

**Akademie múzických umění v Praze
Katedra klávesových nástrojů**

Hudební umění
Klavír

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Sonáta h moll Ference Liszta

Vojtěch Trubač

Vedoucí práce: doc. MgA. Martin Kasík, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, Duben 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Music and Dance Faculty**

Art of Music
Piano

MASTER'S THESIS

Sonata in B minor by Ferenc Liszt

Vojtěch Trubač

Thesis supervisor: doc. MgA. Martin Kasík, Ph.D.
Academic title: MgA.

Prague, April 2023

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Sonáta h moll Ference Liszta

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Vojtěch Trubač, podpis

Poděkování

Rád bych poděkoval prof. PhDr. Jaromírovi Havlíkovi, CSc. za jeho laskavou a mimořádnou pomoc při konzultaci této práce. Dále bych také rád poděkoval doc. MgA. Martinovi Kasíkovi, Ph.D. a MgA. Janu Bartošovi, Ph.D. za veškerý čas a pomoc s interpretačním nastudováním Lisztovy Sonáty h moll. Janu Bartošovi vděčím také za zapůjčení cizojazyčné literatury.

Abstrakt

Předkládaná práce je zaměřena na největší klavírní kompozici Ference Liszta – Sonátu h moll. Tato skladba je zcela jedinečná jak v kontextu Lisztovy tvorby, tak také světové klavírní literatury. Jedná se o dílo mimořádného hudebního obsahu a dokonale propracované motivické práce.

Náplní následujícího textu je uvedení skladby do kontextu skladatelovy kompoziční činnosti a následná podrobná formální analýza s četnými notovými ukázkami. V závěru práce se nachází interpretační rozbor, který byl vytvořen na základě komparace dvou významných produkcí díla a seznam vybraných úspěšných nahrávek. Práce přináší detailní pohled na skladbu očima interpreta, který se nastudováním díla intenzivně zabývá. Jeho cílem je přinést nejzajímavější poznatky z vlastního výzkumu.

Abstract

The present work focuses on Ferenc Liszt's most significant piano composition – Sonata in B minor. This composition is unique both in the context of Liszt's work and the world of piano literature. It is a work of exceptional musical content and perfectly elaborated motivic work.

The following text sets the piece in the context of the composer's compositional activity, followed by a detailed formal analysis with numerous notational examples. The thesis concludes with a performance analysis based on a comparison of two major productions of the work and a list of selected successful recordings. This thesis provides a detailed view of the work through the eyes of a performer who is extensively involved in staging the work. It aims to present the most significant findings of his research.

Obsah

Úvod	1
1 Život a osobnost Ference Liszta.....	2
2 Tvorba se zaměřením na předvýmarské a první výmarské období.....	7
3 Sonáta h moll, S. 178.....	9
3.1 Úvod.....	9
3.1.1 Okolnosti vzniku	9
3.1.2 Forma a struktura	10
3.1.3 Hudební námět.....	11
3.2 Formální analýza	12
3.3 Interpretační analýza	52
3.3.1 Interpretační komparace.....	53
3.3.2 Vlastní interpretační pohled	55
4 Seznam významných nahrávek díla	56
Závěr.....	57
Seznam použitých zdrojů.....	58

Úvod

Osobnost Ference Liszta, světového virtuosa, geniálního klavíristy, skladatele a dirigenta řadíme k nejvýznamnějším osobnostem dějin hudby. Jeho široký umělecký zájem nejen v hudbě, ale také literatuře či divadle z něj utvořil jednu z největších uměleckých osobností všech dob. Jako výkonný umělec si velmi dobře uvědomoval svého postavení a byl mecenášem ostatních, zvláště začínajících hudebníků. Kromě komponování a vyučování konal dobročinné aktivity ve prospěch společnosti. Ve svém velmi plodném prvním výmarském skladatelském období zkomponoval mnoho svých významných děl, ať už klavírních, či orchestrálních. Mezi tato největší díla jednoznačně řadíme klavírní Sonátu h moll, která se stala jeho největším dílem vůbec.

V této práci se budu zabývat touto mimořádnou kompozicí, která se stala mou ryze oblíbenou skladbou a také součástí mého stálého koncertního repertoáru. V první kapitole je stručně nastíněn Lisztův životní osud. Následující kapitola je věnována jeho tvorbě, především pak předvýmarského a prvního výmarského období, tedy životní etapy, ze které skladba vzešla. Stěžejní částí práce je analýza této klavírní sonáty. Nejdříve jsou zmíněny úvodní informace o skladbě, její námět a okolnosti vzniku. Následná detailní formální analýza díla je zaměřena především na témata, práci s motivy, výrazovou charakteristiku hudebního proudu a také harmonii, která je základním výrazovým prostředkem skladby. Po tomto rozboru následuje interpretační analýza, kde se snažím z pohledu interpreta vystihnout nejdůležitější aspekty pro provedení této skladby. Součástí textu je rovněž i interpretační komparace dvou špičkových nahrávek světových pianistů. Poslední kapitola obsahuje seznam vybraných uměleckých produkcí této skladby.

Lisztova klavírní sonáta vždy byla a je nedílnou součástí repertoáru koncertních pianistů po celém světě. Pro svou netradiční stavbu a mimořádně provedenou motivickou prací je stále předmětem zájmu klavíristů a teoretiků po celém světě. Dílo je však mimořádně propracované a stále znovu a znovu nabízí prostor k novým a ještě detailnějším analýzám.

1 Život a osobnost Ference Liszta

Ferenc Liszt se narodil 22. října roku 1811 v Raidingu (maďarsky Doborjánu), tehdy v Uhersku, součástí Rakouského císařství. Jeho matka Anna, rozená Lager, byla rakouského původu. Ferencův otec, Adam Liszt, pracoval jako úředník na dvoře Mikuláše II. Esterházyho. Sám byl hudebníkem, který v mládí myslel na koncertní dráhu. Díky působení na dvoře měl blíže k významným hudebním osobnostem své doby. Své nenaplněné umělecké ambice přenesl na svého syna, který od malička projevoval hudební talent. Mladý Ferenc byl v mládí často vážně nemocný a jeho zdraví velmi kolísalo. Kolem šesti let se jeho zdravotní stav ustálil. Jeho otec jej začal vyučovat na klavír, a protože byl hluboce věřící člověk, předával svému synu i katolickou víru. Mladý Liszt postupně získával své první koncertní úspěchy, v roce 1819 vystoupil také v Bratislavě. Někteří uherští šlechtici se po tom, co jej slyšeli hrát na klavír, rozhodli finančně podporovat jeho další hudební vzdělávání.

Když bylo Ferenci 9 let, stěhuje se s rodinou do Vídně, kde se zdokonaluje ve hře na klavír u Carla Czerného, ve skladbě u Antonia Salieriho. Carl Czerny byl vlastně jediným oficiálním Lisztovým učitelem klavíru. Vedl jej k poznání širokého tehdy známého repertoáru od Bacha po Beethovena a pracoval s ním i na technice klavírní hry, ve které Ferenc naprosto vynikal. Výjimečný byl také jeho sluch, schopnost improvizace a schopnost hry z listu. V prosinci roku 1822 vystoupil Liszt na svém prvním vídeňském koncertu, kde sklídil obrovský úspěch. Ve Vídni se díky Czernému také setkal s Beethovenem.

V roce 1823 se jeho rodiče z finančních důvodů rozhodli opět přestěhovat, tentokrát do Paříže. Mladý Liszt měl možnost často vystupovat na veřejnosti a svou virtuozitou a uměním improvizace se ve svém nízkém věku začal stávat velmi slavným. Zde se naučil plynule francouzsky – jazyk, který výhradně používal po celý svůj život, a docházel na hodiny kontrapunktu k Antonínu Rejchovi, který jej vyučoval soukromě. V roce 1824 podnikl svou první cestu do Anglie, kde mimo jiné vystoupil před králem Jiřím IV. Na svých koncertních cestách sklízel velké úspěchy. V této době již vznikala jeho první díla. V roce 1825 byl přítomen v Paříži, kde měla premiéru jeho jednoaktová opera *Don Sanche*, S. 1¹, která vznikala mezi lety 1824 až 1825. U příležitosti svých koncertních cest vydal svazek etud nazvaných *Études en douze exercices*, S. 136, (1826, dvanáct ne příliš technicky náročných cvičení), které se staly základem pro jeho nesmírně náročné *Douze Grandes Études*, S. 137 (*Dvanáct velkých etud*) v roce 1838, a také pro pozdější *Études d'exécution*

¹ Celým názvem: *Don Sanche*, ou *Le château de l'amour*. Jedná se o velmi rané dílo, jedno z úplně prvních. Opera měla premiéru 17. října 1825 v Pařížské opeře. Dirigoval Rodolphe Kreutzer. Libreto napsal Emmanuel Théaulon a de Rancé na motivy příběhu Jeana-Pierra Clarise de Floriana.

transcendente, S. 139² (*Transcendentální etudy*) vydané až v roce 1851 ve Výmaru. Úpravy a revize svých děl dělal po celý svůj život a staly se téměř neodmyslitelnou součástí jeho kompoziční praxe.

V létě roku 1827 umírá jeho otec Adam Liszt na tyfovou horečku a pro mladého Ference začíná náročné životní období. Po návratu do Francie začíná soukromě vyučovat, aby získal prostředky na živobytí. Přestal také tolik cestovat a komponovat. Liszt byl svým zjevem a charismatem velmi atraktivní muž, a tak stal se předmětem zájmu dámské společnosti. Jeho první milenky pocházely z řad žaček klavíru. V červnu roku 1830 propukla v Paříži revoluce s úmyslem svržení krále Karla X. Revoluční prostředí Francie probudilo v Lisztovi myšlenky pro spravedlnost a rovnost společnosti. Začíná také skicovat svou *Revoluční symfonii*, kterou však nikdy nedokončil a skicu později použil ke zkomponování symfonické básně *Héroïde funébre*, S. 108. Francouzská metropole byla uměleckým centrem, středem nejvýznamnějších osobností své doby. Nabízela útočiště těm, kteří utíkali před nesvobodou z celé Evropy. Zde se postupně setkával s nejvýraznějšími uměleckými osobnostmi své doby (Berlioz, Mendelssohn, Chopin či Hugo nebo Delacroix).

Zásadní zlom v Lisztově životě nastal v roce 1832. V tomto roce v Paříži rovněž propukla cholera a mnoho lidí této epidemii podlehl. Děs a motiv smrti Liszta provázely po celý život a námět hrůzy se objevuje napříč jeho tvorbou. V dubnu uspořádal největší houslový virtuóz všech dob Niccolò Paganini houslový koncert věnovaný obětem cholery. Právě přítomnost na tomto koncertu Liszta nejvíce inspirovala a stala se jedním z nejvíce klíčových momentů v celém jeho životě. Od tohoto okamžiku se intenzivně věnuje cvičení na klavír. Chtěl by se stát „Paganinim klavíru“ – stejným virtuosem v klavírní hře, jako byl Paganini v té houslové. Ten totiž posunul sólovou hru na housle mnohem dál za úroveň veškerého očekávání. Byl známý nejen pro svou strhující nástrojovou techniku, ale také pro určitou hráčskou vynalézavost a výjimečnost (hrát skladby pouze na jedné struně a podobně). Liszt nebyl však sám, kdo se snažil stát největším klavírním mistrem. Mezi další virtuózy patřili například Sigismund Thalberg, John Field nebo Charles-Valentin Alkan, a ti zaměřovali na různé aspekty klavírní techniky. Klavírní dovednosti dosáhly v té době nevídaných úrovní a možností. Liszt však vynikal i mezi všemi mistry. Následující roky tedy příliš nekonzertuje; věnuje se výhradně cvičení a komponování. Nevznikala však pouze jeho autorská díla, avšak i různé úpravy skladeb jiných autorů, aranže, parafráze a další. V této době napsal také své virtuózní etudy parafrázující Paganiniho díla. Liszt se věnoval také psaní klavírních transkripcí orchestrálních a dalších děl pro jiné obsazení. Tyto skladby vznikaly také pro nadšení a uspokojení potřeb publika a zároveň pro popularizaci některých méně úspěšných děl. Dalším cílem bylo rovněž zaměřit pozornost na klavír jako na nástroj,

² Třetí a nově zrevidované a upravené vydání těchto dvanácti etud. Je velmi zajímavé sledovat vývoj jednotlivých etud od roku 1826 až po tuto finální úpravu. Věnováno svému učiteli Carlu Czernému s nápisem: *Carl Czerny als Zeichen den Dankbarkeit, Achtung und Freundschaft. (Carlu Czernému jako projev vděčnosti, úcty a přátelství)*.

který dokáže svými zvukovými možnostmi obsáhnout celý orchestr. V roce 1833 napsal klavírní transkripci Berliozovy *Fantastické symfonie*. Toto dílo Liszta velmi nadchlo již v době, kdy jej osobně slyšel na premiéře o tři roky dříve v Paříži. Klavírní přepis je zcela věrný partituru. Pianistické témbrové zpracování je zcela mimořádné a také hráčsky nesmírně obtížné (objevují už se zde glissanda v terciích a sextách).

Na počátku třicátých let 19. století se Ferenc Liszt seznámil s hraběnkou Marií d'Agoult. Tato žena, spisovatelka románů, byla téměř o šest let starší, byla vdaná a měla 2 děti. Lisztova tvůrčí činnost se díky pletichám se ženami prudce rozrostla. Oba se do sebe zamilovali a společně prchli z Paříže. V roce 1835 žili ve Švýcarsku, kde se jim v prosinci narodila první dcera Blandina. Od té doby spolu často cestovali, také na krátkou dobu zpět do Paříže, a hlavně poté do Itálie, kde se jim narodila druhá dcera Cosima. Z kompozic napsaných v tomto období později vznikl rozsáhlý několikadílný cyklus *Léta putování* (*Années de pèlerinage*, S.160, S.161, S.162, S.163). Při pobytu v Benátkách v roce 1838 se Liszt dozvěděl o ničivých povodních v Maďarsku. Rozhodl se proto odjet do Vídně a uspořádat humanitární koncerty. Liszt si jako velký umělec uvědomoval sílu svého postavení pro pomoc a přispívání společnosti. Často se stával mecenášem charitativních organizací. Ne jinak tomu bylo při shánění prostředků na vytvoření Beethovenova památníku v Bonnu, který byl, i díky Lisztově angažovanosti, slavnostně odhalen 12. srpna 1845 u příležitosti 75. výročí Beethovenova narození, či shánění prostředků na pomoc při odstraňování následků ničivého požáru v Hamburgu v roce 1842 atd. Od roku 1839, kdy se mu narodil syn Daniel, koncertuje po celé Evropě, kde propukla doslova „Lisztománie“. Jeho sláva vzrůstá a jeho vystoupení byla vždy obrovskou událostí. Svým charismatem, přívětivým vzhledem a virtuozitou si okamžitě našel a získal publikum. V jeho přítomnosti dámy úžasem omdlévaly, davy plakaly a lidé byli ohromováni jeho schopnostmi. Zástupy lidí mu provolávaly slávu a jeho kočár lidé vyprovázeli z města. Zavedl také několik koncertních novinek: byl prvním, kdo provozoval celé klavírní recitály, které do té doby nebyvaly zvykem, veškerý svůj večerní koncertní program například věnoval jednomu skladateli (často Beethoven či Chopin), hrál výhradně z paměti atd. Skladby vzniklé v tomto období sloužily výhradně pro jeho koncertování. Tento bohatý koncertní život však s sebou přinesl i rozpad vztahu s Marií d'Agoult (1844), která se starala o děti, zatímco Ferenc koncertoval. Renomovaný Liszt do konce 40. let koncertně procestoval prakticky celou Evropu. Navštívil Prahu (poprvé 1840), Lipsko, Drážďany či Istanbul a jiné. Všude sklízel úspěch, podporoval dobročinné aktivity, avšak prožíval také milostné romány s dámami.

Od roku 1846 Liszt ukončuje dráhu virtuosa a usazuje se v německém Výmaru. Výmar byl proslulý uměním a kulturní tradice zde byla již po mnoho let hluboce zakořeněna – působil zde Bach či Goethe nebo Schiller. Na jedné ze svých posledních koncertních cest se Liszt v Petrohradě, setkává s Carolinou von Sayn-Wittgestein, kněžnou polského původu, která byla vdaná za ruského důstojníka, se kterým však nežila. Toto hluboké přátelství Liszta

velmi ovlivnilo a stalo se jeho druhý životním vztahem. Ve svých 35 letech tedy definitivně vzdává koncertní dráhu a jako hudební ředitel ve Výmaru se intenzivně věnuje kompozici. V tomto tzv. Prvním výmarském období (1848–1860) vznikají jeho velká díla a také první symfonické básně – jednovětá orchestrální díla se symfonickými stavebními proporcemi a mimohudebním programem. Symfonické básně jsou nejdříve komponovány jen v klavírní verzi – Liszt tehdy příliš neovládal orchestraci. Také zde konečně dokončil svůj *Klavírní koncert Es dur, S. 124*, který začal skicovat již na počátku 30. let. Slavnostní premiéra proběhla ve Výmaru v roce 1855, kdy sólový part hrál Liszt, dirigoval Hector Berlioz.

Ve Výmaru je Liszt obklopen svými žáky a rovněž začíná jeho intenzivní přátelství s Richardem Wagnerem. Pokud se dá říct, které hudební osobnosti Liszta nepochybně proměnily, tak to byl bezesporu nejen Paganini, ale i Wagner, kterého i přes občasné konflikty vždy obdivoval a vážil si jeho uměleckého talentu. Seznámil se také s některými jeho díly, z nichž cítil určitou hudební blízkost a podobné myšlení. Některá díla provedl – např. roku 1850 dirigoval premiéru Wagnerovy opery *Lohengrin*. Vztah Liszta s Wagnerem byl však často velmi komplikovaný. Liszt byl Wagnerem často manipulován a díky tomu ztratil blízké vztahy s manžely Schumannovými, kteří Wagnera pro jeho povahu neměli příliš v lásce. Wagner si od něj půjčoval peníze, které nevracel, a na poli uměleckém bez ostychu přebíral některé Lisztovy hudební nápady. Dokázal je však ještě více rozvinout a prodat ve svých úspěšných operách, na rozdíl od Liszta, který se svými písněmi či duchovními skladbami takový ohlas neměl. V 60. letech došlo k jejich velkému vzájemnému sporu, do Wagnera se navíc bezmezně zamilovala Lisztova druhá dcera Cosima, která již v té době byla manželkou Lisztova výborného žáka, pianisty a dirigenta Hanse von Bülowa. Přes Lisztův nesouhlas nakonec oba uzavřeli sňatek v roce 1870. Nakonec došlo k opětovnému vzájemnému smíření Liszta s Wagnerem. Oba ke konci života přebývali v Bayreuthu. V této době Wagner věnoval Lisztovi partituru své opery *Parsifal*. V roce 1883, když Wagner umírá, Liszt zkomponoval smyčcový kvartet *Na hrob R. W., S. 135*.

V roce 1849 umírá „básník klavíru“ a Lisztův velký přítel, Fryderyk Chopin. Liszt je zdrcen a píše jeden z vůbec prvních životopisů F. Chopina. V 1853 dokončuje svou *Sonátu h moll, S. 178*. Mimo klavírní díla Liszt v padesátých letech komponuje především svá orchestrální díla. Dokončuje Ostřihomskou mši pro příležitost vysvěcení baziliky v Ostřihomi v Uhrách a 31. srpna 1856 osobně premiéru diriguje. Dále roku 1857 dokončuje svou *Faustovskou symfonii, S. 108*, *Dantovskou symfonii, S. 109*. a druhý *Klavírní koncert A dur, S. 125*, který později v roce 1861 přepracoval. Svými výrazovými prostředky, programní hudbou a často experimentální harmonií se zařazuje mezi progresivní autory druhé poloviny 19. století, stojící na opačné straně autorů nastupujícího vlivu klasicko-romantické syntézy. Na konci padesátých let Liszt opouští místo hudebního ředitele ve Výmaru, avšak v tomto městě nadále zůstává. Stává se terciářem řádu sv. Františka. Následující roky sebou přinesly mnoho strastí: Lisztovi umírají dvě děti – syn Daniel v roce 1859 a dcera Blandina

v roce 1862. Jeho velké lásce, kněžně Caroline, která se za něj chtěla znovu vdát, byla katolickými úřady zamítnuta žádost o rozvod. Jejich blízký vztah však trvá až do jejich smrti, Caroline zemřela na jaře roku 1887.

Poslední období Lisztova života se odehrává především mezi Výmarem, Budapeští a Římem. Zde v roce 1865 přijímá nižší kněžské svěcení a lidé jej nazývají *abbé Liszt*. Jeho kompozice je soustředěna často na duchovní hudbu (oratorium *Kristus*, S. 3, *Legenda o svaté Cecílii*, S. 5 a další. V roce 1869 se opět usazuje ve Výmaru, kde začíná jeho druhé výmarské kompoziční období. Rovněž vyučuje, v Pešti se dokonce stává ředitelem nově založené hudební akademie a je podporovatelem mladých umělců (Debussy, Grieg). Pro skladby jeho posledního období je typická vysoká harmonická složitost, experimentování, chromatismy, známky atonality a další. V posledních letech jeho života se projevují časté zdravotní komplikace. Jeho náročný život plný cestování, koncertování, vyučování, romantických příhod se ženami, avšak také duchovní opory ve víře, se uzavřel v létě 1886. Liszt zemřel 31. července v Bayreuthu na zápal plic a pohřben dne 3. srpna se uzavřela životní dráha jednoho z největších pianistů a skladatelů všech dob.

2 Tvorba se zaměřením na předvýmarské a první výmarské období

Klíčovým hudebním oborem Ference Liszta je jednoznačně jeho sólová klavírní tvorba. Považovat Liszta však pouze za pianistu není správné, neboť jeho oblast působení byla, na rozdíl od jeho přítele Chopina, který komponoval především a zásadně pro klavír, mnohem širší. Byl to právě Liszt, který dal základ programní hudbě ve svých symfonických básních (*Symphonische Dichtung*) a programních symfoniích. Byl dirigentem a prováděl díla jiných autorů, složil mnoho chrámových děl (mší, oratorií) a hudby s duchovní tematikou jak pro klavír, tak pro sbor a orchestr.

Nezanedbatelnou část jeho klavírní tvorby tvoří klavírní úpravy kompozic jiných skladatelů, transkripce orchestrálních a jiných děl, hudební parafráze, skladby zkomponované na motivy jiných skladatelů, salonní kusy a další. Mnoho klavírních skladeb z dřívějšího životního období vznikalo z především z potřeby koncertního repertoáru a není divu, že velká část jeho tvorby pro klavír pochází z dob, kdy Liszt koncertoval a cestoval po Evropě. Naopak vyzrálejší, prokomponovanější a hlubší díla orchestrální, či klavírní, vznikají později – v dobách, kdy se spíše usazuje na jednom místě, komponuje a vyučuje. Jako skladatel a improvizátor skládal rychle. Celý život se rovněž věnoval úpravám svých vlastních kompozic, kdy některé skladby mají i více zkomponovaných verzí (často jinak katalogově řazené). V jeho dílech se objevují i různé varianty pasáží, další skladby vznikly úpravami raných skladeb. Některé své původně sólové klavírní skladby později také zpracoval například ve čtyřruční verzi či jako komorní skladby pro klavír a sólový nástroj (housle, violoncello a podobně). Často je velmi složité určit původ určitého námětu skladby. Lisztova tvorba je napříč širokému obsazení a žánrů velmi rozmanitá. Bohatým těžištěm jak harmonickým, tak také melodickým, jsou jeho písně, kde často experimentoval, a proto lze písňovou tvorbu považovat za hudební laboratoř pro jeho velká díla.

Neopomenutelná je také jeho tvorba pro klavír a orchestr, které především vévodí dvojice známých klavírních koncertů *Es dur* a *A dur* a parafráze na téma *Dies irae* v mimořádně technicky náročné a zvukomalebné skladbě *Totentanz*, *S. 126*, která se rovněž dočkala mnoha verzí zpracování. Zajímavé jsou rovněž i méně známé kompozice na témata Beethovena (*Fantasie na téma Ruin athénských*, *S. 122*), či Berlioze (*Grande fantaisie symphonique*, *S. 120* z roku 1834) a další, jako například *Fantazie na uherské lidové melodie pro klavír a orchestr*, *S. 123*, nebo také *Malédiction (Kletba)*, *S. 121* pro klavír a smyčcový orchestr.

Mezi neopomenutelná díla pro sólový klavír předvýmarského a výmarského období patří jeho etudy. První sada 12 etud z dětství *Étude en douze exercices*, *S. 136* tvoří základ pro jeho *Douze Grandes Études*, *S. 137*, z nichž později vznikly celosvětově známé

Transcendentální etudy (Études d'exécution transcendante), S. 139. V tvorbě těchto technicky náročných skladeb jej také velmi inspiroval houslový virtuóz Niccolò Paganini. Parafrázemi na jeho skladby vznikly nejdříve *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, S. 140, později upraveny na *Grandes études de Paganini*, S. 141, věnované Cláre Schumannové. Mezi často prováděné patří rovněž Etuda e moll *Ab irato*, S. 143 a především *Tři koncertní etudy (Trois études de concert)*, S. 144. Možná nejznámější koncertní etudy *Šumění lesa (Waldesrauschen)*, S. 145/1, či *Rej skřítků (Gnomensreigen)*, S. 145/2 pocházejí až z roku 1862. Kromě dalších jiných skladeb je stěžejním dílem tohoto období rozsáhlý víceřadý cyklus *Léta putování (Années de pèlerinage)*, S.160, S.161, S.162, S.163), který je často považován za jeden z vrcholů Lisztovy klavírní kompoziční činnosti. Jedná se o cyklus složený z menších skladeb, které zprvu pocházejí z dob cest s hraběnkou d'Agoult. Řady cyklu jsou nazvány podle zemí. První řada (Švýcarsko) líčí Lisztovo mládí a zájem přírodu, inspirace pochází z prožívané lásky. Druhá řada (Itálie) prokazuje Lisztův zájem o literaturu a umění. Zde se nachází mimo jiné tři zhudebněné Petrarkovy sonety (sonet 47, 104 a 123) a také *Fantasia quasi sonata*, označována jako *Po četbě Danta* nebo jako *Dantovská sonáta*. Poslední řada *Let putování* zachycuje poslední Lisztovy cesty pravděpodobně mezi lety 1867–1882. Pásmo těchto skladeb vyjadřuje již spíše Lisztovu usebranost a obsahuje typické rysy jeho pozdního kompozičního stylu. Hudební poetismus a duchovní náboženské náměty jsou hlavním jednotícím prvkem cyklu *Harmonies poétiques et religieuses*, S. 173, pocházející z konce 40. let. Tento celek deseti částí je inspirován poezií Alphonse de Lamartina, podobně jako jeho symfonická báseň *Preludia*, S. 97 v pozdější úpravě. Dále sem patří cyklus *Útěchy (Consolations)*, S. 172, skladby inspirované národními prvky (prvních 15 *uherských rapsodií*, S. 244, či *Španělská rapsodie*, S. 254) tři nocturna *Sny lásky*, S. 541, parafráze, fantazie, tance, salonní a jiné virtuózní skladby.

Vrcholem nejen tohoto období, ale zároveň také celého jeho skladatelského umění, je klavírní *Sonáta h moll*, S. 178, dokončená roku 1853. Až do tohoto okamžiku Liszt nezkomponoval žádné takto rozsáhlé a hudebně bohaté dílo, ve kterém se tak naprosto mimořádně spojuje jak psychologická, tak hudebně strukturální soudržnost.

3 Sonáta h moll, S. 178

3.1 Úvod

Sonáta h moll je jedním z vrcholů nejen Lisztovy tvorby, ale také vrcholem celé klavírní literatury, a lze ji právem považovat za jednu z největších kompozic, která kdy byla napsána. Zkomponováním Liszt prolomil veškerá očekávání, mnozí jej spíše považovali za chladného virtuosa a mistra menších forem. Obsahem překypující skladba, o hrubé délce přibližně třiceti minut, nabízí veškeré parametry těch největších děl – detailní motivickou práci, mistrovsky propracovanou harmonii a přirozenou tektonickou stránku s maximálním naplněním formy a celku. Jedná se o syntézu veškerého Lisztova umění a vyjádření, založenou na kontrastech německého chromatismu s francouzskou operou a recitativy, strhující virtuozity a sentimentalismu, náboženského chorálu a italské vášnivosti, naděje oproti absolutní frustraci a beznaděje, motivu života a motivu smrti. Skladba je naplněná i po stránce pianistické, kdy obsahuje plnou dynamickou škálu nástroje od největšího piana pianissima až po nejmocnější burácející forte fortissimo, a pokrývá veškeré oblasti klaviatury. Je to dílo skladatele, který tento nástrojový obor ovládal nejlépe ze všech a pro kterého neexistovala žádná omezení, jak technická, tak výrazová. Tato klavírní sonáta je vskutku mistrovským dílem po všech stránkách. Jedná se o největší zkomponovanou jednovětou sonátu a největší sonátu napsanou od doby Beethovena. Kompozice se později v průběhu dějin dočkala ještě dalších úprav a aranží, mezi ty nejznámější patří zinstrumentovaná verze pro symfonický orchestr Leó Weinerem z roku 1955.

3.1.1 Okolnosti vzniku

Sonáta h moll byla dokončena ve Výmaru v únoru 1853³, v době, kdy se Liszt především věnoval své pedagogické a kompoziční činnosti. K té jej vedla i jeho milovaná dáma Carolina von Sayn-Wittgestein a toto hluboké a duševně blízké přátelství na něj velmi působilo. Je zřejmé, že Liszt na sonátě s původním francouzským názvem *Grande Sonate* pracoval delší dobu. Její první verze vznikla už v roce 1849 a od té doby autor rukopis skladby stále upravoval, některé části poté ještě nově dopsal a doplnil. Zásadně změnil závěr skladby, kde původní slavnostní a monumentální námět s mohutnými akordy nahradil několika novými řádky hudby, vedoucími spíše do ústraní duše a mysli. V rukopise se nacházejí poznámky psané červeným inkoustem – jedná se o obvyklé Lisztovy záznamy před vydáním po dokončení rukopisu, vyjadřující frázování, dynamiku, pedalizaci a další

³ Na titulní straně rukopisu se pod podpisem nachází „*terminé le 2 Février 1853*“ (dokončeno 2. února 1853).

hudebně výrazové poznámky⁴. Skladba byla vydána o rok později po jejím dokončení v roce 1854 a byla věnována jeho příteli Robertu Schumanovi, který mu již dříve, v roce 1839, dedikoval svou *Fantazii C dur op. 17*. V roce publikování *Sonáty h moll* byl již Robert Schumann ve zdravotním ústavu a stejného roku zemřel. Dílo tedy měla možnost posoudit až jeho manželka Clara. Její vlastní hudební jazyk a cit byl však spíše konzervativnější, a tak se jí skladba nelíbila. Skladbu naopak miloval Richard Wagner, který ji poprvé slyšel na soukromém provedení v Londýně klavíristou Karlem Klingworthem a v reakci na ni napsal Lisztovi přátelský a pochvalný dopis. Nicméně tento kladný názor byl mezi ostatními dost ojedinělý. Když skladba měla premiéru 27. ledna roku 1857 v Berlíně (provedena Lisztovým žákem Hansem von Bülowem), nesklidila příliš velký úspěch. V německých novinách *Die Nationalzeitung* se o ní nepsalo příliš lichotivě. Důvodů mohlo být několik: návrat k již “zastaralé” sonátové formě, nebo naopak nezvyklost jednovětého sonátového cyklu, vysoká technická náročnost skladby, určité nepochopení díla pro jeho nadčasovost a další. Je nutné dodat, že mnohým tehdejšími kritikům Lisztova osobnost, pro jeho občas vystavenou virtuozitu, vadila.

3.1.2 Forma a struktura

Skladba je napsaná v sonátové formě, formu však možná nejpřesněji vystihuje označení „sonáta v sonátě“. Je možné, že se Liszt k sloučení první věty sonáty a ostatních vět inspiroval u Beethovenovy *Deváté symfonie, op. 125* či především u jeho *33 variací na Diabelliho téma, op. 120*, kde také v rámci celku můžeme hovořit o osobité sonátové struktuře. Existuje více výkladů, jak se ve skladbě zorientovat a jak ji rozčlenit. Na Sonátu můžeme nahlížet jako na vícedílné dílo, například třídílné dílo, odpovídající zjednodušenému schématu rychle-pomalou-rychle, kdy volnou větu sonátové formy reprezentuje *Andante sostenuto* v tónině Fis dur a náznak scherza ze sonátové formy můžeme spatřit ve fugatu označeném *Allegro energico*⁵ s návratem a následnou rekapitulací. Jiná vysvětlení skladbu prezentují nikoli jako sonátový cyklus, nýbrž jako jednovětou sonátovou formu s expozicí, mnoha provedeními a závěrečnou reprízou, případně codou. Jisté však je, že ve všech případech se jedná o jednovětou skladbu, ze které nelze provést kteroukoliv část samostatně

⁴ Rukopis *Sonáty h moll* je zdrojem mnoha cenných informací, zvláště Lisztových poznámek artikulace a dynamiky, která se napříč současnými vydáními dost liší od původního originálu (například crescenda a decrescenda hned v úvodu mezi 2. a 3. taktům a také v 5. a 6. taktu). Rovněž se odtud dozvíme, která místa Liszt na poslední chvíli měnil a upravil. Asi největší změna oproti původní verzi se týká konce skladby, avšak kromě mnoha dalších míst je nahrazen a změněn i původní úvod (prvních 8 taktů jsou oproti finální verzi doplněny o svrchní oktávu, za tempové označení *Lento* je dopsáno *assai*). Je zcela zřetelné, že skladatel na finální verzi rukopisu skladby dlouhou dobu pracoval.

⁵ Alfred Brendel v jedné ze svých přednášek věnované Lisztově sonátě poukazuje na fakt, že scherzo v sonátovém cyklu je zpravidla v třídobém metru (tříčtvrtovém či tříosminovém). Liszt ve fugatu uvádí celý takt alla breve. Může zde však vyvstat jistá podobnost se scherzem Beethovenovy *Sonáty Es dur op. 31 č. 3*, kde je scherzo (*Allegretto vivace*) také v sudém metru – je ve dvoučtvrtovém rytmu.

a vnitřní struktura je velmi pevně ukotvená. Zajímavá je rovněž vnitřní tematická struktura sonáty. Liszt zde velmi detailně s tématy pracuje, motivická práce je zde vsutku opravdu mistrovsky provedená, a mnoho částí, motivů a témat, je velmi často rozvíjeno. Hlavní témata jsou rovněž svými melodickými obrysy skvěle navržena, a tak mnoho užitého hudebního materiálu (také doprovodných figurací) vychází přímo z hlavních motivů skladby. Tento typ motivické práce není v Lisztově tvorbě vždy zcela obvyklý. Témata v ostatních kompozicích (většinou například jedno, dvě nebo tři) jsou citována často a někdy i v různých podobách, ať už s jiným doprovodem, či v trochu jiném charakteru, avšak většinou se nejedná o další a nové rozvíjení motivu v průběhu skladby a také obvykle nedochází k vzájemnému křížení motivů a podobně. U *Sonáty h moll* je to však zcela jinak. Liszt pracuje s nezvykle vyšším počtem motivů, často zní dva současně najednou, jindy jsou postaveny kontrastně proti sobě, provádí je různými tóninami, motivy prodlužuje, či zkracuje, mění jejich tónorod v závislosti na charakteru, využívá inverze, augmentace či diminuce, řetězením motivů tvoří stále nový pokračující hudební proud vedoucí do nových a vzdálenějších tónin atd. Je zde zcela nepochybně zřetelný Wagnerův vliv, ať už po stránce motivické, či harmonické. Harmonický průběh skladby je velmi bohatý, skladba a její motivy procházejí nespočtem tónin až do závěrečné rekapitulace, kde jsou všechna témata konečně zakotvena v tonálním centru *in H*. Rytmická složka je ve skladbě velmi bohatá – nacházejí se zde časté příznávky, synkopy, trioly, občasné polyrytmy, některé pasáže jsou založeny na záměně a posunu přízvučných a nepřízvučných dob. Metrum je však zcela pravidelné, většina skladby se odehrává v sudém metru, v závislosti na aktuálním tématu dochází ke změně metra, ne však velmi často. Celková tektonika skladby není nadměrně narušená, recitativní fantazijní a kadenční plochy se vyskytují, avšak zřídka, a vůbec nenarušují celkový dojem hudebního metra.

3.1.3 Hudební námět

Lisztova sonáta je podle mínění autora zcela absolutní hudba. Nejedná se tedy o hudbu programní, skladba nevypráví žádný příběh. Hlavní náplní celého díla je hudební proud zcela oproštěný od jakékoliv literární či jiné umělecké předlohy; skladba svým naplněním ani žádný program nepotřebuje. Existuje však mnoho teorií, představ a podobností s příběhy, které jsou více či méně ke skladbě připodobnitelné. Nejčastěji se k sonátě připojuje příběh Goethova Fausta, ďábla Mefistofela a postavy Markétky, která reprezentuje motiv lásky. Přesto, že Liszt skladbu zamýšlel zcela hudebně absolutně, Faustovský děj velmi dobře znal a určitá souvislost se *Sonátou h moll* se možná i nabízí díky letopočtu vzniku díla – v době, kdy dokončuje práci na Sonátě, komponuje rovněž svou *Faustovskou symfonii*, S. 108. Je tedy zřejmé, že Liszt byl tímto strhujícím příběhem naprosto ovlivněn, a tudíž určité programní tendence jsou u sonáty podle některých umělců opodstatnitelné, často i velmi vkusné a také do jisté míry vystihující. Ne však podle Liszta.

3.2 Formální analýza

Skladba začíná označením *Lento assai* a tichem (čtvrťovou pomlkou), do kterého vstupují *sotto voce piano* osamocené vstupy tónů *g*. Úvodní napětí sonáty je definováno vztahem znění a ticha. Hudební proud zde nejlépe vyjadřuje hluboké zamyšlení, ponoření do hlubin mysli, duše a života, či temnotu a smrt. Po těchto úderech na *g* a pomlkách, které i díky postavení na hlavních přízvukných dobách v taktu nabývají ještě na větší důležitosti, následuje široký septimový krok nahoru, odkud pokračuje stupnice zpět do znějící hlubiny nástroje. Tyto pomlky spolu se čtvrťovými notami a následným postupem řady půltónů a celých tónů lze považovat za první motiv (téma) skladby, charakteristický je i úvodní septimový krok před stupnicí. Trojtaktí je vzápětí zopakováno, avšak se změnou v sestupné stupnici: v prvním případě se jedná o frygickou *g*, v tom druhém o mollovou cikánskou *g*.

The image displays a musical score for the first 20 measures of a sonata. It is organized into four systems of staves. The first system (measures 1-6) is marked 'Lento assai' and 'p sotto voce'. The second system (measures 7-11) is marked 'Allegro energico' and 'f'. The third system (measures 12-16) is marked 'f marcato'. The fourth system (measures 17-20) is marked 'p agitato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Ukázka č. 1: úvod skladby; první, druhý a třetí motiv (takty 1-20)

Po dalších dvou úderech g již místo stupnic nastupuje energické druhé téma sonáty – mocné oktávové kaskády v ostrém precizním rytmu nastolují vážnost a řád (od taktu 8). Je zajímavé si všimnout melodického obrysu tohoto tématu – podobně tvarované melodie se ve skladbě, zvláště v doprovodných pasážích, objevují velmi často. Vzápětí v levé ruce přichází třetí téma (takt 13) v podobě prudkého triolového motivu a několika se opakujících tónů⁶ *d* s postupem dolů přes *cis* na *h* a následným kvintovým skokem nahoru na *fis*, odkud pokračuje sestupně chromaticky po půltónech až na *e*, zatímco pravá ruka tvoří základní harmonickou strukturu crescendem směřující do poslední noty fráze zakončené pomlkou s korunou. Toto třetí téma je vzápětí zopakováno ještě jednou, avšak posunuto o tón výš. Tímto byly představeny tři hlavní stavební motivy skladby, de facto základní kameny celé sonáty, většiny následujícího hudebního obsahu – veškeré další nové motivy budou již zásadně durového tónorodu. Následující plochu od taktu 17 do taktu 24 tvoří sekvenčně vzhůru postupující spojka s označením *agitato* (melodický obrys pravé ruky může vycházet z druhého tématu), která svým počátečním dynamickým propadem do *piana* postupně graduje a připravuje mohutný nástup druhého tématu, tentokrát ve fortissimu a harmonicky doplněného, v taktu 25. Tento motiv je oproti své první citaci nyní v průběhu rozšířen zopakováním své druhé poloviny a vede do taktu 30, kde nyní ještě mnohem bohatěji zaznívá třetí téma v levé ruce doplněné spodními oktávami s bohatší sazbu rovněž i v pravé ruce.

Ukázka č. 2: citace druhého a třetího motivu v širší sazbě (taky 24-34)

⁶ Tento motiv, často označován termínem „Hammerschlag“, lze také ve skladbě považovat za motiv „osudu“.

Zajímavostí je posunutí třetího tématu o tercii výše, odkud jednoduše vede sestupně do spodního *h* a tím jednoznačně potvrzuje tonální zakotvení hudebních motivů v *h moll*. Od taktu 32 přichází plocha několika motivických dvojtaktů, kdy v prvním taktu pravá ruka cituje první část druhého tématu a jeho následnou sestupnou část v *diminuci*, zatímco v druhém taktu levá ruka hraje třetí hlavní motiv. Tato oblast, kdy Liszt za sebou řetězí proti sobě dva různé motivy, pokračuje až do taktu 40, odkud následují melodické vlny pasáží v obou rukou, opět ve dvojtaktích – nejdříve *in E*, poté *in H*. Takt 44 je vloženým taktem, ve kterém probíhá modulace z *h moll* do *es moll* do následující hudební spojky. Tyto tóniny jsou si na první pohled od sebe velmi vzdáleny, avšak Liszt se do cílové tóniny dostává velmi hladce – využívá snadného rozvodu septakordu v pravé ruce do kvintakordu *es moll* nad sestupně postupujícím basem do *ges* (do tónického sextakordu nové místotóniky).

Ukázka č. 3: modulace do *es moll*, hudební spojka (taky 44-46)

Zde od taktu 45 přichází další spojka, kde rytmicky vede pravá ruka hrou vzrušených vzestupných a sestupných pasáží v *es moll* (opět tvarově vycházející z druhého motivu v *diminuci*), zatímco levá ruka skáče do vrchní a vzápětí hned do spodní části klaviatury rychlými dvojhlas v terciích na nepřívzučných dobách. Taktem 51 začíná jedna z prvních větších gradací skladby – jedná se sice o pouhou čtyřtaktovou plochu *più agitato e crescendo* rozložených čtyřzvuků v pravé ruce doprovázenou pokračujícími postupy, nyní již akordů, na nepřívzučných dobách s akcenty v levé, avšak svou hybností a harmonickou pestrostí, kdy každý rozklad v pravé ruce v jiné oktávové poloze definuje novou harmonii, se plocha stává velmi působivou, emociálně vypjatou a pestrou.

Ukázka č. 4: harmonicky bohatá gradace; citace druhého motivu (taky 50-56)

Je velmi obdivuhodné, jak Liszt dokáže vystavět velkou působivou gradaci, která svým náročným a zajímavým obsahem a vyšší technickou náročností vytváří silný a přesvědčivý gradační účinek s dojemem mnohem větší délky, zatímco se jedná o pouhé čtyřtaktí. Od taktu 55 začíná dlouhá plocha, kdy oktávovými pasážemi v obou rukou je citován druhý hlavní motiv skladby. Tento motiv (zde oproti původní h moll v B dur) je také několikrát rozšiřován (zvláště jeho druhá část) a tím je vytvořen nově motivicky spřízněný hudební proud. Postupně takto vznikají tři hlavní celky těchto oktávových pasáží, které postupně gradují: první *quasi in B*, druhý *quasi in G*, a závěrečný třetí, nejmocnější, *quasi in Es* od taktu 67. Zde je poprvé ve skladbě napsána dynamika forte fortissimo a oktávové postupy jsou svou délkou oproti dvěma předchozím více než dvakrát rozšířeny.

Ukázka č. 5: citace třetího motivu v Es dur a jeho následné rozšíření (taky 67-75)

Z tohoto místa je jednoznačně patrná Lisztova interpretační vyspělost a pianisticky technická nadvláda, kde zkraje skladby implementoval téměř 30 taktů oktávových pasáží zpracovávající a neustále prodlužující druhý hlavní motiv sonáty. Tyto vzrušené oktávové kaskády v taktu 80 náhle klesají až do nejnižší polohy klaviatury, kde je pod osminovým tremolem opakujících se tónů a (lze spatřit určitou podobnost s třetím hlavním motivem skladby) zní první motiv v levé ruce v augmentaci – nejprve osamocené čtvrté hodnoty nejnižší klávesy na klaviatuře (nebo také s přidanou horní oktávou)⁷ a poté sestupná stupnice v oktávě. Touto působivou plochou a dlouhou gradací sestavené především z motivického materiálu prvního a také náznaku třetího motivu skladby Liszt připravuje nástup čtvrtého hlavního motivu sonáty – vznešeného, quasi chorálního, nebeského motivu.

⁷ Toto místo (a také poslední takt skladby) je napříč notovými vydáními interpretováno různě. V rukopisu se na tomto místě nachází zapsáno kontra A, pod kterým je napsáno číslo 8. Neznamená to však zápis této noty o oktávu níž, nýbrž tímto způsobem Liszt a ostatní skladatelé 19. století označovali zápis oktávy. V situaci, kdy Liszt zamýšlel zápis not znějící o oktávu níže, používá výhradně termínu *ottava bassa* (v rukopise například zápis 752. taktu).

Ukázka č. 6: citace prvního motivu v levé ruce; tremola pravé ruky vycházejí ze třetího motivu (taky 80-87)

Tento motiv přichází po dlouhé gradaci na stálé basové prodlevě a (viz ukázka č. 7). Mimořádný účinek gradace je dán nejen častým opakováním a rozšiřováním motivu 1, ale také i neustále se rozrůstající harmonickou sazbou jak levé, tak především pak pravé ruky. V taktu 105 se poprvé ve skladbě změní metrum na třídobé (tří půlový takt) a ve fortissimu přichází uvedení čtvrtého hlavního motivu skladby, *Grandioso*, jednoznačně ukotvené v *D* dur – v paralelní durové tónině původní *h* moll. Tento chorální motiv⁸ přináší do skladby po předchozích všech energických a chromaticky exponovaných tématech vyváženost a potřebný klid.

Ukázka č. 7: čtvrtý motiv skladby – chorální motiv (taky 105-110)

Grandiózně postupně se zvyšující téma směřuje až do svého vrcholu od taktu 109, kde se nachází ve forte fortissimu akord *C* dur, v téměř nejmocnější a nejširší možné klavírní sazbě klaviatury, odkud téma pokračuje dál po dialog mocného fortissima a piana a vzápětí

⁸ Ohledně původu tohoto motivu existuje mnoho spekulací. Některé výzkumy prapůvod tohoto motivu spatřují v gregoriánském chorálu, přesněji v začátku velkopátečního hymnu *Crux fidelis*. Přesto, že Liszt tento motiv dobře znal a později jej využil ve svých chrámových dílech, není zcela jasné, zda jej zamýšlel použít i zde či nikoliv.

s melodickými příznávkami míří stupňovitě vzhůru až po závěrečnou korunu v taktu 119. Tato plocha od taktu 105 je ryze harmonicky bohatá, jsou zde často použity spoje vycházející z terciové příbuznosti akordů a také enharmonické záměny akordů pro další hudební vývoj (Cis dur a Des dur). Tyto veškeré harmonické postupy jsou pro Liszta, zvláště v jeho pozdní tvorbě, velmi časté, a zároveň jsou pro něj velmi modulačně výhodné, neboť mu nabízejí dostatečně široký, téměř neomezený tonální terén.



Ukázka č. 8: dialog piana a fortissima; enharmonická záměna akordů Cis dur a Des dur (taky 114-118)

Nepřetržitý hudební proud, který trval od úvodních citací všech témat, se najednou na chvíli zastaví (koruna na zmenšeně zmenšeném septakordu v taktu 119) a je vystřídán jednohlasým quasi recitativem druhého motivu a sopránovým zpěvem quasi árie od taktu 124. Zde je citován druhý hlavní motiv, avšak v naprosto opačném charakteru jako lyrické téma v durovém tónorodu. Jedná se rovněž o první téměř čistě vokální místo ve skladbě, a je zřejmé, že propojení s operou zde není zcela nemístné, Liszt měl k opernímu prostředí velice blízko. Tento sopránový zpěv je velmi prostě doprovázen (od 129. taktu tvrdě malými septakordy) až do taktu 132, kde proběhne modulace do paralelní moll a téma je citováno opět operně lyricky, avšak nyní v mollovém tónorodu.

Ukázka č. 9: transformace prvního motivu do lyrické podoby; nejdříve v durovém tónorodu (taky 123-134)

Tato celá typicky Lisztovská část končí malým zamyšlením v taktu 139, kde po rozšíření motivu a *molto ritenuto* přichází a *tempo* třetí motiv skladby. Motiv je zcela osamocený a ukončený. Dochází však k jeho následnému řetězení; spojován je průtažnými akordy pravé ruky. Od taktu 145 je citována a dále několikrát opakována jeho první část s rychlým

impulzivním úvodem. Hudební složka pravé ruky je tvořena průtahy, průchody a vzápětí také střídavými tóny ve čtvrtových hodnotách.

Ukázka č. 10: citace třetího motivu v levé ruce; harmonické průtahy pravé ruky (takty 141-146)

Celá tato část od poznámky *a tempo* připravuje příchod dalšího zásadního hudebního materiálu *cantando espressivo*, který nastupuje v taktu 153, po vzestupných souzvucích a později akordech za doprovodu harmonicky se měnících, ale rytmicky stálých, osminových hodnot. Nové lyrické, a taky často označované „milostné”, téma, v taktu 153, je novou transformací třetího motivu skladby – jedná se o jeho augmentaci a transformaci tónorodu. Z důvodu svého postavení, jedinečnosti a také pro přehlednost, jej lze označit jako páté téma skladby, ačkoliv jednoznačně vychází z třetího motivu. Jedná se však zároveň o zcela mimořádnou transformaci hlavního tématu v jiné, lyrické, vedlejší téma, zcela opačného charakteru. Tento Lisztův prvek motivické práce lze přiřadit k nejgeniálnějším a nejzdařilejším nápadům práce s tématem vůbec.

Ukázka č. 11: mimořádná transformace třetího motivu do podoby nového lyrického tématu (pátého motivu); nová podoba vznikla změnou tóninového centra a augmentací notových hodnot (takty 152-156)

Téma je doprovázeno sekundově sestupujícími basy⁹, nad kterými se nacházejí rozložené akordy dotvářející harmonii. Tyto rozložené akordy jsou z harmonického hlediska velice zajímavé: obsahují spoustu vzájemných průtažných a melodických tónů, takže část působí velmi přirozeně a vytváří nádherný a působivý harmonický doprovod tématu. Zvláště v těchto lyrických místech nejvíce vynikne Lisztova harmonická citlivost a preciznost práce na doprovodu, kde žádný tón není napsán náhodou, nýbrž každý je součástí buď harmonické, nebo melodické doprovodné fráze.

⁹ Sestupný motiv čtyř tónů (sekund) se ve skladbě, nejčastěji v basu, vyskytuje opravdu mnohokrát (např. v taktu 153, 191, 217 a nespočtu dalších). Je to způsobeno užitím chromatických spojů a alterací; podle kombinace půltónů a celých tónů se odvíjí cílové harmonické centrum následujících hudebních frází. Motiv čtyř sestupných tónů se ve skladbě objevuje již v úvodním motivu, odkud možná prapůvodně pochází (v takttech 3 a 6).

Jako příklad tohoto tvrzení lze uvést melodický obrys osminových hodnot v levé ruce v taktu 155 (viz ukázka číslo 11): dlouhé *fis* v sopránu, které z celé předešlé fráze harmonicky pomyslně inklinuje k *e*, je doprovázeno osminami levé ruky – pokud za harmonické centrum od taktu 153 považujeme *D*, pak *G* v basu v taktu 155 neplní příliš funkci subdominanty, nýbrž funkci akordu na II. stupni stupnice (jeho obratu), na jehož základu je vytvořen zvětšený kvintakord (či zvětšeně velký septakord s přihlédnutím k sopránu) s citlivým tónem *dis*, který je rozveden až v závěru taktu do *e*. Melodický průběh této doprovodné figury je pak určen rozvody těchto disonancí: *dis* stále směřuje do *e*, kam po třech zopakováních a dodatečným ještě potvrzujícím krokem přes *fis* dorazí a definitivně potvrdí následující místotóniku, a rovněž můžeme sledovat vnitřní a rytmicky skrytou sestupně postupující linii *h*, *a*, *g*, *fis*, *e*. Určité uvolnění napětí lze sledovat i v závěru třetí doby, kde se na poslední notě skupiny nachází *g*, jako výsledný tón předešlých disonancí. Tento příklad harmonicky bohatého a citlivého doprovodu vskutku vypovídá o Lisztově mimořádně sensitivním harmonickém cítění, jímž vytváří nespočet expresivních prostředků pro svůj jedinečný výrazový hudební proud.

Po tomto lyrickém osmitaktí nastupují dvě melodická dvojtaktí *dolce* (náznak druhého motivu) za doprovodu harmonického spoje *E – B* (spoj dvou akordů vzdálených o tritón, pravděpodobně Lisztův vynález, spoj vytváří naprosto charakteristický výraz), odkud dále nastupují dvě malé gradační trojtaktí, kde za doprovodu vzestupně krácejícího basu je citováno již několikrát zmíněné lyrické téma, tentokrát ve zcela nové harmonizaci. Tento úsek celkem šesti taktů s drobným zastavením uprostřed pro krátkou kadenci pravé ruky je harmonicky velmi zajímavým; v basu se nachází nepřerušovaná vzestupná linie přes jednu celou oktávu, která má za funkci modulovat a připravit další citaci pátého (milostného) tématu ve středních hlasech opět v tonálním centru *D*.

The image shows a musical score for piano, measures 161-170. The score is in G major and 3/4 time. It features a tritone harmonic progression (E-B) and a six-measure phrase with a trill in the right hand and a scale in the left hand. The piece is marked 'dolce' and 'poco rall.'.

Ukázka č. 12: harmonický spoj o tritón; zcela nová sazba a harmonizace milostného motivu; bas postupuje přes zastavení v kadenci přes jednu oktávu stupňovitě vzhůru (takty 161-170)

Zde, v taktu 171, je hudební faktura velmi široká a pestrá, neboť se zde nachází vícero hudebních linií: lomené rozklady pravé ruky, střední melodický hlas *espressivo* citující lyrické téma¹⁰, který je rozdělen mezi dvě ruce, a opět sekundově sestupně postupující bas. Dvě melodické citace jsou vzájemně propojeny vzestupnými chromatickými liniemi pravé ruky.

Ukázka č. 13: citace milostného motivu ve střední poloze, rozdělená mezi obě ruce (taky 171-174)

Od taktu 179 přichází drobná změna výrazu a plochou *sempre pianissimo* dochází k řetězení druhého motivu v levé ruce. Účel této hudební spojky je jasný: přesun z vrchní části klaviatury do střední polohy. Dochází toho tím za doprovodu krátké noty v basu na harmonickém principu tritónového spoje a později také spojů o kvartu a lomených rozkladů pravé ruky se skrytě sestupnou postupující linií horního hlasu, vycházející z druhého motivu skladby.

Ukázka č. 14: citace druhého motivu v levé ruce; rozklady pravé intervalově vychází rovněž z druhého motivu (taky 179-182)

Následující hudební frází se dostáváme k další citaci pátého motivu, tentokrát velmi vzrušené, kdy pravidelně klesající bas vede melodii a také vzrušené triolové rozklady středních hlasů (takt 191).

Ukázka č. 15: citace lyrického (pátého motivu) za doprovodu vzrušeného doprovodu (taky 191-194)

¹⁰ Tento typ hudebního proudu, kde probíhá vícero složek najednou, je velmi působivý a pochází z především z klavírního romantismu. Jeho počátek sahá k dobám klavírních virtuózů. Říká se, že jej často užíval virtuóz Sigismund Thalberg, který se tímto snažil docílit dojmu a efektu hry další ruky, tzv. hra „třetí“ rukou.

Po takových to třech liniích se hudební proud na chvíli zpomaluje, přichází oblast dlouhých trylků pravé, pod kterou levá cituje harmonicky doplněnou melodickou strukturu druhého motivu. Po krátké melodické kadenci pravé se hudební obraz opakuje: dochází opět k trylku, citaci druhého motivu, jehož vrchol je tentokrát zcela mimořádně harmonicky obohacen akordem $b - es - ges - a - d^{11}$ (takt 203), a znovu kadenci pravé.

Ukázka č. 16: kadence; citace druhého motivu v levé ruce s kvartovým akordem (takty 200-204)

Takt 205 začíná nové harmonické pásmo, poprvé ve skladbě zní C dur, přesněji její tónický kvartsextakord. Tato delší následující oblast by se dala rovněž označit za nějaké quasi první provedení sonáty. Pravá v široké akordické sazbě cituje již několikrát nedávno zmíněnou durovou podobu druhého motivu, levá postupuje vzhůru v oktávách. Obě ruce v následujícím taktu hrají vlnité pasáže do nižší polohy, kde se plocha znovu opakuje. Následně se odehrává gradace, kdy se v pravé ruce na hlavních taktovacích dobách nacházejí široké akordy stoupající vzhůru a v levé opakující se noty G a také sestupný bas vždy na nepřízvučné době v taktu.

Ukázka č. 17: citace druhého motivu v široké akordové sazbě v C dur a následný rozklad (takty 205-207)

¹¹ Pětizvuk, akord ryze kvartové stavby – před rozvodem melodického hlasu je sestaven ze tří kvart. Je zřejmé, že se Liszt často pokoušel se dostat za hranice harmonie a tonality a rozhodně patřil mezi největší průkopníky. Ve svém pozdním skladatelském období zvláště často experimentoval s jinou stavbou akordů než s tradiční tercovou, resp. vytvářel souzvučky skládáním stejných intervalů na sebe, které použil v následujících kompozicích:

skládání tercií – *Ossa arida* (Chorální dílo pro mužský sbor a čtyřruční varhany s pedálem), S. 55 (1879)

skládání kvart – *Mefistofelský valčík* č. 3, S. 216 (1883)

skládání kvint – *Mefistofelský valčík* č. 1, S. 514 (1859-1862)

Za zmínku stojí mimo jiné rovněž skladba *Nuages gris* (*Trübe Wolken*), S. 199 (1881)

Toto uplynulé osmitaktí (mezi takty 205–208) je následně podobně zopakováno, avšak po druhé je v basu harmonickým základem *Fis*: část tedy rovněž probíhá na kvartsextakordu, tentokrát místotóniky *H*.

Ukázka č. 18: gradace se střídáním přízvučných a nepřízvučných dob; citace druhého motivu na základě *Fis* (takty 208-215)

Zásadní zlom hudební faktury přichází v taktu 221. Levá ruka fortissimo důrazně deklamuje druhé téma (druhá část tématu změněna jak rytmicky, tak délkou), pravá kreslí vlnité rozklady nahoru a dolů odvozené z druhé části rovněž druhého motivu skladby. Na této ploše, která je součástí většího celku podobné sazby, se v obou rukou vzájemně střetávají motivy ústředního tématu skladby. Hudební průběh této delší plochy se odehrává v několika vlnách septakordů, avšak trvale zakotvené na basové prodlevě *F*: v prvním dvojtaktí (takty 221 a 222) se jedná většinou o tvrdě malý septakord a zmenšeně zmenšený septakord, v druhém dvojtaktí (takty 223 a 224) se vyskytují především tóny kvartsextakordu místotóniky, a v posledním případě (od taktu 225 a dál) se nachází schéma zmenšeně zmenšeného septakordu často doplněného o určitý doplněk melodických tónů.

Ukázka č. 19: citace druhého motivu; harmonický plán prvních dvou dvojtaktí (takty 220-225)

Tato velmi vzrušená část postupuje prudce sekvenčně nahoru, až do svého melodického vrcholu v taktu 229. Od tohoto místa oktávové skoky levé ruky od vrchních tónů *cis* pokračují níže, až do spodního zmenšeně zmenšeného septakordu, kde nastává vrchol této gradace a veškeré vzniklé hudební napětí klesá sestupnými virtuózními pasážemi obou rukou akcentovanými na přízvukných dobách.

Ukázka č. 20: gradace s vrcholem a zpětnými pasážemi (taky 226-234)

Jakmile pasáže dospějí do svého nejnižšího bodu (oktáva spodního velkého *Eis*), pokračuje jednohlasá pasáž zpět do horní části klaviatury, kde poněkud rotačním figurativním pohybem dochází k uvolnění napětí a vypjatého charakteru.

Ukázka č. 21: nejnižší bod, odkud se pasáž opět zvedá vzhůru; na konci řádku se nacházejí kumulující se „rotační“ pasáže (taky 235-237)

Takt 239 přináší zásadní odlehčení hudebního proudu. Pravá ruka spodními tóny ze svých rozkladů cituje durovou a svěží variantu druhého motivu skladby, levá jednoduše zajišťuje základní harmonické funkce. Hudební sazba se malinko změní v taktu 243, kde předešlé čtyřtaktí je vystřídáno dalším čtyřtaktím. Tentokrát se o melodickou linii stará levá ruka, zatímco pravá hraje ryze chromatickou stupnici přes celou klaviaturu nahoru a zpět dolů. Toto zmíněné osmitaktí (mimořádně příjemné a jednoznačně pianisticky napsané) je hned zopakováno, tentokrát v nižší poloze a rovněž s trochu jiným rozkladem a závěrem vedoucím do další hudební plochy.

Ukázka č. 22: citace druhého motivu v pravé ruce (prodloužené spodní noty); následná melodická vlna; příklad skvělé pianistické sazby (taky 238-246)

Tato oblast zcela nové hudební sazby začíná takt 255, kde opět po delší době přichází zmínění třetího motivu (resp. pátého, z důvodu melodického obrysu a délky notových hodnot), avšak nyní v akordové sazbě a zcela jiném, spíše impulzivním charakteru za doprovodu technicky náročných vnitřně kroužících pasáží šestnáctin levé ruky. Jedná se o další mimořádně kompozičně propracovanou oblast v ohledu na práci s motivem: pomyslná basová linie prvních not skupin tvoří vlastně „nekonečnou“, harmonicky nezakotvenou linii, a tím nabízí a otevírá téměř neomezený harmonický prostor. Jedná se tedy o osmitaktí o zcela výjimečném harmonickém plánu, kde celá plocha působí zcela přirozeně a nenásilně, zatímco vhodnými postupovými vzorci se Lisztovi nabízí vlastně jakákoliv cílová tónina. Liszt v celé sonátě pracuje s motivem celkem velmi svědomitě a systematicky – jednotlivé fráze jsou často periodické a symetrické, skladba má vnitřní

pevný stavební řád. Z tohoto důvodu se skladatel po osmi taktech (délka symetrické fráze) opět dostane do stejné (výchozí) tonální pozice, kde předtím začala, a staví citace motivů znovu.

Ukázka č. 23: citace pátého motivu, nyní v akordové sazbě; příklad pasáží levé ruky, první noty skupin tvoří tzv. nekonečnou linii půltónových a celotónových kroků (takty 253-258)

Od taktu 263 se náhle mění sazba a také dynamika – pravá ruka hraje sazebně široké akordy, levá ruky již oktávy, avšak se stejným harmonickým vzorcem.

Ukázka č. 24: změna hudební sazby; pravá stále cituje pátý motiv (takty 262-265)

V závěru této fráze dochází ke změně hudebního materiálu, kde podle nového harmonického schématu vzniká gradace s lomenými oktávami a skoky obou rukou vedoucí do svrchní části klaviatury. Tento segment je harmonicky velmi bohatý a vzrušený; vyvolávající pocit harmonického nezakotvení a chaosu¹².

Ukázka č. 25: gradace s akordovými skoky a lomenými oktávami; melodické schéma levé ruky obsahuje motiv B-A-C-H (takty 270-273)

¹² Malou pozornost si v této gradaci zaslouží melodický obraz lomených oktáv levé ruky, kde se mimo jiné objevuje motiv B-A-C-H; tato harmonicky bohatá plocha je založena na struktuře tohoto motivu a proměně jeho intervalových vztahů.

Po této gradaci v taktu 277 přichází jeden z hlavních vrcholů celé sonáty. Pravá ruka hraje přesně vypsána tremola dvojhmatů a levá *marcatissimo* úsečnými akordy a melodií ve spodních oktávách cituje první motiv sonáty.

The image shows two systems of musical notation for measures 274-280. The first system (measures 274-277) features a right hand with tremolos and a left hand with chords. The second system (measures 278-280) shows a right hand with chords and a left hand with a melodic line. Dynamics include *fff* and *marcatisiss.*

Ukázka č. 26: jeden z vrcholů skladby: dramatická tremola; levá cituje první motiv skladby ve *fff*; úvodní osamocené oktávy s pomlčkami jsou nyní nahrazeny akordy (takty 274-280)

Hudebně je tato vypjatá dramatická část členěná na trojtaktí, každé z nich vystihuje jiné harmonické centrum, nejvíc emočně silné je poslední (zmenšeně zmenšený septakord), které vede do taktu 286, kde je doslovná citace (však v jiném harmonickém centru) druhého motivu sonáty – v oktávách v obou rukou. Téma je vzápětí rozšířeno; z jeho druhé poloviny je vytvořena dramatická spojka.

The image shows two systems of musical notation for measures 284-292. The first system (measures 284-287) features a right hand with chords and a left hand with a melodic line. The second system (measures 288-292) shows a right hand with chords and a left hand with a melodic line. Dynamics include *staccato*.

Ukázka č. 27: dramatická citace druhého motivu; rozšířením jeho části je vytvořena hudební spojka (takty 284-292)

Následující hudební proud ústí do plochy chorálního motivu (čtvrté téma skladby). To mocně zaznívá ve spodním rejstříku klavíru ve velmi plné (téměř Beethovenovské) akordové sazbě v temné *cis moll*. Je to vlastně poprvé, co toto téma, dříve přinášející naději a světlo, je oblečeno do nejtemnějších barev a tmavého charakteru. Dynamika je zde *forte fortissimo*,

pesante, jedná se téměř o nejdůležitější místo celé skladby. Silný emocionální účinek tohoto místa je ještě umocněn tichem, které dělí od sebe tyto hlasité akordy; téma je tímto rozděleno a také náhle useknuto – kontrast mocné klavírní sazby a ticha zde hraje klíčovou roli.

Ukázka č. 28: citace chorálního motivu ve velmi široké sazbě; akordy jsou přerušeny pomlkami (taky 297-300)

Po malém hudebním odmlčení klavíru nastupuje Recitativ (*ritenuto ed appassionato*) - typicky napsán v Lisztově improvizacním stylu a je zakončen rozvedem malé nóny a pomlkou s korunou. Hned vzápětí následuje chorální motiv znovu v ještě širší sazbě, tentokrát v f moll. Je zajímavé, jak Liszt volí pro vyjádření temnoty, urputnosti a razance tohoto tématu dvě velmi temné tóniny: jednu křížkovou (cis moll), druhou s béčky (f moll). Obě tyto tóniny mají ve své charakteristice něco trochu společného, i když vzájemně stojí každá na jiné straně kvintového kruhu – využívá obě.

Ukázka č. 29: recitativ; druhá citace chorálního motivu v f moll (taky 301-305)

Po citaci chorálního motivu opět následuje recitativ, který ústí do neklidné, harmonicky velmi vypjaté oblasti. Zde se odehrává melodie v široké doprovodné sazbě nejdříve na basové linii *B – Fis – Des* a poté dlouhém basovém *Des* proběhne řetěz tritonových postupů obou rukou zakončený trýznivým odtahem. Tato řada dvojic je uspořádána dle systému střídání vždy nejdříve půltónu a pak celého tónu mezi jednotlivými tritonovými dvojicemi. Vzrušený disonanční řetěz souzvuků je pak dále vystřídán sólo citací třetího motivu sonáty ve spodní poloze klaviatury a poté na harmonickém základu *As* probíhá další tritónový sled podle stejného schématu, avšak zvýšen o půltón výše. Po jeho skončení opět v basu sólově

nastupuje třetí motiv, ale tentokrát přechází v celé noty *Es – D – Cis – C* (již několikrát zmíněný motiv čtyř tónů, pocházející z prvního tématu skladby), nad kterými zaznívá vždy první část druhého motivu v akordech.

Ukážka č. 30: druhý recitativ; tritónové výstupy; citace třetího motivu; od taktu 315 sestupný bas, citace druhého motivu v pravé (takty 306-318)

Toto čtyřtaktí vedené sestupným basem směřuje do taktu 319, kde levá ruka řetězí úderný třetí motiv s centrem *H*, zatímco pravá ruka přednáší v akordech druhý motiv skladby v augmentaci.

Ukážka č. 31: levá neustále opakuje třetí motiv; pravá cituje druhý motiv v augmentaci a akordové sazbě (takty 319-323)

V průběhu této hudební fráze dochází k diminuendu a vše směřuje do ztracena, až k nónovému akordu v taktu 328, který zazní ještě dvakrát úplně v pianissimu, a pomyslně uzavře celou první část sonáty.

Od taktu 331 začíná nová část sonáty, střední část *Andante sostenuto*, která je často považována za vloženou volnou pomalou větu v rámci sonátového cyklu.

Ukázka č. 32: uzavření nónovým akordem; hudební materiál části *Andante sostenuto* (taky 329-341)

Tento úsek sebou přináší kýžený klid po předchozích bouřlivé první části. Část tonálně zakotvená ve Fis dur symbolizuje duchovno a spiritualitu. Pokud se podíváme na skladatelovu další kompoziční tvorbu z širšího pohledu, vyvstane nám, že právě Fis dur Liszt často považoval za tóninu s určitým duchovním přesahem; jako prostor k usebrání, který spíše vyjadřuje klid a vybízí k meditaci a rozjímání. Jako příklad lze třeba uvést čtvrtou část z třetí řady víceřadého cyklu *Léta putování Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*, S. 163 a především pak část *Bénédictio de Dieu dans la solitude* z cyklu *Harmonies poetiques et religieuses*, S. 173 pocházejícího z konce 40. let 19. století. V *Sonátě h moll* se na prostoru tohoto tonálního terénu vymezuje nový motiv skladby (šesté téma, od taktu 333), který však intervalově rovněž vychází z předešlého užitého materiálu. První fráze trvá od taktu 331, která ještě vlastně dokončuje předešlý hudební proud – spojuje nónový akord s novým akordem (průtažný septakord s *fisis* v basu patřící již o Fis dur)¹³ a dokončuje frázi v nové tónině. Zajímavý je zde mimo jiné i protipohyb sopránů a basu, kde oba hlasy sekundově kráčí vzájemně proti sobě (může se jednat o znovu již citované sekundové kroky, prapůvodně vycházejících z úvodního stupnicového motivu; nyní bas v inverzi). Nově nastupující motiv *dolce* od taktu 334 je zcela prostě doprovázen přísnými spoji a také protihlasem vycházející z motivu sopránů. Motivické dvojtaktí s tečkovaným rytmem

¹³ Tento spoj akordů na rozmezí dvou částí je velmi harmonicky zajímavý: jedná se o chromatický spoj rovněž s využitím enharmonické záměny sopránů (*c* → *his*), kde soprán zůstává, zatímco ostatní hlasy postupují ve směru rozvodu. Jediný společný tón tohoto spoje (v sopráně) zároveň inklinuje k následujícímu *cis*, jakožto ke kvartě akordu na II. stupni následující cílové tóniny, odkud již hudební proud přirozeně diatonicky kráčí k nové tónice – do Fis dur.

a melodickým dlouhým krokem zaznívajícím bez doprovodu se dvakrát opakuje; po druhé citaci je řetězením své druhé části rozšířen. V průběhu tohoto rozšíření se také motiv zároveň přesune do vyšší tóniny a dospěje až do taktu 345, kde po krátkém hudebním zastavení pokračuje do ukončení fráze na první době v taktu 347. Následující dvojtaktí má modulační funkci – modulace z místotóniky *Cis* (kam motiv dospěl zvýšením tóniny z původní *Fis dur*) do *A dur*. Dochází tak přehlednou chromatickou modulací. V taktu 349 s označením *dolcissimo con intimo sentimento* se nachází jedno ze zcela nejintimnějších míst celé skladby. Přichází citace pátého (lyrického) motivu, nyní však v dynamice *piano pianissimo*. Zajímavostí rovněž je, že toto téma s doprovodem je široce rozprostřeno po klaviatuře a také zde poprvé zaznívá na basové prodlevě (zde dlouhé *A*), zatímco v předešlých citacích tohoto motivu bas vždy sekundově postupoval, ať již nahoru, či dolů¹⁴. Poněvadž se v tomto místě bas nehýbe, prostor pro chromatický pohyb dostávají jiné hlasy, které v tomto případě postupují podobně jako bas dříve. Jednotlivé motivové citace jsou mezi sebou vzájemně propojeny krátkými jednohlasými kadencemi pravé ruky.

The image shows a musical score excerpt from measures 342 to 352. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is written for piano. The bass line (left hand) is highly chromatic, moving stepwise through the notes of the scale. The treble line (right hand) features a melodic line with some grace notes and a trill in measure 352. Performance markings include 'poco riten.', 'Quasi adagio', 'dolcissimo con intimo sentimento', 'ppp', and 'sempre una corda'.

Ukázka č. 33: rozšíření motivu vedoucí k vrcholu v taktu 345; modulace z *Cis dur* do *A dur*; citace pátého motivu na harmonické prodlevě; chromatický postup doprovodných středních hlasů; závěrečná kadenci spojka (taky 342-352)

Od taktu 356 nastupují opět dvě dvojtaktí se vzájemnými harmonickými spoji o tritón a po nich následuje gradace motivu *crescendo ed agitato*, kde bas znovu postupuje stupňovitě nahoru, až k vrcholu v taktu 362, kde se nachází půltónový střed mezi basem *H* a svrchní oktávou *ais*, odkud po krátké kadenci nastupuje tentokrát chorální motiv (čtvrtý hlavní motiv skladby) v nadějně tónině *Fis dur*. Dochází však k malé změně oproti předchozím citacím

¹⁴ Na této citaci lyrického motivu lze skvěle ukázat, jak Liszt zachází s citacemi a jejich následnými hudebními zpracováními. Jakmile s motivem pracuje, vytváří rovněž zcela novou hudební plochu. Jako příklad lze uvést například toto „milostné“ téma, které se ve skladbě vyskytuje mnohokrát. Nejprve zaznívá v taktu 153; zcela jiná faktura tohoto motivu se nachází například v taktu 165 (s protihlasem, jiný pohyb basu); v taktu 171 (melodie ve středním hlase); v taktu 191 (vzrušené agitato, trioly obou rukou); v taktu 255 (akordická sazba); v taktu 349 (na prodlevě basu) a mnoho dalších. Je rovněž důležité zmínit, že tento motiv je původně odvozen od třetího (úderného) motivu. Liszt s ostatními motivy pracuje zrovna tak.

tohoto motivu, neboť nyní začíná *mezzoforte a crescendo* přichází postupně. Po tomto chorálním čtyřtaktí nastupuje *forte con passione* a původní čtvrtý motiv je zpracováván a prodloužen. Zaznívá v široké klavírní sazbě s akordy a oktávami. Velmi zajímavá je rovněž basová linie, která postupuje po celých tónech či půltónech dolů (opět stupnicové postupy vycházející z úvodního tématu) a vytváří tak stále narůstající napětí. Na této větší hudební ploše (od taktu 363) se tedy odehrává toto schéma: po zaznění úvodního chorálního motivu *mezzoforte* (čtyřtaktí) nastupuje jeho quasi provedení a také rozšíření ve *forte* oktávách za doprovodu široké akordové sazby levé ruky.

Ukázka č. 34: citace chorálního motivu a následné jeho zpracovávání (taky 363-371)

V rámci těchto delších hudebních frází dochází k intenzivnímu proudu napětí. Tento první třináctitaktový hudební celek (od taktu 363 do taktu 375) postupně graduje, avšak nakonec dochází k rezignaci hudební fráze v taktu 375 opět půltónovým střetem melodie a doprovodu. Po krátké kadenci pravé vyplývající z předešlého hudebního proudu následuje druhý gradační celek: hudební proces se nevzdává a nekončí.

Ukázka č. 35: dokončení předešlé hudební fráze a její následná rezignace (taky 372-375)

Následující celek tedy začíná taktům 376. Nyní je citovaný chorální motiv v temné g moll a přináší sebou určitou předtuchu nevyhnutelného konfliktu.

Ukázka č. 36: chorální motiv g moll a následné jeho dramatické rozšíření (takty 376-380)

Po tomto chorálním čtyřtaktí nastupuje jeho další zpracování ve *forte*. Fráze však podruhé již nerezignuje – naopak – dochází k ještě intenzivnější gradaci, která vrcholí dramatickým vzájemným dialogem impulzivního druhého tématu (jeho části) a zpěvné linie v oktávách. Liszt pro tento klíčový moment skladby (vzájemného sporu) výborně využil celou plochu klaviatury a tím ještě více zvýraznil a umocnil celkové vyznění: levá ruka hraje sledy akordů ve střední poloze klaviatury, zatímco pravá skáče ze spodní části, kde cituje téma temnoty, do vrchní, kde deklamuje melodii naděje.

Ukázka č. 37: dramatický střet jednotlivých motivů (takty 385-388)

Napětí tohoto sporu stále narůstá a konflikt přerůstá do nejširší možné meze. Jeho řešení a zároveň triumfální vítězství motivu chorálu a naděje přinášejí následující takty. Po neutěšitelné gradační ploše dochází k uvolnění veškeré energie směrem ven (kolem taktu 393) a v taktu 395 přichází absolutní vrchol nejen této hudební oblasti, ale také zlomový moment celé sonáty. Nejvyšší *forte fortissimo* v té nejširší pianistické sazbě, přinášející melodický materiál úvodní fráze *Andante sostenuta* s protipohybem basu a dalšími akordy. Tato vrcholová oblast není zásadně harmonicky nijak více ozvláštněna, vrchol skladby je spíše významový a symbolicky důležitý¹⁵.

¹⁵ Harmonicky zajímavá je především plocha před tímto vrcholem. V předešlé části vzájemného dialogu se nacházejí chromaticky vypjaté harmonické spoje s púltónovými střety, přísnými alterovanými rozvody a dalšími procesy. Za zmínku nejvíce stojí poslední dva takty gradace vcházející do absolutního vrcholu sonáty (takty 393 a 394): bas v této frázi vytváří zásadní roli v směřování hudební fráze. Dochází zde ke změně směru basu (od váhavého střídání mezi *B* a *H* k výslednému rozhodnutí na *A*), odkud již jednoznačně postupuje ve směru následující harmonie. V tomto místě se zde nacházejí chromatické spoje s použitím velkého množství alterací. Rozhodujícím momentem tohoto celého harmonického průběhu pro následnou modulaci je přehodnocení harmonické funkce v taktu 394.

Ukázka č. 38: absolutní vrchol skladby po všech stránkách; přehodnocení funkce v taktu 394; citace melodie Andante sostenuta (šestého motivu) v největším forte fortissimo (taky 393-405)

Tento emočně největší moment celé sonáty je rozprostřený do nesmírné hudební šířky, klíčový je zde rozsah hudební sazby. Dochází zde k absolutnímu dynamickému vrcholu skladby. Od taktu 397 pokračuje tzv. šestý motiv skladby, opět ve Fis dur. Nyní však v triumfální vícehlasé podobě za doprovodu širokých rozložených akordů levé ruky. Hudebně tematický průběh této plochy je zde v podstatě velmi podobný jako v úseku od taktu 334 a dále, rozdíl je jen ve faktuře – dříve téma bylo doprovázeno velmi prostě, nyní je hudební fráze doprovázena především rozloženými akordy. Na tomto místě je fráze také motivicky sekvenčně prodloužena tak, aby později ve svém závěru vyústila do Fis dur, nikoli do Cis dur, jako tomu bylo v prvním případě v taktu 347. Proto jsou zde po taktu 406 přidány ještě další takty motivického rozvoje a následný sekvenční sestup vrchních sestupných sext a spodních vždy po dvou rozvodných terciích vedou hudební frázi do závěru.

Ukázka č. 39: rozšíření motivu; sestup melodických sext (taky 406-411)

Zajímavostí však je, že ačkoliv se veškerý harmonický průběh zde jednoznačně odehrává ve Fis dur (od taktu 411), motiv není nikdy uzavřen fundamentálním basem tóniky, nýbrž fráze v kadenci vždy směřuje do různých poloh tónického kvartsextakordu a nakonec skončí na dominantním nónovém akordu (takt 415). Role tohoto stejného basu, na kterém probíhá jak tónický kvartsextakord, tak také dominantní funkce, je zde klíčová: Liszt si nepřeje hudební proud jakkoliv ukončit a vytváří stálé napětí tím, že na stejném basovém základu probíhají dvě různé (naprosto opačné) harmonické funkce. Ačkoliv posluchač očekává brzký rozvod do tóniky a harmonicky dokonalého závěru, fráze končí dominantním nónovým akordem, odkud přechází v následující frázi. Motiv tedy není uspokojivě harmonicky ukončen autentickým závěrem.

Ukázka č. 40: pokračování fráze; závěr na dominantním nónovém akordu (takty 412-417)

Od taktu 415 následuje osmnáctitaktová motivicky spřízněná spojka, kde pravá postupuje prostě jednohlase a levá ji občas harmonicky obohatí. Zprvu se jedná o půltónový akordický spoj sextakordu C s nónovým dominantním C^{is}. Tento charakteristický spoj dodává této spojce opravdu jedinečný jemný charakter, dynamicky v pianissimu. Od taktu č. 422 probíhá vícero dvojtaktů. Všechna spojuje stupňovitě postupující pravá (vždy po tónech stupnice z doprovodného akordu) a harmonický zajímavý akordový spoj levé ruky, která nyní pro vytvoření toho nejintimnějšího hudebního charakteru je přesunuta do střední polohy klaviatury, psána v houslovém klíči.

Ukázka č. 41: spoj sextakordu C s nónovým akord C^{is}; stupňovitě posupující pravá; motivická dvojtaktí (takty 418 – 427)

Harmonický průběh této plochy probíhá takto: v rámci jednoho dvojtaktí se jedná o přísně spojené plagální spoje (společné tóny jsou svázané ligaturou). Mezi jednotlivými dvojtaktími dochází k vzájemným chromatickým spojmům – terciově příbuzného kvartsextakordu a sextakordu. Tyto akordy jsou opět spojeny přísně, avšak tentokrát společné tóny již nejsou provázány ligaturou.¹⁶ V taktu 428 melodické fráze pravé dosahují svého vrcholu, odkud směřují stupňovitě dolů o několik oktáv níže závěru, do taktu 433. Tento úsek je zakončením části předchozího hudebního proudu, harmonicky v zásadě rozprostřen na dominantním jádru; v taktu 428 a 429 je ve středním hlase použita druhá část lyrického motivu; svým melodickým obrysem vytváří harmonické průtahy. Malým, ale zajímavým ozvláštňením tohoto závěru je změna artikulace pravé ruky v taktu 432. Celá předešlá fráze je ukončena autentickým a harmonicky dokonalým závěrem v taktu 433, od kterého nastupuje *espressivo* citace lyrického (pátého) motivu skladby. Téma probíhá v klidné a Lisztově nábožné *Fis dur* na basové prodlevě a chromaticky postupujících středních hlasů. Jedná se zároveň o nejkliďnější znění tohoto tématu v rámci celé skladby.

Ukázka č. 42: závěr předchozího hudebního proudu; citace pátého (milostného) motivu ve *Fis dur* (taky 428-437)

Zde se motiv, i se svým doprovodem, nachází ve střední poloze klaviatury; díky této výhradně homofonní struktuře a celkově nejužšímu ambitu doprovodu k melodii zde zaznívá ve zcela nejvíce religiozním znění¹⁷. Zvláštností také je, že druhá polovina motivu je bez doprovodu, zcela sólo. Motiv je citován vícekrát (nejdříve na tercii, poté na sextě) a je později

¹⁶ Ačkoliv se v této hudební oblasti vyskytují především přísné akordové spoje, při některých dochází k ligatuře společných tónů, u jiných nikoli. Důvod pochází patrně podle frázování pravé ruky – pravá ruka hraje dvojtaktovou sestupnou linii, mezi dvojtaktími skáče do vyšší polohy pro další stupnicový sestup. V rámci nenarušení plynulé hudební fráze pravé ruky jsou společné tóny akordů levé ruky s dalšími tóny spojeny ligaturou, mezi frázemi pravé jsou tyto stejně ležící tóny zopakovány.

¹⁷ Tento milostný motiv byl sice již citován ještě na nižší klávese, a to na *fis*¹ ve středním hlase v taktu 171; na tomto místě se však spíše jednalo o svěží variaci předešlé citace vícesložkovou hudební sazbou o celkově širokém vnitřním rozpětí jednotlivých hlasů.

melodicky přemostěn do polohy o oktávu výše. Od taktu 441 se opět odehrávají *dolcissimo* melodická dvojtaktí, tentokrát v melodickém dialogu spodního a vrchního hlasu. Velmi zajímavý moment se odehrává na třetí době 441. taktu. Melodická fráze levé ruky vedoucí na *eis* vychází z druhé části lyrického motivu. Její intenzivnější vyznění kromě dlouhého septimového kroku navíc zajistí akord nastupující na následující lehké době v pravé ruce. Nejen, že je jeho zvláštnost a účinek umocněn nástupem na nepřívětivnou dobu, ale také z harmonického pohledu se jedná o velmi okouzlující moment.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '443', consists of two staves. The right-hand staff has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a complex melodic line with many beamed notes and a long, sweeping line that descends towards the end of the system. The left-hand staff has a bass clef and contains several chords and moving lines. A 'pp' dynamic marking is present. The second system, labeled '448', also has two staves. The right-hand staff has a treble clef and the same key signature. It begins with a 'perdendosi' marking and contains several chords and moving lines. The left-hand staff has a bass clef and contains several chords and moving lines. A 'ppp' dynamic marking is present at the end of the system.

Ukázka č. 43: ukázka již závěru dialogu; harmonická zajímavost v taktu 443; uzavření fráze a střední části; v posledním taktu ukázky již citace prvního motivu (takty 443-453)

Tato cizí harmonie v 443. taktu by se dala vysvětlit vícero způsoby. Podle jednoho z nich se vlastně jedná o alterovaný nónový akord vedoucí k dominantnímu akordu, který však za ním v tomto případně těsně nenásleduje. Důležitou roli zde sehrávají také melodické průtažné tóny; vzniknuvši harmonie na třetí době je rozprostřena na tónech durové harmonické stupnice. Po těchto vzájemných dialozích je rozvod taktu 445 prodloužen o akordový rozklad až do spodní části klaviatury, kde je několikrát řetězena druhá část téhož motivu. Část vede stále do nižší polohy klaviatury, hudebně významově i dynamicky do ztracena. Mohlo by se nabízet, že na tomto místě po veškerém předešlém hudebně dramatickém obsahu a posledním duchovním smíření by mohla skladba již uspokojivě skončit. V taktu 453 opět zaznívá citace úvodního motivu skladby. Nyní však o půltón níže, temněji, v dynamice *piana pianissima*. Čtvrt'ové noty zní bez oktáv, samostatně. V taktu 454 se opět nachází frygická stupnice *fis*, po níž opět vzniká kontrast znění basového *fis* a ticha. Následující stupnicový sestupný postup v taktu 457 připomíná přirozenou durovou stupnici. Změna nastane až na poslední notě, kde je však doplněn akcidentál, a místo očekávaného *gis* zní *gisis*. Po tomto taktu se nachází ještě dvě čtvrt'ové noty *fis* oddělené opět pomlkou¹⁸.

¹⁸ V tomto taktu 459 v rukopisu a některých jiných notových vydáních čtvrt'ové noty nejsou na rozdíl od těch předchozích (také v úvodu) opatřeny žádnými výrazovými či jinými značkami. Je tedy zřejmé, že Liszt se tyto noty snažil záměrně výrazově odlišit.

Ukázka č. 44: citace prvního motivu skladby; akcidentál gisis v taktu 458 (takty 454-459)

Alterací *gisis* Liszt jednoznačně zrušil předešlou durovou tonalitu *Fis*. Nyní je zřejmé, že skladba zde nekončí. Rodí se něco nevyhnutelného. Sice zprvu nenápadného, avšak temného a zákeřně kalkujícího.

Taktem 460 začíná nová část skladby *Allegro energico*, provedení témat ve formě fugata, *alla breve*. Zprvu nenápadný, avšak ryze impulzivní nástup tématu se rychle vyvíjí a přináší velmi zcela mistrovský kontrast. Téma fugata je doslovná citace druhého motivu skladby a také později i třetího motivu, avšak vše je posunuto o půltón níž (předznamenání 5 béček). Je zde vytvořen výborný kontrast k úvodu sonáty, kdy tento motiv zněl mocně, nyní v nižší poloze se naopak jeví dost nenápadně.

Ukázka č. 45: téma fugata; druhý a třetí motiv skladby (takty 460-469)

Po rozšíření třetího motivu přichází nástup nového subjektu (*comes*), ke kterému je tvořen motivicky spřízněný kontrast. Kdekoliv se nachází chromatický stupňovitý postup, může to být odkaz k prvnímu tématu skladby (k sestupným stupnicím). Lisztovi se na této hudební ploše fugata povedla zcela mimořádná věc – dokázal spojit všechny tři hlavní motivy skladby a vytvořit z nich nepřerušovaný hudební vícehlasý proud. Veškeré prvky, které jsou v kontrastu použity, vycházejí výhradně z materiálu počátečních tří motivů. Jakmile *comes* v dominantní tónině dospěje do své druhé části (takt 475, citace třetího motivu a následné rozšíření), je doprovázen protihlasem složených z čtvrtových not přecházející do následující osminové noty s tečkou (materiál, který pochází z taktu 18 a dál, či 45 a dál). Třetí citace (opět *dux*) nastupuje v sopránové poloze v taktu 480. Reperkuse fugata je tedy

výhodná. Pozornost si zde kromě citační přísnosti všech motivů zaslouží střední hlas, který nyní i svými čtvrtovými hodnotami opravdu velmi připomíná stupnice prvního motivu.

Ukázka č. 46: druhý nástup (comes); materiál levé ruky od taktu 475 odkazuje na předešlý již použitý materiál; třetí nástup tématu v taktu 480; střední hlas či sestupná chromatika levé v taktu 474 odkazuje na první motiv (taky 470-481)

Hudební sazba se postupným přidáváním hlasů stále rozrůstá, někdy se až téměř může zdát, že přerůstá do homofonní sazby. Pokud se opravdu velmi zaměříme na detail každého jednotlivého hlasu, všimneme si, že je každý z nich (včetně středního hlasu) velmi propracován, původně vycházející z již dříve použitého materiálu (například střední hlas v rozmezí taktů 485–488). Po krátké motivické mezivěť, složené ze sekvenčně postupující rozkladů osminových not, nastupuje quasi provedení fugata a hlavní motiv zaznívá v sopránu jakoby v paralelní tónině a v dur (takt 493). Citace je však zkrácena, je z ní citováno pouze dvojtaktí. Tato část motivu se ale dále sekvenčně opakuje, takže motiv v paralelní podobě zazní dvakrát v rámci dvou dvoutaktí.

Ukázka č. 47: motivická mezivěť; nástup tématu v paralelní tónině (taky 490-493)

Třetí zaznění tohoto tématu v rámci tohoto celku již zkráceno není, takže probíhá nezkrácená citace druhého motivu vedoucí do taktu 502¹⁹. Tato citace by měla pokračovat třetím motivem v soprán, avšak v tomto případě dochází k vnitřnímu rozdělení tématu mezi dva hlasy a v citaci pokračuje bas. Polyfonní hudební faktura se od tohoto místa již určitými náznaky začíná pomalu měnit na fakturu homofonní. V pravé ruce se opět nachází motiv zmíněný v úvodu sonáty – nejdříve charakteristický akordový skok v taktu 502 a především v následujícím taktu, kde je ve středním hlase citován třetí motiv, zatímco soprán obrysem kopíruje průběh taktu 15 či 17. V těchto dvojtaktích dochází ke vzájemnému střetu motivů a podobnému vyznění, jako tomu bylo v taktech 32 a 33.

Ukázka č. 48: citace motivu; motiv od taktu 497 pokračuje; od taktu druhou polovinu tématu (třetí motiv) přebírá levá ruka; v taktu 502 dochází k vzájemnému dialogu motivů (takty 494-505)

¹⁹ Zajímavým předmětem k zamyšlení je nalezení tóninového základu celého fugata. Podle předznamenání pěti béček je jasné, že se může jednat o b moll, což také odpovídá i návaznosti na úvodní téma skladby, kde stejné téma je později jednoznačně zakotveno v h moll; zde je to o půltón níž, takže b moll. Pokud se však podíváme na nástupy jednotlivých témat (nejdříve comes a znovu poté dux), zjistíme, že uvedení comes v taktu 470 tvoří latentní b moll. Toto by však nasvědčovalo faktu, že dux ve své základní tónině by se mohl odehrávat v es moll. A jakmile tedy nastoupí znovu dux (takt 480), hudební sazba v první moment tedy opravdu vytváří dojem, že se jedná o es moll (v obratu tónického sextakordu). Pokud v této úvaze pokračujeme dále, dojdeme do provedení fugata. Zjistíme, že první citace v taktu 493 v první moment harmonicky napovídá ces dur, v druhém případě (takt 495) dokonce také ges dur. Obě tyto tóniny jsou mediantami původní es moll, na kterých by podle přísného schématu provedení fugy mělo probíhat. Závěrem v taktu 502 se opět díky quasi tónického sextakordu latentně nacházíme v es moll, čímž se pomyslně kruh tónin fugata pomyslně uzavře. Avšak tvrzení, že se fugato odehrává výhradně v es moll, není zcela přesné. Zprv kvůli předznamenání pěti béček (mohlo by se však jednat o es dórskou), a zadruhé také kvůli podobnosti s úvodem skladby, kde není velkých pochyb o tom, že by se hudební úvod odehrával v jiné tónině, než h moll (zvlášť při nástupu třetího motivu) – a zde ve fugatu dochází k naprosto doslovné citaci, jen o půltón níže. Určitým průnikem těchto dvou tvrzení by mohla být charakteristika motivu fugata, jako samostatně modulujícího tématu do dominantní tóniny. Ostatně tato myšlenka také není zcela neobhájitelná, neboť v momentu, kdy v rámci tématu skončí druhý motiv sonáty a začne třetí, harmonicky se již nacházíme v dominantní tónině, a tudíž na průběhu tohoto třetího motivu nedochází k žádné modulaci pro nástupu průvodčího (comes).

Zatímco probíhá tato gradace, dochází k sekvenčnímu harmonickému posuvu a nárůstu napětí. Od taktu 506 je hudební faktura již téměř jednoznačně homofonní, vzájemné řetězení motivů různých motivů (pravá druhý motiv, levá třetí motiv) postupuje stupňovitě vzhůru. V taktu 509 dochází k inverzi druhého motivu v levé, zatímco obrys ostře tečkovaných akordů pravé ruky vystihuje jeho základní tvar. Hudební fráze stále zesiluje a sazba stále narůstá.

Ukázka č. 49: citace motivů, převážně homofonní faktura; inverze motivu v levé, pravá ruka v ostrém rytmu a akordech cituje podobu druhého motivu (takty 506-512)

Od taktu 513 inverze v levé ruce zaznívá v oktávách, postupně se také zvyšuje počet hlasů akordů pravé ruky a od 519. taktu se sazba omezuje na pouhé místy akcentované oktávy, které vytvářejí malou spojku a vedou hudební frázi dál. V taktu 523 se nachází *fortissimo* a mohutné akordy ve velmi široké sazbě parafrázuji opět druhý motiv. Tato dvojtaktí jednoznačně odkazují (i tóninově) na takty 25 a 26.

Ukázka č. 50: spojka s oktávami; citace druhého motivu ve fortissimu v Es dur a následný rozklad (takty 519-525)

Je proto zcela jednoznačné, že velké množství užitého materiálu a zdejších hudebních formulací jednoznačně naznačuje návrat úvodu skladby. Vzrušené akordové rozklady, které byly součástí předešlých motivů, jsou nyní skládány za sebe a vytvářejí sekvenčně postupující gradační plochu, která vede do svého nejvyššího bodu (do taktu 529), odkud prudce padá a přechází v unisonové pasáže obou rukou, které jsou doplněny akcenty. Následující takt č. 531 je shodný s taktem č. 30 a od tohoto místa začíná návrat skladby (repríza); takty 531–553 a 30–52 zcela odpovídají.

Ukázka č. 51: motivické akordové rozklady; citace třetí motivu; repríza skladby (takty 526-534)

Gradace je od taktu 552 oproti své původní verzi zkrácena, neboť nyní vede do jiné místotóniky, přesně do Es dur (takt 555). V tomto místě dochází k změně tempového označení na *più mosso* a následující fráze připomíná oblast po taktu 81: v pravé ruce se nachází repetované akordy; levá svými úsečnými akordy a následnou sestupnou linií odkazuje na první motiv sonáty.

Ukázka č. 52: závěr gradace; *più mosso* v Es dur (takty 553-555)

Ukázka č. 53: citace prvního motivu; prudký rozklad s crescendem; změna tóniny (taky 556-562)

Po skončení této reminiscence nastává krátké a prudké crescendo v rozmezí jednoho taktu; dochází k širokému rozkladu akordu v pravé ruce přes několik oktáv. V taktu 561 se hudební dění předešlé fráze vlastně opakuje, jen se změnou tóniny a tónorodu: dřívější Es dur se jednoduše proměnila v e moll pomocí společné tercii obou tónin, tónu g (viz ukázka č. 53). Po zdejší parafrázi prvního motivu skladby i zde následuje prudká dynamická vlna tam a zpět: nejdříve ve směru nahoru a záhy poté hned zpět, do nejhlubší polohy klaviatury. Od taktu 569 dochází k citaci druhého motivu ve spodní části klaviatury a záhy je vystřídáno sestupnými oktávami odkazující na první téma.

Ukázka č. 54: citace druhého a prvního motivu na pomyslné prodlevě tónu Fis (taky 567-572)

Tento princip je třikrát zopakován, následující linie je vždy posunuta oproti předchozí o celý tón. V pravé ruce se nacházejí rozložené akordové skupiny s drobným návratem na konci každé skupiny v tomto průběhu: v prvním případě na ploše zmenšeně zmenšeného septakordu (v palcové linii), v druhém a třetím případě se rozklady rozprostírají na tónech tvrdě velkého septakordu. Zajímavostí je, že ačkoliv se hudební fráze každým novým

zazněním posune a přináší různé harmonie, je vlastně stále jakoby připoutána spodní nónou $Fis_1 - G$, ze které každá fráze začíná, ale následně se však promění (viz takt č. 569 v ukázce č. 54). Poslední fráze (tak, jak tomu v sonátě je téměř pravidlem) je rozšířena o jeden takt, po kterém přichází *stringendo* – velký nárůst sazby a dynamiky, pravá důrazně parafrázuje druhý motiv skladby v diminuci, levá tvoří harmonický doprovod. Energická gradace směřuje do svého vrcholu v taktu 590 (*fortissimo, precipitato*), odkud následují sestupné oktávové pasáže obou rukou vykreslující obrysy druhého motivu skladby.

Ukázka č. 55: *stringendo*; diminue druhého motivu; vrchol fráze *fortissimo, precipitato* (takty 582-590)

Melodická linie oktáv směřuje vždy směrem nahoru a dolů; hudební fráze je doplněna o *crescenda*, která vyústí na konci taktu 594 ve *forte fortissimo* a obě ruce prudce uvádějí úderný motiv skladby (třetí téma) v nízké poloze klaviatury a unisonu. Ihned po citaci následuje půlová pomlka, takže citace je striktně přerušena²⁰. Tento motiv je na tomto místě od jiných artikulačně výrazně odlišen – nenacházejí se zde *staccata*, ani zde není oblouček, zvýrazněn je melodický vrchol fráze (poslední dvě noty motivu). Takovému údernému téma vždy přerušené tichem zní dohromady třikrát. Jakmile zní naposledy, nese s sebou určitou výrazovou i dynamickou rezignaci – označením *ritenuto* a korunou na tónu *g* tento motiv přechází v následující hudební frázi.

Ukázka č. 56: úderný třetí motiv; změna artikulace; výrazová rezignace motivu (takty 595-599)

²⁰ Je zajímavé, jak Liszt v nejdůležitějších místech skladby využívá právě kontrastu znění a ticha. Klid a mlčení se také stávají důležitými prvky sonáty; ticho zde několikrát střídá jak *pianissimo*, tak největší *forte fortissimo*.

Taktem 600 v *mezzoforte*, *accentuato il canto*, po předešlém energickém a až téměř agresivním úderném motivu, začíná nová hudební plocha. Přichází zde chorální motiv – téma smíření (čtvrtý motiv skladby). Před tímto taktem je uvedena změna předznamenání na pět křížků a toto předznamenání již zůstává až do konce skladby; je zde tedy jasný záměr tonálního sjednocení všech témat do H dur. Oblast chorálního tématu probíhá obsahově zcela stejně jako v případě jeho prvního uvedení v taktu 105. Rozdíl je však pochopitelně v tónině, dynamice a také v rozloze sazby: téma od taktu 600 se prezentuje spíše střízlivější sazbou a zpracováním, však také mu zde předcházela bouřlivý hudební proud.

Ukázka č. 57: chorální motiv v H dur (taky 600-603)

Drobná strukturální změna v této oblasti oproti předešlé ploše po taktu 105 se nachází v taktu 612: na tomto místě fráze nesměruje do zmenšeně zmenšeného septakordu a koruny, nýbrž přirozeně pokračuje v hudebním proudu předešlého motivu, a přes malé vybočení do g moll se fráze charakteristickým spojením sextakordu g moll a zvětšeně malého septakordu dostává zpět do H dur.

Ukázka č. 58: pokračování motivu; vybočení do g moll; modulace zpět do H dur (taky 612-615)

Ukázka č. 59: akordové spoje v Lisztově dopisu

O tomto alterovaném akordu se Liszt jednou zmiňuje ve svém dopise adresovaném R. Wagnerovi: „*Tento jediný akord, (...) nás sblíží více než všechny sebedelší věty.*“^{21,22}

²¹ POURTALES, Guy De. *Život Franze Liszta*. Z francouzského originálu přeložil S. KADLEC. Praha: Supraphon, 1968. str. 206

²² V tomto dopise je akord zapsán s drobnou enharmonickou záměnou; není tedy zapsán v terciové stavbě, jak je tomu zde v Sonátě. Na tomto místě je zapsán nezaměněn, v podobě pravého alterovaného septakordu s charakteristickým intervalem zmenšené tercie mezi kvintou a septimou.

Od taktu 616 nastupuje oblast lyrického (pátého) motivu skladbu v H dur a její průběh je snadno připodobnitelný postupům od taktu 153. Drobná změna se nachází ve spojení motivů, kde se nyní nachází akordový rozklad a poté půltónově sestupný postup.

Ukázka č. 60: lyrický motiv v H dur; hudební spojka je provedena jinak (taky 616-619)

K malé změně figurace a rytmické složky pravé ruky dochází oproti původnímu znění v taktech 634, kde se nyní nacházejí především pasáže složené z šestnáctinových hodnot.

Ukázka č. 61: citace lyrického motivu rozděleného mezi obě ruce (taky 632-637)

K podobné změně dochází i v taktu 642, kde pravá ruka hraje vlnící se pasáže nahoru a dolů, zatímco levá cituje deformovanou podobu druhého motivu v diminuci.

Ukázka č. 62: citace druhého motivu se zvlněními pasážemi odkazující rovněž na druhý motiv (taky 641-643)

Tato část sekvenčními postupy vede do taktu 650 (*Stretta quasi presto*), která je opět analogií 255. taktu. I zde dochází k drobným změnám – nejzřetelnějším ve figuraci levé ruky.

Stretta (quasi presto)

Ukázka č. 63: *Stretta quasi presto* (takty 650-652)

Od taktu 665 znovu nastává velmi harmonicky bohatá gradace s lomenými oktávami a skoky na rozmezí motivu o schématu sekunda níž, tercie výš, sekunda níž: zde se jedná o transponovaný postup již jednou použitého Bachova kryptogramu a jemu podobného postupu lišící se pouze jakostí vzestupné tercie. Tato gradace končí řetězením akordů vycházející z frygické kadence a tím výborně připraví terén pro začínající *presto* od taktu 673, které je považováno za závěrečnou část skladby, neboť jsou zde citovány všechny hlavní motivy pevně zakotvené v tóninovém centru *in H*.

Ukázka č. 64: harmonicky bohatá gradace; frygická kadence; presto (takty 666-674)

Nacházejí se zde dva sestupné stupnicové sledy v oktávách obou rukou, jednoznačně odkazující na první motiv skladby, od kterého se liší pouze předznamenáním: první sestup vychází z harmonické mollové stupnice, druhý pochází z přirozené durové. Po těchto dvou sestupech následují rychlé oktávové sestupy, jednoznačně potvrzující durovou tóninu *H*. Taktem 682 začíná slavnostní a triumfální *prestissimo*, motivicky vycházející z druhého motivu skladby. Stává se tak za doprovodu slavnostních fanfár dominantního sekundakordu a tónického durového sextakordu.

Ukázka č. 65: první motiv; oktavové pasáže; triumfální prestissimo s citací druhého motivu v durové tónině (takty 675-683)

V taktu 690 se role rukou vzájemně vymění – nezměněné oktavové postupy hraje levá ruka; pravá hraje slavnostní akordy v různých polohách klaviatury.

Ukázka č. 66: příklad výměny role rukou (takty 688-691)

Po těchto slavnostních citacích následuje chromaticky postupující vlna nahoru a dolů a vede hudební proud k závěrečné nejslavnostnější citaci chorálního motivu, pevně zasazeného v H dur, v nejširší možné klavírní sazbě a v největším forte fortissimu.

Ukázka č. 67: vlna chromaticky postupujících oktáv vedoucí do následující triumfální citace chorálního motivu (takty 696-699)

Jedná se o jednoznačný triumf durové tonality, jakoby slavnostní zakončení sonátového cyklu.

Ukázka č. 68: slavnostní citace chorálního motivu (takty 700-703)

Po tomto zaznění tématu byla původně od taktu 704 zkomponována vítězná akordická část, která Sonátu poněkud konvenčně zakončovala mocně ve velké hudební i nástrojové šířce, a představovala vítězství dobra a závěrečného triumfu. Tuto verzi závěru však Liszt nakonec škrtnul a dopsal nový závěr skladby – takový, který ze skladby dělá mnohem více, než prvoplánové efektní dílo založené na patosu a okázalých gestech. Na závěr dospal ještě jednu (poslední) harmonickou gradaci skladby, vycházející ze předešlého chorálního motivu, zakončenou slavnostním *tremolando* a monumentálním zvukem celého nástroje. Po dovršení této gradace nastává opět ticho, odeznění všeho zahraného, delší klid (půlová pomlka s korunou), do kterého vstupuje religiózní šesté téma skladby s opětovným označením *Andante sostenuto*. Jedná se je o jeden z nejpůsobivějších a nejsilnějších momentů celé skladby. Také proto, že i velikán Liszt dal nakonec přednost introspektivnímu zakončení nad triumfálním a dodal skladbě ještě mnohem větší duchovní rozměr a hodnotu.

Ukázka č. 69: nově zkomponovaná část nahrazující původní codu; gradace a ticho; citace části *Andante sostenuto* (takty 704-717)

V závěru skladby tedy sledujeme jednoznačnou nadvládu durového (tvrdého) tonálního centra *in H* a také transformaci jednotlivých motivů do tohoto optimistického hábitu. Jediným motivem, který se chvíli citačně skrýval, a na rozdíl od jiných motivů není v závěru (od taktu 673) citován v durové transformaci, neboť jeho durová podoba je milostné lyrické téma (pátý motiv). Jako by charakteristickou frygickou sekundou odkazoval na úvod skladby a symbolizoval něco negativního, skrytého, hrůzného a nevyhnutelného.

Jeho prostor však ještě přichází, a to zcela nečekaně; v situaci, kdy po duchovním šestém motivu by skladba mohla definitivně skončit. Jeho citace tedy ještě přichází *piano, sotto voce* v taktu 729 (*Allegro moderato*), kdy je motiv několikrát řetězen (podobně jako v taktu 319) ve kontraoktávě klaviatury. Nad motivem se tyčí dlouhé akordy pravé ruky, které směřují do svého nejvyššího bodu, do taktu 737.

724 poco a poco ritenuato

729 Allegro moderato p sotto voce

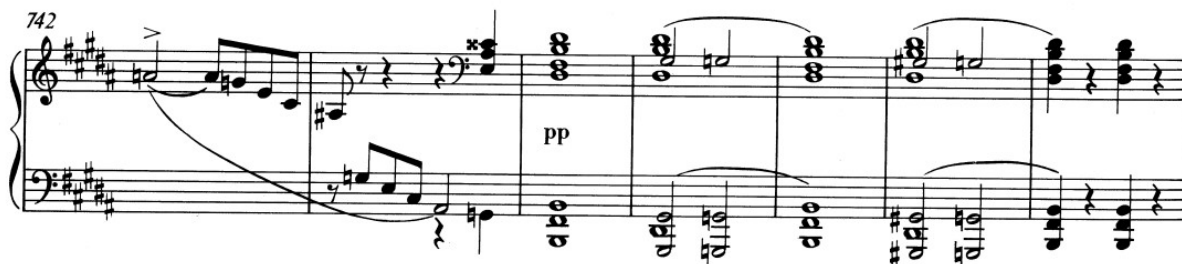
Ukázka č. 70: závěr melodické plochy; nástup opakujícího se třetího motivu (taky 724-732)

V těchto taktech proběhne ještě poslední dynamicky velmi nízká reminiscence druhého motivu na pozadí zmenšeně zmenšeného akordu (motiv je citován zcela doslovně, změna nastává na první době taktu 738, kdy původní malou tercii vystřídala durová velká (tvrdá).

737 un poco rall. pp

Ukázka č. 71: poslední citace druhého motivu (taky 737-741)

Téma je nakonec od 739 citováno znovu a celé; jeho druhá polovina zaznívá již sólo, zvukově velmi úzce. V taktu 744 přichází určité akordové vzájemné proniknutí zvětšené a přirozené harmonie; půltónový průchod středního hlasu jako by odkazoval a vybízel smíření.



Ukázka č. 72: pokračování motivu; široké akordy s průchozím středním hlasem (takty 742-748)

V naprostém závěru skladby ještě nastává oblast prvního tématu; původní čtvrt'ové noty na nepřízvučných dobách v tomto místě zastupuje široká akordická sazba durových akordů *H* posunutých na hlavní přízvučné doby taktu. Po nich následuje stejné tempové označení (*Lento assai*) jako v začátku skladby a již naposledy jsou zde citovány dvě sestupné stupnice až do nejhlubších hlubin nástroje.^{23,24} Zvláštností je dlouhý, vlastně nijak neukončený, tón spodního *kontra C* od taktu 754, nad kterým se tyčí jakoby v nebeských výšinách tři harmonie, vždy nastupující na nepřízvučné poslední době v taktu. Jsou to tyto akordy: a *moll*, *F dur* (v obratu sextakordu) a závěrečný *H dur* (tónický kvartsextakord)²⁵. Poslední *H dur* je třikrát zopakován a nakonec korunou prodloužen. Utne jej až osminová nota tónu subkontra *H* (oktáva)²⁶, po níž nastává dlouhé ticho. Až nyní, v 760. taktu, přichází definitivní uvolnění, naprostý klid. Touto hudební tečkou nekončí jen celá Sonáta *h moll*; končí tím jedna z největších hudebních kompozic, která kdy byla napsána.²⁷

²³ Je pozoruhodné, jak je skladba opravdu detailně propracována: v předešlých případech byly stupnice mezi sebou rozdílné. První byla frygická, druhá mollová cikánská. Na tomto místě v závěru jsou obě stupnice stejné – výsledná (citovaná) stupnice je výsledkem průniku těchto dvou stupnic. První část stupnice je shodná s původní frygickou, její závěr (především její dvě poslední noty) pocházejí z cikánské, avšak durové, stupnice. I tento malý detail jednoznačně odkazuje k proměně původního mollového tónorodu skladby v závěrečný durový.

²⁴ Pořadí nástupů citací jednotlivých motivů v závěru od taktu 729 (III., II., I.) je zcela zrcadlový k pořadí uvedení motivů v úvodu skladby. Možná ani tento jev, který skladbu dokonale i vnitřně uzavře, není pouze náhodný.

²⁵ Tento poslední použitý akordový spoj fundamentálně o tritón, ačkoliv v tomto případě je účinek spoje oslaben, neboť oba akordy vzájemně nejsou ve shodném základním obratu. Jedná se o jednu z nejpůsobivějších závěrečných kadencí – s použitím právě spoje o tritón. Jakoby i zde vyjadřoval tu největší vzdálenost všech protipólů. Podobná symbolika vyvstává také vzdáleností mezi spodním *kontra C* a svrchních akordů. Tuto skutečnost lze opět velmi výstižně vyjádřit protiklady světla a tmy, ducha a hmoty, dobra a zla, či religiózně ráje a pekla.

²⁶ Podle výkladu rukopisu Liszt měl v úmyslu skladbu zakončit oktávou (pod zapsanou notou *kontra H* se nachází v rukopise číslo 8 (viz poznámka pod čarou č. 7 či ukázka č. 74). Použití tónu subkontra *H* je spojeno až s rozšířením rozsahu klaviatury, přibližně počátkem 50. let 19. století. Liszt je pravděpodobně první skladatel, u kterého tyto spodní tóny vyšly tiskem. Podle rukopisu rovněž zjistíme, že Liszt se použití specifické barvy tónu subkontra *H* v průběhu celé skladby vyhýbal a použil jej až v posledním taktu.

²⁷ Za posledním taktem se v rukopise nachází zvláštní symbol (viz ukázka č. 74). Nejedná se o Lisztovu parafu či podpis. Je to symbol, který Liszt často používal na vyjádření vděčnosti za to, co se mu podařilo. Znak vznikl spojením dvou písmen „L“ a „D“ v jeden symbol. Významem je fráze oslavující Boha – *Laus Deo*.

749 *Lento assai*
un poco marcato *pp*

755 *ppp*

Ukázka č. 73: úplný závěr skladby; osamocené akord a sestupné stupnice odkazující na první motiv;
závěrečné akordy; poslední takt → symbolická tečka skladby (taky 749-760)

8

Ukázka č. 74: posledního taktu skladby v Lisztově rukopisu: závěrečný tón je v basovém klíči; číslo osm pod tónem
znamená přidání spodní oktávy; symbol znamenající písmena „L“ a „D“

3.3 Interpretační analýza

„Sonáta h moll by měla přivést k obrácení všechny ty, kdo se rozhodli chápat Liszta především jako asimilátora stylů a melodií někoho jiného a jako skladatele, který nikdy skutečně nedokázal dílo dokončit.“²⁸

Alfred Brendel

Lisztova Sonáta h moll se řadí mezi největší a nejnáročnější díla celého klavírního repertoáru. Její požadavky na interpreta jsou jak po stránce technické, tak interpretační velmi vysoké. Důležitým klíčem k mimořádné a kvalitní interpretaci je detailní práce. Liszt patřil mezi skladatele, který u svých velkých děl opatřil notový zápis velmi přesnými poznámkami a značkami. Je tedy velmi důležité věnovat velkou pozornost notového zápisu, neboť skladatel ve vytváření finální podoby, zvláště u této skladby, byl velmi precizní. Z tohoto důvodu je důležité skladbu hrát z kvalitního vydání not, které pokud možno co nejvíce vystihuje skladatelův záměr. Nakladatelství Henle Verlag rovněž vydalo oskenovaný rukopis díla; pokud srovnáváme různá vydání se skladatelovým rukopisem, často přicházíme na větší či menší odlišnosti. Je jistě vhodné se alespoň minimálně s faksimilií skladby obeznámit. Asi nejpresnějším současným notovým vydáním, vycházejícím především z rukopisu a první edice díla, je Urtext vydání nakladatele Edition Peters jehož editorem je australský klavírista a muzikolog Leslie Howard.

Po úvodním vytvoření tempového plánu skladby je dalším důležitým aspektem podrobné pochopení vnitřní formy a struktury díla. Je nezbytné se dobře seznámit se všemi hlavními tématy a symboly, která jsou napříč celou skladbou nesčetněkrát citována, aby se interpret dokázal ve struktuře a stavbě díla snadno a lehce orientovat. Po seznámení s těmito prvky bychom se měli zamýšlet nad charakterem dané hudební oblasti. Je zcela zřetelné, že každý motiv sebou přináší určitý charakter a náladu. Tyto prvky je důležité si velmi detailně ujasnit, neboť motivy se ve skladbě často proměňují a tím přinášejí další a nové hudební nálady. Čím lépe dokážeme tyto charaktery rozlišovat, měnit a přizpůsobovat aktuálnímu hudebnímu proudu, tím dosáhneme přesvědčivější a lepší interpretace. Měli bychom si také vytvořit určitý dynamický plán vycházející z dynamických symbolů a indikací v zápisu. Skladba se odehrává na celé šířce dynamické škály, od *piano* *pianissima* až po nejmocnější *forte fortissimo*, a proto je důležité mezi těmito jednotlivými dynamickými patry správně rozlišovat. Nejedná se však o jen o hru; z analýzy vyplývá, že důležitou součástí této skladby je také ticho a klid. Sonáta se vlastně rozprostírá na pomezí mezi tichem a zněním; hudební mlčení někdy dokáže vyjádřit více, než se zdá, dokáže vytvořit požadované napětí. Navíc je zřetelné, že Liszt skladbu takto zamýšlel zkomponovat;

²⁸ BRENDEL, Alfred. *Hudba, smysl a nesmysl: eseje a přednášky*. Překlad Tomáš JAJTNER, překlad Martin LAUER. Praha: Volvox Globator, 2016. str. 231

role pomlky a klidu, do kterého vstupuje piano či forte hraje velmi důležitou roli. Dalším klíčovým požadavkem a samozřejmostí je rovněž náležitá technická a pianistická vybavenost hráče, neboť sonáta je po technické stránce velmi obtížná. Nachází se zde velké množství různých typů hráčské problematiky, ať už se jedná o hru oktáv, tremola či rychlé chromatické pasáže. Na druhou stranu se jedná o dílo, které napsal jeden z největších pianistů v dějinách, takže se v něm nenacházejí žádná příliš nepianistická místa. Nezbytná je rovněž interpretova fantazie a intuice, neboť skladba nabízí velký prostor a šíří pro vlastní tvořivou hru. Na závěr je důležité pracovat na skladbě tak, abychom se ji naučili vnímat a vystavět jako jeden celek, a tím zcela naplnit tuto jednovětou formu. Abychom skladbu dokázali ještě lépe pochopit, je vhodné se seznámit s některými literárními díly jiných umělců, které Liszt velmi dobře znal a jimiž se ve své tvorbě inspiroval.

3.3.1 Interpretační komparace

Pro svou interpretační komparaci jsem si vybral dvě reprezentační nahrávky světově proslulých klavíristů. V prvním případě se jedná o nahrávku pocházející z roku 1970, kterou natočil světoznámý Claudio Arrau; druhý snímek pochází z roku 1992 od pianisty Alfreda Brendela. Tyto dvě nahrávky jsem zvolil proto, protože si obou těchto uměleckých osobností velmi vážím a zároveň oba jsou mými klavírními favority. Zajímavostí je, že nahrávku této skladby oba zmínění pianisté natočili ve věku, když jim bylo přes 60 let. Přesto, že nahrávky mají mnoho společného, často reprezentují dva odlišné interpretační přístupy.

Claudio Arrau v rozhovoru s Josephem Horowitzem²⁹ uvádí, že s hudbou Ference Liszta se setkával již od malička, Sonátu h moll poprvé provedl veřejně ve svých sedmnácti či osmnácti letech. Ačkoliv měl skladbu stále velmi rád, v roce 1970, kdy vznikla tato posuzovaná nahrávka, se k ní vrátil po téměř asi 20 letech. Arrau ve skladbě jednoznačně spatřuje příběh Fausta, který napsal německý básník, prozaik a dramatik J. W. Goethe. Tento příběh má se skladbou určitou podobnost, až analogii, a nacházejí se v ní postavy Fausta, Mefistofela a Markétky. Podle Arraua má každá tato postava ve skladbě svůj motiv a charakterizuje určitou hudební náladu. Jejich působení, vzájemné souboje či vztahy definují hudební průběh kompozice. Nachází se zde také postava Všemohoucího, který na příběh shlíží a někdy také zasáhne. Posledním tónem skladby tato představa zmizí a příběh je u konce. Pokud se zaposloucháme do Arrauova provedení Lisztovy Sonáty, vyvstane nám zcela jednoznačný dojem snahy o maximální zachování hudebního zápisu. Jeho interpretace je notovému textu opravdu velmi věrná, od dynamických, až po všechna artikulační a expresivní znaménka. Zcela zřetelná je i snaha o hudební čistotu a přehlednost mnohavrstevné sazby. Interpretace reprezentuje tradiční pojetí skladby s jasnou vnitřní koncepcí a promyšlenou stavbou. Nahrávka skutečně hodně vychází z původního záměru

²⁹HOROWITZ, Joseph. *Conversations with Arrau*. New York: Limelight Editions, 1992.

autora a motivy a jejich citace vždy prezentuje naprosto přehledně, takže i příliš nezasvěcený posluchač má možnost se ve skladbě skvěle orientovat. Kde to hudební sazba vyžaduje, Arrau dává přednost hře bez pedálu, aby jednotlivé prvky hudební faktury zcela zřetelně vynikly. Dle mého se nahrávka Claudia Arrau řadí k vzorovým nahrávkám, které kdy byly natočeny. Přináší přirozenou a přehlednou interpretaci s hlubokým a strhujícím obsahem.

Ačkoliv je nahrávka Alfreda Brendela o dvanáct let mladší, ve skutečnosti bylo Brendelovi v době nahrávání pouze o 6 let méně než Arraui, který skladbu nahrával v roce 1970. Pohled na Sonátu h moll Alfreda Brendela jednoznačně vychází jak z hlediska orchestrálního myšlení, tak z Faustovského námětu. Přesto, že ve své „pracovní hypotéze“ používá analogii s příběhem Fausta, je si vědom zcela absolutního hudebního rozměru skladby. Popisuje ji následovně: „*Sonáta h moll, originální, inteligentní, nejsilnější sonáta zkomponovaná po Beethovenovi a Schubertovi, je však dílem absolutní hudby a odvíjí se s naprostou kontrolou rozsáhlé formy.*“³⁰ Jeho pojetí vychází často z myšlení orchestrální instrumentace. Vychází z faktu, že Liszt se během padesátých let intenzivně věnoval právě komponování a provádění symfonických a operních děl, tudíž měl k orchestrálnímu prostředí a instrumentaci velmi blízko. K interpretaci Lisztových klavírních skladeb se Alfred Brendel vyjadřuje takto: „*Lisztova klavírní hudba z velké části závisí na umění, jež nám dává zapomenout na tělesnou stránku klavírní hry. Přesto právě ta bývá prostředkem pouhé zručnosti, které schází jakýkoliv hlubší vhled.*“³¹ a dodává: „*Ke zvláštnostem Lisztovy hudby patří, že věrně a osudově odráží charakter interpreta. Vytváří-li se dojem, že jeho díla jsou prázdná, povrchní a okázalá, chyba se většinou objevuje na straně hráče, někdy u předpojatého posluchače, pouze vzácně u Liszta samého.*“³² Z těchto tvrzení jednoznačně vyplývá, že Brendel Lisztovu hudbu vnímá jako velmi pianisticky vyspělou a bohatou. Sonátu h moll považuje za vrchol Lisztova klavírního díla proniknutou Beethovenovými kompozičními přístupy. Brendelovo interpretační pojetí rovněž vychází z věrnosti zápisu. Úvodní čtvrtě noty by měly znít jako *quasi timpani plus pizzicato*. Na nahrávce rovněž slyšíme, že také s délkou jednotlivých hlasů různě pracuje delším setrváním levé ruky či pedalizací. Pokud se na Brendelovu nahrávku podíváme z nadhledu, je zřetelné, že skladbu pojímá jako detailně propracované a skvěle dynamicky vystavěné dílo. Velmi precizně se věnuje délce jednotlivých tónů a pedalizaci, díky níž vytváří nekonečnou paletu barev. Skladba v jeho pojetí velmi přirozeně plyne, nedochází k žádným tempovým výkyvům; právě naopak – v rámci možností všech charakterových změn se snaží hudební puls co nejvíce sjednotit a zjednodušit (zvláště v lyrických místech). Brendelova interpretace Sonáty h moll vychází z přirozeného hudebního myšlení. Nenachází se zde

³⁰ BRENDEL, Alfred. *Hudba, smysl a nesmysl: eseje a přednášky*. Překlad Tomáš JAJTNER, překlad Martin LAUER. Praha: Volvox Globator, 2016. str. 236

³¹ Tamtéž. str. 218

³² Tamtéž. str. 218

žádné přehnané manýry. Je zcela zřejmé, že detailní pochopení hudebního zápisu a interpretační bezprostřednost zde byly prioritou.

Závěrem lze říct, že obě srovnávané nahrávky jsou mimořádně zdařilé. Jak Arrauova, tak Brendelova vychází z podobného intelektuálního základu. Přesto však jsou v mnoha aspektech odlišné. Claudio Arrau ve svém mistrovském hudebním sdělení dává prioritu dosažení co největší interpretační přesnosti a přehlednosti, průzračnosti hudební faktury a věrnosti notovému zápisu. Alfred Brendel je zaměřen více na podrobnosti jednotlivých prvků Sonáty. Jeho snahou je přirozenost projevu, plynulost a detailní sdělení obsahu tohoto mimořádného díla.

3.3.2 Vlastní interpretační pohled

Sonáta h moll je mi osobně svou pestrostí a obsahem velmi blízká. Při vlastní interpretaci této skladby se nejvíce snažím sdělit publiku náplň a obsah díla. Jde o přetavení hudebních motivů do určitého charakteru, který následně vytváří celkový dojem. V tomto je rovněž důležitá role ticha. Sonáta je svým obsahem velmi pestrá: nachází se zde dramatická místa, zpěvné kantilény, recitativy a také duchovní náměty, fugato či strhující prestissimo. Ve všech těchto oblastech je dle mého názoru důležité najít vhodnou hranici a způsob, jak místo co nejlépe interpretačně vystihnout. Skladba rovněž nabízí velký prostor pro uměleckou fantazii a svobodu, a tím skýtá i mnoho možností a verzí interpretace. Jedná se o největší Lisztovo dílo a také o jedno z největších klavírních děl vůbec; dílo svým přesahem stojí i na prahu symfonického vyjádření a rozměru. Jedním z klíčových stavebních aspektů kromě motivické práce je harmonická stránka díla. Ve skladbě se nachází velké množství různých harmonických spojů; ať už tradičních či experimentálních, odehrává se zde nespočet harmonických center. Pokud dokážeme správně rozumět těmto hudebním složkám, otevře se nám další obzor výrazovosti. Mimořádná je motivická práce, při níž člověk spíše jen žasne nad Lisztovou genialitou a uměním. Při nastudování skladby se snažím co nejvíce pochopit skladatelův záměr a také co nejvíce zjistit o tom, co právě prožíval, když na této kompozici pracoval. Myslím, že *Sonáta h moll* a její interpretace je celoživotním úkolem a cestou, na které člověk stále objevuje nové obzory.

4 Seznam významných nahrávek díla

Nahrávek Lisztovy Sonáty h moll je nespočet. Některé jsou záznamem živých provedení z recitálů, jiné vznikly v nahrávacích studiích. Níže se nachází výběr některých významných nahrávek. Je nutné uvést, že někteří umělci tuto skladbu za svůj život natočili vícekrát, třeba s několika letým odstupem (C. Arrau, A. Brendel a další)

Jméno umělce, vydavatel, rok.

Alfred Cortot: Music & Arts, 1925

Annie Fischer: Hungaroton, 1953

Arthur Rubinstein: RCA Victor Red Seal, 1956

Paul Badura-Skoda: Gramola, 1965 & 1971

Tamás Vásáry: Deutsche Grammophon, 1961

Claudio Arrau: Philips, 1970 (posuzovaná nahrávka)

Vladimir Horowitz: Seraphim, 1970

Sviatoslav Richter: Philips, 1988

Krystian Zimerman: Deutsche Grammophon, 1990

Alfred Brendel: Decca, 1991 (posuzovaná nahrávka)

Ivo Pogorelich: Deutsche Grammophon, 1992

Lazar Berman: Saga, 1995

Martha Argerich: Deutsche Grammophon, 1997

Paul Lewis: Harmonia Mundi, 2004

Leslie Howard: Hyperion, 2011 (Nahrávka je součástí dosud jediného kompletu nahrávek veškeré klavírní tvorby F. Liszta. Sada obsahuje 98 CD a bonusový disk)

Boris Giltburg: Orchid Classics, 2013

Angela Hewitt: Hyperion, 2015

Michele Campanella: VDM Records, 2017

Seong-Jin Cho: Deutsche Grammophon, 2020

Závěr

Klavírní *Sonáta h moll* Ference Liszta se řadí k vrcholům světové klavírní literatury. V době vzniku tohoto díla se autor z velké části věnoval také kompozici orchestrálních děl. Můžeme ji tedy vidět jako syntézu jeho veškeré dosavadní skladatelské činnosti s přesahem do hudby symfonické či operní. Skladba se svou invencí, motivickou prací a stavbou jednoznačně vymezuje a patří k největším dílům hudební literatury, které kdy byly napsány.

Při vytváření této práce jsem čerpal jak z odborných publikací věnovaných klavírní tvorbě a Lisztově osobě, tak také z rozhovorů a přednášek světově známých pianistů.

Cílem této práce bylo vytvořit detailní analýzu skladby. Byla provedena podrobná formální analýza, která přinesla popis motivické práce, charakteristiky hudebních frází a harmonie pohledem interpreta, který se interpretací skladby již delší dobu intenzivně zabývá. Z detailního pohledu na hudební strukturu bylo zjištěno, že ačkoliv jsou jednotlivé motivy citovány často, Liszt s každou citací pracuje novým způsobem a třeba i nepatrnými změnami vždy vytváří zcela jedinečnou hudební plochu. Tímto způsobem dokázal nesnadný úkol, a to zcela mimořádně naplnit klavírní jednovětou formu o délce třiceti minut.

Při rozboru práce jsem se setkal také s různými názory a analytickými přístupy hudebních odborníků a interpretů. Některé tyto postoje se však vzájemně dost lišily, což pouze svědčí o tom, že Lisztova klavírní sonáta nabízí širokou škálu názorů a výkladů, a zároveň žádný z nich nelze označit za jediný správný. Z analýzy rukopisu vyplynulo, že Liszt na tomto díle intenzivně pracoval po dobu několika let; některé části přidal, změnil, či zcela přepracoval.

Provedená interpretační analýza popisuje hlavní problematiku interpretace a přináší návrhy a poznámky, jak největším úskalím v provedení této skladby předejít. Zajímavé a inspirativní podněty přinesla komparace dvou špičkových nahrávek skladby. První nahrávku natočil jeden z největších pianistů 20. století, Claudio Arrau. Nahrávka pochází z roku 1970. Druhým posuzovaným snímkem byla interpretace současně žijícího klavíristy a muzikologa Alfreda Brendela z roku 1991. Je obdivuhodné, jak oba tito pianisté dokázali skladbu skvěle natočit – oběma bylo v době nahrávání již přes 60 let. Obě tyto nahrávky jsou dle mého názoru mimořádně zdařilé, i když se v některých ohledech poněkud liší.

Běžného posluchače skladba jistě zaujme svou dynamikou a kontrasty, kdy v ní najde protiklady známé z běžného života, jakými může být dobro či zlo, život a smrt, či láska a zklamání. Interpret je konfrontován spoustou technicky náročných pasáží včetně oblastí, do kterých může vložit svou duši a hudební tvář. Nezapomenutelné pojetí závěru jedné z nejvýznamnějších klavírních skladeb v dějinách hudby zároveň vlije každému do srdce radost a obdiv k jejímu autoru, jehož hudba k němu promlouvala a jehož jméno nezapomene – Ferenc Liszt.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- POURTALES, Guy De. *Život Franze Liszta*. Z francouzského originálu přeložil S. KADLEC. Praha: Supraphon, 1968.
- CHIESA TIBALDI, Mary. *Romantický život Lisztův*. Z francouzského originálu přeložila Ludmila WEINFURTEROVÁ. III. vydání. Praha: Topičova edice, 1941.
- MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha: Lidové noviny, 2000.
- BRENDDEL, Alfred. *Hudba, smysl a nesmysl: eseje a přednášky*. Překlad Tomáš JAJTNER, překlad Martin LAUER. Praha: Volvox Globator, 2016.
- BRENDDEL, Alfred; MEYER, Martin. *The Veil of Order*. Alfred Brendel in conversation with Martin Meyer. London: Faber & Faber, 2002.
- ROSEN, Charles. *The Romantic Generation*. Based on the Charles Eliot Norton Lectures. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.
- HOROWITZ, Joseph. *Conversations with Arrau*. New York: Limelight Editions, 1992.
- HOUGH, Stephen. *Rough Ideas*. Reflections on Music and More. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 2020.

Elektronické a jiné prameny

- NATUREGUIDES LTD. *The Liszt Sonata*. Witness a piano masterpiece, 1.0.10 [software]. Dostupné z: <https://apps.apple.com/us/app/the-liszt-sonata/id666777399>. [cit. 30. 3. 2023]. Požadavky na systém: iPadOS 8.2 nebo novější. Aplikace s informacemi o Lisztově Sonátě h moll. Provedení a komentáře: Stephen Hough, autor textů: Charlotte Gardner
- A libretto to Franz Liszt Sonata B minor, S178 by Jerome Rose. In: YouTube [online]. 28. 6. 2017. [cit. 26. 03. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=BQd1n5oKiE8>
- Franz Liszt Sonata B minor, S178 explained by Leslie Howard. In: YouTube [online]. 6. 10. 2016. [cit. 10. 04. 2023]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=nAel-mzSmts&t=2278s>
- Osobní rozhovor s prof. PhDr. Jaromírem Havlíkem, CSc. Praha, 16. 3. 2023

Studijní partitury

- LISZT, Franz. *Sonata in B minor*, S. 178. München: G. Henle Verlag
- LISZT, Ferenc. *Sonata in B minor*, S. 178. Leipzig: Edition Peters
- LISZT, Ferenc. *Sonata in B minor*, S. 178. Budapest: Editio Musica
- LISZT, Ferenc. *Sonata in B minor*, S. 178. [online] 2023 [cit. 12. 4. 2023] Dostupné online z: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP68292-PMLP14018-Liszt_-_S178_Sonata_in_B_minor_\(MS\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c4/IMSLP68292-PMLP14018-Liszt_-_S178_Sonata_in_B_minor_(MS).pdf)

Použité nahrávky

- ARRAU, Claudio. *Liszt: Sonata in B minor, 2 Études de Concert & Others* [zvukový záznam na CD]. Philips, 1970.
- BRENDEL, Alfred. *Brendel plays Liszt*. [zvukový záznam na CD]. Decca, 1991.