

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Klavír

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**FERENC LISZT: TOTENTANZ**

**BcA. Andrea Vavrušová**

Vedoucí práce : doc. František Malý

Oponent práce: Mgr. Peter Toperczer

Datum obhajoby: 6.9.2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Piano

**DIPLOMA THESIS**

**FERENC LISZT: TOTENTANZ**

**BcA. Andrea Vavrušová**

Thesis advisor: doc. František Malý

Examiner: Mgr. Peter Toperczer

Date of thesis defense: 6.9.2016

Academic title granted: MgA.

Prague, 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Ferenc Liszt: Totentanz

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**

Cílem této práce je analyticky poukázat na dílo Ference Liszta *Totentanz* pro klavír a orchestr, které je podle mého názoru málo interpretované a známé v našich geografických šířkách.

Snažila jsem se nastínit skladatelovu představu o této skladbě a jeho inspiraci, kterou byla pravděpodobně fresca, ležící v italském muzeu ve městě Pisa.

Podařilo se mi zprostředkovat čtenáři také komplexní analýzu tohoto díla a interpretační srovnání tří nahrávek od nejvýznamnějších interpretů dnešní doby.

## **Abstract**

The topic of my master thesis is to introduce piano piece from Ferenc Liszt *Totentanz*, which is very rarely interpreted and not very well – known, as it could be.

I believe I succeeded to get the main opinion of the composer's view on this piece, which was probably built on the fresco in museum in Pisa, the city in Italy.

I analyse harmonically, rhythmically and tonally the whole piece and compare interpretation of the piece with the main pianists of our times.

## Obsah

Abstrakt.....	5
Abstract.....	6
Úvod.....	8
<b>1. " The Triumph of the Death "</b> .....	9
1.1 Buonamico di Cristofano - Buffalmacco .....	9
1.2 Popis fresky.....	10
1.3 Primární inspirace F. Liszta.....	14
1.4 Johannes Verhulst a Hans von Bülow.....	14
<b>2. Interpretační srovnání nahrávek.....</b>	16
2.1 Valentina Lisitsa.....	16
2.2 Martha Argerich.....	19
2.3 Krystian Zimerman.....	22
<b>3. Komplexní analýza díla Totentanz.....</b>	24
3.1 Postup analýzy <i>Totentanz</i> . Vymezení analytických metod.....	24
3.2 Forma a tektonika ve vztahu k inspiračnímu zdroji.....	25
3.3 Melodie.....	32
3.4 Harmonie. Harmonie ve vztahu k jiným složkám uplatněným ve skladbě..	35
3.5 Rytmus ve skladbě <i>Totentanz</i> .....	40
3.6 Barva a instrumentace.....	41
Závěr.....	43
Bibliografie.....	44
Seznam příloh.....	45

## Úvod

Podnět k sepsání této práce jsem získala na svém absolventském koncertě AMU, kde jsem měla možnost si tuto skladbu zahrát s orchestrem AKS. Myslím si, že tohle dílo stojí za větší pozornost, než je jí věnována doposud.

Cílem této práce je poukázat na Totentanz, analyticky jej rozebrat a srovnat jeho interpretace největších klavírních osobností dnešní doby, u kterých je tato nahrávka dochována.

Ráda bych touto prací docílila zamyšlením se čtenáře nad závažností této skladby, ke kterému je ovšem nutné znát její hlubší podtext.

První část mé diplomové práce zakládá na vymezení kontextu díla Totentanz. Zaměřuji se na historické okolnosti, důvody zkomponování díla a inspirační zdroje autora. Druhá část se zabývá analýzou tří nahrávek skladby v podání nejznámějších interpretů dnešní doby. Nakonec třetí část mé diplomové práce se zabývá komplexní analýzou díla z teoretického hlediska.



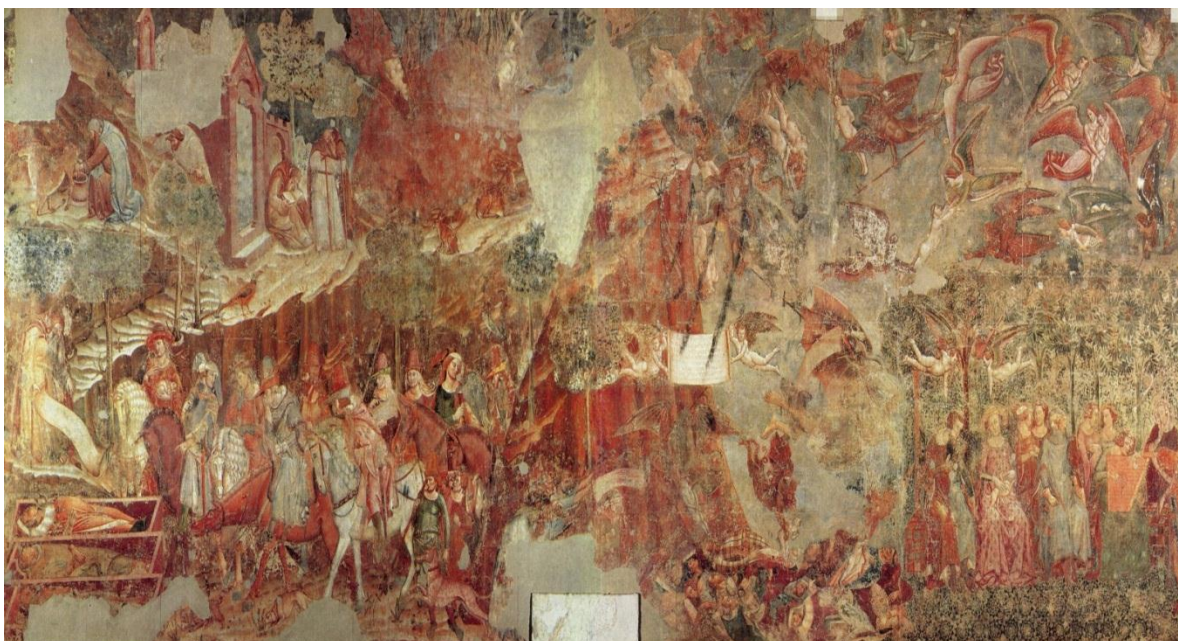
## **1. " The Triumph of the Death "**

Období romantismu v devatenáctém století s sebou mimo jiné přináší také jakési znovuzkříšení středověkých tématik, inspirované zejména dábelským charakterem. Sabat čarodějnic, poslední část z Fantastické symfonie Hectora Berlioze, je jeden z příkladů, nebo také Danse macabre od dalšího francouzského skladatele Camille Saint - Sæens. Zařazení proslulého "Dies Irae" z Gregoriánského chorálu do Fantastické symfonie zaujalo již tehdy mladého Liszta, který byl přítomen na premiéře tohoto díla v roce 1830 v Paříži, fascinován smrtí, náboženstvím a posmrtným životem. Během cestování po Švýcarsku a Itálii s hraběnkou Marie d'Agoult shlédl slavnou fresku "The Triumph of the Death" nebo - li "Triumf smrti". Tato působivá freska, ležící v areálu Camposanto v Pise, zobrazuje zosobnění Smrti ( napůl člověk, napůl ďábel ) která propojuje dvě sémantické vrstvy - život současný a život posmrtný. Tuto fresku vytvořil malíř Buonamico di Cristofano, přezdívaný jako Buffalmacco, pravděpodobně v letech 1336 - 1341.

### **1.1 Buonamico di Cristofano - Buffalmacco**

Italský malíř, který působil ve Florencii, v Boloni a v Pise. Byl žákem významného florentského malíře Andrea Tafi. Ačkoliv se nedochovaly skoro žádné z jeho kreseb, je označován jako tvůrce známé fresky "The Triumph of the Death". Giovanni Boccaccio ( v jeho díle Decameron ) a Franco Sacchetti ( v jeho díle Il trecentonovelle ) popisují Buonamica jako vtipálka, který užívá svých vtípků na své přátele a známé. Navzdory nejrůznějším příběhům, Buonamico bývá většinou líčen jako pracovitý malíř a pozoruhodný gentleman Florencie, stejně jako člověk, který si nechá prostor pro bohémský život.

## 1.2 Popis fresky



Obrázek č.1

Když jsem tento obraz uviděla, zůstala jsem stát jako zmražená. Člověk jen zírá, fascinován velkolepým dojmem, který člověka nutí až k slzám. Je velký rozdíl být přímo fyzicky v Pise v tomto muzeu, které je vlastně hřbitovem, a sát energii, která z této fresky číší nebo ji vidět pouze jako kopii v knížce či online. Atmosféra, která podporuje tento dojem je nepopsatelná. Došlo mi, že se vlastně historie neustále opakuje.

Triumpf of the Death reprezentuje jak běžný pozemský svět ( spodní část obrazu) tak svět nadpozemský ( horní část fresky ). Jedna charakteristická skupina pro tento obraz je úplně vlevo dole – “Three Dead and Three Living” nebo – li “Tři mrtví a tři žijící”. Zde je znázorněna trvalost smrti. Skupina dvanácti jezdců se na své cestě setkává se třemi mrtvolami, které leží v rakvích, v různých stádiích rozkladu. To poukazuje na vliv času. První mrtvola, nejpozději zemřelá, ukazuje poměrně svěží tvář, tělo elegantně oblečeno, včetně klobouku a bot. Druhá má na hlavě korunu, byl to pravděpodobně král a jeho vzhled vypadá o dost hůř. Třetí je už jen kostra, ležící nejbliže k pozorovateli, vlastně

k němu vzhlíží. Nicméně část fresky, kde leží právě tato kostra, je bohužel poškozená a není skoro rozpoznatelná.



Obrázek č.2

Nad nimi nalezneme jakési vyjádření dřívějších dob světa. Nad třemi rakvemi nacházíme poustevníky v různých denních dobách – modlení, meditace, chov dobytka.

Uprostřed obrazu je skupina žebráků vzhlížející ke zosobnění Smrti, která se vznáší ne příliš daleko od nich. Skupina je otočená zády k předchozí scéně ( Three Dead and Three Living ) a směřují svá gesta i pohled na pravou stranu. Na úpatí hory leží několik mrtvol, které nejsou anonymní. Lze rozeznat jejich pohlaví a sociální postavení – muži, ženy, doktor, mnich, obchodník a mimo jiné i biskup. Duše některých z nich, znázorněny jako dítky, jsou odebrávány dvěma ďáblíky a jedním andělem.





Obrázek č.3

Úplně vpravo sedm mladých žen a tři muži rozjímají v zahradě plné pomerančovníků, oblečení v krásném oblečení hrajíc a zpívajíc si pro radost. Když v tom přiletí strašlivá figura Smrti, napůl člověk napůl ďábel, vypadající jako stará žena s bílými vlasy, netopýřími křídly na zádech a drápy na rukou i na nohou. Nicméně nezjistíme, komu se z těchto mladých lidí chystá useknout hlavu. Celá formace je nic netušící a spokojená. Nikdo netrpí, protože kosa je stále ve vzduchu, je blízko a na nikom ještě nepřistála. Tady je poukázáno na dochvilnost umírajícího aktu – skosení, které se Smrt právě chystá udělat.



Obrázek č.4

Hrůzostrašná žena Smrti vytváří jakýsi přechodník mezi spodní a vrchní částí fresky. V tomto prostoru, odděleném horou a zahradou plnou mladých lidí, ďáblové lovící duše a někteří z nich se vrací zpět se svojí obětí, které přenesou do hořící hory – do Pekla. V horní části bojují andělé s ďábly snažící se přivlastnit si každou další duši a vznášející se andělé nad pomerančovníky chrání své spasené duše.

### 1.3 Primární inspirace F. Liszta

“Liszt prohlásil, že jakmile se podíval na tento obraz, “Dies Irae” ( která byla vnesena rovněž do Fantastické symfonie Hectora Berlioze ) spolu s variačními motivy napadly jeho mysl.” (F.Liszt: Danse macabre, Edition Peters, úvod)

Po návštěvě Pisy začal Liszt psát první návrhy skladby Totentanz, označována též jako “Danse Macabre” nebo-li “Tanec mrtvých”, či “Tanec smrti”. Roku 1849 ji zinstrumentoval a o deset let později, v roce 1859, zaranžoval úpravu pro dva klavíry. Dílo prošlo mnoha přepisy. V roce 1919 bylo doplněno a publikováno společností Breitkopf & Härtel, ale již není dále v tisku. Na rozdíl od raných verzí Koncertů, je tato verze výrazně odlišná od verzí pozdějších. Totentanz by si zasloužil znovuuvedení veřejnosti a náležité provedení, byť ne záměnou poslední verze.

Premiéra proběhla 15.dubna 1865 v Haagu pod taktovkou dirigenta Johanne Verhulsta, klavíristou byl Hans von Bülow, kterému Liszt tuto skladbu věnoval.

### 1.4 Johannes Verhulst a Hans von Bülow

**Johannes Verhulst** (1816 – 1891), holandský skladatel a dirigent. Skládal především tradiční písně a jakožto monopol hudebního života v Holandsku měl jeho přínos značný význam. Jako dirigent podporoval hudbu svých přátel z Lipska, kterými byli například Robert Schumann, Felix Mendelsohn – Bartholdy nebo Johannes Brahms. Nepatřil mezi příznivce novoněmecké školy Richarda Wagnera a jeho unikátní pozice na vliv hudebního života v Holandsku se stala diskutabilní. V roce 1886 se vzdal všech svých funkcí.

**Hans von Bülow** (1830 – 1894), německý klavírista a dirigent, propagátor tzv. “novoněmecké školy” Richarda Wagnera. Klavíru se začal věnovat pod vedením Friedricha Wiecka, a také pod vedením Liszta ve Výmaru. Později sám vyučoval hře na klavír na soukromé konzervatoři ( Stern’sches Konservatorium ) v Berlíně. V roce 1850 započal koncertní turné po Evropě, Anglii a USA jakožto virtuózní

klavírista. Roku 1857 si vzal Lisztovu dceru Cosimu, která ho později opustila a provdala se za Wagnera. To ale nic nezměnilo na názoru Bülowa na Wagnerovu hudbu a nadále pokračoval v její propagaci. Jakožto ředitel Mnichovského dvora dirigoval premiéry dvou Wagnerových děl, a to Tristan a Isolda a Mistři pěvci norimberští. Dirigoval také například v Hannoveru a v Meiningenu, kde se jeho orchestr stal jedním z nejlepších své doby.

## 2. Interpretační srovnání nahrávek

Pro srovnání interpretace skladby Totentanz: Parafraze na Dies Irae S.126 jsem se rozhodla použít tyto tři nahrávky:

**Valentina Lisitsa** – klavír, **John Axelrod** – dirigent, orchestr – Orchestra Sinfonica Nazionale della Raim, záznam z koncertu 10. dubna 2014

**Martha Argerich** – klavír, **Daniel Barenboim** – dirigent, orchestr – Orchestre de Paris, záznam z koncertu 7. února 1986

**Krystian Zimerman** – klavír, **Seiji Ozawa** – dirigent, orchestr – Boston Symphony Orchestra, CD Deutsche Grammophon

### 2.1 Valentina Lisitsa

Hudební řeč Valentiny Lisitsy na mě působí poněkud odlehčených dojmem. Na úplném začátku je to tempo spíše alla breve Moderato, ne-li Allegro moderato, než Andante marcato, pesante. Kadence Presto jsou velmi technicky přesvědčivé. Orchestr nasadí v první variaci naprosto přesné tempo, které pak Valentina při svém výstupu nedodrží a capriccioso zní spíše jako pesante. Na konci této první variace ovšem hraje přesně opačnou artikulaci, než jak je psána a jak dává hudebně mnohem větší smysl – staccata hraje portamento a legato staccato. Ve druhé variaci nasazují úplně nové tempo, přičemž tato změna v zápisu není. V této variaci také začíná Valentina kombinovat sólovou verzi a verzi pro klavír a orchestr. V pauzách mezi glisandy v pravé ruce dubluje trioly dechových nástrojů – v tomto případě trumpet, což jí ale znemožňuje glisanda zakončit správným tónem. To vede k úsudku, že význam těchto glisand zde vytváří jen prvek efektní. Un poco Animato, které následuje, se nijak tempově nezmění. Namísto prvního glisanda v obou rukách opět hraje orchestrální trioly, se kterými pak pokračuje dál v levé ruce, tentokrát již souběžně pod vypsányými glisandy v ruce pravé, které opět nezakončuje



správným tónem. Závěrečný akord pak zahraje jen levou rukou. Začátek třetí variace vyzní velmi precizně, byť je velmi nepříjemný na souhru s orchestrem. Zhruba od poloviny této variace Valentina opět nehraje levou rukou to, co je psáno pro klavír, ale trioly, které hraje lesní roh společně s trumpetou. V tomto místě je to podle mého názoru škoda, protože se tím připraví o zvuk ostinátního tečkovaného rytmu, který by měl být velmi ostrý a průrazný.

V pátém taktu nádherné kanonické variace číslo čtyři, Lento, začne hrát najednou dvakrát rychleji, což ztrácí na duchovní atmosféře této části, do které se pak snaží zpětně dostat molto ritenutem, přičemž v zápisu je pouze poco ritenuto. Nicméně je to jedna z dalších kadencí, kde je ponechána naprostá volnost interpretovi. Následující dolce v pianissimu zní spíše jako appassionato imbizzarrito s crescendem, které už nepřipraví dostatečně posluchače na nádhernou část sólového klavirinetu. Drobná nesouhra v tomto sóle nijak nenaruší klid, který tento klarineta ve svém zvuku má. Presto, které následuje je technicky velmi přesvědčivé a obdivuhodné, ale jakmile nastoupí orchestr po precizním fugatu, tak si Valentina opět hraje po svém. Následujících 32 taktů dodržela z klavírního zápisu odhadem 50% a spíše improvizuje na základě orchestrálního výtahu. V tomto duchu pokračuje pak až vlastně do konce celého díla. Výjimkou jsou klavírní sóla bez orchestru, kde zápis ve většině případů dodržuje. Takovéto improvizování ve většině případů hudebně vlastně asi nevádí, a dává smysl, až na pár částí. Jednou z nich je Un poco meno Allegro, kde osminové trioly mají za úkol doplňovat osminové hodnoty flétny a tato rytmická hříčka zde opravdu chybí. Najednou to vypadá, jakoby tato nesmírně technicky vybavená pianistka neuměla zahrát trioly? Na závěr si z těchto triol vyrobí jednu osminovou notu a dvě noty šesnáctinové. O pár taktů později opět nehraje klavírní part, který při poslechu posluchač hledá. Měly by zde perleťově svítit dvaatřicetinové skupinky not podložené harmonicko-rytmickým doprovodem orchestru. Tento rytmicko-zvukový výrazový element zde postrádám. Na místo toho zbyde pouze celková harmonie s vrchním trylkem v pravé ruce. Vzniká prázdné místo a pozornost posluchače se upírá spíše na orchestr. Vzhledem k celkové koncepci této interpretace si nemyslím, že by to mohl být paměťový výpadek.

Následuje technicky velmi náročné místo – paralelní oktávy v levé ruce v šesnáctinových hodnotách a osminové skoky harmonicky vyplněných oktáv

v ruce pravé. Až na pár nečistot Valentina zvládá toto místo bravurně. Jen se člověk v tuto chvíli zamyslí, proč nehraje vše tak, jak má být? Že by se snažila tuto skladbu vylepšit po kompoziční stránce a odlišit se od interpretací běžných nebo ji to právě zrovna napadlo? Těžko říci, zda tento skladatelský element vyzdvihovat zrovna v tomto díle, které je dle mého názoru naprosto dokonalé samo o sobě.

V závěrečné kadenci zahájí relativně stabilní tempo a na melodii Dies Irae v levé ruce upozorní svým staccatem, které v notách psané není. Nad čtvrtovými hodnotami jsou stříšky akcentů, ale verze staccata je, myslím si, přijatelná, jelikož je to také jakási forma upoutání pozornosti, což skladatel akcentem vlastně míní. V posledním Prestu nasadí Valentina opravdu velmi rychlé tempo, které je v tomto případě na úkor čistoty oktávových harmonických rozkladů. V závěrečných glisandech opět nedbá pozornosti a důležitosti poslední notě, která má každé glisando zakončit a nastartovat orchestr k pokračování. Ten se odvíjí právě od této poslední noty, kde by se měl orchestr se sólistou sejít. Následuje osm taktů posledního návratu hlavního tématu Dies Irae, jak v dechových žesťových nástrojích, tak v klavíru, kde je toto téma ve formě jakéhosi kánonu – v pravé ruce jde téma o čtvrtovou hodnotu později, než v levé. To si Valentina opět upravuje a melodii hraje pouze v levé ruce. V pravé ruce hraje jakési tremolo, které by mělo zřejmě zdvojovat zvuk houslí. Vlastně to jsou od autora vypsány synkopy, které bohužel v této interpretaci zmizí. Po těchto osmi taktech pokračuje podle zápisu pouze pravou rukou. V levé ruce zdvojuje fanfáru lesních rohů a trumpet, což je ve výsledku vlastně neslyšitelné a na úkor rytmického elementu osminových triol.

Od závěrečného zaznění tématu v původní verzi pro klavír a orchestr již klavír nehraje. Nicméně prozatím každá dochovaná interpretace užívá pokračování sólisty až do konce skladby, které je ve verzi pro 2 klavíry. Počíná synkopickým tématem Dies Irae, přes rytmické osminové trioly až do závěrečných chromatických oktáv. Valentina, snažící se zřejmě o větší zvuk, hraje z počátku těchto oktáv jakési tremolo v levé ruce v kontra oktávě a ke chromaticce se přidává až ve třetím taktu již probíhajícími oktávami.

Jako celek na mě interpretace Valentiny Lisitsy působí velmi suveréně a osobitě. Nedodržování zápisu může být bráno jako klad, pokud to hudebně nenarušuje dění, což v tomto případě několikrát nastalo.

## 2.2 Martha Argerich

Na rozdíl od Valentiny Lisitsy Martha Argerich 100% dodržuje zápis. Na úplném začátku *Danse macabre* zazní opravdu znatelné *marcato pesante*, které dodává skladbě na závažnosti a umocňuje její markantní úvod, který je pro každého posluchače jedním z nejdůležitějších pilířů celkového dojmu z koncertu. Tempo nepůsobí tak rychle a povrchně jako u Valentiny. Kadence jsou velmi brilantní a sluchem uchopitelné. Pozornost upoutají osminové těžkopádné noty mezi druhou a třetí kadencí, které zní naprosto fenomenálně a jen ukotvují serióznost interpretace. Třetí Cadenza je zahrána s neuvěřitelným nadhledem, až s nádechem pomíjivosti života a smrti, o které tato skladba vlastně je. Děsivě dokonalé tremolo, které následuje, je precizní a zřetelné, letící nad hlavním tématem *Dies Irae*, které vede orchestr.

O pár taktů dál, v *Allegro moderato*, jakoby posluchač uviděl kulhajícího kostlivce, zasaženého trestem smrti, třepající se nad svojí vlastní rakví, než do ní nakonec upadne. Také temný zvuk Pařížského orchestru dodává na pochmurné, byť ne sentimentální náladě ve své mezihře, na kterou navazuje odpověď v klavíru. *Capriccioso* ( nebo – li rozmarný, rozpustilý ) v podání Marthy Argerich je velmi přesvědčující a smysluplné. Na rozdíl od Valentiny zde Marta dodržuje předepsanou artikulaci od autora a jejím dodržením posluchač pochopí hudební souvislost na identický motiv, který měl orchestr o pár taktů dříve.

Ve druhé variaci zůstává stejné tempo a *marcato il basso* vyzní velmi průrazně, byť se nad ním vznáší perlivá technika šesnáctinových výjezdů. Pro srovnání s předchozí interpretací Martha přikládá důležitost poslední notě ve všech glissandech, která má svůj harmonický význam. Variace číslo tři – *Molto vivace* je zahrána o něco živěji, ale s maximální přesností a energickým tahem, který nás dovede k variaci číslo čtyři – *Lento canonique religioso*. Zde má interpret naprostou volnost a tu si Martha dopřává ve všech doušcích. Poněkud houpavý způsob vyjádření duchovního charakteru a časová volnost nutí posluchače k zamyšlení se nad životem a smrtí, nad hlubokým významem této skladby. Následující *pianissimo dolce* nás přenesou do té světlejší části života, do ráje, kterým je *Andante dolcissimo*. Tam vládne klid a mír, což umocňuje sólo klarinetu. Zde Martha dokazuje, že umí být nejen fenomenální sólistkou, ale také perfektně ovládá doprovod sólisty. Zavládne naprostá souhra.

Přichází velký charakterový zlom, který bych označila jako návrat zpět na zem, ne – li rovnou do pekla. Presto, ve srovnání s interpretací Valentiny, není v tak šíleném tempu, ale o to více vypracovanější a srozumitelnější, co se týče hudební řeči jako takové. Na konci tohoto Presta zahraje s naprostou jistotou a čistě výstup oktáv. Za to tempo Fugata – pátá variace, je opravdu ďábelské, že i orchestr, který se přidá po třiceti šesti taktech, má co dělat. Od padesátého druhého taktu má orchestr hlavní téma a nad ním klavír tečkovaný rytmus v oktávových sestupech. V této interpretaci je mi velmi sympatické zdůraznění staccat, vždy každý čtvrtý takt, která jsou vlastně součástí hlavního tématu, jen ve formě alla breve. Za několik málo taktů následuje sólový výstup tématu, v pozmeněné tónině – H dur, kde jsou vyzdvižena staccata, které hraje Valentina spíše portamento.

Následující marcato směřuje k prvnímu vrcholu celého díla, které spočívá ve střídání ( celkem třikrát ) zvariovaného tématu a chromatického postupu paralelních oktáv. Tato interpretace vždy hlavní téma zatěžká a následující chromatiky popožene dopředu, jak je napsáno v notách – accelerando. Pokračuje dále jakýsi dovětek a navazuje předposlední kadence. Střední část této kadence – quasi Corni di caccia, nebo – li jako lesní rohy, Martha zahraje s technickou samozřejmostí, s jakou by se málokterý hornista vyrovnal. Při návratu hlavního tématu je mu přidána důležitost zatěžkáním.

Allegro, ma non troppo v tomto podání patří spíše k rychlejší provedení, které nepůsobí tak těžkopádně, jako v předchozí interpretaci. V Allegru scherzandu září zvonivé dvaatřicetinové noty ve zvuku jako jasné hvězdy na noční obloze. Paralelní oktávy levé ruky zároveň s oktávovými skoky v ruce pravé, které považuji za jedno z nejtěžších míst celé skladby, jsou pro Marthu zřejmě každodenním chlebem. Následující sólo, piacevole, nebo – li rozkošný, je tempově o dost rychlejší než předchozí místo, nicméně to působí velmi působně a elegantně. Lehké zaškobrtnutí v paralelních oktávách, po nástupu orchestru, způsobí lehké rozhození a nesouhru s orchestrem, které ovšem člověk postřehne až po několikátém přehrání si nahrávky. Při poslechu tohoto živého provedení je malá pravděpodobnost, že by někdo tuto drobnost zpozoroval.

Během poslední kadence mě velmi zaujalo téma v levé ruce zároveň se stupnicovým výběhem přes pět oktáv. Martha hraje toto téma suše a drsně, sempre marcato, jak je psáno v notovém zápisu. Po bravurním zakončení

kadence následují glissanda a závěrečné téma, v o něco usedlejšímu tempu, které dodá energii na velkolepém finále. Verzi spoluúčasti na posledním tématu ve skladbě Martha nehraje, připojuje se až při rytmických osminových triolách. V posledních dvou taktech ještě přidají mírné ritardando.

Ve srovnání s podáním Valentiny Lisitsy, na mě interpretace Marthy Argerich působí mnohem kvalitnějším a závažnějším dojmem, které je dle mého názoru ideální kombinací pro interpretaci tohoto díla.

## 2.3 Krystian Zimerman

Při srovnávání této třetí interpretace vůči předchozím dvěma nutno dodat, že je to vlastně něco úplně jiného, jakožto studiová nahrávka a ne live koncert. Například celkový zvuk je podstatně kvalitnější.

Musím podotknout, že mě interpretace Krystiana Zimermana zaujala hned od prvních taktů. Cítím z této interpretace obrovský respekt vůči skladbě, autorovi i zápisu. Na úplném začátku hraje intervalové postupy velmi secco a marcato. Průvodní kadence jsou zahrány s burácející dokonalostí, kde je slyšet opravdu úplně každá nota. Souhra klavíristy a orchestru při přechodu na Allegro je asi nejpřesnější z těchto tří podání.

Následující Allegro moderato hraje Krystian rovně, bez přebytečné agogiky a jako jediný z uvedených interpretací odděluje čtvrtkové noty staccato pod obloučkem na konci této fráze. Při střídání tématu klavíru a orchestru pevně drží jednotné tempo. Až ve druhé variaci nepatrně zrychlí tempo, nicméně nikterak by to narušilo energii směřující dál a dál. Glissanda v této variaci jsou podle mého názoru z použitých interpretací nejkvalitnější. Je slyšet velmi dobře konec glissanda i závěrečná nota. Úctyhodná technika a její použití. Jako jediní také hrají un poco animato které po pár taktech následuje.

Ve variaci číslo tři drží jednotné tempo a panuje přesnost v souhře. Ve čtvrté variaci – sólové Lento canonique hraje Krystian spíše tempo Andante, nicméně to nijak nenarušuje na filosofickém dojmu duchovního charakteru této části a naopak to působí lépe jako jeden celek. Dolce v pianissimu zní velmi jemně a klidně. Jen a pouze u této interpretace si je člověk opravdu vědom přechodu na Andante, kdy Krystian přidá na pohyblivosti. Doprovodné úlohy klavíru se zhostil, stejně jako Martha Argerich, i Krystian Zimerman se vzácnou citlivostí a smyslem pro vzdání se býti pro tento moment sólistou.

V následujícím Prestu a dále Fugatu – variace číslo pět, drží Krystian jednotné tempo, bez náhodných agogických změn, založené na přesnosti a úpornosti dokonalých rytmických elementů. Při nástupu orchestru se tempo opět nepatrně posune vpřed, vedoucí k jednomu z vrcholů celého díla, kterým je klavírní sólo v tónině H dur ve fortissimu. Toto sólo si Krystian užívá zatěžkáním a tím i jeho zdůrazněním. Poté se přidává orchestr a tempo jde stále vpřed směřující

k dalšímu vyvrcholení skladby, ve kterém opět jako jediní nemění tempo, ale pokračují v něm, což ale na druhou stranu vede k ignoraci vypsání *acceleranda*.

Po několika dalších taktech následuje předposlední kadence, jejíž úvod je opravdu velkolepý. Presto je precizní, *Animato*, *quasi Corni di caccia* v tempu nehratelném pro lesní roh, nicméně působící velmi vehementně. Závěrečné téma *Dies Irae* v oktávových skocích hraje jako jediný čistě, ne příliš rychle, což dodává na význačnosti celé myšlenky.

*Sempre Allegro*, *ma non troppo* hraje orchestr v pohodlném tempu, podobně jako orchestr u Valentiny Lisitsy. *Allegretto scherzando* je velmi přesné a zvkově vyrovnané vůči flétně. Šesnáctinové a dvaatřicetinové běhy se jen třpytí nad zvukem orchestru. Nyní přichází dle mého názoru jedno z nejtěžších technických míst ve skladbě. Krystian si zde vyhoví a nasadí pohodlnější tempo, které však nemá na výrazu skladby negativní odraz. Ba naopak, toto těžké místo vypadá, že je ještě těžší. Následující *piacevole*, další sólo klavíru, působí velmi vkusně, něžně, elegantně. Což je úžasným kontrastem vůči *fortissimu*, kde se přidává orchestr.

Nastupuje poslední kadence, ve které se Krystian nenechává strhnout šíleným tempem ( těžko říct, jak by tomu bylo na pódiu při živém koncertě ) a všechna *arpeggia* striktně odehraje. *Dies Irae* v levé ruce pod stupnicovými běhy v pravé ruce působí asi nejděsivěji ( v dobrém slova smyslu ) ze všech předchozích provedení. Krystian je nehraje tak *secco*, jako například Martha Argerich, ale s pedálem a s neodolatelnou hrozivostí, které má tato kadence dosáhnout.

Finální *glissanda* jsou v podání Krystiana Zimmermana fenomenální. Verze souhry klavíru s orchestrem v závěrečném *Dies Irae* Krystian nehraje a zakončuje až s paralelními oktávami při konečném sjezdu do tóniky.

Interpretace Krystiana Zimmermana je velmi důsledná a kvalitní. Interpret se nesnaží o dojem efektnosti rychlých temp, *glissand* či vysokých dynamik ale naopak si ty největší vrcholy vychutnává dopřáním si času a prostoru pro vyslovení všech slov i písmen. Tento přístup je mi velmi blízký a ve své vlastní interpretaci mi bude velkou inspirací.

### 3. Komplexní analýza díla Totentanz

#### 3.1 Postup analýzy Totentanz. Vymezení analytických metod.

Při komplexním rozboru skladby *Totentanz* jsem se rozhodla postupovat netradičním analytickým způsobem. Tento způsob vychází především z analýzy tektonických ploch a vzájemného působení jednotlivých složek na formu. Taktéž se budu zaměřovat na motivickou práci, která zde hraje důležitou roli ve vztahu k celkové formě, k řešení harmonického materiálu, tektonickému záměru i stavbě jednotlivých vertikál. Rytmická složka je od těchto parametrů sice vzdálenější, ale představuje jakousi samostatnou kategorii ve vztahu k jednotlivým dílům celé kompozice. Nebudu se obecněji zaměřovat na rytmičné modely či patery (ne ale ve smyslu např. minimalismu), ale sledovat jakousi specifickou "rytmickou i metrickou gestikulaci" užitou ve skladbě. Rovněž bude velmi důležité zvlášť přihlížet ke stavbě melodické citace "*Dies Irae*" v celé kompozici. Užití stylové gregoriánské traktace se zde sice neobjevuje, ale intervalová stavba citátu nás uvádí do světa modálních tónových množin, které posléze ovlivňují tonálně centrickou strukturu harmonické složky. U jiných harmonických složek se užití "*Dies Irae*" stává podobně důležitým aspektem analýzy: rytmická povaha citace totiž využívá poměrně stejných rytmických hodnot, což z hlediska motivické práce představuje problém řešitelný, pochopitelně, variační formou. Ta je koneckonců i základním formotvorným činitelem díla.

Ráda bych ve svojí analýze také poukázala na některé rozdíly jednotlivých verzí. Taktéž se budu komparativně zabývat užitím a zpracováním citace "*Dies Irae*" u F. Liszta a jiných autorů období 19. století. V jádru věci mi nepůjde o nahlížení na estetickou hodnotu či stylistiku, ale především o kompoziční a strukturální zpracování v rámci celé kompozice. Poukážu tak na inspirační zdroje, kompoziční záměry a vliv jiné hudby na formu *Totentanz*. Co se týká jednotlivých verzí díla, budu situovat konkrétněji svůj pohled na druhou verzi pro klavír a orchestr a na verzi pro dva klavíry. Ráda bych na této části své analýzy doložila četné rozdíly v gestikulaci, barvě a celkovém vyznění skladby. Touto cestou bych ráda dospěla k finální otázce koncertantního principu užitého ve skladbě, přičemž sama jako interpret poukážu na rozdílné vztahy mezi klavírem a orchestrem či klavírem a druhým klavírem. Všechny své poznatky a výsledky bádání podložím vizuálním



dodatkem ve formě spektrální analýzy skladby, na které budu reflektovat tektonický, harmonický, barevný i harmonický průběh skladby.

### **3.2 Forma a tektonika ve vztahu k inspiračnímu zdroji**

Jak jsem již zmiňovala výše, skladatel se při kompozici díla inspiroval gregoriánským hymnem ze 13. století „*Dies Irae*“. Podobně jako jeho současníci z 19. století se F. Liszt rozhodl uplatnit tento hymnus jako tematickou citaci, která tektonicky prostupuje celé dílo. Z hlediska motivické práce s tímto tématem můžeme vysledovat i jeho různé funkce, které se proměňují v čase a také mění svou povahu ve vztahu k užitému materiálu. Tím mám na mysli proměny hierarchické. Všem těmto proměnám se budu blíže věnovat níže.

Z hlediska formy se jedná o atypickou variační formu, která využívá minimum prostředků a některé se složek (jak později poukážu) zde mají markantní a nadřazenou povahu. V díle se objevuje nespočet „diminucí“ a „augmentací“ jednotlivých ploch. Tím mám na mysli vědomé krácení či rozšiřování původního tématu. Evidentní je i snaha podřídit harmonickou povahu základního tématu rozšířené harmonii, modulačním střetům a čteným alteracím. V úvodu tedy zaznívá razantním způsobem expozice tématu „*Dies Irae*“, které není zcela dokončeno a již v expozici nese náznaky variační manipulace. Skladba má konsistenci 6 variací, přičemž jejich délka je často nestejná a způsob variování materiálu je značně pestrý. Ve složení variací najdeme homofonní i kontrapunktické řešení ploch.

Celá skladba pozůstává z hlediska formy, z těchto uzavřených ploch:

#### 1./ Uvedení tématu

- Andante – v rozsahu 16 taktů
- Allegro – v rozsahu 25 taktů
- Allegro moderato – v rozsahu 10 taktů

#### 2./ Variace č.1

- Allegro moderato – v rozsahu 24 taktů

### 3./ Variace č.2

- Allegro moderato (L'istesso tempo) – v rozsahu 20 taktů (bez repetice)

### 4./ Variace č.3

- Molto vivace – v rozsahu 28 taktů

### 5./ Variace č. 4 – kanonická

- Lento – v rozsahu 18 taktů
- Cadenza ad libitum – v rozsahu 9 taktů
- Andante – v rozsahu 16 taktů
- Presto – v rozsahu 16 taktů

### 6./ Variace č. 5 – fugato a Finale

- Vivace – v rozsahu 76 a 129
- Cadenza
- a tempo – spojka – v rozsahu 20 taktů
- Sempre Allegro ma non troppo – v rozsahu 18 taktů
- Allegretto scherzando – v rozsahu 106 taktů
- Cadenza
- Presto – spojka – 10 taktů
- Allegro animato – 31 taktů

Formální členění jednotlivých ploch se směrem k finální ploše značně komplikuje a rozrůstá. Také jsou plochy prokládány kadencemi a různými epizodickými plochami, které však nepřinášejí materiál diferentní povahy, ale zůstávají pořád v intencích základního tematického materiálu. Například Variace č.5 se rozrůstá

do kadence, dál však pokračuje v spíše homogenní akordické sazbě bez náznaků uspořádaného kontrapunktu. Z celé plochy se tedy stává postupně narůstající "fantasie", která se dostává až k samotnému Finale, které využívá spojení všech technik. Co se týká počtu taktů uvnitř jednotlivých úseků, jedná se téměř pořád o pravidelné členění na sudé hodnoty. Kdybychom se podívali na kadence, objevíme liché počty taktů. Počítání taktů v kadencích ale považuji za bezpředmětné, protože se nejedná o přesně strukturovanou strukturu, spíše o fantasijní zpracování materiálu, který dané kadenci předchází. U sólových kadencí klavíru proto uvádím počet taktů jen pro zajímavost u první kadence. Jak jsem již zmiňovala, počet taktů jednotlivých ploch narůstá, proto by se dalo říct, že autor také pracuje s nabíráním složitějších variačních technik v rámci motivické práce.

Jedná se tak o:

- 1./ použití tečkovaného rytmu a systematické popírání povahy expozice
- 2./ spojení techniky expozice, tečkovaného rytmu, nepravidelné rytmické hodnoty (sextola, triola) a glissanda
- 3./ zahuštění sazby a využití oktáv
- 4./ aplikaci kontrapunktických technik – kánon, fugato
- 5./ využití toccatového principu
- 6./ využití složitých modulačních technik na bázi glissanda
- 7./ využití bipolární techniky ve stavbě tématu a variačních ploch
- 8./ augmentace a diminuce tematického materiálu

Formální uspořádání variací je z velké části plynulé a nejsou příliš oddělovány. Jedná se tak o plynulou plochu velmi kinetické povahy. Statických ploch se ve skladbě objevuje velmi málo. Kdybychom se zabývali srovnáním pomalých a rychlých ploch dle tempového označení a povahy materiálu, zjistíme, že se jedná o nepoměr:

Tempové označení	Počet dělů
Lento	1
Andante	2
Moderato	0
Allegro, Allegretto	7
Presto	2
Vivace	3

## Expozice

Expozice začíná vstupem sólového klavíru, který anticipuje nástup základního tématu "Dies Irae". Již tato anticipace napovídá, že autor samotnou expozicí předeseílá variační formu – expozice neobsahuje jen jeden hlas, případně unisono, ale přímo operuje s dialogem sóla a orchestru. V tomto případě je hierarchie sóla a orchestru ihned prohozena – sólo představuje harmonický (spíše barevný) doprovod, přičemž orchestr uvádí téma "Dies Irae" (hluboká dřeva, žestě, tympány a smyčce). Samotné uvedení tématu je nedokončeno a přerušeno velmi hybnou kvazi kadenční plochou, která modulačně pokračuje, až přímo vyústí do dalšího poddílu s tempovým označením Allegro. Zde je expozice naplněna a téma zaznívá kompletně s použitím motivické práce. Role klavíru je opět podřazena orchestru. Téma se objevuje v expozici ještě potřetí, kdy ho uvádí sólový klavír bez doprovodu orchestru. Dá se tedy říct, že nedokončené uvedení tématu v úvodu expozice je po tektonické stránce jakousi anticipací, tektonickým vrcholem tohoto dílu se tak stává plocha s tempovým označením Allegro, a konkrétně její závěr bez doprovodu orchestru.



Obrázek č.5

Rovněž počet taktů v úseku Allegro (25 taktů) napovídá svým rozsahem k vyšší závažnosti celé plochy.

### Variace č. 1

Variace číslo 1 přináší s sebou nové příbuzné téma, které je odvozeno ze základního tématu *Dies Irae*, přičemž téma *Dies Irae* zní v nejhlubší poloze a vytváří tak komplementární doprovod. Z hlediska formy se opět setkáváme s dialogickým zpracováním: to znamená, že nejdříve témata uvádí orchestr, poté sólo. Nakonec obě dvě instrumentální složky splynou dohromady, případně hrají unisono. Tento typ práce je pro Totentanz přímo typický společně s bipolárním uváděním tématu, o kterém bude řeč níže. První variace přináší až striktně periodickou formu. Jedná se o tři periody, které jsou odděleny pouze barevně, čili instrumentací. Z celé skladby se jedná o nejpřehlednější a nejvíce exaktní variaci ve všech složkách. Ke konci variace se postupně vynořuje náznak nepravidelnosti v podobě triol, na které posléze navazují sextoly ve druhé variaci.

### Variace č.2

Variace číslo 2 plynule navazuje na Variaci číslo 1, přičemž se zde téměř ve smyslu formy nemění. Z pohledu periodicity variace je zde dobré poukázat na počet taktů (20). Nejedná se však o diminuci, protože na konci variace autor přidává repetici, která počet taktů doplňuje na 24. Dá se tedy říct, že po formální stránce jsou obě variace identické. Můžeme zde však pozorovat důležitý tektonický záměr zahušťování kinetiky: ke konci 1. Variace autor předesílá trioly jakožto nepravidelné hodnoty. Ve druhé variaci se tento melodický tok zahušťuje

přidáváním tónů. Z triol se tedy stávají sextoly a ze sextol postupně diatonické glissando.

### **Variace č.3**

Variace číslo 3 má opět identickou stavbu, přičemž přibývají 4 takty navíc pro závěrečnou plochu (z tektonických důvodů). Celá plocha přibírá materiál jen ve smyslu barvy (oktávy). Povaha orchestru však tektonicky připravuje ucelený a uzavřený oblouk. Je možno zhodnotit, že všechny tři první variace tvoří jednu větší tektonickou plochu, která expanduje ve všech složkách. Tektonicky však vytváří oblouk ve smyslu rejstříku: celý proces plyne od nejhlubšího rejstříku jakousi "instrumentální stupnicí" směrem nahoru k vyššímu rejstříku, kde se z kinetického dění stává statická koruna v závěru. Zároveň tato plocha připravuje kontrastní díl, kde nastupuje pomalá kánonická variace.

### **Variace č. 4 - kánonická**

Kánonická variace s tempovým označením Lento představuje první plochu, která má kontrastní charakter. Jednak se jedná o tempovou změnu, ale zejména o změnu zpracování materiálu – z homofonní či fantasijské práce skladatel přechází ke kontrapunktickému zpracování tématu. Řazení a nástupy hlasů jsou většinou volné, nejedná se o přísnou dikci kánonu. Postupně se začínají objevovat četné figurace, kánon je však zachován v melodických hlasech. Od plochy s tempovým označením Andante se však kánon ztrácí a objevuje se pouze jeho zanikání a reminiscence tématu. Tektonicky se mění i povaha tématu – objevuje se inverzní terciová stavba, případně různé variace tématu, které modulují do jiných tónin. Další plocha Presto představuje pouze návrat do typické kinetické plochy a připravuje nastupující Fugato. Fugato zde rovněž působí zvláštním tektonickým dojmem, protože tektonicky a kontrastně vytváří ucelený oblouk společně s kánonickou variací.

### **Variace č.5 - Fugato**

Poslední variace před Finale – Fugato, uvádí nový typ práce s materiálem, kterýmž se stává tocatové vyznění sólového klavíru. Navíc se zde objevuje nové vedlejší téma, které nastupuje hned po uvedení tématu sólovým klavírem:



Obrázek č. 6

Fugato je podobně jako předešlá kontrapunktická variace velmi krátké a ihned se ztrácí. Je nahrazeno fantasijsní a velmi rychlou plochou, které postupně anticipuje Finale. V následující ploše také nevidíme střídání sólových ploch klavíru a orchestru. To se objevuje až u písmene G, kdy spatřujeme již zmiňované bipolarismy:



Obrázek č. 7

Přibývající figurace a harmonické prodlevy připravují kadenci, která pokračuje v duchu oktáv, ryze harmonické povahy a toccatovosti. Kadence opět uzavírá další tektonický celek a je oddělena od následující části – Finale. Další plocha nastupuje orchestrem a přináší nové téma v triolách. Zde můžeme pozorovat

variace uvnitř variací, jelikož základní téma je následně variováno několikrát jako samostatné variace. Několik variací je nakonec zakončeno kadencí, která anticipuje návrat Dies Irae v hlubším rejstříku a v původních rytmických hodnotách. Celá plocha vplyne do mohutného finále, kde je naposled uvedeno základní téma Dies Irae tutti orchestrem.

Celková forma a tektonika je v celé kompozici převážně odvozena od povahy základního tématu Dies Irae. Jedná se tedy primárně o hudební princip variací, strukturální záležitosti a možnost motivické práce s tématem. Na straně druhé zároveň pozorujeme estetický princip 19. století a způsob zacházení s hymnem Dies Irae, který v této době především představoval smrt a apokalypsu. V představách skladatelů 19. století se tato myšlenka často objevovala právě ve formě velmi expresivních a kinetických děl, která s sebou přinášela velké nároky na obsazení, technické zdatnosti interpreta a v neposlední řadě patos. Po formální stránce lze považovat Totentanz za periodické fantasijské variace, které nejsou členěny na věty – jedná se jakousi třídílnou velkou formou, uvnitř které autor variačně zpracovává téma. Poslední díl v sobě integruje subvariace vedlejšího tématu a je zakončen reminiscencí základního tématu Dies Irae.

### **3.3 Melodie**

Záměrem analytického pohledu na melodii ve skladbě Totentanz je srovnat ryze harmonické a ryze melodické myšlenky Ference Liszta působící na celek. Zaměřím se tedy na jakousi statistickou metodu, která mi napomůže v celé skladbě definovat, jak je melodie generována, jak se s ní pracuje, a nakonec, jakou má roli vzhledem k tektonice a harmonii. Také je nutno melodii rozřadit v rámci její hierarchické hodnoty. To znamená, kde se stává melodie tematickým činitelem, a kde splňuje pouze sekundární roli. Vzhledem k tomu, že ve skladbě Totentanz je markantnější harmonická složka, považuji tuto analýzu za zajímavou i v komparaci s barvou – to je koneckonců ono srovnávání verze pro dva klavíry a verze sólového klavíru se symfonickým orchestrem.

Pojďme se nyní podívat na strukturu témat uvnitř skladby a hierarchicky je rozdělit do skupin od nejzávažnějšího po méně závažný:

1./ tematický materiál:



- základní téma "Dies Irae": převzato z gregoriánského hymnu z 13. století, struktura je dána předem, autor však volí variační kompoziční přístup. To znamená, že z původního tématu vytváří nová témata, která autorsky pozměňuje. Můžeme tedy najít několik variant tohoto tématu v celé kompozici. Zde je však nutno přihlížet na fakt, že většina témat, která se zde objevují vychází právě z Dies Irae – proto je velmi obtížné zhodnotit, které z témat má hodnotu podřazenou, a které hodnotu nadřazenou. My však budeme nyní hodnotit pouze původní znění tématu z 13. století. Nemůžeme ale mluvit o autenticitě tohoto tématu, protože F. Liszt téma mírně rytmicky upravuje. Bude důležité zde uvést, že za základní nástup tématu považují i takové rytmické uspořádání tématu, kde vzniká pouze latentní dozvuk dané rytmické hodnoty. To znamená, pokud se objevuje místo původní půlové hodnoty triola a čtvrtová pauza, považují to za latentní dozvuk tónu na dvě doby. Základní téma "Dies Irae" je intervalové složeno z malých i velkých sekund, malých i velkých tercií. Jedná se modální melodii, která značně ovlivňuje i harmonický svět kompozice. Je však podivuhodné, že skladatel ve skladbě modalitu příliš neuplatňuje, dá se říct, že jí spíše popírá. Modální kostra se proto objevuje pouze melodicky a harmonicky nikdy není podpořena modálně, ale tonálně. Dle počtu nástupů základního tématu, můžeme vytvořit tabulku:

Expozice – počet 3

Variace číslo 1 – počet 2

Variace číslo 2 - počet 4

Variace číslo 3 – počet 0

Variace číslo 4 – počet 0

Variace č.5 a Finale – počet 2

Dle tabulky lze usoudit, že skladatel původní a základní téma příliš nevyužívá v základní podobě, ale především v podobě variační. Také je samozřejmé, že téma je dostatečně nosné a ve variační formě flukтуаčně funguje víc než dobře.

- Variace základního tématu – jedná se o již zmiňované variace základního tématu, které stojí především na začátku té které variace. Markantní jsou zejména u první, druhé a třetí variace. Další variace spíše využívají kontrapunktickou techniku, což je v tomto případě zvláštním případem. Téma,

keré se objevuje u kontrapunktické variace je sice variací základního tématu, ale pro danou dílčí variaci se stávají hlavním tématem. Skladatel dále vytváří ještě nižší hierarchickou kategorii k danému tématu, což jsou protihlasy a kontrapunky. Tyto však považuji za nejméně důležité, plnící sekundární roli a nesplňující požadavek tematičnosti.

- spojovací materiál vycházející z tematického materiálu – jedná se o různé spojky a melodický materiál plnící spojovací roli. Do této kategorie můžeme zařadit třeba fragmentární materiál v kadenčních úsecích expozice, kde sólový klavír zahraje jen hlavici tématu (konkrétně první čtyři tóny) aj.

- odvozená témata od základního tématu – nalezneme je třeba ve Finale, kdy skladatel přidává nové téma – toto téma ale přílišně nerozvádí a je velmi blízké základnímu tématu Dies Irae. Používá tak například změny tónorodu, inverzi či různé obraty intervalů, jiná rytmická řešení.

- melodicky barevný materiál – jedná se o nejnižší stupeň, například glissando, trylek, příraz apod.

V celé skladbě můžeme taky vyzorovat jakousi melodickou gestikulaci. Pod pojmem gestikulace rozumím způsob, jakým melodie vstupuje do průběhu skladby. Může se tedy jednat o unisono, osamocenou melodii jakéhokoliv nástroje, případně sled akordů vytvářejících melodickou linii aj. Totentanz staví především na posledním příkladu a melodie se spíše váže na harmonické struktury, které jsou v celé skladbě co nejvíce využívány. Ve skladbě se objevují pouze dva momenty, kdy se pracuje melodicky se všemi hlasy, a to je kánonická variace, která velmi rychle mizí a není vůbec rozvedena a úsek Allegro moderato v expozici. Fugato by mohlo být další kontrapunktickou částí, ale skladatel k Fugatu přistupuje jiným způsobem, a to ve formě jakési toccaty.

Melodická linie ve skladbě není úplně potlačena, ale přísně se váže – neboli vychází – z harmonické struktury skladby. Kontrapunktické formy najdeme, ale nejsou rozvedeny, což je pro hudbu 19. století typické.

Melodii ve skladbě můžeme taky hodnotit dle jiných kritérií. Jedná se o rejstřík, ve kterém se objevuje, ale také o intervalové složení. Jelikož se jedná o klavírní skladbu 19. století, je více než zřejmé, že skladatel využívá celý rejstřík nástroje. Proto by byla tato analýza bezpředmětná. Intervalové složení skladby také

využívá celý dvanáctitónový totál, modalita se objevuje pouze u základního tématu. Můžeme však určit charakteristické melodické spoje, které se ve skladbě objevují a různé poměry intervalů, také výraz a gestikulaci.

U expozice můžeme vzhledem k uváděnému tématu sledovat převahu sekundovitého melodického vedení hlasů. Nacházíme, pochopitelně, i terciové kroky vzhledem k intervalovému složení základního tématu. V určitých případech melodii vytvářejí i vztahy mezi hlasy – např. v expozici u dílu Allegro moderato, kde soprán a alt na sebe interagují převážně v terciích. Rozšíření intervalových spojů v melodii evidujeme v první variaci, kde jednotlivé motivy končí právě kvintovým krokem, případně jsou připravovány kvartovým krokem. U variace číslo dvě opět vidíme rozšíření intervalů na sexty. V poslední variaci a ve Finale jsou to oktávy.

Ve povaze a gestikulaci melodie v Totentanz můžeme usoudit, že se jedná převážně o velmi kinetickou – hybnou melodii. Místy se melodie uklidní a působí spíše staticky, nikdy se však nevzdává své frenetičnosti a velmi dramatického výrazu. Ve skladbě nenalezneme atypické intervalové melodické spoje – také nemůžeme hovořit o „moderních“ či nepřirozených spojích vzhledem vůči době, ve které byly napsány.

Artikulace melodie se během skladby několikrát mění – nalezneme plochy legátové i staccatové. Právě tyto staccatové plochy ale určuje zejména interpretace a jakási tendence vkládat staccato intuitivně do pasáží, kde se objevuje tečkovaný rytmus.

Veskrze je melodie bohatá, ale skladba především staví na harmonickém světě. Melodii můžeme vnímat buďto přímo, kdy hraje hlavní roli a je žádoucí, anebo latentně, kdy je vytvářena pomocí akordů či jiných prostředků.

### **3.4 Harmonie. Harmonie ve vztahu k jiným složkám uplatněným ve skladbě**

Hudba 19.století staví převážně na netradičních harmonických spojích, harmonické invenci a postupnému rozbíjení centricnosti a tonální harmonie. Ve skladbě Totentanz se neobjevují složité harmonické vztahy, spíše se jedná o modulační charakter a místy o alterace za účelem modulace.

V této analýze se nebudu zabývat komplexním rozbohem všech akordů ve skladbě. Jednak by to byla zdlouhavá a bezpředmětná analýza, která by nikam nevedla, na straně druhé by zabírala příliš mnoho místa na úkor jiných poznatků. Především se budu snažit poukázat na netradiční harmonické spoje a harmonické vztahy mezi jednotlivými variacemi. Také mne bude zajímat harmonie, která ovlivňuje melodické základní téma, případně naopak – jak základní téma ovlivňuje harmonické vztahy.

### Expozice

Při pohledu na každý díl skladby je nutno určit na počátku analýzy tónovou množinu, která je obsažena na celé ploše dílu. V tomto případě se bude jednat o základní tónovou množinu, ze které skladatel vycházel. To znamená, můžeme se bavit o centru, které tektonicky skladbu udržuje. V případě expozice se jedná o tónovou množinu tóniny d moll, která je však deklarována zvláštním způsobem hned v úvodu skladby. Poprvé se totiž centrický tón "d" objevuje až ve čtvrtém taktu a je připraven pouze melodicky, nikoli funkčně harmonicky. V tomto momentě se jedná o zvláštní případ uvedení centra, kde centrum připravují melodické kroky – jedná se tedy o jistý druh latentní harmonie. Ta je dokonce vzápětí narušena mimotonálním VII. stupněm k dominantě a moll (v tomto případě k durové dominantě A dur. Dále proces moduluje po sekundách k subdominantě g moll, až spočine na zvýšeném VII. stupni původní tóniny d moll (septakord cis, e, g, b).

Zvláštním přístupem k harmonizaci se jeví díl Allegro v Expozici, kdy skladatel zachovává obrys základního tématu v původní tónině (melodicky), ale harmonizuje jí zcela odlišně. V tomto případě se jedná o využití mimotonální dominanty k dominantě, čili melodie je harmonizována dominantně. Proces nakonec osciluje mezi dominantou a moll a tonikou d moll.

### Variace č. 1

Variace číslo jedna staví na statickosti harmonie a od základní toniny se přílišně nevzdaluje. Harmonie v tomto případě vychází a je podmíněna zejména melodickou složkou, jelikož variační melodie často moduluje pomocí diatonických modulací na vedlejší funkce, jako například do paralelní medianty na třetím stupni. Tu však následně popírá melodie v levé ruce, čili základní téma

ve staccatu, která harmonický proces navrácí do původní d moll. Na obrázku je patrná hned v prvním taktu podobná modulace:



Obrázek č.8

Konec variace moduluje do dominantní toniny, přičemž se objevují nedoškální tóny mimotonální dominanty E dur k dominantě a moll. Dominanta a moll se objevuje ve své původní formě a, c, e, později je však harmonizována za účelem směrného VII. stupně cis, který nakonec směřuje k základní tónině d moll. D moll nastupuje právě s počátkem Variace číslo 2.

### Variace č.2, Variace č.3

Tyto dvě variace bychom mohli pojmout jako závěrečnou část harmonického kadenčního oblouku, který se z nejspodnějších poloh vine směrem k tonice. Autor přílišně nevybočuje do nedoškálních tónin, používá maximálně mimotonální akordy, které se záhy navracejí zpět k tonice. Patrně je evidentní tato snaha ve variaci číslo tři, kde autor melodicky směřuje k tónice stupnicovitě. Orchester na tomto místě vytváří jakýsi druh latentního přeznívání diatonického totálu v rámci tónového spektra d moll. Tento moment se objevuje již ve variaci číslo 2, kdy do hry vstupují četná glissanda a figurativní rychlá stupnicovitá gesta. Akordy jsou zde utvářeny a definovány právě pomocí basových tónů kopírujících základní téma Dies Irae.

### Kánonická variace

U kontrapunktických forem nelze hovořit o spojování akordů, spíše se můžeme zaměřit na jednotlivé hlasy, které vytvářejí pomocí kontrapunktů harmonické vertikály. U této variace je zvláštní i to, že autor vychází spíše z dominantní

tóniny, kterou přehodnocuje na tonickou základní funkci. Zajímavé je i spojování se subdominantou g moll, která se poměrně často střídá s durovou dominantou A dur. Proces se však nakonec navrácí k tonice d moll. Následuje velmi zajímavý tóninový skok do tóniny H dur – tuto tóninu bychom mohli chápat jako zvýšený VI. stupeň v původní tónině d moll. Mohli bychom tedy hovořit o tónině, která je postavena na VI. stupni jakési dórské stupnice. Tento vztah však Liszt v Totentanz nikde nerozvíjí, proto jej nemůžeme doložit na základě struktury skladby. Celá tato plocha staví především na alterovaných septakordech – tyto struktury se ve skladbě doposud neobjevují, proto se jedná o razantní harmonický progres. I přesto, že autor značně moduluje, nakonec se harmonie ustálí a vyčistí v dané tónině H dur od dílu Andante. Ten navazuje na melodickou plochu, která je definována spíše tóninou g moll, i když autor v předznamenání uvádí jen jednu posuvku "b". Od dílu Presto se autor navrácí k původní tónině a přetrvává v ní.

### Fugato a Finale

Další kontrapunktická variace má značně modulační charakter. Autor zpočátku postupuje charakteristickým způsobem pro fugato – staví kontrapunktické odpovědi na dominantní tónině, později však moduluje i přes frýgický akord a nejbližší tóniny k e moll, které připravuje návrat tóniny H dur, kde fugato v podstatě již nezní, protože autor opouští kontrapunktické myšlení. V následující harmonické struktuře lze také vyzorovat harmonický vztah toniky H dur a lýdického akordu B dur – autor tedy moduluje tóninovým skokem do lýdické tóniny. Tu však dlouho neudrží, protože typickým způsobem moduluje přes různé tóniny variační technikou. Nedá se tedy říct, že zde funguje jakési centrum. Jedná se pouze o dočasná centra, která jsou ve velké míře efemerní. Ke konci rozsáhlého provedení po Fugatu je možné vyzorovat tendenci směřovat co nejvíce k základní tónině d moll. Ta je opět navozena od dílu Sempre Allegro ma non troppo, kterou budeme nyní považovat za finální variaci, přinášející nové téma. Od tohoto momentu autor přetrvává pouze v tónině d moll a modulace zde nejsou tak časté, přímo absentují – jedná se o harmonicky statickou plochu potvrzující základní tóninu d moll.

Harmonická složka skladby Totentanz potvrzuje tendence autorů 19. století. Jedná se o tonálně funkční skladbu, která přetrvává většinou v základní tónině. Provedení a kadenční plochy však naopak potvrzují tendenci modulovat do vzdálených tónin pomocí sledů mimotonálních dominant, či pomocí sledů alterovaných septakordů. Závěrem mohu zhodnotit, že se jedná o skladbu harmonicky velmi bohatou, zároveň však potvrzující centrálně funkční tonalitu.

### 3.5 Rytmus ve skladbě Totentanz

Rytmickou složku se pokusím analyzovat na kratší ploše: skladba totiž nepřináší příliš složité rytmičné figury. Budu se tedy snažit upozornit na základní rytmičné figury, které jsou skladbě vlastní a vytvářejí tak její rytmičnou strukturu na delší ploše. Většinou se také jedná o rytmičné gesta, která utvářejí spíše tektonickou stránku – zejména jsou to četná glissanda, tečkovaný rytmus a pravidelný statický rytmus vycházející ze základního tématu Dies Irae. To koneckonců ovlivňuje celou skladbu v její komplexnosti. Dále bych se ráda zaměřila na vymezení rytmičnosti a struktury kadenčních ploch – tyto plochy jsou totiž řešeny volně a vzhledem k možnostem interpreta. Každý interpret tak může dle vlastních schopností využít pravidelnost, či rubatový vývoj rytmu.

Autor hned v úvodu Expozice deklaruje pravidelnost a strukturálně rytmicky čistou dikci metra a rytmu vycházející ze čtvrtových a půlových hodnot. Tento proces se však postupně zahušťuje přes tečkovaný rytmus a trioly, až se přetransformuje do složitějších nepravidelných hodnot, nakonec do glissanda a kombinací všech těchto rytmických figur.

Můžu tedy jednoduchým způsobem vytvořit posloupnost těchto rytmických figur:

4 – 2; tečkovaný rytmus; trioly; sextoly; glissando a nepravidelné hodnoty; tečkovaný rytmus, 6/8; 16; 8 – 4, kombinace;

Nejcharakteričtějším prvkem skladby je však rozhodně glissando a pravidelné sudé hodnoty ve čtvrtových a půlových hodnotách.



### 3.6 Barva a instrumentace

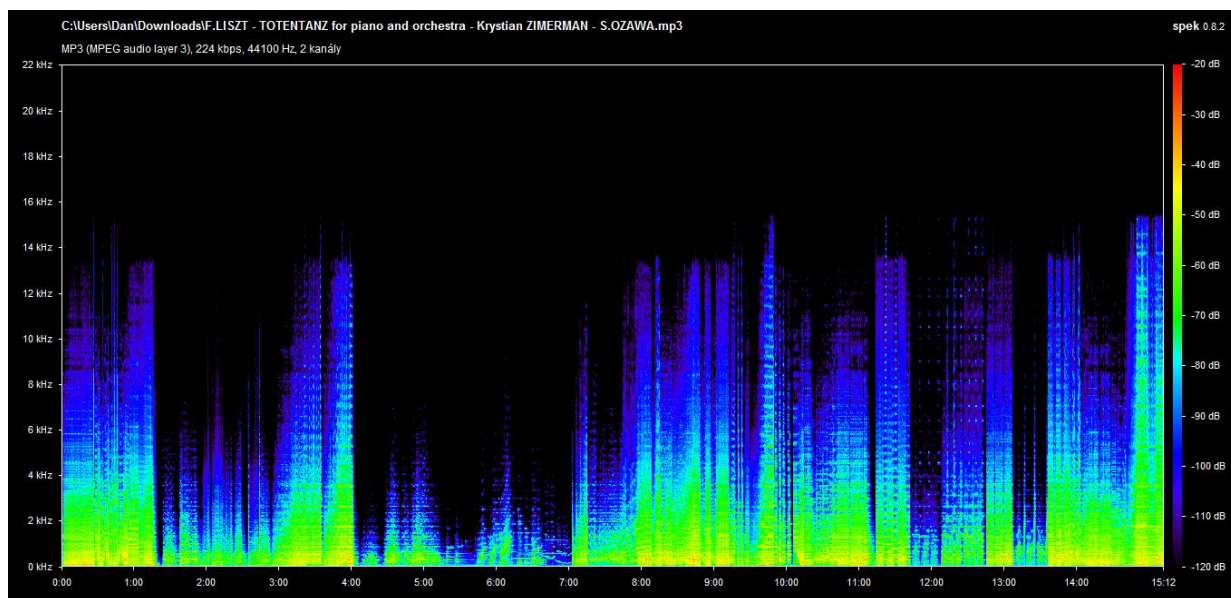
Barevnou stránku skladby Totentanz bychom mohli rozdělit na tyto kategorie:

- 1./ charakteristická barva sólového nástroje – klavíru vzhledem ke koncertantnímu principu
- 2./ instrumentace orchestrální složky
- 3./ barva vzhledem k harmonii u verze pro dva klavíry

Co se týká barevné stránky klavíru, jedná se o typickou klavírní sazbu, která vychází z charakteristiky doby – 19. století. Virtuositu se zde samozřejmě pojí i s pomalými plochami. Ty jsou především utvářeny dynamikou. Je však podivuhodné, že Liszt nevyužívá lyrických ploch. Spíše se zde objevují razantní a barevně ostré a vypjaté plochy – staccata, ostré úhozy, toccatová technika. Všechny tyto prvky vytvářejí spíše burleskní charakter a jsou také podporovány orchestrem.

Instrumentace skladby nevyužívá zvláštních nástrojových technik – obsazení orchestru je tradiční symfonický orchestr. Skladatel zakládá na plném zvuku tutti, objevuje se zde málo míst, kde orchestr redukuje na komornější sazbu. Co je však zvláštností celé kompozice je bipolarita klavírního partu a orchestrální složky. Jedná se o zvláštní přístup střídání barevných ploch: často se zde objevují místa, kde hraje klavír sólo bez doprovodu orchestru. Také nalezneme místa, kde hraje orchestr bez klavíru. Typická koncertantní sazba se zde téměř neobjevuje. Mám tím na mysli přehodnocení jednotlivých ploch a gest dle hierarchie: klavír se nepřehodnocuje ani jednou na doprovodný figurativní pozadí orchestru. V opačném sledu lze, pochopitelně, tuto instrumentaci vypožorovat, u sólového nástroje nikoliv. Klavírní part je tedy po celou dobu trvání kompozice dominantní, nevystupuje v roli sekundárního doprovodu (pouze jednou – při doprovodu klarinetu v úseku Andante – kánonická variace).

Pro ilustraci progresu ve skladbě přikládám již zmiňovanou spektrální analýzu:



Obrázek č.9

## **Závěr**

Cílem mojí práce bylo zdůraznit kvalitu a filosofický význam Totentanze, podívat se na ni v detailu analyticky ve dvou fázích: teoreticky a z pohledu interpreta.

Povedlo se mi analyzovat skladbu z teoretického hlediska ve smyslu bádání ve složkách hudební řeči. Také jsem se pokusila přinést svůj vlastní intepretační pohled na uvedené nahrávky V. Lisitsy, M. Argerich, K. Zimermana. Považuji svojí práci za provázanou s mým absolventským výstupem, kde jsem tuto skladbu uvedla.

Věřím, že bude mít tato práce do budoucna význam a že se díky ní prosadí více do povědomí hudebního světa, jelikož je prozatím ne příliš probádaná.

## **Bibliografie**

Robert Collet, 1979, hudebnina F. Liszt – Totentanz, Edition Eulenburg, No. 722

Edition Peters, hudebnina F.Liszt: Danse Macabre

[http://www.jstor.org/stable/10.1086/674567?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/10.1086/674567?seq=1#page_scan_tab_contents)

<http://www.britannica.com/biography/Hans-von-Bulow>

[http://www.classicalconnect.com/Piano\\_Music/Liszt/Totentanz/1450](http://www.classicalconnect.com/Piano_Music/Liszt/Totentanz/1450)

<https://legacy.fordham.edu/halsall/basis/vasari/vasari2.htm>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Buonamico\\_Buffalmacco](https://en.wikipedia.org/wiki/Buonamico_Buffalmacco)

<http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl/en/collections/591>

## **Seznam příloh**

F. Liszt: Totentanz v úpravě pro dva klavíry (notový materiál)