

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE  
**HUDEBNÍ FAKULTA**

studijní program: magisterský  
studijní obor: klavír

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**OSOBNOST PIERRE-LAURENTA AIMARDA A JEHO VLIV  
NA POVÁLEČNOU KLAVÍRNÍ INTERPRETACI**

**Michal Šupák**

Vedoucí práce: Ivo Kahánek

Oponent práce: František Malý

Datum obhajoby: 1.6.2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC FACULTY**

study programme: master's

study subject: piano

**MASTER'S THESIS**

**PERSONALITY OF PIERRE-LAURENT AIMARD AND HIS  
INFLUENCE ON POST-WAR PIANO INTERPRETATION**

**Michal Šupák**

Supervisor: Ivo Kahánek

Opponent: Mgr. František Malý

Date of graduation: 1.6.2016

Given academic degree: MgA.

Prague, 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

OSOBNOST PIERRE-LAURENTA AIMARDA A JEHO VLIV NA POVÁLEČNOU KLAVÍRNÍ INTERPRETACI
---

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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





**Abstrakt:**

Tato práce je zaměřena na osobnost Pierre-Laurenta Aimarda - pianisty na vrcholu své mezinárodní kariéry, který patří mezi nejvýznamnější klavírní osobnosti druhé poloviny dvacátého století a je úzce spjat se skladateli evropské poválečné avantgardy. Cílem práce je zmapovat jeho umělecký život, přínos jeho myšlenek a názorů pro klavírního interpreta a také přínos jeho úzké spolupráce s předními skladateli poválečného období. Práce je doplněna o analýzu a komparaci jeho vybraných nahrávek skladeb Gyorgy Ligetiho, na jejichž přípravě s ním osobně spolupracoval.

**Annotation in English:**

This thesis focuses on the personality of Pierre-Laurent Aimard – a pianist, who enjoys an internationally celebrated career and who is one of the most significant figures in the piano music of the second half of the twentieth century. He is closely linked to composers of Europe's post-war avant-garde. The goal of the thesis is to depict his artistic life, his thoughts and opinions and their value for a contemporary pianists and also to describe his contribution by closely collaborating with leading composers of post-war era. The thesis also contains an analysis and comparison of Aimard's selected recordings of Gyorgy Ligeti's pieces, which were prepared in personal collaboration with the author.

## OBSAH

<b>Seznam příloh:</b> .....	<b>8</b>
<b>1. Úvod</b> .....	<b>9</b>
<b>2. Osobnost Pierre Laurenta Aimarda</b> .....	<b>10</b>
2.1. Životopis .....	10
2.2. Koncertní činnost.....	11
2.3. Pedagogická a osvětová činnost.....	13
2.4. Významné nahrávky .....	14
<b>3. Názory na klavírní interpretaci a úlohu klavíristy v dnešní době</b> .....	<b>20</b>
3.1. Individuální přístup k interpretaci.....	20
3.2. Období bez klavíru .....	21
3.3. Autenticita versus originalita .....	22
3.4. Vztah k soudobé hudbě .....	23
3.5. Volba vhodného nástroje a touha po dokonalém zvuku .....	23
<b>4. Aimard – „dvorní klavírista“ skladatelů evropské avantgardy</b> .....	<b>25</b>
4.1. Vztah k Messiaenovi.....	26
4.2. Vztah k Boulezovi.....	27
4.2.1. Vzor z dětství .....	27
4.2.2. Působení v <i>Ensemble Intercontemporain</i> .....	27
4.3. Aimard a Ligetiho dílo .....	29
4.3.1. Kolaborace autora s interpretem.....	29
4.3.2. Ligetiho rady a doporučení k interpretaci .....	30
<b>5. Analýza a srovnání vybraných nahrávek</b> .....	<b>32</b>
5.1. Gyorgy Ligeti – <i>Étudy: Etuda č. 13. „Děblové schody“</i> .....	32
5.2. Gyorgy Ligeti – <i>Musica Ricercata</i> .....	36
5.2.1. <i>IV Tempo di valse (poco vivace – « à l'orgue de Barbarie »)</i> .....	38
5.2.2. <i>VII Cantabile, Molto Legato</i> .....	39
<b>Závěr</b> .....	<b>42</b>
<b>Seznam použité literatury a pramenů</b> .....	<b>43</b>

## **Seznam příloh:**

1. Přiložené CD: Diplomová práce v PDF, nahrávky analyzovaných skladeb



## 1. Úvod

Jako námět své magisterské práce jsem zvolil osobnost Pierra-Laurenta Aimarda zejména proto, že vzhledem k tomu, o jak významnou figuru současné světové klavírní scény se jedná, je o něm v češtině velmi málo informací a je u nás poněkud ve stínu jiných světových klavíristů dnešní doby. Částečně to může být dáno tím, že si získal věhlas především jako přední interpret hudby, která v naší zemi nepatří zrovna k mainstreamu koncertních pódíí – tvorby poválečné generace avantgardních skladatelů. Možná je to také tím, že není prototypem „virtuózní hvězdy“ se všemi manýrami s tím souvisejícími, ale je ve své podstatě skromným člověkem, zasvěceným odborníkem, který se celý život snaží publiku předat „podstatu a ducha“ hudby, kterou hraje a sdílet co nejuvěrněji emoce a myšlenky, které ve svých kompozicích chtěli vyjádřit samotní skladatelé. Čtenáři této práce bych chtěl přiblížit Aimardův neobyčejný umělecký život, protkaný životními setkáními s největšími skladateli druhé poloviny dvacátého století, zkušenosti, které díky nim získal, jeho cestu ke světovým pódíím a také klíčové momenty v jeho životě, kterými v určité době prochází každý profesionální hudebník. Čtenář zde nalezne také jeho všeobecné názory na interpretaci nebo pozadí jeho významných desek. V závěru práce se za pomoci analýzy jeho vybraných nahrávek detailněji zaměřím na jeho přístup k interpretaci skladatele, se kterým spolupracoval více než patnáct let a nahrál celé jeho klavírní dílo. Zároveň se, díky srovnání s nahrávkami stejných skladeb od jiného interpreta, pokusím poukázat na rozdíl v pochopení této hudby, který úzce souvisí s Aimardovou osobní zkušeností.

## 2. Osobnost Pierre Laurenta Aimarda

### 2.1. Životopis

Pierre-Laurent Aimard se narodil v Lyonu v roce 1957. Již v dětství se velmi brzy dostal do kontaktu se soudobou hudbou. „*Moje první učitelka klavíru byla vlastně flétnistka, která se zajímala o spoustu věcí. Skládala hudbu*



Obr. č. 1 Pierre-Laurent Aimard

*pro experimentální divadlo v Lyonu, které bylo v tehdejší době velmi progresivní, hrála v orchestru mladých hudebníků na letních kurzech nové hudby, např. v Basileji pod vedením Pierra Bouleze.*

*Dala mi velmi široké hudební vzdělání a*

*rozhled, nezaměřovala se jen na to co bych měl hrát, ale bych měl poslouchat. Začala u renesance a končila u nejmodernější hudby té doby, nosila mi partitury Stockhausena, Bouleze nebo i hudbu z Bali, Indie nebo severní Afriky.*<sup>1</sup> Již od svých sedmi let pravidelně navštěvoval v Lyonu se svým otcem kromě opery a symfonických koncertů také abonentní řadu koncertů nové hudby, díky které měl aktuální informace o všem, co se na tomto poli v Evropě dělo. V osmi letech již nastudovával první Schoenbergovy skladby. Když se hlásil na Pařížskou konzervatoř, v tehdejší komisi u přijímacích zkoušek byla mj. Yvonne Loriod – druhá žena Olliviera Messiaena. Ta si u tehdejšího ředitele vyžádala, aby Aimard studoval v její třídě. To – jak Aimard tvrdí – zcela transformovalo jeho hudební život, jelikož mohl několik let strávit po boku skladatelského velikána. V roce 1973 zvítězil v Messiaenově soutěži ve věku šestnácti let, čímž odstartoval svojí profesionální kariéru. Po absolvování

---

<sup>1</sup> Pierre-Laurent Aimard cit. v PAGET, Clive. Pierre-Laurent Aimard on life with the Messiaens, *Limelight Magazine* [online]. [cit. 2016-04-30]. Dostupné z:

<http://www.limelightmagazine.com.au/features/pierre-laurent-aimard-life-messiaens>

konzervatoře pokračoval ve studiích v Londýně u Marie Crucio, která mu dle jeho slov poskytla zcela jiný typ vzdělání. Na její popud později odešel do Budapeště, kde se setkal s věhlasným skladatelem György Kurtágem, v době, kdy ještě nebyl známým. O tři roky později byl Pierrem Boulezem pozván do Ensemble Intercontemporain, kde se představil jako první sólový klavírista. V tomto ve své době jedinečném souboru specializujícím se na interpretaci děl soudobých skladatelů setrval osmnáct let. Aimard, jehož kariéra stále pokračuje, svůj profesní život vždy naplňoval koncertováním, lektorskou činností, nahráváním pro přední vydavatelství, rezidenčními uměleckými pobyty a úzkou spoluprací s významnými soudobými skladateli. V roce 2005 byl jmenován titulem „Instrumentalista roku“ Královskou filharmonickou společností v Londýně a v roce 2007 získal stejný titul prestižního časopisu *Musical America*.

## 2.2. Koncertní činnost

Aimard je na světové klavírní scéně ceněn zejména za jeho špičkovou a osobitou interpretaci hudby dvacátého a jednadvacátého století – zejména děl Bouleze, Messiaena, Kurtága, Ligetiho, Schoenberga, Berga, Ivese, Stroppy, Cartera, Varése, Muraila, Bartóka, Stravinského a dalších. Ve svých dvaceti letech debutoval ve Spojených státech s Chicago Symphony Orchestra, kde provedl sólový klavírní part Messiaenovy *Turangalíla-Symphonie*. Jako sólista provedl řadu světových premiér děl např. Pierre Bouleze (*Répons*), Karlheinz Stockhausena (*Klavierstück XIV*), dvě z klavírních etud György Ligetiho, klavírní koncert *Le Désenchantement du Monde* Tristana Muraila nebo nedávno uvedené premiéry skladeb Harrisona Birtwistla (*Responses; Sweet Disorder and The Carefully Careless*) a přímo pro něj napsané *Epigramy pro klavír, cello a housle* Elliotta Cartera, které zazněly na Aldeburgh Festivalu v červnu 2013.

Soudobá hudba však není jediným jeho bodem zájmu, ba naopak je znám svým širokým záběrem. Aimard je ve svých recitálech proslulý rovnoměrně vyváženým důrazem na „tradiční“ repertoár v kombinaci s tou nejnovější hudbou, kde se snaží objasnit a upozorňovat na jejich vzájemné podobnosti a spojuje dohromady zdánlivě neslučitelné světy. Z jiných hudebních epoch se věnuje kromě francouzských skladatelů Ravela nebo Debussyho také Beethovenovi, Mozartovi, Lisztovi, Skrjabinovi a v poslední dekádě také Bachovi. Jeho postoje shrnul v interview s Nolanem Gasserem

pro *Classical Archives* takto: „Vždy jsem hrál hodně tradičního repertoáru a zároveň pokračoval v zaměření na novou hudbu. V poslední době mám stále více příležitostí vyvažovat můj program tak, že si můžu dovést do puntíku vybírat materiál, který chci hrát – pojmout svůj repertoár tak široce, jak obšírné je samo hudební dědictví – a zároveň být v neustálém kontaktu s tvorbou nových děl. Nikdy jsem si nepřál vybírat si jeden nebo druhý přístup. (...) Myslím si, že historická hudba nevyžaduje konzervativní přístup. Vždycky jsem měl touhu hrát obojí – Schumanna i Stockhausena...zároveň samozřejmě v něčem vynikám více, v něčem méně.“<sup>2</sup>

V roce 2001 Aimard debutoval se svým recitálem v newyorské Carnegie Hall, kde vedle skladeb Beethovena, Liszta a Debussyho provedl také *Sonátu* Albana Berga a *Tři etudy* Gyorgy Ligetiho. V Carnegie Hall byl také v roce 2006 kurátorem a zároveň interpretem série sedmi koncertů z cyklu *Perspectives*, kde se např. na jejím posledním koncertě, který pojmenoval „*Collages - Montages*“ chtěl vzepřít stylovému „škatulkování“. Proto sestavil program celého večera z celkem 46 krátkých skladeb anebo úryvků delších skladeb napříč několika stoletími, které rozdělil do pěti částí. Posluchač tak mohl slyšet např. Beethovenovu *Bagatellu Es dur* a v zápětí jeden kus ze *Sedmi Haiku* Johna Cage nebo Schubertovy *Německé tance* v kombinaci s melodiemi z cyklu *Zodiac* Karlheinz Stockhausena, které byly původně určeny pro hrací skřínky.

Aimard byl během své kariéry kurátorem mnoha dalších koncertních cyklů, např. „*Carte Blanche*“ ve vídeňském Konzerthausu (2006), série recitálů zpěvu a komorní hudby v Palais Garnier v Paříži, byl „*Artiste étoile*“ na Lucerne festivalu. Aimard rovněž během své kariéry absolvoval řadu rezidenčních uměleckých pobytů po boku významných hudebních těles nebo institucí. Působil takto v salzberském Mozarteu, v Alte Oper Frankfurt, v Cité de la Musique, s Berlínskou filharmonií, The Cleveland Orchestra a dalšími. V současnosti (2016) je rezidenčním umělcem Vídeňské filharmonie. Jako orchestrální sólista vystupuje s předními světovými orchestry a dirigenty včetně New York Philharmonic, San Francisco Symphony, London Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw, Chamber Orchestra of Europe, Bamberger

---

<sup>2</sup> Pierre-Laurent Aimard cit. v GASSER, Nolan. Pierre-Laurent Aimard Exclusive Interview: October 28, 2011, *Classical Archives* [online]. 2011 [cit. 2016-04-30]. Dostupné z: [http://www.classicalarchives.com/feature/aimard\\_interview2.html](http://www.classicalarchives.com/feature/aimard_interview2.html)

Symphoniker, Danish National Symphony, Orchestre Philharmonique de Radio France, Berlin Staatskapelle, Orchestre National de Lyon, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen a mnoha dalšími.

### 2.3. Pedagogická a osvětová činnost

Aimard je aktivně činný také v pedagogické oblasti a osvětě. O jeho mistrovské kurzy a přednášky projevují zájem univerzity a festivaly po celém světě. Jako profesor působí na Hochschule Köln a Pařížské konzervatoři, sérii seminářů vedl také na College de France nebo IRCAM, Cornell University v Ithace, Wissenschaftskolleg zu Berlin a mnoha dalších. Témata kterým se věnuje ve svých přednáškách, seminářích a masterclassech se zaměřují zejména na interpretaci Messiaena, Ligetiho, Bouleze a dalších skladatelů z dvacátého století, ale také na obširnější náměty, jako například „*Znovuzrození polyfonie v klavírní hudbě dvacátého století*“<sup>3</sup>.

Aimard se v několika případech ujal také role uměleckého ředitele. Byl jím například na festivalu k stému výročí narození Olliviera Messiaena s názvem „*From the Canyons to the Stars*“ v londýnském South Bank Centre (2008). Od roku 2009 je také uměleckým ředitelem prestižního britského festivalu klasické hudby *Aldeburgh Festival*, jehož tradice sahá až do roku 1948, kdy ho spolu s dalšími založil britský skladatel Benjamin Britten. Pikantní je, že po nástupu do funkce se Aimard potýkal se zlými hlasy, které si nepřály francouzského vedoucího na „ryze britském“ festivalu a předkládaly mu obrat od umělecké linie, kterou Britten a jeho následovníci nastolili. Aimard se však své role zhostil sebevědomě a ještě více pozvedl prestiž a mezinárodní věhlas festivalu. Pro *Financial Times* mj. uvedl, že: „*Jedním z mých cílů. jakožto ,importovaného chlapíka', bylo pokusit se festival obohatit o novou hudbu z kontinentu a zvát jinou kategorii umělců, kteří zde nebyli přítomni.*“<sup>4</sup>. Britten byl totiž ve své době vůči vlivům evropské poválečné avantgardy poněkud imunní.

---

<sup>3</sup> Přednáška spojená s recitálem na Wissenschaftskolleg zu Berlin 5.2.2014

<sup>4</sup>Pierre-Laurent Aimard cit. v BATTLE, Laura. Pierre-Laurent Aimard on Aldeburgh and Britten. *Financial Times* [online]. 2014 [cit. 2016-04-25]. Dostupné z: <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/096fc0e0-df67-11e3-8842-00144feabdc0.html>

Během 67. ročníku aldeburghského festivalu v roce 2014 vedl Aimard veřejný masterclass se zaměřením na Ligetiho klavírní dílo, při němž radil mladým klavíristům – modelům, jak se vypořádat vybranými Ligetiho klavírními skladbami. Videozáznam tohoto masterclassu později posloužil jako jeden ze zdrojů velmi zajímavého osvětového internetového projektu, jehož cílem je popularizovat Ligetiho klavírní dílo a předat dalším generacím jeho záměry a myšlenky. Ve spolupráci s německým festivalem Klavier-Festival Ruhr zastoupeným Tobiasem Bleekem vznikl projekt s názvem *Explore the Score*, který moderní, interaktivní formou radí profesionálním klavíristům, jak správně interpretovat Ligetiho a laikům jeho dílo demystifikovat a přiblížit. Jedná se o internetovou stránku, kde má návštěvník revoluční možnost vhledu do Ligetiho vybraných skladeb – dvou etud a dvou částí z cyklu *Musica Ricercata*. Princip spočívá v synchronizaci videozáznamu (natočeného ze tří úhlů) Aimardova provedení s notovým textem, kterým se lze pohybovat vpřed i vzad. V určitých místech partitury jsou tlačítka, která po kliknutí otevřou video z masterclassu, které se týká interpretace tohoto místa ve skladbě, zároveň jsou v partituře umístěny také tlačítka s odkazem na Ligetiho poznámky, vysvětlivky a detailní doporučení k interpretaci, které Aimard během jejich spolupráce nashromáždil. To vše je doplněno o ukázky z Ligetiho rukopisu a Aimardův komentář ke každé skladbě. Celá stránka je velmi důmyslně a přehledně zpracována, tak aby se v ní mohl orientovat i laik. Je nutno dodat, že kromě Ligetiho skladeb v podání Aimarda tam nalezneme také stejnou metodou zpracované Boulezovy *Notations* (v podání srbské klavíristky Tamary Stefanovich), dále podrobný interaktivní rozbor Stravinského *Petrušky* a také soubor deseti krátkých skladeb pro mladé klavíristy – *Piano Figures* George Benjamina (v podání Aimarda) doplněných o tipy a rady k jejich interpretaci a vyuce.

## **2.4. Významné nahrávky**

Aimard se v osmdesátých a devadesátých letech objevoval takřka výhradně na nahrávkách hudby dvacátého století, převážně jako člen *Ensemble Intercontemporain* pod taktovkou Pierra Bouleze anebo v jiných komorních tělesech, ale i sólově. Bylo to například album *Ligeti/Donatoni*: první díl Ligetiho *Etud, Trio pro housle, hornu a klavír / Tema a Cadeau* (Erato, 1992) nebo album kratších skladeb Pierra Buleze (*Sonatina pro flétnu a klavír,*

*Sonáta č.1. Dérive, Méoriale, Dialogue de l'ombre double, Cummings ist der Dichter*) (Erato, 1991). U Deutsche Grammophon vyšlo album *Boulez performs Messiaen* (1997), kde Aimard vystupuje spolu s hráčkou na klávesové nástroje Joelou Jones a The Cleveland Orchestra.

Velmi významný je Aimardův příspěvek do Série devíti disků *Gyorgy Ligeti: Works* vydavatelství Sony Classical (1997 – 1998, v reedici 2010), která zahrnuje kompletní Ligetiho dílo. Sólově se v ní představil v disku č. 3. (kompletní *Etudy* a *Musica Ricercata*), podílel se také na disku č. 4. s vokální tvorbou, disku č. 6. s klávesovou tvorbou (čtyřruční skladby s klavíristkou Irinou Kataaevou – např. *Induló, Polifón etud, Sonatina* atd.) a disku č. 7. s komorní tvorbou (*Trio pro hornu, housle a klavír*). Nahrávky z disku č. 3 jsou předmětem analýzy v závěru této práce. Pozoruhodné je také album *African Rhythms CD*, kde jsou zařazeny Ligetiho etudy po boku skladeb Steva Reicha a tradičních afrických písní v podání souboru AKA Pygmies (Teldec, 2003)

Několik svých nahrávek Aimard zasvětil Messiaenovi – v roce 2000 natočil jeho *Dvacet pohledů na dítě Ježíše (Vingt Regards sur l'Enfant Jésus)*, v roce 2001 jeho *Symfonii Turangalila* s Berlinskou filharmonií a Kentem Naganem, obojí pro vydavatelství Teldec. V roce 2008 vyšlo u Deutsche Grammophon kritiky ceněné album „*Hommage à Messiaen*“ (*Preludia, dva kusy z Katalogu ptáků a Etudes de rythme*).

Z dalších skladatelů dvacátého století natočil Aimard také skladby Charlese Ivese - *Concord Sonata, Písně* (Warner, 2004), Bély Bartóka – *Koncert pro dva klavíry, bicí a orchestr* s London Symphony Orchestra s Pierrem Boulezem (Deutsche Grammophon, 2009). nebo Marca Stroppy – *Traiettoria* (Stradivarius, 2009).

Tradičnímu repertoáru se Aimard s výjimkou nahrávky Rachmaninovy *Sonáty pro cello a klavír* z roku 1993 a záznamu koncertu z Carnegie Hall (2002), začal věnovat až v roce 2003, kdy vydal album Debussyho *Obrazů a Etud* (Teldec) a také všech pět Beethovenových *Klavírních koncertů* s Chamber Orchestra of Europe a Nicolasem Harnoncourtem (Teldec). O rok později nahrál se stejným dirigentem a s Royal Concertgebouw Orchestra Dvořákův *Klavírní koncert* (Teldec/Warner, 2004). Klavírní koncerty nahrál také Mozartovy (č. 6., 15. a 27. v roce 2005, Teldec a č. 17. a 18.) a Ravelovy (*Koncert pro levou ruku, Koncert G dur, Zrcadla* v roce 2010 pro DG). V roce 2012 se Aimard vrátil k Debussymu a natočil oba díly jeho *Preludií* na jednom CD (DG, 2012).

Velmi zajímavým počinem je dvojalbum s názvem „*The Liszt Project*“, které Aimard vydal k příležitosti dvoustého výročí od narození Franze Liszta v roce 2011 pro Deutsche Grammophon. Chtěl takto velikánovi klavíru vzdát poctu. Netradičně zde kombinuje Lisztovy skladby z jeho pozdního období se skladbami dalších autorů, kteří byli nějakým způsobem své tvorbě Lisztem ovlivněni – Skrjabinem, Bartókem, Ravelem, Stroppou nebo Messiaenem. Aimard na tomto CD chce předložit posluchači komplexní zážitek – sám doporučuje, aby jej posluchač vyslechl v celku a nevybíral si pouze jednotlivé skladby. Jak už je u Aimarda zvykem – dává si velmi záležet výběru skladeb podle určitého klíče a dává je do společného kontextu. Obě CD tvoří výběrem skladeb kompaktní formální celky. V prvním díle je vrcholem Lisztova *Sonáta h moll*, jejíž nástup připravuje uvedením tří sonát jiných skladatelů (Wagner, Berg a Skrjabin), které prokládá kratšími Lisztovými skladbami (*La lugubre gondola*, *Nuages gris*, *Unstern! Sinistre*) s cílem navodit atmosféru. V druhém díle poskládal Aimard kompozice do dvojic – první je vždy Lisztova skladba a druhá skladba pozdějšího skladatele (analogie s Lisztovým pojmem „skladatel budoucnosti“).

Rok 2008 byl pro Aimarda velkým milníkem. Pro *Deutsche Grammophon* nahrál Bachovo *Umění fugy*. Byla to vůbec první Aimardova nahrávka Bachovy hudby v jeho již desítky let trvající kariéře. Aimard si touto nahrávkou splnil svůj dlouholetý sen ve kterém se cítil předurčen k intenzivnímu prozkoumávání Bachovy tvorby. Jak však tvrdí, Bachova hudba je v celém svém bohatství tak ušlechtilá, vznešená a rozmanitá a zároveň je syntézou veškeré hudby osmnáctého století a předešlých epoch, proto vyžaduje dlouhou asimilaci, dostatek času a uměleckou vyspělost. Až podpis smlouvy s *Deutsche Grammophon* na vydání sólové desky byl pro něj spouštěcím impulsem k jejímu hlubokému zkoumání. Jak sám říká: „Vždy jsem věděl, že pokud budu někdy hrát Bacha, zvolím *Umění fugy*, protože je to taková hádanka, taková výzva; toto dílo je otazníkem pro interpreta. Ale je to dílo velmi náročné. Zdálo se mi, že každé provedení je jako vyšplhat na horu.“<sup>5</sup> Aimard toto dílo

---

<sup>5</sup> Pierre-Laurent Aimard cit. v MIDGETTE, Anne. Pianist Pierre-Laurent Aimard talks about taking time off for Bach, *The Washington Post* [online]. 2014 [cit. 2016-04-30]. Dostupné z: [https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/pianist-pierre-laurent-aimard-talks-about-taking-time-off-for-bach/2014/10/30/e2dc2b8a-5f77-11e4-8b9e-2ccdac31a031\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/pianist-pierre-laurent-aimard-talks-about-taking-time-off-for-bach/2014/10/30/e2dc2b8a-5f77-11e4-8b9e-2ccdac31a031_story.html)



považuje za „katedrálu mezi mistrovskými díly“, je to pro něj stěžejní dílo, zkouška zralosti interpreta. Zdůrazňuje, že toto dílo skýtá mnoho otázek, na které musí interpret hledat odpovědi – neví se, jaké nástroje si Bach představoval, jestli je celý cyklus dokončený, anebo je to rozpracované dílo atd. V rozhovoru pro Pierra Gervasoniho u příležitosti vydání tohoto CD Aimard rozvádí, jaký význam pro něj *Umění fugy* má – „Po dlouhou dobu bylo *Umění fugy* považováno za objekt spekulací a pouze několik specialistů bylo schopno jej rozluštit...ale ve skutečnosti je toto mistrovské dílo velmi živé, ačkoliv zde Bach vytváří neuvěřitelně komplexní struktury, ve kterých je zřejmá architektonicky propracovaná tektonika, hudba není technicky odtažitá, naopak je velmi vitální, expresivní a umožňuje značnou interpretační volnost.“

Aimard v Bachově hudbě přikládá vedle interpretace velmi důležitou roli také výběru nástroje a akustického prostoru. Různé Bachovy skladby v něm evokují jiné nástroje, jejichž zvuk má při interpretaci ve své představě. Například v *Umění fugy* v *Kontrapunktech II* a *IX* a *Kánonech I* a *III* Aimard slyší zvuk cembala, pro *Kontrapunky I, III, V* a *X* se podle něj hodí varhany, v *Kánonu IV* slyší klavichord, komorní soubor si představuje v *Kontrapunktu IV*, a v *Kontrapunktu XII* si představuje accapella sbor. Dle Aimarda by se dalo spekulovat o tom, že si Bach představoval ideální nástroj, který by měl poskytovat dostatek rozmanitých výrazových a barevných prostředků, aby dovoľoval provedení všech druhů hudby, které spolu koexistují v tomto obsáhlém díle. Aimard považuje moderní kladívkový klavír, který je patřičně seřízený pro tento účel, za dokonalý nástroj pro interpretaci *Umění fugy*, dovolující přesvědčivou a neomezenou interpretaci. Patřičně seřízený klavír Aimard popisuje jako „alchymický kus, který dovoluje skladby psané pro nástroje jiné doby s jejich vlastní váhou, artikulací a zvukovostí, realizovat na ‚monstru‘ jako je kladívkový klavír“. Jak sám říká: „Nástroj vhodný pro hru Rachmaninova je katastrofou pro Bacha“<sup>6</sup>. Nástroj určený pro barokní hudbu by měl podle Aimarda umožňovat velmi dobrou, precizní artikulaci pro čistý zvuk, velmi prudký a čistý úder a měl by umět „zpívat“ i bez použití pedálu.

---

<sup>6</sup> Pierre-Laurent Aimard cit. v MIDGETTE, Anne. Pianist Pierre-Laurent Aimard talks about taking time off for Bach, *The Washington Post* [online]. 2014 [cit. 2016-04-30]. Dostupné z: [https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/pianist-pierre-laurent-aimard-talks-about-taking-time-off-for-bach/2014/10/30/e2dc2b8a-5f77-11e4-8b9e-2ccdac31a031\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/pianist-pierre-laurent-aimard-talks-about-taking-time-off-for-bach/2014/10/30/e2dc2b8a-5f77-11e4-8b9e-2ccdac31a031_story.html)

Aimard popisuje, jak přistupoval k nastudování takto komplexního díla – tvrdí, že je třeba nejprve srozumitelně vylíčit kontrapunkt v celém svém bohatství a čistotě a následně jej zasadit do do perspektívy specifické formy každé jednotlivé fugy. Neméně důležité je uchopení stylu každé skladby, přednesení její expresivity a charakteru, náležitá artikulace – správné dikce, rytmu, vhodných tématických impulsů. Nezbytné je správnou volbu těchto výrazových prostředků zasadit do kontextu celkové struktury a tektoniky díla.

K Bachovi se Aimard vrátil v roce 2014, kdy opět pro *Deutsche Grammophon* natočil první díl Temperovaného klavíru. Aby se mohl na nahrávání patřičně připravit, pozastavil koncertní činnost a sedm měsíců strávil na tzv. vědecké dovolené, kterou mu umožnil institut Wissenschaftskolleg Berlin. Během této doby přerušil svoji koncertní činnost, navštěvoval koncerty, přednášky osobností z různých oborů, divadla a většinu času trávil u nástroje studiem Temperovaného klavíru. V interview pro *Washington Post* k tomu poznamenal: *„Co se týče Temperovaného klavíru – možná je mnohem jednodušší než Umění fugy, méně vyzývavý; možná je to dílo více lákavé díky těm všem různým tóninám a všem těm preludiím. Možná je to také dílo mladšího člověka. A možná – jednoduše řečeno – žil jsem těmi skladbami, když jsem byl mladý a byla to pro mě vždy radost, nikdy bolest... Každý koncert je pro mě poctou, pokaždé říkám děkuji. Mám pocit, že mi to změnilo jak můj osobní tak hudební život, protože myslím, že toto byl moment, kdy jsem se potřeboval nadechnout, potřeboval jsem více svobody, více klidu. Konec konců je to dílo, které nebylo zkomponováno pro koncertní, pódiové provedení, takže nějak necítím tu pódiovou povinnost, nemusím dokazovat, že jsem dobrým klavíristou. Stačí být propojen s touto hudbou opravdově, nejúpřímněji a nejvelkoryseji, jak je to možné.“*<sup>7</sup>

Vydání tohoto alba doprovázelo pozoruhodné video<sup>8</sup>, ve kterém vizuální umělec Alan Warburton specializující se na počítačovou animaci, propojil Aimardovu nahrávku prvního preludia a fugy C dur s působivými záběry – každou notu v preludiu a v polyfonickém předivu fugy znázorňuje jedna

---

<sup>7</sup> Pierre-Laurent Aimard cit. v MIDGETTE, Anne. Pianist Pierre-Laurent Aimard talks about taking time off for Bach, *The Washington Post* [online]. 2014 [cit. 2016-04-30]. Dostupné z: [https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/pianist-pierre-laurent-aimard-talks-about-taking-time-off-for-bach/2014/10/30/e2dc2b8a-5f77-11e4-8b9e-2ccdac31a031\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/pianist-pierre-laurent-aimard-talks-about-taking-time-off-for-bach/2014/10/30/e2dc2b8a-5f77-11e4-8b9e-2ccdac31a031_story.html)

<sup>8</sup> Video je ke shlédnutí na adrese: <https://vimeo.com/128275855>

neonová zářivka, která má určitou barvu, výšku a délku, jednotlivé polyfonní hlasy jsou zasazeny do hloubky 3D prostoru podle toho, který z nich je právě v popředí a který v pozadí. Tato světelná show je se dynamicky vyvíjí a odehrává se v neustálém pohybu zasazeném do prostoru umělecké galerie nebo podzemních garáží. Toto dílo má velmi působivý efekt a má potenciál zaujmout k poslechu „vážné hudby“ i posluchače, kteří se o ni doposud nezajímali.

### 3. Názory na klavírní interpretaci a úlohu klavíristy v dnešní době

#### 3.1. Individuální přístup k interpretaci

*„Pokud jste intepret, stáváte se tím, co děláte. Nejvyšším cílem je ‚stát se‘ hranou skladbou. Pokud vdechnete skladbě život a využíváte celý její potenciál, absorbuje to hodně vaší energie, proto by jste si ji měl chránit“<sup>9</sup>*

Touto větou vyřčenou v interview s Janem Schmidtem Garrem se dá obecně shrnout Aimardův přístup ke svému řemeslu. Aimard ve své umělecké kariéře vždy vynikal vysokým smyslem pro „ryzost“ a „pravdivost“ v interpretaci, touhu co nejvíce pochopit skladatelovy záměry a pohnutky k napsání dané skladby a emoce, které má posluchači sdělit. Aimard vždy hledá „vnitřního ducha“ skladby a s ním se ztotožňuje a zároveň ho chce sdílet s publikem. Je mu cizí touha po povrchní efektnosti, přehnané virtuozitě, samoučelným závratným tempům apod. Je podivuhodné, že tyto šlechetné postoje Aimard vyznával již v náctiletém věku. Dle jeho názoru, kterým se sám v životě řídil, je nutné si v pravou chvíli uvědomit kdy „ubrat plyn“. Poprvé se do této situace dostal po vítězství v Messiaenově soutěži, kdy byl zahrnut nespočtem koncertních nabídek. Je podle něj chybou, když se začne klavírista věnovat náročné koncertní činnosti v příliš velkém měřítku a zanedbává sebevzdělávání, které dle jeho mínění trvá celý život. Aimard ve svém mládí považoval u mnoha svých kolegů za chybu, že se po vítězství v klavírních soutěžích nechávali strhnout velmi náročnou sólovou koncertní dráhou, kdy je člověk neustále na cestách nebo na pódiu. On se vždy snažil najít správný balanc – uchránit si část svého času na vlastní rozvoj – návštěvu koncertů hudby z různých období, čtení knih, spolupráci s dalšími hudebníky, setkávání se s lidmi a v neposlední řadě na osobní život. Dle jeho slov má tento přístup vliv na to co nabízí svému publiku a jak ho publikum vnímá – *„Nechtěl jsem publiku nabízet něco, co je pouze neutrální nebo s ním nějakým způsobem manipulovat. Chtěl jsem být pravdivým a silným natolik abych dokázal vzdorovat systému. Pokud bych to nedokázal, semlelo by mě to.“<sup>10</sup>*

---

<sup>9</sup> Pierre-Laurent Aimard cit. v *Legato, The World of the Piano: Pierre-Laurent Aimard, Not Just One Truth* [film]. Režie Jan Schmidt GARRE. Německo, Pars Media a EuroArts Music International, 2009.

<sup>10</sup> Pierre-Laurent Aimard cit. v *Legato, The World of the Piano: Pierre-Laurent Aimard, Not Just One Truth* [film]. Režie Jan Schmidt GARRE. Německo, Pars Media a EuroArts Music International, 2009.

Jako zásadní Aimard považuje nutnost se v určité fázi uměleckého života zamyslet nad svojí vlastní rolí v tomto oboru a nenechat se po léta vléci setrvačností, nechat se ovládat poptávkou a být „jedním z mnoha“. Čím dříve tento moment přijde, tím je to pro další rozvoj interpreta lepší. Je třeba si uvědomit v čem vynikáme, v čem máme naopak slabosti a nebát se vyzkoušet nové věci. *„V jistém momentu svého života jsem se rozhodl zkusit nové experimenty, raději než se jen stále učit jak hrát na klavír. Když jsem začínal s profesionální dráhou a začal si ji jistým způsobem plánovat, uvědomil jsem si, že být v uvězněn v modelu ‚klavírního sólisty‘, který má předurčenou svoji roli, svoji image, repertoár atd. je pro mě poněkud sterilní. Chtěl jsem najít svoji cestu jak být hudebníkem – hráčem na klávesové nástroje.“* Aimard chtěl být více kreativní a nabídnout tak publiku více stimulace a „dobrodružství“. Klavírista by si měl podle Aimarda v určitém stádiu profesního života uvědomit, že cest k hudbě je mnoho a vždy je dobré jich vyzkoušet více a načerpat maximum zkušeností z různorodosti, která z toho vyplývá. V jeho případě to tedy bylo experimentování s různými typy klávesových nástrojů, praxe v komorní hudbě a zejména spolupráce s kreativními lidmi – nejen skladateli, ale i s komunitou odborníků z rozličných oborů, zabývající se výzkumem a novými technologiemi se kterou se setkával v pařížském IRCAM<sup>11</sup>.

### **3.2. Období bez klavíru**

Aimard se také zmiňuje o své potřebě několikrát v životě získat odstup od klavíru a přerušit veškeré aktivity s ním spojené. Dle jeho názoru to může

---

<sup>11</sup> Institut de recherche et coordination acoustique/musique (v překladu Výzkumný a koordinační ústav pro akustiku a hudbu). Sídlí v Paříži a je součástí Centre Georges Pompidou. Institut, který v roce 1970 založil Pierre Boulez na popud francouzského prezidenta Georgese Pompidoua patří k významným výzkumným institucím v Evropě v oblasti hudby a zvuku. Zabývá se teorií o kompozičních možnostech elektro-akustických materiálů, zkoumá hudbu v interdisciplinárních souvislostech (lingvistika, teorie informací, komunikační vědy a hudební analýza), zkoumá nové využití tradičních způsobů (např. hudební nástroje). IRCAM mj. koordinuje výzkum mezi jinými obdobnými institucemi. Výzkum probíhá v týmové práci skladatelů, techniků a vědců, zatímco skládání jednotlivých děl nebo jejich realizace zůstává individuálním tvůrčím procesem. IRCAM se rovněž podílí na vývoji softwaru jako Max/MSP, OpenMusic, SDIF nebo Agnula.

interpretovi pomoci najít sám sebe v první řadě jako hudebníka a zároveň najít sám sebe ve svém osobním životě, získat větší nadhled a pozorovat „síly“, které na něj působí během tohoto období. Aimard měl takovéto profesní pauzy v sedmnácti a sedmadvaceti letech. V neposlední řadě - jak tvrdí - si během nich ujasnit svůj vlastní vztah k nástroji a interpretaci vůbec. Aimard si uvědomil, že nechce pouze „reprodukovat“ určité modely hudebního dědictví, nechce ani „přidávat“ navíc něco ze svých nashromážděných zkušeností. Popisuje jak během těchto období, která byla u něj provázena krizovými momenty, u něj došlo k novému „zrození“, jakési myšlenkové syntéze jeho individuálního přístupu k interpretaci, který by měl reflektovat filozofii.

### **3.3. Autenticita versus originalita**

Aimard se zamýšlí nad problematikou autenticity versus originality v interpretaci skladeb z historických hudebních epoch na moderním klavíru. Říká, že ikdyž v dnešní době máme obsáhlé znalosti o dobových nástrojích a jejich zvukových charakteristikách, způsobu hry atd., nemělo by to být dogma, kterým by se měl interpret řídit. Jak tvrdí, neexistuje pouze jedna pravda, stejně jako například u náboženství. Existuje mnoho pravd a úkolem interpreta je hledat jakousi „obecnou pravdu“.

U každé éry by měl reflektovat nejen odlišné kulturní pozadí, různé filosofie, úroveň pokroku, odlišné představy o čase, prostoru, světonázoru, ale také o šíření zvuku, společenské funkci hudby atd. Dle Aimarda má hudba v různých momentech různé významy a interpret by měl hledat různé odpovědi. Říká, že v dnešní době je pro klavíristu velkou výzvou vypořádat se s tak obrovským dědictvím dob minulých, neměl by se však snažit přidávat jeho „dílký“ a dávat je dohromady do jakéhosi monumentu, ale naopak snažit se obnovit ty základní dimenze, jejichž nositelem je daná kultura. Tvrdí, že člověk by neměl mít pouze jeden přístup k nástroji, protože existuje mnoho cest, které vycházejí z daných hudebních období - například s omezeným, romantickým přístupem bude interpret hrát barokní hudbu s romantickým výrazem a technikou, nebo odborník na Stockhausena bude mít mnoho problémů s Chopinem nebo Mozartem. Interpret by se měl pokusit najít způsob jak adaptovat svůj vztah k nástroji, najít si svoje místo a správně vybalancovat „alchymii“ emocí, energie, gest atd., a to vše vždy s ohledem na danou hudební epochu. Ačkoliv podle Aimarda interpret v sobě vždy zosobňuje jeho

národní kulturu, měl by být v neustálém kontaktu s mezinárodní komunitou a dalšími národními hnutími a snažit se všechny tyto vlivy integrovat do své umělecké práce a reflektovat tak současné dění na světové scéně.

### **3.4. Vztah k soudobé hudbě**

V interview s Jeanem-Schmidtem Garre se zmiňuje také o kořenech své vášně pro novou hudbu, které sahají až do jeho útlého dětství. Aby si k tomuto typu hudby interpret vytvořil vztah, je potřeba aby vznikl přirozeně. Odmítá tedy tradiční metody vzdělávání, kdy je vše od začátku „škatulkováno“ do pojmů jako konsonantní („hezký, zpěvný“), disonantní („falešný, škaredý“ atd.) interval nebo „smutný moll“, „veselý dur“ a podobně. Sám by raději už od začátku zdůrazňoval to, že určitý interval je konsonantní v jedné kultuře, ale jiná ho vnímá jako disonantní, anebo fakt, že některé intervaly a souzvuky se v některých kulturách vůbec nevyskytují. Aimard to přirovnává k výuce jazyků v útlém věku, kdy je to pro dítě přirozené a mnohonásobně snažší než ve vyšším věku.

### **3.5. Volba vhodného nástroje a touha po dokonalém zvuku**

Fakt, že klavírista stráví velkou část svého života každodenním několikahodinovým cvičením na stále stejný nástroj, považuje Aimard za „vězení“. Sám je pověstný svými velmi vysokými nároky na klavíry na které hraje na svých koncertech, nebo na které točí desky. Jelikož není z těch pianistů, kteří cestují se svým vlastním nástrojem, přenechává nelehké břemeno na specialistech – ladičích a klavírních technikách v jedné osobě. Velmi podrobný vhled do tohoto zákulisního světa nám otevírá dokument *Pianomania* (2009) režírovaný Lillianem Franckem a Robertem Cibisem. Vedle Aimarda v něm vystupují také pianisté Lang Lang, Alfred Brendel, Rudolf Buchbinder a Julius Drake. Ve filmu můžeme sledovat celý proces přípravy na Aimardovu první bachovskou nahrávku – *Umění fugy*, který započal ve spolupráci s klavírním technikem firmy Steinway&Sons Stefanem Knüpfem už více než půl roku před samotným nahráváním. V prázdném Mozart-saalu ve vídeňském Konzerthausu spolu řeší ty nejjemnější nuance klavírního zvuku a je až podivuhodné jak abstraktní představy o ideálním tónu dokáže Knüpfe

pomocí svého náradí a dovedností zhmotnit do reality. A požadavky to nejsou nikterak jednoduché. V jedné ze scén například Aimard uhodí jeden tón a vysvětluje, že části založené na cembalovém zvuku potřebují „hlubší výraz“ s pocitem echa. Když se Knüpfe zeptá jestli chce „velký, květnatý“ tón anebo více „kompaktní, intimní“ zvuk, Aimard odvětí, že chce obojí. Knüpfe za pomoci náradí provede zásah do mechaniky a Aimard je se změnou spokojen. Ne však na dlouho, protože Aimard vyžaduje mnohem větší variabilitu – vysvětluje že v umění fugy potřebuje „klavichordový rejstřík, cembalový rejstřík, varhanní rejstřík, komorní a symfonický rejstřík“<sup>12</sup>. V jednom dalším případě zase Aimard náhle rozhodne o úplné výměně nástroje.

Neméně zajímavý je další dokument ve kterém se Aimard objevuje - *Note By Note: The Making Of Steinway L1037* režiséra Bena Nilese, kde můžeme vidět například Aimarda v místnosti s několika desítkami klavírů Steinway při vybírání koncertního nástroje před vystoupením v Carnegie Hall – ačkoliv jsou to nejkvalitnější nástroje špičkové úrovně, Aimard chodí od jednoho ke druhému a komentuje jejich nedostatky.

Se vším výše uvedeným poněkud kontrastuje Aimardův výrok z dokumentu *LEGATO: Not Just One Truth*, kde mj. uvedl: „Když sleduji skladatele, jak hrají svoje skladby na různé nástroje – někdy na špatné, někdy na příliš malé, nevhodné, nebo např. staré z počátku dvacátého století - všímám si jejich schopnosti se vždy dokonale adaptovat, mají jasnou vizi a dělají maximum pro to, aby ji zhmotnili co nejlépe za daných podmínek. Podle toho se sám řídím“<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Pierre-Laurent Aimard cit. v *Pianomania* [film], režie Lillian FRANCK, Rober CIBIS, Německo a Rakousko, Oval Filmemacher a Wildart Film, 2009

<sup>13</sup> Pierre-Laurent Aimard cit. v *Legato, The World of the Piano: Pierre-Laurent Aimard, Not Just One Truth* [film]. Režie Jan Schmidt GARRE. Německo, Pars Media a EuroArts Music International, 2009.



#### 4. Aimard – „dvorní klavírista“ skladatelů evropské avantgardy

Aimard mezi klavíristy druhé poloviny dvacátého století poněkud vybočoval – většinu své kariéry se přibližoval spíše tvůrčí činnosti než „pouhé“ interpretaci. Narozdíl od jiných, kteří se věnovali zejména interpretaci hudby dob minulých, on přiváděl k životu hudbu skladatelů současných. Aimard působení po boku skladatelských legend považoval od začátku za velkou příležitost. Jak sám říká, rozhodl se velkou část svého života „být k dispozici“ tvůrcům – oni tvoří díla a on se jich poté „ujímá“. *„Když jste jednoho dne vybrán takovýmto skladatelem, abyste byl ‚jeho‘ interpretem, je to úžasné, je to asi ta nejvýznamnější událost v životě každého interpreta. Ten pocit, že určité skladby by ani nevznikly pokud by jste to nebyl vy, kdo je interpretuje je velmi naplňující a máte pocit, že jste opravdu užitečným.“* svěřuje se Aimard ve filmovém dokumentárním autoportrétu ze série Legato<sup>14</sup>. Již jako náctiletý se seznámil se Messiaenem, v devatenácti letech započal spolupráci s Boulezem, o dekádu později se stal oblíbeným interpretem osobností jako Stockhausen, maďarů Ligetiho a Kurtága, známých pro své nekompromisní interpretační nároky nebo Američana Elliota Cartera. *„Je fascinující, že máme jako interpreti možnost spolupracovat se skladateli, kteří žijí v naší době, v našem prostředí a aktivně tvoří, ukazují nové světy v hudbě i akustice; je skvělé je následovat a objevovat hudbu jejich očima. Ale já jsem interpret, tudíž se vždy pohybuji někde mezi tím abstraktním ideálem a konzumním trhem. (...) Cítím, že mým úkolem je sdílet to co přijímám s publikem, seznamovat je s novými, cizími vyjadřovacími prostředky v hudbě. A publikum to ode mě vlastně očekává.“*<sup>15</sup>, shrnuje Aimard svoji roli prostředníka mezi autorem a posluchačem.

---

<sup>14</sup> Pierre-Laurent Aimard cit. v *Legato, The World of the Piano: Pierre-Laurent Aimard, Not Just One Truth* [film]. Režie Jan Schmidt GARRE. Německo, Pars Media a EuroArts Music International, 2009.

<sup>15</sup> Pierre-Laurent Aimard cit. v *Note by Note: The Making of Steinway L1037* [film]. Režie Ben NILES, USA, Plow Producers, 2008.

## 4.1. Vztah k Messiaenovi

Aimard se v útlém věku seznamoval s moderní hudbou na sérii koncertů nové hudby v Lyonu. Mezi 15-20 žáky jeho první učitelky (Geneviève Lièvre) byl jediným, koho tato hudba oslovila tak intenzivně. Ve dvanácti letech si ho na přijímacích zkouškách na Pařížskou konzervatoř vybrala pedagožka Yvonne Loriod – Maessiaenova žena. „V roce 1969 již byl Maessiaen legendární postavou. (...) Když si mě (Yvonne) vybrala do své třídy, považoval jsem to za zázrak, protože ona byla také uznávanou osobností a zároveň jsem dostal šanci poznat Messiaena.“ Protože Messiaenovi neměli děti, její vztah ke svým studentům byl velmi osobní. Sama Yvonne jej označovala za svoje „prvorozené dítě“. Aimard začal brzy navštěvovat i jejich venkovskou usedlost kde s ní i přímo s ním pracoval na jeho skladbách, což považoval za velké privilegium. S Messiaenovými strávil také týden v Londýně, kde bylo prováděno Messiaenovo monumentální oratorium *Proměna našeho Pána Ježíše Krista (La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ)*, kde měl možnost Messiaena pozorovat při práci na zkouškách, při poslouchání zpěvu ptáků, ze kterých čerpal inspiraci, poslouchat jeho úvahy nebo jednoduše zažít jeho každodenní život. O Yvonne Loriod se Aimard zmiňuje jako o velké osobnosti, která byla sama fenomenální klavíristkou a zároveň Messiaenovou oporou ve všem – jeho interpretkou, manažerkou, sekretářkou, řidičkou... a hlavně inspirací. V roce 1973 se Aimard ve svých šestnácti letech rozhodl přihlásit do Mezinárodní Messiaenovy klavírní soutěže, ikdyž nikdy nebyl příznivcem klavírních soutěží. Považoval to za příležitost jak se více koncentrovat na studium Messiaenovy hudby. Jak sám říká: „Nikdy jsem příliš nemiloval mezinárodní klavírní soutěže, ale u této se mi zdálo, že nevyhnutelná muka budou nakonec přinesou své plody“.<sup>16</sup> Tuto soutěž Aimard vyhrál, což mu umožnilo začít s pravidelným koncertováním.

Aimard se později velmi intenzivně věnoval Messiaenovým skladbám při svém působení v Ensemble Intercontemporain, který zařazoval jeho skladby do repertoáru velmi často. Messiaen byl často přítomen, protože měl blízký vztah k Boulezovi, který soubor vedl. Aimard tak dostával od Bouleze i Messiaena

---

<sup>16</sup> Pierre-Laurent Aimard cit. v PAGET, Clive. Pierre-Laurent Aimard on life with the Messiaens, *Limelight Magazine* [online]. [cit. 2016-04-30]. Dostupné z:

<http://www.limelightmagazine.com.au/features/pierre-laurent-aimard-life-messiaens>

neustálou zpětnou vazbu, kritiku a doporučení k interpretaci jejich skladeb. Messiaenově tvorbě věnoval také několik nahrávek včetně pocty skladateli *Hommage à Messiaen*.

## **4.2. Vztah k Boulezovi**

### **4.2.1. Vzor z dětství**

Boulezova hudba byla pro Aimarda magnetem už od dětství. Již ve dvanácti letech si jako první noty vůbec koupil z kapesného jeho *Sonátu č. 2*. (spolu s klavírním výtahem Beethovenových smyčcových kvartetů). Během studií na konzervatoři Aimard analyzoval jeho skladby – např. *Sonátu č. 1*, nebo kantátu *Le soleil des eaux*, četl jeho knihy a vlastnil mnoho nahrávek jeho skladeb. Aimard také chodil na Boulezovy koncerty, v době kdy přijížděl do Francie se zahraničními orchestry (Boulez byl v té době ve Francii k vidění velmi zřídka, protože střídavě žil a působil v Německu, Velké Británii a Americe). Již v devíti letech Aimard přesvědčil svého otce k cestě do švýcarské Ženevy, kde Boulez dirigoval Beethovena, Bartóka i svoje skladby. Je pozoruhodné, že už v tak mladém věku byl Aimard zcela okouzlen takto poněkud na poslech náročnou hudbou a vzhlížel s obdivem k jejímu skladateli.

### **4.2.2. Působení v *Ensemble Intercontemporain***

Ensemble Intercontemporain je světově proslulý soubor se sídlem v Paříži, který se zaměřuje na interpretaci soudobé artificiální hudby na špičkové úrovni. Byl založen v roce 1972 Pierrem Boulezem s podporou tehdejšího francouzského ministra kultury Michela Guyho. Sestává z jednatřiceti sólistů, kteří jsou zaměstnáni na plný úvazek, aby byly naplněny cíle souboru – kvalita interpretace, propagace hudby dvacátého a jednadvacátého století, podpora mladých hudebníků, skladatelů a dirigentů a osvěta široké veřejnosti. Je to první stálá organizace svého typu na světě. Účelem souboru je také uspokojit poptávku po hráčích schopných ovládat nové interpretační techniky a jsou znalí kompozičních stylů rozšířených v tomto druhu hudby. Soubor sídlí v budově Pařížské filharmonie, v současné době (2016) pod uměleckým vedením Matthiase Pintschera. Soubor odehraje průměrně třicet koncertů ročně, jak ve

Francii, tak i v zahraničí, zejména na mezinárodních festivalech. Pravidelně jsou na jejich koncertech zařazovány premiéry nových skladeb, často psaných na objednávku, přímo pro tento soubor. Velký důraz je kladen na vzdělávání – organizovány jsou koncerty pro děti, tvůrčí workshopy pro studenty, stáže pro budoucí interprety, dirigenty a skladatele atd. Za celou historii souboru jeho repertoár čítá okolo dvou tisíc soudobých děl, z nichž většina byla natočena. Patří mezi ně např. díla Pierre Bouleze, Elliotta Cartera, Luigi Dallapiccoly, Gyorgy Ligetiho, Gyorgy Kurtága a mnoha dalších.

Když v roce 1976 Pierre Boulez nabídl Aimardovi stálé místo v *Ensemble Intercontemporain*, bylo to pro něj naplnění jeho dlouhodobých uměleckých ambicí. Jak sám říká – „*Dlouho jsem v to doufal, že se členství v takovémto souboru stane jednou z mých aktivit, protože v té době nebylo na poli nové hudby nic lepšího. Bylo to pro mě ideální – být obklopen stejně smýšlejícími kolegy, účastnit se denního života takového tělesa, objevovat nový repertoár, nové skladatelé. Byl jsem součástí zázraku – tvoření hudby s Pierrem Boulezem*“.<sup>17</sup> V době kdy do souboru nastoupil Aimard, bylo vše ještě v začátcích – kolísal počet členů, nástroje nebyly v perfektním stavu, Boulez odjížděl často do New Yorku, zkoušelo se na různých místech. Aimard a několik dalších členů se však se ansámblu zcela oddali a pomohli mu přetrvat těžší začátky.

Aimard tuto anabázi považuje za nezapomenutelná léta v jeho životě, jejichž přínos kromě spolupráce s Boulezem spatřuje také v získání mnoha kontaktů na osobnosti z jiných oborů, se kterými byla činnost souboru spjata.

---

<sup>17</sup> Pierre-Laurent Aimard cit. v *Legato, The World of the Piano: Pierre-Laurent Aimard, Not Just One Truth* [film]. Režie Jan Schmidt GARRE. Německo, Pars Media a EuroArts Music International, 2009.

### 4.3. Aimard a Ligetiho dílo

#### 4.3.1. Kolaborace autora s interpretem

Je známo, že Gyorgy Ligeti<sup>18</sup> měl velmi vysoké nároky nejen sám na sebe, ale také na všechny interprety jeho skladeb. Aimard byl jedním z nich, s Ligetím udržoval velmi úzkou spolupráci. Ligetiho hudbu začal studovat na začátku osmdesátých let v době působení v *Ensemble Intercontemporain*. Jejich spolupráce byla ještě intenzivnější na konci osmdesátých let, jejímž vrcholem byla francouzská premiéra Ligetiho první knihy Etud pro klavír v Aimardově provedení. V devadesátých letech Ligeti svěřil Aimardovi provedení premiér skoro všech jeho pozdních klavírních etud (č. 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18 i dodatečně vyňatou etudu *L'arrache-cœur*). Fakt, že Ligeti věnoval dvě z těchto etud přímo Aimardovi (č. 10: *Der Zauberlehrling* a č. 12: *Entrelacs*) poukazuje na to, jak moc si jej jako pianisty vážil. Sám dokonce prohlásil, že Aimardova virtuosita ho inspirovala ke zkomponování jeho nejsložitějších a nejkomplexnějších etud. Prohlásil o něm: „Považuji Aimarda za předního interpreta soudobé klavírní hudby. Své výjimečné postavení na špičkové úrovni si zajistil díky svému technickému mistrovství, poezii svého úhozu a celému spektru jeho odstínů a zejména díky naprostému ztotožnění

---

<sup>18</sup> Gyorgy Ligeti (1923 – 2006) je maďarský skladatel židovského původu, jeden z nejvýznamnějších osobností tzv. avantgardy v hudbě druhé poloviny dvacátého století. Jeho rané skladby jsou ovlivněny Bartókem a Kodályem, v té době se stejně jako oni věnoval maďarské folkové hudbě a čerpal z ní inspiraci. V zasvěcených hudebních kruzích způsobila senzací jeho elektronická skladba *Articulation* (1958), kterou vytvořil po boku Stockhausena ve studiu západoněmeckého rozhlasu v Kolíně (WDR). Širší věhlas mu přinesly skladby *Artikulation* (1958), *Apparitions* (1958-59) a *Atmosphères* (1961). Vymyslel svůj osobitý styl který pojmenoval „mikropolyfonie“ – velké množství kánonů navrstvených nad sebe, které se pohybují v různých tempech a rytmech ve výsledku vytvářejí vertikální clustery a pocit statické hudby. Z dalších významných skladeb jsou to tři díly *Etud pro klavír*, klavírní a houslový koncert s orchestrem, *Hamburg Concerto* pro hornu a komorní orchestr, a také jeho jediná opera *Le Grand Macabre*. Ligeti za své dílo získal nespočet ocenění. Široké veřejnosti je Ligeti znám zejména hudbou k filmu Stanleye Kubricka *2001: Vesmírná odysea (A Space Odyssey)*. Hudba k filmu obsahuje úryvky z jeho skladeb *Atmosphères*, *Lux Aeterna*, *Requiem* a elektronicky upravené verze skladby *Aventures*. Film měl soudní dohru, neboť hudba byla použita bez souhlasu autora. Spor však byl urovnán dohodou a Kubrick pak později použil i další Ligetiho hudbu ve filmech *The Shining* a *Eyes Wide Shut*.

*s duchem a podstatou každého jednotlivého díla*".<sup>19</sup> Aimard si všechny Ligetiho vysvětlivky a doporučení k správné interpretaci jeho skladeb zapisoval do poznámek a vycházel z nich jak při nahrávání jeho kompletního klavírního díla, tak při výuce, masterclassech a přednáškách.

#### 4.3.2. Ligetiho rady a doporučení k interpretaci

Aimard přiznává, že při hlubším ponoření se do Ligetiho díla vyvstane interpretovi řada otázek, se kterými si musí poradit. Ačkoliv jako hlavní zdroj informací interpretovi vždy může posloužit notový zápis, v častých případech samotný skladatel poukazuje na důležitost elementů, které v zápisu nejsou anebo je není možno do notace zapsat. Aimard to popsal v rozhovoru pro *Österreichische Musikzeitschrift* v roce 1984: *„Některá vodítka a pokyny k provedení díla je možné komunikovat velmi detailně – výšky tónů, rytmické struktury, tempo atd. Avšak některé aspekty nelze sdělit se stejnou precizností – nejen dynamiku, ale hlavně ducha celé skladby. Interpret se tedy s těmito elementy musí vypořádat poměrně objektivně – např. s frázováním nebo udržováním formy.*"<sup>20</sup> V tomto kontextu je pochopitelný Ligetiho zájem na intenzivní spolupráci s vybranými interprety, kterým má možnost osobně sdělit jeho záměry ve svých kompozicích a všechny dimenze, které v nich lze najít. Aimard s Ligetím prošel desítkami takovýchto setkání, před koncerty, premiérami nebo nahrávacími frekvencemi. Zmiňuje se také o tom, že úkolem interpreta je rozeznat a určit, které z rad brát velmi vážně a které naopak může relativizovat. *„Všechna doporučení, které jsem od Ligetiho dostal, jsem si zapsal, posléze jsem je klasifikoval a některá nechal stranou – například ta, která byla svázána s kontextem anebo ta, která měla za cíl opravit moje*

---

<sup>19</sup> Gyorgy Ligeti cit. v TSCHIDA, Claudia. Pierre-Laurent Aimard, Styriarte - Artists [online]. 2011 [cit. 2016-04-30]. Dostupné z: <http://styriarte.com/artists/pierre-laurent-aimard-2/>

<sup>20</sup> Pierre-Laurent Aimard cit. v BLEEK, Tobias. Ligeti & Aimard, *Klavier-Festival Ruhr - Explore The Score* [online]. [cit. 2016-04-30]. Dostupné z: <http://www.exploretthescore.org/gy%C3%B6rgy-ligeti-piano-works-performing-ligeti-ligeti-and-aimard.html>

*možná pochybení. Ponechal jsem si ta, která se mi zdála více obecná a u kterých jsem si byl jist nemožností špatného výkladu<sup>21</sup>*

---

<sup>21</sup> Pierre-Laurent Aimard cit. v BLEEK, Tobias. Pierre-Laurent Aimard on Ligeti's performing suggestions *Klavier-Festival Ruhr - Explore The Score* [online]. [cit. 2016-04-30]. dostupné z: <http://www.explorescore.org/gy%C3%B6rgy-ligeti-piano-works-performing-ligeti-ligeti-and-aimard.html>

## 5. Analýza a srovnání vybraných nahrávek

Pro přiblížení Aimardova přístupu k interpretaci soudobé hudby jsem se rozhodl analyzovat tři jeho nahrávky skladeb Gyorgy Ligetiho. Tohoto skladatele jsem zvolil, protože k němu měl Aimard velmi blízký vztah a spolupracoval s ním dvě dekády, během nichž měl možnost pochopit Ligetiho záměry do nejmenších detailů. Z těchto poznatků Aimard poté vycházel při nahrávání Ligetiho klavírního díla a sdílí je dál prostřednictvím svých přednášek a masterclassů. Na těchto tří ukázkách můžeme vysledovat Aimardovo osobité uchopení tohoto dosti náročného hudebního materiálu (ať už po technické stránce nebo po stránce percepce) a objevit spoustu vrstev a detailů, se kterými Aimard pracuje, a které mohou být běžnému posluchači při poslechu těchto skladeb skryté. Zároveň se tyto nahrávky pokusím srovnat s nahrávkami jiného interpreta, který neměl k dispozici tento cenný zdroj - osobní konzultace se skladatelem - a poukázat na z toho plynoucí rozdíly v pochopení a interpretaci této hudby. Pro srovnání jsem zvolil nahrávky švédského klavíristy Fredrika Ulléna<sup>22</sup>, který stejně jako Aimard natočil celé Ligetiho klavírní dílo.

Nejedná se tedy o podrobný rozbor samotných skladeb z kompozičního hlediska, ale analýzu přístupů k jejich interpretaci, ačkoliv pro úplnost jsou uvedeny také okolnosti jejich vzniku a základní kompoziční a strukturální principy, na kterých tyto skladby stojí a které s jejich interpretací besprostředně souvisí.

### 5.1. Gyorgy Ligeti – Etudy: *Etuda č. 13. „Děblový schody“*

Jako první skladbu pro analýzu a srovnání Aimardových nahrávek jsem zvolil Ligetiho *Etudu č. 13. – „Děblový schody“ (L'escalier Du Diable)*, protože je nejdelší a nejdramatičtější ze všech Ligetiho klavírních etud a Aimard se

---

<sup>22</sup> Fredrik Ullén je švédský klavírista, který se specializuje na interpretaci převážně hudby druhé poloviny dvacátého století. Kromě Ligetiho, jehož kompletní klavírní dílo natočil pro vydavatelství BIS má na kontě nahrávky skladeb Kaikhosru Sorabji, Gyorgy Kurtága, Karlheinz Stockhausena, Messiaena a také Liszta nebo Shuberta. Nahrával pro vydavatelství BIS, BMG Classics, Caprice, Donacord a další. Pravidelně koncertuje hlavně ve Skandinávii, Německu, Maďarsku a USA. Ullén má zároveň doktorát z neurovědy a je členem *Prometheus Society* – organizace, která sdružuje osobnosti s vysoce nadprůměrným IQ.



skladatelem její interpretaci osobně konzultoval. Zároveň mě tato etuda ze všech nejvíce hudebně oslovuje. Nahrávka vyšla na albu *Gyorgy Ligeti: Works for Piano vol.3, Études, Musica Ricercata*, které je třetím dílem sedmidílné série *Gyorgy Ligeti Edition* vydavatelství *Sony Classical*.

Etuda byla zkomponována na jaře roku 1993 v Santa Monice v Kalifornii, kde tehdy Ligeti působil jako hostující umělec. Ligeti zde zhudebňuje „nekonečné stoupání a schodiště, které takřka není možné vyšlapat.“<sup>23</sup> Hlavní emoce, které ze skladby vyzařují jsou strach a napětí. Ligeti zde volí několik technik jak tohoto efektu dosáhnout.

Základním principem celé skladby je použití opakujících se rytmických figur složených z „nekonečně“ stoupajících tónů chromatické stupnice. Oné nekonečnosti je docíleno využitím tzv. Shepardovy stupnice<sup>24</sup>. Stoupající noty v pravé ruce plynule dynamicky zesilují a po dosažení vrcholu se pozornost přesune na tutéž figuru ve spodním rejstříku, která ve stoupajícím pohybu pokračuje. Ligeti se zde inspiroval také matematickým fenoménem - tzv. Cantorovým diskontinuem<sup>25</sup>, na kterém je založena expanze a kontrakce neustále repetujících rytmických figur. Osminy na těžkých dobách vyplněné „přiznávkami“ zde postupují dle následujícího schématu - 2+2+3 / 2+2+2+3 / 2+2+2+2+3 / 2+2+2+3 / 2+2+3 atd. Výsledkem kombinace těchto promyšlených výškových a rytmických modulů je navození obrazové představy nepravidelných schodů a konstantní puls vytváří neustálý pocit napětí a pronásledování. Dílo je pro interpreta velmi náročné jak po technické stránce, tak díky potřebě velmi precizní dynamiky, a kvůli množství prolínajících se

---

<sup>23</sup> Gyorgy Ligeti cit. v , STEINITZ, Richard. *György Ligeti: Music of the Imagination*. Boston: Northeastern University Press, 2003. ISBN 1-55553-551-8.

<sup>24</sup> Shepardova stupnice, nebo také Shepardův tón (pojmenovaný po Rogeru Shepardovi, který tento jev popsal) je označení pro zvukovou iluzi, která vzniká na principu zvukové spirály. Souzvuk několika tónů s plynule stoupající nebo klesající výškou (nebo postupující stupňovitě) začne od určitého momentu zeslabovat a pod dosažení určité výšky úplně zmizí. Zároveň se od stejného momentu objeví stejný souzvuk o oktávu (nebo několik oktáv) níže (nebo výše) a po stejný časový úsek zesiluje až do výchozí hlasitosti. Lidský mozek však toto plynulé prolínání nerozpozná. Takto vzniklá smyčka navozuje pocit nekonečného vzestupného nebo sestupného pohybu, ačkoliv ve skutečnosti tón osciluje stále ve stejném výškovém rozsahu.

<sup>25</sup> Cantorovo diskontinuum je matematický pojem označující jistou množinu bodů na přímce. Tato množina má některé velmi zvláštní vlastnosti. Cantorovo diskontinuum bývá také často považováno za fraktál.

patternů a sofistikovaných polyrytmických struktur.

Presto legato, ma leggiero,  $\text{♩} = 30$

\*)  $\frac{12}{8}$  *pp*  
una corda  
quasi senza ped. *cresc. poco a poco*

Obr. č. 2 Začátek *L'Escalier du diable*

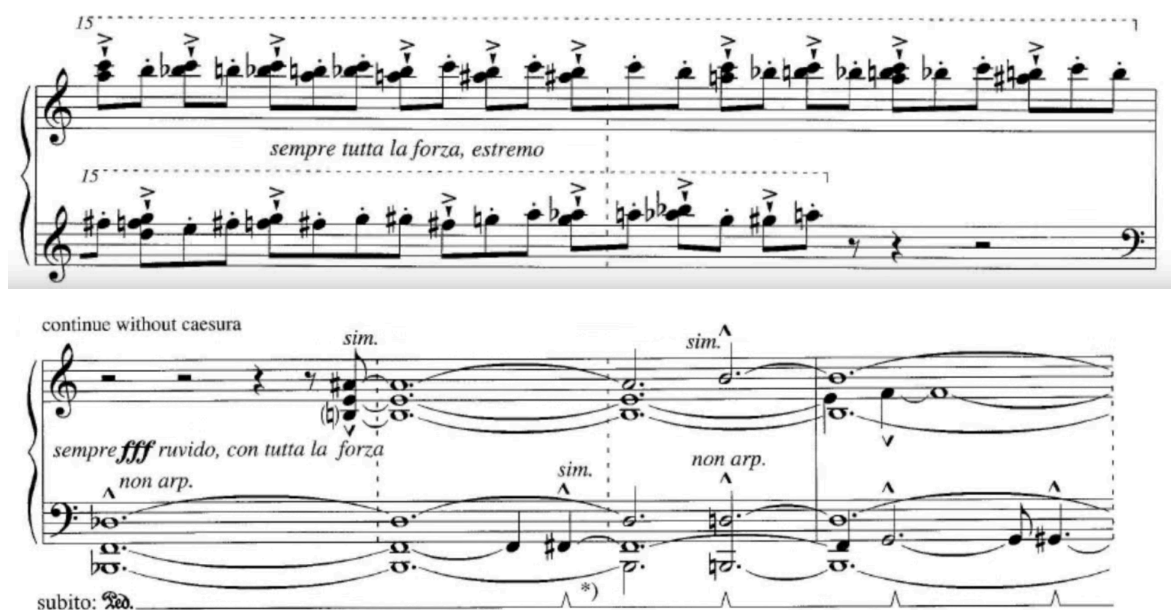
Aimard měl při nahrávání této etudy k dispozici Ligetiho vysvětlivky a doporučení k její interpretaci, díky čemuž můžeme tuto nahrávku považovat za referenční a „autorem schválenou“. Už na první poslech Aimardova provedení je patrná snaha o pravdivost a touha zhmotnit ducha skladby, což jsou základní jím proklamované hodnoty. Nenalezneme zde snahu o prvoplánovou virtuozitu a takzvanou hru „na efekt“, ikdyž tato etuda k tomu může svádět. Tento fakt můžeme vyzorovat hned na začátku díky zvolenému tempu úvodní části. Aimard si volbou spíše pomalejšího tempa nechává více prostoru k precizní práci s detaily, drobnými dynamickými nuancemi a podrobnou deklamací rytmických hodnot.

V první části (takty 1 – 25) Aimard věnuje velkou pozornost výraznému pulsu, který je takřka metronomický, bez epresívních rubát a vln. Expresivitu zde ztělesňuje podrobná deklamace všech stoupajících rytmických figur (obr.č. 2), drobnokresba v dynamice a schopnost udržet dlouhotrvající napětí a gradaci k několika vrcholům, které se v této části nacházejí, a znásobené napětí k úplnému vrcholu v taktu 26. Z Aimardovy hry je patrný pocit „zdolávání“ každého „schodu“, i ve velmi slabé dynamice je schopen každý krok vydeklamovat a zatěžkat – posluchač se tak může ztotožnit s pocitem velkého úsilí, které je však marné, zbytečné, které nikam nevede. Po dosažení každého dílčího vrcholu Aimard přejde do velmi náhlého subito pianissima, které jen podporuje onen pocit sisyfovské „marnosti“ – návratu na začátek, stoupání od znova. V taktu 10 (čas 0:52) kde se v pravé ruce poprvé objeví nad pulsující levou rukou melodie, se Aimard řídí Ligetiho poznámkami a melodii hraje tak jako by „něco vysvětloval, jako kdyby s někým nesouhlasil“<sup>26</sup>. Od času 3:44 můžeme pozorovat „souboj“ obou rukou, které se

<sup>26</sup> György Ligeti cit. v poznámkách Pierra Laurenta Aimarda, Étude 13: *L'escalier du diable*, *Klavier-Festival Ruhr - Explore The Score* [online]. [cit. 2016-04-30] dostupné z:

navzájem přebíjejí akcenty a velmi dlouhou gradaci až k vrcholu (čas 2:13) (obr. č. 3) .

Následující část (od taktu 26) Aimard hraje monstrózním zvukem, ze kterého číší obrovská dramaticčnost, fyzický i psychologický zápas. Posluchač nabývá dojmu, že ten, kdo stoupá po oněch schodech byl těsně před cílem shozen zpět dolů a už nemůže dál.



Obr. č. 3. závěr gradace k vrcholu

V čase 2:33 slyšíme zvuk imaginárních zvonů, Aimard hraje stále ve fortissimu a neopouští tempo, v čase 2:50 v subito pianissimu velmi kontrastně zhudební ozvěnu těchto zvonů – jeho zvuk připomíná klavíristu hrajícího v obrovském sále za spuštěnou oponou, je zde patrný zřetel na polyfonické vedení všech hlasů. V postupném crescendo a zahušťování pohybu Aimard hraje jakousi polyrytmickou hru, kdy spolu obě ruce jakoby „bojují“. Poté následuje „repríza“ (čas 3:50) a dlouhá gradace ve které Aimard doslova „vystřeluje“ rytmické figury v pravé ruce doprovázené bohatými akordy v plném zvuku v levé až k závěrečnému mohutnému souzvuku který nechává doznívat dlouhých 48 vteřin.

Fredrik Ullen k této etudě zvolil poněkud odlišný přístup, při srovnání na první poslech je zřejmých hned několik zásadních rozdílů. Zaprvé je to zejména tempo, které Ullen zvolil téměř o polovinu vyšší a také absence

jistého řádu ve skladbě jako celku. V Ullenově provedení se setkáváme v částech s stoupajícími rytmickými figurami s větším počtem rubát, dynamických vln a tím je poněkud narušován pravidelný metrický puls, který je u Aimarda zřejmý od začátku až do konce (v částech, kde je ho zapotřebí). Ullen skladbu pojal více virtuózně a efektně, avšak dle mého soudu poněkud na úkor emocí a pocitů, která chtěl Ligeti touto hudbou vyjádřit. Pocit marného úsilí a „těžkého našlapování“ se po poslechu jeho úvodní části nedostavuje, spíše má posluchač dojem, že se jedná o tokátu bez žádného hlubšího významu. Jednotlivé „nášlapy na schody“ nemají patřičnou váhu a interpret je ve vysoké rychlosti „přeběhne“, stejně tak chybí naléhavost v tématu v taktu 10 (čas 00:43). Postrádám také větší dynamické zvraty po dosažení dílčích vrcholů (málo přehnaná subita). V následujících taktech oproti Aimardovi také ve větší míře využívá pedalizace a v kombinaci s rychlým tempem, absencí precizní deklamace jednotlivých akcentů a polyrytmů a agogickými vzruchy může v posluchači vyvolat pocit chaosu. Po dosažení vrcholu nemá Ullen zdaleka tak mohutný zvuk jako Aimard, ale postupně se k němu dostává. Rozdíl je také v provedení „zvonů“, kde Aimard důsledně dodržuje tempo a u Ullena jsou patrná mírná rubáta. V čase 2:30 kdy nastupuje jakási „ozvěna zvonů“ má velmi příjemnou barvu ačkoliv Aimard ze hraje ještě subtilnější pianissimo. Závěrečná gradace se u Ullena vyznačuje mnohem větším využitím pedálu a pospěchem k závěru, Aimard si závěrečné harmonie v levé ruce umí náležitě „vychutnat“.

Obě tyto nahrávky jsou na vysoké interpretační úrovni a oba pianisté disponují velkou hudební představivostí a výbornou technikou. Dle mého dojmu však Aimard více pochopil záměr skladatele u této skladby a podařilo se mu věrně zhudebnit představu „děblových schodů“. Musíme mít samozřejmě také na paměti, že velkou výhodou mu byl osobní vztah s Ligetim a znalost významů a dimenzí, které tomuto dílu propůjčil.

## **5.2. Gyorgy Ligeti – *Musica Ricercata***

*Musica Ricercata* je cyklus jedenácti menších klavírních skladeb, který Ligeti komponoval v letech 1951 až 1953. Pochází s období, kdy Ligeti hledal cesty jak opustit zavedené skladatelské postupy a oprostít se od Bartókova vlivu. Pokoušel se doslova „z ničeho“ vytvořit nové, vlastní kompoziční techniky. *Musica Ricercata* jejíž název je odvozen od ricercaru – polyfonní

imitační formy, která je považována za předchůdce fugy, je jakýmsi Ligetiho „průzkumem možností“, během něž si kladl otázky: „Co můžu provést s jednou notou? S její oktávou? S intervalem? S dvěma intervaly? Co můžu provést se specifickými rytmickými vzájemnými vztahy, které by mohly posloužit jako základní prvky k utváření rytmů a intervalů?“<sup>27</sup>. Cyklus má jedenáct vět s názvy:

*I. Sostenuto – Misurato – Prestissimo*

*II. Mesto, rigido e cerimoniale*

*III. Allegro con spirito*

*IV. Tempo di valse (poco vivace – « à l'orgue de Barbarie »)*

*V. Rubato. Lamentoso*

*VI. Allegro molto capriccioso*

*VII. Cantabile, molto legato*

*VIII. Vivace. Energico*

*IX. (Béla Bartók in Memoriam) Adagio. Mesto – Allegro maestoso*

*X. Vivace. Capriccioso*

*XI. (Omaggio a Girolamo Frescobaldi) Andante misurato e tranquillo*

Na popud dechového kvinteta *Jeney Quintet* upravil Ligeti v roce 1953 šest vět (II, V, VII, IX, X) pro toto obsazení a pojmenoval je *Šest bagatel*.

Spoujícím rysem těchto jedenácti vět je využití tzv. tříd tónových výšek - Ligeti se v každé větě omezuje pouze na určitý počet tónových výšek a vytváří tak vlastně určité módy. V první větě jsou to pouze dva tóny, v druhé tři, v třetí čtyři atd. Každá z částí tak má svoji nezaměnitelnou „náladu“, jejíž kolorit je tvořen právě omezeným spektrem tónů, Ligeti občas některý z tónu „schválně“ dlouho nepoužije a po čase jej využije jako kontrastní prvek, nebo moment překvapení (například tón D v závěru úvodní věty, která se jinak celá odehrává pouze na tónu A ve všech oktávách).

Pro analýzu a srovnání jsem zvolil dvě věty – IV, a VII, které poslouží jako dobrý vzorek díky jejich odlišnému, kontrastnímu charakteru. Obě věty v Aimardově interpretaci opět srovnám s provedením Fredrika Ullena.

---

<sup>27</sup> Gyorgy Ligeti cit. v , STEINITZ, Richard. György Ligeti: *Music of the Imagination*. Boston: Northeastern University Press, 2003. ISBN 1-55553-551-8.. str. 54

### **5.2.1. IV Tempo di valse (poco vivace – « à l'orgue de Barbarie »)**

Tato věta by se dala označit za neklidný, kolísavý, nepravidelný valčík. Třídobé metrum je zde občas narušeno dvoudobým, což působí jako „škytnutí, škobrtnutí“. Melodie může na první poslech připomínat Chopinův *Minutový valčík*. Název věty odkazuje na valčíkový puls s charakterem flašinetu (francouzsky *l'orgue de Barbarie*).

Při poslechu Aimarda i Ullena je patrný příměr s hráčem na flašinet, který otáčí klikou v kolísavém tempu. Projevuje se to v rubátech a v dynamických vlnách a kontrastech. Aimard je však z tohoto pohledu poněkud střídmější než Ullen. Zatímco Aimard ze začátku udržuje kulatou, až chopinovskou barvu a tempové a dynamické vzruchy dělá v jejím rámci, Ullen již v prvních taktech provádí velmi „přemrštěná“ rubáta a dynamické kontrasty na malých úsecích. Aimard se pohybuje v rámci pulzů valčíkových těžkých dob, který i přes výkyvy zůstává podvědomě zachován. U Ullena je puls často narušován, zejména častým „čekáním“ na první příznávku valčíku, což u Aimarda neslyšíme. Ullen si také mnohem více zakládá na kontrastech a přehnanější expresivitě např. hned při první cežůře (Aimard – čas: 0:27, Ullen – čas: 0:30) – zatímco Aimard zůstává stále v jedné zvukové barvě a pauzu udělá pouze nepatrnou a pokračuje dál ve stejném duchu, Ullen tuto plochu vygraduje do forte a odsazení – pauzu udělá více než dvojnásobně dlouhou. Stejně tak i v dalším místě zvratu (Aimard čas 0:58, Ullen čas 1:06). V taktu 54 se objeví kontrastní tón gis v oktávách, který je v daném kontextu překvapením. Aimard si toto překvapení náležitě „vychutná“ včetně následujících šesti taktů (čas 1:13 – 1:28) – věnuje této krátké kontrastní ploše více času i pozornosti každé notě. Ullen, který si hraje v celé větě s kontrasty mnohem více než Aimard, kupodivu tuto plochu provede bez zvláštní pozornosti (čas 1:25 – 1:37). Závěrečnou reprízu oba interpreti provedou v podobném duchu jako na začátku, přičemž Aimard si v úplném závěru více hraje s časem.

**Tempo di Valse (poco vivace - „à l'orgue de Barbarie")** ♩. = 96 \*)

The image shows a musical score for a piece titled "Tempo di Valse (poco vivace - „à l'orgue de Barbarie")" with a tempo marking of ♩. = 96 \*. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system shows a melodic line in the right hand with dynamics p, grazioso, and cresc. poco, and a steady accompaniment in the left hand.

Obr. č. 4. Tempo di valse - začátek

### 5.2.2. VII Cantabile, Molto Legato

Sedmá věta je v rámci cyklu jedinečná naprostou separací melodie a doprovodu. V levé ruce je ostinátní figura složená se sedmi osmin (7/8 metrum), která zní, kromě závěrečné cody, v neměnné podobě po celou délku věty. Nad touto poněkud mechanickou vrstvou se line kantilénové téma ve třídobém metru. Nejedná se však o exaktní polyrytmii, kde se předpokládá s propočítaným překrýváním dob. Je o dvě naprosto nezávislé vrstvy, které kromě toho, že mají vlastní rychlost pohybu a vlastní metrum i tempo, mají také zcela odlišné charaktery. Na stále stejném podkladu zazní téma nejprve v sólovém hlase, poté dvojhlasně v paralelním pohybu, následně přejde do dvojhlasé imitační polyfonie (kánonu) a posléze do kombinace dvojhlasého paralelního pohybu s třetím hlasem, který jej imituje. V závěru se ozve téma ozve ještě dvakrát (v paralelním dvojhlasu) o oktávu výše a poté o dvě oktávy výše – spolu s piano a pianissimo dynamikou zde působí jako reminiscence sebe sama. Po jeho doznění přijde poprvé změna v doprovodu, ačkoliv není velká (stejně ostináto, ale oktávu, později o dvě výše) avšak v kontextu této skladby je dosti výrazná. Závěrem Ligeti několikrát zopakuje poslední tři tóny ostináta, které nakonec splynou v trylek a závěrečnou tóniku.

**Cantabile, molto legato**  
♩ = ca. 116 \*\*\*)

□□□□□ = ca. 88 \*\*)

una corda  
con moto, giusto  
)

*p*

*pp* sempre molto leggero  
quasi senza ped.

*simile sin al fine*

pochiss. ped. sin al fine

Obr. č. 5. *Cantabile, Molto Legato* – začátek

Aimard na této nahrávce dokonale odděluje tyto dvě vrstvy a umísťuje je do prostoru. Ostináto v levé ruce, které zní v prvních vteřinách samostatně – tak aby mohl posluchač identifikovat jeho melodickou linku – Aimard s nástupem tématu přesune do pozadí, kde jej posluchač po chvíli vnímá jako jednoditou a zcela autonomní plochu. Tempo volí takové, aby bylo stále možno vydeklamovat všechny tóny figury, avšak zároveň aby v neustálých repetičích vznikala textura, sónický tónbr spíše než „prstové cvičení“. Není tedy přehnaně rychlé ani příliš pomalé. Zároveň Aimard dodržuje *quasi senza pedale* uvedené v zápisu a artikulace se tedy pohybuje přesně někde mezi staccatem a legatem. Je podivuhodné jak se mu daří zachovat během celé čtyřminutové věty statickou a neměnnou barvu této textury – vyhýbá se akcentům anebo zdůrazněným dobám, žádná nota nevyčnívá. V čase 3:18, když se ostináto přesune o oktávu výše udělá Aimard stříh a od prvního momentu hraje v jiném, mlhavějším tónbr. A ještě jinou barvu nastolí v následujícím skoku o další oktávu výše. Posluchač má dojem jako by v trojrozměrném prostoru Aimard přesouval tuto vrstvu jako blok, z místa na místo – zleva doprava a z popředí do pozadí a nakonec úplně do ztracena. Závěrečný trylek (kde Aimard exceluje v mikroagogice) ústí do tónu tóniky se jakoby vypaří v mlze. Aimard zde v plné síle ukazuje kolik dynamických i barevných dimenzí díky své technické vyspělosti a rozlišovacímu citu dokáže ve svém úhozu zhmotnit.



Naproti tomu melodie v pravé ruce si „žije vlastním životem“. Nad ostinátní texturou „pluje“ ve třídobém metru kantiléna, kterou Aimard neustálým tahem, mikrodynamikou a mikroagogikou udržuje v tenzi, ale zároveň z něj vyzařuje klid a naprostá uvolněnost. Současně si dává pozor na to, aby i v rámci tohoto „zpěvu“ byly precizně vysloveny všechny drobnější rytmické noty (zejména dvojice šestnáctin objevujících se v roli zdvihu). Druhý a třetí hlas se postupně k sopránu plynule přidávají, bez toho aby na ně musel upozorňovat – každému dá Aimard svoje místo v prostoru a nechává ho zpívat „svoji píseň“. Údery do kláves jsou vždy měkké a působí, jak by jen navázaly na již znějící tón v jeho představě.

Je zajímavé srovnat Aimardovo provedení s Ullinem. Nahrávky jsou si mnohem podobnější než u předešlých dvou rozebíraných skladeb. Ullin v této větě volí téměř totožné tempo jako Aimard a také od sebe odděluje tyto dvě nezávislé vrstvy. Kantilénové téma hraje Ullin také zpěvným tónem a tahem avšak mám pocit, že jeho úder není tak měkký a „oběhující se z ničeho“ jako Aimardův. Rozdíl můžeme slyšet také v poněkud odlišné artikulaci ostináta v levé ruce, ve kterém hraje osminy více non-legato a dle mého názoru nevytváří takovou plasticitu jako Aimard. Jinými slovy nemám pocit, že melodii slyším „přímo přede mnou“ a doprovod „za oponou“ jako u Aimarda. Ostináto zůstává v neměnné barvě i v závěru, kdy se téma přesune do vyšších oktáv. Občas mám také pocit, že slyším pravidelný puls nejspodnějšího tónu figury (velké F), které působí mírně akcentované (nejspíše neúmyslně), což ale vytváří také docela zajímavý efekt. Jiný přístup Ullin také zvolil v závěru, kdy ostináto nastoupí o oktávu výše (čas 3:21) – zůstává stále ve stejném tónu a nepracuje s umístěním v prostoru tak jako Aimard, narozdíl od něj ještě udělá před závěrečným trylkem crescendo a coda tak vyzní zcela jinak než u Aimarda. Ačkoliv je mi Aimardovo pojetí bližší, nedá se dle mého soudu říct, že správně je jedno nebo druhé, obě pojetí mi přijdou zajímavá a originální.

## Závěr

Psaní této práce mělo pro mě bylo přínosem v několika ohledech. Během čerpání informací z dostupných pramenů jsem mohl proniknout do velmi pestrého Aimardova profesního života a jelikož sám jsem se vydal ve své umělecké dráze poněkud odlišným směrem, bylo pro mě velmi poutavé a obohacující nahlédnout do zákulisí a všední reality kariéry světově uznávaného profesionálního klavíristy dnešní doby, věnujícího se vážné hudbě – zejména hudbě soudobé. Příjemně mě překvapily jeho názory a rady interpretům, z nichž mnohými se sám ztotožňuji – například ten, že čím dříve si interpret najde „svoje místo“ v hudebním světě, tím lépe pro jeho další rozvoj. Díky této práci jsem si také rozšířil obzory v oblasti tvorby pro klavír druhé poloviny dvacátého století a některá díla mě nadchla natolik, že zvažuji jejich nastudování. Myslím, že Pierre-Laurent Aimard by si u nás rozhodně zasloužil větší pozornost.

## Seznam použité literatury a pramenů

Knižní zdroje:

**STEINITZ, Richard.** György Ligeti: Music of the Imagination. Boston: Northeastern University Press, 2003. ISBN 1-55553-551-8.

Audiovizuální zdroje:

***Legato, The World of the Piano: Pierre-Laurent Aimard, Not Just One Truth*** [film]. Režie GARRE, Jan Schmidt. Německo, Pars Media a EuroArts Music International, 2009.

***Note by Note: The Making of Steinway L1037*** [film]. Režie Ben NILES, USA, Plow Producers, 2008.

***Pianomania*** [film], režie Lillian FRANCK, Rober CIBIS, Německo a Rakousko, Oval Filmemacher a Wildart Film, 2009

Elektronické zdroje:

**CHURCH, Michael.** Pierre-Laurent Aimard interview on bringing György Ligeti's work to life, *The Independent* [online]. 2015, [cit. 2016-04-30]. Dostupné z:

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/pierre-laurent-aimard-interview-on-bringing-gy-rgy-ligetis-work-to-life-10270724.html>

**HEWETT, Ivan.** Aldeburgh Festival: interview with Pierre-Laurent Aimard *Daily Telegraph* [online]. 2009, [cit. 2016-04-30]. Dostupné z:

<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/classicalmusic/5438061/Aldeburgh-Festival-interview-with-Pierre-Laurent-Aimard.html>

**EICHLER, Jeremy.** In a time of Babel, the pianist as polyglot [online]. 2013, [cit. 2016-04-30]. Dostupné z:

<https://www.bostonglobe.com/arts/music/2013/08/03/interview-with-pierre-laurent-aimard-directing-tanglewood-festival-contemporary-music/zORNBVpNufKgECygsVUmpK/story.html>

**GRIFFITHS, Paul.** MUSIC; Bringing Out the Family Ties Of New and Old Music *New York Times* [online]. 2001, [cit. 2016-04-30]. Dostupné z:

<http://www.nytimes.com/2001/12/02/arts/music-bringing-out-the-family-ties-of-new-and-old-music.html?pagewanted=all>

**PAGET, Clive** Pierre-Laurent Aimard on life with the Messiaens, *Limelight Magazine* [online]. [cit. 2016-04-30]. Dostupné z:

<http://www.limelightmagazine.com.au/features/pierre-laurent-aimard-life-messiaens>

**CLARK, Philip.** From The Canyons to the Stars. *Limelight Magazine* [online]. 2016 [cit. 2016-04-30]. Dostupné z:

<http://www.limelightmagazine.com.au/features/canyons-stars>

**SERVICE, Tom.** Pierre-Laurent Aimard opens a world of imagination in Ligeti's piano music, *The Guardian* [online]. 2015 [cit. 2016-04-30]. Dostupné z:

<http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2015/jul/20/pierre-laurent-aimard-ligeti-piano-music-etudes>

**BLEEK, Tobias.** Ligeti & Aimard, *Klavier-Festival Ruhr - Explore The Score* [online]. [cit. 2016-04-30]. Dostupné z:

<http://www.explorethescore.org/gy%C3%B6rgy-ligeti-piano-works-performing-ligeti-ligeti-and-aimard.html>

**STONE, Maddie.** Artist Transforms Classical Music Into Stunning Fluorescent Light Show, *Gizmodo* [online]. 2015 [cit. 2016-04-30]. Dostupné z:

<http://www.gizmodo.com.au/2015/06/artist-transforms-classical-music-into-stunning-fluorescent-light-show/>

**FRANCO, Michael.** Mesmerizing video brings cutting-edge brilliance to Bach, *Cnet* [online]. 2015, [cit. 2016-04-30]. Dostupné z:

<http://www.cnet.com/news/mesmerizing-video-brings-new-brilliance-to-bach/>

**MIDGETTE, Anne.** Pianist Pierre-Laurent Aimard talks about taking time off for Bach, *The Washington Post* [online]. 2014 [cit. 2016-04-30]. Dostupné z:

[https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/pianist-pierre-laurent-aimard-talks-about-taking-time-off-for-bach/2014/10/30/e2dc2b8a-5f77-11e4-8b9e-2ccdac31a031\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/pianist-pierre-laurent-aimard-talks-about-taking-time-off-for-bach/2014/10/30/e2dc2b8a-5f77-11e4-8b9e-2ccdac31a031_story.html)

**GASSER, Nolan.** Pierre-Laurent Aimard Exclusive Interview: October 28, 2011, *Classical Archives* [online]. 2011 [cit. 2016-04-30]. Dostupné z:

[http://www.classicalarchives.com/feature/aimard\\_interview2.html](http://www.classicalarchives.com/feature/aimard_interview2.html)

**BATTLE, Laura.** Pierre-Laurent Aimard on Aldeburgh and Britten. *Financial Times* [online]. 2014 [cit. 2016-04-25]. Dostupné z:

<http://www.ft.com/intl/cms/s/2/096fc0e0-df67-11e3-8842-00144feabdc0.html>

**TSCHIDA, Claudia.** Pierre-Laurent Aimard, *Styriarte - Artists* [online]. 2011 [cit. 2016-04-30]. Dostupné z: <http://styriarte.com/artists/pierre-laurent-aimard-2/>