

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Skladba

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**LIGETIHO KOMPOZIČNÍCH TECHNIKY, JAKO INSPIRAČNÍ ZDROJ
PRO VLASTNÍ KOMPOZIČNÍ PRÁCI
(S HLAVNÍM ZŘETELEM KE KLAVÍRNÍ TVORBĚ)**

Soňa Vetchá

Vedoucí práce: prof. Ivan Kurz

Oponent práce: prof. Václav Riedlbauch, MgA. Radim Bednařík

Datum obhajoby: 7. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Composition

s

BACHELOR'S THESIS

**USING COMPOSITIONAL TECHNIQUES IN THE WORK OF GYÖRG
LIGETI AS A SOURCE OF INSPIRATION FOR MY OWN
COMPOSITIONAL WORK (FOCUSING ON PIANO MUSIC)**

Soňa Vetchá

Vedoucí práce: prof. Ivan Kurz

Oponent práce: prof. Václav Riedlbauch, MgA. Radim Bednařík

Datum obhajoby: 7. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Ligetiho kompoziční techniky, jako inspirační zdroj pro vlastní kompoziční práci (s hlavním zřetelem ke klavírní tvorbě)

vypracovala 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 pojednává o Ligetiho kompozičních technikách obecně a zároveň se speciálním zaměřením na klavírní tvorbu v postupné periodické posloupnosti. Obsahem práce jsou z velké části analýzy klavírních děl, hlavně tedy cyklus *Musica Ricercata* a vybrané *Klavírní etudy*, srovnání podobností *Musici Ricercaty* a Bartókova *Mikrokosmu*, jimž je věnovaná samostatná kapitola, která přímo navazuje na rozbor *Musici Ricercaty*. Je zde i zmínka o Ligetiho působení v Kolíně nad Rýnem a seznámení se s klíčovými postavami evropské avantgardy té doby – konkrétně s Karlheinzem Stockhausenem.

V samém závěru je stručná analýza autorčiny bakalářské kompozice s názvem *Sen* pro klavír a komorní orchestr, která v některých aspektech uplatňuje obdobné techniky, jako Ligeti ve svých skladbách (zejména v klavírních etudách).

Bakalářská kompozice: SEN (pro piano solo a komorní orchestr)

Klíčová slova

Ligeti, Musica Ricercata, mikropolyfonie, klavírní etudy, polyrytmie.

Summary

This bachelor's thesis deals with the issue of Ligeti's compositional techniques in general and with special focus on his piano works in periodical manner. Thesis contains analyzes of piano works, mainly *Musica Ricercata* and selected *Piano Etudes*, compares *Musica Ricercata* and Bartók's *Microcosm* to which whole chapter is assigned later in this work. Thesis also mentions the importance of Ligeti's work in Cologne and his acquaintance with key figures of the European avant-garde of that time, with Karlheinz Stockhausen in particular.

At the end of this thesis we address author's own bachelor composition *Dream* for piano and chamber orchestra, which in some ways uses the same techniques Ligeti used in his piano etudes.

Bachelors composition: DREAM (for piano solo and chamber orchestra)

Keywords

Ligeti, Musica Ricercata, micropolyphonie, piano etudes, polyrhythm.

Poděkování

Chtěla bych co nejvřeleji a nejsrdečněji poděkovat mému pedagogovi hlavního oboru a zároveň vedoucímu mé bakalářské práce prof. Ivanu Kurzovi, který mi pomohl svojí trpělivostí, tolerancí, odborností, rozmanitými inspiračními podněty a skvělým lidským přístupem.

Dále velmi děkuji své rodině, která mi poskytla životní podmínky pro to, abych se touto prací mohla zabývat, a zároveň i mým přátelům, kteří při mně věrně stáli.

Mé poděkování patří taktéž Zdeňku Šimkovi za cenné korektorské rady v celé práci.

Obsah

ÚVOD	9
1. STRUČNÝ NÁSTIN ŽIVOTNÍCH VÝCHODISEK GYÖRGA LIGETIHO	11
2. UŽITÍ RŮZNÝCH KOMPOZIČNÍCH TECHNIK V SOULADU S JEDNOTLIVÝMI PERIODAMI JEHO VÝVOJE	13
2.1 INVENCE	16
2.2 MUSICA RICERCATA	18
2.2.1 I. část – <i>Sostenuto</i>	18
2.2.2 II. část – <i>Mesto rigido e ceremoniale</i>	19
2.2.3 III. část – <i>Allegro con spirito</i>	21
2.2.4 IV. část – <i>Tempo di Valse</i>	22
2.2.5 V. část – <i>Rubato Lamentoso</i>	23
2.2.6 VI. část – <i>Allegro molto capriccioso</i>	25
2.2.7 VII. část – <i>Cantabile molto legato</i>	26
2.2.8 VIII. část – <i>Vivace energico</i>	27
2.2.9 IX. část – <i>Adagio Mesto (in memoriam of Béla Bartók)</i>	28
2.2.10 X. část – <i>Vivace Capriccioso</i>	29
2.2.11 XI. část – <i>Andante misurato e tranquillo, (Omaggio Girolamo Frescobaldi)</i>	30
2.3 SROVNÁNÍ DVOU KLAVÍRNÍCH CYKLŮ SKLADATELŮ BARTÓKA A LIGETIHO – MIKROKOSMOS – MUSICA RICERCATA	31
2.3.1 <i>Mikrokosmos</i>	31
2.3.2 <i>Musica Ricercata</i>	32
2.3.3 <i>Hlavní společné rysy obou příkladových částí</i>	33
2.4 BARTÓK A LIGETI – OBECNÉ SROVNÁNÍ CHARAKTERISTICKÝCH RYSŮ	34
2.4.1 <i>Střední období – Kolín nad Rýnem – ovlivnění Stockhausenem</i>	35
2.5 VÝBĚR Z KLAVÍRNÍCH ETUD	38
2.5.1 <i>Klavírní etudy – výběr, I. díl</i>	39
2.5.2 <i>Klavírní etudy – výběr II. díl</i>	40
2.5.3 <i>Klavírní etudy – výběr III. díl</i>	42
3. INSPIRAČNÍ VLIVY V AUTORČINĚ TVORBĚ – KLAVÍR A KOMORNÍ ORCHESTR	45
ZÁVĚR	48
POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE	
SEZNAM NOTOVÝCH UKÁZEK	51
SEZNAM ZKRATEK	52

Úvod

Inspiračním zdrojem této práce je dílo skladatele Györga Ligetiho a jeho užití specifických kompozičních technik, zejména v jeho klavírní tvorbě. Pro skladatele, jako tomu bylo v případě autorky práce, je nejlepším způsobem seznámení se s Ligetiho tvorbou vlastní interpretace jeho skladeb. Autorka zvolila za užší oblast zpracovávaného díla skladby určené pro klavír, protože esteticky i kompozičně blíže odpovídají její vlastní hudební řeči a oblasti hudebního zkoumání.

Jak bylo uvedeno, vlastní interpretace těchto děl nám zprostředkovává lepší vhled do Ligetiho kompozičních technik. Je důležité, s jakým dílem se posluchač či interpret seznámí nejdříve. A protože sólová skladba pro cembalo s názvem *Continuum* autorku práce oslovila, vznikla u ní touha objevit i další aspekty Ligetiho tvorby. V tomto hledání objevila především cyklus *Musica Ricercata*, který částečně evokuje spojitost s *Mikrokosmem*, vícedílným klavírním dílem skladatele Bély Bartóka, s nímž je v této práci porovnáván. Mezi nejobtížnější kusy klavírní literatury, zvláště po stránce technické, patří všechny tři díly Ligetiho *Klavírních etud*, kterými se také budeme podrobněji zabývat – a to z hledisek kompoziční analýzy a interpretace.

Zaměříme se na Ligetiho kompoziční vývoj s důrazem na klavírní tvorbu v periodické posloupnosti, tzn. v závislosti na okolnostech jednotlivých období, ovlivňujících myšlení, stylistiku, inspirační zdroje a přístupy k hudbě. Dále na specifika jeho hudebního jazyka, srovnávání jeho kompozičních východisek ve vybraných dílech, atd.

Za podstatné období v jeho myšlení a zároveň v získávání nových pohledů, stylů a kompozičních metod, je považováno za klíčové jeho setkání s Karlheinzem Stockhausenem a Gottfriedem Michaellem Koenigem v době jeho návštěvy v Kolíně nad Rýnem. V časovém sledu jeho tvorby se jedná o středové období, v němž se nejvíce věnoval elektroakustické tvorbě. Hlavním důvodem jeho příklonu k elektroakustice byla spolupráce právě se Stockhausenem a Koenigem. Převážnou část Ligetiho skladeb však tvoří hlavně hudba instrumentální a komorní (v raném období dominuje hudba vokální). Elektroakustická hudba zabírá v jeho tvorbě nejmenší podíl, avšak

zkušenosti v této oblasti využíval i v dalších svých skladbách pro tradiční akustické nástroje.

Ligeti je bezpochyby jednou z nejvýraznějších a nejprogresivnějších postav hudební scény 20. a počátku 21. století. Jeho klavírní tvorba autorku zároveň inspirovala k napsání absolventské práce pro klavír a orchestr. Pozdější část práce se rovněž věnuje vlivu Ligetiho na vlastní kompoziční práci a přínos nových rozměrů kompozičního myšlení a rozšíření obzorů autorky. Dalšími záměry je, popsat již zmíněnou bakalářskou skladbu a uplatněné inspirační vlivy v rámci její celkové koncepce.

V závěru práce se zaměříme na stručné porovnání jednotlivých kompozičních období G. Ligetiho mezi sebou, od samotného začátku přes střední období až po úplný závěr skladatelových tvůrčích let.

Pozn. autorky: předpokládáme, že k prostudování této práce má čtenář k dispozici notový materiál uváděných děl a postup sleduje průběžně s prací. Rozsah zpracovávaného notového materiálu neumožňuje přidat tento jako přílohový aparát.

1. **Stručný nástin životních východisek Györga Ligetiho**

György Sándor Ligeti byl maďarsko-rakouský hudební skladatel, který se narodil 28. května 1923 v Târnăveni v Rumunsku a zemřel 12. června 2006 ve Vídni. Své vzdělání získával na konzervatoři v Kluži, kam se jeho rodina přestěhovala již v jeho dětství. Za druhé světové války byli Ligetiho rodiče internováni v koncentračních táborech, vzdělání Ligetiho se tím na určitou dobu přerušilo. Po skončení druhé světové války se vrací zpět ke studiu na Akademii Ference Liszta v Budapešti, kde ho vyučovali např. Pála Kadosi, Ferenc Farkas a v teoretických předmětech Zoltán Kodály.

Ligeti procházel během svého života poměrně rozmanitým evolučním procesem a to jak z hlediska kompozičního, tak i po stránce estetického cítění. Bylo to dáno vlivem mnoha různých inspiračních zdrojů, např. maďarskou lidovou hudbou, indonéskou hudbou, inspirací africkou hudbou a převážně její typickou rytmikou, s níž Ligeti později pracoval různými způsoby v nemalém počtu svých kompozic.

První období

Zpočátku byl velmi ovlivněn svými současníky, jednalo se v první řadě o serialisty. Zabýval se do hloubky i elektroakustickou hudbou, se kterou rád experimentoval a vytvářel různé pokusy. Všeobecně známá je Ligetiho záliba v komplikované rytmické struktuře. Problematice rytmiky – zejména polyrytmie se věnoval celý život v celé své tvorbě.

Druhé období

Mezi jedno z nejdůležitějších východisek co se týče kompozičních technik, patří jednoznačně mikropolyfonie (jedná se převážně o kanonické vrstvení hlasů na sebe). Jedná se o druh polyfonní textury objevené právě Ligetím. Později byl tento počín charakterizován názvem *Ligeti Sound*. Z našeho pohledu jde o projev jeho osobní originality po stránce hudební a výrazové, na první poslech slyšitelné a pro jeho díla zcela charakteristické. V mikropolyfonii jde o strukturu, která je velmi komplikovaná a neprůhledná, přičemž každá melodická linka má svůj vlastní přísný proces daný Ligetiho vypracovanými principy. Díla, v nichž je tato technika přímo ukázková, jsou

Atmosféry pro orchestr, *Zjevení* a *Lux Aeterna* (pro sbor). Příklady mikropolyfonie má i ve mnoha klavírních skladbách (avšak užívá jich méně).

Třetí období

Skladba *Melodien pro orchestr* (1971), je jedním z prvních kusů, ve kterém se začíná promítat postupné proměňování Ligetiho kompozičního stylu. Kombinuje zde starý a nový způsob kompozice, je zde patrný odklon od mikropolyfonie. V každé z vrstev mění nebo má různá tempa, či tónové výběry. Nově pojatá stylistika v jeho skladbách je patrná především v dílech *Tři kusy pro dva klavíry* (1976) a *Horn Trio* (1982). V tomto období poprvé uslyšel mikrointervalovou hudbu v Kalifornii od skladatele Harryho Partche, kterého jmenoval někým jako spoludohlážitel a konzultantem jeho kompozice (*Horn Trio*), *Monument selbstportrait bewegung* a dalších děl.

V tomto období je podstatou bohatší harmonická textura v kombinaci se všemi jednotlivými vrstvami. V jeho novém stylu se inspiroval maďarskou lidovou hudbou, matematickými pojmy – fraktály, polyrytmika atd.

Od roku 1980 György Ligeti často mluvil o svém obdivu k africké hudbě, která ho velmi inspirovala v jeho tvorbě.

V posledních zhruba dvaceti tvůrčích letech jsou výrazným prvkem obzvláště obdivuhodně používané náročné rytmické figury a práce s nimi. Tento rys se stal pro Ligetiho jednou ze základních charakteristik. Ostatní hudební složky, jako harmonie či forma, jsou tradičněji pojímány než v jeho kompozicích z roku 1960. V období práce na klavírních etudách je velmi výrazné použití techniky vrstvení, tzn. vícepásmovosti, např. každé pásmo má svůj různě se opakující rytmický pattern (vzorec) v podobě nějakého polyrytmu. Pomocí systému využívajícího pulsaci a číselné rytmické poterny, či počítačem vygenerované matematické fraktály (křivky), se chtěl Ligeti vzdálit od serialismu a dalších již zaběhnutých konvencí.

2. Užití různých kompozičních technik v souladu s jednotlivými periodami jeho vývoje

V následující kapitole se stručně zaměříme na rozdíly a postupy ve skladatelských technikách, které se v průběhu Ligetiho života vyvíjely. Zjistíme, že některé doznaly rozšíření a dalších zpracování, jiné v průběhu práce opouštěl a nahrazoval zdroji inspirace, s nimiž se v životě postupně seznamoval a přicházel do kontaktu.

Rané období

Ještě před tím, než byl Ligeti ovlivněn elektroakustickou hudbou a Stockhausenem, zabýval se Bartókem, který byl v ranějším období jednou z jeho hlavních inspirací. Společnou měli také zálibu ve folklórní hudbě, kterou aplikovali do svých děl. Mezi jeho počiny v tomto období patří rozhodně elektroakustická hudba, kterou se poměrně krátce, avšak velmi intenzivně zabýval, jde o období let 1957-1958. Přímou s tím souvisela jeho emigrace do Rakouska a Německa. Zde se setkal s již zmíněným Karlheinzem Stockhausenem, který mu v této oblasti pomohl rozšířit obzory. Společně s Gottfriedem Michaellem Koenigem ho hlouběji zasvěcovali do této problematiky i při vytváření jeho prvních kompozic ve studiu, a dokonce mu dopomohli k místu spolupracovníka Studia pro elektronickou hudbu v rozhlasu v Kolíně nad Rýnem. V tomto dvouletém období s elektroakustickou hudbou různě experimentoval například s různými druhy sytezátorů, používal spektrograf (např. ve skladbě *Glissandy*), oscilátory, různé filtry apod.

Mezi jeho kompozice v tomto období patří např. elektronické kusy *Glissandy* (zde využil Fibanochiho posloupnost), *Artikulation*, *Pièce électronique no. 3* a další.

Ligeti své nabyté poznatky v elektroakustické hudbě, u níž zjistil, že taktéž jako hudba instrumentální nedisponuje zcela neomezenými prostředky, ačkoliv jejich škála je velmi rozmanitá, později aplikoval různými způsoby právě na hudbu instrumentální.

Mikropolyfonní období

Ligetiho technika mikropolyfonie, pocházející z období šedesátých let, má přímou souvislost s původní polyfonií. Rozdílem mezi nám známou klasickou polyfonií a Ligetiho mikropolyfonií je hlavně v tom, že v klasické polyfonii pozorujeme vedení dvou a více hlasů podle přísných kompozičních pravidel, již od dávné hudební evropské historie. Oproti tomu mikropolyfonie je založená na podstatně hustší, neprůhledné a komplikovanější faktuře (která může obsahovat až na 20 kanonických hlasů). Vnímání hudby tohoto typu je značně matoucí a téměř nelze sledovat jednotlivé hlasy, spíše je sluchem identifikovatelná jako shluky zvukových objektů. Více, než například pevně dané harmonické sledy nebo jiné tradičnější prvky a techniky, je zde výraznějším prostředkem témbrová a rytmická složka, se kterou se v čase pracuje s jejími proměnami v závislosti na textuře nebo kontextu dané skladby. Co se týče významu jednotlivých pásem, jsou si z hlediska tektoniky zcela rovnocenné. Tato technika pracuje s každým hlasem či motivem jako s individuálním objektem, přičemž je jednotlivě klade přes sebe a tím pádem vzniká vícevrstevnatá plocha, jejíž odchylky jsou vnímatelné v drobnějším měřítku. Nejedná se o širokoplošnou gestiku, ani o čistě témbrovou plochu. Jde o kompoziční techniku, která vyžaduje cit pro detail, dění a proměňování struktury, které se odehrává v drobných odchylkách, tedy v mikrorozměrech.

Ligeti tuto techniku aplikoval jak na hudbu instrumentální (orchestr, kvartet, sólo apod.), tak i v elektroakustické kompozici. Mikropolyfonie by se dala také nazvat něčím jako *organizovaným zvukovým chaosem*, jehož jednotlivé procesy ovšem nejsou zdaleka nahodilé. Každé samostatné pásmo má svůj přísný proces a jednotlivé sekce odlišnou texturu. Nejprůlomovější nejen v tomto ohledu, ale i z hlediska kompozičního vývoje je orchestrální skladba *Atmosféry*. Celkové vyznění hudby na základě této techniky a používáním mnoha vzájemně se dobře pojících barevných prostředků, vyznívá celem ve výsledku homogenním dojmem.

Notová ukázka č. 1: Příklad mikropolyfonie v orchestrální skladbě *Atmosféry*

Zdroj: The Idiomatic Orchestra: *Ligeti – Atmospheres Score*. [online]. [cit. 2016-04-24]. Dostupné z: <http://theidiomaticorchestra.net/wp-content/uploads/2014/08/Figur107.gif>

Postmoderní období – procesní změna kompozičního stylu

Další fází Ligetiho kompozičního vývoje je přechod z práce s mikropolyfonickými texturami do podstatně méně komplikované a přehlednější struktury. Již nepracuje s tak extrémně nahuštěnou fakturou, ale je zde patrna již mnohem srozumitelnější práce s rytmickou složkou kompozice. Avšak rytmiku nechápe zdaleka elementárním způsobem, stále je ve své podstatě ve většině případů spíše fragmentovaná, ačkoli vše je v mírnějším měřítku oproti předchozím uměleckým počínům. V tomto období byl nejvíce ovlivněn etnickou (evropskou) hudbou. Šlo v první řadě o folklór a lidové písně.

Dále Ligetiho v této době velmi poutala africká hudba, jejíž vliv je pro toto období více než dominantní. Inspiraci v této oblasti zužitkoval v mnoha klavírních dílech, např. v jednotlivých částech všech tří dílů *Klavírních etud*. Inspiroval se z ní hlavně rytmikou, nikoliv zvukovostí – z děl nebyly slyšitelné rysy africké hudby. Dále používáním hemiol, zpracováním charakteristické

africké pulsace v kombinaci s evropským typem užívání pulsu. Ve své podstatě, co se týče shrnutí toho, jak zacházel s rytmickou složkou hudební kompozice, jde především o různé kombinace polyrytmů, specifických vymyšlených rytmických patternů (různě nebo cyklicky se opakujících), nebo užití principu určité etno-rytmiky.

Další podstatnou složkou je tónové uspořádání, které vychází např. z utvoření vlastního modu, používání dvanáctitónové kostry (v závislosti na podstatě konceptu dané skladby), pracuje s dělením oktávy, např. do dvou nezávislých tónových skupin (jako tomu je v klavírní etudě *Desordre*, pravá ruka hraje jenom na černých klávesách a levá na bílých). V tomto a hlavně v pozdějším kompozičním období je pro něj častá neterciová stavba souzvuku, která je charakteristickým pojítkem v rámci celku. Dále pracoval s polytonalitou, bimodalitou a různě v rámci svých konceptů kombinoval disonantní a konsonantní prvky.

2.1 Invence

Ligetihova skladba pro sólový klavír nazvaná *Invence* o délce přes jednu minutu, je jednou z jeho nejranějších kompozic, kterou napsal krátce po druhé světové válce v roce 1948. Napsal ji ještě v rámci svých studií na Akademii Ferenze Liszta v Maďarsku a věnoval ji skladateli Györgu Kurtágovi, který byl jeho blízkým přítelem.

Jedná se o skladbu do jisté míry inspirovanou bartókovskou stylistikou, hranou ve svižnějším tempu (záleží na interpretaci), čtyřdobém taktu s postupně gradujícím charakterem. V tomto období s velkým zájmem věnoval čas analýze klavírní tvorby Bély Bartóka, která na něj velmi silně zapůsobila. Dále je zde důležitým inspiračním zdrojem dílo Johana Sebastiana Bacha, konkrétně studoval jeho techniku kontrapunktu. Ligeti se jeho kompozičními postupy pouze inspiroval, použil je jako kostru, co se vedení hlasů či harmonie týče. Zacházel s nimi však podle své představy.

Rytmická složka neobsahuje žádné složité ani nepravidelné rytmické figury či fragmenty, které v Ligetihovi tvorbě často sledujeme. Naopak je s ním zacházeno ‚po Bachovsku‘. Celá *Invence* se neodehrává v žádné specifické tónině a nemá ani předznamenání, avšak je zde bohatě zastoupené užití chromatiky ve všech jednotlivých hlasech a to jak z pohledu horizontály, tak i

vertikály v průběhu celé kompozice. Co se týče užívání intervalů, jsou zde z hlediska stavby a melodického vývoje v první řadě nejdůležitější kvartové intervaly (obzvláště *triton*), na druhém místě z pohledu četnosti užití jsou intervaly kvintové. Obrys jednotlivých melodických linek také obsahuje sekundové a terciové intervaly, které ovšem mají spíše funkci průchodných tónů dotvářejících melodické fráze – výplně mezi kvartovými body v rámci textury. Kvarty a kvinty jsou vlastně stěžejními body melodické kostry.

Po výrazově-interpretovní stránce je zde na první pohled jasná bachovská stylistika a frázování, které jsou slyšitelné i v rámci interpretace. Artikulace je soustředěna tedy pouze na *legato*, *portamento*, bohaté užití odtahů a *staccato*, která jsou notačně psána se znakem *staccato* nad notou, ale interpretačně prováděna jako *non legato*.

Risoluto ♩ = 88

mf

quasi senza fine

p

Notová ukázka č. 2: Úryvek z úvodu Ligetiho *Invence*.

2.2 Musica Ricercata

Klavírní cyklus jedenácti skladeb s názvem *Musica Ricercata* napsal Ligeti v letech 1951-1953. Později na objednávku různé části přeinstrumentoval do různých obsazení, například pro dechový kvintet.

2.2.1 I. část – Sostenuto

The image shows a musical score for the first part of Ligeti's *Musica Ricercata*. It consists of three systems of piano notation. The first system is titled "Sostenuto" with a tempo marking of a quarter note equal to 66 (♩ = 66). It features a treble and bass clef with a 4/4 time signature. The music is characterized by a constant, low-register accompaniment in the bass clef, primarily using the note 'a' (A) in various octaves. The treble clef part consists of chords and single notes, with dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *f* (forte). Pedal markings ("ped.") are present under the bass line. The second system is titled "Misurato" with a tempo marking of a quarter note equal to 106 (♩ = 106). It features a treble and bass clef with a 4/4 time signature. The music is characterized by a constant, low-register accompaniment in the bass clef, primarily using the note 'a' in various octaves. The treble clef part consists of chords and single notes, with dynamic markings of *pp* (pianissimo). The third system continues the "Misurato" section with similar notation.

Notová ukázka č. 3: Úvod I. části – Sostenuto.

První věta z cyklu *Musica Ricercata* s názvem *Sostenuto*, je krátký klavírní kus, jehož tónový výběr obsahuje pouze dva tóny. Celá skladba je zkomponovaná pouze z tónu ‚a‘ v různých oktávních transpozicích. Až na závěr, kde se objeví poprvé a naposled tón *d*. Tón *a* je vlastně *ostinátním* prvkem celé skladby, který se proměňuje v čase.

Hlavním evolučním aspektem kompozice je tedy rytmus, jehož struktura se vyvíjí od ‚prosté‘ až po postupné zahušťování faktury. Rytmičké dění je zvýrazněno a podpořeno užíváním *ligatur*, akcentace nebo expresivní artikulace. Tempa jsou ve skladbě dohromady dvě (čtvrtěová délková hodnota = 66 a druhá čtvrtěová = 106). V průběhu celé plochy se jemně proměňuje přesný tep tempa v závislosti na různých agogických či výrazových změnách.

Hlavní používanou rytmickou hodnotou je osminová nota, z které je vytvářen hlavní proud ,charakteristického rytmického tepu‘.

V úseku *A* skladba začíná ve vysoké akcentované a silné dynamice. V úseku *B*, tj. od místa změny tempa přechází do *pp* a v dalším úseku *C* – spolu se *stringendem* – zrychlováním, nastupuje dynamika *ff* a v závěrečném úseku *D* následuje pokyn hrát maximálně možné *forte* včetně akcentace po celou zbývající plochu – celé hrát dvěma prsty – prvním a druhým současně.

V úseku *A* a *D* (mimo užití pravého pedálu) pracuje s prostředním *sostenuto* pedálem. Používá ho jako barvu pro úvod a závěr skladby, pomocí neslyšitelných stisků. V závěru zazní poprvé tón *d*, po jehož úderu pod pedálem v pravé a levé ruce, následují neslyšitelně stiskávané dvojjzvuky v podobě kvarty *a-d* v pravé ruce a v levé kvinta *d-a* – vše hrané *sostenuto* pedálem. Celá tato oblast v závěru je vypsána v podobě čtyřtaktové prodlevy.

2.2.2 II. část – Mesto rigido e ceremoniale

Mesto, rigido e ceremoniale ♩ = 56

senza ped.

pp una corda

con ped. *)

Notová ukázka č. 4: Úvod II. části – Mesto rigido e ceremoniale.

Druhá věta má, stejně jako první, svůj vyhraněný tónový výběr, který obsahuje pouze tři tóny *e*, *f*, *a*, *g*. Kus má délku neúplných čtyř minut. Prochází celkem čtyřmi tempovými změnami a zároveň je celá plocha bohatá na *rubata* a různá tempová vlnění v návaznosti na přechody mezi

jednotlivými frázemi. Práce s časem zde tvoří podstatnou charakteristiku celkové plochy.

Základním stavebním kamenem je úvodní jednohlasé čtyřtaktové téma složené z tónů *e* a *f*, které po jeho odeznění zazní opět v podobě oktáv. Následuje doslovné zopakování jednohlasého tématu z úvodu, avšak rozdílem je odlišná artikulace a to konkrétně *sforzata* na každé druhé době, která utváří z hlediska vnímání matoucí změnu pulsace. V dalším, v pořadí opět čtyřtaktovém úseku, se zopakuje podruhé téma v oktávové variantě. Před nástupem úseku *B* je takt s generální pauzou, který má funkci doznívání (za podpory pedalizace) předchozí plochy, tedy úseku *A*.

Úsek *B* začíná prvním nástupem tónu *g* v délce sedmitaktové plochy. V celé této oblasti je pouze tón *g*, jehož rytmické hodnoty přechází z celé noty do repetovaných dvaatřicetin. Jedná se o nepravidelně vypsané *accelerando* za podpory akcentace na každé hodnotě, která umocňuje gradační napětí směrem k bodu zlomu, tzn. k místu pasáže prudce zrychlujících dvaatřicetin. S přidáváním tempa klesá přiměřeně i dynamika do úplného pianissima, čímž utváří jistou míru kontrastu a tím uzavírá první plochu.

Posledním je úsek *C*, který je kombinací materiálu předchozích úseků *A* a *B*. Celý úsek je rozdělen na dvě menší čtyřtaktové plochy a závěr. První plocha je kombinací hlavního motivu s rytmizovanými figurami tónu *g*, které jsou místy zdvojené akcentovanými oktávami. Na tuto plochu plynule navazuje hlavní čtyřtaktové téma v oktávové verzi, vzaté doslovně z druhé plochy v úseku *A*. Těsně před závěrečnou pasáží je opět vložená generální pauza na doznění předchozí plochy. Závěrečná pasáž je jakýmsi dovětkem a kombinací předchozího materiálu v rychlé zkratce. Závěrečný sled tónů *g* plynule zpomaluje a zároveň stahuje dynamické napětí až do extrémního a sotva slyšitelného pianissima.

Pedalizace je zde používána jen omezeně a to konkrétně jen v plochách hlavního tématu ve verzi oktáv, kde je pedál měněn s úderem jednotlivé noty (v tomto případě osminy). V reminiscenci tématu, v úseku *C*, je přibrána ještě *una corda*. Hlavní téma (v jednohlase) je hráno *senza pedale* po celou plochu skladby. V dílu *B* je pedál brán v celé ploše s každou reálně hranou notou.

2.2.3 III. část – Allegro con spirito

Allegro con spirito ♩ = 176

f tre corde

pp una corda

8b. staccatissimo, leggiero

Notová ukázka č. 5: Úvod III. části – Allegro con spirito.

V pořadí třetí věta je svou charakteristikou taneční, velmi temperamentní a hravá a její celková délka je přes jednu minutu. Tónový výběr se skládá tentokrát ze čtyř tónů. Jsou to tóny *c*, *e*, *es*, *g*. V průběhu skladby je jakýmsi opakujícím se bodem tón *c*, který vnímáme jako hlavní tónové centrum celé plochy. Tonální průběh má základ v C-dur a c-moll, které se spolu v některých místech dokonce kříží. V průběhu celé skladby se nemění tempo (čtvrtová = 176), pouze jsou místy užita *rubata* pro větší podpoření celkového napětí. Co se týče rytmické složky, i ta má svůj omezený notově délkový výběr: šestnáctinové, osminové a čtvrtové notové délkové hodnoty.

Stěžejní je zde hlavní motiv, který se nachází hned v úvodu poprvé v tónině c-moll a později v C-dur. V plochách, které po úvodní následují, se toto proměňuje v závislosti na okolním dění. Úvod tvoří čtyřtaktová introdukce, která plynule navazuje na úsek A, v němž je variováno počáteční téma. Poprvé za doprovodu pasáží rozložených osmin, podruhé v podobě protijdoucího komplementárního rytmu (střídavě v pravé nebo levé ruce), přecházejícího v *unisono* rytmus, až k *ostinatu*. Další částí je úsek A' a závěr. Zde se protíná hlavní motiv skladby v C-dur s téměř totožným motivem v c-

moll, které se kombinují a rozvíjí až do konce k závěrečné pasáži, končící generální pauzou, kterou uzavírá staccatovaný tón velké C v dynamice *pp*.

Pedály používá v celé skladbě dva: pedál *una corda* používá obzvláště pro *ostinata* hraná v pianissimu; a pedál *tre cordu* používá méně, spíše jako prvek pro zvýraznění tónu nějaké konkrétní plochy. Artikulace je po většinu celé skladby vázána k jedné konkrétní notě. Šestnáctinová nota je hrána vždy pod obloučkem v *legatu*, osminová ve *staccatu* (při gradaci např. v běhu směřujícím do *ff* má ještě akcenty) a nota čtvrtová má předepsané *tenuto*. Výraz celého kusu je velmi expresivní, má čistou a celkem snadno čitelnou strukturu. Evoluční stránka hudby v této části je jasně znatelná, avšak proces celkově plyne pomalými krůčky až ke konci. Ve skladbě nejsou patrné žádné velké zvraty ani extrémní kontrasty mezi jednotlivými plochami a přesto je skladba velmi expresivně a energicky založená.

2.2.4 IV. část – Tempo di Valse

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

The image shows a musical score for piano accompaniment. It is divided into two systems. The first system shows a bass line with a steady eighth-note accompaniment and a treble line with a long rest. The second system shows the treble line entering with a melodic line, marked with dynamics like 'p', 'grazioso', and 'cresc. poco'. The bass line continues with the same accompaniment pattern.

Notová ukázka č. 6: Úvod IV. části – Tempo di Valse.

Čtvrtá věta je z hlediska rytmu celá ve valčíkovém stylu, avšak zajímavé na tom je, že zde Ligeti používá *rubata* poněkud výrazněji, než je jejich obvyklá funkce. Pomocí *rubata* místy velmi výrazně deformuje tempový a rytmický průběh skladby. Místy dojde k úplnému pozastavení – pouze na krátkou dobu, tak, aby nebyla narušena stavební struktura. K narušování tepu používá ‚vpády ticha‘ do v plném proudu probíhající struktury v podobě jednotaktových generálních pauz. Trvání plochy je přes dvě minuty. Tempo

je po celou dobu jediné (půlová nota = 96), přesto se zde výrazně pracuje s vlněním, v tomto případě pravidelného času (rytmu), což je pro tento kus charakteristické. Jde o psychologicko-matoucí prvek, který si pohrává s vnímáním a pozorností posluchače.

Tónový výběr je sestaven z tónů *a, b, f#, g, g#*. V předznamenání máme jeden křížek (*f#*), a jedno béčko (*b*), které platí po celou délku skladby. Plocha je rozdělitelná na tři hlavní formální části po úvodní introdukci – *ABA'*. Levá ruka má předepsané ostinátní doprovodné basy, které opisují harmonii a melodiku od počátku až do konce. Pravá ruka je typická ‚valčíkovská taneční‘ melodie, která je doprovázena ostinatně.

Prvním dílem je pětiktová introdukce v podobě ostinátního basu, která uvádí čtyři tóny z pěti z celkového tónového základu skladby (*b, f#, a, g*). Pátým tónem, který ale není v této pasáži použit, je tón *g#*. Celá pětiktová introdukce je v třídobém taktu, až na čtvrtý takt, který je ve dvoudobém. Má funkci malého zdvihu (*cezury*) mezi jednotlivými frázemi, v podobě mírného pozastavení – přirozeného třídobého pulsování. Tento prvek je i určitým způsobem hrubým orientačním bodem v tektonice a zároveň v přechodech mezi různě dlouhými částmi a frázemi. Stejný princip se odehrává v celé kompozici.

Jediným novým prvkem ve skladbě je osmitaktová mezivěta, umístěná mezi dílem *B* a *A'*, ve které se hudební dění postupně zastaví před opětovným návratem tématu. Pouze v této části je využit poslední tón z výběru – *g#*, jež je melodickým centrem celé mezivěty.

2.2.5 V. část – Rubato Lamentoso

Rubato. Lamentoso (♩ ca. 40) ^{*)}

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked *f pesante* and *con ped.*. The second system is marked *molto pesante*. The piece concludes with a final chord and a fermata over the final note.

Notová ukázka č. 7: Úvod V. části – Rubato Lamentoso.

V pořadí pátá věta na posluchače svým výrazem a charakteristikou působí závažněji, než předchozí části. Tónový výběr se zde (pouze z hlediska počtu tónů) rozšiřuje o další tónovou výšku. Jedná se o tuto šestici: *c#, d, b, as, f, g*. Co se týče charakteru a rytmiky celé skladby, už název *Rubato Lamentoso* hodně napovídá – skladba mění tempa, užívá četná rubata. Metrum a hlavně rytmická struktura je velmi čistá a pravidelná (převážně užívá osminové hodnoty), přesto pokyn k interpretaci *play freely* („hrej s volností/s mírnou nepřesností“) má tento dojem určitým způsobem narušit. Tedy tempová vlnění mají přímou návaznost na celkový výraz a napětí v průběhu melodických frází, místy zatěžkávané konce frázových oblouků utvářejí dojem větší závažnosti a to především po stránce výrazové.

Po formální stránce můžeme větu rozdělit do tří dílů *ABC*. Základem je počáteční čtyřtaktové téma, z kterého se odvíjí celá plocha jak po stránce tektonické, tak evoluční. Ačkoliv se nejedná formálně o variace, je s tématem v průběhu skladby takovým způsobem nakládáno. Poté, co téma dozní, je různými formami variováno a zacházeno s ním, jako kdyby šlo o variace na konkrétní téma. *ABC* jsou tedy tři nejvýraznější způsoby zpracování tématu v konkrétních úsecích.

Závěr je v podstatě *coda* na tónu *g*, na jejímž konci se přidávají neslyšitelné stisky – v pravé i levé ruce, obsahující tóny tónického kvintakordu G-dur, které jsou na ploše ještě jednoho taktu pro doznění skladby, čímž je podtrženo vyznění efektu neslyšitelných stisků, které se zde objevují poprvé.

2.2.6 VI. část – Allegro molto capriccioso

Allegro molto capriccioso $\text{♩} = 108$

senza ped.

f *cresc.*

piu f *ff martellato, poco pesante*

Notová ukázka č. 8: Úvod VI. části – Allegro molto capriccioso.

Je vůbec nejkratší věta z celého cyklu. Jeho délka je necelá jedna minuta v tempu (půlová nota = 180). Jsou zde také patrné časté změny metra taktů. Tónový výběr obsahuje tentokrát tónů sedm: *e*, *c#*, *b*, *a*, *f#*, *d* a *g*. Plocha je jednodílná a obsahuje před koncem doslovnou reminiscenci tématu, ke které je připojený čtyřtaktový závěr, který obsahuje všechny tóny z výběru, až na tón *g*. Hlavní motiv této věty je složen z tónů *e*, *c#*, *h* a *a*, které jsou zároveň tónovou kostrou celku. Ustáleným předznamenáním je *c#* a *f#*, přesto celá hudební plocha není v tónině D-dur ani tedy v h-moll. Jde o neúplnou tóninu A-dur, ve které má skladba bezpochyby tónový základ a je jedním z hlavních prvků, co se týče tektoniky a typické charakteristiky skladby.

Výrazově je tato část velmi bohatá na práci s artikulací. Zejména jde o výrazný prvek opakujících se staccatovaných či akcentovaných osminových běhů, které kontrastují s plochami obsahující čtvrté hodnoty jako *legatové* či *portamentové* plochy. Technika *staccata* je tedy pro tento kus typická a charakteristická. V partituře i na první poslech jsou jasně slyšitelné znaky kanonické techniky, která je patrná hned v počátku skladby ještě v rámci hlavního tématu, a to v podobě utváření imitačního tónově totožného protihlasu vůči hlavnímu tématu. Celá tato plocha je složená z hlavního opakujícího se motivu *e*, *c#*, *h*, *a*. Zmiňované kanonické typy ploch jsou prokládány různorodými mezivěťmi, které buď vychází z materiálu

skladby, nebo přináší zcela nový počín. Například v podobě akordických pasáží.

Pedalizace je zde poměrně často využívaným ténbrovým prvkem. V úvodu a při závěru je pokyn *senza pedale*, z důvodu uvedení hlavního tématu, jehož charakteristikou jsou ostrá *staccata*. Ve střední pasáži se střídá *una corda* a *tre corda*.

2.2.7 VII. část – Cantabile molto legato

The image shows a musical score for the introduction of the VII. part, titled "Cantabile molto legato". The score is in 3/4 time and features a piano (p) dynamic. The right hand plays a melodic line with a long slur, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. The score includes performance instructions such as "una corda con moto, giusto", "pp sempre molto leggero quasi senza ped.", and "simile sin al fine". A tempo marking of ca. 116 is indicated.

Notová ukázka č. 9: Úvod VII. části – Cantabile molto legato.

Sedmá věta je naprosto odlišným počinem, než předchozí jednotlivé části cyklu. Na první poslech je zde zřejmá silná inspirace lidovou hudbou, a tedy i výraznou melodikou, která má v tomto případě zřetelně lyrický charakter. Jak jsme již zmínili, lidová hudba byla jedním z inspiračních zdrojů v Ligetiho tvorbě, a to především v ranějším období. Co se týče tónového výběru, narostl počet používaných tónů opět o jeden, tedy pracuje s osmi tónovými výškami: *f, c, es, b, g, d, a, as*.

Z tektonického hlediska je plocha dělena na ostinátní pásmo v levé ruce a na tematickou práci v pravé. V ostinátovém pásmu Ligeti používá z celkového osmitónového výběru pouze pět tónů po celou dobu (*f, c, es, g, b*), avšak před samotným koncem a v posledním taktu ostinat mění jejich polohy, popř. naruší a zpomalí tempo. Pásmo melodické (pravá ruka) má

charakter nárůstu vrstev od počátečního uvedení jednohlasé melodie k postupnému komplikování faktury v podobě přidávání se jednotlivých hlasů ve stylu kontrapunktické práce (konkrétně synkopický kontrapunkt), jejímž vrcholem je tříhlas a na konci se vrátí zpět do dvojhlasu, ve kterém i skončí. Formálně je skladba pojatá jako postupně se vrstvicí kánon. V úplném závěru je opětovně uvedené téma ve dvojhlasé verzi o oktávu výš ve stylu malé reminiscence a v levé ruce dobíhá ostinátní plocha s *diminuendem* do pianissima a skončí trilkem.

2.2.8 VIII. část – Vivace energico

Notová ukázka č. 10: Úvod VIII. části – Vivace energico.

Osmá věta z cyklu o délce přibližně 1'10" svým obsahem působí jako tanec, kde můžeme opět vidět jasnou inspiraci lidovou hudbou, jejíž stylistika se velmi podobá folklórním lidovým tancům.

Tónový výběr je devítitónový (*d, es, b, c#, a, g, g#, c, f#*), avšak je zde patrný konkrétní tón, který je centrem a zároveň hraje důležitou roli ve tvaru obrysu melodické linie z hlediska horizontálního vedení a taktéž i v pozici souzvukové vertikály. Jedná se o tón *e*, který je užíván (až na jednu výjimku ve střední ploše) v celé skladbě, a to v pozici vrchního hlasu melodie pravé ruky v různých oktávových transpozicích. Kdybychom tedy odstranili ostatní hlasy v akordech a nechali jen vrchní tóny, skladba by byla rytmizovanou linií na jednom tónu. Tedy konkrétně *e* v různých polohách. Rozdílně je zpracována linie pravé ruky ve střední kratší ploše, kde je s tónem *e* zacházeno v podobě hlavní horizontály v rámci melodického dvojhlasu, oproti

němuž je vedená v levé ruce stále stejná – tanečně-akordická struktura. Po odeznění plochy se zpět navracíme do stejného předchozího principu.

2.2.9 IX. část – Adagio Mesto (in memoriam of Béla Bartók)

Adagio. Mesto $\text{♩} = 58$

wie tiefe Glocken / like low-sounding bells
pp una corda

Haltepedal / sustaining ped.

8b

Notová ukázka č. 11: Úvod IX. části – Adagio Mesto.

Devátá věta je věnována památce skladatele Bély Bartóka. Svým charakterem jde o závažnou plochu poměrně expresivního obsahu. Výběr tónů čítá deset tónů v rámci různých oktávových transpozic ($c\#$, $a\#$, d , $f\#$, a , c , $g\#$, b , $d\#$).

Celá věta trvá přibližně dvě minuty a je složena z malé introdukce v podobě pravidelně opakujícího se hlubokého $c\#$ (cílem je evokovat úder zvonu) a dvou přibližně stejně dlouhých a vůči sobě kontrastních ploch, z nichž první plocha je výraznější a temperamentnější po stránce výrazové a hlavní charakteristikou je pro tuto pasáž tečkovaný rytmus, který zde běží prakticky pořád. Druhá plocha je mírnější ve výrazu. Používaná je zde zcela odlišná rytmická faktura, avšak tónový materiál zůstává stejný jako v první ploše. Největším kontrastem jsou tedy odlišné přístupy k rytmické struktuře, které se mění v podstatě náhle, bez nějaké anticipace. Jakousi dominantou je zde hlavní melodicko-rytmický motiv, z něhož vychází rozvoj celé tónové struktury, který prochází partem pravé i levé ruky v různých formách a kombinacích rytmických figur.

2.2.10 X. část – Vivace Capriccioso

Vivace, Capriccioso ♩ = 200

ff pp

tre corde, secco

f p

pp sf

pp sf pp sf pp

Notová ukázka č. 12: Úvod X. části – Vivace Capriccioso.

Desátá věta o délce necelých dvou minut má svým stylem charakter malého *scherza*. Metrum (čtvrťová nota = 200, později 240, v závěru zpomalí na 176) je zde velmi proměnlivým elementem a střídá se v kombinaci osminových a čtvrťových taktů. Tónový výběr je již téměř úplný, tedy má jedenáct tónů z celkových dvanácti (*d, d#, e, f, ges, as, g, c#, b, a#, a*).

Plocha je z hlediska tektoniky dělitelná na tři menší části a také proto, že v každé z nich je jiným způsobem zpracováno téma. Hlavní téma, jehož rytmický vzorec proudí celou skladbou, je zajímavé tím, že je celá jeho melodická linka čistě chromatická. S hlavním tématem zachází například tak, že ho uvede zdvojeně v podobě oktáv za akordického doprovodu levé ruky. Dalším způsobem je uvedení tématu s paralelně jdoucím protihlasem, konkrétně v poměru velké sekundy, v podstatě jde o neúplné *unisono* (jen z hlediska rytmu).

Jednou ze zásadních zajímavostí této věty je práce s intervalovými a tónovými poměry. Objevují se zde například místa, která jsou z hlediska obou linií v horizontální poloze chromatická (tzn. malé sekundy) a z pohledu vertikály protijdoucí melodie tvoří paralelní sled velkých sekund. Co se týče tonálního plánu, pohybujeme se převážně mezi dvěma tóninami, které místy vytváří i bitonalitu. Výrazným motivickým prvkem jsou sledy sekund, které ke konci plynule narůstají ve vícezvuky, konkrétně pětizvuky, které jsou hrány prudkým úderem v nejvyšší možné dynamice.

Závěr ukončí citace rytmického patternu hlavního tématu (nikoliv tónových výšek) a obě melodie jdoucí proti sobě jsou v unisonovém vztahu.

2.2.11 XI. část – Andante misurato e tranquillo, (Omaggio Girolamo Frescobaldi)

Andante misurato e tranquillo ♩ = 76

sempre p, sempre legato (sehr gleichmäßig / very evenly)

p

pp

Notová ukázka č. 13: Úvod XI. části – Andante misurato e tranquillo.

Poslední, jedenáctá věta, věnovaná Girolamu Frescobaldimu uzavírá celý cyklus. Používá kompletní dvanáctitónový totál jako jediná část ze všech. Atmosféra plochy působí klidovým dojmem jak z hlediska typu struktury, tak i po stránce výrazu, kde je převažující nižší dynamika, bez extra výrazných vrcholů tříšticích celek.

Skladba je psána ve stylu fugy, s využitím přibližného kontrapunktického principu, má své hlavní třítaktové téma – výrazné svou chromatičností, která je přítomná ve všech hlasech i souzvucích v rámci celku. K hlavnímu tématu je při jeho dalším uvedení uvedena protivěta, jako je tomu v klasické fuze.

2.3 Srovnání dvou klavírních cyklů skladatelů Bartóka a Ligetiho – Mikrokosmos – Musica Ricercata

Skladatel a klavírista Béla Bartók, narozený 25. března 1881 v Nagyszentmiklósu, je jedním z nejvýraznějších představitelů hudební scény první poloviny minulého století. V prvním kompozičním období byl Ligeti jeho hudbou silně ovlivněn, což se dalo zcela jasně vysledovat z jeho ranější, obzvláště klavírní tvorby. Zvláště pak zpracovávané dílo *Musica Ricercata*, které budu porovnávat s Bartókovým klavírním cyklem *Mikrokosmos*. Jedním ze společných inspiračních zdrojů byla pro oba skladatele lidová hudba, jejíž rysy najdeme v dílech obou.

2.3.1 Mikrokosmos

Z hlediska zobecnění popisu skladatelské stylistiky můžeme říci, že Bartókova hudba se dá charakterizovat jako syntéza (propojení) lidové hudby se soudobou vážnou hudbou 1. poloviny 20. století.

Mikrokosmos je klavírní cyklus 153 skladbiček rozdělených do šesti sešitů, které jsou sepsány pro pedagogické účely na určité bázi klavírní školy se specifickým zaměřením na technickou problematiku klavírní hry rozličných druhů, od snadných skladbiček až po technicky složité plochy. Dílo *Mikrokosmos* zkomponoval Bartók původně pro svého syna. Když ho Bartók začal vyučovat na klavír, narážel při tom na různé technické problémy, které bylo třeba procvičit, a tak začal komponovat krátká cvičení s cílem urychlit synův pokrok. Tyto krátké studie poté uspořádal podle rostoucí technické a hudební náročnosti a vytvořil *Mikrokosmos* – skladby v několika různých stylech, v nichž jsou použity nejrůznější rytmy, moderní harmonie a tvoří tak dohromady svůj vlastní svět. Mladého klavíristu trénuje na hru atonality, kdy každá ruka hraje v jiném předznamenání. Některé ze skladeb pojmenovává dokonce podle jejich technických problémů, nebo podle obsahu konkrétních intervalů.

Celý cyklus je velmi rozmanitý ve smyslu užití různých typů skladebných forem v rámci všech sešitů.

Mikrokosmos se tedy konkrétně zabývá problematikou:

- a) úhozovou (*legato, staccato, portamento, tenuto*, odtahy a další),
- b) hry vícezvuků,
- c) hry paralelních intervalů,
- d) hry synchronních/*unisono* tvarů,
- e) chromatických běhů,
- f) hry opakovaných tónů,
- g) křížení rukou,
- h) různých typů rozkladů,
- i) problematikou pedalizace.

2.3.2 Musica Ricercata

Výše popsaný Ligetiho klavírní cyklus o jedenácti částech, psaný v letech 1951-1953, patří svým charakterem i datem vzniku do Ligetiho ranějšího kompozičního období, kde se ještě vymaňoval z bartókovského stylistického vlivu. *Musica Ricercata* je vlastně Ligetiho reakcí na *Mikrokosmos*, avšak jejich účelové významy jsou zcela odlišné. *Mikrokosmos* byl míněn v první řadě jako pedagogická pomůcka s různými stupni obtížnosti, což není případ Ligetiho zpracovávaného díla, jež Ligeti chápal spíše jako vlastní výzvu k odlišnému pojetí a přístupům druhu kompozice v klavírní literatuře. Cyklus neslouží ke cvičným účelům, ani zde není v tomto smyslu výrazně pracováno.

Jednotlivým prvkem tohoto díla je tónová selekce, u které lze říci, že s každou další částí se počet v rámci tónového výběru rozšíří o jeden navíc a až na samém konci utvoří dvanáctitónový totál. Dalším výrazným prvkem platícím pro téměř celý cyklus až na části 1, 3, 8, je Ligetiho užití chromatiky, která je převážně užívána v rámci celého cyklu v různých podobách, více či méně zřetelných v konkrétních plochách. Co se týče organizace tónových výšek, rytmu, užití intervalů v určitých poměrech nebo vztazích, bohaté pedalizace, artikulace, harmonie, melodických útvarů nebo evoluce vertikál a horizontál, měl daná svá kritéria. Podobně jako v Bartókově *Mikrokosmu*, vystřídal různorodou škálu již zaběhnutých typů hudebních forem, ale s dobovým hudebním výrazem a obsahem.

Allegro pesante $\text{♩} = 250$

The image shows a musical score for Bartók's 'Change of time'. It consists of three systems of piano music. The first system is marked 'Allegro pesante' with a tempo of quarter note = 250. The music features a complex, rhythmic pattern with many accents and dynamic markings like 'f' and 'p'. The second system continues the piece with similar rhythmic complexity. The third system shows further development of the rhythmic motifs.

Bartók: Change of time

VIII
Vivace. Energico $\text{♩} = 72$
sempre non legato, tenuto
sempre sim.
ff
tre corde
f ruidoso sf
sempre sim.
con ped. (sares wechsell / frequent ped. changes)

The image shows a musical score for Ligeti's 'Vivace energico', labeled as VIII. It consists of four systems of piano music. The tempo is marked 'Vivace. Energico' with a tempo of quarter note = 72. The score includes various performance instructions such as 'sempre non legato, tenuto', 'sempre sim.', 'ff', 'tre corde', 'f ruidoso sf', and 'con ped. (sares wechsell / frequent ped. changes)'. The music is characterized by dense, rhythmic textures and frequent pedal changes.

Ligeti: Vivace energico

Notová ukázka č. 14: Podobnost rysů srovnávaných hudeb.

2.3.3 Hlavní společné rysy obou příkladových částí

- U obou vět je výrazná taneční charakteristika.
- Inspirace lidovou hudbou, práce s hlavním motivem, který se v různých formách realizuje celou skladbu.
- Princip *hlavních tónů*. Např. v případě Ligetiho jde o tón e v podobě různých oktávových transpozic, který lemují melodickou linku v horizontále i vertikále. V Bartókově *Mikrokosmu* jde o čtveřici tónů s poměrně podobnou funkcí, sledovatelnou v některých melodických frázích.
- Rytmická složka je podobným způsobem řešená v obou kusech, jedinými hlavními používanými rytmičnými hodnotami jsou délky čtvrté a osminové. Ligetiho věta je řešena v osminovém taktu; v Bartókově větě se takty neustále střídají, avšak charakteristický puls obou částí je velmi podobný.
- Další podobností v obou větách jsou *sforzata*, která mají svou roli jak po stránce metra, tak i výrazové, co se týče celkového vyznění. Konkrétně *sforzata* mají funkci zvýrazňovat charakteristiku pulsu. V případě Bartóka jde o podporu vnímání z hlediska výrazných a pravidelných změn v oblasti metra, potažmo taktěž o pulsaci.

- Celkové vyznění podobnosti obou částí má tedy hlavní půdorys ve stylistice, způsobu zacházení s rytmem, motivy a taktéž dynamikou.

2.4 Bartók a Ligeti – obecné srovnání charakteristických rysů

Dalšími pluralitami mezi Bartókovým a Ligetiho raným hudebním jazykem jsou například tónové a také tonální kostry, tedy specifické skupiny tónů, z nichž potom v celé ploše skladby vycházejí a záměrně s nimi pracují, případně deformují jejich základ. V obou cyklech zpracovávaných v předchozím textu je znatelné užívání podobných rysů, jako například:

- ostinata (v podobě různě dlouhých, kratších – delších tónových skupin),
- opakované tóny, (Bartók se jim věnuje detailně z hlediska technického v několika částech),
- široká škála užití akcentace (v jednotlivých případech mají různé funkce),
- různé typy rytmických struktur, (statická, narušovaná, v augmentaci, diminuci, folklórní rytmika atp.) a patternů, které se popřípadě cyklicky opakují,
- střídání délek taktů v rámci kratších ploch, popř. celé skladby,
- nástin či napodobení starých forem s dobovým hudebním obsahem,
- užívání fanfárovitých motivů, (Ligeti je použil i v klavírní etudě), v obou případech jde často o statictější soběstačné struktury,
- práce s motivy a melodiemi (a jejich rozvíjení v rámci celkové melodické linie – horizontály),
- práce se souzvuky (vertikála – jejich používání jako dominujících tektonicko-harmonických prvků v případných rytmizačních variantách),
- struktury – v případech obou cyklů je jejich hlavním rysem čitelnost, průhlednost z hlediska hudebního dění (jasně vedená melodicko-rytmicko-harmonická linie – tedy záměr je vždy dobře zřetelný, stejně jako jeho vzájemné vztahy a práce s ním).

Většinou oba skladatelé progresivně zacházejí s dynamickým plánem, různorodou artikulací a pedalizací (na první pohled u obou zřetelná

hierarchie mezi tónovým a rytmickým materiálem), uplatňují odlišnost z pohledu hustoty užitého materiálu, stavby a obtížnosti (jedná se spíše o hledisko interpretační obtížnosti).

V Ligetiho případě byla *Musica Ricercata* něčím jako experimentem. Dokončením tohoto díla se uzavírá jedna jeho etapa a dá se říci, že v dalším vývoji se již definitivně odklonil od bartókovského vlivu, který se tak již v další tvorbě neprojevuje. V tomto cyklu byly první zárodky jeho budoucích hudebních počínů.

Bartók dopsal celý *Mikrokosmos* roku 1939, tedy na sklonku svého tvůrčího období, Ligeti dopsal *Musica Ricercata* v roce 1953 ve svém raném tvůrčím období, kdy byl tento cyklus pro něj něčím jako tvůrčím i osobním mezníkem v životě.

2.4.1 Střední období – Kolín nad Rýnem – ovlivnění Stockhausenem

Toto období, jak jsme již uvedli v předchozích kapitolách, počíná časovou periodou, kdy Ligeti opouští Maďarsko (na přelomu let 1956 a 1957) a odjíždí do Vídně. Jeho cesta krátce nato směřuje do Kolína nad Rýnem, kde posléze strávil podstatnou část doby svého středového tvůrčího období.

Podstatnou událostí v tomto období bylo setkání s Karlheinzem Stockhausenem, jako s někdejší velmi výrazným představitelem současné avantgardy v oblasti soudobé vážné hudby. Stockhausen byl silně orientován na elektroakustickou tvorbu a její rozvoj, do níž zapojil i Ligetiho, který se ovšem sám o sobě věnoval spíše hudbě instrumentální. Hudbě elektronické se intenzivněji věnoval v letech 1957-1958. I když se pak dále elektroakustické hudbě nevěnoval, našel v ní bohatou inspiraci, kterou dále aplikoval ve svých kompozicích – například v technice mikropolyfonie.

Ligeti pracoval u Stockhausena v jeho ateliérech a ve studiu WDR. Pracovali zejména na výzkumech v oblasti nových zvuků pro potřeby elektroakustické kompozice. Stockhausen byl v tomto směru v podstatě jeho učitelem. Ligeti sám se dobrovolně účastnil Stockhausenových přednášek o hudbě. V jeho a Koenigově (vrchního asistenta Stockhausena) gesci studoval Ligeti různé techniky a učil se pracovat s rozličnou škálou tehdejších technických vymožeností (takto například trávili večery ve Stockhausenově

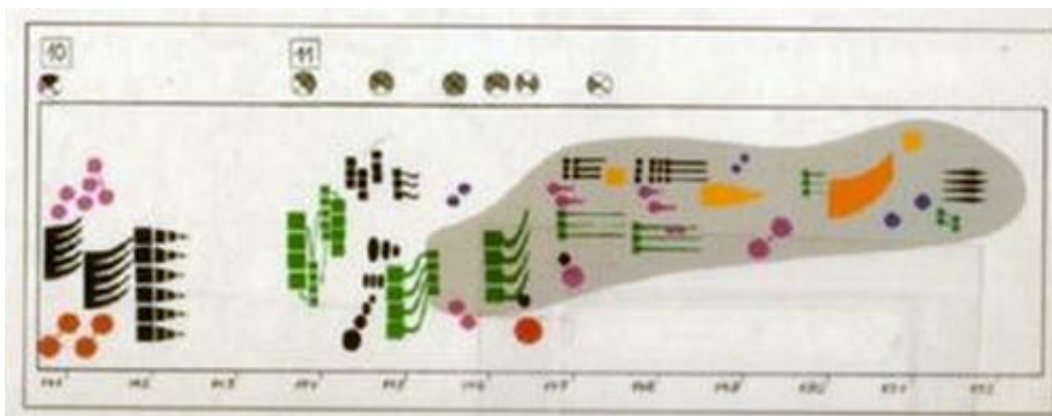
vile). Ligeti, v pozdějším období už jako spolupracovník ve studiu, byl dokonce i asistentem při vzniku některých Koeningových skladeb.

Stockhausen, v rámci vzájemného přátelství, Ligetimu také pomáhal dostat se do širšího povědomí lidí v této oblasti na poli vážné hudby. Sám jeho skladby studoval a jeho vývojem se podrobněji zabýval, obzvláště v dobách, kdy u něj Ligeti dočasně přebýval.

Při vytváření vlastních elektronických kompozic (v této době byly celem tři – *Glissandi*, *Artikulation*, *Pièce électronique no. 3*) se Ligeti řídil vlastní představou, že konkrétní syntetický zvuk je spojen s určitou asociací například obrázku či nějaké věci. Tuto představu si utvářel jako asociaci k seriálnímu myšlení. Nejstěžejnějším Ligetioho experimentálním elektroakustickým dílem této doby, silně ovlivněným Stockhausenem a z části Koeningem (dokonce jej i spolu konzultovali), byla jeho neznámější elektroakustická skladba s názvem *Artikulation* (1958), která jeví už mnohem větší známky vyvrálosti oproti první kompozici *Glissandi*. Ligetioho autorská poznámka ke skladbě: "*Skladba se jmenuje Artikulation, protože v tomto smyslu je sklouben umělý jazyk – otázky a odpovědi, vysoké a nízké hlasy, polyglotství, řeč a její přerušování, impulsivní ohniska a humor, šeptání, broukání (...)*"¹

Základem celé kompozice cca tři a půl minuty dlouhá plocha, která je čtyřkanálová, tvoří ji konkrétní výběr zvuků, šumů (konkrétně bílý šum), různých charakterů a k nim i příslušných délek spojených se specifickou hlasitostí, s nimiž pracoval například pomocí aleatorní techniky a kladl je systematicky k sobě. Používal také jako efekt, kromě různých filtrů, přetransformovanou lidskou řeč. Výrazným rysem (tedy z hledisek charakteru a tektoniky), byla témbrová složka, která hraje dominantní roli v celkovém konceptu skladby, dělená na několik skupin barevných zvukových delších, či kratších úseků, (kombinované přes sebe v různých verzích), které vzájemně vůči sobě kontrastují a zároveň vytvářejí jednotnou homogenitu v rámci celé plochy. Partitura byla typu *live score*, přístroj z ní četl a přehrával zvuky.

¹ Převzato z webových stránek <https://quizlet.com/99889222/computer-music-composition-listening-flash-cards/>. Překlad autorky.



Notová ukázka č. 15: Ukázka z partitury skladby *Artikulation*.

Méně výrazným (ovšem stojícím za zmínku) skladatelským počinem je první elektroakustická monofonní skladba s názvem *Glissandi* (1957, délka cca 7'20"). Ligeti sám označil tuto kompozici zpětně za prstové cvičení, ze kterého se učil a získával zkušenosti, které pak do praxe aplikoval právě ve skladbě *Artikulation*.

V celé ploše jde vlastně o sérii glissandových zvukových fragmentů (v různých alternativách), které buď stojí samy v prostoru, nebo tvoří kratší zvukové fráze, popřípadě delší plochy, jež obsahují mezi sebou kontrastní ticha různě dlouhá vůči struktuře a která tvoří částečně charakter celé formy. Jsou nezbytná pro vyniknutí principu skladby a výrazových prostředků jednotlivých ploch. Jednotlivé glissandové zvuky jsou různě a bohatě dynamicky odlišované, dále je pracováno s délkami, výškami a uspořádáním jednotlivých zvukových segmentů v řadách.

Poslední z trilogie tří elektroakustických skladeb z toho období je nedokončená skladba *Pièce électronique no. 3* (cca 2'15"). I tato skladba je stylisticky a koncepčně inspirovaná Koenigem a Stockhausenem.

2.5 Výběr z Klavírních etud

Celkem tři cykly klavírních etud poměrně náročné hráčské obtížnosti napsal Ligeti v letech 1985-2001.

- I. díl (1985) 6 etud,
- II. díl (1988-1994) 14 etud,
- III. díl (1995-2001) 4 etudy.

V celosvětové soudobé klavírní literatuře jsou stěžejním materiálem pro zdokonalování se jak v hráčské technice, tak mohou sloužit i k celkovému zlepšení percepce interpreta v rytmické oblasti, která je velmi rozmanitá. Je zde výrazné zaměření v oblasti jednotlivých rytmických pásem, jdoucích proti sobě, či polyrytmů. V této kapitole se budeme věnovat výběru, z našeho pohledu, nejzajímavějších jednotlivých etud a budeme též analyzovat jejich průběh v každém z jednotlivých třech dílů.

Přehled Ligetiho Klavírních etud

I. díl	II. díl	III. díl
1. Désordre	7. Galamb Borong	15. White on White
2. Cordes à vide	8. Fém	16. Pour Irina
3. Touches bloquées souffle	9. Vertige	18. À bout de
4. Fanfares	10. Der Zauberlehrling	19. Canon
5. Arc-en-ciel	11. En Suspens	
6. Automne à Varsovie	12. Entrelacs	
	13. L'escalier du diable	
	14. Coloana infinită	

2.5.1 Klavírní etudy – výběr, I. díl

Desordre

První etuda z prvního dílu (cca 3 minuty), je charakterem virtuózně-expresivní kousek, jehož napětí narůstá postupně, až do fáze největší gradace (přibližně v místě 1'30"), která posléze prudce opadá a lehce se navrátí až na samém konci v rámci závěrečné fráze. Zajímavostí mimo užití polyrytmiky je tónové uspořádání linie pravé a levé ruky zvláště, které jistým způsobem tvoří v tomto ohledu vzájemný kontrast. Pravá ruka je omezena na rejstřík výhradně bílých kláves, tedy konkrétně na tóny *c, d, e, f, g, a, h* v různých polohách a levá ruka má předznamenání pěti křížků *c#, d#, f#, g#, a#*, což jsou jediné používané tóny v tomto pásmu, které výhradně používá materiál pentatoniky. Dohromady tedy pásmo pravé a levé ruky utváří dvanáctitónový totál.

Z hlediska horizontální melodické linie je dominujícím intervalem velká sekunda, která je uplatněna zejména v pasážích mezi hlavními strukturálními opěrnými body, zprvu v podobě oktáv, které spolu se strmě stoupající gradační linkou mají zahušťovací tendence, až k podobě čtyřzvuku v (různých polohách) směrem k závěru.

Co se týče dynamického plánu celé plochy, jsou zde nejvýraznějším prvkem akcentované oktávy, hrané v silné dynamice a již zmíněné pasáže postupující v sekundách v *piano*. Vznikající souzvuky tedy tvoří hlavní tektonicko-harmonickou kostru, která je centrem celé etudy. Sekundové pasáže se dají označit za *quasi mezivěty*. Jednotlivé pasáže jsou hrány v různě dlouhých legatových frázích, plynoucích bez pauzy od začátku do konce.

Hlavní pulsační rytmickou jednotkou je osminová hodnota. Ne vždy (obzvláště druhá polovina) pravidelná akcentace z hlediska vnímání narušuje přirozený puls osminových běhů. Tento dojem lze velkou měrou podpořit interpretací, konkrétně tedy větším dynamickým rozdílem mezi akcentovanými souzvuky a ostatními pasážovitými plochami, případně nepravidelnou pedalizací.

Arc-en-ciel

Etuda číslo pět (cca 3'30"), je svým charakterem kontrastní plochou, oproti již zmíněné etudě *Desorde*. Tato etuda může působit při poslechu silně melancholickým dojmem, který má spojitost jistě i s názvem etudy v českém překladu – *Duha*. Silnou stránkou celku je bohatá témbrová složka využívající široký rejstřík klavíru, která přímo souvisí s jemnou, rozmanitou až místy impresionistickou harmonií, výrazně podpořenou až romantizující dynamikou, jež má evoluční charakter v závislosti na jednotlivých frázích, které se jedna do druhé postupně vlévají.

Z hlediska tektonického je celek složen z mnoha různých oblouků (evokujících vlny), jejichž akcentované melodické body, obdobně jako v etudě *Desorder*, tvoří v případě vertikály melodicko-harmonickou kostru. Tento jev pokrývá celou hudební plochu bez velkých změn.

Tempo je zde indikováno pokynem hrát volně a „jako v jazzu“, což se promítá slyšitelně v celém průběhu, který má svým poklidným a houpavým výrazem (potažmo interpretací) vlastně charakter swingový. K tomu všemu má tempové plynutí další rozměr, a to v podobě mnoha předepsaných *rubat*, zrychlování, zpomalování a výrazových prostředků (*pesante*), které narušovanou pulsaci tempa taktéž značně ovlivňují. Rytmická složka sama o sobě obsahuje celou řadu polyrytmických tvarů, které výrazně utvářejí hlavní charakter celku a jeho swingové nálady.

Dominantním rysem je vysoká frekvence užívání chromatiky. Obzvláště markantní to je v již zmiňované tónové kostře, která je z hlediska tónového uspořádání na chromatických postupech založená. Co se týče vývoje gradační křivky, jde spíše o poměrně klidovou soustředěnou hudební plochu – v celé délce jsou patrné dva vrcholy přibližně ve středu a také blízko u sebe.

2.5.2 Klavírní etudy – výběr II. díl

Der Zauberlehrling

Celá plocha skladby má nádech tanečního typu, který evokuje už jeden dřívější Ligetiho kompoziční počín a to konkrétně skladbu pro cembalo *Continuum*. Soudíme tak z míry časté frekvence opakovaných tónů

interpretovaných ve vysokém tempu, dále z celkového výrazového charakteru celku, z množství a stylu užívané akcentace apod.

Pohyb artikulace, tedy hlavně akcentů, má svůj přísný řád, který je přímo vázán na změny pulsu a rytmického pohybu ve struktuře. Buď v rámci těžké či lehké doby nebo v celé skupině. Vždy na počátku určité tónové řady či skupiny not, na počátečních dvojzvucích, verze střídání akcentace na počátcích frází mezi pravou a levou rukou atd. Artikulace hraje v případě této etudy významnou roli, nejen z hlediska charakteru, ale také z hlediska vnímání časového průběhu celé plochy a jejích pozvolných přeměn (hlavně tedy akcentace a také návratů).

Úvod etudy začíná na třech tónech, ke kterým se postupně přidávají další tónové výšky. Navazuje plocha, kdy se tónový materiál v levé ruce mění na pentatoniku (černé klávesy – podobně jako v *Desordre*), v dalším průběhu se promění pravá v *quasi* pentatoniku rozšířenou o tón *c* a levá rozšíří svůj výběr ještě o *fes*. Vše se pak navrácí do původního plánu (tedy bez předznamenání). Úplný závěr etudy je spíše chromatický.

Dynamika je v celém průběhu výrazným prvkem, který se váže k procesovým změnám v strukturální a stavební oblasti, místy bývá užita až v extrémních polohách (obzvláště v pasáži před koncem skladby). Tedy prudké dynamické zvraty, již zmíněná akcentace, *staccata* a rytmická pregnance jsou klíčovými body v rámci vyznění celku.

Entrelacs

The image shows a musical score for 'Entrelacs' in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of piano music. The first system has a right-hand part starting with a *dolce* marking and a *mp* dynamic, followed by *pp*, *mp*, *mf*, *pp*, and *sim.* markings. The left-hand part has a *pp* dynamic. The second system has a right-hand part with *pp*, *mf*, *pp*, and *sim.* markings. The left-hand part has *pp*, *mf*, and *mp* markings. The score ends with a *mp* dynamic in the right hand.

Notová ukázka č. 16: Úvod klavírní etudy *Entrlacs*.

V pořadí dvanáctá etuda (cca 3'10") je z hlediska charakteru hudebního toku velmi soustředěnou a koncentrovanou plochou, jejíž rafinovanost spočívá v různých metrických pásmech jdoucích proti sobě a které se vzájemně prolínají a tvoří jedolitou melodickou linii.

Dominantní je z hlediska rytmické složky (v každé ruce) šestnáctinový jednotvárný pohyb, který obsahuje ‚zářezy‘ v podobě hlavně dvoj- až čtyřzvuků, které jsou konkrétně v pravé ruce organizovány následujícím způsobem: v první ploše – první takt akcentovaný tón na první šestnáctině, druhý takt akcentovaný dvojjzvuk na druhé šestnáctině, třetí takt akcentovaný dvojjzvuk na třetí šestnáctině. V dalším procesu se dvojjzvuky postupně zahušťují ve vícezvuky a jejich frekvence v rámci jednoho taktu narůstá. Jsou zde procesy posouvání těžkých dob – vícezvuky se neustále rozvíjí v různých variantách. Levá ruka tvoří z tohoto hlediska nezávislý nepravidelný proces. Obě pásma mají společný postupný nárůst do čtyřzvuků.

Charakteristický intervalový horizontální postup melodií jde v zásadě v sekundách a terciích, vyjma střední plochy, kde se jejich škála z intervalového hlediska rozšiřuje a směrem ke konci se navrátí do původního rozměru.

Celá etuda je psaná v atonalitě. Tóniny se v druhé polovině plochy přehodí z druhého pásma do prvního. Co se týče dynamiky, která velmi úzce s celým tektonickým průběhem souvisí, je velmi detailisticky v celém průběhu vypracovaná (např. takty č. 45 a 46 mají velmi jemnými barevnými nuancemi odlišenou téměř každou jednotlivou šestnáctinu).

2.5.3 Klavírní etudy – výběr III. díl

White on White

Název etudy „White on White“ (cca 4'20") vychází zcela jasně z hry na bílých klávesách (první část) za použití půlových hodnot (bílá notace) dělených do bloků po osmi. První plocha je statická a klidová, je celá v *pianovém* rejstříku, v půlových hodnotách (zároveň měrová jednotka) a ve stejném tempu. Tato plocha je vlastně kombinací jednozvuků a dvojjzvuků a je psána v důsledné technice kánonu. Konkrétně druhé pásmo je posunutě o

jednu půlovou hodnotu (první doba je pomlka). Na úplném závěru první části je uplatněn v rámci rytmických hodnot aditivní princip, tedy přidanou hodnotou v každé následující hodnotě je šestnáctina.

Od taktu 16 začíná druhá část, která má z hlediska výrazu a rytmiky kontrastní charakter. Je psána až na samotný závěr důsledně v osminovém tepu. Výrazným rysem, který je pro Ligetiho etudy téměř typickým, je zvolení výrazné a nepravidelné artikulace v podobě již několikrát zmíněné akcentace. Akcentované souzvuky (významem *strukturálně-artikulační body* tvořící taktéž tektonickou strukturu) jsou vždy ve tvaru dvojzvuku, převážně jde o sekundy, septimy a později se přidávají i oktávy. V závěrečné ploše odpadá sít akcentovaných souzvuků a jejich charakter se proměňuje (kvinty, kvarty, septimy, sekundy, popřípadě jiné souzvuky, jejichž stavba vychází z již zmíněné použité intervaliky – konkrétně v této ploše.

Samotný konec prochází procesem neustálého zeslabování, redukcí vrstev a tím zároveň i užitého materiálu. Těsně před závěrečným souzvukem v *pianissimu* je umístěna dvoudobá pauza, která v celkovém výrazu závěru způsobí pomyslné zatěžkáni a prodloužení konce, což dodává celému kusu dojem vyšší závažnosti.

Canon

Osmnáctá etuda *Canon* je poslední etudou třetího dílu, který je jako celek charakteristický tím, že využívá různorodé typy používání kanonové techniky. Třetí a poslední díl Ligetiho etud celkem s čtyřmi kusy má důsledně ve všech obsažený kánon.

Etuda o délce přibližně 1'40" je v podstatě dvojdílnou plochou s připojenou závěrečnou *codou*. Oba díly jsou totožné, až na tempový rozdíl v interpretaci, (*primavolta – Vivace poco rubato*, *sekundavolta – prestissimo*), který mění charakter a výrazový význam této *canonické* plochy. Druhé pásmo je zpožděné o jednu čtvrtovou hodnotu, a co se týče imitace tónových výšek a rytmu, je zcela doslovná. Úvodní charakter utvářejí kvinty a sekundy, ke kterým se postupně přidává z hlediska vertikálního celá intervalová škála až na oktávové intervaly.

Z hlediska výrazového je na první pohled i poslech zřejmé, že každý řádek znamená jednu melodicko-harmonickou frázi. Úvodní čtyři fráze jsou v

neměnné *pianové* poloze, až na samém přechodu čtvrté z nich přechází do *subito fortissima*, na kterém ovšem nekončí, protože přichází oproti ní kontrastní dynamická plocha, kdy se dynamika v nepravidelných a náhlých sledech prudce mění. Tato plocha končí v *ffff*.

Závěrečná ploška *codového* typu s předpisem *Lento con tenerezza* je, oproti předchozímu stálému rytmickému proudu v osminách, celá v půlových hodnotách a v *ppp* dynamice. Je to opět *canon* posunutý o půlovou hodnotu, ovšem zcela odlišného typu hudebního charakteru.

3. Inspirační vlivy v vlastní tvorbě – klavír a komorní orchestr

Skladba s názvem *Sen* pro klavír a komorní orchestr, je mou druhou orchestrální skladbou, jejíž hlavním koncepčním, tektonickým i výrazovým bodem je klavír ve spojitosti s bicími nástroji (tvořícími kvartet), jde tedy o dialogy těchto nástrojů včetně klavíru, se kterým je jako s bicím nástrojem z hlediska témbrou a charakteru pracováno. V podstatě tvoří vícepásmovost (konkrétně "čtyři pásma"), která je stavebně nadřazenou složkou v rámci celkové plochy. Vícepásmovost je ve vrcholném období vlastně jednou z Ligetiho hlavních charakteristik, která je mně již delší dobu blízká.

Centrálním intervalem z hlediska tónových výšek je čistá kvinta, která je exponována nejvýrazněji v klavírním partu. Protějškem v oblasti rytmické jsou různě dlouhé kvintolové hodnoty, které se prolínají téměř veškerými nástrojovými pásmy – obzvláště tedy v klavíru a v bicích nástrojích, kde jsou místy tyto konkrétní útvary hrány v *unisonech*. Rytmická struktura je poměrně pestrým a zároveň charakteristickým aspektem skladby. Jde například o střídání a přechody mezi statickými plochami, plochami s narušenou pulsací, polyrytmickými fragmenty, unisony atp.

V celé hudební ploše jsou na první poslech slyšitelné tři hlavní charaktery struktur: volná s účelem témbrové plochy, mírně narušovaná statická plocha a menší unisonové plochy převážně ve spojitosti s hlavním motivem v bicích, který je poprvé uveden v úvodu crotály, později dalšími nástroji a je zakončen v odlišné podobě v klavírním partu. Rytmická složka se tedy přímo váže k jednotlivým procesům každé jednotlivé struktury, tudíž tyto atributy jsou primárními hodnotami (včetně motivu čistých kvint nepravidelně procházejících napříč různorodou evolucí celku).

Pásmo klavíru a bicích nástrojů – ústřední motiv

Skladba začíná klavírním sólem, které je postavené na různé rytmizaci v podobě čistých kvint, k nimž se přidává poprvé ústřední motiv v pásmu crotalů, později v ostatních bicích nástrojích a posléze i v klavíru. V průběhu celku se objevují jeho různé varianty jak z hlediska rytmu, tak i tónových výšek. V úvodní ploše v taktu 20 se motivy střetnou v unisonovém tvaru, a to konkrétně v klavíru a ve zvonech. Před závěrečnou aleatorní plochou je motiv dvakrát za sebou prováděn v klavíru (podruhé v pozměněných

tónových výškách) a před samotným závěrem zazní opět tento motiv v jiné variantě v crotalech.

Tento motiv je obsažen pouze v pásmu bicích nástrojů včetně klavíru, se kterým je zde jako s bicím nástrojem z hlediska tónu a charakteru pracováno, například v podobě perkusivních zvuků ve střední části, za pomoci různých technik hry uvnitř klavíru. V ostatních nástrojových liniích se neobjeví ani jednou s jedinou výjimkou v taktu číslo 120 v lesních rozích, kde je motiv uveden v prvním lesním rohu a o dvě doby později je posunut v druhém lesním rohu, s jinými tónovými výškami (tedy z hlediska rytmické složky kanonicky) a hoboje v taktu 94.

S klavírem je zacházeno třemi hlavními způsoby:

- 1. charakter – tónově volnější forma (obzvláště všechny kvintové plochy).
- 2. charakter – perkusivně, jako s bicím nástrojem (konkrétně rozličné preparování klavíru, například zatlumení basových strun, které mají podobnou barvu bicího nástroje; údery různými předměty do strun a resonanční desky).
- 3. charakter – virtuosního typu; asi v druhé čtvrtině skladby v podobě lámaného (šestnáctinami) dvaatřicetinového nepřetržitého hudebně-rytmického toku v rámci pásma levé ruky, které pravá spolu se smyčcovou sekcí doplňuje o fragmentované kratší melodické útvary, jejichž pásmo tvoří kontrastní protipól vůči levé ruce (takty 36-43).

Co se týče vertikálně vedené rytmické linie (kontext bicího kvartetu jako jednoho celku), tvoří na celé řadě míst polyrytmickou strukturu v různých frekvencích, což se méně často objevuje například v samotném klavíru, kde jde spíše o náhodný proces.

Do této pásmové skupiny nepočítáme gong a tympány, které (převážně gong) slouží spíše jako podpůrný barevný prvek v rámci jednotlivých ploch, a nevnímáme ho v tomto kontextu, je používán spíše jako "pedál". Teprve v závěrečné části má svůj hlavní význam, a to z hlediska plasticity celkového zvuku ve spojení částečně aleatorní plochy preparovaného klavíru, čímž celek skladby ukončuje.

„Kvartet bicích nástrojů“ (piano, tubular bells, crotales a temple blocks) funguje po celou dobu skladby jako samostatné těleso, avšak je psán, nepočítaje klavíristu, pro dva hráče na bicí nástroje, tudíž ve výsledku nehrají ani jednou všichni společně. Jde spíše o typ evolučního procesu v rámci pásem jako jednoho homogenního celku.

Závěr

Závěrem práce v několika větách shrňme Ligetiho skladatelskou osobnost, napříč jednotlivými periodami jeho tvůrčího vývoje. Dále čím autorku v jejím kompozičním myšlení ovlivnila jeho tvorba, tedy čím a proč jsou jí jeho styl a konkrétní přístupy blízké.

Po prozkoumání Ligetiho stylistiky v jeho kompozicích zjišťujeme, že prošel více než pestrým procesem z hlediska vývoje změn směrů, stylů i kompozičních technik. V počátku byl jeho styl poznamenán Bartókem, dále po celé dva roky následoval přerod ve skladatele elektroakustické hudby (pod vedením Stockhausena a asistence Koeniga), od čehož se záhy odklonil a vrátil k instrumentální hudbě, do níž tyto zkušenosti aplikoval, obzvláště kolem šedesátých let při psaní jeho průlomového díla *Atmosféry* (za použití jeho proslulé techniky mikropolyfonie). S jeho středovým tvůrčím obdobím je spojena záliba v cizokrajných rytmických patternech. Nakonec se z něj (v závěru tvůrčího vývoje) stal skladatel postmoderního typu hudby, kdy řídne celková faktura skladby, zjednodušuje se z hlediska vícevrstevnatosti, také je patrná redukce rytmiky na průzračnější a méně komplikovanou strukturu.

Ligeti je mně (mimo hudbu, kterou v průběhu života psal), v zásadě blízký svým vnímáním ,vícevrstevnatosti - (vícepásmovosti) a to v různých podobách, obzvláště z hlediska polyrytmických pásem, které se objevují velmi výrazně například v jeho klavírní literatuře. Po výrazové stránce je mně velmi blízká jeho nepravidelná logika ve způsobech užívání akcentace, (byla mně blízká ve svém principu již dříve, než jsem to objevila v takto výrazné podobě u Ligetiho).. Dále se na toto také vážou aplikované, převážně prudké dynamické změny, které úzce souvisí se strukturou a samotnou tektonikou celku.

U klavírních skladeb lze vyzorovat několik společných rysů napříč všemi kompozičními obdobími: časté tónové organizace nebo tónové výběry, polymetrická či polyrytmická pásma, užívání starých forem za použití soudobé hudební struktury, bohatá barevná pedalizace, bitonalita či bimodalita atp.

Psát práci o Györgu Ligetim bylo nesmírně obohacující z několika pohledů, především nového poznání v oblasti hudebního myšlení a logiky. Ligetioho klavírní tvorba autorku oslovila již před lety a její nadšení je po napsání této práce ještě hlubší.

Seznam použité literatury:

Monografie

- 1) CHEN, Yung-jen: *Analysis and performance aspects of GYÖRGY LIGETI'S ÉTUDES pour piano: Fanfares and Arc-en-ciel*. Electronic Thesis or Dissertation. Ohio State University, 2007. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. 26 Apr 2016.
- 2) DUCHESNEAU, Louise a Wolfgang MARX: *György Ligeti: of foreign lands and strange sounds*. Rochester, NY: Boydell Press, 2011. ISBN 1843835509.
- 3) DROTT, Eric: *Lines, Masses, Micropolyphony: Ligeti's Kyrie and the "Crisis of the Figure"*. Perspectives of New Music 49, no. 1. 2011.
- 4) LIGETI, György: *Beyond Avant-garde and Postmodernism*. Frankfurt am Main: PL Academic Research, 2014. ISBN 9783631654996 3631654995
- 5) MELOS: *Jahrbuch für zeitgenössische Musik. Jahrgang 51: Klaviermusik des 20. Jahrhunderts*. Str.: 63-84. Mainz Schott. 1992.
- 6) SEARBY, Michael D.: *Ligeti's stylistic crisis: transformation in his musical style, 1974-1985*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2010. ISBN 0810872501.
- 7) TAYLOR, Stephen Andrew: *Traditional Music and Composition: For György Ligeti on His 80th Birthday – Ligeti, Africa and Polyrhythm*. The World of Music 45, no. 2. 2003.
- 8) WILSON, Peter Niklas: *Interkulturele Fantasien: György Ligeti's Klavieretüden Nr 7 und 8*.

Internetové prameny

- 1) <https://quizlet.com/99889222/computer-music-composition-listening-flash-cards/>
- 2) <http://theidiomaticorchestra.net/wp-content/uploads/2014/08/Figur107.gif>

Seznam notových ukázek

Notová ukázka č. 1:

Příklad mikropolyfonie v orchestrální skladbě Atmosféry
15

Notová ukázka č. 2:

Úryvek z úvodu Ligetiho Invence. 17

Notová ukázka č. 3:

I. části – Sostenuato.

Úvod

18

Notová ukázka č. 4:

II. části – Mesto rigido e ceremoniale.

Úvod

19

Notová ukázka č. 5:

III. části – Allegro noc spirito.

Úvod

21

Notová ukázka č. 6:

IV. části – Tempo di Valse.

Úvod

22

Notová ukázka č. 7:

V. části – Rubato Lamentoso.

Úvod

23

Notová ukázka č. 8:

VI. části – Allegro molto capriccioso.

Úvod

24

Notová ukázka č. 9:

VII. části – Cantabile molto legato.

Úvod

25

Notová ukázka č. 10:

VIII. části – Vivace energico.

Úvod

26

Notová ukázka č. 11:

IX. části – Adagio Mesto.

Úvod

27

Notová ukázka č. 12:

X. části – Vivace Capriccioso.

Úvod

28

Notová ukázka č. 13:

XI. části – Andante misurato e tranquillo.

Úvod

29

Notová ukázka č. 14:

Podobnost rysů srovnávaných hudeb.

32

Notová ukázka č. 15:

Ukázka z partitury skladby Artikulation.

35

Notová ukázka č. 16:

klavírní etudy Entrlacs.

Úvod

40

Seznam zkratk

apod.	a podobně
atd.	a tak dále
atp.	a tak podobně
např.	například
Pozn.	poznámka