

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

KATEDRA MUZIKOLOGIE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

KLAVÍRNÍ SONÁTY SAMUILA FEJNBERGA

SAMUIL FEINBERG'S PIANO SONATAS

Veronika Kupská

Vedoucí bakalářské práce: MgA. Marek Kepřt, Ph.D.

Olomouc 2011

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala sama a použila jsem prameny a literaturu, které uvádím v příloženém seznamu.

V Olomouci

Veronika Kupská

Děkuji MgA. Markovi Keprtovi, Ph. D. za odborné vedení bakalářské práce a za jeho cenné rady a připomínky, které mi pomohly při zpracování této práce.

Obsah

Úvod.....	5
Stav bádání.....	7
1. Životopis Samuila Fejnberga.....	12
2. Fejnberg jako pedagog.....	16
3. Fejnberg jako interpret.....	19
4. Fejnberg jako skladatel.....	23
5. Fejnbergovy klavírní sonáty.....	30
6. Analýza <i>Sonáty</i> č. 3, <i>op.</i> 3.....	52
6. 1. Analýza první věty – <i>Preludium</i>	53
6. 2. Analýza druhé věty – <i>Marcia funébre</i>	57
6. 3. Analýza třetí věty – <i>Sonata</i>	63
Závěr.....	76
Resumé.....	78
Summary.....	78
Zusammenfassung.....	79
Soupis literatury a pramenů.....	80
Anotace.....	82
Přílohy.....	83
Obrazová příloha.....	83
Seznam děl.....	87
Fejnbergova diskografie.....	93
Informace k přiloženým nahrávkám.....	103
Noty <i>Sonáty</i> č. 3, <i>op.</i> 3 (používá vlastní číslování)	

Úvod

Výběr tématu mé bakalářské práce byl velmi ovlivněn tím, že se věnuji hře na klavír, a přirozeně se zajímám o klavírní tvorbu různých období. Při interpretaci se nejvíce zaměřuji na klavírní díla romantismu, a Samuil Fejnberg do určité míry romantikem byl. Byl však ovlivněn i novými tendencemi v hudbě 20. století, protože jeho díla často tíhla k atonalitě, ale zároveň se v jeho kompozičním stylu projevil vliv Bacha a polyfonie. Obrovskou inspirací byl však pro Fejnberga Alexander Skrjabin. Tyto a další vlivy se podílely na utváření Fejnbergovy kompoziční osobnosti, kterou se v této práci snažím přiblížit. Fejnberg se věnoval všem oblastem kompozice, nejvíce oceňována je však klavírní tvorba. Z tohoto druhu tvorby je nejznámějších jeho dvanáct klavírních sonát, které jsou hlavním tématem mé práce.

V první části práce se věnuji osobnosti Samuila Fejnberga. Stručně se zaměřuji na jeho život a v jednotlivých kapitolách jej přibližuji také jako pedagoga a interpreta, protože i v těchto oblastech působení byl velmi významný, zvláště pak jako interpret. Fejnbergova úloha skladatele byla zastíněna jeho kariérou klavíristy. Jeho skladatelský přínos ale nelze opomenout, protože hlavně v oblasti klavírní tvorby složil mistrovská díla. Fejnbergovi jako skladateli se věnuji v samostatné kapitole, kde charakterizuji jeho kompoziční styl a srovnávám jej mimo jiné se Skrjabinem. Dále se zaměřuji na jednotlivé oblasti Fejnbergovy tvorby.

Stěžejní částí mé práce jsou dvě kapitoly. V první kapitole s názvem *Fejnbergovy klavírní sonáty* stručně pojednávám a analyzuji jednotlivé sonáty. V těchto sonátách se zrcadlí i Fejnbergův kompoziční vývoj. Uvádím zde, čím jsou si jednotlivé sonáty podobné, a čím se naopak navzájem liší. Každou sonátu doplňuji o notové ukázky motivicky významných částí.

V další kapitole se věnuji podrobné analýze *Sonáty č. 3, op. 3*. K analýze jsem si zvolila právě tuto sonátu, protože je jako jedna z mála třívětá a tudíž i dostatečně rozsáhlá. Navíc je svou dramatičností velmi zajímavá a odráží se zde tematika války a její negativní aspekty. Nejprve tuto skladbu popisuji jako celek, poskytuji obecné informace o díle a stručně nahlížím na jednotlivé části. Následně se podrobně zaměřuji na jednotlivé věty, přičemž nejdříve popisuji každou větu, vyhledávám motivické a tematické celky, rytmické a tonální změny a vše doplňuji notovými ukázkami. V závěru analýzy každé věty uvádím tabulku s motivickým rozbohem.

V příloze této práce najde čtenář obrazovou přílohu, seznam děl, Fejnbergovu diskografii a notovou přílohu *Sonáty č. 3, op. 3*. Součástí přílohy jsou také dva kompaktní disky, které obsahují nahrávky všech dvanácti Fejnbergových sonát. Tato CD nahráli francouzští klavíristé Christoph Sirodeau a Nikolas Samaltanos.

Stav bádání

České literatury, která se vztahuje k tématu mé bakalářské práce, je velmi málo. Několik publikací je k dispozici v německém a anglickém jazyce, ale převážná část literatury o Samuile Fejnbergovi je dostupná hlavně v ruštině. Těžký byl i přístup k publikacím, protože se velká část literatury nachází v Rusku, Spojených Státech Amerických a ve Velké Británii.

Z české literatury pro mne byla přínosná především publikace s názvem *Etudy o klavíru*, která je ve formě sborníku a obsahuje několik statí.¹ V této knize jsou dvě statě týkající se Fejnbergovy pedagogické činnosti a jeho názorů na interpretaci. První stať s názvem *Klavírní tón a klavíristické pohyby* napsal sám Fejnberg.² Zaměřuje se na správnou tvorbu tónu a rozebírá různé aspekty klavírní hry, jako je úhoz, vztah melodie a doprovodu, pedalizace, frázování atd. Ve druhé stati *Chopinovy etudy. Interpretační analýza ve třídě profesora S. J. Fejnberga* se autorka Marije Jaščenko zabývá Fejnbergovými názory a radami týkajícími se interpretace, které prosazoval ve svých hodinách a vysvětloval je konkrétně na Chopinových etudách.³ Z české literatury dále existují slovníky, jako je např. *Slovník světových skladatelů* autora Jaromíra Paclta,⁴ které ale obsahují jen velmi stručný odstavec s údaji o Fejnbergově životě a tudíž mnoho informací pro mé téma neposkytují.

Největší množství literatury je k dispozici samozřejmě v ruském jazyce. Čerpala jsem ze sborníku *S. J. Fejnberg. Pianist, kompozitor, issledovatel'* editorky Iriny Lichačevy,⁵ ve kterém jsou obsaženy kompoziční názory Fejnberga z jeho vlastní publikace *Osud hudební formy*, stať zabývající se Fejnbergovou tvorbou a vzpomínky příslušníků Fejnbergovy rodiny a jeho přátel. Z tohoto sborníku byla pro mé téma mimo jiné velice přínosná stať Iriny Uchovy *Klavírní sonáty S. J. Fejnberga*, která nabízí

¹ Kolektiv autorů: *Etudy o klavíru. Interpretace. Technika. Pedagogika. Estetika*. Praha: Editio Supraphon 1987.

² Fejnberg, S.: *Klavírní tón a klavíristické pohyby* in: kolektiv autorů: *Etudy o klavíru. Interpretace. Technika. Pedagogika. Estetika*. Praha: Editio Supraphon 1987, s. 135 – 168.

³ Jaščenko, M. A.: *Chopinovy etudy. Interpretační analýza ve třídě profesora S. J. Fejnberga* in: *Etudy o klavíru. Interpretace. Technika. Pedagogika. Estetika*. Praha: Editio Supraphon 1987, s. 169 – 184.

⁴ Paclt, J.: *Slovník světových skladatelů*. Praha: Supraphon 1972, s. 110.

⁵ Lichačeva, I.(ed.): *S. J. Fejnberg. Pianist, kompozitor, issledovatel'*. Moskva 1984.

analytický pohled na jednotlivé sonáty.⁶ Z ruské literatury jsem dále využila článek *S. J. Fejnberg* autora Viktora Beljajeva, který pojednává o Fejnbergově životě a díle, a popisuje, jaký vztah měl Fejnberg s jednotlivými učiteli a jaký na něj měli vliv.⁷ Podrobný popis Fejnbergových názorů na interpretaci mi poskytla kapitola *O pianističeskich principech S. J. Fejnberga* z knihy *Mastera sovětskoj pianističeskoj školy*.⁸ Obsahuje Fejnbergovy rady, jakým způsobem zacházet s různými díly, které jsou uvedeny s konkrétními notovými ukázkami. Probírá jeho pohled na problematiku výběru repertoáru, pronikání do autorova hudebního textu, problematiku pedalizace či prstokladu atd.

Ke své práci jsem využila články ze dvou ruských časopisů – *Sovremennaja muzyka* a *Sovetskaja muzyka*. Z prvního jmenovaného časopisu jsem použila stručnou kapitolu Anatolije Alexandrova o tvorbě Samuila Fejnberga.⁹ V časopise *Sovetskaja muzyka* mi posloužila kapitola *S. J. Fejnbergu 70 let*, která byla napsána k sedmdesátému výročí Fejnbergova narození. Autoři článku byli Fejnbergovi žáci, kteří vzpomínají na jeho skladatelskou, interpretační a pedagogickou činnost a na jeho přínos v těchto oborech působení.¹⁰ V těchto časopisech existuje ještě několik článků týkajících se Samuila Fejnberga, ale vzhledem k mé neznalosti ruského jazyka a kvůli menší přínosnosti pro obsah mé práce, jsem je nepoužila. Jsou to například Fejnbergovy statě,¹¹ pojednání o Fejnbergově písňovém cyklu *Marica*¹² či vzpomínky jeho žáka Vladimira Natanson¹³

⁶ Uchova, I.: *Fortepianove sonaty S. J. Fejnberga* in: Lichačeva, I.(ed.): *S. J. Fejnberg. Pianist, kompozitor, issledovatel'*. Moskva 1984, 86 - 115.

⁷ Beljajev, V.: *S. J. Fejnberg*. Moskva 1927.

⁸ Alexejev, A.: *O pianističeskich principach S. Fejnberga* in: *Mastera sovětskoj pianističeskoj školy*. Moskva 1954, s. 129 – 132.

⁹ Alexandrov, A. N.: *S. Fejnberg* in: *Sovremennaja muzyka* 1924, č. 9, s. 129 – 132.

¹⁰ Jemel'janova, N.; Meržanov, V.; Natanson, V.: *S. J. Fejnbergu 70 let* in: *Sovetskaja muzyka* 1960, č. 6, s. 38 – 40.

¹¹ Fejnberg, S.: *Ispolnitel i' proizvedenie* in: *Sovetskaja muzyka* 1960, č. 9, s. 120 – 127.

Fejnberg, S.: *O sodержanii muzyky* in: *Sovetskaja muzyka* 1967, vol. 31, no. 8, s. 77 – 82.

Fejnberg, S.: *Učitel i drug* in: *Sovetskaja muzyka* 1960, č. 3, s. 38 – 40.

Fejnberg, S.: *Zametki pianista* in: *Sovetskaja muzyka* 1967, vol. 31, č. 12, s. 80 – 86.

¹² Bobrovskij, V.: *Jugoslavskij cikl S. Fejnberga* in: *Sovetskaja muzyka* 1958, č. 5, s. 43 – 47.

¹³ Natanson, V.: *Pamjati Fejnberga* in: *Sovetskaja muzyka* 1963, vol. 27, č. 1, s. 89 – 92.

uvedené v časopise *Sovetskaja muzyka*. V druhém časopise jsou také články Alexandra Mosolova¹⁴ a Vasilije Grossmana,¹⁵ které se zaměřují na vybraná díla Fejnberga.

V ruském jazyce jsou dále k dispozici *S. J. Fejnberg. Ispolnitel' i pedagog* autorky Ludmily Kogtevy¹⁶, publikace ruského klavíristy Viktora Bunina *S. E. Fejnberg. Žizn' i tvorčestvo*¹⁷ a disertační práce Iriny Uchovy,¹⁸ které jsem ale ke své práci nevyužila. Důvodem byla špatná dostupnost těchto publikací.

Existují také tři prameny, které Fejnberg napsal. Nejznámější je *Klavírní hra jako umění* (Pianism kak iskusstvo)¹⁹, dále je to pak *Osud hudební formy* (Sud'ba muzikalnoj formy)²⁰, která je součástí sborníku Iriny Lichačevy *S. J. Fejnberg: Pianist, kompozitor, issledovatel'*, a *Klavíristovo mistrovství* (Masterstvo pianista).²¹

Fakta o Fejnbergově životě a díle jsem získala mimo jiné také ze slovníkových encyklopedií *Grove Music Dictionary* a *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

K dispozici jsou také články o Fejnbergovi v dalších publikacích a pracích, které se zaměřují hlavně na Fejnbergův kompoziční styl. Články jsou psané původně anglicky nebo jsou do angličtiny přeloženy z jiného jazyka. Využila jsem kapitolu *Samuil Feinberg* z knihy *Modern Russian Composers* autora Leonida Sabanějeva.²² Téměř celá kapitola se zabývá srovnáním Fejnbergova kompozičního stylu se stylem Skrjabin a Schumanna. V anglickém jazyce byla dále pro mou práci užitečná kapitola o Samuilu Fejnbergovi z publikace *The Composer – Pianist. Hamelin and the Eight* autora Roberta Rimma²³ a kapitola *Samuil E. Feinberg: The Post – Scriabin Pianist* z knihy *Music of the Repressed*

¹⁴ Mosolov, A.: *S. Fejnberg. Pjataja sonata dlja f. – p., soč. 10* in: *Sovremennaja muzyka* 1926, č. 13/14, s. 110.

¹⁵ Grossman, V.: *Puškinskie romansy S. Fejnberga* in: *Sovremennaja muzyka* 1938, č. 9, s. 15 – 22.

¹⁶ Kogteva, L.: *S. E. Fejnberg. Ispolnitel' i pedagog*. Moskva 1981.

¹⁷ Bunin, V.: *S. E. Fejnberg. Žizn' i tvorčestvo*. Moskva 1999.

¹⁸ Uchova, I. V.: *S. E. Fejnberg: kompozitorskoje i muzykal'no – jestetičeskoje nasledie*. Moskva 1982/86.

¹⁹ Fejnberg, S.: *Pianism kak iskusstvo*. Moskva 1965.

²⁰ Fejnberg, S.: *Sud'ba muzikalnoj formy* in Lichačeva, I.(ed.): *S. J. Fejnberg. Pianist, kompozitor, issledovatel'*. Moskva 1984, s. 16 - 85.

²¹ Fejnberg, S.: *Masterstvo pianista*. Moskva 1978.

²² Sabanějev, L.: *Modern Russian Composers*. New York, 1927, s. 163 – 171.

²³ Rimm, R.: *The Composer – Pianist. Hamelin and the Eight*. Portland 2002, s. 85 – 115.

Russian Avant – garde, 1900 – 1929 autora Larryho Sitskeho.²⁴ Oba autoři se zabývají skladatelskou a interpretační činností Fejnberga. Sitsky pojednává převážně o Fejnbergově tvorbě a krátce popisuje některá klavírní a vokální díla. Kapitola Roberta Rimma je rozsáhlejší, zaměřuje se na všechny oblasti Fejnbergovy činnosti (skladatel, pedagog a interpret) a také velmi stručně charakterizuje jeho publikaci *Klavírní hra jako umění (Pianism kak iskusstvo)*. Dále existují v angličtině následující publikace: *Modernism in Russian Piano Music. Scriabin, Prokofjev and their Contemporaries* autora P. Robertse²⁵ a disertační práce J. Powella *After Scriabin. Six Composers and the Development of Russian Music*.²⁶ Z této literatury jsem ale kvůli špatné dostupnosti nečerpala.

Německá literatura nabízí kapitolu o Fejnbergovi a Vladimíru Vogelovi v publikaci Friedricha Geigera.²⁷ Srovnává zde dvě díla – Fejnbergovu *Berceuse* a Vogelovo *Variétude* – a dokládá to notovými ukázkami. Zároveň nachází u obou skladatelů kompoziční postupy, které převzali od Skrjabinina.

Kromě jmenovaných publikací mi některé informace poskytly i booklety z kompaktních disků. Konkrétně jsem čerpala ze dvou bookletů k nahrávkám Fejnbergových dvanácti klavírních sonát (*Samuil Feinberg – Piano Sonatas Vols. 1 & 2. BIS – CD - 1413 - 1414, 2003 - 04*)²⁸, které obsahovaly stručný životopis a krátké analytické pojednání o jednotlivých sonátách. Autorem těchto bookletových poznámek je francouzský klavírista a skladatel Christophe Sirodeau.

Při vyhledávání informací o nahrávkách a seznamu Fejnbergových děl mi byl nápomocen také internet. Webové stránky mezinárodní společnosti zabývající se Samuilem Fejnbergem a řeckým skladatelem Nikosem Skalkottasem (www.skfe.com = International Feinberg – Skalkottas society)²⁹ poskytují Fejnbergův stručný životopis a katalog jeho

²⁴ Sitsky, L.: *Music of the Repressed Russian Avant - garde, 1900 – 1929*. Westport, CONN 1994, s. 183 – 198.

²⁵ Roberts, P. D.: *Modernism in Russian Piano Music. Scriabin, Prokofjev and their Contemporaries*. Bloomington 1993.

²⁶ Powell, J.: *After Scriabin. Six Composers and the Development of Russian Music*. Diss., University of Cambridge 1999.

²⁷ Geiger, F.: *Musik in zwei Diktaturen: Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*. Kassel: Bärenreiter 2004, s. 45 – 49.

²⁸ Obě kopie nahrávek dokládám v příloze.

²⁹ www.skfe.com = International Feinberg – Skalkottas society, 20. 1. 2011

tvorby. Druhou možností získání některých informací se pro mne stala webová stránka www.prox.jp/~piano/feinberg, která obsahuje Fejnbergovu diskografii jeho vlastních děl a děl, které nahrál on sám.³⁰

³⁰ www.prox.jp/~piano/feinberg, 15. 2. 2011

Životopis Samuila Fejnberga

Samuil Jevgenějevič Fejnberg se narodil 26. května (14. května podle gregoriánského kalendáře) 1890 v Oděse. Jeho rodiče byli židovského původu a neměli žádné hudební vzdělání. Samuilův otec byl právník a jeho příbuzní pocházeli z litevského Jurburgu. V roce 1894 se Fejnberg a jeho rodina přestěhovali z Oděsy do Moskvy. Hudební dovednosti si začal Samuil osvojovat již jako šestiletý chlapec u své první učitelky Sofie Abramovy Gurevičové, která byla zároveň učitelkou Samuilovy starší sestry. Mladý Fejnberg uměl ihned přehrát sestřiny skladby a měl mimořádný sluch. Do svých devíti let vystřídal mnoho učitelek a spíše se snažil improvizovat a hrát „podle sluchu“. První systematickou výuku získával od svých deseti let u Alexandra Fjodoroviče Jensena³¹, který měl na Fejnbergovy hudební vlohy velký vliv. S Fejnbergem probral do jeho třinácti let důkladně díla klasicismu a nechal jej hrát čtyřručně společně s jeho sestrou. V jedenácti letech Fejnberg složil první zkoušky z kompozice.

V roce 1905 nastoupil na Filharmonickou školu v Moskvě, kde navštěvoval třídu Alexandra Goldenvejzera.³² Studoval hudební školu a gymnázium zároveň. V následujícím roce byl Fejnberg přijat na Moskevskou konzervatoř, kde studoval hru na klavír u Alexandra Goldenvejzera. Ten na konzervatoř přestoupil z Filharmonické školy a stejně jako Jensen měl silný vliv na vkus a výchovu svých talentovaných žáků. Fejnberg se brzy po prvním seznámení s klavírem vášnivě oddal improvizaci. Nicméně se ale pod vlivem Goldenvejzera více zaměřil na kompozici, což bylo pro jeho studium prospěšnější.

V roce 1907, kdy byl v sedmém ročníku konzervatoře a v sedmé třídě moskevského gymnázia, se seznámil s tvorbou Alexandra Nikolajeviče Skrjabina. Ačkoliv mu byl tento hudební směr ještě cizí, šel po stopě této hudby a složil pod jejím vlivem několik klavírních děl, které ale byly později zničeny.

Konzervatoř absolvoval v roce 1911. V té době začal soukromě studovat kompozici u Nikolaje Žiljajeva.³³ Jedno z prvních děl, které Fejnberg ukázal Žiljajevovi, byla druhá

³¹ Později byl také profesorem na Filharmonické škole v Moskvě.

³² Alexandr Borisovič Goldenvejzer (*1875 – †1961) byl ruský skladatel, klavírista a pedagog. Kromě Fejnberga byli jeho žáky např. Grigorij Ginsburg, Nikolaj Petrov, Felix Gottlieb, Dmitrij Kabalevskij atd.

³³ Nikolaj Sergejevič Žiljajev (*18. listopadu 1881 – †20. ledna 1938) byl ruský muzikolog a učitel hudby. Učil významné ruské skladatele, jako byli např. A. Chačaturijan, A. Stančinský a A. Alexandrov.

věta *Marcia funébre* ze *Třetí sonáty*. Po ukončení konzervatoře v době mezi léty 1911 - 1914 podnikl Fejnberg dvě krátké cesty do Německa.

V roce 1912 odstartoval Fejnberg svou kariéru klavíristy v Rusku a v zahraničí. O dva roky později se stal prvním ruským klavíristou, který veřejně předvedl a nahrál Bachův kompletní *Dobře temperovaný klavír*.³⁴ Později se zabýval tvorbou Ludwiga van Beethovena a prosazoval díla Roberta Schumanna, Sergeje Prokofjeva, Clauda Debussyho a Alexandra Skrjabinina (jeho interpretace Skrjabinovy *Čtvrté sonáty* byla skladatelem velice oceňována). V srpnu roku 1915 byl Fejnberg poslán na polskou frontu, ale vážně onemocněl tyfem a musel se jít léčit do vojenské nemocnice. Vrátil se pak do Moskvy, kde se zotavoval až do konce I. světové války. V roce 1922 se stal profesorem na Moskevské konzervatoři a jeho skladatelská činnost šla stranou. Fejnberg byl aktivním členem Asociace soudobé hudby³⁵ a navštěvoval také okruh, který se scházel v bytě u Pavla Lamma³⁶, a zde se setkal mimo jiné s Nikolajem Mjaskovským³⁷ a Anatolijem Alexandrovem.³⁸ Během druhé poloviny dvacátých let dosáhl svým koncertováním značného úspěchu v zahraničí a začal spolupracovat s několika nahrávacími společnostmi.

V roce 1929 omezil svou koncertní činnost a během třicátých let navštívil mezinárodní soutěže jako porotce. Těsně před II. světovou válkou byl členem poroty soutěže ve Vídni (1936) a v Bruselu (1938) – společně s Arturem Rubinsteinem, Walterem Giesekingem aj. – a balancoval tak mezi kariérou v Evropě a kariérou v rodném Rusku. Situace po roce 1930 jej donutila řídit se kulturní politikou a složil určité množství

³⁴ V letech 1933 – 1936 byl *Dobře temperovaný klavír* nahrán Edwinem Fischerem a v letech 1958 – 59 udělal Fejnberg svou druhou nahrávku díla.

³⁵ Asociace soudobé hudby (ACM - Ассоциация Современной Музыки, ASM - Ассоциация Современной Музыки) byla alternativní organizace založena v roce 1923 skladatelem Nikolajem Roslavcem. Sdružovala ruské skladatele zaměřující se na avantgardní hudbu. Toto sdružení zorganizovalo řadu koncertů a vydávalo časopisy, které propagovaly hudbu Mahlera, Schönberga, Berga, Krenka, Hindemitha a hudbu členů této organizace. Asociace soudobé hudby zanikla v roce 1932.

³⁶ Pavel Lamm (*1882 – †1951) byl ruský muzikolog, klavírista a učitel hudby. „Lammův kroužek“ se stal v Rusku brzy velice známým a scházeli se zde jak profesionální, tak amatérští hudebníci. Kromě Fejnberga, Alexandrova a Mjaskovského se zde setkávali např. A. Goedike, A. Goldenvejzer, K. Igumnov, G. Catoire, G. Nejgauz, L. Oborin, A. Olenin, K. Saradžev, V. Šebalin a další.

³⁷ Nikolaj Jakovlevič Mjaskovský (*1881 – † 1950) byl významný ruský skladatel. Někdy se mu také přezdívalo „otec sovětské symfonie“. Mjaskovskému byly věnovány Fejnbergovy klavírní *Sonáty č. 3 a č. 4*.

³⁸ Anatolij Nikolajevič Alexandrov (*1888 – †1982) byl ruský skladatel a klavírista. Stal se velmi blízkým přítelem Samuila Fejnberga. Toto přátelství sdílelo jistě klavírní dědictví, ale Fejnberg se řídil „postskrjabinismem“ a Alexandrov odkazem Rachmaninova.

vlastenecké hudby, což mu umožnilo „přežít“ v sovětském režimu. Jeho kariéra se postupně posunula od komponování směrem k pedagogice a interpretování. V těchto sférách činnosti to pro Fejnberga bylo méně nebezpečné.

V roce 1937 se Fejnberg stal nositelem státního ocenění a o tři roky později získal doktorát. Na Moskevské konzervatoři působil od roku 1922 až do konce života a v roce 1936 se stal ředitelem klavírního oddělení. Od roku 1945 začal působit i na Ruské hudební akademii Gněsiných v Moskvě.³⁹

O několik let později byl jeho úspěch na západě omezen stalinismem v SSSR. Jeho hudba neodpovídala kritériím socialistického realismu, a proto přestal předvádět svá raná díla a s výjimkou produkce jednoduchých děl pro posluchače se odebral do ústraní. Jeho *Klavírní koncerty* č. 2 (1944) a č. 3 (1947) pochází z tohoto období.

Po skončení války měla politická situace na Fejnberga negativní dopad. Jeho klavírní *Sonáty* č. 4, 5 a 6 byly vyřazeny z repertoáru z důvodu „extrémního subjektivismu“ a dále byl Fejnberg zbaven nabídek na koncertování a nahrávání. Nicméně i po válce zůstal Fejnberg proslulým ruským umělcem a významným profesorem na Moskevské konzervatoři. Společně s Alexandrem Goldenvejerem a s Genrichem Nejgauzem se stal jedním ze zakladatelů ruské moderní klavírní školy na Moskevské konzervatoři, kde se těšil velkému úspěchu a úctě. Zásluhou jeho studentů byla in memoriam vydána Fejnbergova kniha *Hra na klavír jako umění* (Pianizm kak iskusstvo).⁴⁰

Fejnberg se nikdy neoženil a žil celý život v domě u rodiny svého bratra Leonida. Tento dům představoval živé umělecké centrum. Leonidova dcera byla kulturně vzdělaná, jeho syn studoval umění a kritiku a sám Leonid byl malířem.

Kromě komponování, učitelství a interpretace se Fejnberg věnoval také psaní. Své názory na teorii a praxi klavírní hry zachytil v několika pracích, mezi které patří výše uvedená kniha *Hra na klavír jako umění* (Pianizm kak iskusstvo), *Osud hudební formy* (Sud'ba muzikalnej formy)⁴¹ a *Klavíristovo mistrovství* (Masterstvo pianista).⁴²

³⁹ Momentálně je to státní instituce v Moskvě, která byla roku 1895 založena sestrami Gněsinými jako soukromá hudební vysoká škola.

⁴⁰ Kniha byla vydána v Moskvě v roce 1965.

⁴¹ Vydáno roku 1984 jako kapitola ve sborníku editorky Iriny Lichačevy – Fejnberg, S.: *Sud'ba muzikalnej formy* in: Lichačeva, I(ed.): *S. J. Fejnberg. Pianist, kompozitor, issledovatel'*, Moskva 1984, s. 16 – 85.

⁴² Vydáno v Moskvě roku 1978.

V roce 1951 začal mít problémy se srdcem, ale i navzdory svým zdravotním potížím nepřestal koncertovat, nahrávat a skládat až do posledního týdne před svou smrtí. Zemřel 22. října 1962 v Moskvě.

Fejnberg jako pedagog

Fejnberg se začal věnovat učitelství v roce 1922, kdy se stal pedagogem na Moskevské konzervatoři, a působil zde až do konce svého života. Mezi jeho nemalý počet absolventů patřili pozdější profesoři a docenti hudebních vysokých škol, pedagogové i koncertní mistři. Na konci 20. století se mnoho bývalých žáků Fejnberga stalo významnými postavami na Moskevské konzervatoři. Mezi Fejnbergovy žáky patřili mimo jiné Viktor Meržanov, Boris Lvov, Michail Sokolov, Vladimir Natanson, Tatiana Jemel'janova, Viktor Bunin a další. Nicméně ale z jeho seznamu studentů nevzešlo žádné světoznámé jméno, což bylo zřejmě kvůli jeho velké koncertní činnosti, která omezovala výuku.

Fejnbergovi žáci na něj vzpomínají jako na pedagoga, který pracoval s nasazením a ke každému žákovi přistupoval rovnocenně. Nezáleželo, zda byl žák velmi talentovaný, či ne. Fejnberg se pravidelně věnoval každému stejně. Byl respektovaný a velice oblíbený pedagog nejen mezi svými žáky, ale také mezi ostatními profesory a jejich studenty. Po různých vystoupeních kolovaly na konzervatoři docela striktní kritiky na účet vystupujících studentů. Fejnberg byl ale typ člověka, který když viděl nějaké vystoupení a nelíbilo se mu, řekl, že bylo dobré. Snažil se vždy objevit v každém žákovi jeho výjimečné vlastnosti.

Fejnberg nebyl ve svých hodinách příliš výmluvný. Jeho ukázky byly krátké a názorné a často používal kresby a náčrty. Žáci si ale vše dobře zapamatovali. Když potřeboval uvést nějaký specifický příklad, využil citáty či verše z poezie, z nichž měl encyklopedické znalosti. Ale tento způsob nevyužíval příliš často, protože si myslel, že je zbytečné popisovat hudbu slovně. Tvrdil, že sám zvuk je podstatný a inspirující.⁴³

Při výuce hry na klavír se Fejnberg soustředil na všechny složky interpretace. Říkal, že „složitost klavírní hry činí analýzu jejích vlastností obzvlášť obtížnou. Zkušený pedagog proto zřídka fixuje žákovu pozornost jenom na jednu stránku interpretačního procesu. Ukazuje-li se například způsob překonávání obtíže, bere se v úvahu také charakter znění, při předvádění způsobu tvoření tónu se sleduje také adekvátní frázování, síla tónu se nesleduje odděleně od tempa. A také iluzivní vlastnosti klavírního tónu – jeho skutečné a

⁴³ Viz Rimm, R.: *The Composer – Pianist. Hamelin and the Eight*. Portland 2002, s. 90.

zdánlivé trvání, to vše se bere v úvahu při prohloubeném, neformálním přístupu k interpretačním úkolům“.⁴⁴

Ve své pedagogické činnosti kladl důraz na virtuózní rozvoj studentů. Bytostně nesnášel technickou ledabylost, pečlivě pracoval s žáky na technice provedení, uváděl jim racionální principy cvičení a ukazoval jim řadu příkladů pro překonávání problémů. Učil své žáky zaměřit se nejprve na čistou kvalitu zvuku a neřešil detaily jako je frázování či prstoklad. V hodinách často zdůrazňoval, že se interpret musí zcela podřídit charakteru hudby, a poukazoval na chybné pokusy některých umělců, kteří se snaží svou interpretaci zpestřit nepřirozenými odstíny tempa, které z charakteru hudby vůbec nevyplývají. Svě žáky varoval před svévolnými a bezdůvodnými změnami tempa a metrického obrysu. Není přípustné tempo rubato, při němž se stírají hranice různých notových hodnot – osmin a šestnáctin, šestnáctin a osminových triol atd. Další výroky Fejnberga týkající se interpretace, které prosazoval ve své třídě, shrnuje kapitola „Chopinovy etudy“ autorky Marije Aleksandrovny Jaščenko.⁴⁵ V souvislosti s Chopinovou *Etudou C dur, op. 10, č. 7* se autorka zmiňuje o způsobu cvičení, které Fejnberg často praktikoval ve své třídě. Doporučoval soustředit se na problematická místa tak, že každé cvičení bylo založeno na nepřetržitém opakování stejné obtíže. Další metoda tkvěla ve cvičeních, které učily ruku okamžitě organizaci v různých místech pasáže.

Fejnberg pojednává o svých dalších vyučovacích a pracovních metodách ve své knize *Pianism kak iskusstvo* v kapitole „Technika“. Doporučuje naučit se sestavovat v průběhu práce na skladbě krátká cvičení, která pomáhají „vybrousit“ obtížné přechody, nepohodlné obraty pasáží a nezvyklé prstokladové sledy. Toto cvičení je vytvořeno z prvků, které se klavíristovi nedaří, a může se mnohonásobně opakovat v nepřetržitém pohybu. Fejnberg užíval často této metody a nazýval ji „etuda v etudě“.

Fejnbergův bratr Leonid vzpomíná, že Samuil si často „brával práci domů“. Zval si studenty do svého Domu skladatelů, kde s nimi pilně cvičil na klavír.⁴⁶ Fejnberg byl vždy

⁴⁴ Fejnberg, S.: *Klavírní tón a klavíristické pohyby* in: kolektiv autorů: *Etudy o klavíru. Interpretace Technika. Pedagogika. Estetika*. Praha: Editio Supraphon 1987, s. 135 – 168.

⁴⁵ Viz Jaščenko, M. A.: *Chopinovy etudy. Interpretační analýza ve třídě profesora S. J. Fejnberga* in: *Etudy o klavíru. Interpretace. Technika. Pedagogika. Estetika*. Praha: Editio Supraphon 1987, s. 169 – 184.

⁴⁶ V jeho pokoji stály dva nástroje: klavíry Blütnera a Bechsteina. Žáci obvykle hráli na Blütnerovi a Fejnberg obsadil Bechsteina. Tento klavír mu sloužil desítky let.

schopen zahrát z paměti tu věc, kterou student hrál. Pokud se ale stalo, že žákovi zadal úplně neznámou skladbu, sám se ji naučil nazpaměť.⁴⁷

Fejnbergův pedagogický přínos byl zjevně velice významný, jak dokládají vzpomínky jeho žáků. Významné byly i jeho přednášky a interpretační nápady zaznamenané v jeho rukopisných poznámkách, které byly díky jeho studentům vydány.⁴⁸

⁴⁷ Pro Fejnberga to nebyl díky jeho neobyčejné paměti žádný problém. Stačilo, aby si dílo párkrát zahrál a hned byl schopen z not skladbu bezchybně interpretovat.

⁴⁸ Kniha *Pianism kak iskusstvo* byla vydána po Fejnbergově smrti v roce 1965 zásluhou jeho žáků.

Fejnberg jako interpret

Svou kariéru klavíristy zahájil Fejnberg v roce 1912 a brzy si získal značný obdiv na ruských i zahraničních pódiiích. Dá se považovat za hudebního průkopníka – byl prvním ruským klavíristou, který veřejně zahrál a nahrál Bachův kompletní *Dobře temperovaný klavír* (v r. 1914) a uskutečnil ruskou premiéru kompletních Beethovenových sonát (v r. 1941). Díky své výjimečné paměti⁴⁹ a mnoholeté systematické práci si Fejnberg vytvořil rozsáhlý repertoár, který zahrnoval mnohá díla Čajkovského, Borodina, Balakireva, Rachmaninova, téměř všechna díla Bacha, Beethovena, Chopina, Skrjabinina, Medtnera a většinu děl Liszta a dalších skladatelů. Předvedl mnoho premiér děl Mjaskovského, Alexandrova, Prokofjeva a Stančinského a samozřejmě i premiéry své vlastní tvorby.

Jeho výběr repertoáru se začal formovat v mládí pod vlivem učitele Goldenvejzera. Během studia na konzervatoři jevil Fejnberg značný zájem o dvě oblasti klavírní literatury – o díla klasiků, především Bacha a Beethovena, a o soudobou ruskou hudbu. Fejnbergovo první významné vystoupení se konalo na absolventské zkoušce na konzervatoři. Zde exceloval s následujícím programem: Bachův *Dobře temperovaný klavír*, Skrjabinova *Čtvrtá sonáta*, Rachmaminovův *Třetí klavírní koncert*⁵⁰ a další. Tato repertoárová linie se stala pilířem Fejnbergovy interpretační činnosti. Na programu jeho koncertů zaujímaly hlavní místo dva cykly – *Dobře temperovaný klavír* Bacha, *32 sonát* Beethovena – a tvorba Skrjabinina, Rachmaninova a sovětských skladatelů.

V roce 1927 předvedl další *Třetí klavírní koncert*, tentokrát od Prokofjeva. Byl prvním interpretem v SSSR, který tento koncert veřejně zahrál. Prokofjev byl jeho interpretací ohromen a začal s Fejnbergem často pořádat společné recitály, na kterých hráli Prokofjevovy transkripce Schubertových valčíků. Fejnberg se stal jedním z nejproslulejších interpretů Prokofjevovy tvorby.

⁴⁹ Kapacita Fejnbergovy paměti byla obrovská. Téměř celý svůj repertoár udržoval stále v paměti. Bratr Leonid uvedl ve svých vzpomínkách Fejnbergovu schopnost zahrát cokoliv ze svého repertoáru v libovolnou chvíli. Často se stalo, že po skončení programu na koncertě neočekávaně předvedl nějakou technicky těžkou věc, kterou sám bratr Leonid od Samuila mnohé roky neslyšel. (viz Fejnberg, L.: *Njeskol'ko stranic iz žizn' mojego brata* in: Lichačeva, I.: *Samuil Jevgen'jevič Fejnberg: Pianist, kompozitor, issledovatel'*. Moskva 1984, s. 171).

⁵⁰ Podle pravidel konzervatoře se Fejnberg musel naučit tento koncert v době dvou až tří měsíců před absolventskou zkouškou, ne dříve.

Nedílnou součástí Fejnbergovy interpretační sféry byl také Alexandr Skrjabin. Ten ale Prokofjevův kompoziční styl kritizoval a považoval jej za tvrdý, příliš realistický a bez fantazie. Fejnberg obdivoval oba tyto skladatele a stal se tak spojením mezi dvěma odlišnými póly klavírní ruské školy.⁵¹ Skrjabin Fejnberga velice ovlivnil jak ve skladatelské, tak i v interpretační činnosti. Proto není divu, že měl Fejnberg v repertoáru téměř všechna jeho díla včetně všech desíti Skrjabinových sonát, které předvedl mimo jiné na dvou recitálech 5. a 9. května v roce 1925 v Moskvě, které byly věnovány 10. výročí úmrtí Skrjabina.

Kromě interpretace Skrjabina a Prokofjeva se dále Fejnberg zaměřil na díla Bacha, Beethovena, Schumanna, Chopina a také na soudobou ruskou hudbu, která zazněla v jeho podání mimo jiné na koncertech v Berlíně 12. května roku 1929⁵² a v Moskvě 15. října roku 1934.⁵³ Tvorbu soudobých ruských skladatelů zahrál na „celosónátovém“ recitálu 18. května roku 1924 v Leningradu, na kterém předvedl Mjaskovského druhou, Alexandrovu třetí, Prokofjevovu čtvrtou, Skrjabinovu pátou a svou vlastní šestou sonátu.

V zahraničí dosáhl Fejnberg úspěchu během druhé poloviny dvacátých let především koncertováním v Itálii, Austrálii, Německu a v dalších zemích. 4. září roku 1925 se zúčastnil Festivalu soudobé hudby v Benátkách, kde mimo jiné zazněla ve Fejnbergově podání jeho *Sonáta č. 6, op. 13* a zviditelnil se tak jako interpret, ale i jako skladatel, protože toto dílo sklidilo velký úspěch. V listopadu toho roku jel Fejnberg koncertovat do Paříže a dále byl pozván několikrát do Rakouska a Německa (léta 1925, 1927 a 1929).

Ve čtyřicátých letech Fejnberg nastudoval další cyklus, a to cyklus Beethovenových *32 sonát*. Poprvé s tímto repertoárem vystoupil v roce 1941 na Moskevské konzervatoři a dále v roce 1943 v Oděse.

V roce 1924 podpořila Fejnbergovu kariéru interpreta i skladatele možnost nahrávání a některá z jeho děl byla vydána hudebním nakladatelstvím Universal Edition ve

⁵¹ Viz Rimm, R.: *The Composer – Pianist. Hamelin and the Eight*. Portland, 2002, s. 88.

⁵² Na Berlínském recitálu byl na programu: A. Vivaldi – J. S. Bach – S. Fejnberg: *Koncert a moll*; J. S. Bach: *Toccatu in D*; L. van Beethoven: *Sonáta op. 57 „Appassionata“*; S. Fejnberg: *Sonáta č. 7 a Dvě preludia (op. 8 a op. 15)*; A. Stančinskij: *Dvě preludia ve formě kánonu*; A. Skrjabin: *Sonáta č. 5 op. 53*.

⁵³ Na koncertě v Moskvě zaznělo: G. F. Händel: *Suita in F*; R. Schumann: *Allegro op. 8 a Lesní scény*; F. Chopin: *Sonáta h moll, op. 58*; S. Fejnberg: *Adagio, op. 24 a Sonáta č. 8, op. 21*; S. Tanějev: *Preludium a fuga*; F. Liszt: *Feux follets a Leggerezza*.

Vídni. Spolupracoval také s nahrávací společností Deutsche Grammophon v Berlíně a udělal nahrávky pro několik rádiových stanic. Stal se jedním z prvních interpretů, který poskytl rádiu živou nahrávku koncertu (Berlín, 1927). Během svého života vyprodukoval kolem třiceti nahrávek, které zahrnovaly mimo jiné díla Bacha, Beethovena, Schumanna, Liszta, Čajkovského, Alexandrova, Skrjabin a také díla vlastní.⁵⁴

V polovině padesátých let měl Fejnberg zdravotní problémy a musel opustit koncertní pódium. Nepřestal ale nahrávat a pokračoval v tom až do posledního týdne před svou smrtí v roce 1962.

Své názory na interpretaci Fejnberg vyjádřil ve svých publikacích, vyučujících hodinách a na přednáškách, které se většinou konaly na Moskevské konzervatoři, ale i na jiných školách. Podle Fejnberga je důležitý výběr repertoáru, který odráží umělecké názory a klavírní mistrovství interpreta. Dále je podle něj nezbytné co nejlépe pročíst autorův hudební text a dát všem složkám smysl až do těch nejmenších podrobností. Tvrdil, že je důležité, aby klavírista spojil zvuk se životem, idejemi a citem a pokud tomu tak není, nelze jej nazvat hudebníkem, ani když má vynikající sluch a virtuózní nadání.⁵⁵ Tyto názory jej spojují s interpretačními principy učitele Goldenvejzera, který v žácích vychovával přemýšlivý a opatrný vztah k autorskému textu. Sám Goldenvejzer se k Fejnbergově interpretaci vyjádřil takto: „Rozsahu a pestrosti Fejnbergova repertoáru odpovídá pozoruhodné bohatství jeho uměleckého talentu. K hudebnímu textu se vždy chová s neuvěřitelnou citlivostí – ať je to Bach, Beethoven, Čajkovskij, Chopin či Skrjabin – Fejnberg je ve svém podání vždy silně individuální a osobitý.“⁵⁶ Fejnbergova klavírní hra byla expresivní a impulzivní, jasná a promyšlená, a spojovala se s tvůrčí improvizací a snahou „vdechnout život“ každému okamžiku hraného díla. Jako interpret byl velice osobitý a jeho žáci tvrdili, že Fejnbergovo pojetí je natolik individuální, že je lze rozpoznat mezi tisíci jiných.⁵⁷

⁵⁴ Seznam Fejnbergových nahrávek dokládám v příloze.

⁵⁵ Viz Alexejev, A.: *O pianističeskich principach S. E. Fejnberga* in: Nikolajev, A.: *Mastera sovětskoj pianističeskoj školy*. Moskva 1954, s. 208.

⁵⁶ Jemel'janova, N.; Meržanov, V.; Natanson, V.: *S. E. Fejnbergu 70 let* in: *Sovětskaja muzyka* 1960, č. 6, s. 39.

⁵⁷ Viz Jemel'janova, N.; Meržanov, V.; Natanson, V.: *S. E. Fejnbergu 70 let* in: *Sovětskaja muzyka* 1960, č. 6, s. 40.

Fejnbergova interpretace se vyznačovala velkou technickou kvalitou a v procesu dlouhé a tvrdé práce Fejnberg dosáhl vysokého stupně klavírního mistrovství. Fakt, že Fejnberg v oblasti interpretace velmi vynikal, mohl být důvodem, proč byl více známý jako prvotřídní ruský klavírista a učitel, ale jako skladatel upadl do zapomnění. Jednou z jeho nejvýznamnějších nahrávek zůstane Bachův *Dobře temperovaný klavír*. Nahrávka tohoto díla byla zkompletována, když bylo Fejnbergovi přes sedmdesát let. Fejnberg se doslova ztotožnil s „bachovským“ stylem a ve své interpretaci uplatňoval dlouhodobé zkušenosti s polyfonií. V nahrávání byl výjimečný, protože celou skladbu zahrál na první pokus od začátku až do konce bez zastavení či opakování jednotlivých úseků. Perfekcionismus a přesnost techniky se stala Fejnbergovým znakem.

Fejnberg jako skladatel

Fejnbergův kompoziční styl

V komponování Fejnberg začínal jako následovník Alexandra Nikolajeviče Skrjabina. Stejně jako Skrjabin využívá rozsah celé klaviatury, ale zatímco se Skrjabin řídí harmonií, Fejnberg směřuje ve své komplikované faktuře k polyfonii a rád na sebe vrství v různých rejstřících nástroje komplikované rytmy. Fejnbergova tvorba tíhne ke Skrjabinovu jednovětému modelu a soudržnost jeho děl je dána neustálou výstavbou pasáží z tematického materiálu. Výrazným rysem ve Fejnbergově tvorbě je užití kvintového intervalu, což je charakteristický prvek u Skrjabina, ale Fejnberg upřednostňoval čistou, zatímco Skrjabin zmenšenou kvintu. Dalšími hlavními rysy Fejnbergova stylu jsou: velice pomalý harmonický pohyb, časté používání sekvencí jako způsob exprese, náhlé užití disonantních harmonických vztahů a složité křížení rukou. Tyto rysy jsou typické především pro Fejnbergovu ranou klavírní tvorbu. Jeho klavírní styl psaní má velkou prostorovou dimenzi. V notovém zápisu se často vyskytují až tři systémy, což nacházíme i u Skrjabina, avšak u Fejnberga je tato notace ovlivněna hrací technikou, přičemž posluchač vnímá pouze dvě vrstvy. Fejnberg často nedodrжуje předepsání tóniny a jeho hudba neustále kolísá a obsahuje mnoho modulací.

Fejnbergova hudba neobsahuje žádný program, protože upřednostňoval ponechat tuto úlohu na představivosti posluchače. Skrjabin se snažil o nárys lidského ducha na cestě z temnoty na světlo a Fejnberg jednoduše prezentoval svůj svět zvuku, který byl temnější a pesimističtější, než Skrjabinův.⁵⁸ Ve Fejnbergových skladbách jsou nesrovnatelně ostřejší stopy posedlosti a psychopatie, než u Skrjabina, přičemž se tento „psychopatismus“ u Fejnberga projevuje hlavně v užití křečovitého rytmu a destrukci rytmické sítě a materiálu, což svou abnormalitou může na posluchače působit děsivě.

Fejnberg byl v některých rysech podobný také Schumannovi. Ve své klavírní *Sonátě č. 6, op. 13* Fejnberg použil epigraf ze Splengerovy velmi diskutované knihy *The decline of the west* (Úpadek západu). Tento epigraf je tak mystický a tajemný, jako jsou Schumannovy epigrafy a podtituly. Také jeho náklonnost pro rytmická ostinata v hudbě jej přibližují Schumannovi, ale Fejnbergovy rytmy jsou mnohem komplikovanější a

⁵⁸ Viz Sitsky, L.: *Music of the Repressed Russian Avantgarde, 1900 – 1929*. Westport, CONN 1994, s. 190.

důmyslnější. Zajímavým nápadem ve Fejnbergově skladatelském úsilí bylo vytvoření originální teorie, ve které se „schumannismus“ projevil. Jedná se o teorii zvukových představ, které si interpret vymyslí „navíc“ k tomu, co hraje. Tímto zabarví cokoliv, co má být slyšeno, do zcela odlišných tónů. Pro interpreta je důležité předvídat a cítit to „nezvukové“, které je skryto ve Fejnbergově hudbě. Tímto Fejnberg navazuje na Schumannovu *Humoresku, op. 20*, ve které je využit podobný nápad.

Podle Leonida Sabanějeva není Fejnberg velkým melodikem a jeho melodie je místy nedefinovatelná. Jeho kompozice jsou tonálně zmatené a rozbouřené. Co se týče rytmu a metra, neznal Fejnberg ve skutečnosti pomalé tempo. V jeho hudbě následuje jeden zvuk za druhým a pádí tak velkou rychlostí, jak je to jen možné.⁵⁹

Za svého života nebyl Fejnberg zřejmě dostatečně srozumitelný mimo SSSR a jeho hudba byla oceňována pouze malým okruhem lidí. V tomto ohledu by se dal Fejnberg přirovnat ke Skrjabinovi, Schönbergovi a 2. vídeňské škole, kteří také psali pro posluchačskou menšinu.

Vokální tvorba

Fejnbergovo rané skladatelské období začalo po ukončení konzervatoře. V této době se zaměřil převážně na kompozici pro zpěv. Fejnberg se ve své vokální tvorbě inspiroval poezií, zejména Michailem Jurjevičem Lermontovem a Alexandrem Sergejevičem Puškinem, a jeho hudební poezie se zaměřuje na psychiku a problémy člověka. Sitsky tvrdí, že si byl Fejnberg evidentně méně jistý v experimentování ve vokálním zhudebnění.⁶⁰ Jako první vznikla *Ne pravda li: My v skazke [Není - liž pravda: Jsme v pohádce]*, op. 14, č.1, kterou Fejnberg složil přibližně mezi léty 1910 – 1912? na slova Valerije Brjusova. V roce 1912 napsal Fejnberg mimo jiné *Píseň na slova Maxmiliána Vološina, Safo [Sapfó]* na slova Puškina, *Itak, proščaj! [Žij blaze!]* na verše Lermontova a *Kolokol'čiki moje [Zvonky mé]* na slova Alekseje Tolstoj. Z roku 1913 pocházejí *Dvě básně, op. 4* pro zpěv a klavír na text Puškina a Lermontova, přičemž *Druhá píseň* z tohoto opusu je velmi blízká Rachmaninovým písním. Další inspirací byly texty

⁵⁹ Viz Sabanějev, L.: *Modern Russian Composers*. New York 1927, s. 163 – 171.

⁶⁰ Viz Sitsky, L.: *Music of the Repressed Russian Avant - garde, 1900 – 1929*. Westport, CONN 1994, s. 194.

Alexandra Bloka, na něž Fejnberg složil *Tři písně, op. 7*. V roce 1914 vytvořil kompozici na několik scén z Blokova dramatu *Růže a kříž* (Roza i krest').

Během první světové války se Fejnberg ve vokální tvorbě odmlčel a zaměřil se spíše na kompozice pro klavír. Nicméně se ve třicátých letech znovu k vokální tvorbě vrátil a začal se inspirovat lidovou hudbou a folklórem různých oblastí Evropy a Asie. Celkový výsledek této tvorby byl ale poněkud chabý, protože v tomto druhu tvorby málo experimentoval, písně byly konvenční a celkový kompoziční styl nebyl tak osobitý, jako v ostatních oblastech tvorby. Důvodem ale mohl být fakt, že nezacházel se svým vlastním materiálem. Ale zájem o lidovou hudbu byl zásadní pro přežití v sovětském režimu.⁶¹ V tomto období složil *Dvě ukrajinské písně* (1930 – 31); *Pět písní západních národů, op. 18* (1933), kde čerpal z anglických, velšských a skotských tradic, a stejně jako ve tvorbě pro klavír se inspiroval Čuvašskou oblastí v Rusku a složil *Dvacet pět čuvašských písní, op. 24*, které vznikaly v letech 1935 – 36. Ve stejné době napsal *Osm básní, op. 26* na verše Puškina. O rok později napsal *Hebrejskou píseň č. 13, op. 27* a *12 národních písní op. 27* a v letech 1935 – 40 vzniklo *Sedm písní, op. 28* na text Lermontova. V roce 1938 složil na slova Lva Gornunga *Píseň solidárnosti, op. 23*. V pozdním období čerpal Fejnberg z jugoslávské lidové poezie a uplatnil ji ve svém cyklu osmi písní s názvem *Marica, op. 47* (1956 – 58). Pro sbor vznikla díla *My pobedim [My zvítězíme], op. 22* (1933), *Zvonkimi pesnjami [S cinkajícími zvonky], op. 22* (1934) a *Zaveščanie [Závět']* (1955 – 1956 ?).

Klavírní tvorba

Během I. světové války se Fejnberg zaměřil na klavírní tvorbu, ve které našel sám sebe, a v níž dosáhl svých největších skladatelských úspěchů a složil své mistrovské skladby. Fejnbergova raná tvorba v oblasti klavírní kompozice byla inspirována Skrjabinem a také rytmickými a strukturálními vlastnostmi Schumannových klavírních děl. Do této tvorby spadají *Sonáta č. 1, op. 1* (1915, revidována roku 1922), *Sonáta č. 2, op. 2* (1916) a *Sonáta č. 3, op. 3*. Jeho styl se ale stále vyvíjel a v době, kdy složil *Sonátu č. 4* (1918), našel Fejnberg svůj jedinečný kompoziční styl. V jeho tvorbě převažuje experimentování s atonalitou a kontrapunktická technika. *Sonáta č. 6* a *č. 7* představují

⁶¹ Viz Sitsky, L.: *Music of the Repressed Russian Avant – Garde, 1900 – 1929*. Westport, CONN 1994, s. 192.

vrchol ve Fejnbergově tvorbě, který tkví v použití motivů s „mozaikovou“ strukturou založených na dvou intervalech a v použití značně spletité faktury. Fejnberg složil celkem dvanáct převážně jednovětých sonát, které se staly centrem klavírní tvorby a Fejnbergova skladatelského úsilí vůbec. Podrobněji se touto tvorbou budu zabývat v kapitole *Fejnbergovy klavírní sonáty*.

Z dalších děl pro sólový klavír složil Fejnberg dvě fantazie – *Fantazie č. 1, op. 5* (1917) a *Fantazie č. 2, op. 9* (1919). Ve *Fantazii č.1* je evidentní typický rys Skrjabinova kompozičního stylu, protože tematický materiál skladby se později objevuje ve funkci doprovodu. I když tato fantazie obsahuje kánonický a imitační kontrapunkt, melodie je výrazná. Ve *Fantazii č. 2* Fejnberg experimentuje s navršením akordů pomocí jednoduchých ostinát, přičemž je melodie v horním hlase. Fantazie končí v C dur v pravé ruce a zvětšeným kvintakordem od E v ruce levé, ale jsou od sebe na klávesnici tak vzdáleny, že rozpor G/Gis je značně zredukován.

V klavírní tvorbě se Fejnberg projevil i jako miniaturista. Z jeho miniatur jmenujme *4 preludia, op. 8* (1917 ? – 1919) a *3 preludia, op. 15* (1923), což jsou minutové skladby obsahující značné množství repetit. Do tohoto druhu tvorby dále patří *Suita č.1, op. 11* (1920 ? – 1922), která obsahuje čtyři skladby ve formě etudy, a *Berceuse, op. 19b* (1927 ?). Friedrich Geiger srovnává *Berceuse* se Skrjabinovým *Preludiem č. 15, op. 11* (1895) a tvrdí, že lze lehce rozpoznat jeho vliv.⁶² Fejnberg se inspiroval konstruktivním myšlením Skrjabinova – téma zaznívá nejprve nad doprovodem, potom pod, a nakonec při opakování zní opět nad doprovodem. Fejnberg odštěpil třítónový hlavní motiv, aby jej mohl střídat nad a pod doprovázejícím středním hlasem. Tento skladebný prvek větu dobře slyšitelně propojuje a oba skladatelé jej ve své tvorbě používali jako vyvažující element. V úvodu dalšího klavírního díla *Humoresque, op. 19* (1925 ? – 1928) je zřetelný Fejnbergův ozdobný diatonický styl a nedaleko závěru se objevuje zajímavé překřížení rytmů. Pro toto dílo by mohla být vzorem Schumannova *Humoreska, op. 20* ve způsobu užití melodické linie, která je sice v notách zapsána, ale interpret ji nezahraje a má si ji pouze představovat.

Fejnberg byl vynikajícím klavíristou dobře zběhlým v tradici 19. století, což je patrné v jeho velkém zalíbení pro tvorbu transkripcí. Byl dobře obeznámen s tvorbou výborných historických tvůrců transkripcí jako byl například Liszt, Tausig či Busoni.

⁶² Viz Geiger, F.: *Musik in zwei Diktaturen: Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*. Kassel: Bärenreiter 2004, s. 49.

Dobrým příkladem je jeho transkripce na Bachův/Vivaldiho *Koncert a moll* (1919 – 1928), která je složitá, má masivní fakturu a rozložené akordy v levé ruce. Další transkripce složil na *13 chorálních preludií* (1925 – 1934 ?), na *Triovou sonátu č. 5 (BWV 529)* (1935 – 1938) a na *Preludium a fugu E dur (BWV 548)* (1937 – 1948) od Johanna Sebastiana Bacha. Na Beethovenova díla vytvořil dvě kadence pro *Čtvrtý klavírní koncert* (1930 – 1935) a transkripce na fugu z jeho *Smyčcového kvartetu, op. 59* (1938). Další transkripce vznikly na Čajkovského *Symfonie č. 2, 5 a 6* (1942), složil kadenci pro Mozartův *Klavírní koncert K467* (1952 ?) a transkripce na díla Marcella, Frescobaldiho, Locatelliho, Corelliho, Borodina a Musorgského.

Kromě několika transkripcí Fejnberg dále ve třicátých letech zkomponoval *Suitu č. 2, op. 22* (1936); *Čuvašské melodie, op. 24* (1937), 2 skladby: *Šestvie [Průvod], op. 33* a *Skazka [Pohádka], op. 33* (1938 – 1939) a *Tři melodie, op. 27* (1938) – *Arménská, Tatarská a Gruzínská*. Z pozdního období Fejnbergovy klavírní tvorby pochází *Rapsodie na Kabardino – Balkarijské téma, op. 45* (1942 – 1961) a *Dětské album* (1961 – 1962), které obsahuje třináct skladeb pro dvě ruce a čtyři skladby pro čtyři ruce. Toto album vzniklo na žádost Fejnbergova žáka Michaila Sokolova, který potřeboval zkomponovat několik kusů pro děti pro svou novou učebnici.⁶³ Jako poslední klavírní skladba a jako poslední Fejnbergovo dílo vůbec vznikla *Sonáta č. 12, op. 48*, kterou dokončil v roce 1962.

Orchestrální a komorní tvorba

Fejnberg složil celkem tři klavírní koncerty. Vlivem na kompozici Fejnbergova *Klavírního koncertu č. 1 C dur, op. 20* se stal Busoni a jeho *Doktor Faust*, při čemž se Fejnberg inspiroval jak atmosférou tohoto díla, tak formou. Jak je u Fejnberga obvyklé, své nejzajímavější myšlenky si nechává až pro provedení. Fejnberg převzal z druhé věty (*Marcia funébre*) ze *Sonáty č. 3, op. 3* dvě témata – hlavní téma a téma *Fugato* z provedení – a použil je v tomto klavírním koncertě. *Fugato* je rozvíjeno ve větší délce a komplikovanosti, ale značná část jde zde převzata z dřívějšího díla. Fejnberg pro toto téma připravil půdu již v expozici. Kadence je vsazena do vrcholu fugy. K *Fugatu* jsou přidány

⁶³ Původně složil Fejnberg pro účely Sokolovy učebnice první větu *Sonáty č. 12*, kterou pak nazval *Sonatina*. A protože nebyl zvyklý učit mladé žáky, dílo bylo příliš komplikované a Sokolov si z něj utahoval, že není schopný skládat s předepsanými limity, což se Fejnberga velmi dotklo.

oktávy a ornamentální pasáže. Zde je evidentní, jak Fejnberg umí vystavět obrovskou masu zvuku čistými polyfonickými prostředky. Podle Sitského je toto dílo sice působivé, ale je příliš závislé na sekvencích a repetičích a rytmická nápaditost zde není na takové úrovni, jako v raných dílech.⁶⁴ Sabanějev vidí nedostatky v melodické nápaditosti a tvrdí, že je melodie zakrnělá a mnohdy neurčitá.⁶⁵ V roce 1932 se v Moskvě konala premiéra tohoto koncertu pod taktovkou Alberta Coatese. Byla to doba, kdy byly kruté stalinistické represe v plném proudu. Tato premiéra vyvolala značné nepokoje v proletářských kruzích, což vyústilo v zákaz provádění Fejnbergových děl na veřejnosti.

K vyhocení celé situace došlo v roce 1936, kdy byl Fejnbergův dřívější učitel a blízký přítel Nikolaj Žiljajev v rámci Tuchačevského aféry⁶⁶ poslán do vězení, kde zemřel. Fakt, že byl Žiljajev jeho vydavatelem vysvětluje, proč nebyly Fejnbergovy *Sonáty č. 7 a č. 8, op. 21* publikovány až do poloviny sedmdesátých let. To také vysvětluje stylovost těchto dvou skladeb, které se atmosféře pozdních třicátých let esteticky vzdalují. Později se Fejnberg navrátil ke quasi – diatonickému a polyfonickému stylu, který čerpá svou „drsnost“ ze svých nejlepších děl z období dvacátých let. Kromě *Klavírního koncertu C dur* napsal Fejnberg ještě další dva – *Klavírní koncert č. 2 D dur, op. 36* (1944), který byl v roce 1946 oceněn Stalinovou cenou, a *Klavírní koncert č. 3 c moll, op. 44* (1947). *Třetí klavírní koncert* je dílo s velmi pochmurnou atmosférou a v mnoha ohledech je to dílo klasické, které zobrazuje některé Mahlerovy prvky, například ve velkolepé střední větě tohoto koncertu. Premiéra se konala v roce 1947, což byla doba, kdy Andrej Ždanov, sovětský komunistický politik a ideolog, pronásledoval nezávislé umělce včetně Fejnberga. Fejnberg ale nakonec vyvázl bez postihu, protože nebyl pro Ždanova tak závažným případem.

Komponováním pro oblast komorní tvorby se Fejnberg příliš nezabýval a převážná část jeho komorních děl spadá stejně jako vokální díla do tvorby rané. I tato oblast tvorby byla ovlivněna Skrjabinem, Schumannem a Medtnerem. Konkrétní komorní díla, která Fejnberg složil, jsou: *Smyčcový kvartet c moll* z roku 1911; *Sonáta č. 1, op. 12* pro klavír a

⁶⁴ Viz Sitsky, L.: *Music of the Repressed Russian Avant – Garde, 1900 – 1929*. Westport, CONN 1994, s. 196.

⁶⁵ Viz Sabanějev, L.: *Modern Russian Composers*. New York 1927, s. 165.

⁶⁶ Michail Nikolajevič Tuchačevskij (*1893 - †1937) - ruský velitel a iniciátor reform Rudé armády. 22. května 1937 byl zatčen a obviněn za špionáže ve prospěch nacistického Německa. 11. června 1937 byl popraven a stal se tak jednou z nejznámějších obětí tzv. Stalinovy Velké čistky.

housle z let 1911 – 1912, jejíž 1. a 2. věta je pojmenována jako *Allegro a scherzo* (v roce 1922 došlo k revizi *Allegra a scherza*) a 4. věta zůstala nedokončena. Z pozdního období z let 1955 – 1956 pochází *Sonáta č. 2, op. 46* pro klavír a housle, přičemž *Scherzo* je převzato ze *Sonáty č. 1, op. 1*.

Fejnbergovy klavírní sonáty

Období konce 19. století a začátku 20. století se stalo pro ruskou hudební kulturu epochou rozkvětu klavírní sonáty. Tímto žánrem se zabýval na začátku století Skrjabin, Rachmaninov, Medtner, o něco později Prokofjev, Mjaskovský, Alexandrov a další sovětští skladatelé, včetně Fejnberga. Dvanáct klavírních sonát Fejnberga vznikalo v dlouhém časovém období (1915 – 1962), ve kterém proběhl vývoj individuálního uměleckého stylu skladatele. Politická situace a společenský život měly vliv na všechny oblasti umění a projevy se i v hudbě. Umělci se začali zabývat problematikou života a smrti, smyslu a cíle lidského bytí, tématu konce světa či tragickému předurčení lidstva. Toto se projevilo i u Fejnberga. V jeho prvních šesti sonátách se „odráží téma smrti a pochybnosti o smyslu lidské existence ve světovém klimatu začátku 20. století.“⁶⁷

Klavírní sonáty Samuila Fejnberga se dají rozdělit podle vzniku do dvou etap, přičemž první etapa (1915 – 1934) zahrnuje *Sonáty č. 1 - 8*. Prvních osm sonát má společné některé rysy. Jsou až na pár výjimek jednověté a stejně jako u Skrjabina jsou obvykle monotematické. Fejnberg často používal polyfonii a polyrytmiku, což se odrazilo i v jeho sonátách. Rozvíjení témat je v těchto sonátách blízké bachovskému principu „jádra a rozvíjení se.“ Podstatou je jeden první motiv, na jehož základě se odvíjí charakter a melodie tématu. S tématem se dále pracuje – opakuje se, dělí se či přesouvá. Tak jako u Skrjabina a Mjaskovského je pro Fejnberga role netematických elementů v hudbě méně významná. Co jej ale od Skrjabina odlišuje je to, že se Fejnberg snaží zachovat základní roli basu jako harmonickou a metrickou oporu. Prvních osm sonát je blízké tradici klavírních děl romantismu, což se projevuje v tragické výbušnosti a kulminaci, akordy v silné dynamice a bohatém používání různých rejstříků (především ve 3., 4. a 6. sonátě).

Klavírní sonáta č. 1 z roku 1915⁶⁸ (roku 1922 byla revidována) by mohla reprezentovat záminku nového začátku se symbolickým výběrem opusu č. 1, protože je prvním klavírním dílem, které Fejnberg složil po tom, co byl povolán do armády, ale díky nemoci byl osvobozen. Tato sonáta ve skutečnosti tvoří ucelený cyklus s dvěma následujícími. Jedna navazuje na druhou a každá začíná tam, kde předcházející sonáta

⁶⁷ Uchova, I.: Fortepianove sonaty in: Lichačeva, I.: *Samuil Jevgen'jevič Fejnberg: Pianist, kompozitor, issledovatel'*. Moskva 1984, s. 87.

⁶⁸ Sonáta č. 1 byla napsána ve stejném roce, ve kterém zemřel Alexandr Nikolajevič Skrjabin.

skončila. První sonáta je v tónině fis moll, ale zakončena je triumfálně v A dur. *Sonáta č. 2, op.2* (1916) je v tónině a moll a *Sonáta č. 3, op.3* (1917) je v g moll a na jejím začátku se nachází stejný doprovodný prvek, tak jako v prvním tématu *Sonáty č.2*.

Dramaturgie *Sonáty č. 1* je blízká skrijabinovskému typu – lyrické téma sonáty se průběhu mění na výrazné a dominantní. Sonáta obsahuje dvě výrazné myšlenky, s jejichž motivy se v průběhu díla pracuje. První téma *Allegro* je založeno na použití diatonického materiálu a je obsaženo v prvních osmi taktech (viz níže uvedená ukázka). Výrazná a dobře zapamatovatelná melodie zní v horním hlase v osminách, střední hlas obsahuje převážně čtvrt'ové a půlové noty a bas je zapsán v hodnotách půlové s tečkou a čtvrt'ové hodnotě. Zde je evidentní rozvrstvení různých rytmů do jednotlivých hlasů, což se objevuje i ve Skrijabinově kompozičním stylu. V taktech č. 7 – 8 se rytmické hodnoty v jednotlivých hlasech mění a vrchní hlas nyní obsahuje čtvrt'ové a půlové noty, tak jako to bylo v prvních taktech ve středním hlase.

Téma druhé začíná předtaktím ve 26. taktu (předpis meno mosso = klidněji) a končí taktem č. 30. Na posluchače může tato myšlenka působit „hra na houpačce“ díky střídání not osminových a čtvrt'ových s tečkou, které vytváří „houpavý“ rytmus. Rytmický i melodický princip je zde velmi podobný, tak jako to bylo u první myšlenky. Melodie je v horním hlase a jednotlivé hlasy mají opět různé rytmické hodnoty. Na rozdíl od první myšlenky se zde ale objevuje chromatický materiál, především pak v doprovodu.

meno mosso

rallando

rubato
p affetuoso

accel.

ritard.

V 54. taktu končí expoziční část a následuje provedení. Začátku provedení dominují šestnáctinové figury v pravé ruce a krátké osminové motivy v ruce levé, které jsou reminiscencí na první téma. Druhé téma se výrazně objevuje od taktu č. 69 ve variované podobě a dvojnásobném tempu s žertovným charakterem.

Doppio movimento
poco a poco più mosso e scherzando

stentato

poco rall.

accel.

marcato

V taktu č. 79 skladatel využil hlavního motivu prvního tématu a opět jej varioval.

Volando

V taktu č. 93 začíná repríza, která není doslovná, a obě témata se opět objevují ve variované podobě. Na rozdíl od expozice je zde faktura mnohem hustší a dochází k postupné gradaci, která vrcholí ve fortissimu v úplném závěru skladby.

V *Sonátě č. 2* (1915 – 1916) se již vyskytují specifické znaky Fejnbergova vlastního kompozičního stylu. Základní průběh skladby je diatonický, ale vyskytují se zde hojně chromatické pasáže. Sonáta doslova překypuje sekvencemi a obsahuje časté překřížení rukou a náhlé užití disonancí. Faktura skladby místy připomíná Bacha.

Základem celého díla je motiv, který se vyskytuje hned v prvním taktu a je součástí hlavního tématu. Tento motiv se skládá z klesající malé sekundy a sextového skoku a následně opět klesá o sekundu, tentokrát ale velkou.

Allegro leggiero e cantabile



Zajímavostí v této sonátě je výskyt metrických modulací, přičemž Fejnberg užívá pět šestnáctinových not v hodnotě čtyř. Postupně se pět šestnáctinových not stává normou.



Sonáta je monotematická, a proto je celá „protkaná“ úvodním motivem, který je nejvýraznější. Expozice se rozkládá na prvních 54 taktích a je zakončena seconda voltou. Provedení má o něco hustší fakturu, obsahuje více akordických částí, figurací a chromatických postupů. V taktu č. 141 je zopakováno úvodní téma, tudíž se jedná o reprízu. Skladba končí kodou (od taktu č. 153). Závěr sonáty je příkladem „pikantní diatoniky ve smyslu Rachmaninova, která je ozdobena chromatikou.“⁶⁹

Sonáta č. 3, op. 3 je uvedena krátkým *Preludiem* v tónině g moll. Následuje druhá část v tónině gis moll s názvem *Marcia funébre*, která připomíná příchod smrti. Tato trilogie je uzavřena částí ve stejné tónině jako předchozí a představuje tradiční formu

⁶⁹ Sitsky, L.: *Music of the Repressed Russian Avant – garde, 1900 – 1929*. Westport, CONN 1994, s. 185 – 186.

sonáty. Tuto sonátu Fejnberg nikdy nepublikoval.⁷⁰ Preferoval užití *Marcia funébre a Fugata* ve svém *Klavírním koncertě č. 1. Sonátou č.3* se budu podrobněji zabývat ve stěžejní kapitole mé práce - *Analýza Sonáty č. 3, op. 3*.

Sonáta č. 4, op. 6 byla věnována Nikolaji Mjaskovskému a zkomponována byla v posledním roce I. světové války, roku 1918. Je to velice osobité dílo a na posluchače může působit jako „větrná smršť“, zejména díky svému charakteru a tématice. Dílo neobsahuje konkrétní téma a ani motivy, které by byly dobře zapamatovatelné. Motivy zde spíše utváří jakousi mozaiku, ale nikdy se nespojí do jednoho tématu. Výjimkou je figurativní téma hned na úvodu skladby v expozici, ale ani zde není melodie ukončena a její vnitřní struktura je nesoudržná.

Presto impetuoso.

Piano.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is labeled 'Piano.' and 'Presto impetuoso.' It features a treble and bass clef with a key signature of three flats. The music is marked with 'p rubato', 'poco rall.', and 'a tempo'. The second system continues the piece with a 'poco rall.' marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Tónina je sice uvedena, ale je spíše jakýmsi označením „cílového bodu“, protože skladba inklinuje k mnohoznačnosti. Stabilitu této sonátě poskytuje opakování figur či kratších úseků a velmi časté používání sekvencí. Sonáta má destruktivní charakter, její tempo je divoké a stále dochází ke gradaci. Faktura skladby je polyfonní a velmi zřídka je akordická. Repríza (od taktu č. 196) je velmi důkladná, doslovná a rozsáhlá a tím převažuje závěrečná část toho díla. Toto uvádí Larry Sitsky jako Fejnbergův již dříve

⁷⁰ Tato sonáta byla úplně publikována až po Fejnbergově smrti v roce 1974, a to díky úsilí jeho přítele Anatolije Alexandrova.

známý nedostatek v komponování, v čemž je ale neústupný a odmítá přemýšlet o takových prvcích jako je délka skladby a fakt, že je celá skladba v jednom tempu, náladě atd.⁷¹

V prvních čtyřech sonátách uplatňoval Fejnberg stejné principy utváření formy. Vytvářel ostré hranice, které skladbu rozdělovaly na tři díly. Často některé úseky působily samostatně, a proto měly epizodický charakter. Jeho reprízy přesně opakovaly začátek expozice a v úplném závěru díla docházelo k usměrnění celého pohybu.

Počínaje *Sonátou č. 5, op. 10* zachází Fejnberg s formou svobodněji. Následující sonáty už neobsahují výrazné předěly velkých celků a použití vedlejšího tématu již pro Fejnberga není tak časté. *Sonáta č. 5* vznikla v roce 1921, je antiklimaxem ke dvěma předchozím sonátám. Je mnohem jednodušeji čitelná a hratelná, hudební jazyk je jednodušší a více tonální, a její charakter a tempo není tak destruktivní, nýbrž je klidnější. Opět jsou hned na začátku klesající chromatické figury, tak jako u Skrjabin. Začíná introdukcí *Andante tranquillo* v b moll. Zde skladatel užívá efekt paralelních tritonů, které jsou vsazeny mezi sestupnou chromatickou figuraci. V introdukcí se objevuje stejná rytmická modulace, kdy pět osmin má hodnotu čtyř, tak jako to bylo ve druhé sonátě.

The image shows a musical score for the introduction of Sonata No. 5, Op. 10, No. 5 by Feinberg. The score is in 3/4 time, B-flat major, and marked 'tranquillamente' and 'pp'. It features a descending chromatic line in the right hand and a similar line in the left hand, with parallel tritones. The score includes fingering numbers (1-5) and dynamic markings like 'mf' and 'dim.'.

⁷¹ Viz Sitsky, L.: *Music of the Repressed Russian Avant - garde, 1900 – 1929*. Westport, CONN 1994, s. 188

První dvě stránky jsou v taktu č. 22 náhle přerušeny hlavním tématem expozice (*Allegro*) v tónině e moll, která je svým tempem i charakterem k introdukci kontrastní.

The musical score shows two pages of music. The first page begins with a piano introduction marked 'calando'. The second page starts with the main theme 'Allegro energico' in E minor, marked with a forte 'f' dynamic and the instruction 'poco a poco ma sempre stentato'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.

V expozici se střídá řada motivů – *energico*, *volando*, *prestissimo possibile* a *prestissimo espressivo*. Některé z těchto myšlenek jsou reminiscencí na předchozí sonátu. V taktu č. 56 začíná provedení (*Quasi una cadenza*), ale zpočátku se jeví jako epizoda. Zde se hudba připomíná „nezřetelný šepot“, který je narušován ostrými údery akordů.

The musical score shows a section titled 'Quasi una cadenza' in E minor, 4/4 time. It begins with a piano introduction marked 'calando'. The main theme is marked 'p' and 'sopra accel.'. The tempo and dynamics change to 'sempre'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers.

The image displays three systems of musical notation. The first system shows a soprano line and piano accompaniment with markings for 'sopra', 'ritard.', and 'accel.'. The second system continues the piano part with 'ritard.' and 'Senza misura, furioso precipitosamente accel. tumultuoso', and includes a 'sopra' label for the voice part. The third system shows the piano part with 'ff' dynamics and various fingering numbers (1-5) for the right hand.

Ostrost úderů neustále narůstá a hudba graduje, ale i přesto se ještě třikrát objeví motivy „šepotu“ ze začátku provedení. Repríza sonáty začíná v taktu č. 141 a je vytvořena na stejném principu, jako u sonáty předchozí. Fejnberg zkrátka trvá na dostatečném opakování. Úplný závěr skladby má podobu kody a končí pomaleji než předchozí sonáta, jakoby se postupně „vypařila“.

Klavírní sonáta č. 6, Op. 13 vznikla v srpnu roku 1923 a byla vydána Universal Edition ve Vídni v roce 1925. Fejnberg ji předvedl na Festivalu soudobé hudby v Benátkách v roce 1925.⁷² Mnozí kritici považovali tuto sonátu za Fejnbergovo nejzdařilejší dílo. Jako jediná jeho sonáta obsahuje epigraf, a to z díla německého spisovatele Oskara

⁷² Z Fejnbergovy tvorby dále zazněla na tomto festivalu *Tři preludia pro klavír, op. 15*

Spenglera „Zánik západu“.⁷³ Tato sonáta „jakoby symbolizovala daleké sténání a údery hodin uprostřed celosvětového mlčení.“⁷⁴ Fejnberg zde užil kryptogram B – A – C – H a napodoboval zvuk zvonů, vsazený mezi tritony a chromatiku. Sonáta ale není programní, tak jako většina Fejnbergových děl.

Tato sonáta je jednovětá stejně jako dvě předchozí. Je expresivní, má smutnou melancholickou atmosféru a její charakter je střídavě prudký a klidný. Tímto je obrazem své doby. Stejně jako v páté sonátě je hudební jazyk jednodušší a v celkovém plánu díla je zachováno tonální zakotvení, ale základní význam chromatických prvků často zintenzivní posluchačův pocit harmonické destabilizace, a proto vyvolává dojem atonality. Skladba je plná kadencí zakončených na běžných akordech. Faktura je převážně hustá a bohatá, ale místy se skladba nesouvisle přesouvá z extrémní hustoty do řídkého zvukového obrazu.

Téměř všechno ze základního materiálu je obsaženo v introdukci. Zaznívá zde motiv dvanácti táhnoucích se zvuků, které vytváří ozvěnu a mají symbolizovat zvuk zvonů. Těchto dvanáct not užívá pouze devět stupňů, a proto zde není známka dodekafonie. Tento motiv je složen z čistých kvart a tritonů a je základem, který udržuje a sjednocuje celou skladbu. Motiv je v *Precipitatu* narušen chromatikou.

Role „zvonového“ motivu se odráží i v tonálním plánu sonáty, konkrétně v expozici – hlavní část expozice je v h moll, vedlejší v f moll a závěrečná v b moll. Tradice používání tritonů v imitaci zvonů se táhne až k Musorgskému a k jeho dílu *Boris*

⁷³ Pro druhou sovětskou edici musel Fejnberg ve třicátých letech nahradit některá slova verši Fjodora Tjutčeva z básně *Insomnia*.

⁷⁴ Uchova, I.: *Fortepianove sonaty S. J. Fejnberga* in: Lichačeva, I.(ed.): *S. J. Fejnberg. Pianist, kompozitor, issledovatel*. Moskva 1984, s. 99.

Godunov. Všeobecná formulace, která člení toto dvanácti tónové „motto“ na čtyři články, potvrzuje transpozici slavného kryptogramu B – A – C – H. Později jsou v sonátě patrné konfrontace těchto „strašlivých symbolů“ (tritony a kvarty) s motivem B – A – C – H ve více či méně variovaných formách.

Druhým stavebním prvkem sonáty je základní motiv tématu na začátku expozice v taktu č. 10.



Tento motiv se ale na rozdíl od motivu zvonů liší svou proměnlivostí charakteru, například v taktu č. 23 v části *Allegro liberamente* motiv získává na dynamice, graduje a rozvíjí se. Také jednota a intervalová stavba motivu kolísá, přičemž se motiv rozkládá na jednotlivé tóny (takt č. 34).

Třetím stavebním prvkem je motiv ve spojovací části mezi hlavní a vedlejší částí expozice (takty č. 71 - 84). Tento motiv představuje melodicko – harmonickou formuli složenou z pěti akordů v rozmezí jednoho taktu.



Vedlejší část expozice (*Sostenuto e severo*) začíná v taktu č. 85 a od taktu č. 117 začíná závěrečná část expozice (*Grave e sostenuto*), která vyvolává dojem smutečního pochodu.

V expozici této skladby jsou obsaženy všechny tři tematické elementy sonáty a dochází k širokému tematickému rozvoji. V takovém případě se stává funkce provedení

druhořadé. Proto je provedení v této sonátě velmi stručné a je vměstnáno na plochu v rozmezí taktů č. 133 – 155 (*Piú mosso [Allegro]* a *Sostenuto misterioso*).

Po části *Sostenuto misterioso* dochází k vyvrcholení, po kterém následuje od taktu č. 159 repríza. Je silně zkrácena a je ochuzena o celou hlavní a spojující část expozice. Sonáta končí v tónině h moll závěrečnou částí *Largo funébre*, která má opět charakter pochodu, ovšem nyní je dynamika v rozmezí piano – pianissimo possibile.

Inovativním prvkem je v tomto díle Fejnbergův způsob klavírní kompozice s užitím neobvyklých rejstříků, zejména v base, kde složité akordy nejsou vždy slyšet. Christoph Sirodeau toto uvádí jako další z mnoha rysů, který by mohl demonstrovat to, jak se Fejnberg blížil Busonihovo zralému kompozičnímu stylu (*Sonatina seconda*).⁷⁵ Sonáta č. 6 je napsána virtuózním stylem a obsahuje rozsáhlou paletu hracích technik, které vytvářejí obrovské spektrum zvučnosti.

Sonátu č. 7, op. 21 začal Fejnberg komponovat v letech 1924 – 1925 a definitivně ji zkompletoval a zrevidoval 5. srpna 1928. Strukturálně se podobá *Sonátě č. 8*, a proto se Fejnberg rozhodl spojit je do jednoho opusu č. 21 a v roce 1936 připravil tyto dvě sonáty pro publikaci. Noty ale zůstaly uschovány po zbytek Fejnbergova života a kvůli uvěznění Fejnbergova vydavatele Nikolaje Žiljajeva byla tato sonáta vydána až po roce 1978. Tímto může být vysvětleno, proč byla *Sonáta č. 7* zastíněna sonátou předchozí, kterou skladatel zařazoval do svého repertoáru častěji. Nicméně Fejnberg předvedl veřejně *Sonátu č. 7* na několika příležitostech. Objevila se například na programu berlínského recitálu 12. března roku 1929. I když je mezi sedmou a osmou sonátou rozdíl v době vzniku více jak deset let, jsou si blízké jak stavbou třídílného cyklu, tak i intonační příbuzností témat. Pro tyto dvě sonáty již neplatí to, že jsou jednotlivé části navzájem kontrastní a neobsahují výrazné předěly. V první větě sonát se neděje nic překvapivého a v prvních taktech se objevují hlavní témata, která prostupují celá díla. Druhé věty obou děl jsou podle Iriny Uchovy svým strnulým obrazem a klidným charakterem nocturna podobné dílu *Kouzelné jezero* od Anatolije Konstantinoviče Ljadova.⁷⁶ Ve finální části sonát spojuje témata všech

⁷⁵ Viz booklet CD Fejnberg, Samuil Evgenievitch: *The Twelve Piano Sonatas: Sonatas Nos. 1 – 6*, katalogové číslo: BIS-CD-1413

⁷⁶ Viz Uchova, I.: *Fortepianove sonaty S. J. Fejnberga* in: Lichačeva, I.(ed.): *S. J. Fejnberg. Pianist, kompozitor, issledovatel'*. Moskva 1984, s. 105.

předcházejících vět a spojuje je do jednoho celku a stává se vrcholem dramatického rozvoje díla.

Forma *Sonáty č. 7* je asymetrická oproti *Sonátě č. 6*. Není tak klavíristicky velkolepá a je založena na polyfonii. Skladba je rozdělena na tři věty – *Allegro moderato*, *Larghetto* a *Epilogue*. První věta je v tónině c moll a drží nadvládu celého díla, zatímco věta druhá, která je v tónině H dur. *Epilogue* je v tónině C dur a je rozšířenou kodou úvodního *Allegro moderata*. Hlavní téma se objevuje v prvních taktach sonáty, přičemž je melodie založena na půltónech. V doprovodu se objevuje vzestupná chromatika.

The image shows the first movement of the sonata, marked "Allegro moderato un poco rubato" and "rall.". It consists of two staves. The right hand (treble clef) features a melodic line with a descending half-note scale in the first measure, followed by a series of chords and a final flourish. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a descending half-note scale in the first measure, followed by a series of chords and a final flourish. The tempo is marked "Allegro moderato un poco rubato" and "rall.". The dynamics are marked "pp".

Druhá věta je uvedena tématem, které také využívá klesající půltón. Věta je pomalá a může působit na posluchače jako „kolébání se“.

The image shows the second movement of the sonata, marked "Larghetto" and "espress.". It consists of two staves. The right hand (treble clef) features a melodic line with a descending half-note scale in the first measure, followed by a series of chords and a final flourish. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a descending half-note scale in the first measure, followed by a series of chords and a final flourish. The tempo is marked "Larghetto" and "espress.". The dynamics are marked "pp".

Druhá věta je stručná a je obsažena v pouhých 34 taktach. Třídílnost *Sonáty č. 7* a také sonáty následující se principiálně liší od *Sonáty č. 3*. Vznikla z jednodílného cyklu

tak, že se velké dílo „rozpadlo“ na tři části. To dokazuje miniaturnost jednotlivých vět či reprízová funkce finální věty, která sjednocuje témata vět předchozích. Centrálním motivickým prvkem celé skladby jsou uzavřené chromatické úseky, které jsou podobné tomu, co se objevovalo v sonátě předchozí (mohou být spojeny s kryptogramem B – A – C – H). Skladba se ztrácí ve finálním pianissimu.

Sonáta č. 8 vznikla v roce 1932 a byla zrevidována o čtyři roky později. V roce 1934 Fejnberg interpretoval pouze střední větu, která se na čas zdála, že bude samostatným opusovým číslem. Tato sonáta je opět třívětá. Je první sonátou v durové tónině – v tónině G dur. První věta obsahuje dlouhou atonální část založenou na Fis dur / dis moll a začíná tématem na principu fugata s devítitónovým motivem.

Un poco animato

Repríza prvního tématu se již nachází ve stabilní tónině D dur a je rozšířena o novou myšlenku s charakterem ukolébavky – *Andantino*. Zde je evidentní použití tzv. neslyšitelné melodie. Je zapsána ve vrchní notové osnově, ale interpret ji nehraje, pouze si ji představuje.

Andantino

Věta dále vede do Des dur, což je tritonus k hlavnímu tónu G. Druhá věta je celá v tónině C dur a je v pomalém tempu. Závěrečná věta nastupuje hned po předchozí pomalé větě a má tři části. V prvních taktech této věty lze spatřit jistou reminiscenci na *Fugato* ze *Sonáty č. 3, op. 3*.

Druhá část poslední věty je uvedena tritonem v předtaktí (takt č. 16) a poté nastupuje počáteční tónina G dur v původním tempu. Dále dochází k návratu myšlenky *Andantino* v As dur, která po 11 taktech moduluje do závěrečné tóniny G dur. V průběhu skladby se střídají rozličné tóniny s pasážemi, které budí sluchový dojem atonálního díla. Základní charakteristika *Sonáty č. 8* spočívá v kontrastu a v její atmosféře. Na rozdíl od předchozí končí tato sonáta triumfálně ve fortissimu.

Následující čtyři sonáty jsou považovány za méně úspěšné, než sonáty předchozí. Jsou příkladem určitého stupně stylistického úpadku. Již od konce dvacátých let se Fejnberg potýkal s obdobím kreativní krize, což také souviselo s jeho koncertní a pedagogickou činností. Po roce 1936 ale nastala změna ve veřejném kulturním vnímání. Do této doby se Fejnberg orientoval na tvorbu transkripcí (hlavně Bacha, Čajkovského a Beethovena) a prostřednictvím aranžmá populární hudby se vrátil také k vokální tvorbě. Fejnberg se ve tvorbě klavírních sonát odmlčel na několik let.

Sonáta č. 9, op. 29 byla dokončena v roce 1939 v době vypuknutí II. světové války v Evropě. Toto dílo znamenalo jistou změnu ve Fejnbergově kompozičním stylu vzhledem k předchozím sonátám. Fejnberg už se zde neuzívá v takové míře polyfonii a obrací se

k viditelně jasnějšímu kompozičnímu stylu. Významně zde roste role melodického začátku, přičemž v melodii převládá diatonika, faktura je řídká a jednoduchá, a harmonický jazyk je jasnější. Fejnberg se v této sonátě opět navrácí k užití jednověté formy. První téma sonáty je v tónině E dur, je jednoduché, využívá diatonický materiál a působí „hravě“.

Allegro

The first system of the musical score is marked **Allegro**. It features a right-hand melody starting with a *mf* dynamic and a left-hand accompaniment. The piece concludes the first system with a *p* dynamic. The second system continues the melody and accompaniment, marked with *cresc.* (crescendo).

Sonáta je založena na figuracích, běžích a drobných motivech, které se objevují v průběhu celé skladby. Výrazným motivem, který je zde často použit, je motiv tří tónů, přičemž dochází k terciovému skoku (interval m. 3) a následně sekundovému sestupu.

Tempo I

The second system of the musical score is marked **Tempo I**. It begins with a *f sempre cresc.* (forte, always crescendo) dynamic. The piece continues through three systems, with the final system marked *ff* (fortissimo).

Později se ve skladbě nachází i chromatické prvky, virtuózní technika a motivy násilí, což je typické pro Fejnbergova raná díla. Provedení začíná v pianu, ale po pár taktech začne hudba gradovat a v podstatě celá tato část je založena na gradaci. Závěr provedení „utichne“ v pianu a nastupuje repríza. Ta využívá hlavně výše uvedený třítónový motiv, figurace a rytmizaci hlavního tématu (tečkovaný rytmus). Sonáta je zakončena triumfálními akordy ve fortissimu.

Sonátu č. 10, op. 30 Fejnberg složil rok po zkomponování sonáty předchozí. Dokončil ji v průběhu války v době, kterou strávil v izolaci (nejdříve na Kavkazu a později ve Střední Asii). V této sonátě jsou výrazné hlavně dvě pasáže. V první pasáži je obsaženo i první téma v tónině B dur, které je charakteristické svým „kolébavým“ rytmem v doprovodu.

Allegro moderato



V další pasáži je znázorněn Wagneriánský smuteční pochod v podobě menuetu. Zde zaznívá i druhé výrazné téma (od taktu č. 144), které je v pomalém tempu a třídílném metru, a proto se jeví jako menuet.

Meno mosso, quasi andante





V taktu č. 230 začíná provedení (*Grave*), které má zpočátku charakter pohřebního pochodu. V provedení se objevují motivy obou témat, nejlépe zde však zde zaznamenat druhé téma, které zní několikrát ve variované podobě (např. od taktu č. 262 – *Andante come prima*).



V taktu č. 386 začíná závěrečná část skladby (*Maestoso*), která triumfálně zní v tónině B dur, v zápětí se ale atmosféra uklidňuje a úplný závěr je v pianissimu.

Poslední dvě sonáty vznikly po válce. Ale i tato doba neznamena v ruském veřejném životě oddech. Druhá polovina čtyřicátých let znamenala ve skutečnosti druhou velkou pauzu pro Fejnbergovu skladatelskou činnost. S tímto obdobím je spojeno pronásledování nezávislých umělců, mezi které patřil i Samuil Fejnberg.

V tomto kontextu napsal *Sonátu č. 11, op. 40*, která vznikla v roce 1952. Je uvedena osmitaktovou introdukcí v tónině f moll v poněkud pochmurné atmosféře.

Largo

Tato introdukce je v kontrastu s hlavní myšlenkou *Allegro*, která následuje po úvodní části v 9. taktu v C dur. Melodie je založena hlavně na sekundových intervalech a na jednoduchém rytmu. Počáteční nápěv dává tomu to tématu písňový charakter.

Allegro

Pochmurná nálada se brzy vrací v taktu č. 36 v krátké části nazvané *Pensieroso*, což vede ke druhé myšlence, která je v tónině G dur a je k první myšlence kontrastní.

a tempo, ma un poco più tranquillo



V taktu č. 88 začíná provedení, přičemž jsou všechny myšlenky variovány, nejvíce se zde však pracuje s hlavním tématem. V průběhu provedení, ostatně tak jako v celém tomto díle, se často střídá klidná a prudká atmosféra. V sonátě se navrácí motivický materiál z introdukce, který je rozvinut a je posílena tonalita. V taktu č. 179 dochází k narušení hudby, kde se v taktu č. 179 začíná navracet tónina expozice a motivy hlavního tématu. Tento úsek skladby může svým zběsilým tempem a použitými intervaly připomínat myšlenku *Fugata* z Fejnbergovy třetí sonáty.

Tempo I [Allegro]

Následuje opět kontrastní klidná část, kde se navrácí druhé téma, které je nyní v tónině C dur. Skladba končí majestátně ve fortissimu.

Čtyři roky po dokončení *Sonáty č. 11* oznámil Fejnberg v rámci veřejného vystupování svůj odchod do důchodu. V tomto čtyřletém období se odmlčel v komponování. V roce 1956 složil pětivětou *Sonátu pro housle a klavír, op. 46* a dále se ujal několika revizí svých klavírních sonát, například *Sonáty č. 2* a *č. 9*.

První věta *Sonáty č. 12, op. 48*, které dal Fejnberg podtitul *Sonatina* vznikla na popud Fejnbergova žáka Michaila Sokolova, který po skladateli žádal vytvořit několik kusů pro děti. Fejnberg byl ale zvyklý učit pouze pokročilé studenty a ve výsledku byla

Sonatina velice komplikovaná. Proto složil o několik měsíců později *Album pro děti*, které bylo jeho předposledním dílem. Tato sonáta pokračuje v tradici děl klavírní pedagogické literatury započaté ve 40. až 50. létech 19. století sonátami Anatolije Alexandrova (devátá sonáta), Mjaskovského (šestá, sedmá a osmá sonáta) a Prokofjeva (devátá sonáta). V létě roku 1962 zkomponoval dvě věty pro klavír, které se rozhodl připojit k *Sonatině*, a to dotvořilo kompletní *Sonátu č. 12, op. 48*. Skladba obsahuje dobře zapamatovatelná témata, nápěvovou melodiku, stručnost všech tří částí cyklu a technickou jednoduchost. První věta je založena na jednoduchosti a čistých hudebních liniích. Je koncipována jako blok opakující se hudby, při čemž hudební proud není ničím přerušen, ale zároveň nikam nevede. Hlavní téma má vesele naladěný charakter a tato atmosféra prostupuje celou větu.

Allegro

Další dvě věty mají názvy *Intermezzo* a *Improvizace*. *Intermezzo* je k předchozí větě kontrastní, je pomalá a klidná. V této větě se nachází odkaz na Wagnerova *Tristana a Izoldu*, II.dějství a v *Improvizaci* je reminiscence na Brahmsovo *Intermezzo č. 3, op. 117*, což je evidentní hned v prvních dvou taktích expozice závěrečné věty.

Tranquillo

Improvizaci v druhé myšlence také cituje skladatel sám sebe užitím závěru *Písně č. 7* na báseň Michaila Lermontova z opusu 28.

The image displays a musical score for a piano piece, marked "Andantino". The score is presented in two systems. The first system is in the key of F# (one sharp) and 6/4 time. It features a melody in the right hand with triplets and an 8va (octave) marking, and a bass line in the left hand. The second system continues the piece, showing a change in key signature to three sharps (F#, C#, G#) and a 6/4 time signature. The melody in the right hand continues with triplets, and the bass line provides harmonic support.

Toto dílo uzavírá celý Fejnbergův cyklus sonát a zároveň i celou jeho skladatelskou tvorbu, protože *Sonáta č. 12* byla Fejnbergovým posledním dílem vůbec. Své sonáty začal Fejnberg skládat již jako vyspělý umělec, přesto ale doba, po kterou sonáty komponoval, zaznamenala vývoj a jisté změny v jeho kompozičním stylu. Fejnbergovy klavírní sonáty jsou bezesporu významnou součástí sovětské klavírní hudby, přesto se ale na koncertních pódii téměř nehrají a mezi posluchači nejsou moc známé.

Analýza *Sonáty č. 3, op.3*

Sonáta č. 3 je jako jedna z mála Fejnbergových sonát třívětá a je rozsáhlá na padesát stran. Skládá se z *Preludia*, *Marcia funébre* (Smuteční pochod) a *Sonáty*.⁷⁷ U Fejnberga se jedná o poměrně vzácný mnohočetný programní cyklus. V sonátovém cyklu obvykle *Preludium* chybí a na prvním místě je věta v sonátové formě, která je základním jádrem a pramenem cyklu. Zde je patrné, že Fejnberg využil opačný postup, kde je věta v sonátové formě využita jako závěrečná část skladby a funguje jako vrchol, ke kterému hudba směřuje. *Preludium* a *Marcia funébre* představují dva stupně postupu k vrcholné části – *Sonátě*. Základní motiv celého díla (druh ideé fixé) je nejvíce propracován ve finální části celého díla. Irina Uchova označuje tento motiv jako přízrak smrti, který je příznačným Dies irae 20. století. Motiv kóduje svůj obsah díky použitým intervalům.⁷⁸

Preludium a *Marcia funébre* jsou od sebe velice odlišné. Jsou kontrastní svou náladou, svým úmyslem vyjádřit určitou myšlenku i konečným cílem. *Preludium* působí prudce díky častému zrychlování. *Marcia funébre* působí oproti *Preludiu* stroze a „přísně“. Fejnberg použil v této větě malé množství hudebních prostředků a snažil se především vyjádřit formu pochodu. Dominují zde nestejnomyšlné kroky akordů s důrazem na první dobu. Hudební vyjádření pochodu je díky stručnosti a opakování lehce zapamatovatelné. V průběhu této věty se vyskytuje zvláštní výrazové vyjádření. Od prvního taktu této věty dochází k postupnému zabarvování a rozvíjení intervalů. Zprvu jsou slyšitelné akordy doprovázené málo výraznou melodií, ale postupně začínají tyto hudební složky působit jako samostatný celek a ve vrchním hlase se po několika taktech objevuje dobře slyšitelná melodie. Ta zůstává ve vědomí jako téma pohřebního pochodu. Ve třetí části této věty se téma objevuje v pozměněné formě a představuje pro posluchače výraznou a přesnou charakteristiku – téma smrti.

Sonáta je poslední větou díla, která je nejrozsáhlejší. Jádrem expozice jsou dvě myšlenky - „vzrušené“ chromatické hlavní téma a klidné diatonické téma vedlejší, které do

⁷⁷ Fejnberg toto dílo nikdy nepublikoval. *Sonáta* byla úplně vydána až po jeho smrti díky úsilí přítele Anatolije Alexandrova. Fejnberg raději převzal témata z *Marcia funébre* a z *Fugata* a použil je ve svém *Klavírním koncertě č. 1, op.20*.

⁷⁸ Viz Uchova, I.: *Fortepianove sonaty S. J. Fejnberga* in: Lichačeva, I (ed.): *Samuil Jevgn'jevič Fejnberg: Pianist, kompozitor, issledovatel'*. Moskva 1984, s. 91.

tohoto díla přináší klidnou atmosféru a světlo. Při rozvíjení hlavního tématu se neděje nic neočekávaného, zatímco zlom přichází až ve spojující části mezi expozicí a provedením, kde je využito základního motivu hlavního tématu. V provedení se představuje téma nové, které je ve skutečnosti transformací tématu *Marcia funébre*. Téma je příznačné svým ostrým staccatem, které může posluchači připomínat výsměch a žertovný charakter. Na základě zpracování tématu se tato část se nazývá *Fugato*. Repríza obsahuje silně zkrácené hlavní téma. Největší změna se ale vyskytuje v oblasti vedlejšího tématu, při čemž dochází k práci s diatonickým materiálem této myšlenky. Zaznívají zde i motivy tématu *Fugata*.

V této sonátě je využito prudkých kontrastů a často se vyskytuje pianissimo. Všechny tyto elementy dominují i v dalších pěti sonátách. Celá skladba může na první pohled působit svou přemírou not a posuvek velmi chaoticky. Fejnberg totiž nedodrží předepsání tóniny, jeho hudba neustále kolísá a moduluje a následkem toho se v notách objevuje více posuvek, než je nutné.

Sonáta obsahuje několik charakteristických prvků, které Fejnberg převzal od Skrjabinina, a ke kterým se dostanu v průběhu analýzy. Dílo je vhodné k analýze jak díky své značné rozsáhlosti, na které se dají demonstrovat některé Fejnbergovy kompoziční postupy, tak i díky své dramatičnosti (zvláště pak ve druhé větě) a tématu války, která zasáhla velkou část Fejnbergova života a ovlivnila jej mimo jiné i v tvorbě.

1. Preludium

Úvodní *Preludium*, má 32 taktů a nastupuje v tónině g moll. Faktura této věty je hustá, což je typické pro Fejnbergovu hudbu. Tato věta působí improvizálně a má figurativní ráz. Takt není konkrétně udán a rytmické hodnoty některých not se ve skutečnosti liší od toho, jak jsou zapsány, na což upozorňuje předpis *Misure diverso* (rozdílné měřítko). Skladatel upřesňuje rytmus a interpretaci pomocí předpisu *Lento assai, ma sempre inquieto e rubato molto* (velmi zvolna, ale stále neklidně a dosti zpomalovat). Na jeden takt připadají čtyři skupiny osmin, přičemž jsou tyto skupiny složeny z 4/8 nebo z 6/8. Pokud by se měl klavírista řídit přesnou rytmickou interpretací, zněla by v 1. taktu na první době sextola, k čemuž ale nedochází. Proto má začátek této věty zvláštní „kulhavý“ charakter, což je dáno volnou interpretací jednotlivých rytmických hodnot a užitím rubata.

Fejnberg v této větě často užívá tvrdě zmenšeně malých septakordů, což je viditelné hned na úvodní stránce (např. na první době v taktu č. 3)

Preludium je zahájeno hlavním tématem, které se rozkládá na prvních osmi taktech. Hlavou tématu jsou čtyři akordy, jejichž melodie vytváří chromatický sestup tří tónů a následně sextový skok. Součástí těchto čtyř akordů je frygický kvartsextakord, který zaznívá hned uprostřed prvního taktu. Dochází k jeho obratu, což vytváří v horním hlase zvukově výrazný interval malé sexty. Následně přes dominantu směřuje do tóniky.

Misure diverse^{*)}. Lento assai, ma sempre inquieto e rubato molto

Doprovodný prvek úvodní myšlenky využívá široké rozpětí a obsahuje většinou oktávové, ale i terdecimové intervaly a skoky přes dvě oktávy. Druhý takt opakuje myšlenku v tónině b moll. Ve třetím taktu dominuje hlava myšlenky, která je opět sekvencována a dále variována až do sedmého taktu, kde je využit chromatický sestup. V průběhu těchto obměn stále dominuje výrazná hlava tématu – sekundový sestup a sextový skok nahoru. V osmém taktu dochází téměř k doslovnému opakování prvního taktu hlavního tématu. Tímto se hlavní téma uzavírá.

V následujících dvou taktech je obsažena stručná vedlejší myšlenka, respektive motiv.

První takt je v tónině F dur a v dalším taktu ihned moduluje do tóniny H dur. Tento motiv je kontrastní k tématu prvnímu svou durovou tóninou a dynamikou, která je v rozsahu pianissimo – piano, kdežto téma první se dostává z piana prudce do dominujícího forte. Kontrastní dvoutaktí je nicméně v taktu č. 11 rychle narušeno motivem převzatým z tématu prvního. V průběhu tohoto dvoutaktí dochází k sekvenci, přičemž první takt je v tónině Des dur, a druhý v tónině Fis dur.

V taktu č. 13 se opakuje znovu kontrastní motiv, tentokrát v Ces dur a v následujícím taktu moduluje do F dur. V 15. taktu je klidná myšlenka opět narušena na stejném principu jako v taktu č. 11. Dochází opět k sekvenci a tónina se mění během dvou taktů z g moll na c dur, kde zazní nejvyšší tón (f^4) celého *Preludia*. Od taktu č. 17 dochází k zopakování celého úvodního tématu. Tentokrát se ale melodie vyskytuje v obou rukou a téma je tudíž zvýrazněno. Tato část graduje a směřuje do bouřlivého vrcholu v taktu č. 20, který je zvýrazněn fortissimem.⁷⁹

⁷⁹ Christoph Sirodeau tuto gradaci považuje za postupný tlak na interpreta, jenž se má dostat do stavu tzv. asfyxie, do stavu „zadušení se“.

Vrchol rychle ustupuje a ztrácí se v pianu. V taktech č. 23 – 24 následuje opět chromatický sestup ve vrchním hlase (tak jako v taktu č. 7) a v každém taktu zaznívá triton mezi oktávami na třetí a čtvrté době v levé ruce.

Následuje závěrečná část *Preludia*, která je charakteristická svou výraznou klesavou chromatikou a motivicky využívá hlavu prvního tématu. Jedná se o evoluci, přičemž je využit motiv hlavního tématu.

a tempo, ma sempre inquieto

V posledních třech taktech této věty se vyskytuje stejný motiv v doprovodu levé ruky jako na úplném začátku skladby a melodie v pravé ruce je téměř doslovně zopakována, tudíž je ukotvena původní tónina g moll. Závěrečný takt ukončuje *Preludium* doslovným zopakováním prvního taktu této věty.

***Preludium* – motivický rozbor:**

1 – 8	hlavní téma A, g moll
9 – 10	vedlejší téma B, F dur → H dur
11 – 12	motiv Aa, Des dur → Fis dur
13 – 14	vedlejší téma B, Ces dur → F dur
15 – 16	motiv Aa, G dur → C dur
17 – 24	hlavní téma A zopakované opět v tónině g moll
25 – 29	evoluční část, využití hlavy tématu
30 – 32	motiv Aa, g moll

2. Marcia funébre

Užití pohřebního pochodu v sonátové formě má dlouhou tradici. Projevila se například u Beethovena, který pochod použil ve třetí větě *Sonáty č. 12, op. 26*. Velmi známý je Chopinův pohřební pochod z třetí věty ze *Sonáty č. 2, op. 35 (b moll)* a také Skrjabin jej využil ve finální větě *Sonáty č. 1, op. 6*. Fejnberg se touto tradicí inspiroval a druhou větu pojal právě jako smuteční pochod.

Tato věta je předepsána v tónině gis moll, ale je tonálně nestabilní. Věta je uvedena hlavním tématem, které začíná ve fis moll. Obsahuje předtaktí a dále je obsaženo v osmi taktech.

Lugubre e maestoso

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system features a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The third system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *m. s.* (meno sostenuto) marking. The music is written for piano in G minor (three sharps) and 9/8 time.



Téma je blízké Skrjabinově *Sonátě č. 1* a jeho „trubkovým“ ozvěnám. Je ale otázkou, zda se Fejnberg opravdu inspiroval tímto dílem. Úvodní myšlenka působí velice těžkopádně a tvoří efekt pomalého pochodu. Rytmizace, použití chromatiky a disonancí vytváří dojem dramatické atmosféry. Důležitým motivem tématu je kvintový interval (především čistá kvinta), který má znázorňovat ďábelský motiv, či motiv smrti. Tento motiv je sjednocujícím prvkem díla a pracuje se s ním i v další větě.⁸⁰

Jak již bylo zmíněno, rytmizace úvodního tématu zde hraje významnou roli. Z počátku je téma složeno hlavně z not čtvrtových a osminových, přičemž noty čtvrtové dominují v levé ruce, a ve spojení s oktávami působí těžkopádně a majestátně. Pravá ruka obsahuje převážně noty osminové. Nositelem tématu je „dialog“ mezi pravou a levou rukou. Akordy v pravé ruce jsou založeny na chromaticce a zaznívají po úderu oktávy v base, tudíž dochází k synkopizaci. V taktu č. 4 je rytmizace obohacena o příraz, který upevňuje ráz pochodu. Tento rytmický prvek se dále nachází v každém taktu až po takt č. 8. Zde končí první téma. Od 5. taktu skladatel rozdělil notovou osnovu na tři systémy, což se v jeho klavírním stylu psaní vyskytovalo často, a což bylo také typické pro pozdního Skrjabin.

V 9. taktu nastupuje kontrastní téma v tónině Es dur. Šestnáctinové figury založené na chromaticce dávají tomuto tématu hybnost a tendenci směřovat kupředu. Jednotlivé

⁸⁰ Interval kvinty hojně používal i Skjabin a v tomto byl Fejnbergovi inspirací.

figury se střídají v levé a pravé ruce. Melodii nesou čtvrté noty, které předcházejí šestnáctinovým figurám.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line is marked 'm. s.' and contains a melodic phrase. The piano accompaniment is marked 'mf' and features intricate rhythmic patterns, including triplets and quintuplets, with some notes beamed together. The second system continues the piano accompaniment with similar complex rhythmic figures.

V taktu č. 11 dochází ke změně taktu z 6/4 na 5/4 a zní výrazná melodie ve vrchním hlase. Motiv této melodie je založen opět na chromaticce, tentokrát vzestupné, a intervalu vrchní malé sexty ($d_2 - hes_2$), která se po svém trojnásobném zaznění vrací opět sextovým skokem zpět. V následujícím taktu se motiv doslovně opakuje.

The image shows two systems of musical notation. Both systems consist of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The piano accompaniment in both systems is marked 'cresc.' and features complex rhythmic patterns, including triplets and quintuplets. The vocal line in both systems features a prominent melodic motif, which is a chromatic ascent followed by a sixth interval.

Další dvoutaktí je ve 4/4 taktu a dominují v něm septimové intervaly v melodii, které chromaticky klesají a jsou doprovázeny chromatickými šestnáctinovými figurami. Poslední oktáva v taktu č. 12 se melodicky váže na následující takt, tudíž se jedná o předtaktí. V dalších šesti taktech jsou doprovodným prvkem již několikrát použité chromatické figury, které jsou nyní převážně ve vzestupném směru. Melodii dominují intervaly klesající kvinty. Dochází ke gradaci až do vrcholu ve fortissimu v taktu č. 21, kde je opět použita chromatika a výrazné kvintové intervaly a zde končí i druhé téma.

Musical score for measures 12-21. The score is in 4/4 time and features a piano with a chromatic descending melody in the right hand and a chromatic sixteenth-note accompaniment in the left hand. The piece reaches a fortissimo (sim.) dynamic in measure 21.

V taktu č. 22 se objevuje nové třetí téma v tónině A dur, ve které setrvá pouze tři takty a moduluje do tóniny As dur.

Musical score for measures 22-25. The score is in 4/4 time and features a piano with a new theme in A major. The melody in the right hand is characterized by descending quint intervals, and the accompaniment in the left hand is chromatic. The piece modulates to A minor (As dur) at the end of the section.

Takt č. 26 uzavírá toto téma motivem převzatým z druhého tématu z taktu č. 21. Následuje opakování druhé myšlenky. Tentokrát začíná v tónině As dur (v taktu 9 to byla tónina Es dur). Následující takt motivicky navazuje na takt č. 21. V taktu č. 34 je předepsána stejná tónina jako na začátku věty a od taktu č. 36 se v base začíná navracet úvodní téma, kde je doprovod levé ruky s výjimkou vynechání některých tónů a augmentace velice podobný úvodnímu tématu této věty. Od následujícího taktu je zřetelný tzv. imaginární kontrapunkt, přičemž skladatel „vypichuje“ z jednotlivých figur konkrétní noty, které mají být slyšeny. I toto bylo typické pro Skrjabinův kompoziční styl.

V této části dochází k vyvrcholení celé věty. Je zde zakomponován motivický materiál, který zazněl v průběhu celé věty. V jednotlivých figurách jsou na základě zmiňovaného imaginárního kontrapunktu melodicky vyzdvihnuty akordy, které chromaticky klesají, a mohou tak být reminiscencí na úvodní myšlenku *Marcia funébre*. Výrazná reminiscence je však v base. Také se zde v taktu č. 39 a dále od taktu č. 43 až do konce věty vyskytuje příraz, což se opět váže na první myšlenku, ve které tento prvek představoval významnou rytmickou složku pochodu. Tato část je evoluční a pracuje se zde s motivy úvodní části a. Závěr věty vyřešil Fejnberg velice zajímavě a nečekaně. Od taktu č. 50 se atmosféra začíná překvapivě zklidňovat a dynamika se zeslabuje. Přesto ale v předposledním taktu v levé ruce slabě zní přírazy, které stále udržují v paměti posluchače dramatické první téma.

Marcia funébre – motivický rozbor

1 – 8	hlavní téma, gis moll
9 – 21	druhé téma, Es dur
22 – 26	třetí téma, A dur (23 – 25) → As dur (25 – 26)
27 – 35	druhé téma, As dur (28 – 33) → H dur (34 – 35)
36 – 46	Evoluční část, práce s motivy tématu A, gis moll
47 – 53	coda, gis moll

Forma:

A B B' A' Coda

Takt 1 – 8 = A

Takt 9 – 26 = B

Takt 27 – 35 = B'

Takt 36 – 46 = A'

Takt 47 – 53 = Coda

3. Sonáta

Závěrečná věta navazuje na větu předchozí jak svou tóninou, tak i motivicky. Začíná tóninou *gis moll* tak jako *Marcia funébre*. Motivicky navazuje na závěrečné takty *Marcia funébre* použitými intervaly i některými shodnými tóny. Toto je dobře viditelné a slyšitelné při srovnání taktů č. 6 a 7 z této věty s druhou polovinou taktu č. 52 z věty předcházející. Zároveň je ale toto téma spojeno s úvodním tématem druhé věty, a to hlavně použitím zřetelných kvartových a hlavně kvintových skoků v melodii pravé ruky, které evokují tzv. „d'ábelský“ motiv či motiv smrti z *Marcia funébre*. Motiv smrti je v této větě nejvíce používán a propracován.

Hlavní téma je dlouhé, končí až ve 24. taktu. Toto téma se dá segmentovat na další čtyři „podtémata“. Téma Aa se rozkládá na prvních osmi taktech.

Allegro appassionato

mf

m. d. m. s.

p. simile

p.

V doprovodu se rychle střídá levá a pravá ruka. Doprovod je založen na rozložených oktávách, které po sobě následují většinou v kvintovém rozestupu, tak jako to bylo podobně v levé ruce úvodního tématu *Marcia funébre*. Osminy v doprovodu dodávají této části hybnost a jedná se o nejrychlejší větu celého díla (*Allegro appassionato*). V takttech č. 9 – 14 se nachází druhá klidnější část tématu Ab, v níž je melodie obsažena ve středním hlase.

The image displays a musical score for measures 9 through 14. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system shows the beginning of the piece with a dynamic marking of *p* (piano). The second system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The third system shows the continuation of the accompaniment. The melody is primarily in the middle voice, characterized by a sequence of quarter notes and eighth notes, often with slurs and ties. The accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, creating a steady, driving accompaniment.

V takttech č. 15 – 20 je část tématu Ac. Zde je melodie založena na kvartrových skocích v horním hlase a na chromatickém postupu. V průběhu těchto taktů dochází ke gradaci.

The image displays a musical score for measures 15 through 20. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows the beginning of the piece with a dynamic marking of *f* (forte). The second system includes a *p* (piano) marking. The melody is primarily in the upper voice, characterized by a sequence of quarter notes and eighth notes, often with slurs and ties. The accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, creating a steady, driving accompaniment.

Poslední část Ad je rozložena do taktů č. 21 – 24, přičemž se v taktu č. 21 mění rytmus na 6/4, a levá ruka obsahuje sestupnou chromatiku, která je v horním hlase doprovázena osminovými figurami.

Tato čtyřtaktová část Ad je prostředkem k další větší gradaci, která vyústí v téměř doslovné opakování úvodního tématu Aa (takty č. 25 – 32). Po zopakování tématu Aa se skladba dostává v taktu č. 33 do závěrečné části expozice hlavní myšlenky, ve které se v doprovodu objevuje inverze oproti taktům č. 21 – 22, kde byla levá ruka založena na

chromatickém sestupu. Zde je doprovod založen na vzestupné chromatice a pravé ruce dominují osminové figury.

Atmosféra se uklidňuje a výsledkem je nové téma nastupující v taktu č. 43 v kontrastní tónině E dur v pomalejším tempu (*Lento*).

The image shows a musical score for measures 43-47. It is in E major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Lento'. The score consists of three systems. The first system shows measures 43-44 with a piano accompaniment of eighth notes and a melody in the right hand. The second system shows measures 45-46 with a piano accompaniment of eighth notes and a melody in the right hand. The third system shows measures 47-48 with a piano accompaniment of eighth notes and a melody in the right hand. The dynamics include 'p legato' and 'ten.'.

Zde se dají dobře zaznamenat rysy Skrjabinova kompozičního stylu. Hned v prvním taktu této kontrastní myšlenky (takt č. 43) použil Fejnberg vrstvy různých rytmických hodnot, což uplatňuje ve své polyfonické sazbě. Horní hlas má osminové hodnoty, střední půlové hodnoty a spodní hlas má hodnotu čtvrtovou. Téma má diatonický průběh a působí v této pochmurné skladbě jako „světlo“. Podle Christopa Sirodeaua má tato myšlenka naznačovat naději na příchod šťastného konce, tudíž se zde jedná o jediné optimistické znázornění v rámci celé sonáty, která je značně pesimisticky zaměřená. Základní myšlenka je stručná, je obsažena ve čtyřech taktech a je melodicky výrazná a dobře zapamatovatelná. Dochází k jejímu postupnému rozvíjení a variování. V taktu č. 47 je melodie pravé ruky dvakrát rychlejší (*Doppio movimento*), než v taktu č. 43, a je založena na sekvencích. Objevuje se zde opět inverze středního hlasu z taktu č. 43. Ve srovnání s taktem č. 43 dochází také ke změnám ve vrstvách rytmických hodnot. Horní hlas je opět v osminových

hodnotách, ale střední hlas má nyní hodnotu čtvrtěovou a bas hodnotu půlové noty s tečkou. Toto přehození rytmických hodnot v hlasech Fejnberg opět převzal od Skrjabinina.



Typický rys Skrjabinovy kompoziční tvorby se také vyskytuje v taktu č. 49, kde horní hlas přebírá doprovodnou funkci v podobě sekvencí, a funkce melodická je nyní v hlase středním, kde je vedlejší téma augmentováno.



V taktu č. 53 se vedlejší téma opět přesouvá do horního hlasu a je obměněno pomocí akordů. Od taktu č. 56 dochází k práci s tématem v podobě rozložených akordů, které navazují na akordy z taktu č. 53, za doprovodu řady po sobě jdoucích tónů vzestupným i sestupným směrem. Na konci 62. taktu se navrácí první téma této věty opět ve variované podobě. Nedoslovné zopakování prvního tématu zní až do taktu č. 71, po kterém nastupují figury založené na chromatické nejdříve v legatu a od taktu č. 74 ve výrazném staccatu ve fortissimu. Takty č. 76 – 77 představují krátkou reminiscenci na první téma v podobě rozložených oktáv, tak jako to bylo levé ruce v úvodu této věty. Tyto dva takty jsou spojeny k prvnímu tématu, protože dochází k repetici. Seconda volta navazuje motivicky na předchozí takty, tj. takty č. 74 – 75 a je charakteristická svým důrazným a silným staccatem a výraznými intervaly zmenšené kvarty.

Následuje spojovací část mezi expoziční a provedením. Začíná taktem č. 81 a končí v taktu č. 98. Spojovací úsek je zlomový, představuje výrazné přerušení hudebního proudu a předznamenává nástup nové části, která se nazývá *Fugato*. Celý spojovací úsek je založen hlavně na chromatických figurách. V taktu č. 83 nastupují jednotlivé hlasy na základě imitace a hudební tok je ve velice rychlém tempu. Opět se zde jedná o chromatické

figury, které v každém taktu obměňují svůj rytmus buď s osminy na čtvrt'ovou hodnotu, a naopak. Dochází ke zrychlování a gradaci, což je v taktu č. 92 přerušeno diminuendem a korunou. Celý spojovací úsek působí nejednotně, rozkouskovaně a budí „nervózní“ dojem díky prudkému střídání rychlého a pomalého tempa a chromaticity.

V taktu č. 99 začíná provedení a zároveň část *Fugato*, z jejíhož názvu je patrné, že se jedná o úsek založený na principu imitace. Toto téma je transformací tématu z druhé věty *Marcia funébre*. Fejnberg toto téma s velkou oblibou zařazoval i v jiných dílech. Kromě *Klavírního koncertu č. 1, op. 20*, lze nalézt reminiscence na *Fugato* v klavírních *Sonátách č. 8 a 11*.

Fugato je uvedeno velmi výrazným tématem v ostrém staccatu, které je obsaženo ve čtyřech taktech. Toto téma se svým žertovným charakterem podobá *Fugatu* z Lisztovy *Sonáty h moll*. Hlavou tématu *Fugato* ze *Sonáty č. 3, op. 3* je osm osminových not, z nichž poslední směřuje sextovým skokem ke čtvrt'ové notě s tečkou, která je následována opět osminou. Kombinace těchto intervalů a rytmu dávají tomuto tématu Druhá část tématu navazuje na motiv závěrečného tématu expozice a využívá chromatický sestup..

Toto téma nazvu tématem D a rozdělím jej na čtyři části po jednotlivých taktech – 1. takt tématu = motiv Da, 2. takt tématu = motiv Db, 3. takt tématu = motiv Dc, 4. takt tématu = motiv Dd. Opět se zde objevují úseky na principu fugato a budí dojem, jakoby si jednotlivé ruce odpovídaly. Prvně téma zazní dvakrát v pravé ruce a v taktu č. 107 jsou použity pouze krátké, ale výrazné motivy z tohoto tématu, konkrétně motiv Dc a Dd. O dva takty později se celé téma objevuje v ruce levé. Po čtvrté zní celé téma v taktu č. 118, přičemž se jeho druhá část založená na chromatickém sestupu stává předmětem motivické práce v dalších sedmi taktech. V taktu č. 129 se opět objevuje celé téma v pravé i levé ruce zároveň a nastupují na principu fugato. V ruce levé je však druhá perioda tématu

augmentována. Od taktu č. 133 je téma dále rozvíjeno a variováno tak, že je rozkouskováno na jednotlivé motivy, které nastupují na principu fugato a také se zde uplatňuje princip sekvencí.

V taktu č. 140 se objevuje variace tématu *Fugato*, která má taneční charakter a obsahuje důrazy ve sforzatu.



Melodii nese pravá ruka a v levé ruce se začíná od taktu č. 147 prolínat téma *Fugato* v původní podobě, které má nyní funkci doprovodu.

V taktu č. 170 vyplývá z části *Fugato* část nová – *Impetuoso*. Tato část obsahuje reminiscenci na Chopinovo finale z klavírní *Sonáty b moll*. Začíná rychlými unisonovými běhy v obou rukách. Tyto běhy jsou variací tématu *Fugata*, které není rytmizované.



To se ale mění v taktu č. 178, kde se v levé ruce objevuje sextový skok a rytmizace čtvrt'ové noty s tečkou, která je následována osminou, a dochází tak k zopakování tématu *Fugata*. V taktu č. 182 se začíná motivicky pracovat s druhou částí tématu předchozího *Fugata*. Motiv je výrazný svým chromatickým sestupem. Mezi tyto motivy je ovšem vložen motiv další, což je hlava tématu *Fugata* (výrazný sextový skok a rytmizace čtvrt'ovou notou s tečkou následovanou osminovou hodnotou). S chromatickým motivem a s motivem hlavy tématu *Fugata* se pracuje až do taktu č. 192. V taktech č. 188 – 189 zní hlava tématu *Fugata* v pravé ruce a v následujících třech taktech přebírá tuto úlohu ruka

levá. Takty č. 193 a 194 jsou reprízou prvních dvou taktů spojovacího úseku (taktů 95-96), při čemž dochází k enharmonické záměně v ruce levé. V průběhu taktů č. 195 – 198 hudba moduluje do původní tóniny této věty, do tóniny gis moll v taktu č. 199.

Zde začíná repríza a objevuje se úvodní téma této věty, které není doslovně zopakováno. Tato reminiscence na hlavní téma trvá osm taktů. Od taktu č. 207 je patrná návaznost na téma *Fugata*. V obou rukou se nachází motiv tohoto tématu obsahující výrazný sextový interval. V levé ruce je navíc obsažena celá čtvrtina tématu, zatímco v pravé ruce je pouze motivek čtyř tónů s již zmiňovanou sextou.

V taktu č. 221 se začíná vracet variované vedlejší téma věty, které bylo v durové tónině. Nyní je v tónině As dur. Jedná se o reprízu, která obsahuje změny, tudíž není doslovná. V levé ruce se objevují motivy vedlejšího tématu. V pravé ruce zazní výrazná reminiscence na toto téma v taktu č. 232 v akordech. V závěru taktu č. 239 je využit motiv hlavního tématu ve variované podobě a tímto motivem se pracuje až do taktu č. 246. Takty č. 247 – 254 opakují závěrečný úsek expozice této věty (konkrétně jsou to takty č. 70 - 77). Následuje desetitaktový úsek, který se dá na základě použitých motivů rozdělit na jednotlivá dvoutaktí. Je zahájen figurami v pravé ruce a ty po dvou taktech přebírá ruka levá. V taktech č. 257 – 258 zaznívá výrazný chromatický motiv ze spojovacího úseku mezi expozicí a provedením (takty 81 – 82). Třetí dvoutaktí obsahuje v levé ruce doprovod, který vychází z hlavního motivu tématu *Fugato*. Takty č. 261 – 264 jsou reminiscencí na závěrečné takty expozice (na takty č. 74 - 77). Z tohoto desetitaktového úseku se znovu doslovně opakuje prvních osm taktů.

V taktu č. 275 jsou v levé ruce výrazné klesající sexty, které po sobě následují na principu chromatiky. V pravé ruce dominují trioly, z nichž jsou vždy první noty melodicky nejvýraznější. V rámci jednoho taktu je těchto triol šest. Tyto výrazné noty, které uvozují jednotlivé skupinky, klesají většinou o velkou tercii a následně o malou či zmenšenou sextu.

V taktu č. 278 se opět objevuje původní tónina gis moll. V taktech č. 278 a 281 zazní v levé ruce příraz, což se objevilo na začátku druhé věty a byl to velice výrazný rytmický prvek. V této větě nemá příraz tak výraznou funkci, jako ve větě předchozí, ale může se jednat o reminiscenci na *Marcia funébre*. V taktu č. 279 se začíná objevovat v levé ruce počáteční motiv z tématu *Fugato*. O tři takty později se tento motiv objeví i v ruce pravé. V taktech č. 284 – 287 obsahuje levá ruka výrazné sextové intervaly, které se objevily již o devět taktů dříve (takt č. 275), zatímco ruka pravá stále obsahuje úvodní

motiv *Fugata*. Až po takt č. 291 se zejména v pravé ruce pracuje s motivy *Fugata*. Takty č. 292 – 293 obsahují podobnou figuraci, jako závěrečné takty expozice (takty č. 74 – 75), ale zde je tato figurace ve vzestupném směru. V taktech č. 294 – 295 jsou systémy rozděleny na tři notové osnovy (opět Skrjabinův rys). Nejvyšší hlas obsahuje figury ze závěrečných taktů expozice (viz takty č. 74 – 75). Ve středním hlase zní melodicky výrazné oktávy, které jsou reminiscencí na hlavní téma této věty, a v base je po celé tři takty držena tónika. Takty č. 297 – 300 obsahují akordy s přírazy v pravé ruce a oktávy v ruce levé, přičemž se obě ruce pohybují převážně v rámci čistých a zmenšených kvint, které jsou symbolem smrti. Zde je dobře slyšitelná vazba na hlavní téma předchozí věty *Marcia funébre*. Opět se zde uplatňuje princip klesavé chromatiky. V taktu č. 304 začíná závěrečný úsek skladby a v levé ruce je po dobu čtyř taktů očividná vazba na úvodní myšlenku první věty (*Preludia*) této sonáty. Tento úsek (takt č. 297 – 307) je dobrým příkladem toho, jak se skladatel snaží o sjednocení celého třívětého cyklu užitím hlavních témat vět předchozích. V taktech č. 308 - 309 dochází k figuraci, která vyústí v triumfální závěr v podobě akordů ve fortissimu.

Sonata – motivický rozbor⁸¹

Expozice:	
1 – 8	podtéma Aa
9 – 14	podtéma Ab
15 – 20	podtéma Ac
21 – 24	podtéma Ad
25 – 32	podtéma Aa
33 – 42	spojovací úsek mezi hlavním a vedlejším tématem
43 – 46	vedlejší téma B
47 – 52	obměna tématu B (B')
53 – 55	obměna tématu B (B'')
56 – 62	obměna tématu B (B''')
63 – 71	podtéma Aa
72 – 75	závěrečné téma expozice C

⁸¹ Neuvádím zde tóniny jednotlivých témat a motivů, protože je často tónina nestabilní a nejednoznačná.

76 – 77	motiv Aa (prima volta)
78 – 80	pokračování závěrečného tématu C (seconda volta)
81 – 98	spojovací úsek mezi expozicí a provedením
Provedení:	
99 – 102	téma D - <i>Fugato</i>
103 – 139	evoluční část, práce s motivy tématu D
140 – 141	variace tématu D (D'), taneční charakter
142 – 143	sekvence tématu D'
144 – 146	sekvence a obměna tématu D'
147 – 169	prolínání jednotlivých motivů tématu D (<i>Fugata</i>) a variovaného tématu D'
170 – 177	další variace tématu D (D') - <i>Impetuoso</i>
178 – 181	prolínání variovaného tématu D' v pravé ruce a tématu D v ruce levé
182 - 192	práce s motivy tématu D
193 – 194	motivy spojovacího úseku mezi expozicí a provedením
195 – 198	motivy závěrečných taktů expozice
Repríza:	
199 – 206	podtéma Aa, nedoslovně zopakováno
207 – 216	práce s motivy tématu D
217 – 220	motiv doprovodu podtématu Aa
221 – 239	variace tématu B
240 – 246	podtéma Aa
247 – 254	motivy závěrečné části expozice
255 – 256	figurace na principu doprovodu podtématu Aa
257 – 258	chromatický motiv ze spojovacího úseku mezi expozicí a provedením
259 – 260	motiv tématu D (<i>Fugata</i>) v doprovodu
261 – 264	reminiscence na závěrečné téma expozice (C)
265 – 274	zopakování motivů z předcházejících deseti taktů
275 – 277	interval klesající sexty v levé ruce za doprovodu triol v ruce pravé
278 – 287	prolínání tématu D (<i>Fugata</i>)
288 – 291	reminiscence na variované téma D' s tanečním charakterem
292 – 296	práce s motivy závěrečného tématu expozice (C)
297 – 300	reminiscence na hlavní téma druhé věty (<i>Marcia funébre</i>)

301 – 311	závěrečný úsek skladby, reminiscence na úvodní téma první věty (<i>Preludium</i>)
-----------	--

Forma:

Forma sonátová

Takt 1 – 80 – expozice

Takt 81 – 98 – spojovací úsek mezi expozicí a provedením

Takt 99 – 198 – provedení

Takt 199 – 311 – repríza

Na závěr analýzy je vhodné stručně porovnat výrazné prvky této sonáty s některými kompozičními postupy v sonátách Alexandra Skrjabinina. Především v *Sonátách č. 2, 3 a 4* lze nalézt mnoho podobností Fejnbergově třetí sonátě a hlavně pak třetí větě. Koncepti díla pojali oba skladatelé podobně. Sonáty obou skladatelů se sice liší v počtu vět (Skrjabinovy *Sonáty č. 2 a 4* mají dvě věty), nicméně Skrjabin i Fejnberg střídají kontrastní věty ve stejném pořadí, přičemž skladbu uvozují pomalou větou, za kterou následuje věta kontrastní svým tempem. Sazba sonát je také velmi podobná, přičemž je z větší části polyfonní. Typický rys týkající se sazby, který převzal Fejnberg od Skrjabinina, jsem již uvedla v průběhu analýzy poslední věty Fejnbergovy *Sonáty č. 3*. Jedná se o vrstvení různých rytmických hodnot, přičemž každý hlas má jinou rytmickou hodnotu, a v průběhu skladby se tyto hodnoty mezi jednotlivými hlasy přehazují. Podobné je to i u funkce jednotlivých hlasů – ten, který měl nejdříve melodickou funkci, později získává funkci doprovodnou a naopak. Sonáty obou skladatelů obsahují mnoho podobných figurací a motivů. Na začátku skladby se většinou očekává vzestupný či neutrální směr doprovodu, ale Fejnberg to v poslední větě třetí sonáty vyřešil jinak. V doprovodu jsou figury, které „padají“ po oktávách v klesajícím směru a stejné figurace lze zaznamenat i v sonátách Skrjabinina. Pro srovnání jsou zde dvě nenásledující ukázky:

Fejnberg: *Sonáta č. 3, op. 3*; 3. věta:

Allegro appassionato

Skrjabin: *Sonáta č. 4, op. 30*; 2. věta:

Fejnberg také od Skrjabina převzal chromatické postupy, přičemž je oba skladatelé využívali jak ve směru stoupajícím, tak ve směru klesajícím. V taktech č. 47 – 48 v druhé větě Skrjabinovy *Sonáty č. 2* má levá ruka v doprovodu oktávy, které chromaticky stoupají:

Skrjabin: *Sonáta č. 2, op. 3*; 2. věta :

Fejnberg: *Sonáta č. 3, op. 3*; 3. věta:

Často lze také nalézt další podobný prvek u obou skladatelů. Jedná se o sestupnou řadu po sobě jdoucích tónu a jejich následný návrat vzestupným směrem:

Skrjabin: *Sonáta č. 2* ; 2. věta:

Fejnberg: *Sonáta č. 3, op. 3; 3. věta:*

The image shows a musical score for the third movement of Fejnberg's Sonata No. 3, Op. 3. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The time signature is 2/4, and the tempo is marked 'Tempo I'. The key signature has two sharps (F# and C#). The right hand part features a melodic line with slurs and accents, while the left hand part features a bass line with a 'legato' marking and a 'p' dynamic. The score is divided into two measures by a bar line.

Na těchto příkladech je evidentní, že se Fejnberg v určité míře inspiroval Skrjabinovou hudební řečí. Podobnosti jsou viditelné jak ve faktuře a sazbě, tak i v tématech a není pochyb, že byl Skrjabin pro Fejnberga velkým skladatelským vzorem.

Závěr

Samuil Fejnberg pravděpodobně nebyl skladatelem, který by patřil mezi výrazně progresivní, což ale samozřejmě neznamená, že by si nezasloužil pozornost. Fejnberg získal akademické vzdělání mimo jiné na Moskevské konzervatoři, kde byl žákem vynikajícího učitele Alexandra Goldenvejzera. Mimo konzervatoř ovlivnili jeho hudební dovednosti Alexandr Jensen a Nikolaj Žiljajev. Kvalitní výuka a Fejnbergův talent a osobitost se podílely na utváření velmi zajímavého umělce. Fejnberg skládal vokální, orchestrální, a v menší míře i komorní díla, ovšem snad nejcennější je jeho klavírní tvorba. Do povědomí posluchačů se však dostal větší mírou jako interpret. O tom vypovídají jeho koncerty v SSSR i v zahraničí, nemalý počet nahrávek děl různých skladatelů od Bacha po Skrjabinu, či fakt, že jeho koncertní programy byly jedněmi z prvních, které seznámily sovětské publikum se všemi sonátami Beethovena a Skrjabinu, a se všemi preludii a fugami *Dobře temperovaného klavíru* Bacha. V mnoha Fejnbergových životopisech je nejvíce zdůrazňováno právě to, že byl Fejnberg prvním klavíristou v SSSR, který zahrál kompletní *Dobře temperovaný klavír*.

Fejnbergových dvanáct klavírních sonát zaujímá významné místo v bohatství ruské klavírní hudby. Tyto sonáty začal Fejnberg skládat již jako vyzrálý umělec, který měl vyspělý vztah k umění a k problematice komponování, ale i přesto se v průběhu skládání sonát stále kompozičně vyvíjel. V oblasti klavírní tvorby lze dobře rozpoznat Fejnbergův největší skladatelský vzor – Alexandra Skrjabinu.

Již v roce 1927 napsal ruský skladatel Vladimir Fere: „Můžeme se pouze divit, proč se skladby Samuila Fejnberga doposud tak málo hrají. Kromě toho, že je to skladatel velkého významu a jeho díla jsou nasycena hlubokým a významným obsahem, ovládá Fejnberg zajímavě a přitom originálně svůj klavírní styl. Pro interprety je otázka klavírního stylu děl, která hrají, často nejdůležitější při výběru koncertních programů a v tomto ohledu by Fejnbergova díla měla přitáhnout pozornost pianistů.“⁸² Ale i dnes můžeme konstatovat, že je situace velmi podobná, protože Fejnbergova díla nepatří mezi ta, která by se běžně zařazovala do koncertních programů. To ale jistá újma jak pro interprety, tak

⁸² Fere, I.: *Notografija* in: *Sovremennaja muzyka* 1927, č. 26, s. 87.

pro posluchače, kteří by si stále měli rozšiřovat svůj hudební obzor, do kterého by Fejnberg svým osobitým kompozičním stylem měl patřit.

Pro klavíristy by tyto sonáty mohly být atraktivní z důvodu rozmanité technické náročnosti, různě naladěné atmosféry od pochmurné nálady přes dramatickou, až po veselou a „hravou“ a toho, že jsou Fejnbergova díla stále málo známá a pro obecnost je to tudíž stále „něco nového“. V jeho kompozičním stylu, především pak v tvorbě klavírní, lze nalézt hned několik typických rysů, které utvářely jeho osobitou kreativitu. V harmonii využívá náhlé disonance, jeho díla často obsahují mnoho sekvencí a celkový harmonický pohyb je pomalý. Často také uplatňuje v klavírních skladbách polyrytmiku a extrémní rejstříky. Dynamické gradace používá takovým způsobem, při kterém dochází k nahuštění hudebního proudu do takové míry, že hudba může působit jak na posluchače, tak na interpreta, jako prostor „beze vzduchu“. V některých skladbách se objevují tzv. neslyšitelné melodie zapsané v notách, které se ale nehrají a interpret si je pouze představuje. V tomto ohledu lze spatřit vliv Roberta Schumanna a jeho *Humoresky, op. 20*. V klavírní tvorbě také hojně uplatňoval polyfonii a kontrapunkt. Všechny tyto rysy se objevují ve Fejnbergových klavírních sonátách a mnoho z nich lze zaznamenat právě v klavírní *Sonátě č. 3, op. 3*. V této skladbě jsou mimo jiné evidentní vlivy Skrjabinova kompozičního stylu, který se projevuje například v použití tzv. imaginárního kontrapunktu, vrstvení různých rytmických hodnot mezi jednotlivé hlasy a jejich prohazování, či podobnosti některých motivů s motivy Skrjabinových sonát (č. 2, 3 a 4).

I když Fejnberg v ostatních oblastech tvorby, především pak v tvorbě vokální a komorní, kompozičně příliš nevyňikal, v jeho klavírní tvorbě lze naopak nalézt mistrovská díla, která se svou originalitou, technickou vyspělostí a promyšleným kompozičním stylem mohou rovnat dílům známých a oceňovaných skladatelů.

Resumé

V této bakalářské práci se zaměřuji hlavně na klavírní sonáty Samuila Jevgenějeviče Fejnberga (1890 – 1962). Fejnberg je u nás téměř neznámým umělcem, proto jsem se v první části práce věnovala jeho životu, v němž čtenáři přibližují Fejnbergovu skladatelskou, interpretační a pedagogickou činnost. Stěžejní kapitoly mé práce obsahují analytické pojednání o dvanácti Fejnbergových klavírních sonátách a následně podrobnou analýzu *Sonáty č. 3, op. 3*, na které demonstruji mimo jiné některé společné rysy Fejnbergovy hudební řeči s jeho největším skladatelským vzorem – Alexandrem Nikolajevičem Skrjabinem. Sonátu analyzuji z hlediska formy a motivické práce. Příloha mé práce obsahuje obrazovou přílohu, seznam Fejnbergových děl, noty klavírní *Sonáty č. 3, op. 3* a také kompaktní disky s nahrávkami všech dvanácti Fejnbergových klavírních sonát. Jelikož se Fejnberg ve své interpretační činnosti věnoval také nahrávání, zařadila jsem do přílohy i seznam jeho nahrávek.

Summary:

In this bachelor thesis I pay attention to piano sonatas of Samuil Yevgenyevich Feinberg (1890 – 1862). Feinberg is in our country (in Czech republic) almost an unknown artist, so I write about his life in the first part of the thesis, where the readers can learn about his compositional, pedagogical and interpretative activities. The most important chapters of my thesis contain analytic discourse about Feinberg's twelve piano sonatas and detailed analysis of his *Sonata No. 3, Op. 3*. I demonstrate on this sonata some common features of Feinberg's musical style with his greatest composer ideal – Alexander Nikolajewitsch Scriabin. I analyse this sonata from point of view its form and motif work. The supplement of my thesis contains pictures, the list of Feinberg's works, scores of the *Sonata No. 3, Op. 3* and compact discs with recordings of all Feinberg's twelve piano sonatas. Fejnberg also attended to record musical pieces during his life, so I put into my supplement the list of his recordings.

Zusammenfassung

In dieser Bakalaarbeit widme ich mich hauptsächlich dem Klaviersonaten von Samuil Evgen'evič Fejnberg (1890-1962). S. J. Fejnberg ist bei uns (in Tschechien) ein fast unbekannter Künstler, und deshalb widmete ich mich in dem ersten Teil dieser Arbeit seinem Leben, in dem ich dem Leser Fejnbergs Kompositions, Interpretationstätigkeit und pädagogische Tätigkeit näherbringe. Die Hauptkapitel meiner Arbeit umfassen eine analytische Abhandlung über zwölf Fejnbergs Klaviersonaten und folgend eine Detailanalyse seiner *Sonate Nr. 3, Op. 3*, in der ich gemeinsame Züge mit Alexander Nikolajewitsch Skrjabin (sein größtes Vorbild als Komponist) beweise. Die *Sonate Nr. 3, Op. 3* nehme ich mir vom Standpunkt aus der Form und Motivenarbeit vor. Die Literaturbeilage beinhaltet eine Bilderbeilage, eine Liste von Fejnbergs Werken, Klaviernoten zur *Sonate Nr. 3, Op. 3* und zwei CD's mit Tonaufnahmen aller seiner zwölf Klaviersonaten. Ich ordnete auch die Liste von seinen Tonaufnahmen in die Literaturbeilage ein, weil Fejnberg sich in der Interpretationsarbeit den Tonaufnahmen widmete.

Soupis literatury a pramenů

Alexejev, Alexander: *O pianističeskich principach S. Fejnberga* in: *Mastera sovetskoj pianističeskoj školy*. Moskva 1954, s. 129 – 132.

Alexandrov, Anatolij.: *S. Fejnberg* in: *Sovremennaja muzyka* 1924, č. 9, s. 129 – 132.

Beljajev, Viktor: *S. J. Fejnberg*. Moskva 1927.

Fejnberg, Samuil.: *Klavírní tón a klavíristické pohyby* in: kolektiv autorů: *Etudy o klavíru. Interpretace. Technika. Pedagogika. Estetika*. Praha: Editio Supraphon 1987, s. 135 – 168.

Fejnberg, S.: *Pianism kak iskusstvo*. Moskva 1965.

Fejnberg, S.: *Masterstvo pianista*. Moskva 1978.

Fejnberg, S.: *Sud'ba muzikalnoj formy* in Lichačeva, I.(ed.): *S. J. Fejnberg. Pianist, kompozitor, issledovatel'*. Moskva 1984, s. 16 - 85.

Fejnberg, Leonid: *Njeskol'ko stranic iz žizn' mojego brata* in: Lichačeva, Irina (ed.): *S. J. Fejnberg. Pianist, kompozitor, issledovatel'*. Moskva 1984, s. 168 – 192.

Geiger, Friedrich: *Musik in zwei Diktaturen: Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*. Kassel: Bärenreiter 2004, s. 45 – 49.

Jaščenko, Marije: *Chopinovy etudy. Interpretační analýza ve třídě profesora S. J. Fejnberga* in: *Etudy o klavíru. Interpretace. Technika. Pedagogika. Estetika*. Praha: Editio Supraphon 1987, s. 169 – 184.

Jemel'janova, Tatiana; Meržanov, Viktor; Natanson, Vladimir: *S. J. Fejnbergu 70 let* in: *Sovetskaja muzyka* 1960 č. 6, s. 38 – 40.

Uchova, Irina: *Fortepianove sonaty S. J. Fejnberga* in: Lichačeva, Irina (ed.): *S. J. Fejnberg. Pianist, kompozitor, issledovatel'*. Moskva 1984, s. 86 - 115.

Rimm, Robert: *The Composer – Pianist. Hamelin and the Eight*. Portland 2002, s. 85 – 115.

Sabanějev, Leonid: *Modern Russian Composers*. New York 1927, s. 163 – 171.

Sitsky, Larry: *Music of the Repressed Russian Avant - garde, 1900 – 1929*. Westport, CONN 1994, s. 183 – 198.

Slovníkové encyklopedie:

Figowy, Nicolo – Alexander: *Samuil Feinberg* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: Bärenreiter 2001.

Paclt, Jaromír: *Slovník světových skladatelů*. Praha: Supraphon 1972, s. 110

Powell, Jonathan: *Samuil Feinberg* in: Sadie, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove 2001, vol. 8.

Notové prameny:

Noty klavírních *Sonát č. 1 – 12*.

Internetové stránky

www.skfe.com

www.prox.jp/~piano/feinberg

Použité nahrávky

Samuil Jevgenějevič Fejnberg: Dvanáct klavírních sonát: *Sonáty č. 1 – 6*.

Vydavatelství: *Key n. 8 Editions* (dříve *Musika Moskva/Sovietsky Kompozitor*) a *Universal Edition*

Katalogové číslo: BIS-CD-1413

Rok vydání: 2003 – 2004

Samuil Jevgenějevič Fejnberg: Dvanáct klavírních sonát: *Sonáty č. 7 – 8*.

Vydavatelství: *Key n. 8 Editions* (dříve *Musika Moskva/Sovietsky Kompozitor*)

Katalogové číslo: BIS-CD-1414

Rok vydání: 2003

Anotace

Jméno a příjmení: Veronika Kupská

Název katedry a fakulty: Katedra muzikologie, Filozofická fakulta

Vedoucí bakalářské práce: MgA. Marek Kepřt, Ph.D.

Rok obhajoby: 2011

Název práce: Klavírní sonáty Samuila Fejnberga

Název práce v angličtině: Samuil Feinberg's Piano Sonatas

Anotace práce: Těžištěm bakalářské práce je analýza klavírních sonát Samuila Fejnberga (1890 – 1962) a samostatná analýza klavírní *Sonáty č. 3, op. 3*. Práce také přibližuje skladatelův život a jeho interpretační, pedagogickou a skladatelskou činnost, kde se zaměřuji na Fejnbergova vokální, klavírní, komorní a orchestrální díla. Součástí práce jsou zvukové nahrávky klavírních sonát a noty *Sonáty č. 3, op. 3*.

Klíčová slova: Samuil Fejnberg, klavírní sonáty, analýza hudebního díla

Anotace v angličtině: In this bachelor thesis I pay attention to Samuil Feinberg's (1890 – 1962) piano sonatas and detailed analysis of *Sonata No. 3, Op. 3*. Thesis also describes an artist's life and his interpretative, pedagogical and compositional activities. Component parts of the thesis are two compact discs with the recordings of all Feinberg's piano sonatas and complete score of *Sonata No. 3, Op. 3*.

Klíčová slova v angličtině: Samuil Feinberg, piano sonatas, analysis of the musical piece

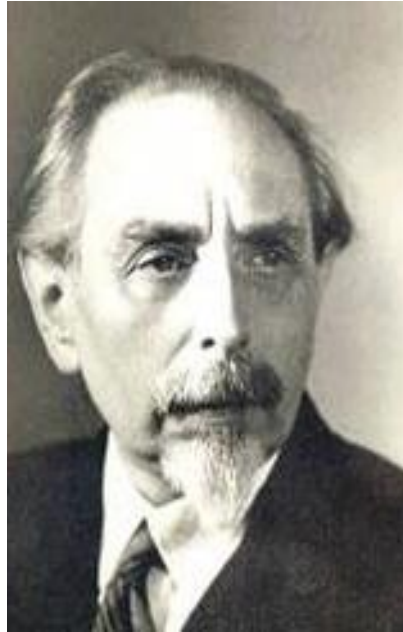
Přílohy vázané v práci: obrazová příloha; seznam děl; Fejnbergova diskografie; notová příloha *Sonáty č. 3, op. 3*

Rozsah stran: 82

Jazyk práce: čeština

Přílohy

Podobizna Samuila Jevgenějeviče Fejnberga

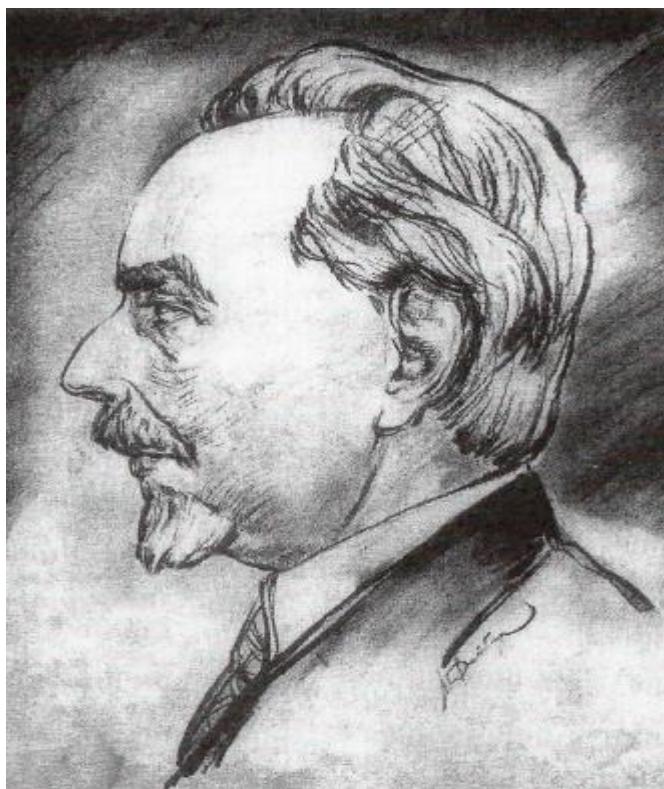




Samuil Fejnberg v roce 1904



Absolventská třída profesora Samuila Fejnberga z roku 1938



Potrét Samuila Fejnberga, jehož autorem je Samuilův bratr Leonid Fejnberg



Členové katedry ředitele A. Goldenvejzera, Moskevská konzervatoř, rok 1950
Zleva sedí: A. Goldenvejzer a S. Fejnberg; stojí: L. M. Ljevinsonová, G. R. Ginzburg, V.
V. Nječajev



Členové katedry ředitele Samuila Fejnberga, rok 1957
Zleva: T. Jemel'janova, L. V. Roščina, S. J. Fejnberg, V. Natanson, V. Meržanov



Samuil Fejnberg a Anatolij Alexandrov v roce 1958

Seznam děl

Vokální díla:

- Ne pravda li: My v skazke [Není - liž pravda: Jsme v pohádce], op. 14, č. 1, 1910 – 1912?,*
na slova Valerije Brjusova
- Safo [Sapfó], 1912?,* na slova Alexandra Puškina
- Itak, proščaj! [Žij blaze!], 1912?,* na slova Michaila Lermontova
- Píseň na slova Maxmiliána Vološina, 1912*
- Poka ognjami smejetsja bal [Dokud se smějí světla na plese], 1912,* na slova Mariny
Cvetajevy
- Kolokol' čiki moje [Zvonky mé], 1912,* na slova Alekseje Tolstoj
- Ona rosła za dalnimi dal'nimi gorami [Rostla za dalekými horami], op. 14, č. 2, 1913?,* na
slova Alexandra Bloka
- Dva stichotvorenija [Dvě básně], op. 4, 1922 a 1914?,* na slova Alexandra Puškina a
Michaila Lermontova
- Tri stichotvorenija A. Bloka [Tři básně na A. Bloka], op. 7, 1914 (č. 1 a 2), 1922*
- Dvě písně na slova Andereje Bělyje, op. 14, č. 2 a 3, 1917*
- Tři písně na Puškina, op. 16, 1923*
- Biesdestvije [Ďábelstvo],* na slova Artura Rimbauda, 1931
- Da zrdavstvujet kommuna! [Ať žije obec!], 1931?,* na slova Semjona Kirsanova
- Dve ukrajinskie pesni [Dvě ukrajinské písně], 1930 - 1931*
- Pjať pesen naradov zapada [Pět písní západních národů], op. 18, 1932*
- My pobedim [My zpíváme], op. 22, 1933,* na slova Alexandra Žarova
- Dumy [Myšlenky], op. 23a, 1934,* na slova Dmitrije Dolgonemova
- Zvonkimi pesnjami [S cinkajícími zvonky], op. 22 1934*
- Dvadcať pjať čuvašskich pesen [Dvacet pět čuvašských písní], op. 24, 1935 – 36*
- Pis'mo Vorošilovu [Dopis Vorošilovi], op. 23, 1936,* na slova Lejba Kvitka
- V ataku, Pjatyj polk! [Kupředu, pátý pluku!], op. 23, 1936,* na slova Luise de Tapia
- Vosem romansov na slova A. Puškina [Osm písní na slova A. Puškina], op. 26, 1935 –*
1936,
- Evrejskaja pesta [Hebrejská píseň] č. 13, op. 27, 1935 – 1937*
- 12 narodnych pesen [12 národních písní], op. 27, 1937*

Pesnja solidarnosti [Píseň solidárnosti], op. 23, 1938, na slova Lva Gornunga
7 romansov na slova M. Lermontova [Sedm písní na slova M. Lermontova] op. 28, 1935 – 1940
Čtyre pesni [Čtyři písně], op. 39, 1939, na slova Jurije Stremina
3 písně op. 32, 1942 – 1943
Válečné písně, op. 32, 1942 – 1943
Tragické písně, 1943
Zavešćanie [Závěť], 1955 – 1956?, na slova Michaila Lermontova
Marica, op. 47, 1956 – 1958

Klavírní tvorba:

Sonáta č. 1, op. 1, 1915, revidována 1922
Sonáta č. 2, op. 2, 1915 – 1916
Sonáta č. 3, op. 3, 1916 – 1917

1. *Preludium*
2. *Marcia funébre*
3. *Sonata*

Fantazie č. 1, op. 5, 1917
Čtyři preludia, op. 8, 1917? – 1919
Sonáta č. 4, op. 6, 1918
Fantazie č. 2, op. 9, 1919
Sonáta č. 5, op. 10, 1921
Suita č. 1, op. 11 (čtyři skladby ve formě etudy), 1920? – 1922
Tři preludia pro klavír, op. 15, 1923
Sonáta č. 6, op. 13, 1923
Sonáta č. 7, op. 21, 1924 – 1925, revidována 1928
Humoreska, op. 19, 1925 – 1928?
Berceuse, op. 19b, 1927
Sonáta č. 8, op. 21a, 1928? – 1932, revidována 1936

1. *Un poco animato*
2. *Andante cantabile*

3. *Allegro*

Čuvašské melodie, op. 24, 1937

Suita č. 2, op. 25, 1936

1. *Non troppo vivace*
2. *Allegretto vivace*
3. *Animato semplice*
4. *Presto*
5. *Allegretto*

Tři melodie, op. 27, 1938

1. *Arménská*
2. *Tatarská*
3. *Gruzínská*

Sonáta č. 9, op. 29, 1938

Šestvie [Průvod], op. 33, 1938 – 1939

Skazka [Pohádka], op. 33, 1938 - 1939

Sonáta č. 10, op. 30, 1940

Dvě rapsodie, 1942

Pohádka pro klavír, op. 33, 1946

Sonáta č. 11, op. 40, 1952

Rapsodie na Kabardino – Balkarijské téma, op. 45, 1942 – 1961

Sonáta č. 12, op. 48, 1962

1. *Sonatina*
2. *Intermezzo*
3. *Improvizace*

Transkripce pro klavír:

Čtyři chorály na J. S. Bacha, op. 35, 1920 – 1925?

1. *Allein Gott in der Höh sei Ehr' (BWV 711)*
2. *Trio Super: Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' (BWV 655)*
3. *Jesus Christus, unser Heiland (BWV 665)*
4. *Ach, bleib' bei uns, Herr Jesu Christ (BWV 649)*

2 transkripce na Girolama Frescobaldiho, 1926

1. *Canzona*
2. *Capriccio – Pastorale*

Transkripce na *Concerto* Pietra Locatelliho, 1926?

Transkripce na *Dvě Sarabandy* Archangela Corelliho, 1926?

3 transkripce na Alessandra Marcella, 1926?

1. *Preludium*
2. *Sonáta*
3. *Tři kusy z kantáty*

Transkripce na *Koncert a moll (BWV 593), op. 35* Vivaldiho – Bacha, 1919 – 1928?

Devět transkripcí na J. S. Bacha, op. 35, 1925 - 1934

1. *Fantasia super: Valet will ich dir geben (BWV 735)*
2. *Allein Gott in der Höh sei Ehr' (BWV 663)*
3. *Allein Gott in der Höh sei Ehr' (BWV 662)*
4. *An Wasserflussen Babylon (BWV 653)*
5. *Ein feste Burg ist unser Gott (BWV 720)*
6. *Von Gott will ich nicht lassen (BWV 658)*
7. *Wer nun den lieben Gott läßt walten (BWV 647)*
8. *Kommst du nun, Jesu, vom Himmel herunter (BWV 650)*
9. *Nun komm' der Heiden Heiland (BWV 659)*

Largo z Triové Sonáty č. 5 (BWV 529) J. S. Bacha, op. 38, 1935 – 1938

Fuga ze Smyčcového kvartetu, op. 59 L. van Beethovena, 1938?

Preludium a fuga (BWV 548) J. S. Bacha, op. 37, 1937 – 1948?

Tři transkripce na věty z Čajkovského *Symfonie, op. 31*, 1942

1. *Symfonie č. 2; Andantino Marziale*
2. *Symfonie č. 5; Waltz*
3. *Symfonie č. 6; Scherzo*

Dvě transkripce na *Melodie* Musorgského, 1942 – 1943?

1. *Serenáda z cyklu Písně a tance smrti*
2. *Nad Donem kvete zahrada*

Dvě transkripce na *Kvartet č. 2* Alexandra Borodina, 1942 – 1943

1. *Scherzo*
2. *Nocturno*

Tři písně pro děti, op. 54 Petra Iljiče Čajkovského, 1942 - 1943

Čtyři kadence ke *Klavírnímu koncertu K 467* W. A. Mozarta, op. 41, 1952?

Komorní díla:

Smyčcový kvartet c moll, 1911

1. *Maestoso*
2. *Allegretto molto rubato*

Sonáta č. 1, op. 12 pro klavír a housle, 1911 – 1912, revize prvních dvou vět v roce 192

1. *Allegro ma non troppo*
2. *Scherzo*
3. *Largo*
4. *Allegro (nedokončená)*

Sonáta č. 2, op. 46 pro klavír a housle, 1955 – 1956

1. *Preludium*
2. *Scherzo*
3. *Intermezzo*
4. *Allegro moderato*
5. *Epilog*

Orchestrální tvorba:

Klavírní koncert č. 1 C dur, op. 20, 1931 – 1932, jednovětý, rozdělen na pět částí

1. *Largamente assai – Poco animato – Agitato – Tranquillo*
2. *Largo maestoso e funebre*
3. *Allegro tempestoso*
4. *Presto martellato (fugato a kadence)*
5. *Tempo del comincio - Agitato*

Klavírní koncert č. 2 D dur, op. 36, 1944

1. *Allegro*
2. *Andante*
3. *Allegro marcato*

4. *Allegretto noc brio*

Klavírní koncert č. 3 c moll, op 44, 1947

1. *Grave – Allegro maestoso*

2. *Andante molto sostenuto*

3. *Animato assai*

Fejnbergova diskografie

Následující seznam obsahuje s výjimkou dodatku převážný výčet kompaktních disků s Fejnbergovými nahrávkami. Pokud se jedná o dlouhohrající desku, doplňují informace o nahrávce o zkratku LP.

Feinberg – First Recordings 1929 – 1948

[Fejnberg – První nahrávky 1929 - 1948]

Vydavatel a číslo: Arbiter - #118

Rok vydání: 1999

Johann Sebastian Bach

Chromatická fantazie a fuga d moll, BWV 903 (1948)

Dobře temperovaný klavír 2. díl:

č. 15 *G dur, BWV 884*

č. 19 *A dur, BWV 888*

č. 20 *a moll, BWV 889*

(nahráno v pozdních 30. letech)

Johann Sebastian Bach = Samuil Fejnberg

Chorální preludium, BWV 711 (1929)

Chorální preludium, BWV 649 (1929)

Concerto nach Vivaldi a moll BWV 593 1. věta (1929)

Ludwig van Beethoven

Klavírní sonáta č. 23 ("Appassionata") op. 57 (pozdní 30. léta)

Robert Schumann

Lesní scény č. 8 op. 82 (pozdní 30. léta)

Lesní scény č. 7 op. 82 (pozdní 30. léta)

Ferenc Liszt

Consolation č. 5 (pozdní 30. léta)

Consolation č. 6 (pozdní 30. léta)

Anatol Konstantinovič Ljadov

Idylle, op. 25 (1947)

Samuil Fejnberg

Suita (4 kusy ve formě etudy), op. 11 (1923)

Alexej Vladimirovič Stančinskij

Preludium ve formě kánonu (1929)

Alexander Nikolajevič Skrjabin

Mazurka fis moll č. 7, op. 25 (1947)

Etuda č. 3, op. 42 (1929)

Fragilité č. 1, op. 51 (1929)

Samuil Feinberg – In sound and thought

[Samuil Fejnberg – Ve zvuku a myšlenkách]

Vydavatel a číslo: Arbiter - #146

Rok vydání: 2005

Johann Sebastian Bach
Fantazie a fuga a moll, BWV 904 (1962)
Alexander Nikolajevič Skrjabin
Klavírní sonáta č. 5 (1948)
Sergej Vasiljevič Rachmaninov
Preludia č. 1, 3, 7, 8, op. 23 (1952)
Etude Tableau č. 9, op. 39 (1952)
Ferenc Liszt
Consolations č. 1, 2 (1952)
Fryderyk Chopin
Balada č. 4, op. 52 (1961)
Johann Sebastian Bach = Ferenc Liszt
Fantazie a fuga g moll, BWV 542 (1952)
Johann Sebastian Bach
Sinfonia A dur, BWV 798 (1952)
Johann Sebastian Bach = Samuil Fejnberg
Preludium a fuga e moll, BWV 548 (1962)
Johann Sebastian Bach
Toccatu D dur, BWV 912 (1962)

Samuil Fejnberg – Concerto No. 2; Suite No. 2
Vydavatel a číslo: Melodyja - (MEL CD 10 01005)
Rok vydání: 2006

Samuil Fejnberg
Koncert pro klavír a orchestr č. 2, op. 36 (1946)
Suita pro klavír č. 2, op. 25 (1939)
Ludwig van Beethoven
Klavírní sonáta č. 11 op. 22 (1960)

The Art of Samuel Fejnberg: J. S. Bach Well tempered clavier
[Umění Samuila Fejnberga: J. S. Bach *Dobře temperovaný klavír*]
Vydavatel a číslo: Classical Records – (CR – 065)
Rok vydání: 2006

CD I – I. díl č. 1 - 17
CD II – I. díl č. 17 - 24, II. díl č. 1 - 9
CD III - II díl č. 10 - 24
(Nahráno v letech 1958-1961)

The Art of Samuel Fejnberg: Beethoven Piano Sonatas no. 4, 11, 30
[Umění Samuila Fejnberga: Beethoven Klavírní sonáty č. 4, 11, 30]
Vydavatel a číslo: Classical Records – (CR – 076)
Rok vydání: 2006

Ludwig van Beethoven

Klavírní sonáta č. 4 op. 7 (1961)

Klavírní sonáta č. 11 op. 22 (1960)

Klavírní sonáta č. 30 op. 109 (1953)

**The Art of Samuel Feinberg: J. S. Bach works for clavier and organ
[Umění Samuila Fejnberga: J. S. Bach klavírní a varhanní díla]**

Vydavatel a číslo: Classical Records – (CR – 088)

Rok vydání: 2006

Johann Sebastian Bach

Tocatta D dur BWV 912

Chromatická fantazie a fuga d moll BWV 903

Aria variata alla maniera Italiana BWV 989

Fantazie a fuga a moll BWV 904

Johann Sebastian Bach = Samuil Fejnberg

Largo ze Sonáty C dur BWV 529

Allein Gott in der Hoh' sei Ehr' BWV 662

Wer nur den lieben Gott lasst walten BWV 647

Allein Gott in der Hoh' sei Ehr' BWV 663

Allein Gott in der Hoh' sei Ehr' BWV 711

Preludium a fuga e moll BWV 548

Samuil Feinberg: Ludwig van Beethoven Piano sonatas [klavírní sonáty]

Vydavatel a číslo: Monopole Records – (MONO020)

Rok vydání: 2007

Ludwig van Beethoven

Klavírní sonáta č. 4 op. 7

Klavírní sonáta č. 11 op. 22

Klavírní sonáta č. 19 op. 49-1

Klavírní sonáta č. 20 op. 49-2

Russian Piano Masters – S. Feinberg/Beethoven - Samuil Feinberg 1

[Ruští klavírní mistři – S. Fejnberg/Beethoven – Samuil Fejnberg 1]

Vydavatel a číslo: Tri – M (DMCC – 24030)

Ludwig van Beethoven

Klavírní sonáta č. 4 op. 7 (1961)

Klavírní sonáta č. 11 op. 22 (1960)

Klavírní sonáta č. 30 op. 109 (1953)

Russian Piano Masters – S. Feinberg/Bach - Samuil Feinberg 2

[Ruští klavírní mistři – S. Fejnberg/Bach – Samuil Fejnberg 2]

Vydavatel a číslo: Tri-M (DMCC-24031)

Johann Sebastian Bach
Partita č. 1 B dur BWV 825 (1948)
Johann Sebastian Bach = Samuil Fejnberg
Chorální preludium BWV 663 (1962)
Chorální preludium BWV 711 (1952)
Johann Sebastian Bach
Toccatu D dur BWV 912 (1947)
Fantazie a fuga a moll BWV 904 (1961)
Toccatu c moll BWV 911 (1948)
Johann Sebastian Bach = Samuil Fejnberg
Preludium a fuga e moll BWV 548 (1948)

Russian Piano Masters 3 – S. Feinberg/Schumann Samuil Fejnberg 3
[Ruští klavírní mistři 3 – S. Fejnberg/Schumann Samuil Fejnberg 3]
Vydavatel a číslo: Tri-M (DMCC-24032)

Robert Schumann
Allegro h moll op. 8 (1952)
Humoreska B dur op. 20 (1953)
Lesní scény op. 82 (1950)

Scriabin and Scriabinians
[Skrjabin a skrjabinisté]
Vydavatel a číslo: Tri-M - (DMCC-24032)
Rok vydání: 1997

Alexander Nikolajevič Skrjabin
Mazurky č. 1 – 7, op. 3 (1952)

Russian Piano School – Samuil Fejnberg
[Ruská klavírní škola – Samuil Fejnberg]
Vydavatel a číslo: Melodyja, (?)
Rok vydání: 1996

Johann Sebastian Bach = Samuil Fejnberg
Largo z Triové sonáty č. 5, BWV 529 (1962)
Chorální preludium, BWV 711 (1952)
Chorální preludium, BWV 662 (1952)
Chorální preludium, BWV 662 (1962)
Chorální preludium, BWV 647 (1962)
Chorální preludium, BWV 663 (1962)
Wolfgang Amadeus Mozart
Klavírní sonáta č. 4 Es dur, K. 282 (1953)
Klavírní sonáta č. 17 D dur K. 576 (1952)
Preludium a fuga C dur, K. 394 (1951)

12 variací na Allegretto, K. 500 (1951)

Samuil Feinberg – Russian Piano School, Johann Sebastian Bach - Das Wohltemperierte Klavier
[Samuil Fejnberg – Ruská klavírní škola, Johann Sebastian Bach – Dobře temperovaný klavír]
Vydavatel a číslo: Russian Compact Disc, 1996 - (RCD16231)
Rok vydání: 1996

CD I - *Preludia a fugy č. 1 - 12*
CD II - *Preludia a fugy č. 13 - 24*
CD III - *Preludia a fugy č. 1 - 12*
CD IV - *Preludia a fugy č. 13 - 24*

Great Artist in Moscow Conservatoire, Bach, Chopin, An. Alexandrov, Feinberg – Samuil Feinberg
[Významní umělci Moskevské konzervatoře, Bach, Chopin, An. Alexandrov, Fejnberg – Samuil Fejnberg]
Vydavatel a číslo: Moscow State Conservatoire - SMC CD 0026
Rok vydání: 1998

Johann Sebastian Bach

Z Dobře temperovaného klavíru, II. díl:
Preludium a fuga č. 1 C dur, BWV 870
Preludium a fuga č. 2 C moll, BWV 871
Preludium a fuga č. 3 Cis dur, BWV 872
Preludium a fuga č. 4 Cis moll, BWV 873
Preludium a fuga č. 5 D dur, BWV 874
(Nahráno roku 1950)

Johann Sebastian Bach = Samuil Fejnberg

Chorál ("Allein Gott in der Hoh sei Ehr"), BWV 662
(Nahráno roku 1950)

Fryderyk Chopin

Balada č. 4 f moll, op. 52
(Nahráno roku 1950)

Anatolij Alexandrov

Nocturno č. 1 A dur, op. 3
Valčík č. 2 a moll, op. 3
(Nahráno roku 1952)

Samuil Fejnberg

Z Klavírního koncertu č. 2 D dur, op. 36:
2. věta Andante
4. věta Allegro con brio
(Nahráno roku 1960)

Johann Sebastian Bach, organ works – Samuil Fejnberg, vol. 1
[Johann Sebastian Bach, varhanní díla – Samuil Fejnberg, díl 1.]
Vydavatel a číslo: Jimmy Classics, (?)
Rok vydání: 1997

Johann Sebastian Bach

Toccatà D dur BWV 912 (1961)

Fantazie a fuga a moll BWV 904 (1961)

Chromatická fantazie a fuga d moll BWV 903 (1962)

Johann Sebastian Bach = Samuil Fejnberg

Largo ze Sonáty C dur BWV 529 (1962)

Allein Gott in der Hoh' sei Ehr' BWV 662 verze I (1952)

Allein Gott in der Hoh' sei Ehr' BWV 662 verze II (1962)

Allein Gott in der Hoh' sei Ehr' BWV 711 (1952)

Wer nur den lieben Gott lasst walten BWV 647 (1962)

Allein Gott in der Hoh' sei Ehr' BWV 663

(1962)

Preludium a fuga e moll BWV 548 (1962)

**Samuel Feinberg – A selection of his finest recordings Vol. 1 – J. S. Bach Well –
Tempered Clavier (Complete)**

**[Samuil Fejnberg – Výběr z jeho nejlepších nahrávek díl 1 – J. S. Bach Dobře
temperovaný klavír (kompletní)]**

Vydavatel a číslo: Arlecchino - (ARL 17, 18, 19)

CD I – I. díl č. 1 - 17

CD II – I. díl č. 17 - 24, II. díl č. 1 - 9

CD III – II. díl č. 10 - 24

Samuil Fejnberg – A selection of his finest recordings Vol. 2 – A. Scriabin

[Samuil Fejnberg – Výběr z jeho nejlepších nahrávek díl 2.]

Vydavatel: Arlecchino - (ARL 50)

Alexander Nikolajevič Skrjabin

Klavírní sonáta č. 2 op. 19

Klavírní sonáta č. 4 op. 30

Mazurky č. 2, 3, 8, 9 op. 25

4 kusy op. 51

Klavírní koncert op. 20

Samuil Fejnberg – A selection of his finest recordings Vol. 3 – R. Schumann

[Samuil Fejnberg – Výběr z jeho nejlepších nahrávek díl 3. – R. Schumann]

Vydavatel: Arlecchino - (ARL 125)

Robert Schumann

Humoreska B dur op. 20
Allegro h moll op. 8
Lesní scény op. 82

Samuil Fejnberg - J. S. Bach: Das Wohltemperierte Klavier
[Samuil Fejnberg – J. S. Bach: Dobře temperovaný klavír]
Vydavatel: Venezia, 2005 - (CDVE44002)
Rok vydání: 2005

CD I - *Preludia a fugy č. 1 - 12*
CD II - *Preludia a fugy č. 13 - 24*
CD III - *Preludia a fugy č. 1 - 12*
CD IV - *Preludia a fugy č. 13 - 24*
Allein Gott in der Hoh' sei Ehr' BWV 662
(Nahráno v letech 1958 – 1961)

Feinberg plays Tschajkovsky/Chopin/Liszt
[Fejnberg hraje Čajkovského/Chopina/Liszta]
Vydavatel a číslo: Harmonia Mundi - (HMC 5175)

Pert Iljič Čajkovskij
Sonáta op. 80
Fryderyk Chopin
Tři mazurky op. 59
Tarantella op. 43
Ferenc Liszt
Mefistův valčík

Feinberg plays A. Scriabin
[Fejnberg hraje A. Skrjabina]
Vydavatel a číslo: Melodyja - (D 08873)
LP

Alexander Nikolajevič Skrjabin
9 mazurek op. 25
4 kusy op. 51
Klavírní sonáta č. 4 op. 30

Feinberg plays A. Scriabin
[Fejnberg hraje A. Skrjabina]
Vydavatel a číslo: Melodyja - (CM 03037)
LP

Alexander Nikolajevič Skrjabin
Klavírní sonáta č. 2 op. 19
10 mazurek op. 3
Klavírní sonáta č. 4 op. 30

Feinberg plays Tschajkovsky
[Fejnberg hraje Čajkovského]
Vydavatel a číslo: Melodyja - (D 2900)
LP

Petr Iljič Čajkovskij
Sonáta op. 80

Feinberg plays Tschajkovsky/Chopin/Liszt
[Fejnberg hraje Čajkovského/Chopina/Liszta]
Vydavatel a číslo: Harmonia Mundi - (HMC 5175)
LP

Petr Iljič Čajkovskij
Sonáta op. 80
Fryderyk Chopin
3 mazurky op. 59
Tarantelle op. 43
Ferenc Liszt
Mefistův valček

Feinberg plays Beethoven
[Fejnberg hraje Beethovena]
Vydavatel a číslo: Melodyja - (D 2810-2811)
LP

Ludwig van Beethoven
Klavírní sonáta č. 19 op. 49 - 1
Klavírní sonáta č. 20 op. 49 - 2
Klavírní sonáta č. 30 op. 109

Dodatek:

Seznam LP desek, vydavatelství Melodyja:

- Číslo:** D 418
Skrjabin: *Concerto*
- Číslo:** D 2810
Beethoven: *Sonáta č. 19, 20, 30*
- Číslo:** D 2900
Čajkovskij: *Sonáta op. 80*
- Číslo:** D 3781
Bach: *Partita č. 1*
- Číslo:** D 5106-11
Bach: *Dobře temperovaný klavír 1. díl*
- Číslo:** D 5268-73
Bach: *Dobře temperovaný klavír 2. díl*
- Číslo:** D 06321
Beethoven: *Sonáty č. 4, 11*
- Číslo:** D 08543
Bach: *2 Toccata BWV 911, 912*
Fantazie a fuga BWV 904
Fugue BWV 944
Aria variata BWV 989
- Číslo:** D 08873
Skrjabin: *9 Mazurek op. 25*
4 kusy op. 51
Sonata č. 4
- Číslo:** D 8885
Skrjabin: *10 Mazurek op. 3*
- Číslo:** D 011057
Schumann: *Humoreska, op. 20*
Allegro op. 8
Lesní scény č. 4, 7
Liszt: *Mefistův valčík*
- Číslo:** D 011379
Bach: *Chromatická fantazie a fuga BWV 903*
Bach=Fejnberg: *Chorální preludia BWV 662, 663*
Preludium a fuga BWV 548
Largo z Triové sonáty BWV 529
- Číslo:** D 012201
A. Alexandrov: *Nocturno č. 1 op. 3*
Waltz č. 2 op. 3
- Číslo:** M10 42461
Bach: *2 Preludia a fugy BWV 887, 873*
Toccata BWV 911
Skrjabin: *4 Mazurky*
4 kusy op. 51
Sonáta č. 4
- Číslo:** M10 45519

- Fejnberg: *Koncert č. 2*
Číslo: CM 03035
Skrjabin: *9 Mazurek op. 25*
4 kusy op. 51
Fantazie op. 28
- Číslo:** CM 03037
Skrjabin: *Sonáta č. 2, 4, 10*
Mazurky op. 3
- Číslo:** C10 16859-64
Bach: *Aria variata BWV 989*
Chromatická fantazie a fuga BWV 903
Bach=Fejnberg: *Largo z Triové sonáty BWV 529*
Chorální preludia BWV 663, 647
Preludium a fuga BWV 548
Beethoven: *Sonáty č. 4, 20, 30*
Schumann: *Humoreska, op. 20*
6 kusů z Lesních scén
Allegro op. 6
- Číslo:** C10 20431
Chopin: *Mazurky č. 36, 37, 38,*
Tarantella
Liszt: *Mefisto valčík*
Čajkovskij: *Sonáta op. 80*
- Číslo:** C10 20433
Skrjabin: *Mazurky č. 1, 2, 3, 5, 6, 7, 9, 10 Op. 3*
Fantazie op. 28
Sonáta č. 2, 4
- Číslo:** R10 01071- 4
Skrjabin: *Sonáta č. 2*

Informace k přiloženým nahrávkám

NAHRÁVKA Č. 1:

Vydavatelství: *Sonáty č. 1 – 5: Key n. 8 Editions* (dříve *Musika Moskva/Sovietsky*

Kompozitor)

Sonáta č. 6: Universal Edition

Katalogové číslo disku: **BIS-CD-1413**

Rok vydání: **2003 – 2004**

Interpreti: **Nikolaos Samaltanos** (*Sonáty č. 1, 4, a 5*)

Christophe Sirodeau (*Sonáty č. 2, 3, a 6*)

Stopy:

Feinberg, Samuil Evgenievitch: The Twelve Piano Sonatas: Sonatas Nos. 1 – 6

1. Piano Sonata No. 1, Op. 1	6:50
2. Piano Sonata No. 2, Op. 2	9:01
Piano Sonata No. 3, Op. 3	23:24
3. I. Prelude. <i>Lento assai, ma sempre inquieto e rubat molto</i>	3:24
4. II. Marcia Funebre. <i>Lugubre e maestoso</i>	6:50
5. III. Sonata. <i>Allegro appassionato</i>	13:10
6. Piano Sonata No. 4, Op. 6	8:33
7. Piano Sonata No. 5, Op. 10	8:05
8. Piano Sonata No. 6, Op. 13	14:20

NAHRÁVKA Č. 2

Vydavatelství: *Key n. 8 Editions* (dříve *Musika Moskva/Sovietsky Kompozitor*)

Katalogové číslo disku: **BIS-CD-1414**

Rok vydání: **2003**

Interpreti: **Nikolaos Samaltanos** (*Sonáty č. 9, 10 a 11*)

Christophe Sirodeau (*Sonáty č. 7, 8 a 12*)

Feinberg, Samuil Evgenievitch: The Twelve Piano Sonatas: Sonatas Nos. 7 – 12

Piano Sonata No. 7, Op. 21	18:45
1. I. <i>Allegro moderato</i>	10:49
2. II. <i>Larghetto</i>	5:13
3. III. <i>Epilogue. Tempo I</i>	2:36

Piano Sonata No. 8, Op. 21a	14:59
4. I. Un poco animato	7:35
5. II. Andante	4:08
6. III. Allegro	3:11
7. Piano Sonata No. 9, Op. 29	9:06
8. Piano Sonata No. 10, Op. 30	11:42
9. Piano Sonata No. 11, Op. 40	11:08
10. Piano Sonata No. 12, Op. 48	13:02
10. I. Sonatina	3:53
11. II. Intermezzo	4:39
12. III. Improvisation	4:13