

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

VIOLONCELLO

DIPLOMOVÁ PRÁCE

GYÖRGY LIGETI A JEHO VIOLONCELLOVÉ SKLADBY

BcA. Alena Šístková, DiS.

Vedoucí práce: Mgr. Mikael Ericsson, odb. as.

Oponent práce: prof. doc. Mgr. Miroslav Petráš

Datum obhajoby: 7. 9. 2021

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2021

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Cello

MASTER 'S THESIS

GYÖRGY LIGETI AND HIS CELLO COMPOSITIONS

BcA. Alena Šístková, DiS.

Thesis Supervisor: Mgr. Mikael Ericsson, Assistant Professor

Thesis Opponent: Prof. Doc. Mgr. Miroslav Petráš

Date of thesis defense: 7. 9. 2021

Academic title granted: MgA.

Prague, 2021

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

GYÖRGY LIGETI A JEHO VIOLONCELLOVÉ SKLADBY

vypracoval(a) 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.

[illegible]

Abstrakt

Tato práce se zabývá zejména rozbořem děl violoncellových skladeb Györgyho Ligetiho. Nabízí pohled do struktury skladby a jeho dílčích komponentů, ze kterých je tvořen celek díla. Zvláště u violoncellového koncertu jsou technické a výrazové prvky zásadní pro uchopení podstaty koncertu.

U sólové sonáty je pochopení struktury díla jednodušší, pro svou jasnější členitost, ale i tak bude tato práce jistě přínosem pro další violoncellisty.

K ucelení pohledu na skladby tato diplomová práce zahrnuje také životopis Ligetiho a stručný přehled díla.

Klíčová slova

Ligeti, rozbor díla, sonáta, koncert

Abstract

This work deals mainly with the analysis of cello compositions by György Ligeti. It offers an insight into the structure of the composition and its partial components, from which the whole work is formed. Especially in the cello concerto, technical and expressive elements are essential for grasping the essence of the concerto.

In the solo sonata, understanding the structure of the work is easier, due to its clearer structure, but even so, this work will certainly be of benefit to other cellists.

To complete the view of the compositions, this diploma thesis also includes a biography of Ligeti and a brief overview of the work.

Keywords

Ligeti, analysis of the work, sonata, concert

Poděkování

Touto cestou bych ráda poděkovala MgA. Martinovi Fuxovi za ohromnou trpělivost při konzultaci rozboru díla a také panu profesorovi od. as. Mikaelu Ericssonovi za skvělé vedení mého studia a konzultaci mých výkonů a prací.

Obsah

Seznam použitého označování a zkratk	9
Úvod	10
1 Životopis	11
2 Ocenění	17
3 Seznam skladeb	18
3.1 Orchestrální skladby	18
3.2 Komorní skladby	18
3.3 Klavírní skladby	19
3.4 Skladby pro cembalo	19
3.5 Varhany	19
3.6 Sbory	19
3.7 Písně	20
3.8 Opera	20
3.9 Elektronická hudba	20
3.10 Ostatní.....	21
4 G. Ligeti: Sonáta pro sólové violoncello	22
4.1 Historie vzniku díla	22
4.2 Analýza.....	23
4.2.1 I. věta	23
4.2.2 II. věta	26
5 György Ligeti – Koncert pro violoncello a orchestr	29
5.1 Historie vzniku	29
5.2 Analýza.....	34
5.2.1 I. věta.....	34
5.2.2 II. věta	38
Závěr	47
Seznam použitých pramenů	48

Seznam použitého označování a zkratek

str.	strana
zejm.	zejména
tj.	to je
pizz.	pizzicato
např.	například
v.3	velká tercie
m.3	malá tercie
zv.4	zvětšená kvarta
tzn.	to znamená
něm.	německý
orig.	originální
příp.	případně

Úvod

Motivací pro volbu tématu diplomové práce pro mě byl zájem o Ligetiho kompozice. Kdybych měla vybrat pouze pár děl, která na mě zapůsobila, tak by to bylo jistě: „Mystère du macabre“ nebo sólová sonáta pro violoncello.

Shledávám díla Ligetiho velmi originálními a působivými. Na konzervatoři jsem měla možnost interpretovat sólovou sonátu a tím jsem k Ligetimu získala počáteční vztah.

A ač cítím respekt k rozboru děl, zejména tak komplikovaných, jako je Ligetiho violoncellový koncert, tak jsem se i přes to rozhodla se pokusit proniknout do středu a podstaty violoncellových skladeb Györgyho Ligetiho.

1 Životopis

György Sándor Ligeti se narodil 28. května 1923 v semihradské vesnici Dicsőszentmártonu v Transylvánii v Rumunském království, přejmenován v roce 1945 na Târnăveni, v rodině maďarských Židů. Byl synem bankovního úředníka a oční lékařky pocházející z Budapešti. V jeho šesti letech se rodina přestěhovala do Klasenburgu (Cluj), největšího sedmihradského města a až do roku 1990 se do místa svého narození nevrátil.¹

Základní hudební vzdělání získal na konzervatoři v Klausenburgu. Kromě toho v letních měsících studoval soukromě u maďarského klavíristy a hudebního skladatele Pála Kadosy v Budapešti.²

Ve třicátých letech na toto relativně šťastné období dopadl stín historických událostí. V multikulturním prostředí Sedmihradska se pod vlivem vzrůstající se fašistického režimu stupňovala národnostní nesnášenlivost a vlna antisemitismu tvrdě postihla také Ligetiho rodinu: již během studia na gymnáziu György pro svůj židovský původ čelil diskriminaci nejen ze strany spolužáků, ale i některých pedagogů. Po maturitě nemohl studovat matematiku na univerzitě, jak si přál; studoval pouze fyziku na jakési „náhradní“ univerzitě pro občany židovského původu. Studia posléze zanechal, aby se mohl plně věnovat hudbě.³

Ligetiho vzdělání bylo v roce 1944 přerušeno, když byl fašistickým režimem Miklóse Horthyho poslán do tábora nucených prací.

Jeho šestnáctiletý bratr Gábor byl deportován do koncentračního tábora Mauthausen-Gusen a oba rodiče do koncentračního tábora Auschwitz-Birkenau. Ze všech jeho příbuzných přežila věznění pouze matka.⁴

Trauma získané v tomto období skladatele spolu s pocitem vykořeněnosti a nejasné identity provázelo po celý život:

¹ HRČKOVÁ, Naďa. Dějiny hudby VI: Hudba 20.stol. (2), Ikar 2007, str.232, ISBN 978-80-249-0978-3

² https://cs.wikipedia.org/wiki/György_Ligeti

³ HRČKOVÁ, Naďa. Dějiny hudby VI: Hudba 20.stol. (2), Ikar 2007, str.233, ISBN 978-80-249-0978-3

⁴ https://cs.wikipedia.org/wiki/György_Ligeti

„Když se mě zeptají, kdo jsem, odpovídám: V Sedmihradsku narozený Maďar židovského původu, zpočátku rumunskou, potom maďarskou, a nakonec s rakouskou státní příslušností. Nepatřím nikam, patřím k evropské inteligenci a kultuře. (...) Mou mateřštinou je maďarština, nejsem ale opravdový Maďar, protože jsem Žid. Nejsem však členem žádné židovské náboženské obce, jsem tedy asimilovaný Žid. Tak úplně asimilovaný ale také nejsem, protože jsem pokřtěn. Dnes, v dospělosti, žiji v Rakousku a Německu a již delší dobu jsem rakouským státním občanem. Nejsem však ani pravý Rakušan, jen přivandrovalec, a moje němčina zůstane navždy podbarvená maďarským přízvukem.“⁵

Profesionálního hudebního vzdělání se Ligetimu dostalo na *klausenberské konzervatoři* u Ference Farkase v letech 1941–1943 a mezitím ještě v Budapešti u Pála Kadosy. Kromě toho se učil hrát na varhany a violoncello, což později s výhodou zhodnotil ve své tvorbě.

Po 2. světové válce, v letech 1945–1949, studoval na *Hudební akademii Franze Liszta* v Budapešti. Kromě Pála Kadosy byli jeho učiteli i Ferenc Farkas, Sándor Veress, jenž byl Kodálovým žákem v kompozici a Bartókovým ve hře na klavír. Ligeti se v Budapešti seznámil se spolužákem, skladatelem Györgym Kurtágem, s nímž se záhy spřátelil. Ligeti získal přísné akademické vzdělání; své poznatky o palestrinovském a bachovském kontrapunktu nebo o klasické harmonii později osobitým způsobem zužitkoval ve vlastní tvorbě.⁶

Absolvoval v roce 1949 a rok se věnoval etnografickému výzkumu maďarské lidové hudby v Transylvánii.⁷

Díky své řemeslné zručnosti a důslednosti se velmi brzy stal respektovanou a obdivovanou osobností.

Na akademii se roku 1950 vrátil na přímluvu svého učitele Zoltána Kodályho jako pedagog harmonie, kontrapunktu a formální analýzy.⁸

⁵ Ligeti o svém židovství, 1991, cit. Podle: Floros, C.: György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne. Verlag Lafite, Wien 1996.

⁶ HRČKOVÁ, Naďa. Dějiny hudby VI: Hudba 20.stol. (2), Ikar 2007, str.234, ISBN 978-80-249-0978-3

⁷ https://cs.wikipedia.org/wiki/György_Ligeti

⁸ HRČKOVÁ, Naďa. Dějiny hudby VI: Hudba 20.stol. (2), Ikar 2007, str.234, ISBN 978-80-249-0978-3

Jako mladý učitel však dále navštěvoval přednášky svého staršího kolegy, dirigenta a muzikologa Lajose Bárdose, konzervativního křesťana, který pro něj představoval bezpečné útočiště. Jeho pomoc a rady později ocenil v předmluvě ke svým dvěma učebnicím harmonie (učebnice klasické harmonie a kontrapunktu). Vzhledem k omezením, které představoval komunistický režim v Maďarsku, se stala komunikace mezi Maďarskem a západními zeměmi obtížnou a Ligeti, stejně jako ostatní umělci v zemích východního bloku, byli odříznuti od vývoje hudby ve světě.⁹

Přestože byl - také pod vlivem traumatu z doby fašismu - přesvědčeným socialistou, velmi rychle poznal rozvrácenost nastupujícího totalitního režimu a uvědomoval si jeho podobnost s fašismem. Cenzura zakazovala všechno „moderní“ a „západní“ v hudbě i ostatních druzích umění. Zakázání byli Hindemith, Britten, Honegger, Milhaud, jazz; Stravinskij a Bartók byli pečlivě „filtrováni“, ve výtvarném umění bylo zakázáno všechno počínaje Manettem a Monetem, *„Picasso jako komunista se svou Holubicí míru byl vítán, to bylo v roce 1949; Picasso jako umělec byl zakázán“*.¹⁰

Literatura, výtvarné umění, architektura, historie, politika, všechno, co souvisí se společenským a kulturním děním, rezonuje v Ligetiho myšlenkách a v jeho hudbě.

*„Moje hudba není puristická. Je „znečištěná“ množstvím asociací, protože já přemýšlím velmi synesticky. Ke zvukům si přimýšlím formy, k formám barvy, takže pro mě vždy velkou roli sehrává umění, literatura, ale také vědecké a politické aspekty. (...) Řekl bych, že je zapotřebí jistého vzdělanostního stupně, aby se moje hudba dala poslouchat jinak než s těmito asociacemi, jako čistá hudba. Není to programní hudba, ale je silně nabita asociacemi.“*¹¹

Ligeti, znalec hudby, prvotřídní muzikolog, měl hluboký vztah i k oblasti literatury a výtvarnému umění. Zajímal se o elektroakustickou a počítačovou

⁹ https://cs.wikipedia.org/wiki/György_Ligeti

¹⁰ BURDE, Wolfgang. György Ligeti: Eine Monographie. Zürich 1993, str. 45, ISBN 3254001842

¹¹ Ligetiho vyjádření v Musikalische Zeitfragen, 1984, cit. Podle: Floros, C.: György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne. Verlag Lafite, Wien 1996, str. 33

hudbu, lze nalézt ohlasy v jeho skladbách těchto oblastí. Číselné proporce se také promítly v jeho tvorbě. Ligeti ovšem nikdy neustrnul v jednom stylu, naopak téměř v každé skladbě vytvářel nový svět a zkoušel nové kompoziční postupy, přičemž důležitější než striktní metody pro něj byl vždy výsledný zvuk.¹²

Tvorbu Györgye Ligetiho ze čtyřicátých a padesátých let musíme vnímat v kontextu tehdejší společenské situace v Maďarsku. Šanci na veřejné provedení měla pouze díla vyhovující oficiálnímu kánonu, který byl udáván hudbou Zoltána Kodálye, podobně jako v ostatních socialistických zemích měla hudba vyrůstat z lidových kořenů. Moderní západní směry, a to i ty předválečné (včetně Schönberga), byly tabu a jejich nahrávky či noty nebyly dostupné. V nemilosti byl také Béla Bartók, hudba světově nejuznávanějšího maďarského skladatele se v Maďarsku téměř nehrála. Ligeti, podobně jako mnoho jeho současníků tedy psal sborové úpravy lidových písní, které byly celkem úspěšně prováděny, a vedle nich skladby, které končily v šuplíku. V nich je cítit vliv Bartoka nebo Igora Stravinského. Za pozornost z tohoto období stojí především dvě z nich: cyklus pro klavír *Musica ricercata* (1951-52) a smyčcový kvartet „*Métamorphoses nocturnes*“ (1953-54). V jedenácti částech cyklu *Musica ricercata* se ukazuje důležitý znak Ligetiho kompoziční práce: určí si vlastní pravidla, z nichž potom hudba logicky vyrůstá. V tomto případě je to počet tónů v jednotlivých částech. V první části pracuje jen se dvěma tóny, ve druhé se třemi atd., až jedenáctá využívá všech dvanácti tónů chromatické stupnice. Šest částí z *Ricercaty* bylo upraveno později pro dechové kvinteto pod názvem *Sechs Bagatelle*.¹³

V prosinci 1956, dva měsíce poté co sovětská armáda krvavě potlačila maďarské povstání, uprchl s manželkou Veronou do Vídně. Maďarsko pak navštívil až o 14 let později, kdy byl pozván, aby zasedal v porotě skladatelské soutěže. Většinu svých skladeb zanechal v Budapešti při útěku do Vídně, z nichž byla velká část ztracena. Vzal s sebou, co považoval za nejdůležitější díla. Sám později vysvětloval, že svou starou hudbu neshledával zajímavou. Věřil pouze dvanáctitónové hudbě. V roce 1968 nakonec získal rakouské občanství.

Za několik týdnů po příjezdu do Vídně odcestoval do Kolína nad Rýnem. Tam se setkal s řadou klíčových postav hudební avantgardy a měl možnost se seznámit

¹² <http://www.newmusicotrava.cz/cz/nezarazene-clanky/1686-gyorgy-ligeti.html>

¹³ <https://www.hisvoice.cz/gyorgy-ligeti/>

se současnými hudebními styly a metodami, např. Karlheinz Stockhausen a Gottfried Michael Koenig, s nimiž pak spolupracoval na vývoji elektronické hudby. Zde vznikly také jeho první kompozice v „novém světě“ – elektronické kusy *Glissandi* a *Artikulation*. Elektronická hudba se tehdy zdála být tou pravou cestou do budoucnosti, Ligeti však zjistil, že zdánlivě neomezené možnosti zvukového studia zase tolik neomezené nejsou, a elektroniku opustil. Některé zkušenosti z této práce si však přenesl do svých skladeb instrumentálních. Zaměřoval se spíše na instrumentální díla, která však často obsahovala elektronicky znějící textury. V létě pak navštěvoval Darmstadtské *Kurzy nové hudby*. Zhruba po třech letech kolínskou školu zcela opustil, neboť mu připadala příliš dogmatická a plná frakčních půtek a osobních třenic.

„Proběhlo mnoho politických bojů, protože různí lidé, jako Stockhausen, jako Kagel, chtěli být první. A já osobně nemám ambice být první nebo být důležitý“. Vzpomínal později Ligeti.¹⁴

Počínaje rokem 1960 se Ligetiho dílo dostávalo na veřejnost a bylo čím dál více respektováno. Jeho nejznámější skladby pocházejí z doby od *Apparitions* (1958–59) přes *Lontano* (1967) až k opeře *Le Grand Macabre* (1978). V posledních letech se staly známými jeho tři svazky *Études* pro klavír (1985–2001) díky gramofonovým nahrávkám.¹⁵

V letech 1961 až 1971 byl hostujícím profesorem kompozice ve Stockholmu. V roce 1972 se stal rezidenčním skladatelem na *Stanford University* ve Spojených státech.¹⁶

V roce 1973 se stal profesorem kompozice na *Vysoké škole hudby a divadla* (*Hochschule für Musik und Theater Hamburg*) v Hamburku, kde setrval až do odchodu do důchodu v roce 1989. Zatímco žil v Hamburku, jeho manželka Věra zůstala ve Vídni se svým synem Lukášem, který se později stal také skladatelem a hráčem na bicí nástroje v New Yorku.¹⁷

Na Ligetiho skladatelském vývoji je pozoruhodné, jak se podobné myšlenky vracejí v různých zvukových podobách. Jeho styl se nevyvíjí plynule, jednotlivé

¹⁴ https://en.wikipedia.org/wiki/György_Ligeti

¹⁵ tamtéž

¹⁶ tamtéž

¹⁷ tamtéž

skladby spolu často v mnoha ohledech silně kontrastují, zároveň jsou však zjevně spojeny určitým charakterem. Na počátku osmdesátých let se pokoušel najít nový hudební styl bližší tonalitě. To vedlo k odmítnutí na hudební scéně, které bylo ukončeno v roce 1982 *Triem pro housle, lesní roh a klavír*. V následujících letech byl pak velmi činný. Na pozvání Waltera Finka se stal prvním skladatelem představeným na *Rýnském hudebním festivalu* v roce 1990.¹⁸

Vedle velkého zájmu o rozličné typy hudby, od renesance až po hudbu africkou, se Ligeti zajímal i o literaturu (zejm. Lewis Carroll, Jorge Luis Borges, a Franz Kafka), malířství, architekturu a přírodní vědy. Zvláště se zajímal o matematiku, zejména fraktální geometrii Benoîta Mandelbrota a práce Douglase Hofstadtera.

Ke konci dvacátého století se zhoršil Ligetiho zdravotní stav. V posledních třech letech života se pohyboval pouze na invalidním vozíku. Zemřel 12. června 2006 ve Vídni, ve věku 83 let. Jeho rodina odmítla zveřejnit podrobnosti o příčině smrti. Pohřeb se konal ve vídeňském ústředním krematoriu. Rakouský kancléř Wolfgang Schüssel a umělecký sekretář Franz Morak vzdali hold Ligetimu. Vzpomínkový koncert provedli Pierre-Laurent Aimard a sbor Arnolda Schönberga. Popel je uložen na *Ústředním vídeňském hřbitově* (Zentralfriedhof).¹⁹

¹⁸ tamtéž

¹⁹ tamtéž

2 Ocenění

- 1965 / Berliner Kunstpreis
- 1967 / Beethovenova cena města Bonnu
- 1969 / UNESCO International Rostrum of Composers
- 1972 / Berlin Art Prize
- 1975 / Bachova cena Svobodného a hansovního města Hamburk
- 1986 / Grawemeyerova cena za hudební kompozici Univerzity v Louisville
- 1987 / Rakouské vyznamenání za vědu a umění
- 1987 / Vídeňský čestný prsten
- 1988 / Commandeur dans l'Ordre des Arts et des Lettres
- 1988 / Prix de composition musicale de la Prince Pierre Foundation, Monako
- 1990 / Léonie Sonning Music Prize (Dánsko)
- 1990 / Velká rakouská státní cena za hudbu
- 1991 / Praemium Imperiale
- 1991 / Balzan Prize
- 1992 / Čestný člen Královské hudební akademie v Londýně
- 1993 / Hudební cena Ernsta von Siemens, Německo
- 1995 / Schock Prize za hudební umění
- 1996 / Music Award of the UNESCO
- 1996 / Wolf Prize in Arts, Izrael
- 2000 / Wihuri Sibelius Prize, Finsko
- 2001 / Kyoto Prize, Japonsko
- 2003 / Medaile za umění a vědu města Hamburk
- 2003 / Theodor W. Adorno Award
- 2003 / Kossuthova cena, Maďarsko
- 2004 / Polar Music Prize
- 2005 / Frankfurt Music Prize ²⁰

²⁰ https://cs.wikipedia.org/wiki/György_Ligeti

3 Seznam skladeb

3.1 Orchestrální skladby

- 1951 / *Concert românesc*
1958-59 / *Apparitions*
1961 / *Atmosphères*
1961 / *Fragment* pro komorní orchestr
1963-65 / *Requiem*, pro soprán, mezzosoprán, smíšený sbor a orchestr
1966 / *Koncert pro violoncello a orchestr*
1967 / *Lontano*
1968-69 / *Ramifications* pro smyčcový orchestr nebo 12 sólistů
1969-70 / *Chamber Concerto*, pro 13 hudebníků
1971 / *Melodien*
1972 / *Koncert pro flétnu, hoboje a orchestr*
1973-74 / *San Francisco Polyphony*
1980-88 / *Klavírní koncert*
1989-93 / *Houslový koncert*
1998-99, revise 2002 / *Hamburg Concerto*, pro lesní roh a komorní orchestr

3.2 Komorní skladby

- 1948-1953 / *Sonáta pro sólové violoncello*
1950 / *Andante and Allegretto*, pro smyčcový kvartet
1953 / *Šest bagatel* pro dechový kvintet
1953-54 / 1. smyčcový kvartet *Métamorphoses nocturnes*
1950 / *Baladă și joc*, pro dvoje housle
1968 / 2. smyčcový kvartet
1968 / *Deset kusů* pro dechový kvintet
1982 / *Hommage à Hilding Rosenberg*, pro housle a violoncello
1982 / *Trio pro housle, lesní roh a klavír*
1991-94 / *Sonáta pro sólovou violu*

3.3 Klavírní skladby

- 1941 / *Basso Ostinato*
- 1942 / *Induló (Pochod)* pro klavír na čtyři ruce
- 1943 / *Polifón etüd* pro klavír na čtyři ruce
- 1943 / *Allegro* pro klavír na čtyři ruce
- 1947 / *Due capricci*
- 1948 / *Invention*
- 1950 / *Három lakodalmi tánc (Tři svatební tance)* pro klavír na čtyři ruce
- 1950 / *Sonatina* pro klavír na čtyři ruce
- 1951–53 / *Musica ricercata*
- 1956 / *Chromatische Phantasie*
- 1973 / *Clocks and Clouds*, pro 12 ženských hlasů a orchestr
- 1976 / *Tři skladby pro dva klavíry*
- 1985 / *Études I.*
- 1988–94 / *Études II.*
- 1994 / *L'arrache-cœur*
- 1995–2001 / *Études III.*

3.4 Skladby pro cembalo

- 1968 / *Continuum*
- 1978 / *Passacaglia ungherese*
- 1978 / *Hungarian Rock (Chaconne)*

3.5 Varhany

- 1953 / *Musica ricercata*
- 1961–62, revise 1966 / *Volumina*
- Dvě studie: 1967 / *Harmonies*, 1969 / *Coulée*

3.6 Sbory

- 1945–46 / *Idegen földön*
- 1946 / *Betlehemi királyok*
- 1946 / *Húsvét*

1946 / *Magos Kősziklának*
1946 / *Magány*
1946 / *Bujdosó*
1947 / *Ha folyóvíz volnék*
1950 / *Lakodalmas*
1951 / *Hortobágy*
1951 / *Haj, ifjúság!*
1952 / *Pletykázó asszonyok*
1952 / *Kállai kettős*
1953 / *Inaktelki nóták*
1953 / *Pápainé*
1955 / *Mátraszentimrei dalok*
1955 / *Éjszaka, Reggel*
1966 / *Lux Aeterna*
1982 / *Tři fantasie podle Friedricha Hölderlina*
1983 / *Magyar Etüdök pro 16 hlasů podle Sandora Weörese*
1988–93 / *Nonsense madrigals pro šest mužských hlasů*

3.7 Písně

1946–47 / *Három Weöres-dal* pro zpěv a klavír
1950 / *Négy lakodalmi tánc* (úpravy maďarských lidových písní pro dva soprány, mezzosoprán a klavír)
1952 / *Öt Arany-dal* pro zpěv a klavír
1962 / *Aventures*
1962–65 / *Nouvelles Aventures*
1989 / *Der Sommer*, pro zpěv a klavír
2000 / *Síppal, dobbal, nádihegedűvel* (pro píšťaly, bubny a housle)

3.8 Opera

1975–77, revidovaná verze 1996 / *Le Grand Macabre*

3.9 Elektronická hudba

1957 / *Glissandi*

1958 / *Artikulation*

1957–58 / *Pièce électronique no. 3*

3.10 Ostatní

1962 / *Poème Symphonique*, pro 100 metronomů

1988 / "On My Piano Concerto", translated by Robert Cogan²¹

²¹ <https://en.karstenwitt.com/work-catalogue/györgy-ligeti>

4 G. Ligeti: Sonáta pro sólové violoncello

4.1 Historie vzniku díla

Kompoziční proces Ligetiho Sonáty pro sólové violoncello, která je v dnešní době již ustáleným repertoárovým kusem pro tento nástroj, byl značně složitý a diskontinuální. Rovněž tak i uvádění díla od doby vzniku do současnosti prošlo výrazným vývojovým procesem. Celkově lze říci, že Ligetimu složení této sonáty trvalo se vzniklou přestávkou celkem pět let, tj. 1948-1953.

Kvůli politické a kulturní situaci v tehdejšíma Maďarsku, leželo dílo ladem až do roku 1979. Vládními zmocněnci v oblasti hudební kultury měla Ligetiho Sonáta podle jejich dobového přesvědčení pro svou přílišnou modernost zákaz koncertního provádění i publikace. Tato geneze díla je o to více v dnešní době působivá a kus získává díky svým historickým konotacím na atraktivitě u interpretů i obecnosti.

První větu *Dialogo* složil Ligeti ještě v době svých kompozičních studií na Akademii Ferenze Lizsta v Budapešti v roce 1948. Prvotním inspiračním impulsem ke kompozici byla skladateli neopětovaná láska k mladé spolužačce violoncellistce Annus Virany. Té skladatel zkomponovanou část *Dialogo* věnoval nejspíš i s bláhovými nadějemi, že jeho milostné city budou vyslyšeny. To se ovšem nestalo, violoncellistka patrně vůbec nepochopila podstatu vzniku díla a ani jej nikdy neprovedla.²²

Sonátu skladatel rozšířil o druhou kontrastní část, kterou dokončil v roce 1953. Druhá věta *Capriccio* vznikla na objednávku starší a v té době již známé violoncellistky Věry Dénes. Dílo bylo takřka kompletně připraveno k veřejnému provedení, neprošlo ovšem, jak bylo dříve nastíněno, specifickým schvalovacím procesem Unie maďarských skladatelů, která se (obdobně jako kulturní orgány v tehdejšíma Československu) zaměřovala v posuzování skladeb především na ideologické hodnoty skladeb, než aby ocenila jejich hudební a obsahovou kvalitu.

Maďarské ministerstvo kultury mělo snahu potlačit jakýkoli pokus o umělecký projev, který se jevil jako avantgardní a antiproletářský. Ligetiho Sonáta pro sólové violoncello byla zařazena do této "nevyhovující" kategorie. Pouze její zvukový záznam byl sice povolen, nebyl ovšem nikdy odvysílán. Dlouhých 25 let

²² https://opensiuc.lib.siu.edu/..._rp , str. 1

od svého vzniku tedy dílo nebylo uváděno.²³

V roce 1979 jej konečně ve světové premiéře provedl violoncellista Rohan de Saram na Bachově anglickém festivalu v Londýně. Partitura sonáty byla publikována ve vydavatelství Schott Music v roce 1990.²⁴

4.2 Analýza

4.2.1 I. věta

Ligetiho Sonáta pro sólové violoncello je dvouvěťá. První věta *Adagio, rubato, cantabile* je svým rozsahem spíše kratší, jak vyplývá z jejího názvu *Dialogo*, jsou v ní exponována dvě témata, která jsou po dobu trvání věty v nepřetržité vzájemné hudební komunikaci. Jelikož témata zaznívají kontinuálně v hlubokém nebo vysokém registru, bývají také často teoreticky označována jako "mužský" nebo "ženský" element.

V této analýze budeme ovšem pro rozlišování témat používat označení Hluboký hlas nebo Vysoký hlas.

Celá první věta obsahuje celkem 16 taktů, které mají různou délku. Metrické označení zde není, proto i trvání jednotlivých taktů je různě dlouhé a jejich náplň je členěna po hudebních frázích. Můžeme tedy říci, že první věta *Dialogo* je v sonátové formě, jejíž expozice je v taktech 1-9, provedení s označením *Poco piu mosso* v taktech 10-14 a větu uzavírá krátká repríza v taktech 15-16. Ke komplexnímu strukturálnímu řešení je vhodné doplnit, že první část *Dialogo* je rozdělena na ucelené dvě části **a** (*Adagio, rubato, cantabile* – 9 taktů), **b** (*Poco piu mosso* – 7 taktů).

Po melodické a harmonické stránce Ligeti pracuje s tonálními centry, mody a prvky maďarské lidové hudby, což lze vztáhnout na kompoziční práci s materiálem v celé sonátě obecně.

V úvodu zazní čtyři akordická pizzicatová glissanda. První dvě mají harmonické ukotvení v dórsém modu, u druhé dvojice můžeme rozpoznat tonální směřování do D Dur.

²³ <https://getd.libs.uga.edu/...pdf> , str. 12

²⁴ <https://getd.libs.uga.edu/...pdf> , str. 13

Hluboký hlas začíná ve 2. taktu, vstupuje s melancholickou kantilénou v g moll, která ve své melodice využívá i frygický modus. Ve 3. taktu znovu zazní glissandové pizzicato (nejdříve sestupné a potom vzestupné), tentokrát využívající chromatiku a terciovou příbuznost. Právě tektonický prvek glissandových pizzicát, který prostupuje celou Sonátou, můžeme díky jeho zvukově komickému charakteru, vnímat jako určitou dimenzi dialogu mezi mužem a ženou.

Druhé téma ve 4. taktu nastupuje v d moll ve vysokém hlase. Po epizodním glissandovém pizz. v 5. taktu pokračuje 2. téma v 6. taktu rozjasněnou dynamikou v mf v D Dur. Dále v 7. a 8. taktu znovu zaznívá v Hlubokém hlase 1. téma v g moll. V 9. taktu se oba hlasy spojují a je s nimi polyfonicky pracováno. První melodická linie v tonálním centru D Dur je tentokrát akordicky podpořena (dříve v 6. taktu zazněla pouze v jednohlase). Další zřetelná tonální centra v rámci propojení obou hlasů jsou: G Dur, c moll, g moll a D Dur.

Můžeme konstatovat, že z rytmického hlediska jsou si obě témata podobná. Jejich odvíjení je v postupných melodických krocích. Evidentní vokální charakter těchto melodických linií lze přiřadit ke skutečnosti, že v dobách studií na Lizstově Akademii napsal Ligeti mnoho vokální hudby, především tvorbu sborovou. Z hlediska skladatelova polyfonického uvažování a nabyté dovednosti v psaní kontrapunktu, můžeme tyto poznatky prakticky ve zpracování obou témat rozpoznat. Hlava tématu sestává ze tří tónů (mollové případně Durové tercie), přičemž Hluboký hlas kráčí směrem vzestupným a Vysoký hlas směrem sestupným. Vysoký hlas v hlavě tématu je inverzí Hlubokého hlasu. Princip inverze je rovněž v průběhu díla vícekrát systematicky uplatněn.

Ve druhé části *Poco piu mosso* (**b**) 1. věty se oba hlasy dostávají v nástupech a celkovém průběhu do výrazně těsnějších proporcí. Dynamika *f* přetrvává celé dva takty – tj. 10. a 11. Diference melodického členění hlasů je stále zřetelná, byť se na ně již přestane vztahovat počáteční struktura, tzn. rozdělení hlasů do hlubokého a vysokého registru. Melodický pohyb je hybný a propracovaný, ovšem vstupující akordická složka zde začíná být melodickému vedení rovnocenným partnerem. Sled dočasných tonálních center se rychle střídá – g moll (10. takt), G Dur (11. takt), c moll (12. takt), Es Dur (13. takt), C Dur (14. takt) a harmonický vývoj zmoduluje v posledních dvou taktech (tj. 14. a 15.) zpět do výchozího tonálního centra g moll, načež se celý vývoj uzavírá ustálením harmonického pohybu na funkci D Dur, která i 1. větu uzavírá.

Členění frází v části *Poco piu mosso* je převážně zřetelně periodické (po 3 dobách). Nejdříve se z percepčního hlediska může zdát, že hybnější 2. část pouze s naléhavým výrazem zpracovává dvě původní exponovaná témata. Bližší pohled na práci s materiálem však odhalí, že obě témata jsou důmyslně rozvíjena na obdobném principu, jako tomu bylo dříve zvykem v klasickém sonátovém provedení. To dokazuje několik faktorů: přítomnost obou témat, popsaná četnost modulací s těmito tématy, s tím související harmonická nestabilita. Každé z témat si ovšem po celou dobu trvání části *Dialogo* zachovává svou charakteristickou svébytnost.

Kdybychom měli analytický náhled na 1. větu *Dialogo* shrnout do několika stručných bodů, budou poznatky zaznamenány následovně:

- Převažující princip stručnosti aplikovaný na tektonickou výstavbu celé věty i na tematickou práci a přechody.
- Nestabilita dlouhodobého harmonického (tonálního) ustálení mezi jasně stanoveným počátečním centrem g moll a závěrečným centrem D Dur.
- V souvislosti s navazující 2. větou *Capriccio* lze na celou 1. větu *Dialogo* nahlížet jako na krátký pomalý úvod k této ústřední 2. rychlé části. Toto formální nazírání můžeme připodobnit i k baroknímu stylu, tj. pomalé Adagio a následuje rychlé Allegro, přičemž harmonicky nestabilní 1. věta *Dialogo* sostavně osciluje mezi mollovou a Durovou tonalitou, než se její vývoj ustálí na quasi konvenční funkci dominanty D Dur, která zároveň připraví nástup druhé věty *Capriccio* v G Dur.
- Problematickým aspektem shrnující hudební analýzy může být určitá stylová nejednota obou částí Sonáty, jelikož časové rozmezí, mezi nímž byly složeny, činí pět let. Tudíž i skladatelovo kompoziční myšlení prošlo za tu dobu jistě nezanedbatelným vývojem. Z tohoto úhlu pohledu můžeme tedy 1. větu *Dialogo* vnímat jako volně zpracovanou sonátovou formu na krátké ploše s dvěma exponovanými tématy, která jsou v provedení (*Poco piu mosso*) rozvíjena, hlavní téma se potom v rámci krátké reprízy znovu navrátí.

4.2.2 II. Věta

Téměř celá druhá věta *Capriccio* plyne v 3/8 taktu. Má tempové označení *Presto con slancio* (rychle s hybností). Formálně ji lze vnímat jako třídlínnou formu **ABA'**.

2. větu otevírá 1. téma, jehož centrum můžeme označit in G. Gesta převládajících šestnáctinových hodnot zaznívají v různých registrech. Pro následující energicky pulzující 39 taktovou plochu (oblast 1. tématu) je z hlediska intervalové výstavby dominující interval zvětšené kvarty, tj. tón cis v četné střídající se oscilaci se čtvrtým stupněm, tj. tónem c (vnímáme-li jako stabilní centrum tón g). Tento princip evokuje folklórní ráz hudebního průběhu a také může být jistou "ozvěnou" vlivu Bély Bartóka na Ligetiho kompoziční styl především v jeho raném období. Na bázi obdobné půltónové oscilace se obměňuje i sedmý stupeň, tj. tón fis s tónem f. Od taktu 27 začne oscilace i na 1. stupni, tj. zaznívá tón gis, který se střídá s centrálním tónem g. Lze tedy konstatovat, že skladatel v melodice využívá modalitu (např. kombinaci lydického a mixolydického modu).

V taktu 40 dojde na chvíli v rámci diminuenda ke změně metra, tj. na 4/8, to je ovšem hned v následujícím taktu opět vytřídáno 3/8 metrem. Takty 41-44 lze vnímat jako quasi modulační spojku, která ústí do nástupu 2. tématu v taktu 45. To je v dynamice *p* a je zasazeno do centra in D. Dále jeho vývoj obsahuje celotónové a modální postupy.

V taktu 57 nastoupí 17 taktová spojka převážně v *pp*, která tvoří plynulý přechod do středního dílu **B** v rámci 2. věty, jehož nástup je v taktu 74. V této spojce je dominantním prvkem změna barvy – tj. hráno *tremolo sul tasto*.

Mezi takty 74-95 se rozprostírá kulminační plocha, která využívá materiál z obou témat. Charakteristické jsou skoky kvintových souzvuků, běhy, rozložené akordy a dynamicky proměnlivá agogika. V taktech 92-95 je postupná gradace z *p* do *f*.

V taktu 96 nastoupí v subito *pp* nový materiál, který však ve výstavbě na bázi ostináta souvisí s druhým tématem (takty 41-55), jako určitých stabilních bodů návratu je při budování plochy využito hry na prázdných strunách (C a G). Plocha a zároveň celá 2. věta *Capriccio* mají vrchol v taktu 126 v dynamice *fff*. Zde dojde k evidentnímu, pronikavému ustálení

na střídavém ostinátu malé tercie (c2-es2). Efekt je znovu umocněn náhlým skokem do hlubokého registru a v něm opakování tónů (C-Es). Tektonická soudružnost užitých prvků je stvrzena epizodním připomenutím půltónové oscilace, tentokrát tónů Es (takt 132) a E (takt 133).

Střední díl **B** je završen 9taktovým dovětkem (takty 134-142), v němž skladatel využívá působivé síly ticha, které je narušeno jednak dvěma náhlými vpády ostinátního gradačního modelu v tremolu, ale především se v taku 138 navrátí tématický materiál z 1. věty Dialogo v dynamice p. Na časově krátké ploše, tj. posledních 5 taktů dílu **B**, dojde k prudkým tempovým střihům – *Sostenuto (tempo del Dialogo)*, *Presto subito*, *Sostenuto*. Střední díl **B** je definitivně uzavřen prvkem glissanda v pizzicatu (rovněž hojně užívaného v 1. větě Dialogo).

V tempu *Subito Presto* kontinuálně v taktu 143 nastoupí závěrečný díl **A'**, který ve větě zastává i formální funkci reprízy. Centrem je znovu tón g. Práce s pulzujícím modelem šestnáctin využívá obdobných principů jako v úvodu věty (např. skoky v registrech, půltónová oscilace především na dříve užitých stupních, princip ustálení v rámci ostinata), kromě toho je uplatněna např. inverze modelu hned v úvodu dílu **A'** v taktu 143). Oblast návratu 2. tématu je v taktech 191-205. Tentokrát však zůstává při jeho návratu stále centrálním tónem g (nikoli d jako v taktu 45). Další hudební proud se odvíjí na základě postupu paralelních kvint.

Následující průběh v taktech 206-246 obsahuje již dříve využitě skladebné prostředky, tj. opět skoky v kvintových souzvucích, běhy, rozložené akordy, kulminační princip. S posledním jmenovaným elementem souvisí i užití melodické práce v oblasti zkracování vzdálenosti intervalů (v ploše taktů 223-244). Zmíněná plocha konstantně setrvává v dynamice pp. Interval se v legátových bězích začínou přibližovat následovně: zv. 4, v. 3, m. 3, v. 2, m. 2). Vývoj je uzavřen chromatickým sestupným během (dim. - morendo) v taktech 245-246. Následuje dvoutaktová generální pauza.

V taktu 249 přijde ve ff energická 17-ti taktová Coda, která sestává z postupně gradujících šestnáctinových běhů, rozkladů a skoků. Žádná citace z 1. věty Dialogo již nezazní a celou 2. větu uzavírá G Dur akord (s vynechanou tercií).

Při důkladném analytickém pohledu na 2. větu *Capriccio* lze vysledovat mnoho tektonických atributů příznačných pro sonátovou formu. Především rozpoznatelné členění na tři části. Průběh expozice můžeme ohraničit takty 1-73. Představí se zde dvě témata, tj. 1. téma in G a 2. téma in D. Od taktu 74 do taktu 142 pokračuje provedení, které má vrchol v taktu 126 a v rámci něhož je citace tématu z 1. věty *Dialogo* v taktech 138-142 (tato citace dle mého názoru plní jednoznačně stmelující funkci obou vět). Repríza začíná v taktu 143, pracuje se v ní s dříve užitým materiálem. Jako určitý gradační prostředek hudebních informací celé dílo uzavírá Coda v taktech 249-265.

Závěrem lze říci, že obě věty Ligetiho *Sonáty pro Violoncello*, vykazují mnohé charakteristické rysy historického útvaru sonátové formy. Ty jsou však výrazně modifikované a přizpůsobené výrazu hudební řeči 20. století. I když kompozici první věty *Dialogo* a druhé věty *Capriccia* dělí zmíněných pět let, jsou logicky propojeny mnoha strukturálními prvky a dohromady vytvářejí kompaktní celek.

5 György Ligeti – Koncert pro violoncello a orchestr

5.1 Historie vzniku

Koncert pro violoncello a orchestr pochází z roku 1966, spadá tedy do Ligetiho středního tvůrčího období. Sám skladatel se po jeho dokončení ve své osobní korespondenci, kterou vedl se švédským hudebním muzikologem a publicistou Ove Nordwallem, svěřil, že se jedná o nejlepší dílo, které doposud vytvořil.

Původně Ligeti zamýšlel, že koncert bude koncipován jako jednovětá skladba. Od tohoto záměru ale v průběhu kompozice opustil, jelikož naznal, že bude pro celek příhodnější, bude-li koncert rozdělen do dvou vět, které ovšem na sebe *attacca* navazují.

Durata celého díla je přibližně 16 minut. Ligeti koncert přímo věnoval německému violoncellistovi Siegfriedu Palmovi, který se intenzivně věnoval interpretaci soudobé hudby.

Zajímavá je koncepce orchestrálního obsazení. To sestává z těchto nástrojů:

Flétna (také pikola), hoboje (také anglický roh), 1. klarinet, 2. klarinet (také basklarinet), fagot, horna, trubka, trombón (tenorový a basový), harfa, 1. housle, 2. housle, viola, violoncello a kontrabas.

Autorovy připomínky k realizaci orchestrální hry vybraných skupin v tomto díle jsou následující:

Dechy: Skladbu lze obsadit „sólově“ (každý part je obsazen jedním hráčem), pouze pro party klarinetů jsou požadováni hráči dva.

Pokud jsou k dispozici další hráči na dechové nástroje, lze je rozdělit následovně:

jeden hráč na flétnu a druhý na pikolu, jeden hráč na hoboje a druhý na anglický roh, jeden hráč na klarinet a druhý na basklarinet, jeden hráč na vysoké polohy rohu, druhý na její hluboké polohy, jeden hráč na pasáže ve vysokých polohách tenorového trombónu, druhý hráč na pasáže v nízkých polohách basového trombónu, dokonce jsou žádoucí dva hráči pro part trubky.

Když je part rohu hrán jedním hráčem, doporučuje se dvojité horna (F/B), protože část vyžaduje hluboké B (znějící). Pokud jsou k dispozici dva hornisté,

první z nich hraje na nástroj laděný in F a druhý na nástroj laděný in F/B.

K produkci partu trumpet je doporučena trubka v ladění in C. Když je part hrán jedním hráčem, může nejdříve použít trubku ve vyšším ladění in D (v první větě) a poté se vrátit k trubce in C. (Vysoký zvuk trubky laděné in D je vyznačen v partu a je možné jej též hrát bez výměny nástroje, pokud je to žádoucí).

Smyčce: Party smyčcových nástrojů mohou být hrány v obsazení od malého po střední smyčcový orchestr nebo 5 sólistů (mezi nimi nemá být zahrnuto koncertní violoncello).

Následující poznámky jsou aplikovány za předpokladu, že smyčce jsou zastoupeny sólově:

- 1) „Solo II“ v partu 1. houslí je hráno 2. houslemi.
- 2) V taktech 54–55 ve druhé větě jsou hrány pouze sólové pasáže. Pasáže označené jako „*gli altri*“ jsou vynechány.
- 3) Některá místa v kontrabasovém partu označená jako „*divisi*“ jsou hrána jako dvojhmaty.

Poznámky k partu kontrbasu: v případě sólového ztvárnění partu je vyžadován kontrabas s 5 strunami (nejnižší naladěná na H). V orchestrální verzi musí mít alespoň jeden z kontrbasů 5 strun.

V partech smyčců: Znak (vlnovka) označuje postupný přechod z jedné pozice smyčce k další (tzn. *sul tasto-ordinario-sul ponticello*).

Označení „*přímá na kobylicu*“ znamená extrémní *sul ponticello*, a když se smyčec skutečně položí na kobylicu, zvuk může být téměř neslyšitelný. Dávejte pozor, aby se smyčec nikdy nedostal za kobylicu, nekontrolované tóny, které se vytvářejí mezi kobylicou a hmatníkem, jsou nežádoucí.

V místech, kde se vyskytují pokyny „*con sordino*“ a „*přímá na kobylicu*“ společně, není požadavek hry přímo na kobylicu striktně možný, protože v cestě stojí sordina. V takových případech přiblížte smyčec co nejblíže ke kobylicu u sordiny, díky tomu se zachová co nejvíce zvukový charakter extrémního zvuku „*sul ponticello*“.

Takty: Taktové čáry a rozdělení uvnitř taktu nikdy nepoukazují na zdůrazňování (zastavování). Hudba by měla plynout jako nepřetržitý proud, taktové čáry slouží pouze pro synchronizaci a orientaci. Ve smyčcových partech: všude tam, kde je to možné, by neměly být smyky měněny na taktových čarách.²⁵

Podobně jako ve skladbě pro sólové varhany *Volumina*, komponované v dubnu–květnu roku 1966, v níž je hojně uplatněna práce s chromatickými klastry, nebo ve vokální kompozici *Lux aeterna*, ve které skladatel využívá kompozičních zvukově-barevných prostředků, jsou tyto principy dále rozvíjeny především v 1. větě violoncellového koncertu. Nicméně využití těchto technik je možné nalézt i v dalších Ligetiho dílech, např. *Lontano* nebo ve skladbě pro sólové cembalo *Continuum*.²⁶

2. věta violoncellového koncertu je podle Ligetiho vyjádřením či jakousi parafrází beze slov na jeho vokálně-instrumentální skladbu *Aventures*, „mluvčím“ je v případě koncertu sólové violoncello.²⁷

Ligeti popsal violoncellový koncert v jedné ze svých korespondencí následovně:

*„Troufám si tvrdit, že je to moje nejlepší dílo. V průběhu komponování, které šlo velmi rychle (asi během 4 týdnů), jsem původně formálně plánoval koncert pojmut jako jednovětý (s 27 plynule propojenými sekvencemi), což se ovšem v průběhu práce změnilo. Jedna sekvence byla rozvinuta ve svébytnou větu, a vytvořila tak samostatnou první pomalou větu (charakterem hudby se přibližuje typu mých skladeb *Atmosphères*, *Volumina*, *Lux aeterna*, také je zde značná souvislost s částí *Lacrimosa* z mého *Requiem*).“*²⁸

Zbývajících 26 sekcí utváří druhou větu, která je skutečnou „instrumentální *Aventures*“ (pozn. Ligetiho dřívější vokálně-instrumentální kompozice), ale ve 26 propojených dílech to evidentně nerozpoznáte, protože jsou vzájemně provázány. Je pravděpodobnější, že si všimnete neustále se měnícího pohybu,

²⁵ Viz. Partitura – příloha č. 2

²⁶ Ove Nordwall: György Ligeti, Eine Monographie, B. Schott's Söhne – Mainz, 1971, str.79

²⁷ tamtéž

²⁸ tamtéž

jako by se snová krajina projevovala a proměňovala neustále jiným způsobem.²⁹

Formálně lze větu považovat za řadu variací; nejde však o variace, ale o neustálý vývoj (jako velké provedení, kdy nevíte, které hudební myšlenky se ve skutečnosti provádějí).

Během tohoto procesu rotace se na základě „techniky oken“ vkládají zdánlivě podivné vložky, ale „okna“ se následně během rozvinutí formy nevyjeví jako cizí materiál, nýbrž jako ta „okna“, která jsou situována do známé krajiny, ve které nakonec není jasné, co bylo „okno“. a co nebylo „okno“. Uvnitř těchto „oken“ jsou i další – menší atd.³⁰

Tedy jedná se o poměrně složitou a „vnořenou“ formu, ne nepodobnou formě v sekvenci *Requiem*, ale samotná hudba má málo společného s touto sekvencí (mnohem více souvisí s druhou větou v *Apparitions*). Celé je to skutečný koncert, sólové violoncello je zkomponováno celkem virtuózně, i když je neustále protkáno s ostatními instrumentálními částmi.³¹

Novinkou v instrumentační technice je to, že přináší kombinace a prolínání, pro které jsem dříve potřeboval velký orchestr, s relativně malým orchestrem, což dává všemu značnou průhlednost.

Obě věty mají přibližně stejnou délku, tzn. každá trvá cca 8 minut.³²

V instrumentaci najdete – více než dříve – stopy zaujetím Albanem Bergem (i když samotná hudba nemá s Bergem téměř nic společného. Každopádně je absolutně prostá jakéhokoli pathosu a romantismu.)³³

Pro dokreslení celkového obrazu Ligetiho představy kompozičního *pojetí Koncertu pro violoncello a orchestr* uvádím ještě vybrané pasáže jeho výroků řečených v rozhovorech s muzikologem Josefem Häuslerem.

„Ve skladbách Apparitions a Atmosphères jsem se odchýlil od práce s harmonií

²⁹ tamtéž

³⁰ tamtéž

³¹ NORDWALL Ove, György Ligeti. Eine Monographie, B. Schott's Söhne – Mainz, 1971, str. 84

³² tamtéž

³³ tamtéž

nebo obecněji od práce s intervaly jako kompozičním materiálem. Negoval jsem intervaly, dal jsem do sebe tolik malých sekund, dokud ani malý úsek nebo chromatika nepřestaly představovat prvky něčeho postřehnutelně harmonického. Zdá se, jako bych se v nových skladbách, počínaje Requiem, v Koncertu pro violoncello, sborové skladbě Lux aeterna, a ještě jasněji v Lontanu, vrátil k dříve opuštěnému úhlu pohledu, konkrétně k práci s jasnými konfiguracemi intervalů nebo harmonických prvků."³⁴

„Skoro bych řekl, že Apparitions je moje první dílo v typickém Ligeti stylu. Mnoho lidí věří, že podstatnou věcí je zvukově-barevná technika (něm. orig. Klangfarben), ale myslím si, že pro mě je ve skutečnosti primární technika velmi složitých polyfonních vrstevnatých struktur."³⁵

Vždy jsem používal tento typ polyfonie, také ve Smyčcovém kvartetu, takže existuje také typická „ligetiovská mikropolyfonie“, tj. velmi husté polyfonní vrstevnaté struktury."³⁶

Ale staly se transparentnějšími. Už jsem to udělal v dřívějších skladbách a můžete to velmi dobře sledovat na Koncertu pro violoncello a orchestr. Ve druhé větě koncertu dochází k postupnému uvolňování této složité vrstevnaté struktury. Není to ani dokonale statická, ani úplně rozdělená forma. Myslím, že důsledky této druhé větě z violoncellového koncertu mě přivedly k novým dílům, např. Deseti kouskům pro dechový kvintet, velmi krátkým částem, které se dost lišily pohybovým charakterem."³⁷

Premiéra *Koncertu pro violoncello a orchestr* se uskutečnila 19. dubna 1967 v Berlíně. Sólový part přednesl Siegfried Palm, hrál Berliner Radio-Sinfonie-Orchester pod vedením dirigenta Henryka Czyže.³⁸

Dílo jsem analyzovala z vydání partitury Litolff/Peters Nr. 5936 (30444) z roku 1969 – vydavatelství Henryho Litolffa.

³⁴ NORDWALL Ove, György Ligeti. Eine Monographie, B. Schott's Söhne – Mainz, 1971, str. 127-128

³⁵ NORDWALL Ove, György Ligeti. Eine Monographie, B. Schott's Söhne – Mainz, 1971, str. 145

³⁶ tamtéž

³⁷ tamtéž

³⁸ NORDWALL Ove, György Ligeti. Eine Monographie, B. Schott's Söhne – Mainz, 1971, s. 214

Partitura je in C (netransponovaná). Notové ukázky jsou v práci použity z tohoto vydání.

5.2 Analýza

5.2.1 I. věta

První věta koncertu má konstantní tempové a metrické označení, tj. čtvrtková nota = 40, 4/4 takt. Nástup sólového violoncella, které samostatně zní prvních šest taktů díla, je velmi subtilní. Byť se jedná o vsutku minimalistický úvod – violoncello hraje (po dobu 6 taktů) držený tón e¹, je přesto toto *ántré* výrazově působivé a na sólistu klade náročné požadavky stran naplnění hudebního obsahu a zodpovědné vyplnění skladatelových detailně vypsanych požadavků (což se nicméně vztahuje k celému koncertu).

Po stránce dynamického zápisu se v koncertu nezdíka vyskytují extrémní předpisy a nároky. V úvodním violoncellovém vstupu předepisuje Ligeti sólistovi dynamiku *pppppppp*. Další pokyny se týkají především produkce požadované barvy, tj. *con sord.*, *sul tasto*, *senza vibrato*, hráti na II. struně – a výrazu, tj. *nasadit neslyšně – jakoby začít z ničeho*, *smyky měnit nepostřehnutelně*, *postupně zahájit crescendo v detailech nezaznamenané*.

V 7. taktu nastupují v obdobném duchu v *unisonu* taktěž tónem e¹ orchestrální skupiny (příp. samostatní hráči), 1. + 2. houslí a viol. V předpisu témbrových změn dochází k plynulému vývoji v taktech 8–12, tj. nástroje začínají hrát *poco a poco vibrato*, *poco a poco ordinario*, *poco a poco sul ponticello*. V 10. taktu se k unisonu kompaktně připojuje skupina violoncell (příp. samostatný hráč).

Unisonový zvuk smyčců v úvodní 12-ti taktové ploše **A** završí v 11. taktu nástup skupiny kontrabasů (příp. samostatného hráče). K notaci kontrabasu předepisuje Ligeti následující: *Kontrabas(y) zní o oktávu níže, s výjimkou zvuku flažoletů, které jsou notovány jako reálné tónové výšky*. Pro kompaktní doznění plochy **A** Ligeti předepisuje hráčům pokyn stran smyku, tj. *zcela ke špičce*. Ještě k produkci flažoletů autor zmiňuje: *Odchyly v tónových výškách mezi sólovým violoncellem (flažolety na IV. struně) a kontrabasem (flažolety na III. struně) nekorigujte: Intonační oscilace jsou přípustné*.

S tímto zmíněným interpretačním pokynem tedy souvisí, že v taktu 12 sólové violoncello změní barvu zvuku tím, že proznívající e^1 znovu nasadí tentokrát za užití techniky flažoletů.

V třítaktové ploše dílu **B** se ke smyčcům postupně (stále v unisonu) připojují v nízké dynamice dřevěné dechové nástroje: nejdříve v taktu 13 flétna, v taktu 15 2. klarinet. Smyčce zde začnou hrát intenzivní tremolo, ovšem rovněž v nízké dynamice. Tím pádem začne docházet k jemným proměnám témbrových nuancí a pohybu v mikrostruktuře.

Plocha dílu **C** trvá od taktu 16 do taktu 19. V taktu 17 nastoupí v dynamice *pppppp* 1. klarinet hrající trylek (e^1-f^1). Stejnými tónovými výškami i ve stejné dynamice nastoupí harfa hrající technikou *bisbigliando*.

V této ploše hráč na sólové violoncello odkládá sordinu a střídá techniky hry (na tónu e^1): *sul tasto*, flažolety v tremolu hrané *sul ponticello*, opět plynulé přechody z poloh *sul tasto* – *ordinario* – *sul ponticello*. K produkci flažoletů u sólového violoncella Ligeti v tomto úseku požaduje: *Hrát tak, aby byl ve flažoletu slyšen pouze tón e^1 a žádné vedlejší tóny nebo ruchy.*

Na ploše dílů **C**, **D** a **E**, tj. v taktech 16-26, se vyskytují v rámci harmonického pole (napříč orchestrem) tóny $e^1 + f^1$. V taktu 22 nastoupí horna + trombón (*con sordino*) spolu s harfou. Smyčce naopak sordiny odloží. Od tohoto taktu se zvuková barva opět ustálí na statických tónových výdržích.

V úvodu dílu **E** v taktu 24 přednese sólové violoncello melodický sekundový pohyb. Připojí se rovněž fagot a v taktu 25 se přidá z žesťů i trubka.

Na druhé polovině 4. doby taktu 26 se harmonické pole rozšíří o tóny d , es , g , fis . Chromatický statický cluster (d , es , e , f , fis , g , as , a) dále proznívá na ploše dílu **G** od taktu 30.

Barva orchestrálního pléna postupně prořídne do kompaktního pětizvuku d , e , ges , as , a v horně a dřevěch (takty 35-36). Ligetiho předpis k doznění akordu je, aby dřeva dozněla *quasi legato* do nástupu smyčců. S tím souvisí i připomínka: *Aby se dechy a smyčce plynule spojily, mohou dechy držet notu o něco déle, neměla by nastat ani sebemenší cesura, ani přeznění.*

Za zmínku stojí pro tento úsek další Ligetiho poznámka: *V taktech 33–36 hrají stejně intenzivně flétna, oba klarinety a fagot.* Zcela evidentně je tento požadavek vznesen k docílení vyrovnaně znějící orchestrální barvy.

V úvodu dílu **H** v taktu 36 nasadí v oktávách smyčce subtilní unisono tón B v dynamice *pppp*, které zůstává i pomyslným centrálním fundamentem pro postupně se proměňující harmonické pole dílů **H** a **I** v taktech 36–45. Přidávající se tóny v držených prodlevách jsou: h, c, cis, d, es. Jedná se tedy o proměnu harmonického pole opět na bázi chromatiky, tentokrát je ovšem prvek rozšířen o funkci „oktávování“ v rámci zvuku orchestrálního pléna.

Právě kvůli docílení nepřerušené zvukové plynulosti požaduje Ligeti, aby v taktu 40 sólista neměnil smyk v rámci opětovného melodického pohybu (*b–h*).

Vstup harfy flažoletovým trojzvukem v taktu 42 v rytmické synchronizaci s nástupem horny a trubky barevně doplní zvukové spektrum dřev a smyčců.

V díle **J** v taktu 46 je vstup harfy s jemnými chromatickými glissandovými efekty již dynamicky výraznější (*mp*). Ústředním prvkem je postupně klesající fundamentální tón v rámci přetrvávajícího *quasi* chromatického materiálu – a, b, h, c, cis, d (pozn. tóny v nástrojích zaznívají v různých registrech).

Fundamentálním tónem od taktu 50 je v kontrabasu znějící *kontra* A. V plochách dílů **K**, **L** a **M** v taktech 49–54 je evidentní uplatnění rozdílně znějících témbřů hlubokého a vysokého registru. V taktu 49 je možné pro nástup tónu *d*³ použít trubku in D, která v *ppp* nastupuje synchronně v oktávě s pikolou. Chromatický materiál se v taktu 51 ještě (v dřevech) rozšíří o tóny *es*, *e*, *f*.

První výrazné *crescendo* (coby vrchol 1. věty) z dynamiky *ppp* do *fff* nastane v dílech **L** a **M** (v taktech 53–54), je tedy relativně krátké, náhlé, intenzivní, ve vysokých smyčcích podpořeno znovu tremolem (ve flažoletech). Ukončeno je rázným sforzatem osmitónového souzvuku v harfě – *con tutta la forza*.

Ke hře kontrabasů/u v hlubokém registru (dochází k pokračování chromatického klesání fundamentálních tónů, tj. *kontra* A-B, *Gis* a *G*) od taktu 50 do taktu 70 Ligeti udává: *Až do konce hrát velmi vyrovnaně – smyky měnit nepravidelně a ne při změně výšky tónu.*

Velice důležitý moment v partu sólového violoncella nastává v ploše **M** od taktu 54. Nástroj začne melodicky stoupat ve vysokém registru prostřednictvím alikvótních tónů harmonické řady. V té souvislosti užívá Ligeti v tomto koncertu (pouze v partu sólového violoncella) mikrointervalů. Začne se tak dít na 13.

aliquótním tónu (příp. shorku), tj. zvýšené f^4 (hrané jako flažolet, což pokračuje i nadále). V díle **N** (v taktu 62) vystoupá nástroj na 14. shorek, tj. g^4 , až nakonec v 1. větě sólové violoncello dozní na 15. shorku, tj. na tónu gis^4 (takt 64).

K produkci těchto subtilně éterických zvuků Ligeti požaduje:

Tónové výšky měňte opravdu pozvolna. Orchestr svým crescendem zvuk flažoletů u sólisty překryje, zůstávají tedy neslyšeny. Až v okamžiku, kdy po gradaci do fff orchestr ztichne, začne být 13. shorek slyšitelný. Tónovou výšku intonačně nekorigujte (platí to i pro shorky 14 a 15). Při změně výšky tónu neměňte smyk.

Rovněž ve zmíněné ploše taktů 55–70 (Díly **M**, **N**, částečně **O**) zůstane v „prostoru“ onen výrazný rozdíl v tónu vysokého registru (hraného sólovým violoncellem) a hlubokého registru (hraného kontrabasy/em).

Několikrát zmíněný element klesajícího fundamentu stvrdí svým nástupem v 63. taktu trombón hrající *kontra F* v *ppp*, které zní do taktu 67. Ligeti k produkci tónu pro hráče uvádí: *Držte tón znějící tak dlouho, dokud máte dostatek vzduchu.*

První větu ukončuje izolovaný postupně se zeslabující tón *kontra G* hraný kontrabasy/em (takty 63–70). V potvrzující se důsledné Ligetiho práci s tónem je tato „výdrž“ znovu barevně proměňována (tzn. plynulé přechody: *sul ponticello – ordinario – sul tasto*).

Pro závěrečných 7 taktů ticha (takty 71–77) Ligeti uvádí upřesňující sdělení pro dirigenta:

Pomlky dodržet bez taktování. Druhou větu začít hrát rovnou (attacca).

Celkově vzato je pro 1. větu koncertu strukturálně příznačná práce v oblasti rytmu. Nástupy jednotlivých nástrojů jsou povětšinou na lehkou dobu, synkopu či nepravidelný útvar – trioly (v rámci klidného 4/4 metra). V důsledku toho získává podle mého názoru hudební tok specifickou plynulost až vláčnost. Zmíněná kompoziční práce s barvou zvuku je jednoznačnou oporou tomuto principu.

5.2.2 II. věta

Nástup a průběh 2. věty se odvíjí ve stejném tempu i konstantním metrickém průběhu jako v 1. větě (tj. čtvrtka = 40, 4/4 takt).

Úvodní vstup mají dřeva (tj. flétna s oběma klarinety, hrající diatonický trojzvuk *des, es, f*). Ve 3. taktu se připojuje fagot, anglický roh a trubka.

Ligeti k prvnímu vstupu dechů obecně uvádí: *pp ve flétně a klarinetech nemusí být zas až tak tiché, aby „opravdové“ pp mohl přinést vstup fagotu. Anglický roh s trubkou by měly nastoupit nenápadně.*

Kontrabasy a violoncella v orchestru se připojují ve 4. taktu hrou flažoletů.

Celkově se tónový materiál začíná postupně chromatizovat. Polyrytmická práce je patrná exponováním nepravidelných rytmických útvarů – nejdříve triol a kvintol (napříč orchestrem), postupně se užití rytmické figurace rozšiřuje (na sextoly, septoly, nonoly, atd.), díky tomu se pohyb čím dál více zahušťuje.

Je rovněž patrné ostinátní opakování melodických intervalů v jednotlivých nástrojích (např. ve flétně v. 3 a č. 4, v anglickém rohu m. 3, v. 3 v 1. klarinetu a m. 3 ve 2. klarinetu). V důsledku toho vzniká zmíněná (pro Ligetiho typická technika) mikropolyfonie.

V úvodní sedmitaktové introdukční ploše přinese nejvýraznější vzestupný intervalový skok (m. 6, *c¹-as¹*) horna v taktu 7 – *quasi lontano dolcissimo*.

V 8. taktu (začátek plochy **A**) má sólové violoncello ve 2. větě svůj 1. vstup (v rámci položených držených tónů *a¹ – h*, tj. interval m. 7)

Ligeti k němu uvádí: *Začít jakoby z ničeho, postupně se „vynořit“ z tónu as hraného hornou.*

Co se týče realizace tzv. mikropolyfonie, bude nadále na místě hovořit o tzv. vrstvách v rámci jednotlivých nástrojových skupin – případně o blokové práci.

V 8. taktu ostinátní figurativní pohyb (nonol, desetol, jedenáctol a dvanáctol) z vrstvy dřev má zcela v plynulé návaznosti převzít vrstva vysokých smyčců hrajících *con sordino, sul ponticello*. Což opět Ligeti spolu s důrazem na dynamickou rovnováhu ve vysvětlivkách uvádí.

V ploše **B**, v taktu 11 se zřetelně navrácí strukturální materiál užitý v 1. větě, tj.

držené tóny a trylky – převažuje hluboký registr (chromatika přetrvává). Na 4. době v 11. taktu má svůj 1. vstup ve 2. větě harfa (chromatický klastř His-Cis-D-Es-Fes) v rytmické synchronizaci se sólovým violoncellem a nízkými smyčci.

Takty 12–15 jsou charakteristické rozvinutou pulzací a bohatou vznikající polyrytmikou mezi nástroji. Part sólového violoncella je včleněn do kompaktně znějícího zvuku orchestru. Figurace v sólovém partu se v taktech 14–15 postupně zředňuje, až na 4. době 15. taktu dojde k organické změně faktury a sólové violoncello iniciuje proměnný element intervalových skoků (zejm. septimy a sexty).

Coby strukturální témbrový prvek se v taktu 14 v rytmicky synchronizovaném triolovém nástupu trombónu a kontrabasu opakuje jednak dlouhé držené *kontra F* v trombónu (s poznámkou o držení tónu tak dlouho, dokud hráči nedojde dech) a intenzivní tremolo v kontrabasu na tónu *kontra Es* (dynamicky jsou oba nástroje v *ppp*).

V druhém taktu plochy **C**, (takt 17) se k prvku melodických intervalových skoků ve violoncellu připojují 1. + 2. housle s obdobnou fakturou, předepsané jsou v sólovém obsazení (již od taktu 16, ve kterém se započnou izolovat od *tutti* obsazení až do taktu 24, tj. konec dílu **D**).

V průběhu figurativních skoků jsou ve zvuku smyčců dominující (na ploše dílů **C** a částečně **D**, takty 16–24) především intervaly sext, septim, nón a tritonu (chromatický materiál ve vertikální sazbě zůstává stabilně zachovávan).

Ke zvukovému poměru sólového violoncella se sólově obsazenými houslemi na zmíněném úseku Ligeti předepisuje:

Oboje sólové housle jsou téměř neslyšitelné (stejně jako violoncello). Tyto tři nástroje by měly být slyšet až poté, co ostatní postupně ztichnou (pozn.: tj. cca v taktu 19). Neupřednostňujte ve zvuku sólové violoncello: tři smyčce mají mít naprosto stejnou hlasitost.

V rámci vertikálně vznikající polyrytmie mezi oběma houslemi a violoncellem lze vysledovat strukturálně se rozvíjející horizontální rytmickou práci (například v taktech 21–24 vzniká v sólovém partu violoncella tato posloupnost: kvintola, sextola, septola, oktola, septola, oktola, nonola, oktola, septola, septola, sextola, kvintola).

Jinými slovy – je přítomná určitá pravidelnost v principu zahuštění a ředění

rytmické figurace.

Na 4. dobu taktu 23 (závěr dílu **D**) převezmou plynule polyrytmickou figuraci skupiny dřev a žesťů. Jedná se v podstatě o jednotaktovou fragmentární epizodu, v rámci níž Ligeti předepisuje tempový údaj *pochissimo ritardando* a od 2. doby taktu 25, (tj. 1. takt dílu **E**) údaj *a tempo* (čtvrtka = 40). Zajímavé na tomto faktu je, že žádné výslovné *accelerando* v partituře zapsáno v předešlých plochách není, a přesto je zde (na první pohled nelogicky) požadován návrat do (od začátku) konstantního tempa.

Domnívám se, že je tomu tak proto, jelikož Ligeti si dobře uvědomoval, že v průběhu hustého figurativního pohybu hráči instinktivně tempo zrychlí, proto na tomto místě vypsál požadavek pro jasné stabilizační tempové ustálení.

Následující dvě oblasti dílů **E** a **F** (v taktech 25–29) vnímám jako jakousi *quasi codu* hudebního vývoje od začátku 2. věty.

V taktu 25 na synkopu nasadí smyčce (kromě kontrabasů) s hrou polyrytmických figur. Sólové violoncello nenápadně nastoupí v *ppp* na 4. době taktu 26 a zahájí prozatím v koncertu svou nejvíce virtuózní pasáž. Znamý element rytmicky nepravidelných figur zakončí v *legatissimu* hrou čtyřiašedesátinových šestnáctol a osmnáctol ve stálé nízké dynamice a za postupného *diminuendo – morendo – niente*.

Právě v úseku dílu **F** – konkrétně v nástupu flažoletového trojzvuku (*c-d-e*) u viol, violoncell a kontrabasů (ve 2. polovině 3. doby taktu 28) vnímám jasně uplatněný princip oné techniky „oken“, o které se Ligeti ve své korespondenci týkající se violoncellového koncertu zmiňoval. (pozn.: další údaje týkající se nástrojů v orchestru jsou psány již pouze v plurálu).

Statický flažoletový trojzvuk diskrétně nastupující do doznívajícího hustého pohybu polyrytmických figur slouží jako určitá anticipace následující klidové plochy **G** (v taktech 30–32), jejíž výstavba je utvořena pouze z flažoletové hry ve smyčcích. (Ligetiho požadavek neměnného smyku při změně tónové výšky u flažoletů i zde zůstává zachován).

Jakoby ve funkci určitého „dořečení“ doznívají na ploše dílu **H** (v taktech 33–34) nepravidelné rytmické útvary ve dřevech, žesťích a smyčcích. Plynulé rytmické návaznosti (napojování figur) v rámci nástrojových skupin zůstává signifikantní. Kontinuitu doznívání „prořídleho“ hudebního toku přeruší náhlým vpádem

nečekaný vstup harfy – kontra Ces hrané *sfff*. Barevně v rytmicky synchronizovaném nástupu (na 2. dobu taktu 34) harfu v nízké dynamice *pp* podpoří kontrabas.

K nástupu harfy Ligeti dodává:

Pokud chybí na harfě hluboká Ces struna, naladte nejbližší nejnižší strunu (předem) na Kontra Ces. V žádném případě nehrát o oktávu výš.

V ploše dílu **I**, v taktech 35–36 je na bázi krátkých fragmentárních vstupů připomínán figurativní materiál ve dřevěch a napojujících se žestích.

Související Ligetiho poznámka: *pp v klarinetu a horně není třeba hrát zcela striktně, dynamiku přizpůsobte pp anglického rohu tak, aby jeho zvuk co do hlasitosti nevyčníval.*

Plochu dílu **I** ve 36. taktu uzavře energické vzestupné gesto v kontrabasech, které představuje pro hráče zejm. po rytmické stránce i po stránce celkové souhry náročný úkol. Má být interpretováno následujícím způsobem:

Jako náhlá erupce. Přehánět, zahrát ještě hlasitěji, než je běžně možné.

V ploše dílu **J**, v taktech 37–40 se v nízké dynamice (jako určité reakční *quasi echo* na kontrabasové gesto) ozývá v harfě chromatický trojzvuk (Cis-D-Es) v nízkém registru hraný *bisbigliando*. Stejně je tomu tak o takt později (takt 38), kdy identické tónové výšky prostřednictvím intenzivního tremola hraje sólové violoncello spolu s orchestrálními violoncelly a kontrabasy – vývoj barvy zvuku je zde u nízkých smyčců z hry *ordinario-poco a poco sul tasto*. V kontrabasech je navíc vložena imitace nenadálého „reakčního“ *crescenda* z *pp* do *molto ffff* (na tónu *kontra Des*) coby doznívající „záchvěv“ předešlého vzestupného gesta (z taktu 36).

Plocha dílu **K** (takty 41–42) exponuje velmi homogenní, kompaktně znějící úsek hudby v sekci dřev a smyčců. Orchestr zde „ševelí“ v nízké dynamice *ppp* rytmicky identické figurace nepravidelných útvarů (např. čtrnáctoly, třináctoly atd.).

Figurativní materiál je realizován napříč orchestrem na bázi oktavových transpozic. V lineární struktuře intervalů dominují sekundy a tercie. Smyčce hrají *con sordino*, *sul ponticello* a špičkou smyčce. K interpretaci Ligeti uvádí:

Hráti velmi vyrovnaně, zcela bez akcentů, mechanicky a nanejvýš precizně. Všechny nástroje by měly znít jako jeden.

V ploše dílu **L** (takt 43) vrstvy v orchestru, realizující rytmicky simultánní mikropolyfonii, prořádnou. Zůstane znít jen 1. klarinet, bas klarinet a sólové violoncello. Ligeti požaduje, aby melodický pohyb v dřevěch zde byl hrán v legatu a nikoli překotně (dyšně).

V taktech 44, 45 a 46 (dílu **L**) se nástroje prakticky osamostatní a jejich vstupy jsou založeny na povětšinou intervalových skocích hraných *staccatissimo*.

Např. k provedení kadence v sólovém violoncellu je uveden interpretační pokyn: *sempre spiccato e saltato molto leggero, capriccioso, virtuoso, prestissimo possibile* (prázdnou C strunu ihned ztlumte, ostatním prázdným strunám se vyhýbejte).

Dále Ligeti k interpretaci této plochy uvádí následující pokyny:

Figurativní kadence podobného charakteru v trombónech, fagotu, sólovém violoncellu, horně a trubce: Jsou pojaty metricky, ale vždy po jejich zahájení se figury přehrávají co nejrychleji, bez ohledu na tempové a taktové označení, a také jsou nezávislé na ostatních nástrojích. V průběhu jejich hry a doznívání nemusí být rytmus nutně rovnoměrný, ale spíše, v závislosti na technice hraní, mohou vzniknout malé rytmické nepravidelnosti. Kadence horny by měla rozhodně trvat déle než kadence trubky.

V začátku dílu **M** (v taktech 47–48) do doznívajících kadencí trombónu a fagotu vstupuje nejdříve virtuózní kadence kontrabasů a posléze zároveň polyrytmické figury v opět sólově obsazených smyčcích (tj. spolu se sólovým violoncellem hraje ještě sólo viola a jedno violoncello z orchestru).

V taktech 49–50 (dílu **M**) lze hovořit o typické blokové práci s horizontálním figurativním materiálem, který si v kompaktně znějících vrstvách předávají smyčcová a dřevěná nástrojová sekce. Je zajímavé, že zatímco vrstva smyčců je zde vertikálně polyrytmická, vrstva dřev hraje rytmicky (ve vertikále) identickou figuraci. Na konci této plochy nastává ostrý dynamický kontrast. Sólově obsazené smyčce nastoupí v rázném *ffff* na 4. době taktu 50.

V ploše **N** setrvává v taktech 51–54 polyrytmický pohyb jen v sólových smyčcích. V 54. taktu do něj vstoupí držená prodleva ve vysokém registru, ve vybraných nástrojích v *ppp*, která zde plní určitou spojovací a v rámci celkové gradace hudebního toku překlenovací funkci do dílu **O** (v taktech 55–56), ve kterém polyrytmická figurace vyvrcholí.

Na ploše dílu **P** (takty 57–58) dojde ke změně faktury – tj. polyrytmické modely jsou v sekcích dřev, žesťů a harfě „vypauzované“ a jejich „těkavé“ ostinato je realizováno prostřednictvím punktuální techniky (tj. opakování stejné tónové výšky nebo souzvuku). Tento prvek je narušen (v tomto díle opakovaně) strukturálně uplatňovaným prostředkem – tj. fragmentárním vpádem polyrytmické figurace ve vrstvě smyčců, která hudební tok překlene do následující plochy.

V dílu **Q** (takty 59–61) je znovu vložen prvek („okno“) punktuálního ostinata z předešlé vrstvy (tj. dřeva, smyčce, harfa – a navíc se témbrově obohatí o vrstvu sólových hlubokých smyčců). Dynamicky jsou zde ostinata rozmanitěji diferencována.

Na ploše dílu **R** (takty 62–63) iniciuje sólové violoncello coby krátká spojka v prestissimu zahraném energickým kadenčním gestu následný vývoj. Důležitým ukazatelem je v tomto dvoutaktovém úseku předepsaný údaj *SENZA TEMPO*, (*sempre prestissimo possibile con tutta la forza, ferocissimo*).

V taktu 63 je onen kadenční prvek v úsečném staccatissimu napříč orchestrem v celkem 21 (přesně očíslovaných) po sobě jdoucích impulsech vygradován. K jeho realizaci je v partituře uvedena Ligetiho důležitá poznámka:

*Jednotlivé nástupy by měly být provedeny co nejrychleji po sobě (od 1 do 21).
Posloupnost nástupů by měla být nepravidelná.*

Pro plochu dílu **S** (takty 64–66) jsou signifikantní tyto aspekty:

První v celém díle jasně vypsaná změna metra, tj. 3/4 takt, a změna tempového údaje, tj. čtvrtka = 60. Dále dynamický kontrast do *pp* (z předešlého *ffff*). Dvanáctitónový totál (tzn. materiál na bázi chromatiky) je rozprostřen v *tutti* hrajícím orchestru. Jeho realizace probíhá prostřednictvím punktuální techniky.

Vzhledem k tomu, že od začátku plochy dílu **T** (takt 67) až po závěr dílu **X** (takt 77) je z hlediska tektonické výstavby stěžejní kompoziční materiál nadále „pouze“ fragmentárně obnovován – (tj. díl **T** obsahuje kadenční gesta v intervalových skocích, díl **U** zejm. propojující tónové výdrže a díly **V**, **W** a **X** polyrytmickou figuraci ve vrstvách), zaměřím se v závěrečné části této analýzy především na aspekty výstavby díla, které přinášejí nové informace. Těmi jsou hlavně proměny v oblasti metra a tempa. Rovněž zbývající vybrané skladatelovy poznámky k interpretaci je na místě zde ještě zmínit.

Díl **T** (takty 67–68) má být realizován SENZA TEMPO. Ke kadenčním gestům intervalových skoků Ligeti uvádí:

Harfa a pizzicato ve smyčcích: Figurace začíná současně (s posledním tónem violoncella hraném arco – tón as. Sólové violoncello začíná svou pizzicatovou figuraci hned poté. Po striktním začátku je rytmus figurací volný. Každý nástroj hraje tak rychle, jak je to možné, nebere ohled – nepřizpůsobuje svou hru jinému nástroji. Pizzicata nejsou synchronizovaná. Závěr by měl být jen přibližně ve stejnou dobu.

V díle **U** (takty 69–70) je udáno výchozí tempové označení (čtvrtka = 40) i metrum (4/4 takt).

V ploše dílu **V** je patrné, že dochází k metrické redukci (v taktech 70–71 je udáno 4/8 metrum a v taktu 73 3/8). Tempo dílu je: osmina = 100. Známý polyrytmický figurativní prvek zaznívá ve vrstvě *tutti* smyčců se sólovým violoncellem.

V dílu **W** je pro takt 74 udáno 3/4 metrum a pro takt 75 2/4 (celková diskontinuální metrická redukce tedy pokračuje). Tempový údaj je v rámci těchto dvou taktů – čtvrtka = 72. V taktu 76 je vložen nenadálý tempový střih, tj. zpomalení – čtvrtka = 50 (jedná se tedy v rovině tempa vlastně rovněž o epizodní diskontinuální prvek, nepřímo však logicky provázaný s jinými parametry).

Poslední díl **X** sestává z jednoho 3/4 taktu (tj. takt 77) a závěrečné ametricky zapsané kadence (SENZA TEMPO) sólového violoncella.

Tuto nekonvenční sólovou kadenci v závěru mé analýzy přiblížím ještě trochu více, především po stránce Ligetiho zaznamenaných připomínek k její realizaci.

V taktu 77 dozní v hlubokém registru legátová sestupná gesta postupně v harfě a kontrabasu.

Synchronně s poslední notou v kontrabasu (*kontra Cis*) zahajuje na 3. době taktu 77 sólové violoncello v *pp* svou kadenci. Nutno podotknout, že v kadenci se nevyskytují konkrétní zapsané tónové výšky (jedná se o úsek hudby zapsané na základě grafické notace).

Chronologické Ligetiho interpretační připomínky jsou následující:

Je doporučeno začít kadenci trochu dříve, než kontrabasy utichnou, aby se kontrabasy a sólové violoncello trochu překrývaly, což zajišťuje bezproblémové pokračování. Pianissimo sólového violoncella a pianissimo kontrabasů, ale jakoby byly neznělé (více šramotu než tónu), v následujícím diminuendu se sólové violoncello postupně mění v jakoby šepot.

Pro ametricky zapsaný předposlední takt 78 jsou pro hráče směrodatné následující poznámky:

„Šeptající kadence“: stále hrát prestissimo, jakoby perpetuum mobile (až do konce nezpomalit.) Hráť pouze na III. a IV. struně, hmatejte různé tónové výšky, ale hrajte přesto „bez hlasu“ (bez konkrétní intonace).

Zatímco se stále hraje (arco), hrajte postupně špičkou prstu levé ruky sotva slyšitelné prestissimo, až do doby, dokud nezahrajete flažolet takovým způsobem, aby nevydal žádný zvuk.

Vývoj kadence se na konci „taktu“ 78 nese výrazový předpis *morendo – al niente*.

V závěrečném taktu koncertu pro violoncello a orchestr je už pouze doplněno: *Absolutní ticho – délka ticha trvá cca 10 vteřin.*

Ligetiho dílo *Koncert pro violoncello a orchestr* je inovativní kompozicí především

v nalézání nekonvenčních perspektiv v práci s ténbrem, v hledání rovnováhy a provázaností mezi striktní metrickou hudbou a volně (ametricky) interpretovanými plochami, s čímž je provázána i důsledně promyšlená autorova volba notového zápisu, jakož i precizně v partituře doplněné interpretační poznámky.

V průběhu celého díla je patrná fixovaná práce s rytmickou strukturou a orchestrální mixturou (např. i v průběhu 2. věty jsou povětšinou nástupy jednotlivých nástrojů či skupinových bloků v rámci poslední – lehké doby v taktu). Po hráči na sólové violoncello je vyžadována především koncentrace na jemné interpretační nuance a maximální soustředění na nalézání optimální kvality tónu především po stránce ténbru a dynamiky. Aspekt virtuozity v sólovém partu je také přítomen, ale spíše jako organický důsledek kompoziční ideje díla jako celku, nikoli jako předpokládaný prvek, který má být součástí historicky ustálené formy sólového koncertu.

Závěr

Téma mé diplomové práce "GYÖRGY LIGETI A JEHO VIOLONCELLOVÉ SKLADBY" mi umožnilo nahlédnout do hlubších souvislostí a proniknout do struktury složení skladeb pro violoncello. Díky MgA. Martinovi Fuxovi (viz. Poděkování) jsem měla možnost poznat skladby i z jiné perspektivy, a to skladatelské, a naučit se vnímat hudbu z jiného úhlu.

Jako interpret jsem intuitivně mířila svou pozornost na jednotlivé prvky zejména v smyčcových partech a díky konzultaci se skladatelem jsem se naučila všímat si nejen detailů, ale hlavně celku.

Pro mě tato práce nese novou zkušenost a věřím, že dalším studentům usnadní práci v jejich rozvoji.

Seznam použitých pramenů

Literatura

HRČKOVÁ, Naďa. Dějiny hudby VI: Hudba 20.stol. (2), Ikar 2007, str.232-234, ISBN 978-80-249-0978-3

Ligeti o svém židovství, 1991, cit. Podle: Floros, C.: György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne. Verlag Lafite, Wien 1996.

BURDE, Wolfgang. György Ligeti: Eine Monographie. Zürich 1993, str. 45, ISBN 3254001842

Ligetiho vyjádření v Musikalische Zeitfragen, 1984, cit. Podle: Floros, C.: György Ligeti. Jenseits von Avantgarde und Postmoderne. Verlag Lafite, Wien 1996, str. 33.

NORDWALL Ove, György Ligeti. Eine Monographie, B. Schott's Söhne – Mainz, 1971, str. 79, str. 84, str. 127-128, str. 145, str. 214

Internetové zdroje

LIGETI, György (online). Google (cit. 1.4.2021), dostupné z:
<https://www.hisvoice.cz/gyorgy-ligeti/>

LIGETI, György (online). Google (cit. 3.4.2021), dostupné z:
https://en.wikipedia.org/wiki/György_Ligeti

LIGETI, György (online). Google (cit. 10.4.2021), dostupné z:
https://cs.wikipedia.org/wiki/György_Ligeti

LIGETI, György: Katalog (online). Google (cit. 5.5.2021), dostupné z:
<https://en.karstenwitt.com/work-catalogue/györgy-ligeti>

LIGETI, György (online). Google (cit. 3.4.2021), dostupné z:
<https://getd.libs.uga.edu/...pdf>, str. 12-13

LIGETI, György (online). Google (cit. 2.5.2021), dostupné z:
<http://www.newmusicotrava.cz/cz/nezarazene-clanky/1686-gyorgy-ligeti.html>

LIGETI, György (online). Google (cit. 16.5.2021), dostupné z:
https://opensiuc.lib.siu.edu/..._rp , str. 1

Seznam příloh

Příloha č. 1 Notový materiál – G. Ligeti: Cellová sonáta

Příloha č. 2 Notový materiál – G. Ligeti: Cellový koncert

Sonate

für Violoncello solo
(1948/53)

György Ligeti
* 1923

I. Dialogo

Adagio, rubato, cantabile

pizz. espr.
*) gliss.
mf

arco IV

gliss.

p espr., sempre legato

pizz. gliss.

arco

mf

p

arco IV

pizz.

mf

p

f

p

espr.

Poco più mosso

f

pp

cresc.

mf

f

p

mf

pizz. espr.

arco

pizz.

arco V

pizz.

pp

pp

4'

*) Pizzicato-Glissando: Die Griff-Finger stets kräftig auf die Saiten aufdrücken (etwas Vibrato).

II. Capriccio

Presto con slancio

f *vigoroso*

poco allarg. . . . a tempo

sf *sf* *dim.* *p*

pp *tremolo sul tasto*

The musical score is written for piano and consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Presto con slancio'. The first measure is marked with a forte dynamic (*f*) and the word 'vigoroso'. The score continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff introduces a bass clef. The third staff continues the bass line. The fourth staff shows a change in the bass line. The fifth staff introduces a treble clef. The sixth staff shows a change in the treble line. The seventh staff introduces a bass clef. The eighth staff continues the bass line. The ninth staff shows a change in the bass line. The tenth staff continues the bass line. The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *sf* (sforzando), *dim.* (diminuendo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The tempo changes from 'Presto con slancio' to 'poco allarg.' (poco allargando) and then back to 'a tempo'. The score also includes a 'tremolo sul tasto' (tremolo on the key) instruction. The key signature remains one sharp (F#) throughout the piece. The time signature changes from 3/8 to 4/8 and back to 3/8.

ord. *sul tasto* ord.

f sub. *pp* *f sub.* *poco allarg.* *a tempo* *più f* *sff* *dim.*

pp *p* *poco allarg.* *pp* *sub. a tempo* *la melodia in*

rilievo *p* *cresc. poco a poco* *(cresc.)* *f* *pp sub.*

pochiss. rall. *a tempo* *simile*

cresc. poco a poco

f *cresc.*

(cresc.) *più f* *cresc. molto.*

(cresc.) *fff*

poco allarg. *1* *1* *1* *Sostenuto (tempo del*

sempre fff *Dialogo)* *Sostenuto* *pizz. espr.* *gliss.*

sub. Presto *1* *1* *p* *mf*

sub. fff

sub. Presto
arco

ff

sub. p

pp

dim. poco a poco

ppp

pp

gliss.

gliss.

f

f

*) Die Akzente auf der leeren A-Saite werden durch ein gleichzeitiges Pizzicato in der linken Hand  unterstützt. (Akzente trotz des Diminuendo).

più f *meno f* *più f*
cresc. - - -
sempre più f *a tempo*
poco allarg.
- - - *ff* - - - *fff dim.* - - - *f*
sub. pp
poco a poco sul tasto
dim. poco a poco - - -
sul tasto
- - - (dim.) - - -
quasi gliss.
morendo - - - *ord.*
ff
allarg. - - - *allarg. molto*
cresc. - - - *cresc. molto* - - - *fff*
tutta la forza *fff* 4' 50''

ANMERKUNGEN / NOTES

BESETZUNG

Flauto (anche Flauto Piccolo)
Oboe (anche Corno Inglese)
Clarinetto 1
Clarinetto 2 (anche Clarinetto Basso)
Fagotto
Corno
Tromba
Trombone (Tenore-Basso)
Arpa
Archi

Dauer: ca. 16 Minuten

Kompositionsauftrag des Senders Freies Berlin
Uraufführung 19. 4. 1967 Berlin
Siegfried Palm und das Radio Sinfonie Orchester Berlin
Dirigent: Henryk Czyz

Die Partitur ist in C notiert. Für das Fagott wird ein Dämpfer verlangt: ein Tuch, das in die Schallöffnung gestopft wird.

BLÄSERBESETZUNG: Das Stück kann mit solistischer Bläserbesetzung gespielt werden (je ein Spieler für jede Stimme), nur die Klarinetten sind zweifach besetzt; es können aber auch mehrere Bläser mitwirken, indem die Stimmen geteilt werden (je zwei Spieler für Flöte und Piccolo, für Oboe und Englisch Horn, eventuell für zweite Klarinette und Baßklarinetten, für hohes und tiefes Horn, für Tenor- und Baßposaune, eventuell auch für Trompete).

Für die solistische Ausführung der Hornstimme empfiehlt sich ein Doppelhorn F/B, da das tiefe (klingende) Kontra-B verlangt wird. Bei zweifacher Besetzung des Horns spielt der erste Hornist in F, der zweite in F/B.

Für die Trompetenstimme empfiehlt sich eine C-Trompete — — — bei solistischer Ausführung wechselt der Spieler auf D-Trompete vor dem hohen d im ersten Satz, danach wieder zurück auf C-Trompete. (Das hohe d ist in der Stimme klingend notiert und kann eventuell auch ohne Wechsel des Instruments gespielt werden.)

STREICHERBESETZUNG: Der Streichersatz kann entweder chorisch, mit einer mittleren oder kleineren Streicherbesetzung, oder in kammermusikalischer Besetzung mit 5 Solisten (außer dem konzertierenden Cello) ausgeführt werden.

Für die solistische Streicher-Version gilt folgendes:

- 1) „Solo II“ aus der ersten Violinstimme wird von der zweiten Violine gespielt.
- 2) In Satz II, Takt 54 – 55 werden nur die Solostellen gespielt, die „gli altri“-Stellen als Verstärkung fallen weg.
- 3) Die wenigen divisi-Stellen im Kontrabaß werden als Doppelgriffe ausgeführt.

BEMERKUNG ZUR KONTRABASS-STIMME: Bei solistischer Besetzung wird ein Instrument mit V.-Saite (in H-Stimmung) benötigt. Bei chorischer Besetzung muß mindestens ein Kontrabaß die V.-Saite besitzen.

SPIELARTEN BEI DEN STREICHERN: Das Zeichen ~ bedeutet allmählichen Übergang von einer Spielart zur anderen (z. B. sul tasto ~ ordinario ~ sul ponticello).

Die Bezeichnung „ganz auf dem Steg“ bedeutet ein übertriebenes sul ponticello, wobei der Ton fast unhörbar werden kann, wenn der Bogen ganz auf den Steg gelangt. Bei dieser Spielart ist darauf zu achten, daß der Bogen zwar bis auf den Steg, doch niemals darüber hinaus gelangt: unkontrollierte Töne, wie sie im Bereich zwischen dem Steg und dem Saitenhalter entstehen können, sind unerwünscht.

An Stellen, wo zur gleichen Zeit „con sord.“ und „ganz auf dem Steg“ vorgeschrieben sind, ist die Spielart „ganz auf dem Steg“ nicht vollkommen ausführbar, da der Dämpfer im Weg steht. An diesen Stellen wird der Bogen so nahe an den Steg geführt, wie das der Dämpfer zuläßt: der Charakter eines übertriebenen „sul pont.“ wird so weit wie möglich bewahrt.

TAKTIERUNG: Die Taktstriche und Takteinteilungen bedeuten niemals eine Betonung: die Musik ist gleichsam fließend zu gestalten, die Taktstriche dienen nur zur Synchronisierung der Stimmen und zur Orientierung.

Bei den Streichern soll der Bogenwechsel womöglich nicht mit den Taktstrichen zusammenfallen.

ORCHESTRA

Flute (also piccolo)
Oboe (also cor anglais)
Clarinet 1
Clarinet 2 (also bass clarinet)
Bassoon
Horn
Trumpet
Trombone (tenor-bass)
Harp
Strings

Duration circa 16 minutes

Commissioned by Sender Freies Berlin
First performance 19. 4. 1967 Berlin
Siegfried Palm and the Radio Sinfonie Orchester Berlin
Conductor: Henryk Czyz

The score is written in C. The bassoon requires a mute: a cloth stuffed into the bell of the instrument.

WINDS: The piece may be played with solo winds (one player to a part); only the clarinet parts require two players. If additional wind players are available, however, the parts may be split up (one player each for flute and piccolo, one each for oboe and cor anglais, one each for clarinet 2 and bass clarinet, one each for high and low horn passages, one each for tenor and bass trombone passages, even two players for the trumpet part).

When the horn part is played by a single player a double horn (F/B-flat) is recommended, since the part requires the low B-flat (sounding). When there are two hornists, the first horn plays an F instrument and the second an F/B-flat instrument.

A C-trumpet is recommended for the trumpet part. When the part is played by a single player he can change to D-trumpet before the high D in the first movement and return to the C-trumpet after it. (The high D sounds as written in the part and may also be played without changing instruments if so desired.)

STRINGS: The string parts may be played by a small-to-medium string orchestra, or by 5 soloists (not including the concertante cello).

The following remarks apply when the string parts are played soloistically:

- 1) 'Solo II' in the 1st violin part is to be played by the 2nd violin.
- 2) In bars 54 – 55 of the second movement only the solo passages are to be played; the 'gli altri' passages are omitted.
- 3) The few places in the double bass part marked 'divisi' are to be played as doublestops.

NOTE ON THE DOUBLE BASS PART: For the solo rendition of the part a bass with 5 strings (the lowest tuned to B) is required. In the orchestral version at least one of the double basses must have 5 strings.

IN THE STRING PARTS: The sign ~ indicates a gradual changeover from one bowing position to another (e.g., sul tasto ~ ordinario ~ sul pont).

The indication 'right on the bridge' signifies an exaggerated sul ponticello, and when the bow arrives actually on the bridge the sound can become almost inaudible. Take care that the bow never travels beyond the bridge; uncontrolled tones such as are produced between the bridge and the tailpiece are undesirable. Where the indications 'con sord' and 'right on the bridge' occur together, playing right on the bridge is not strictly feasible, as the mute is in the way. In such cases take the bow as close to the bridge as the mute allows, thereby retaining as far as possible the character of an exaggerated sul ponticello.

BARS: Barlines and the subdivisions within the bar never indicate accentuation. The music should be performed as a continuous stream, the barlines serving simply for synchronisation and orientation. In the string parts: wherever possible bow changes should not occur at barlines.



60763

Siegfried Palm gewidmet

KONZERT FÜR VIOLONCELLO UND ORCHESTER

I

György Ligeti, 1966

4/4 $\text{♩} = 40$

Vcl. - SOLO

con sord. *ppppppp* (Einsatz unhörbar, wie aus dem Nichts kommend)

sul II. *sul tasto, senza vibrato*

Bogenwechsel stets unmerklich

sehr allmählich in Erscheinung treten mit im Einzelnen kaum bemerkbarem *crescendo*

A

Viol. 1

con sord. *ppppp* *unmerklich einsetzen* *sul tasto senza vibrato* *Bogenwechsel unmerklich und alternierend* *poco a poco vibrato* *poco a poco crescendo* *poco a poco ord.*

Viol. 2

con sord. *ppppp* *unmerklich einsetzen* *sul tasto senza vibrato* *Bogenwechsel unmerklich und alternierend* *poco a poco vibrato* *poco a poco crescendo* *poco a poco ord.*

Vla.

con sord. *ppppp* *unmerklich einsetzen* *sul tasto senza vibrato* *Bogenwechsel unmerklich und alternierend* *poco a poco vibrato* *poco a poco crescendo* *poco a poco ord.*

Vcl. SOLO

poco a poco ord. *pp* *dim. poco a poco* *sul tasto*

Vcl.

con sord. *unmerklich einsetzen* *ppppp* *sul II.* *sul tasto senza vibrato*

***) Den Tonhöhenunterschied zwischen Vc.-Solo [arm. sul IV.] und Cb. [arm. sul III.] nicht korrigieren: Schwebungen können entstehen.

16 C

Fl. *unmerklich einsetzen* **pppp** *tenuto, senza vibr.* **ppp** *po-chiss*

Cl. 1 *senza vibrato* *[klingt wie notiert]* *[nur einmal anblasen!]* **pppppp** *(fast unhörbar)* *morendo*

Cl. 2

Arpa *bisbigliando [molto rapido]* *[beginnt mit e]* **pppppp** *sehr allmählich etwas hörbar werden [cresc. poco a poco sin al ppp]* *morendo--- niente*

Viol. 1 *p*

Viol. 2 *p*

Vla. *p*

Vcl. SOLO *senza sord.* *sul II.* *espr. vibr.* **ppp** *pp* *sul I. sul tasto* *non espr., non vibr. sub.* **pppp** *sul IV.**) poco ponticello* *(sempre pppp)* *sul I. sul tasto ~ ord. sul pont.* *espr. vibrato* **pppp** *p* *Varm. ord.* **pppppp** *[kaum hörbar] (unmerklich einsetzen)* *sul II.* *espr. dolciss. vibrato, ma pppp*

Vcl. *VIA SORD.* *ord. sul II.* *senza sord.* *espr. dolciss. pppp*

*) Sämtliche tremoli sehr dicht

**) Vcl. SOLO : so spielen, daß nur der Flageolett-Ton e' hörbar wird und keine sonstigen Obertöne oder Geräusch-Töne mitklingen.

1 (nur einmal anblasen!)

E

morendo--niente

niente

morendo - - - - niente

con sord. (TUCH)

poco

espr. dolente

p

morendo

con sord. tenuto, sehr gleichmäßig, senza dim.!

unmerklich einsetzen *pppp*

(nur einmal anblasen)

3 senza vibrato

unmerklich einsetzen *pppp* cresc. poco a

con sord. tenuto, sehr gleichmäßig, senza dim.!

unmerklich einsetzen *pppp*

p sehr weich, doch klangvoll

[lasciar vibrare]

VIA SORD.

senza sord.

ord. sul IV., senza vibrato

*) *pppp* cresc. poco a

VIA SORD.

senza sord.

ord. sul IV., senza vibrato

*) *pppp* cresc. poco a

VIA SORD.

senza sord.

ord. sul III., senza vibrato

*) *pppp* cresc. poco a

molto espr. senza vibrato

sul I.

sub.

ppp < *mp* *p* >

morendo

ord. sul I., senza vibrato

*) *pppp* cresc. poco a

ord. v senza vibrato

*) *pppp* cresc. poco a

poco cresc. - - - - *p* dim. - - - - morendo - - - - niente

[Bogenwechsel unmerklich mit Vcl. Solo alternierend]

VIA SORD.

senza sord.

*) *pppp* cresc. poco a

*) Streicher unmerklich einsetzen.

F **G**

26

Fl. [nur einmal anblasen] unmerklich einsetzen *pppp* molto espr. *mp > pp* dim. *pppp* tenuto, senza vibrato *morendo --- niente*

Ob. [nur einmal anblasen] unmerklich einsetzen *pppp* molto espr. *mp > pp* dim. *pppp* tenuto, senza vibrato, sehr gleichmäßig

Cl. 1 [nur einmal anblasen] unmerklich einsetzen *pppp* *pp* *pp* tenuto, sehr gleichmäßig

Cl. 2 [nur einmal anblasen] unmerklich einsetzen *pppp* *pp* *pp* tenuto, sehr gleichmäßig

Cor. *morendo --- niente* [nur einmal anblasen] unmerklich einsetzen *pppp* *pp* *pp*

Tr. *poco (sehr gleichmäßig) --- mf* *morendo --- niente* mettere sord.

Viol. 1 *poco vibrato ** sul III. ***) (sempre sul tasto, flautando)* *ppp* senza vibrato

Viol. 2 *poco vibrato ** sul III. ***) (sempre sul tasto, flautando)* *ppp* senza vibrato

Vla. *poco vibrato ** sul II. ***) arm. ord. sul III.* *ppp* senza vibrato

Vcl. SOLO sul tasto, flautando, *ppp* senza vibrato

Vcl. *poco vibrato ** sul II. ***) arm. ord. sul I. e II.* *ppp* senza vibrato

Cb. *poco vibrato ** sul tasto, flautando, ***) arm. ord. sul II.* *ppp* senza vibrato

SUONO REALE

*) Warmer Ton, breit gestrichen [Bogenwechsel unmerklich].
 **) Kein Bogenwechsel beim Tonhöhenwechsel.

31

33

[nur einmal anblasen] tenuto, senza vibrato, sehr gleichmäßig *)

unmerklich einsetzen *pppp* *ppp* po-chiss.

morendo -- niente

[nur einmal anblasen] tenuto, senza vibrato, sehr gleichmäßig *)

unmerklich einsetzen *pppp* *ppp* po-chiss.

tenuto, sehr gleichmäßig

(*ppp*)

[nur einmal anblasen] tenuto, senza vibrato, sehr gleichmäßig

con sord. unmerklich einsetzen *pppp* *ppp* po-chiss.

morendo -- niente

tenuto, sehr gleichmäßig

unmerklich einsetzen *pppp* *ppp* po-chiss.

morendo --- niente

METTERE SORD.

morendo -- niente

METTERE SORD.

morendo -- niente

METTERE SORD.

morendo - - niente

METTERE SORD.

La = tenuto

Re = morendo - - - (niente)

morendo -- niente

METTERE SORD.

morendo --- niente

METTERE SORD.

morendo --- niente

(SUONO REALE) - - -

*) Takt 33-36: Flöte, Klarinette 1,2, Fagott gleich stark.

36 **H**

Fl. ******)

Cl. 1 ******)

Cl. 2 ******)

Fg. ******)

Cor. ******)

Viol. 1 **con sord., sul tasto, molto calmo, senza vibrato**

Viol. 2 **con sord., sul tasto, molto calmo, senza vibrato**

Vla. **con sord., sul tasto, molto calmo, senza vibrato**

Vcl. - SOLO **con sord., sul tasto, molto calmo, senza vibrato**

Vcl. **con sord., sul tasto, molto calmo, senza vibrato**

Cb. **con sord., sul tasto, molto calmo, senza vibrato**

QUASI LEGATO ZUM STREICHEREINSATZ

[nur einmal anblasen] - 3 tenuto, senza vibrato

unmerklich einsetzen *pppp* - *ppp* pochiss.

[nur einmal anblasen] - 3 tenuto, senza vibrato

unmerklich einsetzen *pppp* - *ppp* pochiss.

[nur einmal anblasen] - 3 tenuto, senza vibrato, sehr gleichmäßig

unmerklich einsetzen *pppp* - *ppp* pochiss.

[nur einmal anblasen] - 3 tenuto, senza vibrato, sehr gleichmäßig

unmerklich einsetzen *ppppp* - *pppp* pochiss.

vibrato ord. *)

poco cresc. - - *mp* dim. - -

*) VC.-SOLO: kein Bogenwechsel beim Tonhöhenwechsel

***) Um die Bläser und die Streicher nahtlos zu verbinden, können die Bläser den Ton um einen Deut länger halten; es soll weder die mindeste Zäsur noch ein Überlappen entstehen.

41

I

MUTA IN FL. PICCOLO

PICCOLO
[klingt 1 Oktave höher]

sehr weich einsetzen
[nur einmal anblasen] *pp*

1 *simile* *pppp-ppp*

2 *morendo-niente*

simile *pppp-ppp*

simile *pppp-ppp*

[non or pegg.]
armonici
[klingen 1 Oktave höher] *pp*

pl. 1

pl. 2

a. *Vorm. ord.*
pppp sempre senza vibr.

cl. 1
cl. 2
dolente, espr. *ppp* *mp* *pp* *morendo-niente*

arm. v. BIS ENDE DES SATZES SENZA VIBRATO
sul III. *pppp tenuto*

b.

46 **J** **K** tenuto, senza vibrato, sehr gleichmäßig

Plcc. *diminuendo* *morendo - niente* *ppp*

Cl. 1 *morendo - niente*

Cl. 2 *morendo - niente*

Fg. *simile* *ppp* *po- chiss.* *morendo - niente* **VIA SORD.**

Cor. *senza sord.* *morendo - niente* *pppp possibile* *senza sord.* *sehr weich einsetzen* *tenuto, senza vibrato, sehr gleichmäßig* *ppp (possibile)* *[ad lib. hier D-Trompete nehmen]* *morendo - niente*

Tr. *morendo - niente* **VIA SORD.**

Trbn. *[nur einmal anblasen]* *tenuto, sehr gleichmäßig* *unmerk- lich ein- setzen* *pppp* *po- chiss.* *morendo - niente* **VIA SORD.**

Arp. *weich klangvoll [non arpegg.]* *[nur einmal anzupfen]* *Pedal-gliss.* *Do - H - b* *(lasciar vibrare)*

Viol. 1 *arm. ord., V sempre senza vibr., sehr gleichmäßig* *ppp*

Viol. 2 *arm. ord., V sempre senza vibrato, sehr gleichmäßig* *ppp*

Vla. *arm. ord., V sempre senza vibrato, sehr gleichmäßig* *ppp*

Vcl. SOLO *arm. sul I., V sehr gleichmäßig, Bogenwechsel stets unmerklich* *ppp*

Vcl. *varm. ord. sul I.* *sempre senza vibrato* *sehr gleichmäßig* *ppp*

Cb. *varm. ord. sempre senza vibrato, sehr gleichmäßig* *ppp* *suono reale* *ppp* *unmerklich einsetzen* *pppp tenuto, za VII* *sul tasto (kann divisi gespielt werden)*

56

Vcl. SOLO

Cb.

dim. poco a poco

62

Trbn.

senza sord. tenuto

halten, solange die Luft ausreicht, [nicht wieder anblasen], dann morendo

unmerklich einsetzen *pppp*

Vcl. SOLO

[14. Oberton] *ppp*

[15. Oberton] *pppp*

morendo [„erstickt“]

Cb.

[unitt]

poco a poco sul ponticello

(kein Bogenwechsel beim Übergang zu G)

67

Cb.

ganz auf dem Steg [hier kein Bogenwechsel] sul pont. ord. sul tasto

(sempre *pppp*)

dim. morendo niente

72

Cb.

Tromba, Trombone: METTERE SORD.
Vcl. SOLO, Vcl., Cb.: VIA SORD.

(ca. 7' 40")
attacca

*) Anmerkung für den Dirigenten: die Pausen ohne Taktieren halten, Satz II unmittelbar anschließen.

II

4 (Lo stesso tempo) ♩ = 40

4 *dolcissimo*

pp

unmerklich einsetzen *dolcissimo* *pp*

dolcissimo *pp*

dolcissimo *pp*

senza sord., dolcissimo *unmerklich einsetzen* *pp*

con sord., dolcissimo *unmerklich einsetzen* *pp*

senza sord., dolcissimo *pp* *arm. sul III.*

senza sord., dolcissimo *pp* *arm. sul III. sul II.*

4 (Lo stesso tempo) ♩ = 40

pp *arm. sul III.*

senza sord., dolcissimo *pp* *arm. sul III. sul II.*

SUONI REALI -

*) *pp* in Flöte, Klarinette 1, 2 nicht allzu leise, so daß die *pp*-Einsätze des Fagotts, Englisch Horns und der Trompete (T. 3) unmerklich erfolgen können.

D^b D⁴ E^b F G^b G

15

[5]

Fl. *diminuendo - - - - - ppp (senza dim.)*

C. Ing.

Cl. 1 *diminuendo - - - - - ppp (senza dim.)*

Cl. 2 *diminuendo - - - - - ppp (senza dim.)*

Fg.

Cor. *NEW (pp by sem.)*
quasi lontano
dolciss.
ppp pochiss. cresc. - p *poco in rilievo,*
ma dolciss.

Tr.

Trbn. *con sord.*
pp dolciss.

Vcl.

Cb. *III. II.*
[SUONI REALI]

8 **A**

MUTA IN CLARINETTO BASSO

dim poco a poco - - - - - ppp

(con sord.) sul pont. *) ppp

(con sord.) sul pont. sul IV. *) ppp

(con sord.) sul pont. sul III. *) ppp

senza sord, sul tasto top of finger by 1st. ord. legato

unmerklich einsetzen
[wie aus dem Nichts kommend,
allmählich aus dem Horn-as
hervortretend.]

pochiss. cresc. - - - - - poco a poco in rilievo,
ma pp dolciss.

*) T. 8 : ppp der Violinen und der Bratsche = ppp der Flöte und der Klarinetten,
so daß die Übernahme der Figur bruchlos erfolgt.

B

10

Cl. basso *tr* *pp*

Cor. *morendo* - - - - - *niente* **METTERE SORD.**

Trbn. *pppp*

Arp. *non arpegg* *pp* *doch* *klangvoll*

Viol. 1 *ord.* *sul tasto* *11* *12* *11* *10* *dim.* *pppp*

Viol. 2 *ord.* *sul tasto* *10* *11* *12* *11* *dim.* *pppp*

Vla. *ord.* *sul tasto* *11* *10* *11* *12* *dim.* *pppp*

Vcl. SOLO *arm. sul I.* *5* *p* *arm. V sul II.* *5* *ppp* *sul pont.* *3* *pp sempre*

Vcl. *sul pont.* *3* *pp sempre*

Cb. *ord. tr* *pp*

(E3)

2

halten, solange die Luft ausreicht (nicht wieder anblasen), dann *morendo*

(*lasciar vibrare*)

(emerging from harmonics)

(sempre con sord.)
sul tasto *8-V*

unmerklich einsetzen *pppp* *pochliss. cresc.*

(sempre con sord.)
sul tasto *8-V*

unmerklich einsetzen *pppp* *pochliss. cresc.*

b (*tr*)

15 14 13 12 11 10

(*tr*)

15 14 13 12 11

(low cluster)

14

Fl. *unmerklich einsetzen* *tr* *pppp* *pochiss. cresc.* *pp (sempre)* 15 14 13 12

Cl. 1 *unmerklich einsetzen* *tr* *pppp* *pochiss. cresc.* 15 *pp (sempre)* 14 13 12 11

Cl. basso *unmerklich einsetzen* *pppp* *pochiss. cresc.* 6 7 9 10 *pp (sempre)*

Trbn. VIA SORD. *ppp* senza sord. tenuto

Viol. 1 *poco a poco ord.* *pp (sempre)* 9 10 11 12 13 14 15

Viol. 2 *poco a poco ord.* *pp (sempre)* 9 10 11 12 13 14 15

Vla. *sul pont.* *unmerklich einsetzen* *pppp* *pochiss. cresc.* *pp (sempre)* 6 7 9

Vcl. SOLO *ord.* *pp* *p in rilievo* 9 7 6 5 3 5 *morendo*

Vcl. 10 9 7 6 5 *morendo*

Cb. [nur Kontrabässe mit V.-Saite] *ppp, (sehr dichtes tremolo)* 3

C

16

11 10 9 7 6 5 morendo - - - niente

10 9 7 6 5 morendo - - - niente

11 12 13 14 15

halten, solange die Luft ausreicht
(nicht wieder anblasen), dann morendo

sul pont.

8- tr

(sempre con sord.) legatissimo
sul tasto, senza vibrato,

morendo - - - niente * *pppp* quasi lontano, senza colore

sul pont.

8- tr

(sempre con sord.) legatissimo
sul tasto, senza vibr.

morendo - - - niente * *pppp* quasi lontano, senza colore

sul pont.

8- tr

GLI ALTRI:
VIA SORD.

morendo - - - niente

8- tr

VIA SORD.

morendo - - - niente

10 11 12 13 14 15

10 11 12 13 14 15

METTERE SORD.

con sord.
sul tasto, quasi lontano, senza colore,
senza vibrato

legatissimo

pppp sempre
[fast unhörbar,
vom Orchester verdeckt]

*)

*) Die beiden Soloviolen fast unhörbar (wie das Solocello): die drei Soli werden erst hörbar, nachdem die übrigen Instrumente allmählich verstummt sind. Solocello nicht hervorheben; die drei Streicher haben absolut dieselbe Lautstärke.

polyphonic melody?

18

Cl. Basso

morendo - - niente

(I. Saite nicht verwenden) (leere Saiten - soweit wie möglich - vermeiden)

Viol. I.

SOLO I.

(I. Saite nicht verwenden) (leere Saiten - soweit wie möglich - vermeiden)

Viol. II.

SOLO II.

(I. Saite nicht verwenden) (leere Saiten - soweit wie möglich - vermeiden)

Vla.

(trb)

morendo - - niente

VIA SORD.

Vcl. - SOLO

(sempre *pppp*)

Cb.

dim. - - morendo - - niente

21

Viol. I.

SOLO I.

Viol. II.

SOLO II.

Vcl. - SOLO

23 **D**

dolciss. *pp* *dim. - - - morendo*

dolciss. *ppp* *3*

dolciss. *pp* *7* *dim. - - - morendo*

dolciss. *ppp* *3*

con sord. *dolciss. 3* *ppp*

dolciss. *ppp* *5 5*

CADENCE

9 *7* **VIA SORD.** *pochiss. rit. - - -*

9 **VIA SORD.**

ord., vibrato poco espr. *sub. 6* *sub. 5* *morendo* *pp*

E - - - - a tempo (♩ = 40)

METTERE SORD. (TUCH)

VIA SORD.

Tr.

- - - - - a tempo (♩ = 40)

Viol.1 tutti
senza sord. sul pont., legatissimo
ppp

Viol.2
senza sord. sul pont., legatissimo
ppp

Vla.
senza sord. sul pont., legatissimo
ppp

Vcl. SOLO
(sempre con sord.) ord.
unmerklich einsetzen ppp

Vcl.
II. V sul pont., legatissimo
ppp

F

27

10 11

ppp

10 11

10 9

ppp

VIOL. 2 : METTERE SORD.

add disorder.

legatissimo

11 12

11 10

decel...

uninds fill B4 → E5

25

28

Fl. *dolciss., legatiss.*

Cl. 1 *pp dolciss., legatiss.*

Cl. basso 10 11 12

Fg. *con sord., legatiss.* *ppp dolciss.*

Vla. *arm. ord. sul IV. V* *ppp*

Vcl. SOLO 11 12 13 14 *dim. poco a poco*

Vcl. *arm. ord. sul I. V* *ppp*

Cb. *(tutti)* *arm. sul I. V* *ppp*

SUONO REALE

29

Fl.

Cl. 1

Fg.

Vla. *poco a poco sul tasto (16)*

Vcl. SOLO 10 *VIA SORD.*

Vcl. *morendo* *niente*

Cb. [SUONO REALE]

G

30

... more decel...

*) ,molto legato': kein Bogenwechsel beim Tonhöhenwechsel

33 **H**

C. Ing.

Fg.

Cor.

Tr.

Trbn.

Arp.

Vla.

Vcl. SOLO

Vcl.

Cb.

senza sord.

ppp

ppp

METTERE SORD.

ppp

Do^b *) *sff* sehr klangvoll
possibile

8

Vla.: METTERE SORD.

punta d'arco

pp

punta d'arco

pp

punta d'arco

pp

(nur Kontrabässe mit V.-Saite)

Bogenwechsel unmerklich
sempre *pp*

*) Harfe: Falls die tiefe CES-Saite fehlt, die nächsttiefste Saite (im voraus) auf Kontra-CES herabstimmen
(keinesfalls Oktave höher spielen!).
Auch das Pedal auf Do^b einstellen (Resonanz).

	E	F	G \flat	A	A \flat
A \flat	3	2	3	3	0
G	3	4	3	0	2
G \flat	3	3	0	2	3
F	2	0	4	3	3
E	0	3	2	3	3

(flat trans. matrix)

35 I

MUTA IN OBOE

E3 → A \flat 3 *) *pp*

E3 → A \flat 3 *) *pp*

E3 → A \flat 3 *) *pp*

(sempre con sord.) *pp*

con sord. *pp*

E3, F3 out

lasciar vibrare

punta d'arco - V - sul tasto *ppp*

MOLTO *fff*

*) *pp* in Klarinette und Horn nicht allzu leise, angeglichen dem *pp* des Englisch Horns, sodaß sich dieses Instrument keinesfalls hervorhebt.

wie eine plötzliche Eruption! Übertrieben! Noch lauter als möglich!

37 J

bisbigliando (rapido)

Do# [beginnt mit cis] unmerklich einsetzen *ppp*

(sul tasto) *ppppp*

ord. poco a poco sul pont. *pp*

[ganz auf dem Steg] (sempre *pp*)

poco a poco sul pont. *pp*

[ganz auf dem Steg] *ppp* morendo -- niente

[tutti] poco a poco sul pont. *pp*

ord. *ppp* *METTERE SORD.*

MOLTO *fff*

[Eruption!] [Übertrieben wie vorher]

parallel mot @ [012] fills ch → Ab

29

[K]

SEHR GLEICHMÄSSIG, VOLLKOMMEN AKZENTLOS
- WIE EIN MECHANISMUS VON HÖCHSTER PRÄZISION
(ALS WÄREN SÄMTLICHE INSTRUMENTE EIN EINZIGES INSTRUMENT)

41

Fl. *ppp* 14 13 14

Cl. 1 *ppp* 14 13 14

Cl. basso *ppp* 14 13 14

Fg. *ppp* 14 13 14

Viol. 1 *ppp* 14 13 14
con sord., sempre sul IV.
sul pont.,
alla corda,
punta d'arco

Viol. 2 *ppp* 14 13 14
con sord., sempre sul IV.
sul pont.,
alla corda,
punta d'arco

Vla. *ppp* 14 13 14
con sord.,
sul pont.,
alla corda,
punta d'arco

Vcl. - SOLO

Vcl. *ppp* 14 13 14
con sord., sempre sul IV.
sul pont.,
alla corda,
punta d'arco

Cb. *ppp* 14 13 14
con sord.,
sul pont.,
alla corda,
punta d'arco

This musical score page contains two systems of four-part vocal or instrumental settings. Each system consists of four staves: Soprano (treble clef), Alto (treble clef), Tenor (bass clef), and Bass (bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 15 through 16. The second system also covers measures 15 through 16. The notation is dense, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The lyrics are not visible on the page.

L *wedging out in p-space*

43

Fl.

13

Cl. 1

13 (16) 14 12

Cl. basso

13 (16) 14 12

Fg.

13

Cor.

ppp
[possibile]

Viol. 1

13 VIA SORD.

Viol. 2

13 VIA SORD.

Vla.

13 VIA SORD.

Vcl. SOLO

ord. v sul II. e III.
pp alla corda punta d'arco
(16) 14 12

Vcl.

13 VIA SORD.

Cb.

13

*) Cl. und Cl.basso: den Sprung legato spielen, nicht atmen.

44

45

tenuto

ppp tenuto

ppp

capriccioso, virtuoso, prestissimo possibile

stacc. molto legg. (*)

VIA SORD.

pp

con sord. stacc. lega. molto capriccioso, virtuoso, prestissimo possibile

ppp

staccatissimo, leggero molto capriccioso (*) virtuoso prestissimo possibile

ppp

unmerklich einsetzen

non legato prestissimo possibile

sempre (con sord.)

pppp

ppp subito

wie eine Erruption

MOLTO ff

pp

sempre spiccato e saltato molto leggiero, capriccioso, virtuoso prestissimo possibile (leere C-Saite sofort abdämpfen, andere leere Saiten vermeiden).

ord. V

unmerklich einsetzen

ppp

dolciss. tenuto

*) Kadenzartige Figuren in Posaune, Fagott, Solo-Cello, Horn, Trompete: Die Einsätze der Figuren sind metrisch festgelegt, nach dem Einsetzen werden aber die Figuren unabhängig vom Metrum und von Taktgrenzen, auch unabhängig von den anderen Instrumenten gespielt, so schnell wie möglich, gleichsam hinwegwuschend, wobei der Rhythmus innerhalb der Figuren nicht unbedingt gleichmäßig sein muß, vielmehr, je nach Spieltechnik, kleine rhythmische Unregelmäßigkeiten entstehen können.
NB. Die Horn-Kadenz soll unbedingt länger dauern als die Trompetenkadenz.

[illegible]

47 **M**

Fl.

Cl. 1

Fg.

feroce, impetuoso, prestissimo possibile, virtuosissimo

senza sord.

fff

con tutta la forza (Metrum und Rhythmus frei, wie vorher)

Trbn.

staccatissimo, molto leggero

(sempre con sord.)

prestissimo possibile, virtuoso

sub. **fff** [sempre]

(Metrum und Rhythmus frei, wie vorher)

morendo - niente

Vla. SOLA

Solo, senza sord., ord.

mit viel Bogen und minimalem B (eine Art flautando)

ppp senza vibr., sehr gleichmäßig

Vcl. - SOLO

mit viel Bogen und minimalem Bogendruck (eine Art flautando)

ppp senza vibrato, sehr gleichmäßig

Vcl. SOLO AUS DEM ORCHESTER

Solo, senza sord., ord.

mit viel Bogen und minimalem Bogendruck (eine Art flautando)

ppp senza vibrato, sehr gleichmäßig

Cb. SOLO

feroce, impetuoso, prestissimo possibile, virtuosissimo

Solo, senza sord.

*)

al talare

con tutta la forza **fff** den Bogen sehr stark auf die Saite drücken

*) Solo-Kontrabaß: Der Einsatz der kadenzartigen Figur ist metrisch festgelegt; nach dem Einsetzen wird aber die Figur unabhängig vom Metrum und von Taktgrenzen, auch unabhängig von den anderen Instrumenten gespielt, so schnell wie möglich. (Der Rhythmus muß nicht regelmäßig sein.)

49

Violin I

Violin II

Viola

Cello/Double Bass

pp

12

Violin I

Violin II

Viola

Cello/Double Bass

7

6

5

9

9

7

3

(Saiten sofort abdämpfen)

"WILD"

50

Fl.

Ob.

Cl. I

Cl. basso

Fg.

SOLO I

Viol. I

SOLO II

Vla. SOLO

Vcl. SOLO

Vcl. SOLO [aus dem Orchester]

11 12 13 12

11 12 13 12

11 12 13 12

11 12 13 12

11 12 13 12

senza sord.,
alla corda,
großer Ton

ord.,
molto feroce
ed impetuoso

mit äußerster Kraft

fff

senza sord.,
alla corda,
großer Ton

ord.,
molto feroce
ed impetuoso

mit äußerster Kraft

fff

alla corda,
großer Ton

molto feroce
ed impetuoso

mit äußerster Kraft

fff

alla corda,
großer Ton

molto feroce
ed impetuoso

mit äußerster Kraft

fff

alla corda,
großer Ton

molto feroce
ed impetuoso

mit äußerster Kraft

fff

fff

[N]

[51]

Fl. I.
Fl. II.
Ob.
Cl. A.
Cl. B.
Bsn.

[52]

Fl. I.
Fl. II.
Ob.
Cl. A.
Cl. B.
Bsn.

53

Fl. unmerklich einsetzen *ppp*

Ob. unmerklich einsetzen *ppp*

Cl. 1 unmerklich einsetzen *ppp*

Tr. senza sord. unmerklich einsetzen *ppp*

SOLO I. (*sempre ffff*, häufiger Bogenwechsel)

Viol. 1 SOLO II. (*sempre ffff*, häufiger Bogenwechsel)

GLI ALTRI senza sord., ord. *ppp*

Viol. 2 [tutti] senza sord., ord. *ppp*

SOLA (*sempre ffff*, häufiger Bogenwechsel)

Vla. senza sord., ord. *ppp*

LE ALTRE

Vcl. SOLO (*sempre ffff*, häufiger Bogenwechsel)

SOLO [aus dem Orch.] (*sempre ffff*, häufiger Bogenwechsel)

Vcl. senza sord., ord. divisi *ppp*

GLI ALTRI

0

55

cresc. - - - - - *fff*
padigl. in aria - - - - - *fff*

cresc. - - - - - *fff*
padigl. in aria - - - - - *fff*

cresc. - - - - - *fff*

cresc. - - - - - *fff*

simile
(sempre ffff) 7 6 7 7

simile
(sempre ffff) 6 6 5 6 7 6

[häufiger Bogenwechsel]
cresc. - - - - - *fff*

[häufiger Bogenwechsel]
cresc. - - - - - *fff*

simile
(sempre ffff) 3 5

[häufiger Bogenwechsel]
cresc. - - - - - *fff*

simile
(sempre ffff) 7 9

simile
(sempre ffff) 6 5 6 5

[häufiger Bogenwechsel]
cresc. - - - - - *fff*

[57] P "MECHANISCH - PRÄZIS" "WILD"

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. 1 *pp*

Cl. basso *pppp* kaum hörbar

Fg. *pp*

Cor. *pp* senza sord., gestopft

Tr. *pp* METTERE SORD.

Trbn. *pp* (con sord.)

Arp. *pp* sulla tavola - *secco* *simile*

Viol. I SOLO I *simile*

Viol. I SOLO II *simile*

Vla. SOLA *simile*

Vcl. SOLO *simile*

Vcl. SOLO (aus dem Orchester) *simile*

STREICHER:
plötzlich aufhören, wie abgerissen

"WILD"

Q "MECHANISCH-PRÄZIS"

59

ppp *pp* *p* *mp* *mf* *f* *ff* *f* *mf* *mp*

p *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *pp* *p* *mp*

p sempre

mf *f* *ff* *f* *mf* *mp* *p*

offen *ff* *p* *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *pp* *p*

con sord. *ppp* *pp* *p* *mp* *mf* *f*

p *pp* *ppp* *pp*

p sempre

fff *p*

sempre sulla tavola,
sempre molto secco.
(sin al Φ)

sul tasto, punta d'arco

(kaum hörbar)

sub. *pppp*

(sul III) pizz. arm.

p sempre

sempre secco

pizz. arm. sul III.

p sempre secco

SUONI REALI

**[R] SENZA TEMPO,
"WILD" (PRESTISSIMO)**

61 **5**
4

Fl. *p* *pp* *ppp* *pppp* *ppp* *pp* *p* *mp*

Ob. *mf* *f* *ff* *f* *mf* *mp*

Cl. I

Cl. basso *mp* *mf* *f* *ff* *f* *mf* *mp*

Fg. *pp* *ppp* *pp* *p* *mp* *mf*

Cor. *mp* *mf* *f* *mf* *mp* *p*

Tr. *mf* *mp* *p* *pp* VIA SORD.

Trbn. *p* *mp* *mf* *mp* VIA SORD.

Arp.

Unmittelbar anschließen;
PRESTISSIMO POSSIBILE,*)
ferocissimo, virtuosissimo
ord., marcatissimo al talone

5
4

Vcl. SOLO

sub. *fff* tutta la forza

Vcl. SOLO
[aus dem
Orchester]

Cb. SOLO

(SUONI REALI)

*) Solo-Cello: Rhythmus nicht gleich 3/4.

*) SEMPRE PRESTISSIMO POSSIBILE
CON TUTTA LA FORZA,
FEROCISSIMO

63

Fl.: *sff* possibile

Ob.: *sff* possibile staccatiss.

Cl.: *sff* staccatiss.

Cl. basso: *sff* staccatiss.

Fg.: *sff* staccatiss.

Cor.: *sff* staccatiss.

Tr.: *sff* senza sord. staccatiss.

Trbn.: *sff* senza sord. staccatiss.

3/4 A TEMPO $\text{♩} = 60$ ("MECHANISCH-PRÄZIS")

Cor.: METTERE SORD.

Tr.: METTERE SORD.

Trbn.: METTERE SORD.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21.

gerissen non arpegg. *sff* La^b molto secco

gerissen non arpegg. *sff* Re^\sharp molto secco

armonici [klingen eine Oktave höher] *pp*

Viol. I: Solo I. *sff* secco

3/4 sempre pizz.

pizz. sul III.

pizz. *pp*

pizz. arm. sul II.

pizz. arm. sul IV.

pizz. arm. sul II.

[al talone] sehr stark drücken, hart, kurz, *sff* brutal

sofort abdämpfen

arco, al talone sehr stark drücken, brutal

hart, kurz, *sff*, sofort abdämpfen

{ Bartók-pizz. } *sff*, secco

SUONI REALI

*) TAKT 63 PRESTISSIMO POSSIBILE, SENZA TEMPO: Die einzelnen Einsätze folgen einander so schnell als möglich (von 1 bis 21.); die Sukzession soll aperiodisch sein, mit Stockungen, die sich ergeben.
[Anmerkung für den Dirigenten: der Takt kann in vier Quintolen eingeteilt werden, doch soll der Rubato-Charakter bewahrt werden.]

67 **T**

SENZA TEMPO (PRESTISSIMO POSSIBILE)

OHNE ZÄSUR
ANSCHLIESSEN

SOFORT
WEITER-
GEHEN
NACH DEM
LETZTEN
PIZZICATO

Cl. 1

g.

arp.

Mi^h Fa^h Sol^b La^b
Si^b Do^h

prestissimo possibile *)

(non arpegg.)
sodort
abdämpfen

fff gerissen, con tutta la forza
Sol^h La^h Sol^h
Do^b

iol. 1
OLO I

(sempre pizz.)

prestissimo possibile *)

fff con tutta la forza

iol. 1
OLO II

(sempre pizz.)

prestissimo possibile *)

fff con tutta la forza

la.
IIA

(sempre pizz.)

prestissimo possibile *)

fff con tutta la forza

ferocissimo, virtuosissimo,
prestissimo possibile
al falone
arco, marcatissimo - - - - - poco a poco alla corda (senza rall.!)
(sempre prestissimo)

Cl.
OLO

tutta la forza
„wie verrückt“

diminuendo - - - - - (iv.)

ppp

sub.
fff con tutta la forza

pizz. ord.

prestissimo possibile *)

fff con tutta la forza

pizz. ord.

prestissimo possibile *)

fff con tutta la forza

fff con tutta la forza

sodort
abdämpfen

*.) Harfe, Streicherpizzicati : die Figuren beginnen simultan (mit dem letzten arco-Ton - as - vom. Solo-Cello; das Solo-Cello selbst beginnt seine Pizzicato-Figur sofort nachher). Nach dem fixierten Einsatz ist der Rhythmus der Figuren frei : jeder Instrumentalist spielt so schnell wie möglich, ohne Rücksicht auf die anderen Instrumentalisten : die Pizzicati sind nicht synchron, die Figuren enden nur ungefähr zur gleichen Zeit.

69 **U** **4** **A TEMPO** $\text{♩} = 40$ **SENZA TEMPO** **(PRESTISSIMO)** **V** **4** **A TEMPO** $\text{♩} = 100$ **OHNE ZÄSUR ANSCHLIESSEN**

Cl. 1 *morendo --- niente*

Fg. *morendo --- niente* **Fg.: METTERE SORD. (TUCH)**

Cor. *con sord. unmerklich einsetzen* *pppp pochiss. cresc. --- ppp*

Tr. *con sord. unmerklich einsetzen* *pppp pochiss. cresc. --- ppp*

Viol. 1 **TUTTI: METTERE SORD.** **TUTTI, arco con sord.** *punta d'arco sul tasto* *pppp* *ord.*

Viol. 2 **TUTTI: METTERE SORD.** **TUTTI, arco con sord.** *punta d'arco sul tasto* *pppp* *ord.*

Vla. **TUTTE: METTERE SORD.** **TUTTE, arco con sord.** *punta d'arco sul tasto* *pppp* *ord.*

Vcl. SOLO *arco, sul pont. sul IV.* *unmerklich einsetzen* *pppp pochiss. cresc. --- ppp* *Prestissimo leggero, gleichsam huschend, ord., saltato* *sub. pppp* *alla corda, punta d'arco sul tasto* *ord.* *sul II. e III. (sempre pppp)*

Vcl. **TUTTI: METTERE SORD.** **TUTTI, arco, con sord.** *punta d'arco sul tasto* *pppp* *ord.*

(Cb. SOLO: METTERE SORD.)

72

3
8

Flutterzunge

pp (sempre con sord.)

Flutterzunge mf (pochiss. in rilievo)

ganz auf dem Steg subito sul pont. sul IV.

sub. ferocissimo

5 ganz auf dem Steg sub sul pont.

sub. sul IV. ferocissimo

ganz auf dem Steg sub. sul pont.

sub. ferocissimo

ganz auf dem Steg - sub. sul pont.

sub. sul I.

(sul II. e III.) - sul I. e II. - sub. ferocissimo sub. sul pont.

ganz auf dem Steg - sub. sul pont.

sub. ferocissimo

TUTTI (con sord.) sul pont.

sub. ferocissimo

sub. ord. sul II.

sub. sul I.

sub. pp

sub. mp

PLÖTZLICH AUFHÖREN, WIE ABGERISSEN

PLÖTZLICH AUFHÖREN, WIE ABGERISSEN



W

74

3/4 J=72

2
4

sul I. - v sul tasto, senza colore

ppp

v sul tasto, senza colore

ppp v sul tasto, g senza colore

ppp

9 10 11 10

9 10 9 10

9 10 9

♩ = 50

76

Cl. basso

11 12

10

OSSIA [falls die tiefe D-Klappe fehlt]

con sord.

9

Trbn.

6 7

Arp.

Mi^b Fa^b Sol[♯] La^b
Do[♯] Re[♯]

lasclar vibrare

glissando

lasclar vibrare

*) Kontra-CES im voraus gestimmt.

Vcl. SOLO

ord. 16 sul pont. 13

METTERE SORD.

con sord. sul pont.

Vcl.

Cb.-SOLO mit V.(H)-Saite sul pont.
(sempre con sord.)

7 6

pp senza diminuendo
(pp im Kontrabaß etwas lauter als pp in der Harfe)

Vcl. - SOLO:
SENZA TEMPO
Beginn der Kadenz
(s. Takt 78)
Prestissimo, stim
legato

pp

Figur nahtlos
vom Kontrabaß
gleichsam über-
nehmen und
stimmlos fort-
setzen

(viel schneller als
der Kontrabaß)

- *) Vcl.-SOLO: Es empfiehlt sich, die Kadenz bereits etwas vor dem Verstummen des Kontrabasses zu beginnen, so daß Cb. und Vcl.-SOLO sich ein wenig überlappen, womit die nahtlose Fortsetzung gesichert wird. *pp* des Solocello = *pp* des Kontrabasses, jedoch gleichsam stimmlos (mehr Bogengeräusch als Ton); im folgenden diminuendo geht das Solocello allmählich zum „Flüstern“ über.

SENZA TEMPO

„Flüster-Kadenz“: sempre prestissimo, quasi perpetuum mobile (bis Ende nicht langsamer werden!)
 nur auf den Saiten III. und IV., verschiedene Tönhöhen greifen, jedoch stimmlos spielen.

78 [sul pont.] [legato] etc., simile

Vcl.-SOLO

poco a poco senza legato, alla corda, leggiero [sul pont.]

(pp) dim. poco a poco - - - - - ppp

ord.

Vcl.-SOLO (simile) poco a poco sul tasto

während dasselbe weiter gespielt wird (arco) dazu auch allmählich mit der Fingerkuppe (L.H.) spielen, — kaum hörbar, prestissimo (nur bis Flag. abdrücken, damit kein Ton erzeugt wird.)

etc. simile [arco] r.h.

[L.H.] etc. simile

Vcl.-SOLO (simile) (arco r.h.) arco: poco a poco morendo - - - - - al senza arco

(L.H.) Fingerspiel (L.H.) bleibt, während das arco-Spiel verschwindet

(simile) I.H.: poco a poco

79

Vcl.-SOLO (L.H.) morendo - - - - - al niente

ABSOLUTE STILLE

(DAUER DER KADENZ: 40 - 50 ") (DAUER DER STILLE: CA. 10 ")

(ca. 8' 30)

Dauer der bei
 Sätze insges
 ca. 16'