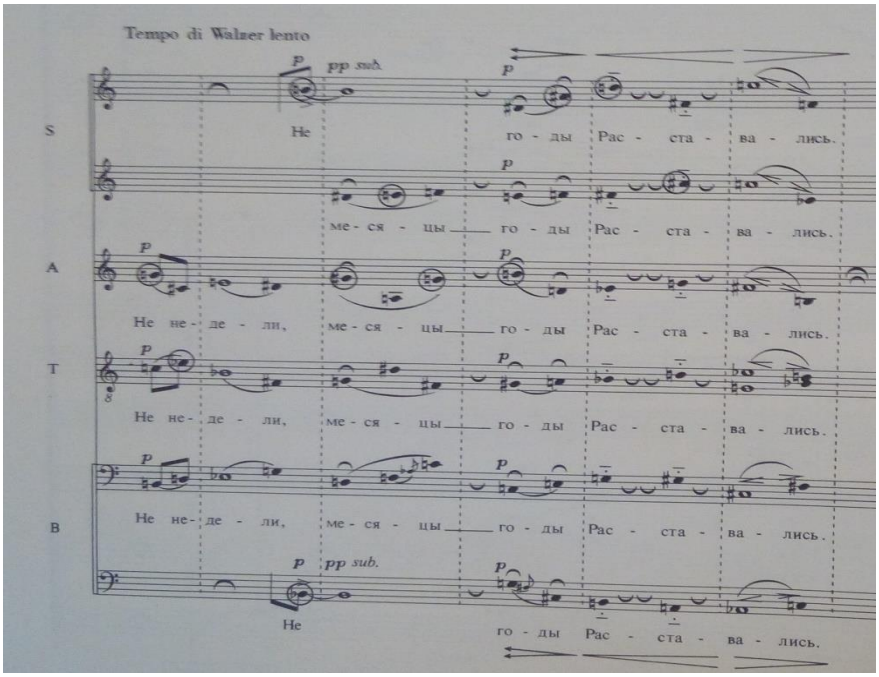
Ne za měsíc, natožpak za den –

náš rozchod trval celá léta.

Ta pravá volnost zebe chladem,

nad spánky věnec šedin vzkvétá.

Úvod 2. části (Edition Musica, Budapest, Z. 12037, 1980, str. 6)



Druhá část na verše Anny Achmatovové má tempový předpis *Tempo di Walzer lento.* Celá se nese v komorním až fragmentárním duchu. Její durata lehce přesahuje minutu. Sbor v kontrastu s první částí má rovněž více komorní charakter. Sazba je povětšinou 3–6hlasá. Opět není uvedeno (jako ostatně v rámci celého cyklu) metrické označení. Je ovšem podle mého názoru speciálně zde patrné, že toto řešení (neuvedení metrického označení) umožňuje sboristům značnou volnost při interpretaci rytmické struktury a částečně zajišťuje ono „vzdušné" vyznění, byť v rámci jasně stanovených „mantinelů", které vyplývají z tempového označení.

Část má 19 taktů. Je rozdělena za užití delších nebo kratších cezur do 3 drobnějších dílů **a, b, c** po 6, 7 a 6 taktech v souvislosti se členěním veršů. Dynamické rozpětí se po celou dobu pohybuje mezi *pp – mp,* kromě 12. taktu, ve kterém je pro zdůraznění slova *„svobody"* *(„volnosti)* užito předpisu *quasi f, dolce*. Hudebně působivá je imitační práce s tímto slovem v taktech 12-14, kdy nejdříve 1. basy, tenoři, alty a 2. soprány text přednesou v rámci jemné dynamické vlny ve čtyřzvuku *g, h, e^1, gis^1,* rozvedeného do čtyřzvuku *cis, fis, dis^1, c^2*; soprány a 2. basy prostřednictvím imitace a de facto *„quasi echu"* slovo zopakují v mírně odlišném sledu čtyřzvuků *Ges, B, f^2, a^2 – g, h, e^1, gis^1 – as, b, fis^1, g^1*.

Základním elementem z hlediska harmonického řešení jsou zde pro mě kontinuálně plynoucí homofonní souzvuky. Jejich intervalová struktura v rámci utváření vertikály (především u více zahuštěných souzvuků) sestává systematicky hlavně z nón, septim a sekund. V utváření konstrukce vnitřní vertikální souzvukové stavby je ovšem nezřídka přítomen i výskyt kvintakordů či jejich obratů.

V melodickém průběhu stojí za zmínku navracející se skupina dvou vzestupných půltónových kroků např. *dis^1, e^1, f^1* ve 2. sopránu (3. takt) nebo potom v závěru části (15-18 takt) v opačném směru *F, E, Es* v 2. basu. Půltónové postupy zde celkově v horizontále hrají důležitou roli, dále rovněž i tritón a obě tercie.

Kurtág v průběhu kompozice některé noty „uzamyká" do kroužku, tzn. předpis *poco in rilievo la melodia* (trocha melodie v reliéfu). Interpreti by proto takto vyznačené tóny měli v rámci horizontálního plynutí skladby skutečně zřetelněji vnímat jako (opěrné) „melodické stupně".

V rytmické struktuře jsou podstatnými momenty: segment dvou osmin v 8. taktu v tenoru, segment šestnáctiny a osminy v 9. taktu v sopránu, hned v 10. taktu

tentýž segment v 1. basu a v 11. taktu homofonní skupina čtyř osmin v sopránech a altu.

Segmenty dvou not přinášejí v rámci sboru vždy sólisté, postupně: tenor, soprán, bas, ve 14. taktu opět soprán. Toto kontinuální „zaznívání" segmentů v různých hlasech zajišťuje funkční barevnou zvukovou plastičnost.

V taktech 15–18 je uplatněno zmíněné fragmentární řešení ve zhudebnění posledního verše. Basy, tenoři a alty (tutti) mají předepsanou artikulaci *pp quasi pizz.* Subtilní „zjasnění" některých souzvuků doplňuje sólový soprán.

Ve výrazovém předpisu *pp-pppp sub. dolcissimo* nastoupí závěrečný 8zvuk *c, g, d, a, e, fis, cis, gis,* který v závěrečném taktu vyústí do 12zvuku, neboť je doplněn o tóny *f, h, dis, ais*. (Zaznívá však v 15hlasé úpravě, jelikož tón *d* Kurtág zdvojuje v 1. basu a tenoru a dále souzvuk *dis*[1] a *ais*[1] je také zdvojen v altu a 2. sopránu).

„Ljubov na mesjac"

Rimma Dalos

Láska na měsíc

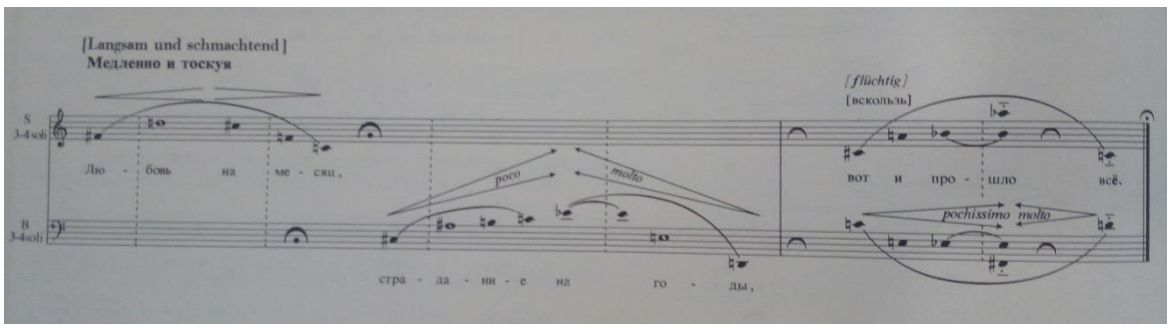
(Věnováno Tristanovi)

Láska na měsíc,

trápení na roky,

a vše už přešlo.

3. část (Edition Musica, Budapest, Z. 12037, 1980, str. 8)



Ve třetí části na text Rimmy Dalos s podtitulem *Věnováno Tristanovi* lze hovořit o fragmentu v pravém slova smyslu. Část má rozsah pouhých sedm taktů. Pěvecké party jsou zde pojaty ansámblově, tzn. 3–4 sólové soprány a 3–4 sólové basy.

Tempový předpis je *Langsam und schmachtend* (Pomalu a umdlévajíc).

Subtilní trojice volných veršů je pěvci přednesena ve třech na sebe navazujících frázích (melodických liniích). Výrazovou „sílu ticha" veršům dodávají opět vepsané cezury za každou frází.

Dynamika je řešena v „přelévajících se" vlnách postupného *crescenda* a *decrescenda* v rámci každé fráze.

Dalo by se říci, že Kurtág zde pracuje s 11tónovým modem (v němž není tón g). Opět bych vyzdvihl především důraz na intervalovou preferenci, která je uplatněna již v předchozích částech, např: opětná melodická chromatika (v rámci druhé fráze, kterou zpívají basy, se znova jedná o skupinu dvou půltónů, tentokrát *ais, h, c*^{1}); dále preference obou „melodických" sext (určitá podobnost s charakterem první části); následují dříve rovněž hojně užívané septimy a nóny, jedenkrát se zde vyskytne (v rámci melodického průběhu) interval sestupné čisté kvarty *f*^{1}-*c*^{1} (v 1. frázi), vzestupné malé tercie *c*^{1}-*es*^{1} (ve 2. frázi), celá třetí část končí souzvukem velké sekundy *c*^{1}-*d*^{1}.

Niternému vyznění obsahu textu dodá na působivosti zdánlivě prosté hudební řešení, a sice střídání hlasových skupin – 1. frázi zpívají soprány, 2. frázi basy a 3. frázi přednášejí obě hlasové skupiny současně za výrazového předpisu *flüchtig („prchavě")*.

„No kak uznať mně"

Rimma Dalos

Jak mám ale vědět

(Z cyklu Listy apoštola Pavla pro mne. Kor. I, 7.16)

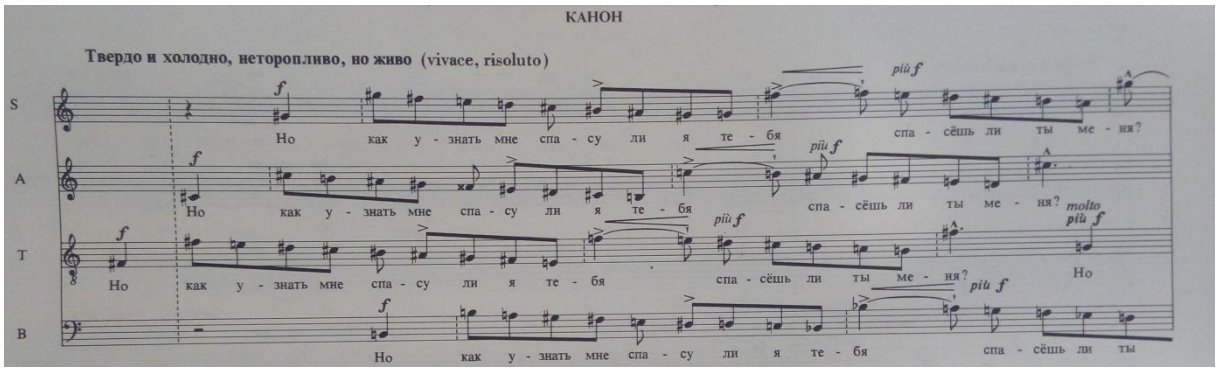
„Kánon"

Jak mám ale vědět,

zachráním-li tě,

zachráníš-li ty mne?

Úvod 4. části (Edition Musica, Budapest, Z. 12037, 1980, str. 9)



Další miniatura tvoří energický „střihový" kontrast k předchozí části. Krátká úvaha autorky textu (Rimmy Dalos) nad pasáží z bible je Kurtágem zhudebněna polyfonní technikou – jako *kánon* (toto stojí i v podnázvu skladby). Kurtág jej dedikoval ruské skladatelce Sofii Gubaidulně (*1931). *Je to chromaticky stoupající kánon, který může být nekonečný, ale po 2. opakování je svévolně uzavřen.* (Anna Dalos: European Journal of Musicology, VOL 15/1, 2016-str. 120)

Část nese tempové a výrazové označení *Vivace, risoluto*. Základní počítací jednotkou je osminová hodnota. Všechny hlasy (SATB) v těsných návaznostech (v reperkusi tenor, alt, soprán, bas) zhudebněnou větu básně v rámci svých samostatných melodických linií dvakrát zopakují a v závěru se sejdou na homofonních třech čtyřzvucích v *pianissimové* dynamice. Jinak předchozí dynamika celé části je ve *forte*.

Podle mého názoru je zajímavé, že Kurtág pro umocnění „vyslovené otázky" v textu básně volí jako počáteční tóny, od nichž jednotlivé hlasy začínají zpívat, čtyřzvuk sestávající z čistých kvint *H, fis, cis^1, gis^1*. Toto počáteční harmonické řešení je, domnívám se, dobrou volbou pro evokaci určitého pocitu nestability a nejistoty. Do obdobného souzvuku, (pouze o malou nónu výše) *c^1, g^1, d^2, a^2*, se těsně před závěrem na okamžik všechny hlasy navrátí.

Právě apel na intervalové vztahy a souvislosti je podle mého názoru v Kurtágově kompozičním uvažování zde zásadní. Pro ilustraci jsem níže vytvořil intervalový vektor, který tuto problematiku blíže ozřejmuje. Vektor zaznamenává intervalové postupy v horizontálním průběhu části v každém hlasu.

Intervalový vektor:

S: 12/*2-2-2-1-1-2-2-1*/11-1-1-1-2-2-2 **/11-11/12***-2-2-2-1-1-2-2-1*/11**-**1-1-1-2-2-2 **/11/** 2-1- **2**.
A: 12/2-1-2-1-2-2-2-2/13-1-1-2-2-2-2/11-11/12-2-1-2-1-2-2-2-2/13-1-1-2-2-2-2/11/ 1-1- 2.
T: 12/2-1-2-1-2-2-2-2/13-1-1-2-2-2-2/11-11/12-2-1-2-1-2-2-2-2/13-1-1-2-2-2-2/11/ 1-1-2.
B: 12/2-1-2-2-1-1-1-2-2/12-1-2-2-2-1-2 **/11-11/12**-2-1-2-2-1-1-2-2/12-1-2-2-2-1-2 **/11/** 4-3-**2**.

Tučně jsou (ve vektoru) vyznačeny veškeré shodné intervalové kroky a skoky napříč všemi hlasy. Vložená lomítka oddělují souvislé hudební úseky (namísto Kurtágem vepsaných přerušovaných „taktových" čar.)

V sopránovém hlasu je (v intervalových krocích) 2. úsek shodný s 5. a 3. úsek se 6.

Chronologická posloupnost nástupu jednotlivých hlasů je ve vektoru (přibližně) graficky v důležitých intervalových shodách znázorněna.

Nejvýraznějším intervalem je ve všech hlasech vstupní vzestupná oktáva **(12)**.

Dále mezi 4. a 5. úsekem je (ve všech hlasech) repetovaný skok dvou velkých septim **(11)** a opět vzestupná oktáva **(12)**.

Samozřejmě v závěru je v intervalovém vektoru patrné, že všechny hlasy postupně zazpívají interval (vzestupné) velké septimy **(11)** a v následných intervalových postupech za dynamického předpisu *sub. pp, espressivo* část v *diminuendu* dozní. Zajímavé je si povšimnout i závěrečné intervalové shody – velké sekundy **(2)**, která je v sopránu vzestupná a v ostatních hlasech sestupná (subjektivně tento shodný intervalový postup vnímám jako analogii s úvodní vzestupnou oktávou **(12)**.

K podrobné (horizontální) intervalové analýze 4. části jsem se přiklonil z toho důvodu, jelikož se mi jevilo jako přínosné poukázat na Kurtágovo polyfonní uvažování při kompozici formy kánonu. V ní je podle mého názoru zásadní funkční vybudování symetrických vztahů a souvislostí v rámci lineárního vedení hlasů.

„O, nazidanije – ljubov!"

Rimma Dalos

Ó poučení – lásko!

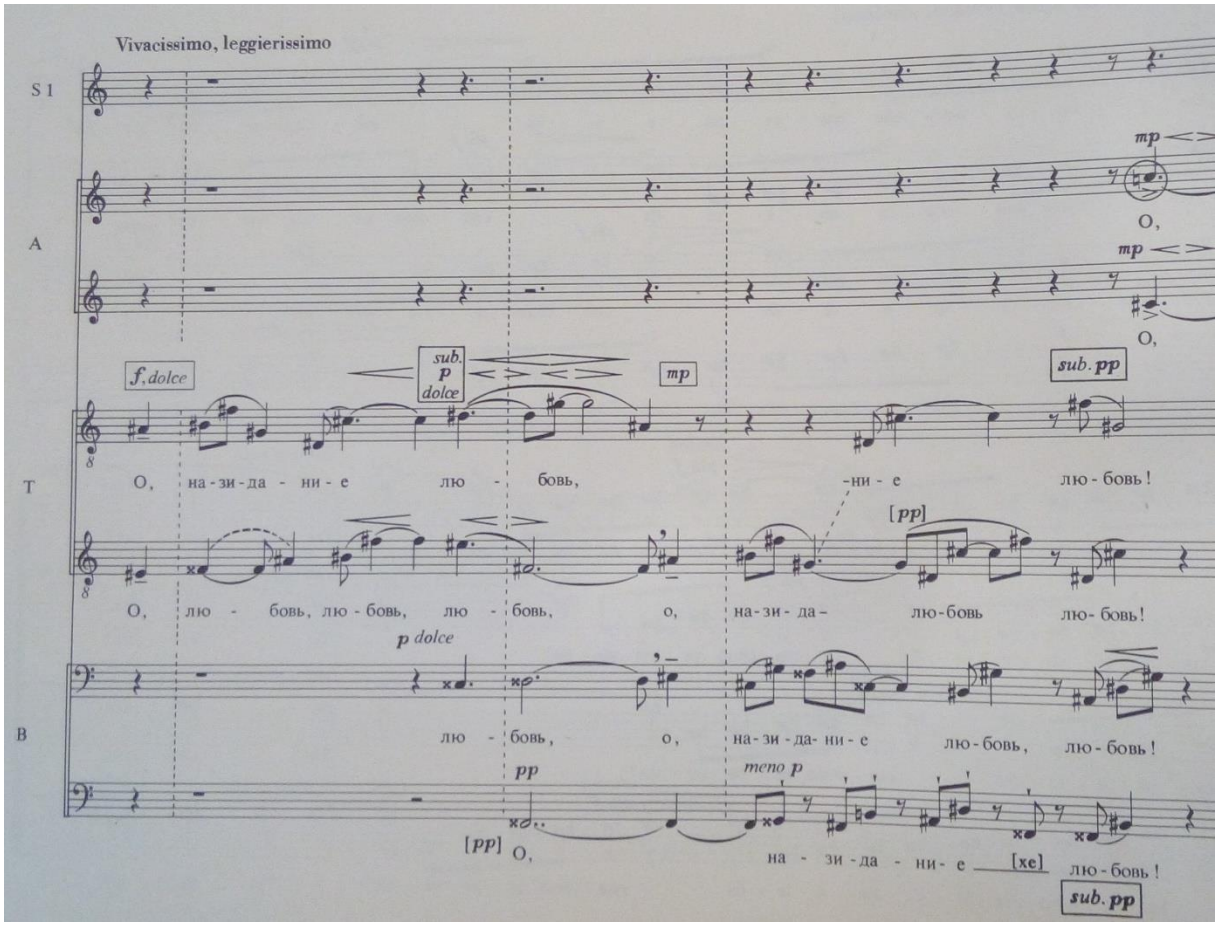
(Z cyklu Listy apoštola Pavla pro mne. Kor. I, 8.1)

Ó poučení – lásko!

Dáno jsi všem

a všemi zapomněno…

Úvod 5. části (Edition Musica, Budapest, Z. 12037, 1980, str. 10)



Pátá část podle mého mínění nejvýrazněji absorbuje hudební prostředky a kompoziční postupy, které byly v jiných souvislostech použity v částech předchozích. Tempový předpis nese *Vivacissimo, leggierissimo.*

Tektonickou výstavbou si je nejpodobnější s první částí *„Čej"*. Lze zde vysledovat určité třídílné členění na díly **A-B-C**, avšak oproti první části je zde durata kratší, cca 1´45´´. V kontinuitě připojování jednotlivých hlasových sekcí a horizontálně-

vertikálního rozeznívání sborových mixtur je zde také výrazná podobnost s první částí.

V oblasti motivické práce shledávám naopak evidentní příbuznost s druhou částí *„Razryv"*. Dominující je v té souvislosti hlavně v melodii první fráze vzestupný tritonus *his-fis*^{1} v 1. tenoru v osminových hodnotách. Psychologicky tato semknutost s druhou částí z percepčního hlediska jasně vyvstává, byť v jejím úvodu zpívají alty sestupný tritonus *g*^{1}*-cis*^{1}*.*

Pozoruhodné je si povšimnout Kurtágových atypických dynamických pokynů. V úvodních třech taktech předepisuje 1. tenoru např. *f, dolce*, dále v průběhu (pěvecké) artikulace slova *„Ljubov"* *(„Lásko")* je v rámci třech tónových výšek detailně „vymodelována" dvojí dynamika – níže podrobná a nad ní více obecná (pro celkový hudební průběh).

V úvodních třech taktech dílu **A** je znovu uplatněn 11tónový modus, který může být chápán v kontextu cyklu jako určitá reminiscence třetí části *„Ljubov na mesjac"*. Jeho notový zápis je na přečtení podle mého názoru zprvu dost nesnadný: *his, cis, cisis, dis, eis, fis, fisis, gis, gisis, ais, h.* Mám dojem, že v souvislosti s lakoničností textu se Kurtág k tomuto zápisu uchýlil, aby také ilustroval určitou hudební hříčku a vůbec jakousi „nevyzpytatelnou hru" v širším slova smyslu (Toto je zcela mé subjektivní hledisko).

Základní počítací jednotkou je zde opět osminová hodnota. Metrický puls části má značně evoluční charakter. Na poslední tři doby ve 3. taktu (je-li brána osmina jako základní počítací jednotka) nastoupí dělené alty v intervalu malé sexty *cis*^{1}*-a*^{1}. 1. alt má opět zmíněné a^{1} „uzamknuto" v kroužku – což může být také určitá evokace druhé části. Navíc zde Kurtág pro zdůraznění melodicko-harmonických souvislostí a návazností mezi sborovými hlasy užívá přerušovaných (diagonálně směrovaných) čar, které mají zpěvákům podle mého názoru rovněž „usnadnit" orientaci v hudební struktuře a interpretaci.

Ve 4.–6. taktu se zmíněný 11tónový modus rozšíří na 12tónový totál. Kurtág opět vpisuje téměř všem hlasům návrat glissandových efektů (podobně jako v 1. části *„Čej"*). Dynamický průběh je v tomto úseku „ukotven" ve slabší dynamice *pp-mp.* Díl **A** je završen niterným zvoláním slova *„Ljubov"* *(„lásko")* v *pp dolcissimo*, s tím, že na druhé slabice zazní ve sboru 8zvuk *c, fis, d*^{1}*, f*^{1}*, es*^{2}*, b*^{1}*, g*^{2}*, h*^{2} (v chronologickém sledu od spodních hlasů k vrchním).

Díl **B** začíná na poslední osmině 6. taktu v 2. altu a sopránu. Z mého pohledu se jedná o *quasi* předtaktí. Dále se rozprostírá na ploše taktů 7-9. Jde tedy o relativně krátkou plochu, která je čistě z percepčního hlediska s předešlým dílem **A** značně spřízněná. Nicméně v notovém zápise je Kurtágem zapsáno mnoho nových interpretačních požadavků a nuancí. Zdá se mi, že je to pro jeho tvorbu příznačné, a proto vyčleňuji tento úsek (díl) jako svébytný v rámci formální struktury páté části.

Řešením faktury díl **B** výrazně evokuje podobnost s první částí *„Čej*" (v jejích taktech 28-31).

Pozoruhodný je skladatelův požadavek pro cítění a interpretování metrického pulsu v tomto úseku. Byť opět označení není uvedeno, jsou takty 7–9 de facto v 7/8, 11/8 a 7/8 metru. Nad standardní vypsané rytmické hodnoty však Kurtág předepisuje pro celý sbor indiferentní notové délky, tj. delší a kratší hodnoty (viz příklad níže).

Osobně se domnívám, že skladatel tímto předpisem požadoval, aby sboristé úsek interpretovali více „uvolněně", a aby nebyli při zpěvu přílišně svazováni přesně vypsaným rytmem ve svých partech.

V rámci dílu **B** se v horizontálně-vertikálním průběhu hlasy opět plynule „navrstvují" z 8zvuku přes 11zvuk do 12zvuku na posledních třech dobách v 8. taktu. V závěrečném – 9. taktu dílu **B** se v rámci dvou homofonních 8zvuků objeví v cyklu (z notačního hlediska) nový prvek – zápis nátrylů a mordentů. Závěr úseku má poněkud „diskrétní" vyznění za pomoci dynamické vlny z *mp – crescenda* a zpětného *diminuenda*.

Díl **C** se vyznačuje novým typem faktury, která je v celém cyklu ojedinělá. Kurtág velmi konzistentně v závěrečné – cca 45 sekund trvající ploše přejde do užití několika současně zaznívajících minimalistických paternů (polyrytmických), které jsou sborem repetované v 5 různých tempech (Jedná se de facto o „řízenou aleatoriku"). Text *„Dano ty vsjem i vsjemi pozabyto*" *(„Dáno jsi všem a všemi zapomněno")* tím pádem podle mě získává mnohavrstevnatou hudební a asociační rovinu.

Ansámbl sólistů (v partituře) „nad sborem" odříkává v rámci homofonního pětizvuku *d, b, fis[1], es[2], g[2]* poslední verš *„i vsjemi pozabyto" („všemi zapomněno");* – dynamický výrazový předpis pro interpretaci fráze je velmi podrobný: *Soli: pp, dolcissimo, lontano, lento ma non troppo, egualmente.*

Nutno dodat, že ansámbl označený jako *Soli* není obsazen po jednom pěvci v každém hlase, nýbrž: (8–10 sopránů, 4–5 altů, 4–5 tenorů, 4–5 basů).

Harmonickým materiálem je v závěrečném díle **C** znovu 11zvuk: *Cis, Gis, d, b, f[1], a, e[1], c[2], fis[1], es[2], g[2]* (uveden ve vertikální posloupnosti od spodních k vrchním hlasům v partituře).

Sboristé, kteří zpívají zmíněné minimalistické paterny v rámci dělení sboru jako CORO, mají povětšinou předepsán souzvuk čisté kvinty (s výjimkou 1. basu – tritonus *Gis-d*). Tuto intervalovou práci osobně vnímám jako opětovný návrat užitého materiálu ve čtvrté části *„No kak uznať mně"*, pouze je zde tento kompoziční prvek rozveden na delší časové ploše. Repetované paterny dozní v rámci výrazového předpisu *perdendosi al niente.*

V ansámblu sólistů označeném jako *Soli* oproti tomu v dříve zmíněném pětizvuku převažují intervaly obou sext (ve zvuku) a velká tercie. Což podle mého názoru nepřímo doplňuje určitou „mozaiku" práce s intervalovými preferencemi v průběhu cyklu.

„I otvosja dlja minja…"

Rimma Dalos

A otvor pro mne

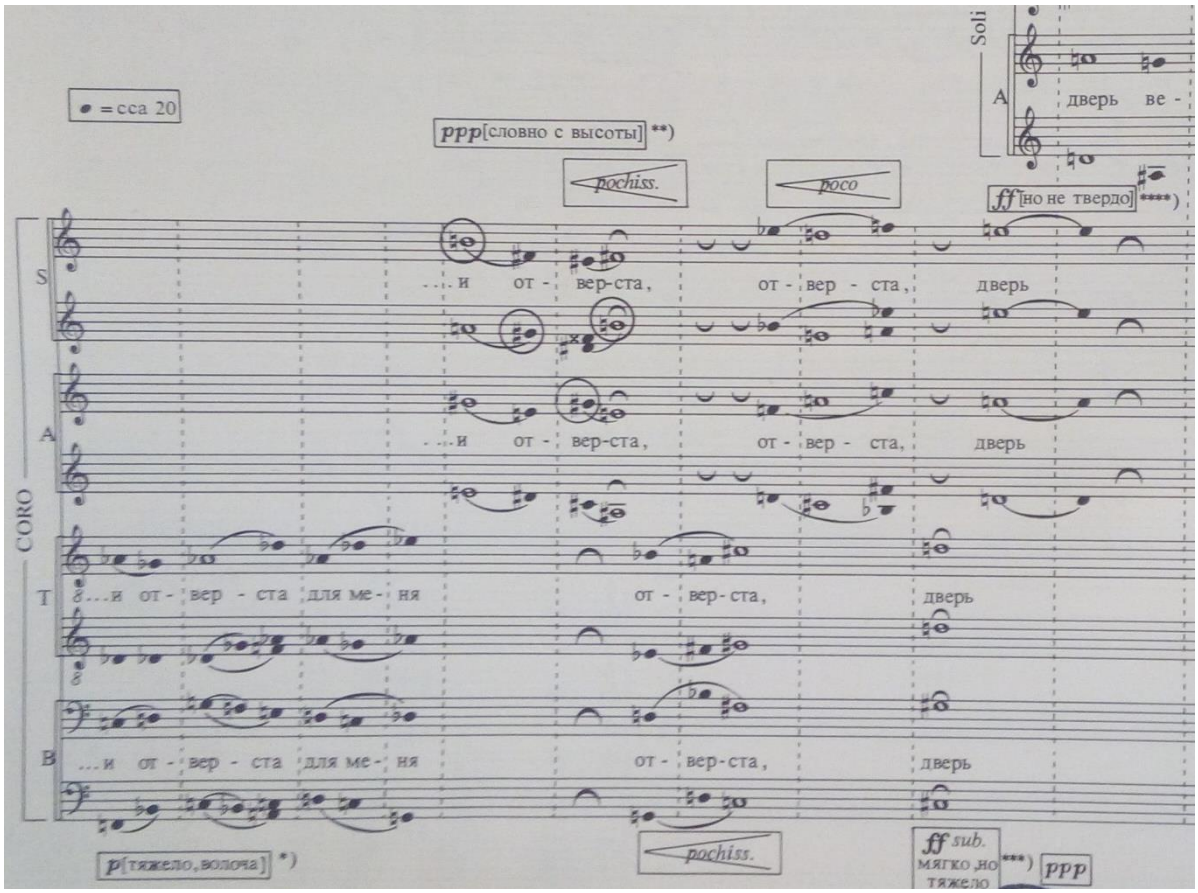
(Z cyklu Listy apoštola Pavla pro mne. Kor. I, 16.9)

A otvor pro mne

jsou dveře velké a široké!

Ale projít skrz ně nemohu.

Úvod 6. části (Edition Musica, Budapest, Z. 12037, 1980, str. 13)

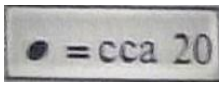


Poslední část cyklu *Omaggio a Luigi Nono op. 16* je svou duratou – cca 2´35´´ ze všech nejdelší. Formální výstavbou a užitými kompozičními prostředky do značné míry navazuje na předešlou část *„O, nazidanije – ljubov!"*. Také zde lze formálně-tektonický průběh strukturovat do tří dílů **A-B-A´**. Rovněž v kompozičním řešení Kurtág pokračuje s rozdělením sboru na dvě skupiny: CORO a Soli.

Díl **A** začíná ve slabé dynamice *p* vstupem mužských hlasů (T, B). Celkově se rozprostírá na ploše 13 taktů. Úvodní verš *„I otversta dlja menja"* *(„A otvor pro mne")* má meditativní a niterný charakter. Úvodních 9 taktů je řešeno opakováním a „předáváním" tohoto verše mezi mužskými a ženskými hlasy v části sboru CORO. Osobně se domnívám, že se Kurtág v kompozičním řešení této závěrečné části nechal inspirovat antifonální středověkou (i renesanční) sborovou technikou střídavého zpěvu. Od 10. taktu se velmi konzistentně napojí ansámbl označený jako Soli a obě skupiny ve 13. taktu akcentováním poslední slabiky slova *„širokaja!"* *(„široké")* díl **A** uzavřou.

Notové délky jsou v díle **A** (rovněž potom v závěrečném úseku **A´**) použity pouze dvě: delší a kratší (viz. 5. část *„O, nazidanije, ljubov!"*) Svou fakturou (v dílech

A–A´) a latentní metrickou pulsací si je část nejpříbuznější s druhou částí *„Razryv*", ve které je také možné vysledovat určité (nepravidelné) střídání především třídobého a pětidobého pulsu. Zde Kurtág poprvé (a naposled) v rámci celého cyklu předepisuje číselný údaj pro rámcové udání tempa. (viz. příklad níže).



V díle **A** bych chtěl opět vyzdvihnout příkladnou detailní práci s kontinuálním vybudováním dynamiky a její promyšlené diferencování. Nezanedbatelnou součástí je zajisté v této kvalitativní souvislosti i následná interpretační složka.

Z harmonického hlediska jsou v homofonních sazbách dominující souzvuky obsahující intervaly čisté kvinty. Ovšem nejsou ani výjimkou souzvuky ve výstavbě s přítomnými kvintakordy či jejich obraty – např. undecimový akord na třetí hodnotě 11. taktu obsahuje tóny *his, dis^1, fis^1 – ais^1, cis^2, e^2* nebo (u více zahuštěných souzvuků) o polyakordice – např. poslední hodnota stejného (11.) taktu obsahuje tóny (od spodních hlasů): *c, g, d^1- dis^1, fis^1 a^1, cis^2, e^2.* Tuto situaci je možné pojmenovat i jako akordickou víceznačnost. Harmonická kontinuálně budovaná progrese dospěje na konci dílu **A** opět k 12zvuku coby v textové souvislosti (a nadneseně řečeno) k „všeobjímajícímu universu".

Střední díl **B** se vyznačuje mimořádnou citlivostí Kurtágova koncentrovaného kompozičního přístupu. Jedná se o quasi jednotaktový úsek trvající cca 25´´, ve kterém se skladatel uchyluje k tradičnímu notovému zápisu.

Je zde podle mého názoru v celém cyklu nejzřetelněji diferencovaná práce se dvěma rozličnými sborovými pásmy: CORO – Soli. Melodicko-harmonický materiál obsahuje „chromatickou výplň" tónového výběru *fis^1, g^1, gis^1, a^1, ais^1, h^1, c^2, cis^2, d^2.* Rozsahový rámec mezi 1. a 9. tónem dává interval malé sexty.

Obě pásma (CORO, Soli) zpívají pouze ženské hlasy (S, A). V pásmu CORO se odvíjejí dvě pětidobé fráze (základní počítací hodnotou je čtvrťová nota). Toto pásmo, domnívám se, vytváří určitý „metrický půdorys", který je zároveň i jakýmsi „kontrastním protipólem" vůči melodicko-rytmickému dění v pásmu Soli.

Ve druhé skupině Soli nastupuje v těsných imitacích (v reperkusi S. 1, S. 2, A. 1, A. 2) pět rytmických struktur. V rámci jejich horizontálního odvíjení je opět užito melodické ornamentiky – nátrylů a mordentů.

V obou pásmech jsou ženským sborem v dílu **B** interpretována pouhá tři slova z básně: *„Da ně smjeju"* *(„však nemohu").* Na poslední dobu dílu **B** se v rámci skupiny CORO připojí i mužské hlasy (T, B). Střední díl je razantně uzavřen opět 12zvukem (ve skupině CORO) s akcentací slova *„ně"* *(„ne").*

Zdá se mi, že celý střední díl **B** je exemplárním dokladem jistého Kurtágova tvůrčího stigmatu – vměstnat efektivně a funkčně značné množství (hudebních) událostí a procesů do krátké časové plochy. Hudební dění potom často utváří jistou kontrapozici a zároveň určitou „magickou symbiózu" s lakonickými textovými prostředky.

Poslední díl **A´** je organicky provázán s předchozím dílem **B**. Přesněji řečeno, než se jeho plocha plnohodnotně rozezní, je zde vložená dvoutaktová spojka, v rámci níž zazpívá v dynamice *mp* sólový tenor „překlenovací" interval zvětšené oktávy *g-gis*^{1} v rámci slova *„projti"* *(„projít")*.

Závěrečná šestitaktová plocha dále probíhá opět ve dvou sborových skupinách. V hudební faktuře evidentně vychází z dílu **A** (návrat k notovému zápisu, který obsahuje jen dvě notové délky).

Domnívám se, že Kurtág chtěl v závěru části (a celého cyklu) docílit skutečně niterného výrazového vyznění. Proto sbor není ponechán v *tutti*, ale 1. (vrchní) sborová skupina je obsazena a označena jako ¼ del coro. V podstatě jde o ansámbl sólistů, který opakuje slovo *„črez nějo"* *(„skrze ni").*

Druhá (spodní) sborová skupina je zastoupena početněji a označena jako ¾ del coro. Tato větší část sboru opakuje v převažujících dlouhých hodnotách dříve zmíněné slovo *„projti"*. V posledním taktu je toto dvojslabičné slovo rozděleno mezi zmíněné dvě skupiny a jeho prostřednictvím cyklus dozní.

Za zmínku stojí i Kurtágovy zajímavé harmonické postupy v řešení této plochy.

Základně je přítomna znovu biakordika sestávající v první polovině z nónových a septimových akordů (často se v akordických sazbách vyskytuje přidaný tritonus). Od druhé poloviny závěru bych již spíše hovořil o polyakordice, jelikož od 4. taktu dílu **A´** začnou zřetelněji v první (vrchní) sborové skupině zaznívat úplné i neúplné trojzvuky kvintakordů (nebo jejich obratů), zatímco ve druhé (spodní) skupině zůstává „proznívat" prodleva (percepčně) zahuštěného nónového akordu Es Dur (s tóny *Es, b, g, d*^{1}*, a*^{1}, *e*^{2}*)*.

Celkově by se závěrečných šest taktů s jejich akordickými postupy a vztahy dalo i z hlediska tonálně funkční harmonie zařadit do oblasti tóniny D Dur. V zahuštěných a „přelévajících se" sborových mixturách nejsou tyty vztahy z percepčního hlediska zcela evidentní. Lze ovšem vysledovat akordický vývoj známý z tradiční harmonie užívající např. terciových příbuzností, alterací či klesajícího basu. Subjektivně se domnívám, že ještě ve větší míře jsou obdobné harmonické postupy evidentní v jazzové hudbě (v souvislosti s Kurtágovým cyklem však hovořím pouze o oblasti harmonie, nikoli o celkové estetice díla).

Z percepčního hlediska i po důkladné analýze notového zápisu je podle mého názoru tato celá závěrečná část mistrovským konglomerátem dříve užitých kompozičních postupů, které jsou zde uplatněny velmi citlivě a synteticky.

II. 2 Osobní reflexe díla Omaggio a Luigi Nono op. 16

Z mého pohledu je toto Kurtágovo dílo reprezentativním příkladem toho, jak skladatel zpracovává a naplňuje formu miniatur, které jsou pro jeho kompoziční styl v mnoha ohledech příznačné. Dále také co do rozmanitosti (a náročnosti) interpretačních prostředků a jejich výrazové škály se jedná v tomto díle o příkladný vklad.

I když je cyklus naplněn množstvím zajímavých, místy až „fascinujících" harmonií, rytmů, rozličným typem faktury a prudkými výrazovými kontrasty, domnívám se, že výslednou „nejsilnější" stránkou tohoto díla je prozaicky řečeno „zvukovost", práce s témbry a mixturou (to vše může tzv. „padnout na úrodnou půdu a „být sděleno posluchači", jen když je dílo vysoce kvalitně interpretováno).

Ze svého úhlu pohledu vnímám mírně diskutabilně 1. část cyklu *„Čej*", ve které je na můj vkus zmíněných výrazových kontrastů již příliš a ona paleta jakési „ironické expresivity" je zdá se mi trochu „předimenzovaná". (můj pohled na věc může být zapříčiněn i z logiky věci odlišnou národností a tím pádem i vnímáním diferencí v hudební tradici).

2. a 3. část shledávám jako velmi konzistentní.

4. část *„No kak uznať mně*" se s mým hudebním cítěním také trochu „rozchází", byť se jedná o velice sofistikovaně zkomponovanou miniaturu (ve formě kánonu). Jako „problematický" aspekt pociťuji jisté „přetížení asociačními rovinami" jak po

stránce percepční, tak faktografické, jež se týká historie vzniku části – trochu odlehčeně řečeno: (od věnování Gubaidulině, přes Weberna až k Bachovi). Navíc část nastupuje jako dříve zmíněný „ostrý" výrazový kontrast (střih) vůči předešlému vývoji. Což ještě v rámci celku také (osobně) nepokládám za zcela nezbytné, (když dílo samo o sobě trvá cca 10 minut).

5. a 6. část skýtá znovu mnoho mému „hudebnímu vkusu" konvenujících hudebních prostředků a výrazových rovin.

Jelikož jsem se v předešlé kapitole zabýval analýzou jednotlivých částí, rozhodl jsem se níže utvořit subjektivní souhrnný pohled na makroformu díla. Předkládám v něm opět subjektivní postřehy a „vyhodnocení".

II.2.1 Souhrnný pohled na makroformu díla Omaggio a Luigi Nono op. 16

1. *„Čej"* (důraz na témbr, mnoho glissandových efektů, exponovanost pěveckých partů, expresivita, důraz na zvukovost) F=Forma: **ABA´B´A´´B´´**; D=Durata: **2´25´´cca**

2. *„Razryv"* (mozaikovitost, postupná redukce hudebního materiálu, intimní výraz)

F: **abc**; D: **1´10´´cca**

3. *„Ljubov na mesjac"* (lakoničnost, monodie, výrazová úspornost a křehkost)

F: **(abc-příp. jednodílná forma)**; D: **45´´cca**

4. *„No kak uznať mně"* (kontrastní střih, forma kánonu, chromatika, úsečnost)

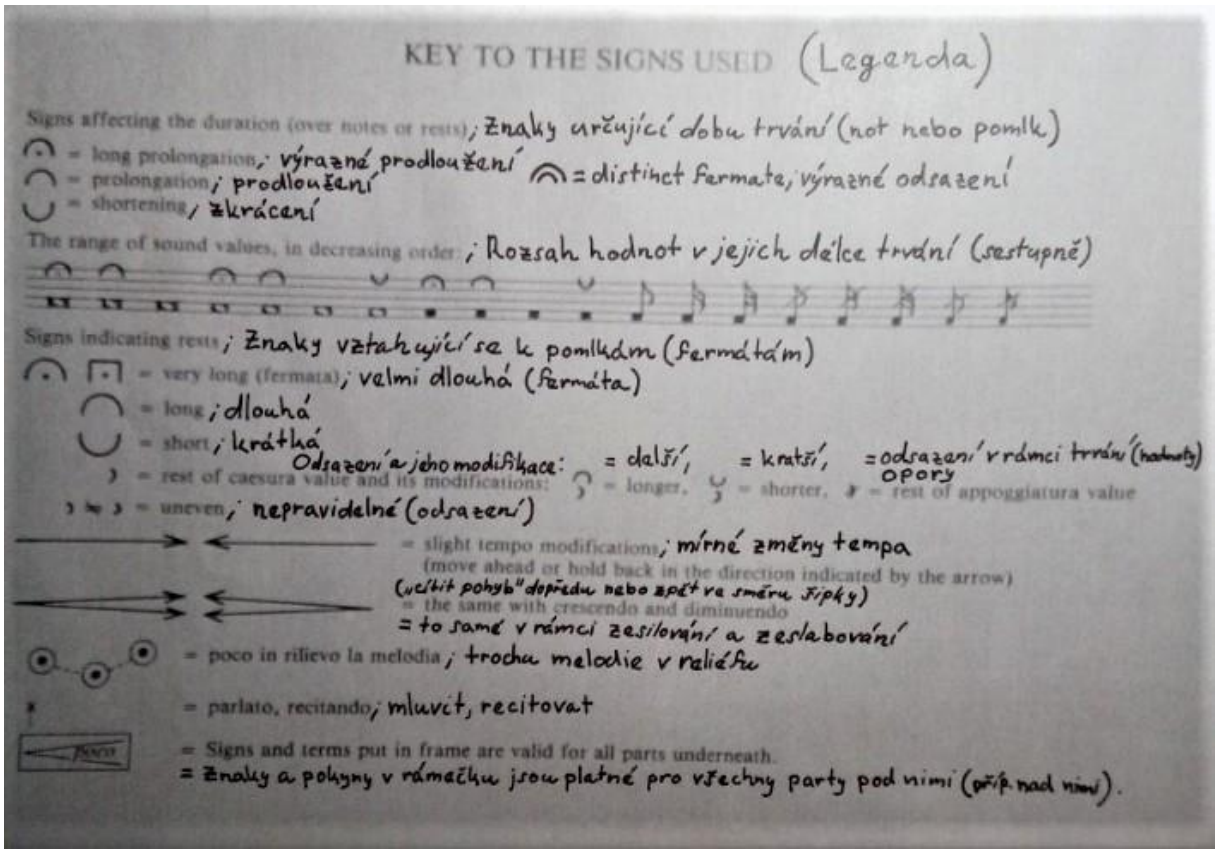
F: **kánon;** D: **40´´cca**

5. *„O, nazidanije, Ljubov"* (postupné zahušťování faktury, minimalistické paterny, zřetelná práce s více vrstvami, prvky řízené aleatoriky) F: **ABC**; D: **1´45´´cca**

6. *„I otvorsja dlja minja..."* (návrat k „prostotě", reminiscence práce s vrstvami, harmonická „efektnost", ztišení a klid) F: **ABA´**; D: **2´35´´cca**

Durata celkem: 10´cca

II. 2.2 Legenda díla a některá specifika notového zápisu:



II. 3 Geneze díla Písně zoufalství a smutku op. 18

V cyklu *Písně zoufalství a smutku op. 18*, který Kurtág komponoval mezi lety 1980 až 1994 je evidentní, že texty nejsou pouhým materiálem, jehož prostřednictvím se zobrazuje dramatický obsah jednotlivých básní v hudbě, ale spíše je patrné, že se básně díky jejich autenticitě a určité „nedotknutelnosti" v pozitivním slova smyslu izolovaly od hudební složky. Všechny části šestidílného cyklu jsou komponovány na básnické předlohy významných ruských autorů.

Samo sborové dílo doznalo v dlouhém období svého vzniku značných úprav, cizelování, rozšíření i revizí.

Jak se sám skladatel vyslovil v knize *Three interviews and Ligeti homages*, která byla publikována v roce 2009 a sestává především z rozhovorů, které s Kurtágem a jeho ženou Mártou uskutečnil jejich blízký přítel a muzikolog Bálint András Varga (*1941) v jejich bytě v Budapešti v roce 1996:

„Korekce sborového opusu č. 18 probíhala asi nějak takto: po dobu patnácti let jsem si vytvářel skici pro první část na Lermontův text spolu s ostatními. U dvou z nich jsem komponoval sloku od začátku do konce, a potom raději, než abych

v díle pokračoval, začal jsem se vším znovu od začátku. Najednou se mi podařilo zaznamenat ten tvar, se kterým jsem chtěl před rokem začít. Sloku jsem zkrátka dokončil napodruhé a teprve poté se dílo mohlo posunout dále. Aplikoval jsem stejný tvůrčí proces při komponování částí na texty Bloka a Achmatové. Tohle je tedy u mě vědomé utváření díla, i když by to mohl být zrovna tak vědomě chybný postup, nejsem si jistý." (B. A. Varga: Three interviews and Ligeti homages, str. 29)

Kurtágova úcta k básnickému umění stavby veršů (versifikaci) a jeho uvědomělost jsou v průběhu kompozičního procesu umocněny, jelikož skladatel velmi dbá na sounáležitost obou složek. V posluchači, který čte básně současně s hudbou, mohou výrazně „rezonovat" emoční dopady zapříčiněné jejich obsahem, jako jsou např: osamělost, něha, hrozba či hořkost života, a to díky adekvátní volbě hudebních prostředků. Ovšem jak jsem výše dříve poznamenal, hudební průběh rozhodně „neopisuje" narativní linii básní, nýbrž je svébytně ukotven ve svém vlastním dění, zatímco básnické texty mohou naproti tomu paralelně utvářet v posluchačově mysli prostor pro asociace, vzpomínky, představy atd.

Z jiného úhlu pohledu tato lyrická poezie, jež je interpretována sborovým tělesem, vytváří prozaicky řečeno „hudební zvuk". To znamená, že ať již sám např. sborový interpret, nebo posluchač částečně nebo vůbec nerozumějí obsahu básnických textů, mohou naopak zakusit a prožít zcela autonomně emocionální dopad, který v nich hudba vyvolá.

Co spatřuji v tomto vokálně-instrumentálním díle působivé, není jen rozmanitost v obdobných lineárních, často kontemplativních procesech v rámci konkrétní nástrojové sekce. Zejména je to jedinečnost hudebního řešení – integrace instrumentálních nástrojů do vokálního projevu. Především je možné toto vysledovat například v Kurtágově instrumentačním zacházení se čtyřmi akordeony, přítomných v partituře (v první části cyklu). Jsou užity na způsob velice autentického „napodobení" a přiblížení se vokálnímu projevu. Podle mého názoru se díky tomuto mixturovému umění Kurtágovi podařilo po zvukové stránce vytvořit velice svébytný a originální „hudební obraz". Jde především o koncepční rovinu, ve které skladatel dbá na důsledné kombinování a propojování zpěvních hlasů s nástroji, ať již v oblasti artikulací, či zvukových možností, kterých je zejména vokální projev schopen dosáhnout. Způsob „nakomponování" instrumentální složky jde „ruku v ruce" s touto koncepcí i v ostatních částech díla. V technickém zpracování sborového tělesa se Kurtág v celém díle přiklonil k řešení rozdělit aparát na dva sbory (Coro I, Coro II).

První část cyklu nese název „*I skučno, i grustno…*" a je (opět) zkomponována na báseň Michaila Jurjeviče Lermontova (o jehož osobě jsem se blíže zmínil v rámci předchozí analýzy opusu č. 16). Samotná báseň vznikla v roce 1840.

Textová předloha druhé části s „dílčím" názvem „*Noč, ulica, fonar, apteka*" je z pera dalšího ruského básníka a dramatika Alexandra Alexandroviče Bloka (1880–1921), jenž báseň napsal roku 1912. Blok je považován za zakladatele ruského symbolistického dramatu. V této oblasti vytvořil díla např. *Panoptikum* nebo *Neznámá*. Z jeho poetické tvorby jmenuji sbírky *Verše o krásné dámě* a *Odplata.*

Třetí část *„Večerom sinim*" Kurtág složil na text z roku 1925 spisovatele Sergeje Alexandroviče Jesenina (1895–1925), který byl představitelem ruského *imažinismu*, což byl směr v ruské literatuře přibližně v letech 1918–1927. Základním atributem tohoto směru byl obraz či metafora. Byl patrně ovlivněn anglickým *imagismem*, který reagoval na poezii viktoriánského období. Básně byly většinou psány ve volném verši a často „zobrazovaly" osobní dojmy a bohémský život. Jesenin se zároveň řadí k tzv. „selským básníkům". Prožil krátký a značně pohnutý život. Z jeho tvorby uvedu díla např. básnickou povídku o lásce, proměnách citů a světa – *Anna Sněgina* či poetickou sbírku *Slaměný měsíc.*

Osip Emiljevič Mandelštam (1891–1938) je autorem básně, která byla napsána v roce 1937 a stala se předlohou pro kompozici čtvrté části „*Kuda mně dětsja v etom janvarje*"*.* Tento přední ruský básník, prozaik, esejista, překladatel a literární kritik židovského původu byl významným členem básnického hnutí *akméistů* (stejně jako Anna Achmatová), jehož manifest *Úsvit akméismu* roku 1913 napsal. V období stalinských represí ve 30. letech byl zatčen a spolu se svou ženou Naděždou poslán do vyhnanství do města Čerdyň. Později mu bylo dovoleno přesídlit do Voroněže v jihozápadním Rusku. V roce 1938 byl ale znovu zatčen a odsouzen k deportaci na Sibiř. Téhož roku zemřel v tranzitním táboře. Z Mandelštamových děl zmíním básnickou sbírku *Tristia,* která vyšla v roce 1922 a tvoří ji verše z období první světové války a ruské říjnové revoluce; dále potom jeho autobiografickou prózu *Šum vremeni (Hluk času).*

Báseň z roku 1941 s názvem „*Raspjatije*" napsala již vícekrát zmíněná autorka Anna Achmatova. V rámci díla je zhudebněný text zařazen jako pátá předposlední část.

Cyklus je uzavřen šestou částí s názvem *„Vremia prišlo*", jejíž básnickou předlohu vytvořila v roce 1937 další z významných ruských ženských autorek Marina

Cvjetajevová (1892–1941). Ta svou literární dráhu zahájila jako symbolistická básnířka na počátku dvacátých let 20. století. Vynikala v expresionistické lyrické skladbě, v níž uplatňovala formu zpovědi. Její pozdější básně využívají rovněž forem *akméismu* a *futurismu*, často také vycházela z lidové slovesnosti. Z jejího díla jmenuji např. spis *Poéma konce* z roku 1924, který byl inspirován jejím vztahem k manželovu příteli Konstantinu Rodzevičovi. Dále např. drama *Faidra* z roku 1928 či esej *Básník a čas* z roku 1932.

Celá kompozice cyklu *Písně zoufalství a smutku op. 18* má duratu cca 23 minut. Délkou trvání tudíž více jak dvojnásobně přesahuje předchozí analyzované dílo *Omaggio a Luigi Nono op. 16.* V obou cyklech je zhudebněno šest básnických textů. Z logiky věci je ovšem délka trvání jednotlivých částí v tomto druhém vokálně-instrumentálním díle rozsáhlejší.

První kompletní provedení díla se uskutečnilo 24. srpna 1996 v Edinburghu. Jeho interpretace se zhostil ansámbl Edinburgh Festival Singers a členové Skotského komorního orchestru pod vedením dirigenta Davida Jonese. (G. Kurtág, List of Works/Choruses, EDITIO MUSICA BUDAPEST, 1998, str. 22)

II. 3.1 Analýza díla Písně zoufalství a smutku op. 18

„I skučno i grustno"

Michail Lermontov

Pomoc se neblíží (1840)

Pomoc se neblíží, teskno a smutno je

a srdce zoufalé puká bolem…

Ach přání! Zbytečná, zbavená naděje!

A roky nejlepší letí kolem.

Milovat! Koho jen? A proč jen na čas krátký,

když věčná láska stejně nekyne?

Co vlastně zbylo ti? Marně se díváš zpátky:

radosti, žaly – všechno pomine.

Tvé vášně? K čemu, když jejich vábení tak sladké

stejně se jedním slovem utíná?

A když se rozhlédneš s chladnou hlavou tím zmatkem,

vidíš, že život je hloupá a prázdná hra.

Z obsahu básně, která je zhudebněna v první části, je možné pozorovat Lermontovovo zamyšlení nad průběhem lidského života. To se zde nese ve značně pesimisticko-sarkastickém pohledu na život a člověka, který má blízko k existenciálnímu nihilismu.

V hudebním dění je princip sborové faktury, která pracuje s rozdělením pěveckého tělesa do dvou sborů (Coro I, Coro II) velmi sofistikovaně propracován. V instrumentáři jsou použity celkem čtyři akordeony a dvě harmonia. Nástrojová složka sborové těleso barevně doplňuje a povětšinou jsou i pěvecké linky zdvojeny na bázi unisona. Kurtág přímo předepisuje na začátku partitury, že 1. – 2. akordeon mají hrát s 1. sborem (col Coro I). 3.–4. akordeon s 2. sborem (col Coro II). Obdobným „duplicitním" způsobem jsou nakomponována i obě harmonia (u nich ovšem rozdělení melodických linií není striktní, a naopak se často mísí – tzn. 1. harmonium např. hraje určité tóny či fráze s 2. sborem a naopak).

Rytmická struktura, co se týče zapojování instrumentů do vokální faktury, je striktně homofonní – tzn. stejné rytmické hodnoty (a většinou i tónové výšky) jsou ve vertikální rovině vysledovatelné jak ve sboru, tak v hudebních nástrojích.

Formální řešení první části bych ze svého úhlu pohledu charakterizoval jako „monotematicky evolučně se rozvíjející proces." Její časové trvání má cca 4 minuty (jde opět, podobně jako v op. 16, o druhou nejdelší část na úvod cyklu). Nicméně z důvodu přehledného proporčního členění jsem naznal, že část lze „rozložit" do tří dílů **A** (1.–22. takt), **B** (23.–44. takt), **C** (45.–73. takt) + **Coda** (74.–79. takt).

Dalšími tektonickými prvky, které mají pro výstavbu úvodní části zásadní význam, jsou: výrazové agogické změny, dynamické střihy, vytříbená imitační práce ve

způsobu kompozice pěveckých partů v obou sborech a způsob řešení jejich mixtury.

V té souvislosti vnímám rovněž jako velmi důležitou diferenciaci mezi pěveckými liniemi, které jsou v obou sborech interpretovány tzv. tutti (v blocích), a naopak „krystalicky" vystupující fráze či kratší segmenty zpívané sólisty jednotlivých hlasových sekcí. Tyto poskrovnu uplatněné, zato však nápadité vstupy sólistů, mají zásadní vliv na kompaktní vyznění hudební textury této části.

Metrický průběh je zde také značně proměnlivý (evoluční). Co se týče zápisu jednotlivých temp, užívá Kurtág v tomto sborovém cyklu jak slovních označení, tak rovněž označení tempa číselným koeficientem (v úvodu této části i částí následujících).

Rozhodl jsem se, že budu v průběhu analýzy uvádět pouze slovní označení tempových předpisů.

Introdukční plocha (dílu **A**) má 14 taktů. Tempové označení je specifické – *Con moto, ben tenuto, in stile popolare.* V úvodních 10 taktech se exponují ve *forte* dynamice oba sbory spolu se čtyřmi akordeony.

Jako základní „téma" části spatřuji šestitónovou frázi na úvodní verš *„I skučno i grustno".* Fráze je ještě „motivicky" rozdělena na polovinu, tzn. 3+3 tóny (každá trojice tónů je pod legátovým obloučkem). Toto signifikantní členění „jednolitého tematického toku" prostupuje celou první částí. Šestitónové téma je na základě motivické práce v jejím průběhu melodicky i rytmicky varírováno, zkracováno či sekvenčně transponováno. Zmíněné časté střídání metra dává hudebnímu toku onen evoluční až zneklidňující charakter. V horizontálním melodickém průběhu je ve všech hlasech převažující princip chromatiky.

Ve vertikále jsou v rámci introdukční 14taktové plochy většinou uplatněny septimové a nónové akordy, často s přítomnou tenzí tritónu uvnitř akordické stavby. Aspekt chromatiky je v akordické (harmonické) složce také často použit (nelze však hovořit o „úplných" clusterech).

Řešení rytmické práce v rámci vzájemné komparace obou sborů (Coro I, Coro II) je většinou v celé první části komplementární (v instrumentaci nástrojové složky je princip tohoto rytmického řešení uplatněn simultánně).

Tempový předpis *pochissimo stentato* v taktech 10–14 a dynamický „střih"

do *p, dolce poco espr.* hudební tok zklidňuje a introdukční plochu uzavírá. Sbor v rámci těchto 5 taktů dynamicky „vyklene" slovo *„želanija!*" *(„přání").* V 11. taktu se připojují obě harmonia a ve zvuku i barvě následný hudební průběh obohacují.

Další tektonické dění v taktech 15–22 (dílu **A**) je uspořádáno v obdobných dříve popsaných intencích. Od taktu 18 začnou vystupovat 3tónové melodické segmenty (v kontrapozici sborovému zvuku *tutti)*, které jsou střídavě imitované sólisty z 1. a 2. basu. V těchto celkem pěti expresivních imitacích zaznívá slovo *„naprasno*" *(„zbytečně").* Celý osmitaktový úsek vnímám jako první výraznou gradační plochu úvodní části, v níž Kurtág pracuje paralelně vždy se dvěma rytmickými pásmy. (V rámci dílu **A** je zhudebněna 1. sloka básně).

Subjektivně bych charakterizoval následující 21taktovou plochu (taktů 23–44 dílu **B**), s odkazem na tradiční formální terminologii, jako jakési „kulminační provedení". Z nejvýrazněji nově vyvstávajících aspektů v tomto (středním) díle bych vyzdvihnul agogiku a s ní související kinetický hudební spád. Uvádím pro příklad prostřednictvím grafického zobrazení četnost tempových, dynamických a výrazových předpisů během této (pouze) 21taktové plochy. Domnívám se, že hlavním důvodem pro volbu prudkých agogických zvratů byl skladateli zcela přirozeně obsah veršů.

Calmo (23-25 takt) –	**sub. a tempo** (26-28 takt) –	**sub. meno mosso** (29-33 takt) –	
P, *poco espr.*	***f*** *subito*	***ppp,*** *leggiero*	***pp,*** *pesante*
sub. a tempo (34-36 takt) –	**Sostenuto** (37-41 takt) –	**poco a poco *più scorrevole*** *(42-44 takt)*	
con slancio poco ***f, mp-f,*** *cresc., dim.,* ***ppp (pp)****,* ***p***		*comminciando quasi grazioso, poco a poco più e più disperato,* ***f*** *molto errecto, isterico*	

V úseku *Calmo* je v sedmi imitačních nástupech „exponováno" slovo *„ljubiť*" *(„milovat").* Hudební zpracování je řešeno prostřednictvím intervalového výběru: malé, velké a zvětšené sexty. Sbor zde zpívá a cappella.

Na ploše *sub. a tempo* v rámci dynamického zvratu je dvakrát naléhavě vznesena otázka *„no kavo že?*" *(„ale koho?").* Při druhém opakování se ve 27. taktu (zmíněným duplicitně homofonním způsobem) připojují čtyři akordeony a o takt později i 2. harmonium.

V následující 6 taktů trvající ploše *sub. meno mosso* imitační práce ve sborové

sazbě eskaluje. Ještě zřetelněji podle mého názoru zvukově vyvstává rytmická bohatost v jednotlivých hlasech, což je patrné i v rafinovaně zkomponovaném rozlišení artikulací (především *tenuto, legato* a *staccato*). V tomto úseku rozepisuje Kurtág sbor až do osmihlasu.

Na plochách *sub. a tempo* (34.–36. takt) a *Sostenuto* (37.–41. takt) je uplatněna nápaditá bloková práce, v jejímž průběhu zazní v jedné sborové vrstvě gradační fráze na text *„ně vazmožno"* *(„nemožné")*, nad ní se „překlenuje" další vrstva sboru s textem *„a věčno ljubiť nevazmožno"* *(a napořád milovat, to je nemožné").* Kurtág navíc do této „evoluční kulminace" napsal opět krátký tklivý vstup sólového basu, který sestává pouze ze dvou tónů *b-des*[1] a přednese slovo *„ljubiť".*

V následujících čtyřech taktech (38–41) vzniká působivá percepční „rozkolísanost"; jelikož většina zpěváků z basové sekce (která je v tomto úseku rozdělena do 6hlasu) pokračuje v kontrapunktickém vokálním projevu, zatímco pěvci z 5. a 6. basu se „separují" a v parlandu *ad. libitum* cca 2–3krát odříkávají text: *„tam prošlovo nět i sleda"* *(„tam není minulosti ani stop").* Je tedy možné simultánně naslouchat (funkční) kombinaci plně komponované hudby a řízené aleatoriky.

Třítaktová gradační plocha středního dílu (**B**) *poco a poco più scorrevole*, kombinuje tyto kompoziční aspekty: blokovou imitační práci (v Coro I + Coro II) na bázi zmíněné (částí prostupující) 3tónové fráze v legatu, ve sborové vrstvě (dělených basů) je zabudován výrazový glissandový prvek, který v eskalované gradaci dílu **B** přejde i do ostatních sborových hlasů (Příloha č. 1). Jako velice zvukově a výrazově účinný element spatřuji v partu čtyř akordeonů uplatněnou hru tremolo (*tremolo irregolare, interrotto*). V jediném taktu (44) této celé úvodní části, který má výrazový předpis *molto errecto, isterico,* se akordeony rytmicky izolují od sboru (vzniknou tím pádem čtyři samostatné rytmické vrstvy). Vnímám toto kompoziční řešení jako (Kurtágem) důmyslné a citlivé porušení pravidla (zachovávat princip zdvojení sboru a hudebních nástrojů). (V rámci dílu **B** je zhudebněna 2. sloka básně).

V závěrečné ploše (dílu **C**, takty 45–79) se dříve uplatněné tektonické prostředky repetují, varírují a dovršují. Zmíním jen několik nových aspektů, které výraz části umocňují: Variabilita ve způsobu zpracování otázky *„čto strasti?"* *(„co vášně?")*, extrémní intervalové skoky ve sborových hlasech (např. v taktech 47–48 zpívá 1. a 2. soprán sestupný interval fis[2]-g), náročné rozsahové požadavky (např.

sólové basy mají psanou sestupnou melodii v taktech 45–47; Fis-F-E-d-cis-Cis) nebo v taktech 57–58 klesají sopránové a altové hlasy (Coro II) v průběhu svých melodií až k tónům *es* či *f.* Zmíněné dvoutaktí s užitím velkých (čtvrťových) triol vytváří zároveň nápaditou sekundární rovinu vůči komplementární rytmické práci s vrstvami v prvním sboru (Coro I). (V rámci dílu **C** je zhudebněna 3. sloka básně).

Posledních šest taktů (74–79) lze vnímat jako quasi **Codu**, která skýtá výrazový předpis *ancora più disperato.* Hlasy spolu s instrumenty jsou v ní zpracovány v homofonních akordických sazbách, hudební tok je přerušován rafinovanými cezurami, výrazový účinek je znovu umocněn (vkusnými) glissandovými efekty, působivou rovinu sehrává v neposlední řadě dynamika, která stále narůstá až k závěrečnému *fff.*

„Noč, ulica, fonar, apteka"

Alexanedr Blok

Noc, ulice, lampa, apatyka (1912)

Noc, ulice, lampa, apatyka,

prázdnota, marnost, smutný svět.

Čas ničeho se nedotýká,

všechno je stejné v běhu let.

Zemřeš – a začneš znova rázem,

vrátí se věcí tisíce:

Noc, kanál, mříž bílá mrazem,

apatyka, lampa, ulice.

Obsahově se druhá část cyklu zaměřuje na popis vjemů a prožitků, které mohou být v lidském životě zcela obyčejné nebo naopak mohou vyvolávat konkrétní důležité vzpomínky a asociace. V celkovém vyznění Blokova textu znovu převažují spíše negující konotace související se „zacykleností koloběhu života" a jeho

bezvýchodností. Hudebně jde z mého pohledu o „kompaktně plynoucí atmosférickou plochu." Časovou duratou se jedná o nejdelší část cyklu – cca 6´45´´.

Kvůli přehlednosti formálního členění a proměn ve faktuře, je možné druhou část rozdělit na tyto díly: **A** (takt 1-16), **B** (takt 17-39), **C** (takt 40-59), **D** (takt 60-70), **A´** (takt 71-80).

Dále uvedu z hlediska rozboru nejvýraznější „události", které se dle mého názoru v průběhu jednotlivých dílů uskuteční.

Základním tektonickým parametrem prostupující celou částí je princip prodlevy (především ve vysokých ženských a mužských hlasech). V její opozici stojí opakování slova *„Noč"* *(„noc")* v artikulaci *staccatissimo*.

Tempový předpis dílu **A** je *Adagio* (na rozdíl od 1. části *I skučno i grustno* je pomalé tempo s minimálními odchylkami homogenní bází celé druhé části).

V prvních 7 taktech je převažující diatonika. Osobně vnímám jako centrum tón C, od kterého se odvíjí další melodicko-harmonické dění (Příloha č. 2). Zmíněná prodleva započne v 1. tenoru (Coro I), od 2. taktu i v obou tenorech (Coro II). Od 8. taktu je diatonika pozvolna „rozmělňována" chromatickými paterny nepravidelných rytmických útvarů (např. trioly, kvintoly, septoly) a melismaty uvnitř nich.

V dílu **B** se preference tónového uspořádání plynule překlenou z diatoniky do chromatiky. V taktech 17-23 vyvstává kontrapozice dvou pásem: 1. dlouhé tónové výdrže (prodlevy) a 2. izolované paterny deklamačního charakteru, které jsou v úseku exponovány 3krát v tenorech a basech obou sborů – většinou mají výrazový předpis *in fretta* (ve spěchu). Od taktu 24 se připojí instrumentální složka (lesní roh in F a 2 trombóny); ty znovu v unisonu citlivě „dobarvují" zpěváky (do taktu 32). V posledních 8 taktech tohoto dílu doznívá sbor a cappella.

Díl **C** nese tempové a výrazové označení *Largo, molto piano.* Chromatika je více „provzdušněna" principem biakordické stavby v homofonních sazbách obou sborů. Nástup dvou violoncell (v unisonu s některými sborovými hlasy) pouze v taktech 43-46 je dle mého názoru z hlediska obecné instrumentační proporce zvláštní až diskutabilní řešení, nicméně Kurtágovi nejspíše šlo především o jemné témbrové nuance a obměny. Z tohoto úhlu pohledu jejich „zapojení" i na tak krátkou dobu ve zvukovém výsledku působí funkčně a přesvědčivě. V taktech 48-59 se za

výrazového předpisu *poco più scorrevole* započne faktura více evolučně komplikovat a polyrytmicky členit. Zřetelně vyvstávají v horizontále kvartové melodické postupy (v basech obou sborů v unisonu se 2 trombóny a lesním rohem). Je zajímavá kontrapozice agogického „akcelerujícího" spádu a předepsané *diminuendo molto sempre poco string.*, které však vychází z nízké dynamiky *ppp* (takty 56-60).

O to více překvapivě může zaznít rezolutní *sub. ff* na poslední osminu taktu 60 v začátku dílu **D**. Jeho další „náplň" sestává z převažujících čtyřhlasých homofonních sazeb (zejm. chromatických, sekundových, kvartových a septimových souzvuků). Je pozoruhodné, že pouze v taktech 60-61 (nejspíš kvůli zvukové intenzitě), Kurtág připojil ke 2 trombónům také 2 trubky. Dále si sborové vrstvy odpovídají a v mixturách se vzájemně prolínají. Dynamika hned záhy v taktu 60 klesá a až do konce dílu (do taktu 70) převažuje *pp-p*.

Závěrečný díl **A´** začne v taktu 71 velmi sugestivní kombinací – nástupem timpánu, velkého bubnu, tam-tamu a 2 trombónů v *pp* spolu s basy druhého sboru. Od taktu 72 je tempo jasně zformulováno: *Adagio, come prima.* Polyakordická výstavba zde je uplatněna velmi zřetelně, zmíním jen současně znějící harmonické dění první poloviny taktu 72: (Coro I: b moll, a moll, G Dur; Coro II: F Dur, E Dur). Další materiál až do konce užívá prostředků exponovaných v úvodním díle **A** – tj. dlouhých tónových výdrží, opakování slova *Noč* a prostupujících krátkých deklamačních modelů. Celá druhá část dozní ve slabé dynamice „rozjasněným" akordem E Dur – *quasi niente.*

„Věčerom sinim"

Sergej Jesenin

Večer byl modrý (1925)

Večer byl modrý, měsíc byl jasný,

tehdy jsem býval mladý a krásný.

Nic není jisté, nic není stálé,

vše letí kolem do věčných dálek.

V srdci je chladno, nic nechce kvésti…

Měsíční noci! Mé modré štěstí!

Tempovým předpisem *Vivo* a výrazovým interpretačním údajem *sonore* se počíná odvíjet třetí část cyklu. Ta má celkem 48 taktů a délku trvání cca 1´40´´. Základem instrumentální složky (podobně jako v 1. části *I skušno i grustno*) zůstávají znovu čtyři akordeony a dvě harmonia. Organicky jsou v průběhu integrovány další v předchozích částech užité nástroje (lesní roh in F, 2 trubky, 2 trombóny, 2 violoncella) – nově 2 housle, 2 violy a 2 harfy. Instrumentář se tedy v této třetí částí začíná analogicky zcelovat a rozšiřovat.

Proporčně lze část rozdělit na díly **A** (takty 1-12), **B** (takty 13-30), **C** (takty 31-48). V rámci těchto dílů je možné z tektonického hlediska diferencovat tři formotvorné vrstvy: **a** (lidový nápěv), **b** (delší akordické zázněje), **c** (skandované výkřiky), **d** (výrazové parlando).

Úvod harmonicky navazuje na část předchozí (*„Noč, ulica, fonar, apteka"*); rozdělený ženský sbor (Coro I) začíná akordem E Dur. Celá 12taktová plocha **(A)** skýtá výrazně expoziční typ hudby. Uplatňují se v ní dělené ženské hlasy obou sborů (Coro I, Coro II). Čtyři akordeony (obdobným způsobem jako v 1. části) zpěvní hlasy na bázi unisona zdvojují (dublují). Metrum je pravidelné - 2/2 případně v 8. taktu 3/2 takt a opět návrat do 2/2 taktu až do konce expoziční plochy.

Hlavní tematická linie a zároveň určitá „periodická pulsace" je situována do Coro I (také do 1. a 2. akordeonu); ženské hlasy v Coro II (spolu se 3. a 4. akordeonem) komplementárním způsobem hudební dění doplňují a výrazovým charakterem 1. sboru tzv. „přizvukují."

Hudební náplň dílu **A** může do značné míry evokovat ruskou folklórní hudbu (vrstva **a – lidové** nápěvy). (Subjektivně mi Kurtágem zkomponované téma ve „stylovém názvuku" asociuje sbor ženců z opery *Evžen Oněgin* P. I. Čajkovského). Kompozičním zpracováním je hudba (formotvorné) vrstvy **a** v celé třetí části napsána sekvenčně (nejčastěji „percepčně" s posuny v sekundových intervalech). V dílu **A** zůstává latentně „tonálním" centrem akord E Dur.

Dalo by se říci, že ve třetí části je užitý materiál (v rámci cyklu) nejvíce „tradiční" (ve smyslu harmonie, která hojně užívá akordů terciové stavby, zmíněných sekvencí a periodického členění – především ve vrstvách **a**).

Od taktu 13 nastoupí plocha dílu **B** (má celkem 17 taktů). Výrazovým a dynamickým kontrastem je zejména hudba vrstvy **b** (delší akordické zázněje). Ta začíná nástupem dělených tenorů (Coro II) spolu se dvěma harmonii v *pesante sub. pp* a ve vertikále pracuje s biakordikou (především zvětšenými kvintakordy a kvartovými akordy) opět sekvenčním způsobem, který je ale tentokrát zřetelně evoluční. Do tohoto jemně se proměňujícího quasi „statického půdorysu" vstupuje vrstva **c** (skandované výkřiky) za předpisu *f disperato* v dělených ženských hlasech obou sborů. Tyto kontrastující vstupy užívají spíše „ostřejších" disonancí (hlavně sekundy a septimy). Od taktu 17 nastoupí nejdříve dělené mužské hlasy (Coro II) a recitují část z textu (opět) na bázi řízené aleatoriky, od taktu 21 se obdobným způsobem připojí i dělené ženské hlasy (Coro II) – jedná se o (novou) vrstvu **d** (výrazové parlando). V taktech 27-30 po doznění parlanda se v sopránech a altech 2. sboru objeví na krátkou chvíli nový tektonický prvek- tj. akcentovaný synkopický rytmus. Zároveň s ním se v instrumentáři připojí i 2 harfy, které plní dle mého názoru v celé části především podpůrnou témbrovou a „zvukomalebnou" funkci.

Zároveň v 18. taktu nastoupí v dynamice *pppp, lontano* fragmentárně zaznívající vrstva **a** (lidový nápěv). Tato evoluční kompoziční práce se třemi rozličnými vrstvami „kulminuje" až do konce středního dílu **B**.

Faktura závěrečného 18 taktů trvajícího dílu **C** se vyznačuje řídkou, a především dynamicky subtilní instrumentací v nástrojích. Ve sboru jsou simultánně s instrumentářem na způsob určitých reminiscencí kombinovány fragmenty vrstev **a** (lidový nápěv) a **b** (delší akordické zázněje).

Od taktu 37 až do konce třetí části Kurtág opatřil notový zápis údajem *poco a poco dim. e string. al fine*, který se váže k repetitivnímu, „souhrnnému" dění v obou vrstvách. Prvek opakování určitého modelu (či slova) v závěru, je obdobný jako v předchozí druhé části, tj. „*Noč, ulica, fonar, apteka*" (Příloha č. 3).

Jako nejvíce účinný tektonický prostředek v průběhu celé (třetí) části vnímám proměnlivost charakteru a hudebního výrazu v rámci uvedených dílů **A-B-C**, byť jednotný tempový údaj (pouze s drobnými odchylkami) zůstává od začátku *Vivo.*

Preference různých notových délek (např. od taktu 13 v díle **B** jsou to celé hodnoty) dávají hudební působivosti zvláštní „mrazivé vyznění", byť rychlé tempo (*Vivo)* přetrvává jako víceméně stabilní údaj. Toto řešení dle mého názoru zajišťuje, že ona „svižná" pulsace zůstává stále latentně přítomná i ve statických plochách. Tím pádem hudební vývoj nepostrádá určité vnitřní napětí a tah.

„Kuda mně detsja v etom janvarje?"

Osip Mandelštam

Kam jen jít v lednu? (1937)

Kam jen jít v lednu, kam v tomto kraji?

Město je jako omotané řetězy,

až k zbláznění – nebo se mi zdají

všechny ty petlice, zámky na dveřích?

Punčošky ulic táhnou do pasti,

prázdnotou ulic vítr komíhá,

kdosi se kradmo plíží podél zdi

a zpoza rohu kdosi vybíhá.

Do jámy padám, do tmy, do nikam,

po zmrzlé vodě kloužu po strmé stěně.

Drápu se ven, mrtvý vzduch polykám

a havrani se vznesou poplašeně.

Zoufale volám na ně za letu,

skrz starý trychtýř, celý mrazem ztuhlý:

Čtenář a rádce! Doktor ať je tu!

Chci s někým mluvit – byť na žhavém uhlí!

Jelikož Kurtág mnoho kompozičních atributů (dříve exponovaných nebo jen naznačených) uplatnil v rámci tektonické výstavby cyklu již v předchozích částech,

rozhodl jsem se z analytického hlediska následující čtvrtou část pojmout více schematicky:

Časová durata čtvrté části je cca 2´50´´.

Formálně ji lze rozčlenit na pět dílů: **A** (takty 1-22), **B** (takty 23-33), **C** (takty 34-50), **A´** (takty 51-63), **D** (takty 64-86).

V tempovém rozvržení je uplatněno (v základu) hlavně *Presto* (díly **A** + **A´**), z něhož vychází další agogické dění, např. předpisy jako *pesante, sempre quasi in tempo* (takt 21-28), *più agitato* (takt 29-31) nebo *poco stentato, ma impaziente* (takty 32-33) v dílech **A** + **B** a následně *Tempo I* v díle **A´**. Na ploše dílu **C** je naopak vepsáno *Sostenuto* a v závěrečném 22taktovém dílu **D** je tempový vývoj „vygradován" v *Prestissimu*. Tato agogická „pestrost" může opět v analogické posloupnosti odkazovat na podobné skladatelovo počínání v první části cyklu (*„I skučno i grustno"*).

Formální a instrumentační řešení naopak více koresponduje s druhou částí (*„Noč, ulica, fonar, apteka).*

V instrumentaci využil Kurtág (spolu se sborem – Coro I, Coro II) pouze žesťového ansámblu, tzn. nástrojů: lesní roh in F, 2 trubky, 2 trombóny, které jsou uplatněny v dílech **A** + **A´** (opět na bázi unisona s melodickými liniemi sboru). V ostatních plochách (díly **B**, **C, D**) zpívá sbor a ceppella.

Po celou dobu je převažující evoluční typ hudby. Časté střídání metra sestává ze čtvrťových taktů (v dílech **A**, **C**, **A´**, **D**) a z taktů, v nichž je hlavně uplatněna spíše atypická počítací hodnota, tj. osmina s tečkou (v díle **B**).

Melodika je dalo by se říci velmi exaktní a „rázná" a to zejm. v dílech **A** + **A´**. Buduje se na základě převažující chromatiky, intervalových skoků – hlavní jsou triton, kvinta, sexta, septima, nóna, ale i větší intervalové skoky. V oblasti výrazu jsou důležité akcenty, artikulace např. *marcato (marcatissimo), staccato*, repetované tóny a nezanedbatelný je prvek espressivních glissand. (V rámci dílu **A** je zhudebněna 1. sloka básně).

Díl **B** je vyplněn především krátkými melodickými modely, které v rámci polyfonického řešení (v obou sborech) celkově zastávají dle mého názoru hlavně funkci témbrovou. Jde opět o kompoziční práci s více vrstvami sboru (a cappella). Kromě zpěvního projevu jsou v této ploše zabudovány i aspekty deklamační, které

jsou rozlišeny i ve způsobu notace. (V rámci dílu **B** je zhudebněna 2. sloka básně).

V díle **C** je glissandový element více rozvinut. Ve zvukovém výsledku je dominantní témbrová složka a ve výrazu určité „niterně beznadějné vyznění".

Od taktu 47 nastoupí (v druhém plánu) opět vrstva krátkých modelů, která byla dříve exponována v díle **B**. V taktu 50 se oba sbory v této vrstvě spojí a na její bázi je díl **C** vygradován. (V rámci dílu **C** je zhudebněna 3. sloka básně).

Díl **A´** začíná od taktu 51. Tektonickým a instrumentačním řešením jasně odkazuje na úvod části (1. sloka). Jedinec (básník) jakoby v první polovině 4. sloky, která je v díle **A´** zhudebněna, hledal východisko ze situace, jejíž problematika je v 1. sloce předestřena. V taktech 51-58 hrají opět se sborem žestě (2 trombóny a 2 trubky), vyvrcholení dílu v taktech 59-63 je ponecháno sboru a cappella v závěrečné dynamice *f crescendo molto* (Příloha č. 4).

23taktová plocha závěrečného dílu **D** čtvrtou část uzavírá. Jejím nástupem dojde k dynamickému zlomu – sólový soprán začne zpívat za předpisu *p-mp dolce, sonore, con abbandono (sladce, zněle, opuštěně).* Hudebním zpracováním tohoto dílu nabyde výraz zvláštně jemného „espressivního zvnitřnění". Toto zpracování dále sestává ze dvou komplementárně se doplňujících vrstev v ženských hlasech (Coro I, Coro II), které ostentativně repetují krátké modely v legatu. Od taktu 69 se začnou připojovat i mužské hlasy v rámci doplňující (třetí) vrstvy. V taktech 74–75 ještě dojde k dynamickému střihu do *ff* a následnému diminuendu do slabé dynamiky *pp legatissimo*. Faktura je v posledních 11 taktech řídká a zvláštní „tajemně introvertní atmosféra" ve výrazu přetrvá až do konce. (V rámci dílu **D** je zhudebněna $^{2}/_{2}$ 4. sloky).

Domnívám se, že v této čtvrté části se Kurtág při zhudebnění výrazně přiklonil ke „zvukomalebným prostředkům". (např. ostré akcenty žesťových nástrojů s energicky zpívajícím sborem v dílech **A** + **A´** mohou posluchači „mrazivou lednovou atmosféru" vcelku dobře evokovat).

Také zde shledávám určité podobnosti se zpracováním (rovněž) čtvrté části *„No kak uznať mně*" z předešlého analyzovaného cyklu *Omaggio a Luigi Nono,* op. 16 – především se jedná o užitou výrazovou ráznost, pregnanci a úsečnou artikulaci.

„Raspjatije"

Anna Achmatova

Ukřižování (1939)

Magdalena padla a vzlykala,

hrůzou ztuhnul milovaný žák,

jen na matku, jež mlčky stála,

neodvážil se nikdo stočit zrak.

V předposlední básni Anny Achmatovové je ponechán hudebním zpracování prostor pro vyznění sboru a cappella, který jen v krátkém úseku „podpoří" Harmonium II (v taktech 17-18). Analogii tohoto instrumentačního řešení lze nalézt v druhé části *(„Noč, ulica, fonar, apteka")*, ve které se pouze v taktech 43-46 objeví 2 violoncella (jak bylo dříve uvedeno). I v těchto nuancích se tedy prostředky užité v rámci výstavby makroformy cyklu stmelují.

Text odkazuje na inspiraci křesťanskou tematikou. Domnívám se, že pro samotnou básnířku byla tato umělecká licence do značné míry osobní výpovědí, jelikož sama (jako matka) zažila věznění svého syna (ten byl Stalinským režimem odsouzen v roce 1938 na pět let nucených prací).

Durata páté části je cca 3´30´´.

Formální díly jsou: **A** (takty 1-13), **B** (takty 14-33), **C** (takty 34-44).

Tempový předpis je v úvodu *Grave, con slancio*

Jako nejpůsobivější element spatřuji v celé části (tektonickou) práci s psychologickým časem. Podobně jako dříve v části třetí (*„Věčerom sinim")*, ve které Kurtág zvláštního percepčního napětí dosahuje dříve zmíněným zachováním jednotného tempa *Vivo* (i ve statických plochách); zde – v části *„Raspjatije"* je, zdá se mi, působivého psychologického účinku docíleno především evolučním vývojem v oblasti rytmu, metra a rovněž jemnými tempovými odchylkami (podobně jako ve třetí části), případně ostrými tempovými střihy.

V díle **A** je tato práce s časem nejzřetelněji vidět na postupné diminuci triolového rytmu – tj. nejdříve je (první) slovo *„Magdalena*" exponováno v triolách celých hodnot, dále půlových, čtvrťových a v 5. taktu osminových. Od 6. taktu dochází k nápadité práci s metrem a jeho zápisem – např. 4+3+2/8 takt nebo v 7. taktu 1/8 + 3/4 takt.

V taktech 7-13 pokračují oba sbory (Coro I, Coro II) ve dvou simultánně probíhajících vrstvách, které se rytmicky prolínají a doplňují.

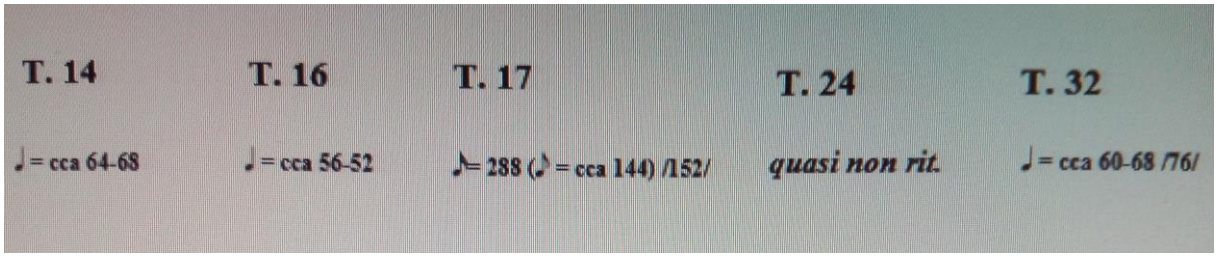
Zároveň chci v této 7taktové ploše demonstrovat Kurtágovu vytříbenou práci s dynamikou. Ta hraje důležitou roli ve většině jeho tvorby, proto je níže uvedený graf této plochy pouze jistým „ukázkovým exkurzem". (pozn. zkratka **T.** = takt)

T. 7: ***ff***; **T. 8:** ***sub. pp*** *cresc. molto*; **T. 9:** ***sub. p*** *cresc.*; **T. 10:** ***sub. p*** *cresc. molto*; *poco* ***f*** *sempre molto cresc*; **T. 11:** ***sub. mp*** *cresc. molto*; **T. 12:** ***ff***; **T. 13:** ***f****, cresc.*

Vertikála v díle **A** sestává zejména z kvintových a septimových souzvuků.

Následný díl **B** je „protkán" hlavně chromatickým lineárním pohybem „pulsujících" šestnáctinových hodnot, které jsou uplatněny buď v souvislejším melodickém vývoji, nebo naopak jako kratší (často akcentované) segmenty. Nezřídka se také objevuje tečkovaný rytmus.

Nízká dynamika 23taktové plochy tohoto (středního) dílu se pohybuje v rozmezí *p-pppp.* Jako nejpozoruhodnější v díle **B** spatřuji agogický vývoj založený na jemných nuancích tempových změn (obrazec znázorňuje vývoj temp v díle **B** v rámci uvedených taktů):



V taktech 32–33 se navíc Kurtág opět uchýlil k působivé kombinaci zpívaného projevu (dělené basy v Coro II) s šepotem (parlandový projev v ostatních hlasech-Coro I + Coro II). Toto „dvojtaktí" obsahuje zhudebněný druhý verš básně: v českém překladu – *„hrůzou ztuhnul milovaný žák*". Po výrazné cezuře v taktu 33 dojde k určitému „přemostění" prostřednictvím vstupu sólového tenoru (z Coro II) do závěrečného dílu **C**.

Tento díl (**C**) shledávám zajímavý především po harmonické stránce, s tím, že předešlé rozebírané postupy a harmonicko-melodický vývoj do závěrečné 11taktové (quasi statické) plochy konzistentně vyústí.

Tempové označení *sostenuto* má díl v průběhu taktů 34–38 spolu s výrazovým předpisem *p, dolce, semplice*. Oba sbory se vzájemně „prolínají" v homofonních akordických sazbách.

Dovolím si na tomto místě uvést subjektivní vnímání hudby v souvztažnosti s básnickým obsahem, který „popisuje" výjev matky (Panny Marie) a přeneseně „přibližuje" její psychický stav v momentě, když vidí umírat svého syna (Ježíše Krista).

Opětné převažující kvintové souzvuky ve vertikále lze pojmout či vyložit si jako symboliku „otevřenosti nebes", k tomu v kontrapozici stojí chromatické průchody (především v basech obou sborů) – ty naopak vnímám, že evokují „stav úzkosti a stísněnosti", který prožívá matka, jíž umírá syn.

Od taktu 38 se hudební tok dostane do tempa *Molto largamente*, které přetrvá až do konce části. Dvě vrstvy v rámci Coro I a Coro II se započnou odvíjet rytmicky simultánně, ale hned v průběhu následujícího taktu 39 se osamostatní a „nezávisle provázané" zůstanou po dobu závěrečných 5 taktů (takty 40–44).

Za zmínku stojí velice zvukově působivý harmonický progres v taktech 41–44:

Ten je vybudován na základě polyakordických sazeb uvnitř faktury, které se prostřednictvím blokové sborové práce prolínají. Jako signifikantní pro výsledný harmonický zvukový účinek, shledávám přetrvávající chromatické napětí mezi nastupujícími akordy. Rozhodně neméně důležitým faktorem pro dosažení adekvátního zvukového účinku je i zvolená (sborová) mixtura v rámci (hlasových) registrů.

Jako určitá stabilní konstanta zůstává od taktu 41 až do konce proznívající akord D Dur v ženských hlasech (Coro I). Z hlediska přesné harmonické terminologie se v taktu 41 (od poloviny 1. doby) jedná o zvětšeně velký septakord *b-d*^{1}*-fis*^{1}*-a*^{1}, ze kterého v následujícím taktu „zůstane" trojzvuk kvintakordu D Dur.

Do něj nejdříve „vstoupí" v taktu 42 sled tří kvartových akordů v mužských hlasech (Coro II), tj. s tóny *G-c–f*; *c-f-b; f-b-es*^{1} a tento harmonický progres dospěje do akordu Des Dur v taktu 42. Rytmicky souběžně zaznívá „v základu" v ženských

hlasech (Coro II) také kvintakord D Dur v blokovém postupu obohacen o průchodné melodické tóny e^1 – gis^1 v altech. V taktech 42–44 pak následují v chronologickém sledu tyto (polyakordické) sazby kvintakordů (v obou sborech):

T. 42: D Dur současně s Des Dur + As Dur; D Dur současně s Des Dur+ C Dur

T. 43: D Dur současně s C Dur + (od 3. doby) se opět připojí akord Des Dur

T. 44: D Dur současně s C Dur + Des Dur (v rámci 2. a 3. doby doznívá jen akord D Dur)

V akordických sazbách je sborem opakováno slovo *„Ne posměl"* *(„neodvážil se")*. Část končí v dynamice a výrazu *ppp, destinto* (Příloha č. 5).

„Pora…"

Marina Cvetajeva

Je čas… (1941)

Je čas sundat šperky,

je čas změnit slova,

je čas zhasnout lampu

nad vchodem…

Lakoničnost básnického vyjádření v závěrečné části podle mého názoru Kurtágovu kompozičnímu stylu (v rámci cyklu) nejvíce konvenovala. Lze si jen domýšlet, co musela prožívat autorka básně Marina Cvjetajevová, když text napsala jen asi rok před svou smrtí (v roce 1942 spáchala sebevraždu).

Instrumentář je v šesté (závěrečné) části zastoupen nejpočetněji; vedle sboru (Coro I + Coro II) jsou dále v partituře: tympány, velký buben, tam-tam, 4 zavěšené činely (různých velikostí), zvony, marimba, gong, celesta, klavír, 2 harmonia a 2 harfy.

Durata je srovnatelná s částí předchozí (*„Raspjatije")*, tzn. cca 3´30´´.

Formální díly lze rozdělit následovně: **A** (takty 1-5), **B** (takty 6-9), **A´** (takty 10-14), **B´** (takty 15-20), **A´´** (takty 21–28), **C** (takty 29-35).

Metrická pulsace je v průběhu části de facto neměnná – na 3 doby („volnost" její

interpretace je zcela „ve službách" hudebního a celkově zvukového výrazu spolu s básnickým obsahem.

Faktura je zde vybudována na bázi převládající homofonie.

Díly **A**, **B**, **A´**, **B´**, **A´´** mají „kontinuální" tempový předpis *Calmo, semplice, poco andante (in 3)*

Ve vertikále se v průběhu dílu **A** vyskytují septimové, sekundové, nónové, kvartové, tritónové i terciové souzvuky. Tento „souzvukový" materiál prostupuje celou částí (tzn. je signifikantní i pro díly **B**, **A´**, **B´**, **A´´**), (Příloha č. 6).

Hudebním nástrojům je povětšinou opět přidělen identický „tónový výběr", který je nakomponován sboru. Na druhou stranu instrumentální ansámbl zde představuje (v rámci celého cyklu) nejvýrazněji svébytný aparát. Především tedy po zvukově-témbrové stránce jsou sbor a nástroje dvě kooperující rovnocenné složky hudebního dění. Faktura dílu **A´** je ve všech parametrech velice podobná. Rozdílnost je patrná v rozšířené instrumentaci (nástup 2 harmonií od taktu 12), dále pak v harmonii (např. od taktu 11 mají obě harfy více „zahuštěné" akordické sazby).

V té souvislosti zmíním díly **B** a **B´**, ve kterých hrají jen nástroje a sbor nezpívá. Tyto díly zároveň fungují jako určité instrumentální spojky či mezihry. Perkuse (melodické i nemelodické) se v nízkých dynamikách kompaktně doplňují a ve zvuku na sebe plynule navazují (pozn. klavír je zde do značné míry také uplatněn jako „bicí" nástroj, jelikož kromě přirozené hry – *ordinario* mu Kurtág předepsal hru uvnitř nástroje – „ve strunách"). Osobně shledávám instrumentaci ploch těchto dílů jako velice sofistikovanou, převažující úspornost ve všech aspektech má za následek v konečném zvukovém výsledku nesmírně účinný až sugestivní efekt. Atmosféra hudebního výrazu může být (při kvalitní interpretaci) skutečně „magická".

V díle **A´´** stojí znovu za zmínku harmonický vývoj. Tempové označení je specifikováno – *molto pesante.* Jedná se o plochu mezi takty 22-27. Sbor i nástroje nastupují homofonně. Jako příznačný rys vnímám stabilně oscilující tenzi mezi (zahuštěnými) durovými a mollovými akordy; stabilní „harmonickou" prodlevu souzvuku velké septimy, tj. *D-Cis* „drží" v tomto 6taktovém úseku sopránové a tenorové hlasy obou sborů (jsou mimo jiné zdvojeny i flažolety v harfách).

V taktu 22 „v základu" zůstává zvětšený kvintakord F Dur s přidanou čistou kvartou a velkou sextou; v taktu 23 pak akord F moll s průchodným „disonantním" melodickým tónem *A*; v taktu 24 zazní sekundakord tvrdě malého septakordu G Dur s průchodnými melodickými tóny v basu, tj. *As-c*, *Ges-B*; v taktu 25 se opět vrátí zvětšený kvintakord F Dur ovšem výrazně chromaticky obohacen o přidanou malou sekundu, čistou kvartu a velkou sextu.

Harmonický vývoj vyústí v taktu 26 do neúplného nónového akordu (bez kvinty) se zvětšenou nónou, která je zároveň jeho basovým tónem (s tóny od basu: *dis*, *h*, c^1, e^1; s tím, že některé tóny jsou v oktávách ve sborové sazbě zdvojeny).

Tento (disonantní) souzvuk je v daném kontextu velice působivý, zvláště když je podpořen dynamikou *subito ff* (předešlá dynamika je slabá). Posluchač tedy skutečně může prožít „zvukový šok" a za sebe se nebráním použít příměr, až jakési „mahlerovské vytržení". Od závěrečné 7taktové plochy (dílu **C**) je díl **A´´** oddělen ve 28. taktu vepsanou dlouhou cezurou (Kurtág tak před samotným závěrem dá prostor „síle ticha").

Díl **C** má tempový předpis *Larghissimo, pesante* a v dynamice a výrazu skladatel po sboru požaduje *pp, voce bianca* (což v italštině doslova znamená bílý hlas, nicméně v kontextu interpretace se předně jedná o „produkci" tónů bez vibrata).

V taktech 29-31 nechává Kurtág „splynout" hlasy obou sborů (soprány, alty + tenory) v unisonu (spolu s melodickými nástroji). Část basové sekce zpívá rytmicky simultánně se zmíněnými vyššími hlasy a druhá část označená jako Soli je v následném „chromatickém" kontrapunktu 1:1 doplňuje (spolu se zavěšenými „nemelodickými" činely). Akordické sazby jsou (ve dvou vrstvách) vystavěné na bázi biakordiky, ve které převažují intervaly tritónu, kvarty, tercie a sekundy.

V závěrečných čtyřech taktech (32–35) má sbor předepsaný „šepot" ve slabé dynamice *pppp.* Zároveň melodické a nemelodické perkuse „převezmou" kontrapunkt 1:1, který byl v předcházejícím úseku ve sboru. Dojde zde i ke zvláštnímu rytmickému „rozostření", kdy pěvci přednášejí poslední slovo *„naddvěrnyj" (visící „nad vchodem")* v rytmu kvartol, zatímco instrumentální aparát kontinuálně doznívá v třídobém metru (vzniká tedy rytmus 4:3). Tato (třídobá) pulsace zřetelně „dokráčí" až k „tajemně" doznívajícímu konci v *pppp*.

V šesté části, která dílo *Písně zoufalství a smutku op. 18* uzavírá, osobně velmi kladně hodnotím zvukovou a dynamickou vyváženost mezi sborem

a instrumentálním aparátem. Dále potom úspornost prostředků v širším slova smyslu, díky níž je celkový výraz a umělecké sdělení umocněno.

II. 4 Osobní reflexe díla Písně zoufalství a smutku op. 18 a komparace s dílem Omaggio a Luigi Nono op. 16

Podobně jako dříve v této práci, se chci i zde pokusit o ryze osobní „kritickou" reflexi analyzovaného díla *Písně zoufalství a smutku op. 18* a rovněž vytvořit určité srovnání s předešlým dílem *Omaggio a Luigi Nono op. 16*, tzn. poukázat na podobnosti a rozdíly Kurtágových kompozičních přístupů.

Byť, jak bylo dříve řečeno, analýza sociálního a politického kontextu, který ovlivnil vznik obou sborových děl, není přednostní „náplní" této práce, chci přesto na tomto místě citovat pohled současné britské muzikoložky Rachel Beckles Willson: *Písně zoufalství a smutku, které byly dokončeny po roce 1989, jsou napsány v úplně jiném politickém kontextu (než Omaggio a Luigi Nono – dílo, které vzniklo v letech 1979–1981). Kurtág v nich „postavil pomník" obětem komunistického režimu a zaměřil se hlavně na roli a odpovědnost umělců v době diktatury.* (R. B. Willson: Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War, Camridge University Press, 2007, str. 167).

Willson se zde mimo jiné dotýká bolestivého faktu, že všichni autoři textových předloh zažili nějakou formu „systémového" útlaku (např. Lermontov byl vyhoštěn na Kavkaz, Blok i Jesenin postupně ztratili víru v revoluci, Mandelštam zažil vyhnanství a deportaci atd.).

V tomto kontextu vztahujícímu se k oběma dílům (op. 16, op. 18) odcituji ještě vyjádření maďarské muzikoložky Anny Dalos: *Kurtág ve svém zpracování „proniká do duše ruského jazyka", jeho hudba spočívá na jeho nuancích. Kurtág je „apolitický". Výběrem ruštiny – jazyka „útlakové moci" chce jít příkladem a říci, že je zapotřebí a důležité rozlišovat mezi Sovětským svazem a jeho politikou a celkovou ruskou kulturou. Jde zde o „východoevropské poselství světu".* Dalos v souvislosti s op. 16 dodává: *Luigi Nono bojoval za „sociální průlom" v kapitalistické společnosti, zatímco Kurtág byl konfrontován s realitou každodenního socialismu.* (Anna Dalos: European Journal of Musicology, VOL 15/1, 2016-str. 114)

Po hudební stránce chci v *Písních zoufalství a smutku op. 18* shrnout tyto postřehy a srovnání:

Stmelujícím prostředkem je nástrojová instrumentace, která tvoří ke sborovému aparátu homogenní protiváhu v průběhu celého cyklu op. 18.

V 1. části *„I skučno i grustno"* je např. opět uplatněna řízená aleatorika (podobně jako v 5. části op. 16), velké množství glissandových efektů (podobně jako ve 4. části stejného cyklu nebo jako v 1. a 5. části op. 16). K tomuto pro mě „nadužívanému" prostředku (v obou dílech) se osobně stavím kriticky, ale na druhé straně připouštím, že (zjednodušeně řečeno) četná „glissanda" byla a jsou podle mého názoru určitým stigmatem hudby 20. a 21. století. Také v 1. částech obou cyklů cítím jistou „výrazovou přepjatost", navíc v op. 18 je pro mě i časová délka trvání 1. části z proporčního hlediska již „moc dlouhá". (Domnívám se, že to může být v obou případech do určité míry zapříčiněno „kompozičním úsilím" vystavět úvodní části náležitě „propracovaně").

Ve 2. části *„Noč, ulica, fonar, apteka"* za sebe kladně „vyzdvihuji" práci s postupným rozezníváním sborových mixtur a kontinuální ničím „nenarušený" meditativní charakter.

Ve 3. části *„Věčerom sinim"* je pro mě z estetického hlediska trochu problematický onen „přímočarý" nástup „lidového nápěvu" (vrstva **a**; zvlášť když bezprostředně následuje po dlouhé klidné 2. části). Jsem přesvědčen, že učinit tento výrazový kontrast bylo plně skladatelovým záměrem, který se (pouze) s mým cítěním v rámci hudební posloupnosti neztotožňuje. Práce s tématem „lidového nápěvu" je dále během části v působivé koexistenci s ostatními hudebními vrstvami (které se podle mého názoru výrazově přibližují hudebnímu dění ve 2. části). Osobně bych např. i onen „lidový nápěv" formoval více „rozjímavě" či jako jakési „pulsující quasi echo" (zejm. při jeho prvním vstupu vzhledem k předešlé i následující atmosféře cyklu). Toto subjektivní „zhodnocení" jsem si zde dovolil vznést opravdu jen na základě toho, že jsem se poslechem a analýzou obou cyklů několik měsíců intenzivně zabýval, a přišlo mi v této práci patřičné předestřít svůj aktuální „kritický kompoziční náhled" na vybraný úsek Kurtágovy tvorby.

Rovněž zastávám jistá „kritická stanoviska" k 4. části *„Kuda mně detsja v etom janvarje?"*: Zdá se mi, že je zde slyšitelná určitá „tektonická strategie" jako v předešlém analyzovaném cyklu op. 16 (ve kterém coby rovněž 4. část nastoupí miniatura ve formě kánonu). Jistou razantností a úsečným charakterem si jsou (zejména v úvodech) 4. části obou cyklů v hudebním výrazivu „dosti podobné". Dále se nemohu ubránit dojmu určité „oposlouchanosti" tektonických prostředků,

a to především v dílech **B**, **C**, **A´** (takty 29-63). Od taktu 29 nastoupí *attacca* pulsující polyrytmický pohyb, výrazové parlando (díl **B**), dále potom opět glissandové prvky (v dílech **C** a **A´**). Subjektivně shledávám práci s těmito prostředky v uvedených dílech jako (v celkovém kontextu) do jisté míry „mechanickou", byť na vynikající technické kompoziční úrovni. Naopak velice kladně „hodnotím" hudební průběh v závěrečném díle **D**, ve kterém dojde k úspornosti ve faktuře, Kurtág pracuje velice homogenně (jen) se dvěma či třemi sborovými vrstvami, „síla výrazu" je však velmi sugestivní.

V 5. části *„Raspjatije*" byl pro mě z analytického hlediska nesmírně přínosný následující postřeh: Faktura zdejšího dílu **B** (takty 14–33) je svým řešením v mnohém spřízněna rovněž s dílem **B** předchozí části (4. *„Kuda mně detsja v etom janvarje?*"). Zde ovšem (v 5. části *„Raspjatije*") je onen nástup a vývoj „pulsujícího" rytmického dění kontinuálně „provázán" s předešlými a následnými hudebními událostmi (zejm. v oblasti rytmu). Jinými slovy, rytmická složka je stále organicky rozvíjena, za podpory a přispění jemných nuancí v oblasti tempových změn. Tato popsaná hudební organizace se zde tedy nezapočne rozvíjet tak „náhle" – *attacca* (jako ve 4. části), nýbrž „vyrůstá" a je provázána s řadou dalších elementů hudební struktury. Tím pádem i ono opětné výrazové parlando (uplatněno v taktech 32-33 5. části) pro mě skýtá umocněnější „výrazovou rovinu".

V závěrečné 6. části *„Pora…*" (op. 18) lze vysledovat jistou „tematickou spřízněnost" rovněž se závěrečnou 6. částí *„I otvorsja dlja minja*" předešlého cyklu (op. 16). Muzikoložka Willson se k problematice vyjadřuje: *Báseň R. Dalos (z op. 16) je odrazem vnitřních zápasů a obav. Dalos „transformovala*" *biblické pasáže z apoštola Pavla a Kurtág „transformoval*" *poezii R. Dalos. Část byla (Kurtágem) dedikována maďarské malířce Lili Országové (1926–1978), jejíž „obrazy bran*" *byly mnoha lidmi vnímány jako úvahy o „Posledním soudu*"*.* (R. B. Willson: Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War, Camridge University Press, 2007, str. 204).

V té souvislosti je zdá se mi zajímavé, že rovněž závěrečná (šestá) část *„Pora*" (v op. 18) na text Mariny Cvjetajevové, také tematicky a v širších souvislostech hovoří o aktu *„zhasnutí lampy nad vchodem*" (smrti) coby určitého průchodu do jiného světa či dimenze.

Souhrnně mohu konstatovat, že obě díla mají mnoho společných aspektů v principech formální výstavby cyklů jako celku. Dále je možné vysledovat i určité „průsečíky" v (mimohudebních) tematických rovinách a symbolice.

II. 4. 1 Souhrnný pohled na makroformu díla Písně zoufalství a smutku op. 18

1. *„I skučno i grustno"* (agogické změny, dynamické střihy, imitační práce) F=Forma: **ABC-Coda**; I=Instrumentace: **Coro, 4 akordeony, 2 harmonia**; D=Durata: **3´55´´cca**

2. *„Noč, ulica, fonar, apteka"* (meditativní výraz, prodleva, diatonika, chromatické paterny, dynamický „zvrat", polyakordika)

F: **ABCDA´**; I: **Coro, lesní roh in F, 2 trubky, 2 trombóny, 2 violoncella, tympány, velký buben, tam-tam**; D: **6´45´´cca**

3. *„Večerom sinim"* (kontrastní střih, lidový nápěv, akordické „zázněje", skandované výkřiky, parlando, synkopický rytmus)

F: **ABC**; I: **Coro, lesní roh in F, 2 trubky, 2 trombóny, 4 akordeony, 2 harmonia, 2 harfy, 2 housle, 2 violy, 2 violoncella**; D: **1´ 40´´cca**

4. *„Kuda mě detsja v etom janvarje"* (exaktní rázná melodika, zvukomalba, polyfonie, deklamace)

F: **ABCA´D**; I: **Coro**, **lesní roh in F, 2 trubky, 2 trombóny**; D: **2´50´´cca**

5. *„Raspjatije"* (organický rytmický vývoj, tempová plastičnost, detailní dynamická práce, harmonická oscilace mezi Dur a moll) F: **ABC**; I: **Coro, II Harmonium**; D: **3´30´´cca**

6. *„Pora..."* (úspornost prostředků, svébytné instrumentální plochy, dynamický „zvrat", zvuková kontinuita) F: **ABA´B´A´´C**; I: **Coro, 2 harfy, 2 harmonia, klavír, celesta, gong, marimba, zvony, 4 (zavěšené) činely, tam-tam, velký buben, tympány**;

D: **3´30´´cca**

Durata celkem: 23´cca

Kapitola III.

Inspirační vlivy Kurtágova díla na vlastní kompoziční tvorbu

S dílem maďarského skladatele Györgye Kurtága jsem se poprvé dostal do „hlubšího" kontaktu, když jsem se rozhodl ve 3. ročníku na HAMU v rámci předmětu Studium skladeb prostřednictvím grafické analýzy rozebírat jeho dílo *Hommage a Mihály András – 12 mikroludií pro smyčcový kvartet op. 13*. To byl pro mě cenný počáteční impuls. Jelikož v následném magisterském studiu jsem se převážně zabýval komponováním vokální hudby, přišlo mi zajímavé a přínosné jak po stránce teoretické, tak praktické, zaměřit se opět na Kurtágovu (tentokrát vokální) tvorbu v rámci této diplomové práce.

Vzhledem k tomu, že jako svou absolventskou kompozici jsem se rozhodl napsat kantátu pro soprán, ženský sbor a komorní orchestr na fragmenty z poezie francouzského symbolistického básníka Alberta Samaina (1858–1900) s názvem *Un amour mystique et solitaire (Láska mystická a osamělá)*, jevilo se mi příznačné zaměřit teoretickou část diplomové práce na Kurtágova vybraná sborová díla.

Nyní se pokusím popsat určité „styčné body" a přístupy v Kurtágově tvorbě, které se mi jeví pro vlastní komponování inspirativní a podnětné (nejen na poli sborové vokální hudby).

Chci na tomto místě znovu upřesnit, že oba Kurtágovy sborové cykly, které jsem v práci podrobil analýze, zkomponoval skladatel ve svém zralém až pozdním tvůrčím období. S přihlédnutím k vlastní tvorbě na tomto poli se tedy nechci z principu přiklánět k výraznější komparaci, což ani nepovažuji za cíl této práce.

Moje první skladba pro smíšený sbor a cappella se jmenuje *Sonety Orfeovi*. Vznikla na čtyři vybrané sonety ze stejnojmenné básnické sbírky německého básníka R. M. Rilkeho (1875–1926) v českém překladu Václava Renče (1911–1973). Přiznám se, že když jsem v roce 2012 tento sborový cyklus komponoval, ještě jsem jméno skladatele Györgye Kurtága neznal. Jde o moje rané dílo, které se volbou v jistém smyslu „spirituálně" laděné tématiky Kurtágovu výběru textových předloh (např. Achmatová, Cvjetajevová nebo Dalos) mimoděk „přibližuje".

Po hudební stránce je v mém cyklu sbor rozvržen a uplatňován povětšinou ve standartní 4–7hlasé sazbě. Z tektonického hlediska jsem naznal, že např. v 1. části „*Vkročte, vy něžné některé chvíle*" je výrazně upotřeben princip prodlevy (v basu)

či „náznak" polyrytmické práce s více (sborovými) vrstvami.

Ve 2. části *„My jsme ti, kteří štvem"* je naopak téměř výhradně užito homofonie ve způsobu řešení sborové sazby.

3. část *„Chváliti"* nastupuje v tempu *Allegro* coby (i dříve v textu uváděný) tzv. „kontrastní střih" v rámci makroformy cyklu. 3. část je vystavěna na bázi principu ostinata a monotematického průběhu.

Ve 4. části *„Prchá a mění se svět"* se znovu zřetelně navrací princip prodlevy, dále práce se „zahušťováním" a „zřeďováním" sborové sazby. Je zde (v té souvislosti) v celém cyklu nejzřetelněji vysledovatelný kontinuální zvukový a dynamický vývoj.

Podobně jako i mou zmiňovanou absolventskou kompozicí *Un amour mystique et solitaire* prostupuje oběma díly určitá „kontemplativní atmosféra" a kladení vysokých nároků na sborové těleso po stránce obtížnosti nastudování, souhry a celkové interpretační kvality (domnívám se však, že ne až v takové míře, jako je tomu u obou v této práci analyzovaných Kurtágových děl).

Dovolím si nyní subjektivní poznámku. Oba Kurtágovy sborové cykly byly (podle mnou dohledaných informací) doposud nastudovány, veřejně provedeny a natočeny předními sborovými tělesy (např. BBC Singers, SWR Vokalensemble Stuttgart, aj.) z Anglie a Německa, specializujícími se především na interpretaci soudobé hudby. Osobně se domnívám, že v České republice v současné době sbory či pěvecké ansámbly srovnatelné kvality neexistují. Tuto úvahu jsem si dovolil zde nadnést jako určité zamyšlení, že v tomto ohledu podle mého názoru čeká v oblasti soudobé vážné hudby naše sborová tělesa do budoucna ještě mnoho práce a „profilace". Jsem si samozřejmě plně vědom toho, že tzv. vývoj „k lepšímu" je závislý na mnoha faktorech (kulturních, historických, ekonomických atd.).

Dříve konkrétně jmenované tektonické parametry kompozice se pochopitelně nevztahují jen ke Kurtágovu či mému kompozičnímu přístupu, nýbrž jsou v hudbě obecně platné a využívané mnoha skladateli napříč historií. Pro mé současné i budoucí skladatelské uvažování byly podnětné např. z Kurtágova díla *Omaggio a Luigi Nono op. 16* (pro smíšený sbor a cappella) tyto aspekty:

1) svébytné přístupy a experimenty v oblasti notového zápisu, nebo

2) již zmíněné vysoké kvalitativní interpretační nároky (na sborové těleso).

V obou případech se jedná o určitý druh „demonstrace" skladatelovy odvahy

a v jistém smyslu „oproštění se" od některých zažitých schémat a postupů – toho „co je již vyzkoušené a ví se, že funguje" na cestě k nalezení osobitého hudebního výrazu. Tuto cestu (skladatel) podstupuje i za cenu možného „klopýtnutí" či nezdaru.

Své druhé tentokrát vokálně-instrumentální dílo – absolventskou kompozici *Un amour mystique et solitaite* – jsem více koncipoval jako provázané „abstraktní hudební pásmo". I v tomto díle mohu zpětně dohledat a (ve stručnosti) vytyčit v určitých bodech jistá „protnutí" s dříve analyzovanými kompozičními rysy Kurtágovy tvorby.

Pro 1. část *„Matin sur le port" („Ráno v přístavu")* mé kantáty jsou např. charakteristické časté změny tempa (tzn. agogická variabilita).

Ve 2. části *„Dilection" („Záliba")* je v sólovém sopránu výrazně uplatněna forma mluvního hlasového projevu – parlando.

3. části *„Octobre est doux…" („Říjen je krásný…")* „dominuje" apel na určitou intervalovou preferenci (v horizontálním průběhu části ve sboru) či repetované schéma dvoutaktového metrického modelu (tj. 2/4, 3+2/8 takt).

Ve 4. části *„Dans le parc…"(„Parkem")* vystupuje do popředí „témbrová složka" a dalo by se říci, že složka vokální s nástrojovým aparátem zde utvářejí dvě samostatné „plynoucí" hudební vrstvy, v jejichž průběhu se postupně nástrojová instrumentace stále více přibližuje a stmeluje s vokální složkou (tento rys či „projev" shledávám v něčem si podobný s instrumentační koncepcí Kurtágova díla *Písně zoufalství a smutku op. 18*).

V návaznosti na obecnější rovinu vlivů Kurtágovy tvorby a vlastních kompozičních stanovisek bych rád na tomto místě citoval část z textu hudebního publicisty Pétera Halásze: *U Kurtága nikdy nerozhoduje kalkulace, ale vždy sluchová konsekventnost, tedy souvislosti skutečně vlastní hudebnímu materiálu. Ví, že s každým novým tónem dostává posluchač novou informaci, v níž se potřebuje orientovat, aby neztratil zájem o sledování hudebního vývoje.* (HIS VOICE 4/2005, str. 7)

V obsahu tohoto úryvku nacházím určité umělecké „souznění" i ve vztahu s vlastní kompoziční prací.

Nezanedbatelnou součástí uceleného pohledu na přínosné podněty vyvstávající

z Kurtágova kompozičního přístupu je podle mého mínění jeho vztah k „času" v širším slova smyslu; jedná se např. o proporční práci s časem (nezáleží ani tak na tom, v jaké míře skladatelem kontrolovanou) v rámci kratšího úseku ve skladbě či delší hudební plochy.

Mám ale na mysli především ten reálný „čas", který je Kurtág coby tvůrce ochoten investovat do „zhotovení" (nového) hudebního díla jako takového. Domnívám se, že při tvorbě autonomní hudby se v té souvislosti řídí zejména intuicí, autoreflexí, sebekritickým přístupem a autorskou odpovědností, aby při vzniku kompozice vynaložil přesně takové množství času (a úsilí), kolik si žádá, dokud nenazná, že je „skutečně" hotova. Názorným příkladem budiž doba 15 let, po kterou vznikal zde analyzovaný cca 23minutový cyklus *Písně zoufalství a smutku op. 18.*

Závěr

V této diplomové práci bylo mým cílem se především zabývat a z teoretického hlediska poukázat na specifickou oblast tvorby současného maďarského skladatele Györgye Kurtága, kterou byla vybraná sborová díla *Omaggio a Luigi Nono op. 16* a *Písně zoufalství a smutku op. 18*, jimiž jsem se v práci zaobíral zejména po stránce hudebně analytické. Kurtágovy sborové kompozice nejsou u nás příliš známé a zatím ani prováděné, což, je jak usuzuji (v druhém případě), do značné míry zapříčiněno jejich dříve zmiňovanou interpretační obtížností.

Jak jsem předestřel v úvodu, je obeznámenost s autorovou vokální tvorbou např. pro sólistu s doprovodem klavíru či početnějšího instrumentálního ansámblu v našich krajinách zřetelněji patrná, jak po stránce provozní, tak v ohledu zdokumentovaných muzikologických pojednání. V té souvislosti se mi jevilo užitečné rozšířit toto „podrobnější zmapování" Kurtágových děl v oblasti vokální hudby i o jeho vybrané sborové kompozice.

Nebylo pochopitelně možné se v rámci stanoveného rozsahu této práce věnovat podrobně jeho kompletní sborové tvorbě, proto jsem po zralé úvaze vybral právě ta dvě konkrétní díla, která se mi jevila pro přiblížení Kurtágova osobitého přínosu v oblasti kompozice pro sbor nejpříhodnější a která i mě samotného v mnoha aspektech nejvýrazněji oslovila.

Samotná analýza vybraných Kurtágových sborových děl nebyla snadná, jelikož (nejen v nich) jeho hudba obsahuje skutečně „pestrou paletu" např. různorodých synteticky využívaných kompozičních technik, široký stylový záběr i mnoho „naznačených" odkazů či asociačních rovin. Musel jsem se mnohokrát zaměřit na konkrétní hudební úsek opravdu detailně a dalo by se říci tzv. „pod lupou", aby se mi podařilo zformulovat a vyjádřit ucelený analytický pohled.

Nyní mohu říci, že vynaloženého úsilí vskutku nelituji, jelikož tento bližší vhled do Kurtágova díla byl pro mě obohacující i pro praktickou stránku mého kompozičního počínání a věřím, že pro mě zůstane nesmazatelným přínosem i v budoucnu.

Zároveň budu rád, když tato práce poskytne užitečné přispění v oblastech dalšího možného bádání či hudební produkce, které se týkají tvorby Györgye Kurtága coby předního a svébytného představitele poválečné skladatelské generace.

Literatura

Partitura: *Omaggio a Luigi Nono op. 16* (Edition Musica, Budapest, Z. 12037, 1980), pozn. dostupnost: Městská knihovna v Praze

Partitura: *Písně zoufalství a smutku op. 18* (Edition Musica, Budapest, K-102, 1996), pozn. dostupnost: Knihovna Hudební akademie Ference Liszta v Budapešti

Nahrávka: *György Kurtág Complete Choral Works* (hänssler CLASSIC/SWR Media GmbH, D-76530 Baden-Baden/Germany, 2006)

Bálint András Varga: *Three interviews and Ligeti homages* (University of Rochester Press 2009, ISBN: 9781580463287)

Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág and Hungarian Music during the Cold War* (Cambridge University Press, New York, 2007, ISBN: 978-0-521-82733)

Mark Hutchinson: *Coherence in new music-experience, aesthetics, analysis* (Routledge 2016, ISBN: 9781472446657)

Paul Griffiths: *Modern music and after* (Oxford University Press, 2010, ISBN: 978-0-19-974050-5)

G. Kurtág, *List of Works* (EDITIO MUSICA BUDAPEST, 1998)

Naďa Hrčková: *Dějiny hudby VI.* (ISBN 978-80-249-0978-3)

Judit Kele: KURTÁG *The Matchstick Man*, 1996 (zdroj: server YouTube)

Samuel Andreyev: *G. Kurtág´s Officium Breve: Analysis* (zdroj: server YouTube)

Pierre-Laurent Aimard: *L´interprete* (zdroj: server YouTube)

Ecoute Miroslav Sebastik avec J. Cage, G. Kurtág, K. Saariaho (zdroj: server YouTube)

Heinz Holliger talks about Kurtág (zdroj: server YouTube)

Anna Dalos: European Journal of Musicology, VOL 15/1, 2016 - str. 112-121)

Péter Halász: (časopis HIS VOICE 4/2005, str. 7)

Michal Rataj: (Signs, Games and Messages, Hölderlin-Gesänge, pas a pas-nulle part, časopis Harmonie 5/2004)

Pavel Kozák: rozhovor o G. Kurtágovi s publicistkou Wandou Dobrovskou (pořad: Hudební fórum speciál, stanice Vltava, 19. 2. 2016)

Seznam příloh

Příloha 1: *op. 18 – „I skučno i grustno*" (ukázka z partitury: takty 42-43, str. 12)

Příloha 2: *op. 18 – „Noč, ulica, fonar, apteka*" (ukázka z partitury: str. 20)

Příloha 3: *op. 18 – „Věčerom sinim*" (ukázka z partitury: str. 46)

Příloha 4: *op. 18 – „Kuda mně detsja v etom janvarje?*" (ukázka z partitury: str. 61)

Příloha 5: *op. 18 – „Raspjatije*" (ukázka z partitury: str. 77)

Příloha 6: *op. 18 – „Pora*" (ukázka z partitury: str. 78)

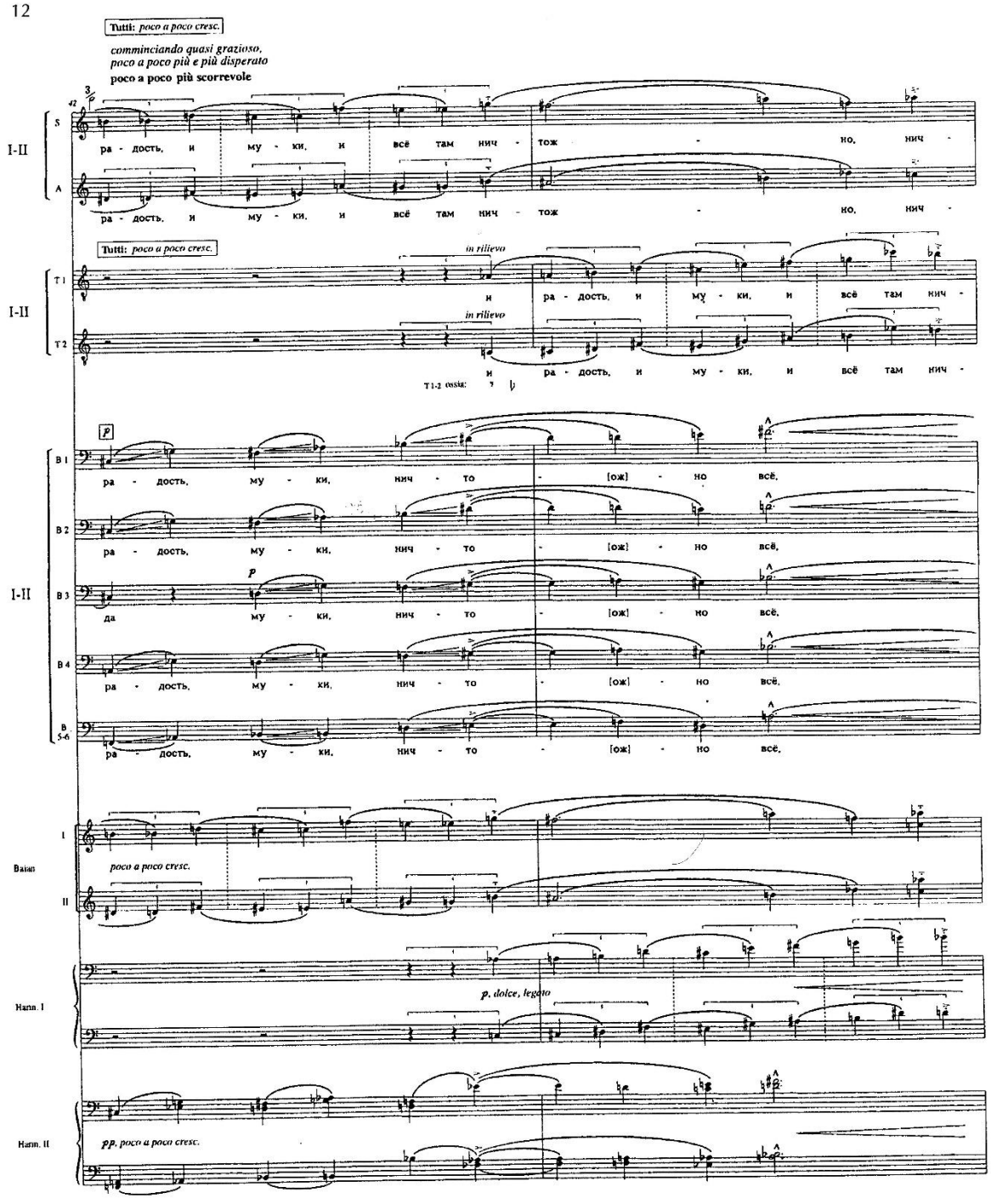
Příloha 7: Fotografie György Kurtág s manželkou Mártou Kurtág (1927–2019)

Příloha 8: Fotografie György Kurtág v mladším věku

Příloha 9: Fotografie György Kurtág v 93 letech

Příloha č. 1

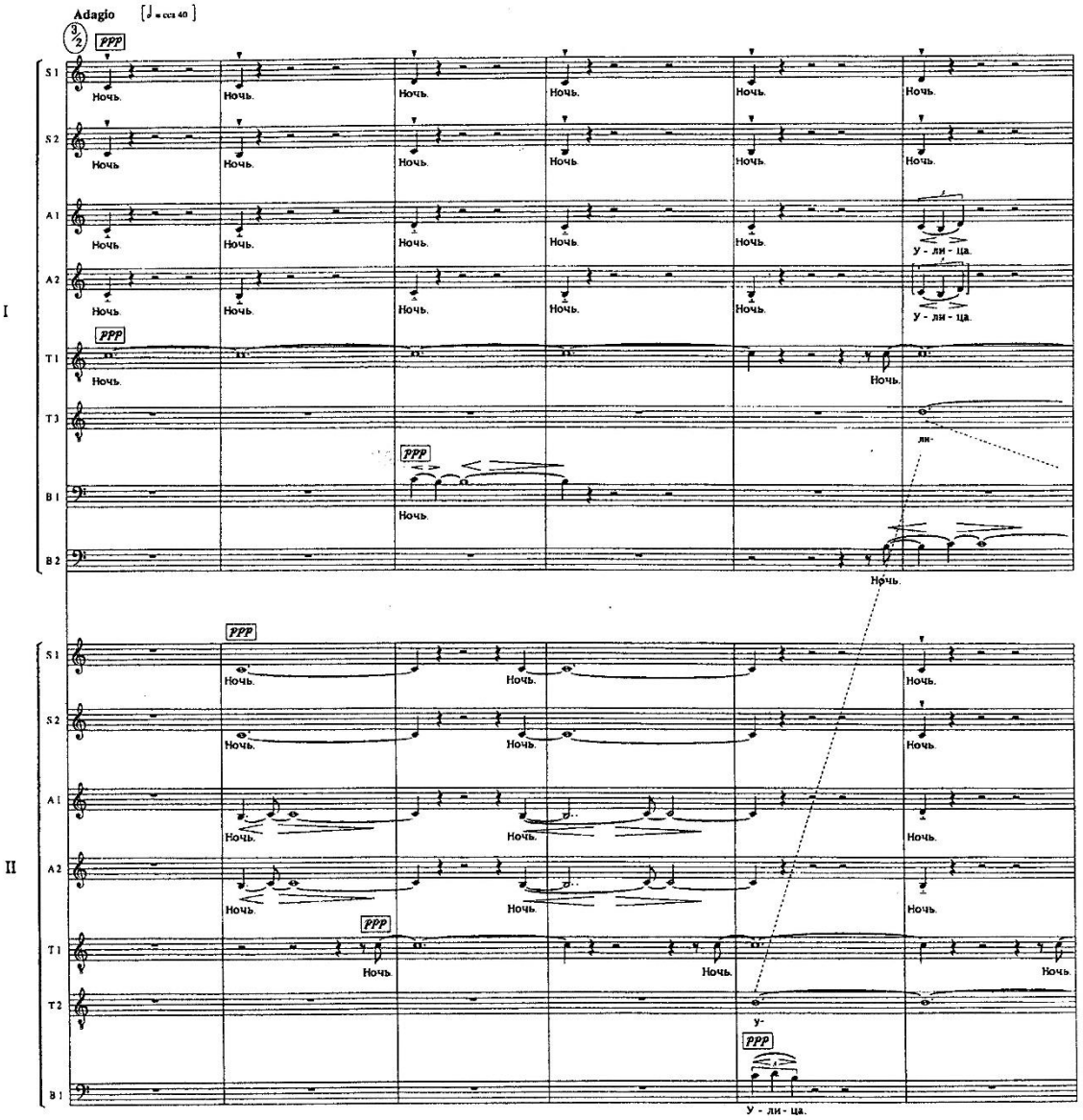
op. 18 „I skučno i grustno" (ukázka z partitury: takty 42-43, str. 12)



Příloha č. 2

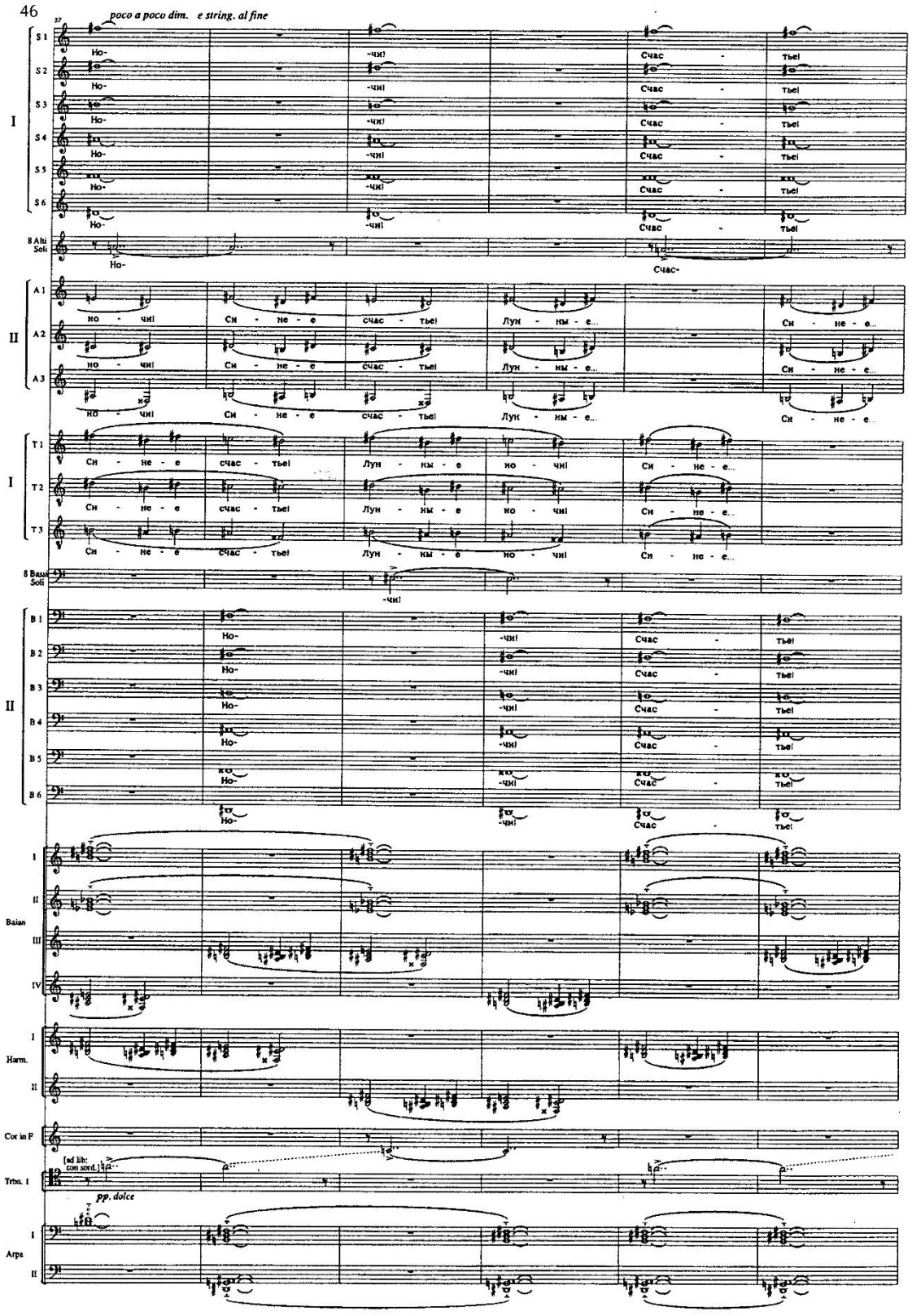
op. 18 „Noč, ulica, fonar, apteka" (ukázka z partitury: str. 20)

2. А. Блок: Ночь. Улица. Фонарь. Аптека.



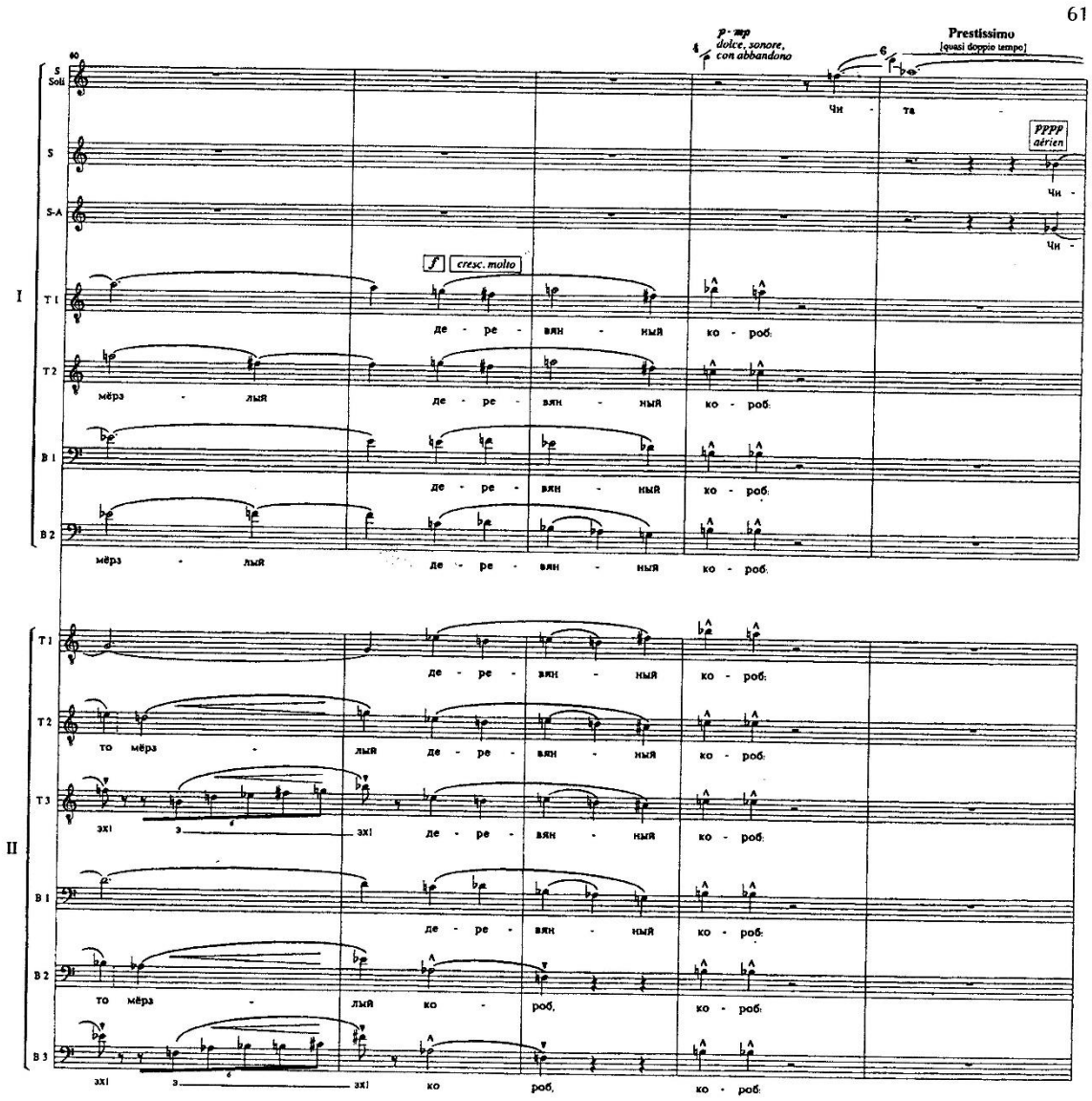
Příloha č. 3

op. 18 „Věčerom sinim" (ukázka z partitury: str. 46)



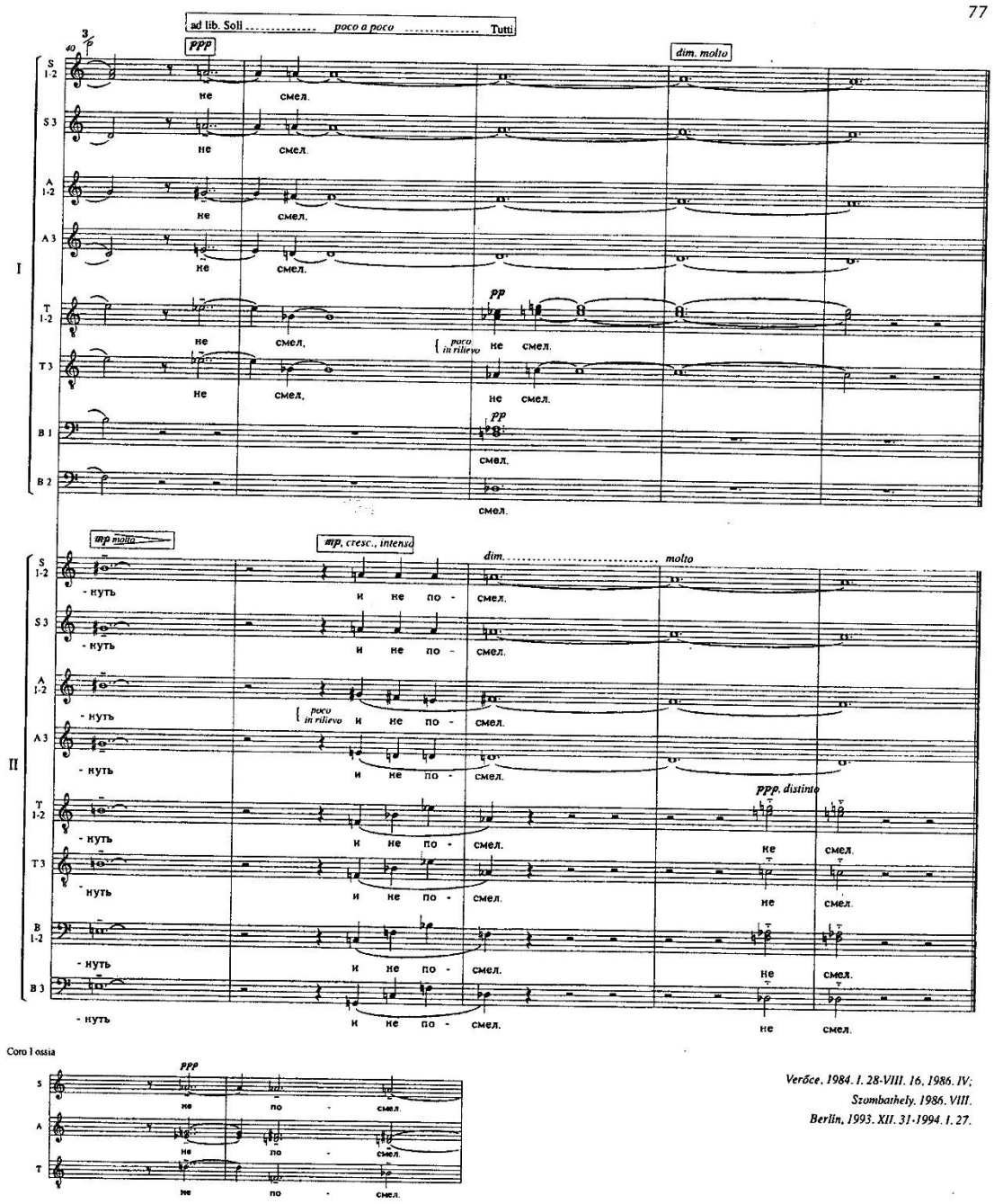
Příloha č. 4

op. 18 „Kuda mně detsja v etom janvarje?" (ukázka z partitury: str. 61)



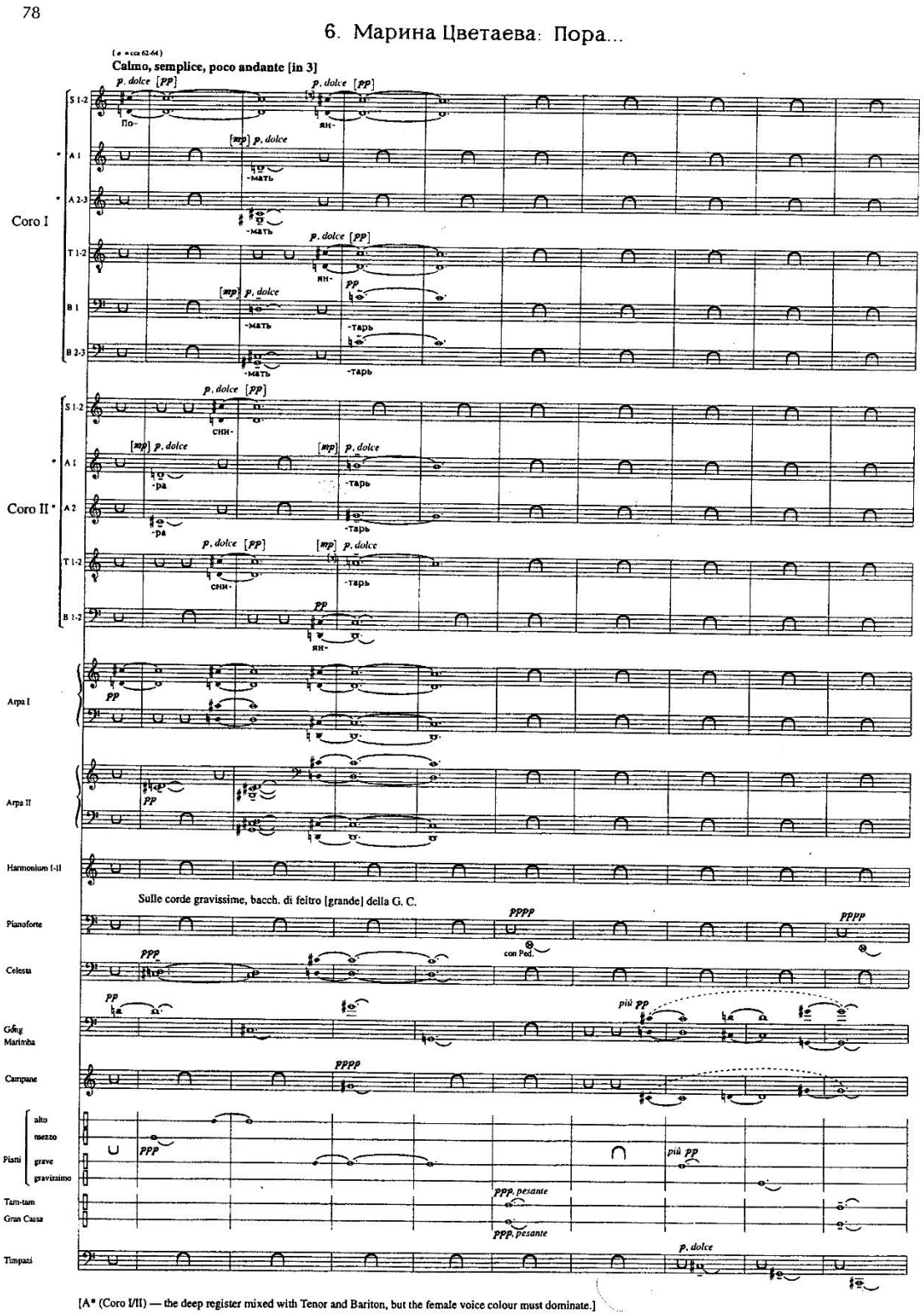
Příloha č. 5

op. 18 „Raspjatije" (ukázka z partitury: str. 77)



Příloha č. 6

op. 18 „Pora...“ (ukázka z partitury: str. 78)

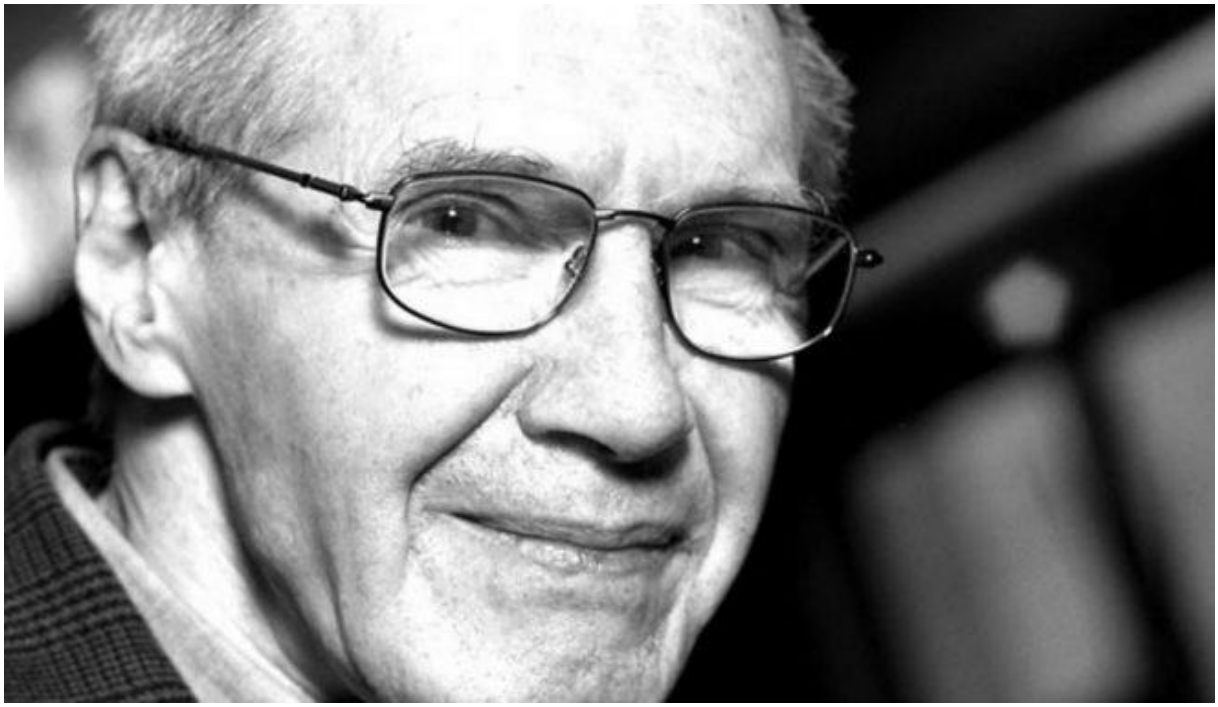


Příloha č. 7

György Kurtág s manželkou Mártou Kurtág (1927–2019)

Příloha č. 8

György Kurtág v mladším věku

Příloha č. 9

György Kurtág v 93 letech