

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie



**Zdroje inspirace hudebního řeči Nikolaje Roslavce:
Komparativní analýza Roslavcovy *Klavírní sonáty* č.
1 a Skrjabinovy *Klavírní sonáty* č. *8***

Sources of Inspiration in Nikolai Roslavets' compositional
style: A Comparative Analysis of Roslavets'
Piano Sonata No. 1 and Scriabin's *Piano Sonata No. 8*

Bakalářská diplomová práce

Šimon Pužej

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

Studijní program: Muzikologie

Olomouc 2023

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně, výhradně za použití uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci dne

Rád bych na tomto místě poděkoval svému vedoucímu MgA. Marku Keprtovi, Ph.D. za pohotovité konzultace práce v kteroukoliv noční či denní hodinu a za mnoho plodných chvílí strávených nad mikrosvětly Roslavcových a Skrjabinových partitur.

Dále pak děkuji všem, kdo svým dílem přispěli ke skutečnosti, že tato práce spatřila světlo světa.

Nous sommes comme des nains sur des épaules de géants, de telle sorte que nous puissions voir plus de choses et de plus éloignées que n'en voyaient ces derniers. Et cela, non point parce que notre vue serait puissante ou notre taille avantageuse, mais parce que nous sommes portés et exhaussés par la haute stature des géants.

– Bernard de Chartres

Resumé

Tato práce navazuje na dlouhodobé snahy mnohých akademiků v čele s Marinou Lobanovou o renesanci odkazu Nikolaje Andreeviče Roslavce. Součástí procesu etablování skladatele je přirozeně i analytické zpracování jeho tvorby. Ačkoliv o Roslavcových kompozicích již několik analytických prací vzniklo, věnovaly se téměř výlučně pouze harmonickému aspektu jeho hudby, přirozeně fascinovány jeho systémem transpozic a tonální organizace. Tato analytická práce však harmonickou stránku odsouvá do druhého plánu a zabývá se formální a motivicko-tematickou rovinou Roslavcova kompozičního jazyka. Na příkladu *Klavírní sonáty č. 1*, která je komparována se Skrjabinovou poslední *Klavírní sonátou č. 8*, která je tedy reprezentativním dílem zralého umělce, předkládá společné rysy obou skladeb a diskutuje o možnosti ovlivnění Roslavcovy kompozice kontaktem se Skrjabinovou sonátou. Jsou vytyčeny tři roviny podobnosti: 1. Výstavba tematických subjektů a následná práce s nimi; 2. Estetický charakter a budování atmosféry. Do této roviny patří zejména prvky Skrjabinova pozdního skladatelského období v podobě letových figur, které lze v obdobných podobách spatřit i v Roslavcově skladbě; 3. Uchopení sonátové formy a přístup k expozičnímu a evolučnímu principu. Ve všech vrstvách lze pozorovat výraznou podobnost obou sonát, avšak právě třetí je i zároveň bodem divergence. Zde se nejvíce projevuje Skrjabinova zkušenost s vlastní hudební řečí, ke které dospěl dlouhým vývojem, a na druhé straně Roslavcova mladost, která je některými prvky fascinována a s mladistvou energií, leč s poněkud menší finesou, je přebírá, aby je ve své tvorbě posunula dál a dala jim novou podobu a význam.

Streszczenie

Praca ta nawiązuje do wieloletnich starań wielu naukowców, z Mariną Lobanową na czele o renesans spuścizny Nikołaja Andriejewicza Rosławiec. Analityczne przetwarzanie jego twórczości jest w naturalny sposób częścią procesu kształtowania się kompozytora. Chociaż na temat kompozycji Rosławca napisano już kilka prac analitycznych, były one poświęcone prawie wyłącznie aspektowi harmonicznemu jego muzyki, naturalnie zafascynowanej jego systemem transpozycji i organizacją tonalną. Jednak ta praca analityczna przenosi stronę harmoniczną na drugi plan i zajmuje się poziomem formalnym i motywiczno-tematycznym języka kompozytorskiego Rosławca. Na przykładzie I Sonaty fortepianowej, którą porównuje z ostatnią VIII Sonatą fortepianową Skriabina, będącą zatem reprezentatywnym dziełem dojrzałego twórcy, przedstawia cechy wspólne obu kompozycji oraz omawia możliwość wpływu kompozycji Rosławca na kontakt z sonatą Skriabina. Zarysowano trzy poziomy podobieństwa: 1. Budowa jednostek tematycznych i późniejsza praca z nimi; 2. Estetyczny charakter i budowanie atmosfery - do tej płaszczyzny należą elementy późnego okresu kompozytorskiego Skriabina w postaci figur lotu, które w podobnych formach można zobaczyć w kompozycji Rosławca; 3. Uchwycenie formy sonatowej i podejście do zasady ekspozycyjnej i ewolucyjnej. We wszystkich warstwach można zauważyć wyraźne podobieństwo między dwiema sonatami, jednak trzecia jest również punktem rozbieżności. W tym miejscu najbardziej widoczne jest doświadczenie Skriabina z własnym językiem muzycznym, do którego doszedł poprzez długi rozwój, a z drugiej strony młodość Rosławca, która jest zafascynowana pewnymi elementami młodzieńczej energii, ale z nieco mniejszą finezją adoptuje je, by posunąć je dalej w swojej twórczości i nadać im nową formę i znaczenie.

Summary

This thesis follows the long-term efforts of many academics headed by Marina Lobanova on the renaissance of Nikolai Andreevich Roslavets' legacy. The process of establishing a composer naturally includes the analytical processing of his creation. Although several analytical works on Roslavets' compositions have been published, they were devoted almost exclusively to the harmonic aspect of his music, naturally fascinated by his system of transpositions and tonal organization. This analytical work, however, pushes the harmony aside into the background and deals rather with the motifs, themes, and formal aspects of Roslavets' compositional language. On the example of *Piano Sonata No. 1*, which is being compared to Scriabin's last *Piano Sonata No. 8*, which is a representative work of a mature artist, common features of the two pieces are presented and the possibility of Roslavets' composition being influenced by contact with Scriabin's Sonata is discussed. There are three major similarities: 1. The way of building thematic subjects and subsequent work with them; 2. The aesthetic character and the means of setting an atmosphere. In particular this plane includes elements of Scriabin's late composition period in the form of flight motifs, which can also be seen in similar manner in Roslavets' composition; 3. The interpretation of the sonata form and the approach to the introductory and evolutionary principle. In all points, a marked similarity can be observed between the two sonatas, but the third is also a point of divergence. Here, Scriabin's experience with his own musical language, to which he has reached a long development, is most manifested, and on the other hand, Roslavets' youth, fascinated by some elements takes them over and with youthful energy, but with a slightly lacking finesse, pushes them further and gives them a new form and meaning in further compositions.

Obsah

Úvod	9
Stav bádání	10
1. Nikolaj Roslavec	14
2 Nikolaj Andrejevič Roslavec: <i>Klavírní sonáta č. 1</i>	16
2.1 Kontext skladby v rámci autorovy tvorby.....	16
2.2 Analýza skladby	16
3. Alexandr Skrjabin Klavírní sonáta č. 8	28
3.1 Kontext skladby v rámci Skrjabinovy tvorby.....	28
3.2 Analýza	29
4. Diskuse	48
Závěr.....	52
Anotace.....	53
Seznam použité literatury.....	54
Seznam příloh.....	57

Úvod

Díky vytrvalému úsilí muzikologické akademické obce v čele s Marinou Lobanovou se podařilo přivést kompozice pozapomenutého skladatele Nikolaje Roslavce k laickému posluchačstvu. Ačkoliv je jeho dílo v zájmových kruzích již poměrně rozšířeno, vědecký zájem se doposud soustředil především na harmonické inovátorství, které přinesl Roslavcův nový systém tonální organizace. Tento nedostatek se pokouší v dílčím slova smyslu napravit tato práce, která skrze komparativní analýzu Roslavcovy tvorby s kompozicí Alexandra Nikolajeviče Skrjabinina hledá možné zdroje inspirace tohoto skladatele často nesprávně nazývaného „ruským Schönbergem“. Analýza se soustředí na formální a motivicko-tematickou rovinu Roslavcovy *Klavírní sonáty č. 1* a Skrjabinovy *Klavírní sonáty č. 8* a v závěru diskutuje způsob, jakým se i přes značné podobnosti obě díla liší a v čem si zachovávají svou individualitu.

Stav bádání

Ačkoliv je Roslavec původu tradičně ruského (v podnebí současné politiky zaznívají hlasy, že Roslavec je ve skutečnosti původu ukrajinského, ačkoliv se podle všech informací nejspíše narodil ve městě Suraž poblíž ukrajinsko-rusko-běloruského trojmezí),¹ většinu akademického zájmu o jeho osobu jsme nuceni hledat na západ od hranic někdejšího Sovětského svazu. Vzhledem ke vztahu sovětského režimu a Svazu skladatelů Sovětského svazu k Roslavcovi, který byl pro svůj nežádoucí způsob myšlení, uměleckou tvorbu a styky se západní kulturou od roku 1930 považován za nežádoucí existenci, byly veškeré jeho autorské materiály drženy mimo veřejný informační prostor i dlouho po jeho smrti v roce 1944. Zároveň byl i jeho kulturní otisk v mediálním prostoru potlačen, a pokud byl Roslavec zmíněn, vždy jen jako odstrašující příklad buržoazní, formalistické a antiproletářské hudby.² Je tedy pochopitelné, že z domácí vědecké literatury nepochází mnoho zmínek Roslavcova jména v pozitivních konotacích. První náznak renesance jeho osoby lze vidět v roce 1967, kdy se jeho neteř Jefrossinija Roslavec pokusila o rehabilitaci reputace svého strýce. Vzhledem k důkazům, které naznačovaly skutečnost, že se Roslavec za svého života nikdy nepodrobil nátlakům strany, se však situace za uplynulou dobu kterák nezlepšila a Jefrossinije byl zakázán přístup k části Roslavcovy pozůstalosti, která se v té době nacházela v Glinkově muzeu. I třidvacet let po své smrti byl Roslavec stále chápán jako člověk „cizí lidu“ a dokonce označen zaměstnancem muzea Georgem Kirkorem za člověka se „vztahy k sionistickému světu“.³

Tyto pokusy tedy musely být odloženy o třináct let, kdy se na konci prosince roku 1980 konal v Moskevském klubu Marka Mil'mana koncert. V rámci programu byla poprvé od Roslavcovy smrti uvedena jeho díla. Ačkoliv Svaz skladatelů Sovětského svazu zakázal pořádání koncertu dedikovaného výlučně Roslavcově hudbě,⁴ díky tomuto dílčímu úspěchu se podařilo prorazit přísnou cenzuru Svazu a povzbudit vůli Roslavcových stoupenců a následovníků alespoň na tolik, že v roce 1983 přednesla Marina Lobanova přednášku o Roslavcově matematicko-teoretickém hudebním systému v Miláně.⁵ Jednalo se o jeden z prvních projevů objektivního vědeckého zájmu nejen na ruské půdě, ale i v rámci celé

¹ Lobanova, Marina. "Nikolaj Roslawez. Biographie eines Künstlers—Legende, Lüge, Wahrheit". In *Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908–1933*, ed. W. Gruhn, et al. Kassel 1994, s. 12.

² Lobanova, Marina: *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*. Mit einem Vorwort von György Ligeti. Deutsche Übersetzung von der Marina Lobanova (1995). Peter Lang, 1997, s. 60-72.

³ Dopis E. Roslavec Marině Lobanové z 22.06.1987; citováno v: Lobanova 1997, s. 48.

⁴ Schmelz, Peter J. *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw*. New York: Oxford University Press, 2009.

⁵ Lobanova, Marina. "L'eredità die N. A. R. ne campo della teoria musicale". "Musica/Realtà" 12 (1983), s. 41–64.

Evropy. Marina Lobanova se tímto nekonformním projevem ocitla na seznamu nežádoucích živlů Svazu skladatelů, v důsledku si zneprátelila taktéž i komunistickou stranu a v následujícím období musela čelit četným sankcím a nátlakům ze strany státu včetně pokusu o nulifikaci vědeckého titulu a zákazu pedagogické činnosti, přesto se Lobanova stává v následujících dekádách hlavní osobností v oblasti výzkumu Roslavcovy osoby a apoštolem jeho hudby. Těžiště její akademické práce se nachází v devadesátých letech a prvním desetiletí 21. století v souvislosti se změnou situace v Sovětském svazu. V roce 1989 se Organizace moskevských skladatelů myšlenkově distancovala od Chrennikovovy kulturní politiky, která byla přítomna ve Svazu skladatelů Sovětského svazu (dále SSSS), a umožnila z iniciativy Jefrossinije Roslavec vydání některých Roslavcových kompozic. V následujících letech vycházejí díla podmiňující obnovu Roslavcovy památky. V roce 1944 vychází stručný životopis uvádějící na pravou míru diskrepance v umělcově životopisech, které sám Roslavec šířil za účelem mystifikace sovětských proletářských uměleckých kruhů: *Nikolaj Roslawez. Biographie eines Künstlers—Legende, Lüge, Wahrheit.*⁶ V následujícím roce vydala Lobanova další článek *Der Fall Nikolaj Roslawez* věnující se Roslavcovým životním osudům se zaměřením na recepci jeho díla a následné restrikce.⁷ V následujících desetiletích pokračovala Lobanova ve svých misiích a pravidelně vydávala další články a publikace kratších i delších rozsahů z nichž významnými pro širší diskurs se staly například *Das neue System der Tonorganisation von Nikolaj Andreevič Roslavec* popisující Roslavcům autorský kompoziční systém⁸ nebo *Nikolaj Roslavetz - Ein Schicksal unter der Diktatur.*⁹ Úhelným kamenem Roslavcovi renesance a zároveň dovršením životního díla Mariny Lobanové je však doposud nejcelistvější soubor poznatků o jeho osobě, monografie *Nikolaj Andrejewitsch Roslawez und seine Zeit*, zvláště pak její rozšířené vydání z roku 2021.¹⁰ Pro každého skladatele je takovýto moment zásadním pro etablování na světové scéně a nejinak je tomu i v případě Roslavce. Právě touto monografií a vydanými edicemi jeho kompozic je mu do značné míry zajištěno povědomí nejen v akademickém a muzikologickém prostředí, nýbrž i v laickém světě.

Dalším významným západním akademikem, který o Roslavce projevil zájem byl německý muzikolog Detlef Gojowy. Jeho publikace zabývající se ruskou hudební

⁶ Viz poznámka č. 1. s. 45–62.

⁷ Lobanova, Marina: *Der Fall Nikolaj Roslawez*. In: *Die Neue Zeitschrift für Musik*. Nr. 1, 1995, S. 40–43.

⁸ Lobanova, Marina: *Das neue System der Tonorganisation von Nikolaj Andreevič Roslavec*. In: *Die Musikforschung* 54, 2001, č. 4, s. 400–428.

⁹ Lobanova, Marina: *Nikolaj Roslavetz – Ein Schicksal unter der Diktatur*. In: *Verfemte Musik: Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts: Dokumentation des Kolloquiums vom 9.–12. Januar 1993 in Dresden*, ed. Joachim Braun – Heidi Tamar Hoffmann – Vladimír Karbusický. Frankfurt am Main: Lang, 1995.

¹⁰ Lobanova, Marina: *Nikolaj Andrejewitsch Roslawez und seine Zeit*. Mit dem Vorwort zur Erstauflage von György Ligeti, 1997. Druhé, rozšířené vydání. Neumünster: Bockel Verlag, 2021.

avantgardou na počátku 20. století byly stejně jako u Lobanové vydávány zejména v průběhu 70. a začátkem 80. let. Jeho kniha *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*¹¹ je jednou z prvních publikací muzikologa jiného než ruského původu, který se o Roslavce zajímá ve větší míře. V této knize je Roslavci a jeho technice zvukových komplexů věnován větší prostor. Roslavcův systém organizace tónových komplexů a jejich transpozice dále rozvádí Gojowy v příspěvku *Die transmentale Sprache der Neuen Musik*¹² vydaném v edici *Musik-Konzepte*. Stejný unikátní aspekt Roslavcovy hudby však přitahuje i většinu analytických prací, které byly o jeho tvorbě sepsány.¹³

Celkově lze pozorovat velký zájem o Roslavcův organizační systém hudebního jazyka v USA, což je vzhledem k dlouhé tradici americké muzikologie tíhnoucí k matematickým interpretacím a analýzám skladeb zcela pochopitelné. Centrální figurou americké větve zájmu o Roslavce se zdá být Charles Monroe McKnight III, jenž je autorem jedné z prvních ucelenějších prací o Roslavcovi mimo evropskou půdu.¹⁴

Leonid Sabanějev, Skrjabinovy poplatný muzikolog, zároveň však poměrně kontroverzní osobnost spjatá se skandálem kritiky Prokofjevovy *Skytské suity*, je jedním z mála Roslavcových současníků, kteří mu v akademickém prostoru věnovali pozornost,¹⁵ tato skutečnost je však dána jeho spoluúčastí na projektu ASM (*Asociacija Sovreménnoj Muzyki*). Tato skutečnost je zde zmíněna pouze jako potvrzení, že na vrchol zájmu o Roslavcovo dílo přichází bohužel až půl století po jeho smrti. Dokonce i rozsáhlé etablované publikace Taruskina¹⁶ nebo Rosse¹⁷ zmiňují z výše uvedených důvodů Roslavce pouze letmo a heslovitě.

Jelikož těžištěm této práce není diskuse dosavadního diskursu, nýbrž samotná praktická analýza, lze na tomto místě ještě dodatečně odkázat na diplomovou práci Márii Čelkové, která může posloužit jako příklad kvalitní heuristické práce jednak díky vlastnímu rozsáhlému zpracování stavu bádání. Ačkoliv lehce opomíjí americkou analytickou větev, je přesto vhodným rozcestníkem případného zájemce o osobnost Roslavce, a to především díky vhodné organizaci velkého množství rozličných zdrojů podle relevance vytvořené na základě

¹¹ Gojowy, Detlef: *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Laaber-Verlag, 1980.

¹² Gojowy, Detlef: Die transmentale Sprache der Neuen Musik. In: *Musik-Konzepte: Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten* 32/33, ed. Heinz-Klaus Metzger – Rainer Riehn. München: Text und Kritik, 1983, s. 127–144.

¹³ Viz například práce zkoumající transpoziční principy Roslavcových skladeb skrze Forteovskou analýzu: Bazayev, Inessa: Triple Sharps, Q_{nt} Relations, and Symmetries: Orthography in the Music of Nicolai Roslavets. In: *Music Theory Spectrum*, 2013, roč. 35, díl 1, s. 111-131., dále

Bazayev, Inessa: Composing with Circles, Spirals, and Lines of Fifths: Harmony and Voice-Leading in the Music of Nicolai Roslavets. Disertační práce. City University of New York. 2009. nebo

Ferenc, Anna: Post-Tonal Compositional Method of Nikolay Andreyevich Roslavets: An Analysis of His Five Preludes for Piano. Diplomová práce, McGill University. 1989.

¹⁴ McKnight III, Charles Monroe: Nikolai Roslavets: Music and Revolution. Disertační práce. Cornell University. 1994.

¹⁵ Sabanějev, Leonid: *Modern Russian Composers*. New York: International Publishers, 1927.

¹⁶ Taruskin, Richard: *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2009, s. 294–298.

¹⁷ Ross, Alex: *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York, Farrar, Straus and Giroux. 2007. s. 171.

osobní komunikace s Marinou Lobanovou, která by v muzikologické sféře měla být chápána jako zásadní referenční osobnost co se Nikolaje Roslavce týče, neboť restauraci jeho odkazu zasvětila celé své akademické působení.

Alexandr Skrjabin je z hlediska akademického zájmu protipólem Roslavce. Nikdy se nestal terčem kritiky sovětského režimu do té míry, aby bylo možné jeho odkaz potlačit. V muzikologické sféře jej s naprostou samozřejmostí přijala akademická obec jako jednoho z nejprominentnějších skladatelů evropské hudby vůbec a stejně k jeho osobě přistupuje i laická veřejnost. Na rozdíl od Roslavce byly již za jeho života či krátce po jeho smrti vydávány texty vědecké povahy pojednávající o jeho tvorbě i o něm samém. Jedním z prvních těchto prosazovatelů byl Skrjabinův výše zmíněný příznivec Sabanějev, jehož práce jsou mnohdy symptomatické svým poddistancováním, díky čemuž místy působí dojmem silně zavádějícího pohledu. Přesto jsou kvůli osobním stykům autora se Skrjabinem zajímavou pokladnicí Skrjabinových myšlenkových pochodů zaznamenaných z první ruky¹⁸. Dalším Skrjabinovým současníkem, vykreslujícím ve svých knihách portrét tohoto umělce je Vjačeslav Karatygin.¹⁹

Kromě Roslavce vydala Lobanová také publikaci o Skrjabinovi, k němuž přistupuje stejnou komplexní optikou v knize nesoucí název *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*.²⁰ Jedním z nejvýznamnějších badatelů konce 20. století je Pavčinskij, který se stal pro tuto práci navzdory mnohým pozdějším publikacím a názorům jedním z výchozích bodů pro diskusi vlastní analýzy. Stěžejní práce o Skrjabinově práci s formou *Sonatnaja forma proizvedenij Skrjabina*²¹ je navzdory roku vydání 1979 stále velice relevantním zdrojem k formální analýze Skrjabinových sonát. K tomuto tématu se mnoho let po Skrjabinově smrti vyjadřuje i Karatygin v práci *Element formy u Skrjabina*.²²

V této práci je primární subjektem zájmu Nikolaj Roslavce a jeho hudební inspirace. Z důvodu, aby nevznikla pouze další skrjabinovská práce, je tedy této skutečnosti uzpůsobena struktura práce. Kapitola stavu bádání se omezuje především na nezbytné zdroje relevantní pro následnou analýzu *Klavírní sonáty č. 8*. Jak již bylo výše uvedeno, stěžejním zdrojem pro část práce zabývající se Skrjabinem byla disertační práce Marka Kepřta,²³ která ve svém seznamu použité literatury odkazuje publikace, na něž se lze v případě většího zájmu o Skrjabinu obrátit.

¹⁸ Sabanějev, Leonid: *Vospominanije o Skrjabině*. Druhé vydání. Moskva: Klassika-XXI, 2000.

¹⁹ Karatygin, Vjačeslav Gavrilovič: *Skrjabin*. Moskva 1915.

²⁰ Lobanová, Marina: *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*. Hamburg 2004.

²¹ Pavčinskij, Sergej Ezramovič: *Sonatnaja forma proizvedenij Skrjabina*, Moskva 1979.

²² Karatygin, Vjačeslav Gavrilovič: *Element formy u Skrjabina* in: Karatygin Vjačeslav Gavrilovič: *Izobrannye stati*, Moskva/Leningrad 1965.

²³ Kepřt, Marek: *Hudební řeč Skrjabinova středního tvůrčího období na příkladu skladatelových klavírních poem*. Disertační práce. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.

1. Nikolaj Roslavec

Navzdory uplynulému času, po který je Roslavec středem zájmu mnohých muzikologů, přesné místo jeho narození není známo. To je dáno jednak nedostatkem primárních zdrojů, které by okolnosti jeho narození mohly podložit, zároveň ale je na vině Roslavcova autobiografie,²⁴ která podle Lobanové obsahuje ne zcela věrohodné informace a stěžuje tak přesné určení některých biografických údajů. Aby si Roslavec v náročném podnebí ruské kulturní politiky zajistil co nejlepší šance pokračovat ve své hudební kariéře, zdůraznil či místy vykonstruoval svou příslušnost k proletářské třídě. Ve své stati píše o drobné obci Dušatin jako o svém rodném místě, nejčastěji udávanou obcí, ze které Roslavec pravděpodobně pochází je však obec Suraž v Černigovské gubernii. Svůj nízký původ nejspíš vyfabuloval právě ze strachu, aby jeho poměrně stabilní rodinné zázemí nevyšlo najevo. Narodil se 4. ledna 1881 a bylo mu poskytnuto dostatečné zajištění, aby mohl finančně podporován i svým tchánem v klidu vystudovat Moskevskou konzervatoř a absolvovat v roce 1912 s velkým úspěchem se svým byronským mystériem *Nebe a Země*.

V Moskvě setrval i v době po studiích a během poúnorového revolučního období se uchýtil s osvětové organizaci *Proletkult*, kde vedl dramaturgii hudební sekce. Následně zastával od roku 1919 post předsedy *Všeruského svazu uměleckých pracovníků*, dokud v roce 1921 neodešel do ukrajinského Charkova přednášet coby profesor na hudební akademii. Zde setrval pouhé tři roky, načež se přesunul trvale do Moskvy, aby se zde stal politickým redaktorem repertoárového výboru *Glavlit*. Roku 1923 založil *Asociaci pro současnou hudbu* (rusky *Asociacija Sovremennoj Muzyki*) a snažil se skrze ni propagovat moderní hudební proudy spolu s významnými osobnostmi ruské hudební scény jako Mosolov, Mjaskovskij nebo Šostakovič. Osvěta v rámci asociace probíhala především prostřednictvím periodika *Sovremennaja muzyka*, které ASM založila a vydávala. Brzy poté se však vyhrotila kulturní situace a Roslavec se svými modernistickými tendencemi se stal trnem v oku Ruské asociace proletářských hudebníků (rusky *Rossijskaja asociacija proletarskich muzykantov*).

Jelikož na jedné straně usiloval o apolitizaci hudby²⁵ a veřejně kritizoval výroky RAPM a na druhé straně sám byl skladatelem „formalistické“ hudby, vyostřovaly se v průběhu 20. let mezi ním a RAPM stále víc a víc. Roslavcův styl přitom patrně není na vině.

²⁴ Roslavec, Nikolaj Andrejevič: Nik. A. Roslavec o sebe i svoem tvorčestve. *Sovremennaja muzyka* 1924. č. 1, s. 132–139.

²⁵ Roslavec, Nikolaj Andrejevič: On Pseudo-Proletarian Music [O psevdoproletarskoj muzyke]. In: McKnight, 1994. s. 180–192.

Jak popisuje Čelková,²⁶ jeho hudební řeč je zvláště oproti jeho kolegům z ASM poměrně krotká. Jde tedy spíše o jeho vymezení se vůči protiburžoazní rétorice RAPM, která vedla k nařčení Roslavce z formalismu, protitřídního konání a označení jako „prohnilého produktu buržoazní společnosti. Jeho „izolaci od ruské hudební scény bude společnost ochráněna před destruktivním vlivem takovýchto teoretiků.“²⁷ V rámci této „ochrany počestné společnosti“ byl Roslavce roku 1931 z Moskvy vypuzen a přinucen přijmout místo dirigenta v taškentském divadle, kde mimo jiné zkomponoval balet *Pachta* (jedna z mála kompozic tohoto trpkého období). Po dvou letech se z Uzbecké republiky navrátil nazpět do Moskvy, avšak nikdy již nezastával tak významná zaměstnání jako před odchodem. Byl situací přinucen komponovat i lehkou hubu. Náročná životní situace se podepsala na Roslavcově zdraví. Krátce po začátku druhé světové války onemocněl a byl stížen mrtvicí, která jej připravila o řeč. Zemřel ještě před koncem války 23. srpna 1944 v Moskvě, kterou odmítl opustit.

²⁶ Čelková, Mária: *Nikolaj Andreevič Roslavce a jeho Prvý koncert pre husle a orchester*. Magisterská diplomová práce. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. s. 17-23. Tato práce zároveň v dostatečném detailu postihuje i hlavní rysy Roslavcova skladatelského stylu, které jsou zde z důvodu rozsahu práce ve větší míře opomenuty.

²⁷ Gojowy, Detlef: Nikolaj Andreevič Roslavce, ein früherer Zwölftonkomponist. *Die Musikforschung* 22, 1969, č. 1, s. 22–38.

2 Nikolaj Andrejevič Roslavec: *Klavírní sonáta č. 1*

2.1 Kontext skladby v rámci autorovy tvorby

Roslavec je skladatelem s těžištěm svého díla v klavírní tvorbě. Ačkoliv je autorem několika symfonických básní a velkých koncertů, většina jeho skladeb je komorního obsazení. Kromě smyčcových kvartetů je Roslavec autorem pestré škály skladeb s klavírním doprovodem. Poémy, klavírní tria, skladby pro housle a klavír a v neposlední řadě také šest klavírních sonát. Svou první napsal v roce 1913, přesto už tato sonáta jeví jisté ambiciózní znaky, které jsou podle vší pravděpodobnosti do značné míry ovlivněny Skrjabinem, jak je demonstrováno níže. Na ploše této první sonáty se Roslavec odráží od Skrjabinova hudebního jazyka směrem k vytváření své vlastní syntetické kompoziční řeči.

2.2 Analýza skladby

Klavírní sonáta č. 1 je jednovětou skladbou v sonátové formě založené na motivicko-tematické práci se čtyřmi primárními tématy a jedním motivem. Roslavec zde používá ve své době již poměrně běžnou variantu sonátové formy s druhým provedením, kterou je možno pozorovat již v pozdních dílech skladatelů klasicismu a která se etablovala v průběhu 19. století. Nejedná se zde však o tradiční průběh expozice; veškerý prostor je vyplněn oblastmi čtyř témat bez spojovacích oddílů či spojek. Roslavcův smysl pro symetrii a proporci (tolik opěvované během klasicismu) lze pozorovat i v této skladbě a to jak v délkách tematických oblastí²⁸ (ačkoliv jsou některé tektonické části složeny z prvočíselných počtů taktů, zejména 3, 5 a 7, často jsou organizovány a skládány v symetrické celky o sudých počtech taktů dělitelných čtyřmi), tak i například v jejich rozšiřování či krácení (viz například první reprízu sonáty, kdy jsou bloky C a D komplementárně rozšířeny, respektive zkráceny o 4 takty, aby si expozice a první provedení zachovaly stejnou délku 57 taktů).

V moskevské edici z roku 1990²⁹ se sonáta rozprostírá na ploše 29 stran, přesto ji však tvoří pouhých 219 taktů. Tato skutečnost je dána fakturou skladby, jež reflektuje a zjevuje stratigrafii Roslavcovy hudby. Jeho „polyfonie vrstev“ je tak přehledně rozepsána podle potřeby do tří až pěti osnov. V druhé řadě je pak „hustota“ taktů dána hojným využitím rytmických skupin (především kvintol a triol) o nižších rytmických hodnotách. Oba tyto faktory přispívají k vysokým nárokům na interpreta, pokud mají být jednotlivé vrstvy a jejich charakteru od sebe vzájemně sluchově rozlišitelné. Z hlediska tonality je skladba neurčená

²⁸ Pro účely této analýzy nazývaných „bloky“.

²⁹ Eduard Babasyan, Николай Рославец, Первая Соната, Вторая Соната для фортепиано Moskva: Muzyka, 1990.

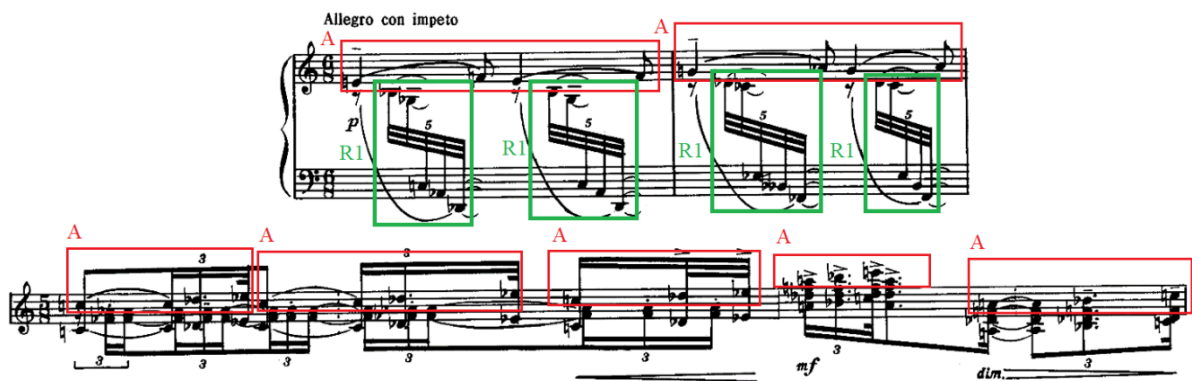
předznamenáním a veškeré posuvky vycházejí z předem určené syntetické stupnice a jejich následných transpozic (viz obr. 1).



Obr. 1: Syntetický akord prvního taktu seřazený vzestupně (nahore)
 sedmitónová syntetická stupnice C odvozená z akordu v prvním taktu (dole)
 intervalové složení: $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$, 1, 1, 1

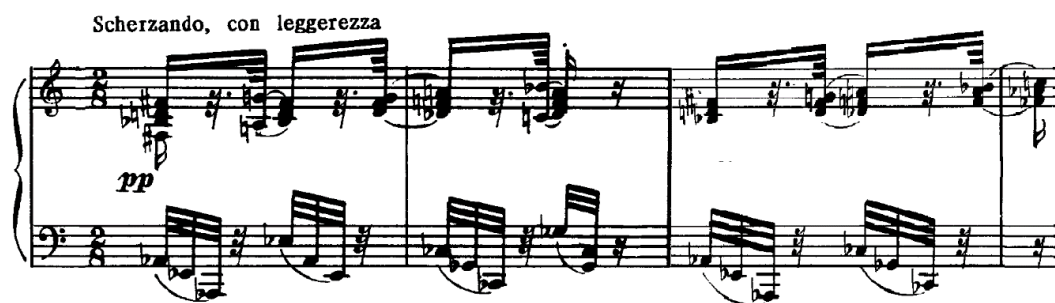
Přehled signifikantních motivů a témat

Zde je poskytnuto shrnutí všech zásadních prvků, s nimiž je ve skladbě pracováno, včetně krátkých deskripcí a vysvětlení vzájemných vztahů a příbuzností:

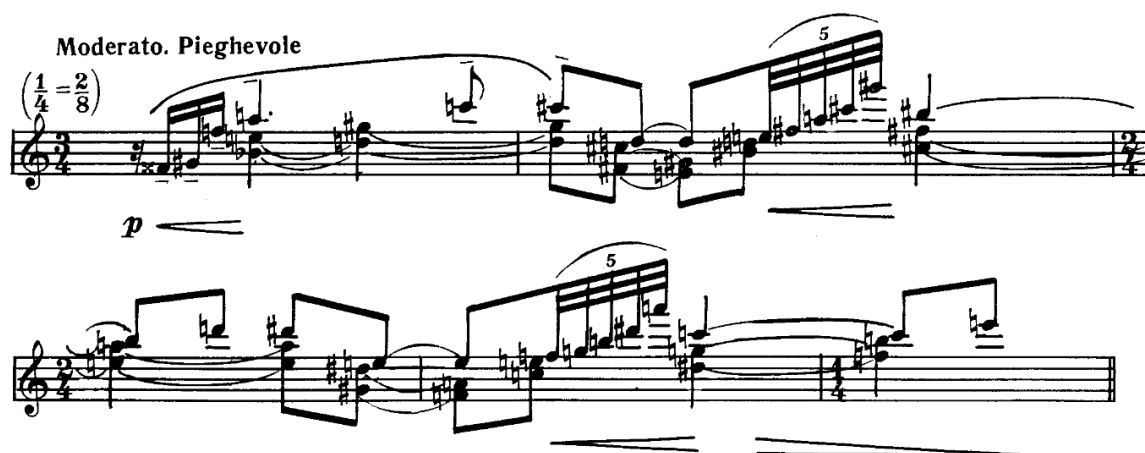


A – Téma A, čtyřtaktové; první část obsahuje dvojité kolísání v rozmezí půltónu, následně sekvencováno o malou tercii; druhá část rozšiřuje původní motiv o třetí tón v řadě, nejde tedy již o oscilaci mezi dvěma tóny, nýbrž o drobnou figuru stoupající nejprve o půltón a poté o tón celý; doprovodná rytmicky výrazná kvintolová figura **R1** „letového“ charakteru zde má klesající podobu, kterou Keprt nazývá **descendenční nelomená nepřerušovaná**,³⁰ tato a jí podobné se v průběhu celé skladby opakovaně vrací a tvoří výrazný prvek nejen Roslavcovy, ale i Skrjabinovy tvorby; výrazně energický váhavě ascendenční charakter „aspirace“

³⁰ Takovéto letové figury začínají na nejvyšší notě a směřují přímo dolů zakončeny nejnižším tónem zpravidla na lehké době, po které následuje opět skok vzhůru k době těžké. U prvních zmínek jsou v této analýze uváděny charaktery figur vždy v detailu v poznámce pod čarou. Pro komplexnější pochopení taxonomie tučně zvýrazněných názvů letových figur viz Keprt 2008, s. 87-98, odkud jsou veškeré definice převzaty.



B – Téma B; bez pevně stanovené délky, zpravidla však tři takty dlouhé; odvozeno od A, se kterým sdílí oscilační a gradující povahu, rytmus je zde však komplementární; letový charakter **lomený přerušovaný ascendenční**³¹; B je uchopeno jako přirozená evoluce A; oproti A dále zvýšená hybnost a napětí, způsobené i zkrácením kvintolové nelomené descendenční figury; nevyužíváno v průběhu skladby k vytváření polyfonie vrstev



C – Téma C; dvoutaktové s opakováním; charakterem statictější, v kontrastu s A i B; výrazné jsou zde integrované letové figury **akcelerujícího vzletu**;³² oproti předchozím aspirujícím tématům je pro C charakteristická kolísavost, nerozhodnost či nevyzpytatelnost; v expozici vždy přináší změnu dynamiky a všeobecný útlum; často přítomno ve vyšších počtech vrstev, přičemž spodní vrstva často obsahuje různé druhy **descendenčně-ascendenčních** letových figur lomených i nelomených³³

³¹ Jednotlivé tóny stoupání jsou vzájemně odděleny pomlčkami, přičemž celkový směr je pevně dán. Je ho však dosaženo ne přímo, ale spirálovitým pohybem.

³² Skupina krátkých rytmických hodnot ascendenčního rázu ústící do pauzy či delší rytmické hodnoty, před kterou je prudce lomen pohyb. Typicky doprovázeno náhlým *crescendem* a případně útlumem do ticha. U Skrjabina nese v pozdních kompozicích tento pád negativní konotace sféry zla, u Roslavce tento výrazně záporný charakter není tak patrný.

³³ Nejprve klesající směřování tónů, které se ve svém středu obrátí a začne stoupat. Tento běh bývá často přítomen i ve své inverzní, ascendenčně-descendenční podobě a může v obou směrech probíhat buďto rovným pohybem, či spirálovitě.



D – Téma D; bez pevně stanovené délky; s tématy A a B sdílí melodický cirkulující charakter, který v podobě vln stoupá a klesá; Značně se od nich však distancuje svým syrrytmickým průběhem, který je v kontextu silně polyfonní skladby velice výrazný; měkkým plynulým charakterem spíše blíže k C; princip individualizované protichůdné polyfonie v kontrastu s čistou syrrytmii jako způsob odlišení témat a motivů je typickým znakem pozdějších Skrjabinových kompozic; stejně jako Skrjabin komponuje Roslavec témata bez jasně dané hierarchie, kterou nahrazuje narativem; témata jsou poznávána a představována ne skrze charaktery (absence feminity a maskulinity, hlavních a vedlejších témat), nýbrž skrze vzájemné interakce



Rx – Rytmičtý motiv Rx; spojení dvou letových figur v jeden prvek, s nímž je v rámci provedení často pracováno; kombinace nelomené nepřerušované descendenční figury s figurou **vyvanuvšího sletu**,³⁴ s klesající tónovou výškou se zpravidla pojí i *decrescendo*; často využíváno ke ztlumení energie po lokálních vrcholech či naopak jako příprava pro vrchol, který po pádu dolů nabývá na relativní intenzitě (v tomto případě je figura několikrát opakována tentokrát s pozvolným *crescendem*); v obou případech vždy probíhají figury v tritónovém rozpětí

Expozice (1-57)

Sonáta začíná symetrickým tématem **A1** (2+2 v 6/8 a poté 5/8 metru) skládajícím se ze dvou vrstev. Vrchní vrstva obsahuje dva fluktuující tóny v půltónové vzdálenosti, zatímco spodní

³⁴ Rychlá figura pohybující se (v tomto případě) spirálovitě dolů tak jako dynamika. Tuto figuru Keprt u Skrjabinova nepozoruje, je tedy odvozena na základě paralely s letovou figurou „vyvanuvšího vzletu“.

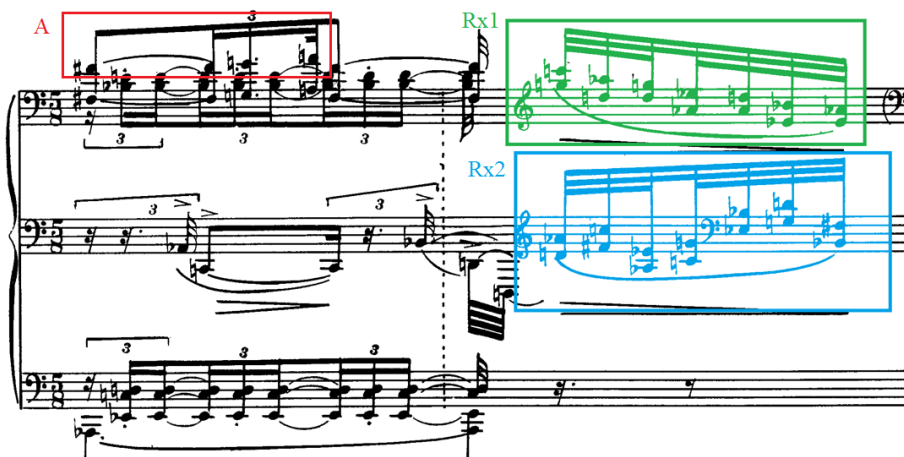
vrstva postupuje ve kvintolách v opačném směru po větších intervalových skocích. Spodní vrstva ve spojení s horní vytváří dojem probouzení, narůstající energie a ožívajícího dechu skladby. Tento dojem je dále umocněn užitím tempového označení *allegro con impeto* a tlumené dynamiky *p*. V druhém taktu se celek opakuje téměř nezměněn, avšak je transponován o malou tercii vzhůru. Změny v „letovém“ motivu probíhají stále pouze v rámci předestřené stupnice (viz obr. 2).

Obr. 2: Dvakrát opakovaná hlava hlavního tématu A1 složené ze dvou vrstev (t. 1-2)

Závěr hlavního tématu A1 tvoří takty 3-4 ve změněném metru 5/8, kdy vrchní vrstva nabývá na objemu, rozrůstá se na čtyřtónový celek ascendenčního charakteru zakončeného pádem a zvolna směřuje vzhůru. Spodní si zachovává identický charakter jako v hlavě tématu a až v taktu 4 mění tvar „letové“ figury na nelomený nepřerušovaný ascendenčně descendenční. Nově se objevující třetí vrstva má statický charakter (viz obr. 3).

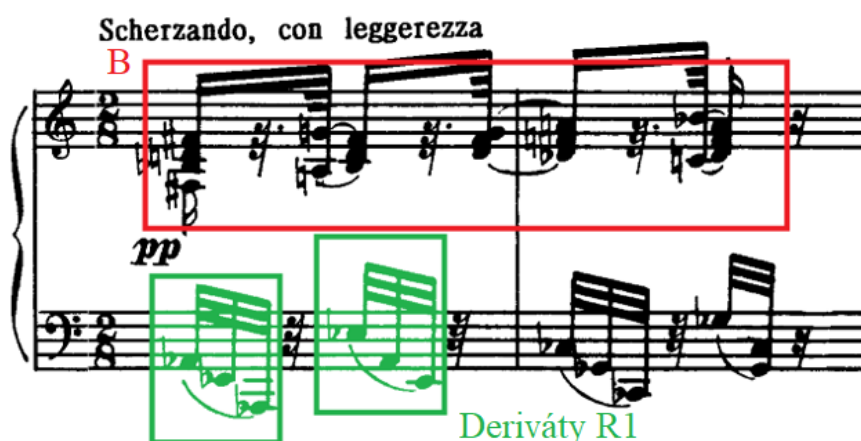
Obr. 3: Závěti hlavního tématu složené ze tří vrstev (t. 3-4)

Hlavní téma je následně sekvencováno v taktech 5-12 v obdobné podobě pouze s transpozicí o malou sekundu výše. Tato gradace je podtržena krácením A1 v jeho následujících uvedeních, kdy předvěti a závěti jsou obě redukována, každé na 1 takt v taktech 9-12. Vzdýmání ve vrchní vrstvě je však vždy doprovázeno pádem v podobě nového „descendenčního nelomeného“ motivu v závěru závěti, proti kterému vystupuje ve střední vrstvě motiv „descendenční lomený“ (viz obr. 4).



Obr. 4: Descendenčně nelomený nepřerušovaný Rx1 a descendenčně lomený nepřerušovaný „letový“ motiv Rx2 (t. 10)

Takt 10 je několikrát sekvencován, od taktu 15 jsou využívány pouze závěrečné 2/8 tématu a sekce graduje *crescendem* až do *fortissima* v taktu 18, odkud opět začíná ubývat na intenzitě a směřuje k oblasti vedlejšího tématu, přičemž končí takt 21. Je zde možno vidět duální vzor fluktuace jak v rámci jednotlivých taktů, tak napříč jimi díky využití *crescendo* a *diminuendo poco a poco*. Oblast vedlejšího tématu B1 začíná v taktu 22, rozpíná se pouhých 8 taktů a samo vedlejší téma B1 je odvozeno z předvěti A1. Je však realizováno v tečkovaném rytmu, rozdíl spodní vrstvy spočívá ve zkrácení „letového“ motivu na tři noty (viz obr. 5).



Obr. 5: Vedlejší téma B1 s výrazným rytmickým a letovým charakterem, odvozené z hlavního tématu (t. 22-23)

B1 začíná v *pp*, poté v průběhu taktů 27-29 rychle nabírá na intenzitě a nakonec končí náhlým utnutím, po němž následuje v taktech 30-34 oblast tématu C, která je prvním novým a svébytným materiálem, jenž s předchozími částmi souvisí méně než B1 s A. C je uvedeno ve volnějším tempu a má oproti předchozím poměrně lyrickým tématům značně subtilní

povahu. Je charakterizováno ascendentním charakterem a výraznou figurou tzv. „akcelerujícího vzletu“³⁵ R2 nacházející se ve prostřed taktu 31 (viz obr. 6).

Obr.6: Oblast tématu C s charakteristickou figurou „akcelerujícího vzletu“ R2 (t. 30-34)

Téma C je tvořeno dvěma taktů (hlava C obsahuje rychlý vzlet vzhůru a následně pomalejší klesnutí o malou sekundu, kterému odpovídá vzestup o sekundu ve vyšší poloze). Jeho závěr se okamžitě opakuje a prodlužuje oblast C na 5 taktů. Následuje zopakování částí B a C zkrácených v obou případech o dva taktů, přičemž je v taktu 41 mezi tyto části vložena jednotaktová ozvěna tématu B (taky 35-44). Tato ozvěna hraná *ottava alta* má zvláštní charakter a připomíná nedopatřením zapsanou pohnutku interpreta. Její význam spočívá v dodání prvočíslnosti délce vstupujícího bloku B, který by bez ní měl sudý počet taktů, což je pro tento blok atypické. Celá skladba je tímto jedním taktem vychýlena do lichosti, proto pro vnímání Roslavcovy pečlivé, a přesto přirozeně působící symetrie, je vhodné si tohoto momentu povšimnout.

Poslední, čtvrté téma expozice (taky 45-57) vyplňuje prostor před začátkem provedení.

Téma D1 je také samostatně existující materií, která kontrastuje s předchozím děním ještě větší mírou. Vrchní vrstva nesoucí horizontální význam je podkládána vertikálními akordickými bloky stále tvořenými z materie výše uvedené syntetické stupnice. Na první pohled by se mohlo zdát, že se jedná o rytmicky nejvyrovnanější část skladby, přísně

³⁵ Tato figura sestává z prudkého pohybu vzhůru doprovázeného crescendem a následného pádu do akordu (obdobně může být zakončena pomlčkou či trylkem na notě delší rytmické hodnoty). Tato figura bývá hojná jak v Roslavcových, tak ale i v pozdních Skrjabinových kompozicích a bývá nazývána „pádem do tmy“.

syrrytmičkou, bez předchozích polyrytmií a rytmických skupin jdoucích proti pravidelnému tepu, přesto však tyto entropické prvky začínají hned o čtyři takty později (viz obr. 7) opět pronikat do nově nastoleného řádu. Obrys taktů 45-51 je v nepatrné obměně opakován a volně přechází do provedení bez většího posluchačsky vnímatelného střihu.

Obr. 7: Syrrytmičké téma D1, průnik „letových“ motivů v posledním taktu (t. 45-48)

První provedení (58-114)

V taktu 58 mezi descendenčními nelomenými nepřerušovanými figurami vyvstane augmentované téma A podobně jako v expozici. Kvintolové „letové figury“, které jej doprovází, probíhají ovšem s větší hybností – 3:1 oproti původnímu poměru 1:1 (viz obr. 8).

Obr. 8: První takt provedení využívající augmentované téma A s třikrát opakovanou figurou R1 (t. 58)

Téma A je zpracováváno do taktu 64, kde je vystřídáno centrálními takty tématu C. Oddíl od taktu 67 kombinuje protichůdné vrstvy letových motivů, kdy spodní vrstvu tvoří poměrně statické descendenční nelomené nepřerušované letové figury (nyní již v kvartolách) a vrchní sestává z tématu D a kombinací rozmanitých typů převážně **ascendenčních** letových figur, zejména **nepřerušovaných lomených** a **nepřerušovaných nelomených**. V taktu 68 se v pravé ruce objevují první přírazy, první předzvěsti nabývající ornamentiky, která v klavírní tvorbě ruské avantgardy často symbolizuje princip dematerializace (viz obr. 9).

Moderato non troppo. Assoluto

pp

D

D

D

D

Zkrácené ostinátní motivy R1

První známky dematerialisace

Obr. 9: Protichůdné „letové“ figury; počínající dematerializace tématu D (t. 67-68)

Zdobení v pravé ruce se etabluje na poměrně rozsáhlé ploše až do taktu 80. V taktu 77 se ve střední vrstvě opět vynořuje téma A a zůstává, přispívajíc k naléhavosti. Během celé této části se však pozornost přesouvá od evoluční invence k postupné gradaci *crescendo poco a poco*, jež působí nevyhnutelným dojmem a kulminuje v taktu 84 *ff noc molto passione* než opět znenadání utichne. Ačkoliv však takt 85 značí náhlou změnu dynamické intensity, uveden výstižným agogickým značením *Commodo, con delicatezza, narrante*, intenzita se zde projeví ještě silněji v polyfonii. Provedení pokračuje podobně jako v taktu 77 tématem A, D a motivem R1 posíleno nově o čtvrtou vrstvu. Již bez předchozí gradace zde navazuje nyní plně evoluční část kombinující horizontální vrstvy témat A a D s vertikální letových figur R1 (viz obr. 10).

Commodo, con delicatezza, narrante

Obr. 10: Kombinace témat A, D (nyní již s etablovanou ornamentikou) a kvartolových letových figur odvozených z R1 (t. 85-88)

Vzápětí ji v taktu 89 vystřídá motiv R2 „akcelerujícího vzletu“, reprezentující téma C. Tento princip střídání kombinací A+D s částmi rozvíjejícími C je příznačný pro celé první provedení. Stratigrafický vrchol a zároveň interpretačně nejnáročnější část sonáty nastává v taktech 92-93, kdy proti sobě stojí naráz pět hudebně samostatných rovin. Zároveň se také jedná o místo, kdy se z předchozích přírazů počínají stávat trylky, které dovršují dojem dematerializace (viz obr. 11).

figury akcelerujícího vzletu

Obr. 11: Pětivrstvá polyfonie kombinující témata A a D s motivy R1 a R2 (t. 92-93)

V tomto rozletu se skladba drží delší dobu, zmítána občasnými poryvy dynamiky, kroužíc a stoupajíc k výraznějšímu bodu v taktu 105 *entusiastico*. Většinu času setrvává v již nabyté mohutnosti pěti vrstev (kromě několika krátkých vybočení), vyprávějíc tentýž materiál stále naléhavějšími prostředky až do taktu 114, kde dochází ke zpomalení a následnému zastavení.

Repríza (115-169)

V rychlejším *tempo primo* (*allegro noc impeto*) se v repríze v taktu 115 vrací téma A2 v identické podobě a tónině až do taktu 126. Poté dochází ke štěpení tématu A, které vyústí ve zkrácení o dva takty a posunu o velkou tercii směrem dolů. Dále také „letové“ figury v levé ruce mají oproti expozici opačný (téměř inverzní) průběh.

Vedlejší téma B je v taktu 134 uvedeno v nezkrácené podobě ovšem již o zmíněnou velkou tercii (mediantu) níže. Následující sled C+D+C, který v expozici probíhal na délce 5+7+3 je nyní rozšířen o 4 takty v závěrečné části na 5+7+7, přičemž je stále uváděn v terciovém poměru ke vzoru. Jak již bylo předestřeno, toto čtyřtaktové prodloužení je kompenzováno v oblasti závěrečného tématu D2, která je o ony čtyři takty zkrácena a zároveň posunuta oproti expozici o kvartu výš.

Druhé provedení (170-210)

Oproti prvnímu provedení je tato část chudší co do rozmanitosti zpracovávaného materiálu. Co však postrádá v rafinovanosti hry vrstev (druhé provedení je jedinou částí celé sonáty probíhající nestále pouze ve dvou vrstvách jasně oddělených pro pravou a levou ruku), to dohání živelnou energií, která vede až k úpěnlivé zuřivosti a vytváří druhý vrchol, tentokrát dynamický, v taktu 194, ačkoliv jasný gradační směr nabírá již od taktu 189 (viz obr. 12).

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It features a *cresc.* marking in the first measure and a *p.o.c.c.o.* marking in the third measure. The second system continues with a *a poco cresc. e accelerando* marking across the first two measures. The third system is marked *Presto con fuoco* and begins with a *fff* dynamic marking. Red circles and lines highlight the *cresc.*, *p.o.c.c.o.*, and *a poco cresc. e accelerando* markings, as well as the *fff* marking in the third system.

Obr. 12: Gradace druhého provedení a příprava na dynamický vrchol skladby v taktu 194 (t. 188-196)

Coda (211-218)

Po náhlém vyhasnutí předchozí části následuje minimalistická coda, která příznačně uzavírá dvojitým zazněním tématu C spolu s R2, „pádem do tmy“, a následným éterickým rozplynutím výstižně popsáným *poco a poco morendo e diminuendo*.

3. Alexandr Skrjabin Klavírní sonáta č. 8

3.1 Kontext skladby v rámci Skrjabinovy tvorby

Vývoj Skrjabinova kompozičního jazyka lze velice jasně pozorovat napříč desaterem jeho klavírních sonát, které zkomponoval v horizontu 20 let (*Klavírní sonáta č. 1 f moll* byla vydána roku 1892). *Klavírní sonáta č. 8* je navzdory číslování poslední z celé desítky a vykazuje tak rysy skladatelovy hudební řeči ve své nejvyzrálejší podobě. Číslo 8 přirozeně neslo pro skladatele natolik ovlivněného esoterickými učenými silné konotace, Skrjabin přiřknutím osmého pořadí vyjadřuje jistý osudový vztah, který k dílu cítil. Podle Rubcové tato sonáta spolu s 9. a 10. sloužila jako studie ke kompozici *Mystéria*.³⁶ Lze tedy předpokládat, že vývoj skladatelova hudebního jazyka by nebyl Skrjabinovy předčasné smrti sledoval stejné vývojové tendence, jaké lze pozorovat na ploše těchto tří děl.

Ačkoliv první z jeho číslovaných klavírních sonát je datována teprve roku 1892, Skrjabinova zkušenost se sonátovou formou sahá až k jeho první sonátě-fantasii gis moll dokončené v srpnu roku 1886. Tehdy patnáctiletý Skrjabin zde položil obrys formy, již později využil u *Klavírních sonát č. 4 a 5*. Rychlé provedení je zde orámováno expozicí, která se v repríze navrácí pouze ve fragmentech. Navzdory neustálému posouvání svého jazyka bývá Skrjabin častým terčem nařčení ze schematismu a lpění na archaické sonátové formě. Sám Carl Dahlhaus vyjadřuje názor, že ji Skrjabin přijal „gehorsam und unkritisch“ (poslušně a nekriticky).³⁷ Je však pravděpodobné, že jej přitahovala díky svému inherentnímu matematickému řádu, často opřenému o symetrii, kterou Skrjabin hledá a vytváří téměř v každé své skladbě. O postupném zvyšování významu pečlivě připravovaných a prokalkulovaných forem svědčí i samotná Skrjabinova slova. Během komponování *Poémy extáze* se v dopise svěřil své manželce Tatjaně Fjodorovně Šljocerové:

„Snad po tisícáté promyslím plán mé kompozice. [...] Až doposud to byla samá schémata. [...] Ovšem pro tak mohutnou strukturu, kterou hodlám vybudovat, je zapotřebí pevného základu a dokonalé harmonie mezi jednotlivými oddíly.“³⁸

Dále pak během práce na *Klavírní sonátě č. 7* sdělil svému příteli Sabanějevovi: „Je nutné dosáhnout kruhové formy, dokonalé jako křišťál.“³⁹ Je tedy pochopitelné, že hledání

³⁶ Rubcová, V. V.: Předmluva k edici *sonáty č. 8*. Mnichov, 2007. G. Henle. s. 3.

³⁷ Carl Dahlhaus, „Struktur und Expression bei Alexander Skrjabin“ (1972). In Carl Dahlhaus: *Schönberg und andere*, gesammelte Aufsätze über Musik. Mainz, Schott, 1978, s. 231.

³⁸ Kašperov, A. V. (kompilace, ed. a komentář), *A. N. Skryabin. Pis'ma* [dopisy]. Moskva, Muzyka, 1965/2003. Dopis č. 381, s. 343.

symetrie a vzájemných poměrů tektonických celků je klíčovým nástrojem formální analýzy u mnohých akademiků jako například u Pavčinského⁴⁰ či Nicholls⁴¹. Následující analýza s oběma těmito akademiky do značné míry koresponduje na rozdíl od mnohých jiných rozborů, které vidí tektonické švy bez přesvědčivějších argumentů na zcela odlišných místech.

3.2 Analýza

Klavírní sonáta č. 8 je syntézou zdrojů, jimiž jsou téměř veškerá Skrjabinova díla využívající sonátovou formu. Lze si povšimnout i častých reminiscencí na další klavírní sonáty, nicméně v zásadě se jedná o skladbu se dvěma elementárními subjekty vedoucími vzájemný dialog či přímo souboj. Nutno podotknout, že níže využití metafory či přirovnání jsou vždy až sekundární a jsou použity pouze na základě předchozí objektivní analýzy, o kterou se tato interpretace opírá. Při výkladu jsou však často evokované významy uváděny jako první, aby usnadnily orientaci v motivech a narativu skladby.

Tak jako Roslavcova skladba je i Skrjabinova *Klavírní sonáta č. 8* jednovětá a komponovaná formou která má nejbližší k formě sonátové, avšak tak, jak ji vidáme u zbylých Skrjabinových kompozic. Na rozdíl od její tradiční podoby je však v tomto případě nakládáno s tematickými oblastmi s větší volností, a zvláště pravidla pořadí expozičních jednotlivých témat a jejich vzájemné izolace do začátku provedení zde nejsou tak rigorózní. Přesto lze ale uspokojivě určit diskrétní témata vzájemně charakterově více či méně kontrastní, nebo naopak příbuzná a od sebe odvozená, jejich patřičné oblasti, všechny typické oblasti sonátové formy, tedy expoziční, evoluční část, reprízu s charakteristickým tóninovým posunem (v tomto případě o mediantu nahoru, jak bývá s postupem času u sonátových forem stále více frekventovaně) a codu. Sonátová forma je zde zpravidla narušována v momentech, kdy by přísná formální pravidla byla příliš svazující či omezující pro skladatelovu hudební naraci.

V edici *Muzgiz* vydané v Moskvě roku 1947 vychází Skrjabinova sonáta shodou náhod taktěž na 29 stran, na rozdíl od skromnějšího rozsahu u Roslavcovy skladby se na těchto 29 stran však vejde impozantních 499 taktů. Tento údaj bývá ve většině případů zcela vedlejším údajem, který vyplývá čistě arbitrárně z kompozičního procesu a jehož výše nebývá předem stanoveným cílem. Bylo by však přezíravé se nad tímto číslem ve Skrjabinově případě nepozastavit, neboť právě u něj je numerologická interpretace hledající v jeho skladbách

³⁹ Sabanějev 2003, s. 122.

⁴⁰ S. E. Pavčinskij, *Sonatnaya forma proizvedenii Skryabina* [Sonátová forma ve Skrjabinově díle]. Moskva, Muzyka, 1979.

⁴¹ S. Nicholls, Scriabin's Eighth Sonata: the composer's last word on sonata form. [online] Dostupné také z: <http://www.scriabin-association.com/skryabins-eighth-sonata-composers-last-word-sonata-form-simon-nicholls>

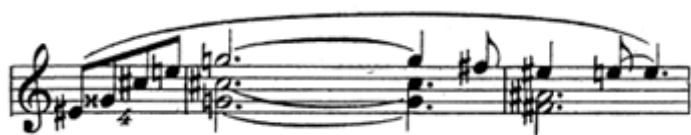
číselné poměry, délky úseků a případná zrcadlení často neméně důležitá než například harmonická či motivicko-tematická analýza. U čísla 499 je jednak pozoruhodná skutečnost, že se jedná o prvočíslo, které ve většině přírodních i metafyzických oborů nese významnou roli a charakter dokonalosti,⁴² zároveň je ovšem patrné, jak těsně mívá tradičně chápanou ucelenost, kterou by přineslo sudé a zaokrouhlené číslo 500 (zvláště, když sonátová forma díky své typické symetrii a komplementaritě, vyúsťuje ve většině případů v lichý počet taktů, nelze brát tuto drobnost za pouhou nahodilost, nýbrž pravděpodobněji za skladatelovu intenci). I zde je navíc možno hledat symboliku frustrující nemožnosti dosáhnout naplnění a celistvosti, které lze snadno zpozorovat v posledních taktech sonáty.

Přehled významných motivů a témat

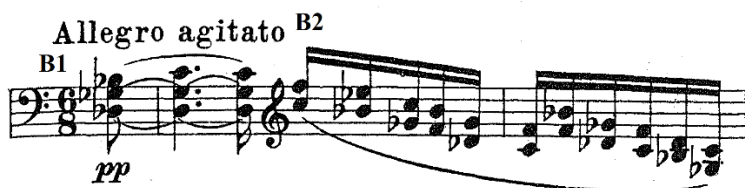
Zde je poskytnuto shrnutí všech zásadních prvků, s nimiž je ve skladbě pracováno, včetně krátkých deskripcí a vysvětlení vzájemných vztahů a příbuzností.



I – motiv introdukce, čtyřtaktový; charakteristický spirálovitě ascendenčním melodickým tvarem a dlouhým zdržením na závěrečné notě



A – téma A, dvoutaktové; charakteristické signálem v podobě krátkého ascendenčního letového motivu téměř vždy postaveného ze dvou velkých a malé tercie, hlavní část pak ze zdrženého tónu a sestupu tří půltónových kroků, na které může navázat ještě další malá tercie a následně půltón opět v sestupném směru



B1 a B2 – dyáda témat B1 a B2, dvoutaktové; protoforma tématu B3; B1 tvoří charakteristický signál odvozený z prvních dvou not B3, B2 je tvořeno letovým motivem

⁴² Kromě Skrjabinova jsou prvočísla ještě výraznějším motivem u Ivese, coby jeho současníka, či například Messiaena. Viz Hamilton, Michael *Creating a Universe Through Music: Analysing Attempts At Transcendence by Ives and Scriabin*

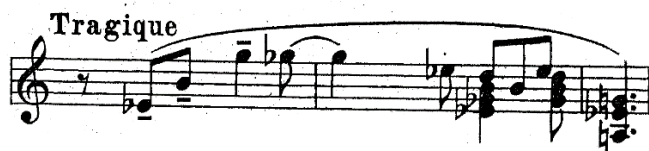
descendentně lomeného charakteru sestávajícím z kvartového sestupu; evokuje neúspěšný pokus o vzlet, zastává roli nenaplněné podoby B3



B3 – téma B3, dvoutaktové; oscilační kulhavý charakter v rámci malé sekundy ústící do následného vzestupu po třech velkých sekundách; evokující mávnutí křídel; v základní podobě doprovázeno arpeggiovou figurou; oscilace mezi tóny vzdálenými od sebe o interval velké sekundy je v této podobě u Skrjabina (a Roslavce taktéž) poměrně výjimečná a neočekávaná v porovnání s podobnou figurou kmitající v rozsahu pouze půltónovém, kterou využívá častěji (zejména v *Klavírní sonátě č. 5*); v této interpretaci je mu přisuzována asociace touhy duše po transcenci, vysvobození a vzlet; společně s tématem C jsou témata B stavěna do kontrastu, či přímo sporu se vzájemně příbuznými tématy A a D.



C – téma C, bez striktně dané délky; definováno ne nutně strukturálně, nýbrž především výrazově, taneční a expresivní charakter; příbuzné s B3; typická oscilace v rámci velké tercie, gradující; formálně by mohlo být chápáno i jako spojovací oddíl mezi bloky B a D, kvůli své svébytnosti, výraznosti a využití v provedení je však zde chápáno jako hierarchicky rovné téma, byť je užíváno střídměji, než témata zbylá; v průběhu celé skladby uváděno vždy po předchozí přípravě většinou trylkem; ohlašuje nejvýraznější tempo-rytmické změny



D1 – téma D1, dvoutaktové; příbuzné s A v melodickém obrysu; důležité distinkce mezi nimi spočívají v kratším vzletu o pouhých dvou osminách a následném dvakrát zopakovaném sestupu po malé sekundě a malé tercii zakončené opět rychlejším lomeným pohybem vzhůru; důležitý je charakter *Tragique*; téma v průběhu skladby stavěno do opozice k tématu B



Fd1 – rytmický idiom k **D1**; tvořen spojením ascendentní a následně descendentní nepřerušované lomené letové figury; většinou se vyskytuje jako komplementární podkres k **D1**, je s ním ale nakládáno samostatněji v průběhu provedení



D2 – téma **D2**, dvoutaktové; charakteristické trylkem následovaným rychlým pohybem dolů, takzvaným „pádem do tmy“, po němž přichází akord či více akordů vzestupného směřování



Fd2 – rytmický idiom k **D2**; první část odvozena ze samotného tématu **D2**, druhou tvoří descendentní a ascendentní nelomený letový motiv, s oběma polovinami je v různých úpravách pracováno v provedení samostatně, v ostatních částech většinou doprovázejí **D2**



R – rytmický motiv „plamenné jazyky“; rychlá nelomená ascendentní figura, často několikrát v rychlém sledu opakovaná, přičemž finály vytvářejí vzestupný efekt evokující šlehající plameny; reminiscence na *Klavírní sonátu č. 7*

Expozice (1-121)

Jak již napovídají tři osnovy, sonáta začíná již z kraje poměrně komplexní evoluční částí, v níž se vyskytují všechna významná témata kromě **C**. Tato oblast však přesto není tematicky rovnoměrná a spolu s občasnými vstupy motivu **I** jí dominuje **motiv A**, proto je v analýze tomuto oddílu přisouzeno označení **Blok A**, který trvá až do taktu 21 (viz obr. 14). Nejprve

zazní **motiv introdukce** v pravé ruce, pod kterým proběhne v taktu 3 krátce téma D1 ve střední poloze. Skrjabin tak již na počátku skladby využívá tři vrstev. O takt dále začíná zdvih tématu A, zatím pouze ve zkrácené verzi, jemuž odpoví signál tématu B, pouhé dva akordy ve spodní poloze – B1. V taktech 6-8 se poprvé objeví téma A ve své celistvé podobě, doprovázené D1 v levé ruce. D1 je od tohoto momentu obligátní figurou bloku A a (až na jedinou výjimku v taktu 14) zní neustále. Umožňuje tak již v taktu 10 zvýšit počet vrstev ze tří na čtyři, čehož je docíleno i prvním výskytem oscilace typické pro D1 spolu s promyšlenou výstavbou a příbuzností témat A a D. Závěrečnou třetinu tématu A a střední část tématu D1 totiž charakterizují descendentní postupy po půltónech, díky čemuž lze přejít plynule z A do D1, ovšem nikoliv naopak (viz obr. 13).



Obr. 13: Poslední dvě noty sestupu A jsou zároveň v taktu 10 prvními dvěma notami náležícími závěru D1 (t. 9-10)

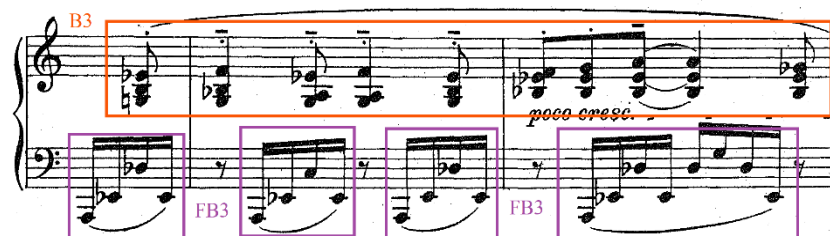
Následující vývoj je díky štěpení a kombinování A a D1 poměrně monotónní (byť rozhodně ne nezajímavý) a jediný cizí prvek je motiv I vracející se v taktech 11, 15 a konečně 16-17, kde kulminuje a ve vrchní poloze vystupuje nad ostatní coby pátá vrstva, čemuž následuje zklidnění *diminuendo poco a poco*, redukce vrstev a objevení se oscilujícího B3 v taktech 19-20, které zvěstuje příchod nového bloku.

Obr. 14: Blok A se zvýrazněnými motivy, převažuje téma A a štěpený motiv D1 (t. 1-11)

Blok B (t. 22-51; 58-87) je jakýmsi přechodným výrazovým stadiem. *Allegro agitato* implikuje jisté posunutí kupředu a zvýšení napětí. Ačkoliv zde nejsou Skrjabinovská agogická určení *volando* i zde jsou patrné obrazy letu a snahy o odtržení se od země. Hned ve dvou prvních taktách je retrospektivně exponováno **téma B1** v podobě akordického signálu, vzmachu křídel, ovšem negované **tématem B2**, které v překotném kvartovém pádu dolů strhne vzdouvající se energii v levé ruce – drobný **figurální motiv Fb2** (viz obr. 15).

Obr. 15: Úvodní takty bloku B s tématy B1, B2 a figurou FB2 (t. 22-23)

Tento pokus o vzletnutí je ještě jednou doslovně zopakován a v taktech 25-27 se zjeví první iterace **tématu B3** doprovázená svou typickou **figurou Fb3** (viz obr. 16) – první zamávání křídly, zatím však ještě neúspěšné. Přesto je ale pozoruhodné toto trojí gradující zjevení tématu B, nejprve nenápadně v introdukčním bloku A, poté v jakési prototypické podobě na začátku bloku B a nakonec nyní.



Obr. 16: Téma B3 s figurou FB3 (t. 25-28)

Takty 22-27 se následně téměř doslova zopakují a až v taktu 35 se let natolik ustálí, že po zdvihu B3 již nenastane pád B2. Naopak celá skladba eskaluje, melodicky stoupá do vyšších poloh, crescenda přestanou být tlumena náhlými pády dynamiky, dokonce se v taktu 45 objeví instrukce *joyeux* a v taktu 48 začíná *accelerando* ústící v takt a půl dlouhý trylek, kterým je připraven vpád tanečního **bloku C** (t. 52-57), který přeruší dosavadní průběh bloku B.

Téma C sice obrysem a rytmem připomíná B (podobně jako mezi A a D), avšak jsou zde argumenty pro oddělené chápání těchto prvků a jejich vztah je tedy třeba chápat jako komplementární. Téma B svou stavbou více připomíná generický stavební blok, který je možno upravovat a dále cizelovat a vrstvit do zamýšlené podoby. Téma C je však svébytnou existencí s již hotovým tanečním hravým až exaltovaným charakterem, proto jej také Skrjabin dále neupravuje a nevrství s ostatními motivy a tématy, nýbrž mu vyhrazuje vždy samostatnou sekci a spíše k jeho charakteru přibližuje jiná témata, jak je možno vidět v provedení *presto* t. 292-319. Podobnou distinkci lze vidět i v Skrjabinově předešlé tvorbě, zejména v *Klavírní sonátě č. 5*, kde lze nalézt dva obdobné kolísavé motivy, jejichž distribuce je však přísně komplementární, takže i přes svou podobnou výstavbu nabývají odlišných významů a asociací, čímž je jejich identita pevně oddělena (viz obr. 17). Toto srovnání dále vrhá světlo na jeden z důležitých parametrů, na jehož základě lze Skrjabinova témata rozlišovat, a tím je syrrytmie. Skrjabin často využívá rytmy souhlasné či nesouhlasné jako způsob distinkce melodicky podobných témat. V níže uvedeném příkladu je možno vidět témata z páté a osmé klavírní sonáty. Pod sebou jsou uvedena rytmicky a melodicky obdobná, zatímco syrrytmičká jsou 5.1 a 8.2.

5.1 *p sotto voce misterioso affanato*
con sord.

5.2 **Allegro fantastico**
p molto acceler. e cresc. f

8.1 *p*

8.2 **Molto più vivo**
p aletant

Obr. 17: Příklady obdobných témat a práce se syrrytmičnými tématy u Skrjabina; 5.1 a 5.1 jsou motivy z Klavírní sonáty č. 5, 8.1 a 8.2 z Klavírní sonáty č. 8

První zjevení tématu C je krátké a trvá pouze 6 taktů, je však důležitým narativním bodem. Napjaté opojení letem je zde znázorněno rychlým kolísavým pohybem vzhůru přiléhavě popsaným *aléant* a zakončeno dlouhým zatřepotáním trylku jakožto posledním vzepětím síly, před unaveným klesnutím naznačeným *allargando* v taktech 56-57 (viz obr. 18).

Molto più vivo
p aletant
cresc.
f p
allargando

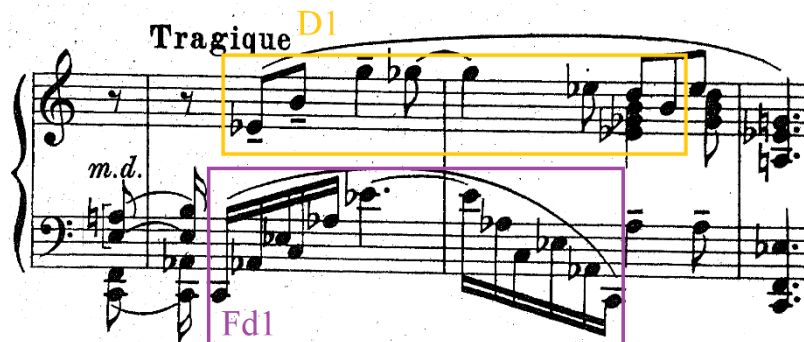
Obr. 18: Blok C (t.52-57)

V zrcadlovém sledu se po tomto přerušení navrácí opět 29 taktů dlouhý blok B, obohacený o nový způsob vyjádření stoupání v taktech 64-66 (viz obr. 19). Jde o ascendentní postup v šestitónové stupnici s intervaly 1-2-3-1-2-3 půltónu. Je vzdáleně příbuzný s motivem I a v druhém bloku B jej nahrazuje s podobným počtem výskytů. Jinak je průběh této části (t. 58-87) podobný části předešlé, pouze s transpozicemi motivů B.



Obr. 19: Derivát motivu I v šestitónové stupnicové podobě (t. 63-66)

Nástup **Bloku D** od taktu 88 do začátku provedení v taktu 122 je prvním dosavadním externím hudebním konfliktem. Doposud byla pozornost hudebního narativu směřována na subjekt a jeho snahu o transcendenci, zde se však skrze téma D1 označené *tragique* přesouvá z epického toku děje ke zklidnění a do lyrického světa vnitřního sváru, který nastává po předchozím eskalovaném boji. Opět zde nastupuje princip retrospektivní expozice tématu hojně užívaného ve štěpené podobě v bloku A, a sice **tématu D1**, tentokrát již doprovázeného **figurou Fd1** v levé ruce (viz obr. 20).



Obr. 20 Téma D1 s lomenou ascendenčně-descendentní letovou figurou Fd1 v levé ruce (t. 88-89)

D1 se poté přesune v odvozené podobě do levé ruky a v krátké spojce vytváří napětí, dokud v taktu 96 nenastoupí nové **téma D2**, které je charakterizováno poměrně dlouhým trylkem a předcházeno ascendentní či následováno descendentní krátkou nelomenou letovou figurou (viz obr. 21). Jedná se opět (tak jako u Roslavce) o figuru nazývanou „pád do tmy“, zde má však kvůli různým podobám poněkud ambivalentnější význam a nenesení natolik negativní asociace zla jako ve své čisté podobě.

Obr. 21: Téma D2 s doprovodnou figurou Fd2 (t. 96-98)

Jelikož již byl představen veškerý hudební materiál skladby, ke konci expozice se opět, stejně jako na začátku skladby, začne měnit princip kompozice z expozičního na evoluční. Od taktu 101 počet vrstev narůstá, a ačkoliv se stále nacházíme v bloku D, začínají do něj pronikat i cizorodé prvky, zejména motiv I a téma A. Díky své zvukové výraznosti lze však sluchově snadno identifikovat stále přítomné téma D2, dokud neutichne a nezbyde jen doznívající pulz B3, jímž je ukončena expozice a následně zahájeno provedení. Z hlediska vrstev má expozice parabolický průběh, kdy začátek i konec obsahují čtyřhlasé polyfonie, které ve středu ustupují hře štěpení a dělení témat B a D v pouhých dvou jednoduchých a snadno čitelných vrstvách, jen aby se opět vynořily v posledních taktech před začátkem provedení.

Provedení (122-319 a 356-385)

Provedení v tomto případě navazuje velice těsně na předchozí dění. Poslední osmina před dvojitou taktovou čarou indikující tektonický předěl de facto patří již k provedení, které pokračuje ve zpracovávání hudebního materiálu, který zazněl v expozici jako poslední, tedy B3. V opačném pořadí oproti expozici vzápětí však nastupují i B1 a B2. *Aspirační* téma B se ale již z kraje začíná pozoruhodným způsobem proměňovat. V taktu 124 zazní B1 jako *arpeggio* a závěr vzestupné části B3 je nově často zakončován trylkem. Zároveň od taktu 127 nahrazuje nelomená ascendentní figura Fb2 roli Fb3 coby obligátního doprovodu tématu B3 (viz obr. 22).

Obr. 22: Téma B3 s prvkem dematerializace v podobě trylky doprovázeno nově figurou Fb2 (t. 127-129)

Tyto prvky drobné ornamentiky Skrjabin často používá coby dematerializační atribut. Jejich výskyt v provedení tedy není nikterak překvapivý, avšak v této skladbě byl transcendentní charakter doposud přisuzován pouze tématu D. Témata B a D zatím vzájemně nebyla konfrontována, zde je ovšem možno pocítit první předzvěst jejich styku. A skutečně, v taktech 132-135 zazní D1 dvakrát po sobě, načež se opět vytratí. Z analytického hlediska je tento okamžik již dlouho očekávaný, neboť vzájemná vyhýbavost těchto dvou stěžejních témat je do očí bijící, a i sluchově poměrně patrná. Tomuto momentu je také vyhrazen patřičný prostor, poněvadž krátce před začátkem provedení se počet polyfonních vrstev pohyboval okolo čtyř, nyní však spadl na pouhé dvě až tři, ne-li přímo do homofonie. To vše proto, aby byl nástup tématu D1, co nejpůsobivější. Téma D1 však přichází s ostychem a dvakrát před svým zazněním 14 taktů mlčí a přenechává pole působnosti stále zápasu témat B1-3 (tak, jak jej známe z expozice) mezi nimi samotnými. Po druhém zaznění v taktech 150-153 však zůstává stranou nyní jen na čtyři takty a jeho příchod v taktu 158 ohlašuje novou část provedení. V této části se B a D poprvé dostávají do skutečného dialogu a střídají se téměř po každém zaznění. D1 je však posíleno nově příchozím tématem A, se kterým se začíná překrývat a znovu tvořit mocnější vrstvu polyfonie. Jelikož jsou tato dvě témata výstavbově podobná, získávají nad B (z něhož se už od taktu 158 objevuje jen B3) zvukovou převahu. Téma B3 této přesile podléhá a po změnu ono ustupuje do pozadí a přenechává dějiště splétání druhých dvou témat. Zde konečně dojde využití téměř „bachovsky“ promyšlená konstrukce příbuzných témat A a D, když v taktu 168 poprvé splynou v jedno. Zdvihy obou probíhají postupně, avšak jejich výdech se překrývá a splývá. Tak i v následujících čtyřech taktech probíhá obdobné snoubení, byť již pouze vzdáleně, přes oktávu (viz Obr. 23).

Obr. 23: Překrývání a splývání témat A a D1 (t. 167-172)

B3 však v ústraní nezůstává dlouho. V taktu 174 se s udáním tempového označení *Meno vivo* navrácí v hybnější podobě, jeho oscilační část podporována descendentní letovou figurou v kvintolách, zatímco jeho vzletová fáze je vymrštna vzhůru ascendenčními deriváty Fb2 (nazvanými R), které lze v podobě plamenných jazyků vidět i v *Skrjabinově Klavírní sonátě*

č. 7. Zde tato figura R evokuje nově nabitou vůli B3, je s ní v této analýze pojeno označení *vůle k transcendenci*. Zároveň také tato figura napomáhá dalšímu rozměňování a desintegraci B3. Po tomto výboji, zakončeném více jak dva takty dlouhým trylkem, energie rychle klesne kvapným kvintolovým během přes čtyři oktávy a spolu s dynamickým pokynem *poco crescendo* tvoří krátkou přípravnou spojku, po níž se vrací téma D1 podpořené tématem A. V rychlém sledu na sebe navzájem bez dechu navází (t. 180-183), načež jsou přerušeny zatím nejrozvinutější podobou B3 s nově se objevujícími výraznými přírazy (t. 183-184), které se vyšplhá až do trylku na eis3 a následně sestoupí k d3 s korunou, čímž vytvoří závěrečný argument této exaltované sekce (viz obr. 24).

The image displays a musical score for piano, divided into four systems. The first system is marked 'Meno vivo' and 'B3'. It features a trill (tr.) and a dynamic marking of 'pp'. The second system includes 'B3', 'poco cresc.', and '5 mp'. The third system shows 'D1', 'A', 'dim.', and 'pp'. The fourth system is marked 'poco' and 'tr.'. Various annotations are present: 'R - rytmické motivy vůle dematerializace zdobením' in red, 'B3' in orange, 'D1' in yellow, and 'A' in blue. Purple boxes highlight specific rhythmic motifs (R) and trills. The score includes treble and bass clefs, time signatures, and various musical notations such as trills, ornaments, and dynamic markings.

Obr. 24: Dematerializace B3 pomocí trylků, ornamentiky a letových figur R, tzv. motivů vůle (t. 173-185)

Na základě průběhu dosavadního dialogu obou dominantních témat nabývá téma B3 stále silnější asociace smrtelnosti a lidskosti. Je zvědavostí a touhou hnáno vzhůru a projevuje svoji neúnavnost, neboť přes každý pád a pokoření se vždy vrací zpět a usiluje o naplnění.

V následujícím oddílu je však znát výrazné vyčerpání. Sekci 186-213 *Tragique. Molto più vivo* dominuje opět téma D1 a tuto svou převahu si zajišťuje všudypřítomnými figurami Fd1 a Fd2 společně s jejich deriváty. V pravé ruce zní povětšinou D1 ať již ve své standardní podobě, či ochuzeno o počáteční zdvih. Pouze dvakrát v taktách 188-189 a 196-197 se ozve téma B3, avšak zpomaleno a ovlivněno charakterem *tragique* dominujícího tématu (respektive se jedná vždy ještě o poslední šestnáctinu předchozího taktu; tento zdvih v podobě velké tercie je pro téma B3 necharakteristický a objevuje se pouze v této oblasti, zato spolehlivě při každém zaznění B3, jako by se B3 opravdu muselo namáhat, aby mohlo dále pokračovat). Až v posledních šesti taktách se opět obnoví předchozí střet D1 a B3 ve vrchních dvou vrstvách, zatímco ve spodní poloze jejich soubor doplňuje štěpené téma A (viz obr. 25).

Obr. 25: Doprovodná figura doplňující B3 odvozená od Fd1, čtyři vrstvy polyfonie využívající veškerý základní hudební materiál skladby (t. 187-189 a 208-213)

Po dvoutaktové čáře začíná takt 214 další vývojová oblast *Presto* trvající do taktu 225. Tato oblast je uvedena třemi krátkými signály v podobě širokých staccatových akordů hraných oběma rukama v houslovém klíči. Takto je navozena lehká a zároveň energická atmosféra, ve které se následně na ploše 12 taktů stále potýkají B a D, avšak primárním prostředkem jsou zde doposud spíše upozaděné varianty dominantních témat, tedy B2 a D2 (byť na konci taktů 217 a 221 zazní krátce i významné B3). Právě trylky, rychlé nelomené ascendentní a descendentní figury a přírazy doplňují a podporují předem nastolenou atmosféru. B2 i zde stále naplňuje svou dosavadní roli přidušeného vzletu.

Poslední ze série na sebe navazujících oblastí je *allegro* mezi takty 226-241. Přítomna jsou zde témata B2, B3 stavěná proti D1 a A. Velice záhy je však patrná dominance témat A a D na úkor ochabující energie B, které se postupně objevuje ve stále nižších polohách, zatímco A a D1 vždy vystupují nad něj. Ke konci oblasti dokonce postupně téma B vymizí a je zcela potlačeno. Jak je však již na základě předchozích důkazů zjevné, nelze očekávat jeho úplný konec. Právě naopak má téma B tendenci zjevovat se znovu a často s ještě větší vehementností v momentech, kdy se zdá zcela vytlačeno a upozaděno. Nejinak je tomu i zde. Než však přijde část citující předešlý průběh, je důležité všimnout si pozoruhodné proporčnosti předchozích oddílů. Je mezi nimi patrná silná vyváženost, neboť *Meno vivo; Tragique. Molto più vivo; Presto a Allegro* mají délky 12; 28 (16+12); respektive 12 a 16 taktů.⁴³ Každá z nich tak představuje stěžejní a rovnoprávnou kapitolu souboje B – snahy o transcendenci, povznesení či vzlétnutí duše, s protipólem v tématu D – malostí, pádem do tmy či nepřekonatelnou světskostí existence. V těchto čtyřech kapitolách má navrch téměř vždy téma D podporované A. Jakoukoli přítomnost kontrastujícího tématu B se vždy pokouší zastínit, přemocť či zadusit. D a A se zde objevují ve vyšších polohách než B, s větší frekvencí, v polyfoniích vždy zastávají krajní pozice a přenechávají tématu B méně výrazné a sluchově hůře rozpoznatelné střední hlasy. Pokud se zde B vyskytne, tak většinou ze začátku úseků, jako by pokaždé přišlo s novou odhodlaností, ačkoliv je vždy vzápětí zatlačeno do pozadí, případně je nahrazeno svou protoformou B2.

Jak již bylo výše řečeno, následující plocha (takty 242-355) je evolucí v evoluci, jakýmsi provedením na druhou. Je odvozena od předchozích čtyřech částí, s nimiž většinou sdílí tempa a charaktery (téměř doslovně; jde o *Meno vivo; Molto più vivo. Agitato; Presto a Allegro*), ale kompoziční práce balancuje na pokraji evolučního a expozičního principu, připomíná zároveň provedení a reprízu. Materiál je zde často zpočátku doslovně citován, avšak záhy vždy dochází k pozměnění předpokládaného dění. Poměry výskytů jednotlivých témat jsou prohozeny, dochází k rozšiřování o takty navíc a celkové vyznění je také téměř opačné, než jak tomu bylo v taktech 174-241.

V druhém, opakovaném *Meno vivo* (takty 242-265 = 12+10), které začíná doslovnou citací stejné části v předešlé oblasti, ovšem transponované o malou tercii vzhůru, dochází v taktu 255 k rozšíření o osm taktů, jejichž náplní je třikrát doslovně opakovaný výrazný motiv *vůle k transcendenci*. Umocněná přítomnost tématu B je tedy patrná již v prvním ze čtyř úseků. Druhý úsek opět kopíruje svoji předlohu, taktéž transponován o malou tercii vzhůru. Původní *Tragique* je zde však nahrazeno *Agitato*, což se odráží i v mírně zvýšené hybnosti

⁴³ Počty taktů jsou zde udány pro demonstraci proporcí těchto čtyř částí a kvůli porovnání s jejich reprízami, které vzápětí následují. V závorce jsou případně podrobněji rozčleněny na drobnější tektonické útvary, pokud jich část s jedním z výše udaných tempových označení obsahuje více.

doprovodných figur v levé ruce. V rámci tohoto úseku jsou rytmické skupiny ve figurách Fd1 často nahrazovány rychlejšími (kvintoly místo kvartol, kvartoly místo čtyř osmin). Jelikož v původní podobě byl tento druhý úsek delší než ostatní, není tedy potřeba jej nyní rozšiřovat a jeho průběh tak zůstává v zásadě nepozměněn, rozdíl zde spočívá především v proměně přednesového charakteru této pasáže a introdukci B3 schovaného ve středních vrstvách (v taktech 270-271; 278-279 a 282-286). Ačkoliv opět na konci pasáže zní pouze A a D, přeci jen je zde téma B přítomno více než v původním úseku.

Třetí opakovaný úsek *Presto* (takty 292-319 = 14+14) nejeví tak čisté známky transpozice původního vzoru o malou tercii jako předešlé oddíly, ta je však patrná v pravé ruce u motivu D2. Právě tento úsek je z vybraných čtyř nejspíše nejvýrazněji pozměněn. Jakákoliv přítomnost B2 zmizela a v prvních 14 taktech (vzniklých nejspíše rozšířením původních 12 o několikataktový dlouhý trylek v taktech 302-305) zní kromě původního D2 i téma I (v taktech 297-299) a téma A ve střední vrstvě. Absence B je však vzápětí vysvětlena nástupem tématu C, které je v rámci celé skladby nutno chápat jako třetí a nejvyšší vývojové stadium tématu B. Pokud B1 a B2 společně tvoří neúspěšný pokus o vzletnutí, jedno mávnutí křídly, které však vzápětí spadne dolů, pak B3 vykazuje větší a, byť v oscilaci, neústupně stoupá vzhůru. Téma C však na rozdíl od předchozích nikdy nemůže být přerušováno a potlačováno tématy A a D. Pokud se vyskytne, je jeho oblast vždy přísně homofonní a průzračná. Nese ze všech tří variant největší energii, je ve svém exaltovaném výstupu vzhůru nezastavitelné a často předznamenává důležitý zlomový bod ve vývoji skladby.

Tak je tomu i zde, následující oddíl *Allegro* (Tempo I) (takty 320-355 = 20+10+6) by podle předestřených souvislostí měl být posledním úsekem, který bude nyní v pozměněné podobě představen. Zdánlivě vše odpovídá – tempové označení, transpozice opět o tercii (byť tentokrát velkou) vzhůru, hudební materiál. Další průběh ovšem postrádá onen klíčový evoluční prvek provedení. Je zde citován s drobnými obměnami blok B tak, jak jej známe z expozice. Taktem 320 tedy začíná repríza.

Repríza (320-355 a 386-447)

Skutečně je zde reprízováno téma B transponováno o velkou tercii vzhůru (tato transpozice je charakteristická i pro zbytek reprízy) pouze s přidanou kvintolovou nelomenou descendentní figurou ve střední vrstvě (viz srovnání obr. 26 s takty 25-27 v expozici). Až v poslední osmině taktu 339 se vyskytuje první odchylka od modelu v expozici. Přichází rozšíření o nových 10 taktů, jejichž obsah tvoří téma B3 doprovázené nejprve typickou figurou Fb3 a následně výše zmíněnou kvintolovou figurou, zatímco v nejvyšší vrstvě zazní v taktech 344-348 třikrát doslovně citovaná hlava tématu A.

Repríza pokračuje opět velice standardně blokem C, který zůstává kromě transpozice o tercii naprosto netknut. V minulých případech byla role tématu C mimo jiné také rolí herolda nečekaných změn. Tu plní i nyní, neboť namísto očekávatelného bloku D, který následuje v expozici, zde přichází poslední chybějící úsek *Allegro*, který byl v provedení vynechán. I ono dodatečné *Tempo I* na začátku reprízy naznačuje, že se nejednalo o navracející se *Allegro* z taktů 226-241, nýbrž že ono přichází až nyní a dokončuje započaté provedení. Tradiční analýza by nejspíše inklinovala označit tento úsek za provedení druhé, avšak vzhledem k provázanosti s provedením předešlým je v tomto případě nutné chápat provedení a reprízu jako do sebe zaklesnuté a vzájemně se překrývající tektonické části.

Obr. 26: Nové nelomené descendentní kvintolové letové figury ve střední vrstvě (t. 323-325)

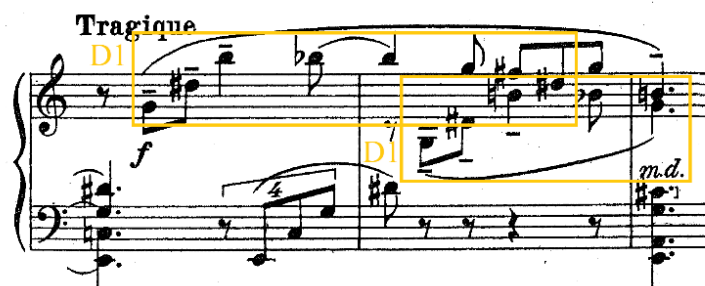
Poslední osminou taktu 355 se tedy opět navrácí téma B1 a B2 tak, jak jsme je před chvílí pozorovali na začátku reprízy. Zde jsou ovšem opět transponovány vzhůru. V expozici je první tón B1 v horním hlase b. V repríze již d1, tedy o velkou tercii vzhůru. Tento mediantní poměr tónin není u moderní sonátové formy nijak neobvyklý, zde ovšem mimo jiné ustanovuje poměr, který signalizuje, která část náleží k repríze a která teprve k provedení. Pro tóninové posuny v provedení je signální, jak již bylo výše uvedeno, tercie malá. I tento argument dále podporuje interpretaci dvou prolínajících se sonátových konstituentů, poněvadž třetí *Allegro* začínající tématem B1 je uvedeno od tónu f1, tedy doposud nevídaný poměr kvinty k originálu, nicméně se jedná o posun o malou tercii od B1, jak bylo před chvílí citováno v rámci reprízy. Pokud tedy napříč celou skladbou drží distinkce tóninových poměrů malé tercie pro části evoluční a velké tercie pro části expoziční, je možné chápat následující vývoj opravdu jako dokončení přerušeno provedení. Narativně se tato interpretace také váže k předchozímu dění, neboť neočekávanému příchodu reprízy předcházely sekce, v nichž téma B získávalo samo pro sebe stále větší a větší plochy bez vstupů témat ostatních. Je tedy příznačné, že návrat monotematického bloku B by byl přirozeným vyvrcholením vzdouvající se ambice a dravosti tématu B. Tato kulminace je však definitivním pivotním bodem B, neboť od tohoto momentu až do konce skladby tématu B

dochází síly a objevuje se stále méně, až docela vymizí jakoby vysíleno bojem a snahou o ascenci. Chybějící *Allegro* mezi takty 356-385 je tedy stále doménou tématu B a v mnohém se podobá expozičnímu modelu. V několika místech je však infiltrováno či přerušováno cizorodým hudebním materiálem v podobě spřízněných témat I a A (viz obr. 27).

The image displays three musical score excerpts. The top left excerpt, labeled 'Allegro', shows measures 355-357. It features a treble and bass clef. A red box labeled 'B1' covers the first measure. A blue box labeled 'B2' covers measures 356-357. A blue box labeled 'A' covers a phrase in the bass line of measure 357. The top right excerpt, labeled 'm.g.', shows measures 358-359. A red box labeled 'B1' covers the first measure. A blue box labeled 'B2' covers measures 358-359. A blue box labeled 'A' covers a phrase in the treble line of measure 359. The bottom excerpt shows measures 361-364. A red box labeled 'B3' covers measures 361-362. A large blue box labeled 'I' covers measures 363-364. A red box labeled 'B2' covers a phrase in the treble line of measure 364. A blue box labeled 'A' covers a phrase in the bass line of measure 364. The 'cresc.' and 'mf' markings are visible in the bottom excerpt.

Obr. 27: Pronikání témat A a I do bloku B v taktech 355-357; 358-359 a 361-364

Po zakončení této evoluční epizody se vrací dění do předpokládaných kolejí a pokračuje se reprízou. Téma *tragique* (386-419) nastupuje poslední osminou taktu 385 signálním akordem a tématem D1 v doslovné citaci ovšem očekávatelně transponováno o velkou tercií vzhůru. Mediantní poměr je tedy dodržen a lze tudíž předpokládat standardní průběh reprízy. Hned v prvním taktu však dochází k změnám oproti vzoru. Namísto figury Fd1 v levé ruce zní figura použitá v expozici až o několik taktů později, ale především se téma samo opakuje ve strettě ve střední vrstvě (viz obr. 28). Tak i u D2 dochází k pozměnění, když je uvedeno nejprve *ottava alta* a až následně zazní v nižší poloze, zatímco v repríze byl průběh opačný. Stejně jako v repríze zde také narůstá počet vrstev a témata A a I hrají prominentnější roli než dříve. Přesto je zde 34 taktů odcitováno věrně podle vzoru se změnami především v polohách, ve kterých jsou uváděna jednotlivá témata. Od taktu 419 dochází k rozšíření o 10 taktů, jež sestává pouze ze závěrečného zdvihu tématu B3 zakončeného trylkem, jenž je kaskádovitě vrstveno za sebe a sekvencováno vzhůru. Vytváří tak gradaci předcházející následné codě.



Obr. 28: Stretta D1 v taktech 386-388

Coda (429-499)

Posledních 71 taktů je symetrickým doslovem skladby směřujícím k drtivé pointě. Téma B a C již ani jednou do konce sonáty nezazní a jejich absence je umocněna hojným výskytem všech ostatních témat mísících se v převážně dvouhlasé polyfonii. Takty 439-448 *Più vivo* kombinují hudební materiál A a D1 a zahajují postupnou tempovou gradaci. Ta je ovšem protichůdně konfrontována postupným dlouhodobým dynamickým útlumem (vyjma krátkého crescendo na konci *Più vivo*). Z *Più vivo* se v taktech 449-464 přechází do tempa *Presto*, přičemž A a D1 vystřídá dvojice I a D2, s nimiž je zde nakládáno obdobným způsobem (viz obr. 29).

Obr. 29: práce s tématy A a D1 v *Più vivo* a I a D2 v *Presto* (t. 432-435 a 451-456)

Mezi takty 464-465 se nalézá bod, po němž se předchozí dění ještě jednou opakuje. Tempo stále zůstává hybnější, dynamika klesne na pianissimo, průběh je však stejný jako před chvílí v *Più vivo*, pouze posunut o triton vzhůru. Zatímco prve se používala především hlava tématu A a závěr tématu D1, zde je tento princip otočen. Stejně jako předtím probíhá ke konci části

crescendo a accelerando, které vyústí v *prestissimo* a pád z *forte* do *pianissima* v poslední části skladby (takty 483-499). I zde dochází ke kopírování průběhu předchozího *Presta*. Lze si však povšimnout zajímavý moment, kdy dochází k volnému přecházení tématu A do I (viz obr. 30). Tento motiv introdukce je posledním zdvihem sonáty, jež následuje již jen pozvolný chromatický pád v podobě závěru tématu D1, k němuž je přidána na poslední čtyři takty, pro tuto skladbu tak vzácná, francouzská instrukce *doux, languissant*. Na krátké ploše posledních taktů dokáže díky zastavení na trylcích celá skladba velice rychle zpomalit a je zakončena finálním akordem, jenž padá do hloubky k nejnižšímu tónu klavíru, sub-kontra A, dávajíc tak poslední slovo tématu D. Tento závěrečný pád je v přímém protikladu s tendencemi tématu B, které se napříč skladbou vždy snaží o vzlet a ascenci. Závěr v tomto kontextu evokuje o to více bezbřehou marnost a beznaděj a působí dlouhým těžkým dojmem.

The image displays two staves of musical notation. The upper staff shows a sequence of notes with a blue box labeled 'A' and a yellow box labeled 'D1'. The lower staff shows a sequence of notes with a yellow box labeled 'D1' and the instruction 'doux, languissant'. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'm.d.' and 'péd.'.

Obr. 30: Přejchod z tématu A do I a závěrečný akord (t. 488-492 a 495-499)

4. Diskuse

Není ambicí této práce poskytnout definitivní komplexní analýzy obou výše zmíněných skladeb. Vzhledem k jejich povaze by taková snaha byla značně troufalá. Skrjabinova *Klavírní sonáta č. 8* pro svou zásadní pozici v rámci jeho tvorby přitahuje pozornost značného množství akademiků již téměř 80. let, je tudíž pochopitelné, že lze nalézt mnoho analytických prací úzce specializovaných na konkrétní aspekt skladby, čímž tuto práci v jednotlivých ohledech snadno předčí (zvláště příspěvky zkoumající harmonickou stránku sonáty). Původním záměrem tedy zcela bylo využít snad již ustáleného diskursu a vytvořit nejprve komplexní analytický pohled na Skrjabinovu sonátu sestavením dílčích aspektů zkoumaných etablovanými muzikology. Situace diskursu však byla značně roztržštěná. Mnoho formálních analýz obsahovalo vzájemně protichůdné pohledy na předěly tektonických částí, bylo tedy nutné proces obrátit a nejprve vytvořit vlastní analýzu, skrze kterou bylo následně možné diskutovat již existující interpretace. Nejblíže analýze vzniklé pro účel této práce byly pohledy Pavčinského a Nicholls, jejíž článek zároveň obsahuje erudovaný graf veškerých zrcadlení a tektonických korespondencí v rámci skladby⁴⁴. Překvapivě velké množství analýz vidělo začátek provedení o dost dříve než v taktu 122. Našly se dokonce takové, které jej hledaly již v taktu 58, tedy ještě dříve, než byl exponován druhý stěžejní subjekt celé skladby, D2. Toto zmatení je nejspíš způsobeno Skrjabinovou tendencí vnášet evoluční princip i do tradičně expozičních částí.

Je pozoruhodnou skutečností, že navzdory nemalému zájmu o tuto skladbu nebylo možné nalézt jakoukoliv práci chápající oblast kolem závěru provedení stejně, jako bylo uvedeno výše. Žádný z analytiků nevnímal provedení a reprízu jako části překrývající se, nerozlučně spjaté. Mnoho z nich dokonce ani *Allegro* v taktech 355-385 nepřikládalo větší význam a vnímalo jej pouhé rozšíření reprízy. Je jistě podstatnou otázkou, zda by tato interpretace obstála při podrobné kritice zkušeného muzikologa, v její prospěch ovšem hraje, že se nikterak nepokouší převrátit dosavadní smýšlení o Skrjabinově sonátě, pouze aspiruje stát se dalším důkazem Skrjabinovy komplexní práce se sonátovou formou a argumentem proti výše zmíněnému nařčení Carla Dahlhause a jemu podobných.

Co se Roslavce týče, jak již bylo uvedeno v úvodu práce, jeho dílo bylo v důsledku dlouhodobé nevole Sovětského režimu veřejně nedostupné, nemohlo se tedy přirozeně těšit stejné stejnému akademickému zájmu jako tvorba Skrjabinova. Tato skutečnost se přirozeně

⁴⁴ Viz diagram 1 a 2 v S. Nicholls, Scriabin's Eighth Sonata: the composer's last word on sonata form.

odráží v absenci analytických prací, zkoumajících Roslavcovu tvorbu. Převážná část z této skrovné hrstky analýz se zaměřuje na její harmonický aspekt, je často přitahována a fascinována trojitými posuvkami či tonálním uspořádáním Roslavcova hudebního světa. Takto obsáhlému tématu se tato práce záměrně většinu času vyhýbá, pokud je o Roslavcově harmonii řeč, vždy je tomu tak jen krátce a v náznacích. Zaměřuje se především na spojitosti mezi oběma skladateli a na společné elementy napříč jejich kompozicemi.

Již při povrchním pohledu na diskurs laické veřejnosti je patrné, že Roslavcova hudba si od prvního zveřejnění našla své posluchače⁴⁵. Z komentářů pod nahrávkami dostupných na internetu lze snadno uhodnout, že se jedná z velké části o stejnou posluchačskou základnu, která zároveň inklinuje k poslechu Skrjabina či ostatních reprezentantů ruské hudební avantgardy. Často lze v internetových diskusích spatřit názory posluchačů, v nichž poslech Roslavcových sonát a poém evokuje stejné asociace jako poslech Skrjabina. Všechny tyto laické posluchačské imprese jsou však v drtivé většině čistě implicitní a je tedy zapotřebí této analýzy a jí podobných k explicitnímu stanovení prvků, na jejichž základě vzniká dojem ovlivnění Skrjabinem. Tyto prvky lze převážně shrnout to tři bodů: výstavba motivů a následná práce s nimi, charaktery pasáží a celková estetika skladeb (zahrnující především všudypřítomné figury zejména letového charakteru) a přístup k sonátové formě či expozičnímu a evolučnímu principu obecně (s čímž souvisí i vizuální stránka notace často obsahující vícero osnov za účelem obsáhnutí polyfonie vrstev). Na základě výše popsaných prvků obou skladeb, lze hledat některé společné jmenovatele ovlivňující jejich vzájemnou podobnost.

Na rozdíl od počátků sonátové formy, kdy se ustálila dualita témat, která bývají zpětně muzikolog interpretována kvůli svým často polárním odlišnostem jako silná a slabá, mužská a ženská, hlavní a vedlejší, epická a lyrická, ani jedna sonáta tuto distinkci přesně nedodrhuje. Jednotlivá témata-subjekty jsou samozřejmě individualizována, vždy však mnoha způsoby. V obou skladbách proti lze identifikovat čtyři hlavní subjekty, z nichž na základě pozorování jejich příbuzností lze vždy vytvořit dvojice témat patřící pod společný taxon. U Roslavce jde o dvojici témat A a B, zatímco C a D sice jeví jisté společné znaky, ovšem nejsou jedno od druhého odvozeno. Ve Skrjabinově sonátě jsou příbuzné subjekty B a

⁴⁵ Z níže uvedených zdrojů, které slouží jako reprezentativní vzorek laického zájmu o Roslavcovu hudbu na internetu, vyplývá poměrně jasný obraz nízkého poměru profesionálně muzikologicky vedených internetových domén. Jedná se zpravidla spíše o produkty osobního zájmu jednotlivých laiků či o popularizační a obchodní stránky. Viz např.:

<https://fugueforthought.de/2016/10/26/nikolai-roslavets-piano-sonata-no-1/>;

<https://www.hyperion-records.co.uk/c.asp?c=C509> nebo

<https://grandpianorecords.com/Album/AlbumDetails/GP743-44>

C, ale i A a D (včetně motivu introdukce). Odlišení příbuzných témat spočívá především v hybnosti, charakteru, který se stává skočnějším či energičtějším a distribucí. Zda jsou příbuzné motivy rozmístovány komplementárně, nebo ne, se může také stát argumentem pro jejich odlišení. Co se však nosnosti emocí týče, všech osm subjektů napříč oběma skladbami má silný lyrický, ale i epický potenciál. Tím je také opodstatněna jejich výrazná schopnost evokace, která je v průběhu analýz často využívána k popisu hudebního narativu. Subjekty jsou si zároveň staveny na roveň a nevzniká mezi nimi jakákoliv vertikální hierarchie.

Tématu letových figur je v této analýze věnován značný prostor, neboť se jedná o sluchově pravděpodobně nejsignifikantnější element autorského rukopisu. Letovost je u pozdních skrzjabinovských kompozic všudypřítomným nástrojem, který je možno vytvářet řadu efektních dojmů s vysokou efektivitou. Je tedy přirozené očekávat jistou míru ovlivnění, pokud takto výrazný prvek nalezneme i jako dominantní součást hudebního slovníku jiného autora.

Třetím společným znakem spojujícím oba skladatele je jejich osobní pojetí sonátové formy. Oba skladatelé mají velký respekt k tradici této formy, nenechávají se jí však svazovat a přirozeně ji používají jako prostor pro vyjevení své schopnosti inovace a posouvání tektonického myšlení. Narušují jednotu tradičně expozičních a evolučních částí prolínáním principu jedné do druhé. Roslavec začíná svou sonátu subjektem A, který je záhy na prvních 20 taktech hojně sekvencován a štěpen, a ani zbývající tři subjekty nejsou exponovány v rámci vlastních ploch, nýbrž je s nimi ihned po uvedení nakládáno jako se stavebními bloky a jsou horizontálně stavěny a prokládány mezi sebe navzájem. Vstup do provedení tedy není zdaleka tak patrný jako u starších typů sonát. Skrzjabin jde ještě o krok dál a celou expoziční začíná v polyfonii. Při uvádění nových elementů ji vždy potlačí, jakmile se však nový prvek dostatečně etabluje, opět se vrátí k vertikální práci s tématy. A naopak provedení pojímá jako expoziční a prezentuje v jeho rámci čtyři nové subjekty (ne však pouhá témata, nýbrž celé tektonické plochy) s nimiž pak následně evolučně pracuje a vytváří v posluchači očekávání jejich navrácení, jen aby mohla namísto toho začít zdánlivě předčasně velká repríza počátečních čtyř témat.

Tento parametr práce s formou má však kromě spojujícího efektu mezi oběma skladateli, také paradoxně opačný účinek. Schopnost dovést provázanost jednotlivých částí do maximální komplexity a soudržnosti, kdy žádná z tektonických ploch nejen že nestojí sama odděleně, ale i komunikuje s plochami ostatními napříč celou skladbou, je u Skrzjabina a mnoho patrnější. Ve zvolených sonátách Roslavec oproti Skrzjabinovy více využívá techniky polyfonie vrstev. Začátek provedení pro něj znamená moment, kdy započne stavět doposud

horizontálně řazené bloky i nad sebe a nejčastěji se pohybuje v působivých čtyřech vrstvách, ze kterých jen málokdy sestupuje. Práce s bloky však připomíná spíše jednodušší kontrapunktickou práci klasicistních skladatelů (viz například Mozartovo fugato ve čtvrté větě Jupiterské symfonie) než komplexní výstavbu Skrjabinova provedení ve kterém se předem promyšlené obrysy témat do sebe vzájemně vlévají a překrývají se.

Tento názor však nemá být v žádném případě chápán jako teze o absolutní hodnotě každého ze skladatelů. Je třeba brát v potaz skutečnost, že Skrjabin je v době komponování téměř dvakrát tak starý jako Roslavce, a zatímco pro Roslavce se jedná o první číslovanou sonátu, Skrjabin skládá svou poslední, desátou, která je reprezentativním dílem jeho vrcholného vyzrálého kompoziční. Hudební historie je poseta příklady, kdy mladší generace navazuje na odkaz svých předchůdců a využívá jej k posunutí uměleckého oboru k dalšímu přirozenému stadiu vývoje. Právě proto může celé výše uvedené srovnání mladého aspirujícího umělce s vyzrálým skladatelem krátce před svou smrtí sloužit jako důkaz o inspiraci Roslavce Skrjabinovým jazykem a navázání na jeho odkaz, jenž Roslavci sloužil jako odrazový můstek pro formulaci jeho vlastního osobitého projevu, který by se následně, nebyť Roslavcova nešťastného osudu, mohl stát skutečnou avantgardou ruského hudebního vývoje.

Závěr

Nikolaji Roslavci se až po více než padesáti letech od jeho úmrtí dostalo zaslouženého uznání a v období od začátku 21. století se díky neochvějnému úsilí Mariny Lobanové podařilo etablovat jeho jméno v řadách ostatních ruských avantgardistů. Jedině díky zvýšenému povědomí a ucelené představě o jeho osobě je možné zaměřit se na dílčí aspekty jeho tvorby. Touto prací je učiněn pokus o potvrzení ovlivnění Roslavcových kompozic Skrjabinovým hudebním jazykem. Na základě komparace dvou soudobých děl těchto skladatelů vyplývá, že byl Roslavec s *Klavírní sonátou č. 8* nejen sluchově obeznámen, nýbrž že ji i bedlivě studoval, poněvadž některé dílčí aspekty obou prací jsou natolik podobné, že téměř vylučují možnost, že by Roslavec *Sonátu č. 8* neznal či ji pouze zaslechl. Obzvláště když uvážíme skutečnost, že pouhým sluchovým vjemem by nebylo možné všechny fazety Skrjabinovy skladby skutečně poznat. Navíc Skrjabin v poslední řadě svou poslední sonátu stejně jakou *Klavírní sonátu č. 6* veřejně nehrál, neboť ji podle vlastních slov považoval za své nejtragičtější dílo. Roslavec pouze pokračuje ve Skrjabinově boji, ovšem tam, kde Skrjabinovo téma usilující o transcendenci klesá a hyne v mrazivém sub-kontra A, nachází Roslavcovo téma optimističtější východisko a plně snad poněkud nevyzrálé, leč mladistvé energie usiluje o ascendenci dál. Předání odkazu mezi těmito umělci je pouze další instancí, kdy se potvrzuje teze Bernarda de Chartres, že mladší generace skutečně je pouhým trpaslíkem na rameni obrů. Roslavcova hudba dostává možnost obsáhnout více a vidět dále než hudba předchozích generací, ovšem ne proto, že by jeho zrak byl pronikavější nebo jeho výška větší, nýbrž proto, že jej alespoň z části nese a vyzvedává mohutná postava Skrjabinova.

Anotace

Jméno a příjmení autora: Šimon Pužej

Název katedry a fakulty: Filozofická fakulta Univerzity Palackého, Katedra muzikologie

Název diplomové práce: Zdroje inspirace hudebního řeči Nikolaje Roslavce: Komparativní analýza Roslavcovy *Klavírní sonáty č. 1* a *Skrjabinovy sonáty č. 8*

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Jan Blüml, Ph.D.

Počet znaků: 82 015

Počet příloh: 2

Počet titulů použité literatury: 30

Klíčová slova: Nikolaj Roslavce, Alexandr Skrjabin, Marina Lobanová, ruská hudební avantgarda, komparativní analýza

Anotace: Na základě formální a motivicko-tematické analýzy *Klavírní sonáty č. 1* Nikolaje Roslavce a *Klavírní sonáty č. 8* Alexandra Skrjabinina hledá tato práce společné prvky hudebního jazyka obou skladatelů a diskutuje míru ovlivnění Roslavcových skladeb a kompozičního myšlení pozdním Skrjabinovým skladatelským obdobím. Obě skladby vznikly v krátkém časovém rozpětí, čímž dávají vzejít domněnce, že Roslavce partituru 8. sonáty znal a studoval. Práce se v rámci snahy vyvrátit či potvrdit tuto hypotézu opírá o dosavadní výzkum, který jistou míru ovlivnění Skrjabinem předpokládá, a komparaci hudebně imanentních aspektů obou skladeb, které tuto domněnku potvrzují. V druhé řadě poskytuje práce alternativní pohled na část provedení Skrjabinovy 8. sonáty. Kromě přispění ke kompletizaci analytického průřezu Roslavcovým dílem je v práci dále zdůrazněna role Mariny Lobanové v procesu renesance Roslavcovy osoby, která byla sovětským politickým režimem dlouho utlačována a držena mimo zorné pole akademiků i veřejnosti.

Seznam použité literatury

Bazayev, Inessa: *Composing with Circles, Spirals, and Lines of Fifths: Harmony and Voice-Leading in the Music of Nicolai Roslavets*. Disertační práce. City University of New York. 2009.

Bazayev, Inessa: *Triple Sharps, Q_{nt} Relations, and Symmetries: Orthography in the Music of Nicolai Roslavets*. In: *Music Theory Spectrum*, 2013, roč. 35, díl 1, s. 111-131.

Carl Dahlhaus, "Struktur und Expression bei Alexander Skrjabin" (1972). In Carl Dahlhaus: *Schönberg und andere*, gesammelte Aufsätze über Musik. Mainz, Schott, 1978.

Čelková, Mária: *Nikolaj Andreevič Roslavec a jeho Prvý koncert pre husle a orchester*. Magisterská diplomová práce. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.

Eduard Babasyan, Николай Рославец, Первая Соната, Вторая Соната для фортепиано. Moskva: Muzyka, 1990.

Ferenc, Anna: *Post-Tonal Compositional Method of Nikolay Andreyevich Roslavets: An Analysis of His Five Preludes for Piano*. Diplomová práce, McGill University. 1989.

Gojowy, Detlef: *Die transmentale Sprache der Neuen Musik*. In: *Musik-Konzepte: Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten 32/33*, ed. Heinz-Klaus Metzger – Rainer Riehn. München: Text und Kritik, 1983.

Gojowy, Detlef: *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Laaber-Verlag, 1980.

Gojowy, Detlef: *Nikolaj Andreevič Roslavec, ein früherer Zwölftonkomponist*. *Die Musikforschung* 22, 1969.

Hamilton, Michael *Creating a Universe Through Music: Analysing Attempts At Transcendence by Ives and Scriabin*

Karatygin, Vjačeslav Gavrilovič: *Element formy u Skrjabina* in: Karatygin Vjačeslav Gavrilovič: *Izbrannyje stati*, Moskva/Leningrad 1965.

Karatygin, Vjačeslav Gavrilovič: *Skrjabin*. Moskva 1915.

Kašperov, A. V. (kompilace, ed. a komentář), *A. N. Skryabin. Pis'ma [dopisy]*. Moskva, Muzyka, 1965/2003.

Keprt, Marek: *Hudební řeč Skrjabinova středního tvůrčího období na příkladu skladatelových klavírních poém*. Disertační práce. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.

Lobanova, Marina. "L'eredità die N. A. R. ne campo della teoria musicale". "Musica/Realtà" 12, 1983.

Lobanova, Marina. "Nikolaj Roslawez. Biographie eines Künstlers—Legende, Lüge, Wahrheit". In *Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908–1933*, ed. W. Gruhn, et al. Kassel 1994.

Lobanova, Marina: Das neue System der Tonorganisation von Nikolaj Andreevič Roslavec. In: *Die Musikforschung* 54, 2001.

Lobanova, Marina: Der Fall Nikolaj Roslawez. In: *Die Neue Zeitschrift für Musik*. Nr. 1, 1995.

Lobanova, Marina: *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*. Hamburg 2004.

Lobanova, Marina: *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*. Mit einem Vorwort von György Ligeti. Deutsche Übersetzung von der Marina Lobanova (1995). Peter Lang, 1997.

Lobanova, Marina: *Nikolaj Andrejewitsch Roslawez und seine Zeit*. Mit dem Vorwort zur Erstauflage von György Ligeti, 1997. Druhé, rozšířené vydání. Neumünster: Bockel Verlag, 2021.

Lobanova, Marina: Nikolaj Roslavetz – Ein Schicksal unter der Diktatur. In: *Verfemte Musik: Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts: Dokumentation des Kolloquiums vom 9.–12. Januar 1993 in Dresden*, ed. Joachim Braun – Heidi Tamar Hoffmann – Vladimír Karbusický. Frankfurt am Main: Lang, 1995.

McKnight III, Charles Monroe: Nikolai Roslavets: Music and Revolution. Disertační práce. Cornell University. 1994.

Pavčinskij, Sergej Ezramovič: *Sonatnaja forma proizveděnij Skrjabina*, Moskva 1979.

Roslavec, Nikolaj Andrejevič: Nik. A. Roslavec o sebe i svoem tvorčestve. *Sovremennaja muzyka* 1924. č. 1, s. 132–139.

Roslavec, Nikolaj Andrejevič: On Pseudo-Proletarian Music [O psevdoproletarskoj muzyke]. In: McKnight, 1994. s. 180–192.

Ross, Alex: *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York, Farrar, Straus and Giroux. 2007.

Rubcová, V. V: Předmluva k edici *sonáty č. 8*. Mnichov, 2007. G. Henle.

S. E. Pavčinskij, *Sonatnaya forma proizvedenii Skryabina* [Sonátová forma ve Skryabinově díle]. Moskva, Muzyka, 1979.

Sabanějev, Leonid: *Modern Russian Composers*. New York: International Publishers, 1927.

Sabanějev, Leonid: *Vospominanije o Skryabině*. Druhé vydání. Moskva: Klassika-XXI, 2000.

Schmelz, Peter J. *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw*. New York: Oxford University Press, 2009.

Taruskin, Richard: *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2009.

S. Nicholls, Scriabin's Eighth Sonata: the composer's last word on sonata form. [online] [cit. 27. března 2023]

Dostupné také z: <http://www.scriabin-association.com/skryabins-eighth-sonata-composers-last-word-sonata-form-simon-nicholls> [cit. 27. března 2023]

<https://fugueforthought.de/2016/10/26/nikolai-roslavets-piano-sonata-no-1/> [online] [cit. 27. března 2023]

<https://www.hyperion-records.co.uk/c.asp?c=C509> [online] [cit. 27. března 2023]

<https://grandpianorecords.com/Album/AlbumDetails/GP743-44> [online] [cit. 27. března 2023]

Seznam příloh

Přílohy na přiloženém CD

Příloha 1: Partitura Roslavcovy *Klavírní sonáty č. 1.* dostupné také z:

[https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1_\(Roslavets,_Nikolay\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.1_(Roslavets,_Nikolay))

Příloha 2: Partitura Skrjabinovy *Klavírní sonáty č. 2.* dostupné také z:

[https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.8%2C_Op.66_\(Scriabin%2C_Aleksandr\)](https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.8%2C_Op.66_(Scriabin%2C_Aleksandr))