

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**Katedra muzikologie**

**Nikolaj Andreevič Roslavec a jeho *Prvý koncert pre husle a  
orchester***

Nikolaj Andreevič Roslavec and his *First Concerto for Violin and Orchestra*

Magisterská diplomová práca

Bc. Mária Čelková

Študijný odbor: Muzikológia

Vedúci práce: Mag. Art. Marek Kepřt, Ph.D.

Olomouc 2022

Prehlasujem, že som túto magisterskú diplomovú prácu vypracovala samostatne a uviedla v nej všetky použité zdroje a literatúru.

V Olomouci dňa 23.05.2022

Mária Čelková

Rada by som sa poďakovala Mag. Art. Marekovi Keprtovi, Ph.D. za jeho trpezlivosť, cenné rady a odborné vedenie mojej magisterskej práce. Ďalej by som sa chcela tiež poďakovať Dr. Marine Lobanovej za poskytnutie množstva užitočných informácií, ktoré mi pomohli pri realizácii predkladanej práce.

# OBSAH

ÚVOD .....	5
STAV BĀDANIA.....	6
1 Stručný životopis Nikolaja Andreeviča Roslavca .....	14
2 Kompozičný štýl skladateľa.....	17
3 <i>Nový systém organizácie zvuku</i> .....	24
3.1 <i>Sintetakkord</i> .....	25
3.2 Smerovanie Roslavcovho <i>Nového systému</i> v 20. rokoch 20. storočia.....	28
4 Prierez skladateľovou tvorbou .....	30
5 Nikolaj Andreevič Roslavec: <i>Prvý koncert pre husle a orchester</i> .....	36
5.1 Genéza koncertu .....	36
5.2 Analýza koncertu .....	39
5.3 Prvá časť koncertu – <i>Allegretto giocoso</i> .....	39
5.4 Druhá časť koncertu – <i>Adagio sostenuto</i> .....	61
5.5 Tretia časť koncertu – <i>Allegro moderato; risoluto</i> .....	74
ZÁVER.....	89
RESUMÉ.....	91
SUMMARY.....	91
ZUSAMMENFASSUNG .....	92
ANOTÁCIA .....	94
ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY .....	95
PRÍLOHY .....	101

## ÚVOD

„Nikolaj Roslavec je neobyčajne originálny skladateľ. Hudba je pre neho konštrukcia, organizácia zvukového materiálu, organizácia pomocou vedeckých, takmer racionalistických princípov s plným, nepretržitým vedomím v každom okamihu tvorby“.<sup>1</sup> Týmito slovami Leonid Sabaneev charakterizoval hudbu významného predstaviteľa ruskej hudobnej avantgardy, ktorý vytvoril svoj vlastný kompozičný systém s názvom *Nový systém organizácie zvuku*.

Nikolaj Andreevič Roslavec nebol len hudobným skladateľom a teoretikom, ale významne sa angažoval aj v kultúrnom, vzdelávacom a politickom živote. Orientoval sa v literárnom a výtvarnom umení a dokonca aj sám maloval. Miloval husle a práve pre sláčikové nástroje skomponoval množstvo skladieb. V roku 1925 napísal svoj *Prvý koncert pre husle a orchester*, ktorý som sa rozhodla na základe vlastných preferencií v predkladanej diplomovej práci analyticky spracovať.

Úvodná kapitola práce je stručne venovaná skladateľovmu životopisu, v ktorom poukážem najmä na dôležité životné udalosti ovplyvňujúce formovanie Roslavcovej umeleckej osobnosti. Kompozičný štýl skladateľa v kontexte vývoja umeleckých smerov z prelomu 19. a 20. storočia v Rusku je demonštrovaný v nasledujúcej kapitole. Keďže *Nový systém organizácie zvuku* predstavuje pozoruhodný počín v dejinách hudby, je dôležité načrtnúť aspoň hlavné charakteristiky a vývoj tohto skladateľovho kompozičného systému. Samostatná kapitola je venovaná aj skladateľovej tvorbe, v ktorej sú uvedené aj príklady jeho najvýznamnejších skladieb.

Roslavcovým *Prvým husľovým koncertom* sa zaoberá celá piata kapitola. Spočiatku je priblížená genéza tohto diela a dôležité informácie ohľadom objavu stratenej partitúry v roku 1989. Najrozsiahlejšia kapitola je vlastná analýza skladby, ktorej úlohou bude demonštrovať Roslavcov kompozičný štýl, pričom analýza bude predovšetkým zameraná na skladateľovu prácu s témami a motívmi v jednotlivých častiach. Základnou hypotézou predkladanej práce je miešanie dvoch významných inšpiračných zdrojov, a to tvorby Alexandra Skrjabina a Arnolda Schönberga.

---

<sup>1</sup> Sabaneev, Leonid: Russkie kompozitory. II. Nikolaj Roslavec. In: Wehrmeyer, Andreas: *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991, s. 330.

## STAV BĀDANIA

Nikolaj Andreevič Roslavec<sup>2</sup> bol jedným z najzaujímavejších inovátorov spomedzi všetkých svojich ruských rovesníkov tvoriacich prevažne v prvej polovici 20. storočia. Avšak začiatkom 30. rokov bol skladateľ označovaný ako „persona non grata“ a jeho skladby začali byť odsudzované pre formalizmus. Po Roslavcovej smrti bolo jeho meno doslova vymazané z ruských referenčných zdrojov a toto tabuizovanie trvalo približne až do druhej polovice 20. storočia.

Prvé výskumy Roslavcovej hudby sa začali objavovať predovšetkým v západnej muzikológii. Významné zdroje informácií nám práve poskytujú súhrnné práce o ruskej avantgarde, v ktorých je zmieňované aj o Roslavcovi. Východným materiálom poskytujúci ucelený pohľad o jednotlivých skladateľoch ruskej moderny je práca Leonida Sabaneeva *Modern Russian Composers* z roku 1927.<sup>3</sup> Významnú kapitolu venoval Roslavcovi Larry Sitsky.<sup>4</sup> V jeho knihe z roku 1994 nájdeme biografické údaje a vývoj Roslavcovej skladateľskej reči. Sitsky dopĺňa pojednávanie o Roslavcových skladbách aj notovými ukážkami a na konci kapitoly je zoznam skladateľových diel. Stručnú kapitolu o Roslavcovi nájdeme aj v knihe Richarda Taruskina *On Russian Music*.<sup>5</sup> Autor pojednáva o určitých bizarných udalostiach v Roslavcovom živote, ako dochádzalo k špekuláciám, k odcudzovaniu jeho mena zo strany ruských zdrojov, ale tiež o spore medzi ASM<sup>6</sup> a RAPM<sup>7</sup>. Na pozadí nemeckej muzikológie sa

---

<sup>2</sup> Mená predstaviteľov ruskej hudobnej avantgardy sa častokrát vyskytujú v rôznych tvaroch. V prípade Roslavca sa môžeme stretnúť s tvarmi mena – Roslavets, Roslavec, Roslavetz, Roslawetz, Roslavyets, Roslawez. V tejto diplomovej práci budem používať tvar mena Nikolaj Andreevič Roslavec. Aj samotný skladateľ si písal svoje meno odlišne. Viď Lobanova, Marina: *Nikolaj Andrejewitsch Roslawez und seine Zeit. Mit dem Vorwort zur Erstauflage von György Ligeti*. Neumünster: Bockel Verlag, 2021, s. 43.

<sup>3</sup> Sabaneev, Leonid: *Modern Russian Composers*. New York: International Publishers, 1927.

<sup>4</sup> Sitsky, Larry: *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900-1929*. Westport, CT: Greenwood Press, 1994, s. 38–59.

<sup>5</sup> Taruskin, Richard: *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2009, s. 294–298.

<sup>6</sup> *Asociácia pre súčasnú hudbu* (rus. *Associacija Sovremennoj Muzyki*, ASM) bola organizácia ruských skladateľov, ktorú založil Roslavec na odporúčanie Arthura Louriého (1892–1966) v roku 1923 v Moskve. Vyznačovala sa práve záujmom a propagáciou tvorby vtedajších súčasných sovietskych, ale aj významných západných skladateľov. Jadro tohto združenia tvorili členovia ako Leonid Sabaneev, Nikolaj Mjaskovskij, Leonid Polovinkin, Alexander Mosolov, Dmitrij Šostakovič a iní. Od roku 1924 vydávala ASM časopis *Sovremennaja muzyka*. V 20. rokoch boli práve často vyhrotené diskusie medzi RAPM a moderne orientovanou ASM, ktorá práve spochybňovala niektoré názory na hudbu zo strany proletárskych hudobníkov. ASM oficiálne zanikla v roku 1931.

<sup>7</sup> *Ruská asociácia proletárskych hudobníkov* (rus. *Rossijskaja asociacija proletarskich muzykantov*, RAPM; tiež známa ako *Asociácia proletárskych hudobníkov*, APM a *Všeruská asociácia proletárskych hudobníkov*, VAPM) bola hudobná organizácia, ktorá existovala v Moskve v rokoch 1923–1932. Vznikla z iniciatívy niekoľkých komunistických hudobníkov, ktorých hlavným cieľom bolo zabezpečiť hegemoniu proletariátu v hudbe a to, aby hudba bola dostatočne jasná, prístupná a zrozumiteľná širokým masám. Členovia sa venovali hudobno-vzdelávacej činnosti najmä preto, aby boli vytvorené vhodné podmienky na rozvíjanie proletárskych hudobníkov. Medzi členov organizácie patrili: L.N. Lebedinsky, D.Vasiljev-Buglaj, J.V.Keldyš, M.V.Kovaľ a iní. V roku 1925 sa odštiepila z RAPM ďalšia proletárska organizácia ORKIMD (rus. *Organizacija revoljučinných kompozitorov i muzykal'nych dejatelej*) a v tom istom roku vzniklo ďalšie proletárske združenie známe ako PROKOLL (rus. *Proizvodstvennyj kollektiv studentov Moskovskoj konservatorii*).

stal propagátorom Roslavcovej hudby významný muzikológ Detlef Gojowy. Syntetickou prácou o ruskej avantgarde je jeho publikácia s názvom *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*.<sup>8</sup> Gojowy v nej ponúka komplexný pohľad na problémy ruskej hudobnej kultúry 20. rokov 20. storočia a vytvára obraz o vývoji hudobných trendov a štýlov jednotlivých skladateľov ruskej avantgardy. Taktiež demonštruje Roslavcovu techniku zvukových komplexov, ktorá podľa Gojoweho dosahuje najväčší rozvoj práve v skladateľovom *Prvom husľovom koncerte*. Príspevok Detlefa Gojoweho o Roslavcovi nájdeme aj v edícii *Musik-Konzepte* s názvom *Die transmentale Sprache der Neuen Musik*.<sup>9</sup> Článok je predovšetkým zameraný na Roslavcov systém tónových komplexov a jeho transpozície, ktoré už môžeme pozorovať u Skrjabina. Autor uvádza príklady používania týchto komplexov aj u iných skladateľov v ruskej hudbe. Umelecký obraz o Rusku na prelome 19. a 20. storočia nám poskytuje Maria Deppermann vo svojom rozsiahlom článku *Rußland um 1900: Reichtum und Krise einer Epoche im Umbruch*.<sup>10</sup> Autorka sa zameriava na celkový historický kontext doby, poukazuje na umelecké bohatstvo epochy, množstvo umeleckých prúdov, ďalej približuje inšpirácie skladateľov, ktoré čerpali vo filozofii, výtvarnom umení, v literatúre. Deppermann hovorí o Roslavcovi a Skrjabinovi ako o skladateľoch, ktorí sa vydali samostatnými cestami k atonálnej hudbe dvanásťtónových komplexov. Ďalšou súhrnnou prácou je publikácia Andreasa Wehrmeyera *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*.<sup>11</sup> Autor sa v nej zaoberá nielen konceptami ruských teoretikov ako je Georgij Conjus, Boleslav Javorsky a Aleksej Losev, ale aj kompozičnými systémami Ivana Vyšnegradského a Roslavca. Okrem stručnej Roslavcovej biografie sa Wehrmeyer prostredníctvom analýzy klavírnych diel a piesní zameriava predovšetkým na Roslavcov charakteristický *sintetakkord* a konfrontuje ho so systémami Schönberga a Skrjabina. Wehrmeyer v prílohe uviedol v nemeckom preklade aj niekoľko Roslavcových polemických článkov a taktiež 17 téz nepublikovaného Roslavcovho spisu o jeho kompozičnom systéme. Ucelený obraz o hudbe počas Stalinovej diktatúry, ktorá sa bytostne dotýkala aj Roslavca nám poskytuje Boris Schwarz vo svojej súhrnnej publikácii *Music and Musical Life in Soviet Russia*.<sup>12</sup> V zborníku brnenského hudobnovedného kolokvia

---

<sup>8</sup> Gojowy, Detlef: *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*. Laaber-Verlag, 1980. Ruská verzia vyšla v roku 2006. Vid' Gojowy, Detlef: *Novaja sovetskaja muzyka 20-ch godov*. Moskva: Kompozitor, 2006.

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> Deppermann, Maria: Rußland um 1900: Reichtum und Krise einer Epoche im Umbruch. In: *Musik-Konzepte: Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II*. 37/38, ed. Heinz-Klaus Metzger – Rainer Riehn. München: Text und Kritik, 1984, s. 61–106.

<sup>11</sup> Wehrmeyer, Andreas: *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991.

<sup>12</sup> Schwarz, Boris: *Music and Musical Life in Soviet Russia. Enlarged Edition, 1917-1981*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

z roku 2001 sa zase dočítame o Roslavcovi v kontexte činností organizácii RAPM a ASM.<sup>13</sup> Zaujímavý článok porovnávajúci tvorbu a osobnosť Roslavca s Edisonom Denisovom je od autorky Valerije Cenovy.<sup>14</sup> Nájdeme v ňom okrem iného aj informácie o tom, ako sa Denisov aktívne podieľal na propagovaní skladateľovej tvorby. Upozorníme ešte na jeden aktuálny titul z roku 2021 a to na knihu Gregora Tassieho *The Three Apostles of Russian Music. The Soviet Avant-Garde*.<sup>15</sup> Autor sa v nej venuje trom osobnostiam sovietskej hudby – A. Mosolovovi, G. Popovovi a Roslavcovi. S týmto titulom v práci však nebudem pracovať, nakoľko sa pravdepodobne jedná o plagiát.<sup>16</sup>

Kľúčovým zdrojom informácií o Roslavcovi sú práce ruskej muzikologičky Mariny Lobanovej. Najnovšiu monografiu o Roslavcovi s názvom *Nikolaj Andrejewitsch Roslawez und seine Zeit* publikovala v roku 2021.<sup>17</sup> Práca dokumentuje Roslavcov život, vývoj kompozičného jazyka skladateľa, charakteristiku jeho tvorby, ďalej tiež sumarizuje informácie o rukopisoch, archívnych fondoch a vydaniach Roslavcových skladieb. Marina Lobanova sa predovšetkým opiera o pramene a archívne materiály. Väčšina skladateľových diel bola vydaná vo vydavateľstve *Schott*, na ktorom sa Lobanova aktívne podieľa ako editorka. Medzi niekoľkými analýzami Roslavcových diel obsiahnutých v Lobanovej monografii, sa autorka stručne zaoberá aj analýzou skladateľovho *Prvého husľového koncertu*. V súvislosti s týmto koncertom sa podarilo Lobanovej nájsť orchestrálnu partitúru koncertu dlhodobo považovanú za stratenú. O týchto skutočnostiach pojednáva v hudobnom periodiku *Sovetskaja muzyka*.<sup>18</sup> Dôležité informácie ohľadom znovuobjavenej partitúry a jej vydaní nájdeme tiež v jej článku

---

<sup>13</sup> Edmunds, Neil: The Ambiguous Origins of Socialist Realism and Musical Life in the Soviet Union. In: *Socialist realism and music: [musicological colloquium at the Brno international music festival, 36: Dietrichstein Palace, Congress Hall Brno, 1-3 October 2001]*, ed. Mikuláš Bek, Geoffrey Chew, Petr Macek. Praha: KLP, 2004, s. 115–130.

<sup>14</sup> Cenova, Valerija: Edison Denisov i Nikolaj Roslavec: Paralleli. In: *Russkij avangard i Brjanščina: stati, issledovanija, publikacii*, ed. Mark Belodubrovskij. Brjansk, 1998, s. 20–39.

<sup>15</sup> Tassie, Gregor: *The Three Apostles of Russian Music. The Soviet Avant-Garde*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2021.

<sup>16</sup> Na toto podozrenie ma upozornila Marina Lobanova v mailovej komunikácii dňa 13.01.2022. Autorka uvádza, ako Tassie v obrovských častiach len reprodukoval jej text o Roslavcovi bez citovania. Tiež uviedla, ako sa autor k niektorým informáciám, na ktoré mala Lobanova splnomocnenie nemal ako dostať (súkromné archívy maliarov, rodinné fondy...). Okrem iného sa Tassie podľa nej dopustil aj množstva chýb pri Roslavcových dielach. Vid' Lobanova, Marina: *Roslavec* [elektronická pošta]. Message to: maria.celko92@gmail.com. 13.01.2022 21:33 [cit. 16. apríla 2022]. Osobná komunikácia. V zozname príloh uvádzam s dovoľením autorky aj jej výzvu muzikologickej obci, v ktorej sú uvedené konkrétne príklady pochybenia zo strany Tassieho. Vid' príloha č. 7.

<sup>17</sup> Lobanova, Marina: *Nikolaj Andrejewitsch Roslawez und seine Zeit. Mit dem Vorwort zur Erstauflage von György Ligeti*. Neumünster: Bockel Verlag, 2021. Autorka publikovala predtým dve monografie o Roslavcovi, v nemeckom jazyku v roku 1997 a v ruskom jazyku v roku 2011. V najnovšom druhom rozšírenom vydaní je zahrnutých veľa nových údajov, faktov a informácií týkajúcich sa Roslavcovej biografie, ďalej tiež mýtov a falzifikátov, ktoré vytvorili ideológovia „Veľkého Ruska“.

<sup>18</sup> Lobanova, Marina: Najdennye rukopisi N. Roslavca. *Sovetskaja muzyka*, 1989, č. 10, s. 32.



z roku 1990.<sup>19</sup> Lobanova tiež odhaľuje a interpretuje správnym smerom zatajované, alebo nesprávne uvedené fakty ohľadom Roslavcových diel. Tragický osud Roslavca pod stalinovskou diktatúrou približuje autorka vo svojom príspevku, ktorý nájdeme v zborníku z konferencie *Verfemte Musik: Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts: Dokumentation des Kolloquiums vom 9.-12. Januar 1993 in Dresden*.<sup>20</sup> V ďalšom zborníku z roku 2005 Lobanova poukazuje na to, že aj po rozpade Sovietskeho zväzu dochádzalo k skresľovaniu informácii ohľadom Roslavcovho hudobného odkazu.<sup>21</sup> Podrobnejšiu rekonštrukciu Roslavcovej tvorivej metódy rozpracovala Lobanova vo svojej štúdií *Das neue System der Tonorganisation von Nikolaj Andreevič Roslavec*.<sup>22</sup> Autorka sa pritom opiera o Roslavcove spisy poskytujúce ťažiskové poznatky k skladateľovej koncepcii *Nového systému organizácie zvuku*. Marina Lobanova taktiež stojí za vypracovaním hesla o Roslavcovi v encyklopedickom slovníku *Die Musik und Geschichte und Gegenwart*.<sup>23</sup>

Pozoruhodnou základňou informácií o Roslavcovi je tiež množstvo štúdií publikovaných v odborných periodikách. Boris Schwarz vo svojej štúdií z roku 1965 približuje prieniky a vyrovnávanie sa so Schönbergovou hudbou v Rusku.<sup>24</sup> Michael Spors sa zase prostredníctvom analýzy skladateľových *Trois études* zamýšľa do akej miery Roslavcovo dielo zodpovedá aspiráciám Schönbergovej školy.<sup>25</sup> O Roslavcovom dvanásťtónovom systéme pojednáva vo svojej štúdií Detlef Gojowy.<sup>26</sup> Súčasťou tohto článku je aj zoznam Roslavcových diel doplnený aj o lokalizáciu tlačených kópií jeho skladieb. O systéme tonálnej príbuznosti *sintetakkordov* pojednáva Jaroslav Staniševskij v štúdií z roku 2014.<sup>27</sup> Prevažná väčšina článkov je zameraná na skladateľov neľahký život<sup>28</sup>, kompozičný systém a klavírnú tvorbu.

---

<sup>19</sup> Lobanova, Marina: V redakciju «RMG». *Rossijskaja muzykaľnaja gazeta*, 1990, č. 5, s. 4.

<sup>20</sup> 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, s. 159–176.

<sup>21</sup> Lobanova, Marina: Nicolaj Roslavec und sein tragisches Erbe. In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig* 10, ed. Helmut Loos – Eberhard Möller. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2005, s. 243–274.

<sup>22</sup> Lobanova, Marina: Das neue System der Tonorganisation von Nikolaj Andreevič Roslavec. *Die Musikforschung* 54, 2001, č. 4, s. 400–428.

<sup>23</sup> Lobanova, Marina: Roslavec, Nikolaj Andreevič. In: *Die Musik und Geschichte und Gegenwart: Personenteil 14. Ric-Schön*, ed. Friedrich Blume, Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 2005, sl. 429–434.

<sup>24</sup> Schwarz, Boris: Arnold Schoenberg in Soviet Russia. *Perspectives of New Music* [online]. 1965, 4, č. 1, s. 86–94 [cit. 28. októbra 2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/832529?seq=1>

<sup>25</sup> Spors, Michael: Atonale Musik in Russland um 1914. *Archiv für Musikwissenschaft* 75, 2018, č. 1, s. 61–79.

<sup>26</sup> Gojowy, Detlef: Nikolaj Andreevič Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist. *Die Musikforschung* 22, 1969, č. 1, s. 22–38.

<sup>27</sup> Staniševskij, Jaroslav: Ob odnoj neulovimoj sisteme rodstva: Nikolaj Roslavec i ego teorija ,tonal'nogo rodstva' sintetakkordov. *Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii*, 2014, č. 2, s. 123–135.

<sup>28</sup> Uvedme niektoré štúdie s týmto zameraním: Foreman, Lewis: In Search of a Soviet Pioneer: Nikolai Roslavets. *Tempo*, 1980, č. 135, s. 27–29; McBurney, Gerard: The Resurrection of Roslavets. *Tempo*, 1990, č. 173, s. 7–9; Ferenc, Anna: Reclaiming Roslavets: The Troubled Life of a Russian Modernist. *Tempo*, 1992, č. 182, s. 6–9;

Relevantnou k Roslavcovej husľovej tvorbe je štúdia z roku 2017 od Natalie Devuckajj s názvom *Sintetideja Nikolaja Roslavca v formoobrazovanii Pervogo skripičnogo koncerta*.<sup>29</sup> Určitý obraz o Roslavcovej tvorbe pre sláčikové nástroje nám poskytuje štúdia Anny Ferenc zameraná na Roslavcove violové sonáty<sup>30</sup> a o skladateľových *24 prelúdiách pre husle a klavír* v krátkosti pojednávajú autorky Larisa Kinaš a Darija Mirošnikova.<sup>31</sup> K hodnoteniu *Prvého husľového koncertu* sa často v rozhovoroch vyjadroval už spomínaný Edison Denisov.<sup>32</sup>

Užitočným materiálom o Roslavcovi sú aj zahraničné diplomové a dizertačné práce. Z množstva prác zaoberajúcich sa prevažne skladateľovým kompozičným štýlom a klavírnou tvorbou uvedme nasledujúce práce: demonštráciou Roslavcovho kompozičného systému sa zaoberala Anna Ferenc v jej diplomovej a dizertačnej práci.<sup>33</sup> V diplomovej práci to bolo prostredníctvom analýzy *Piatych prelúdií* pre klavír.<sup>34</sup> Vývoj Roslavcovho štýlu v rokoch 1916–1926 skrze analýzu troch klavírných sonát ponúka dizertačná práca Vivian Hui Wen Wang z roku 2000.<sup>35</sup> David William McIsaac sa vo svojej dizertačnej práci z roku 1986 zaujímal o aspekt výšky a výškovej organizácie zvuku v Roslavcových *Trois compositions* pre klavír.<sup>36</sup> V dizertačnej práci Charlesa Monroa McKnighta s názvom *Nikolai Roslavets: Music and revolution* nájdeme zaujímavý pohľad na skladateľovu kompozičnú techniku v kontexte sovietskej a západnej marxistickej estetickej teórie.<sup>37</sup> Autor taktiež konkrétne poukazuje na Roslavcovu aplikáciu syntetických akordov v *Prvom husľovom koncerte*. Cennou súčasťou tejto práce je aj anglický preklad troch Roslavcových publikovaných článkov – *Pierrot Lunaire by Arnold Schönberg*, *Nik. A. Roslavets on Himself and His Works* a *On Pseudo-Proletarian Music* a taktiež preklad 17 téz Roslavcovho *Nového systému organizácie zvuku*. Z amerického

---

Edmunds, Neil: Music and Politics: The Case of the Russian Association of Proletarian Musicians. *The Slavonic and East European Review* 78, 2000, č. 1, s. 66–89.

<sup>29</sup> Devuckaja, Natalija: Sintetideja Nikolaja Roslavca v formoobrazovanii Pervogo skripičnogo koncerta. *Problemy muzykal'noj nauki* [online]. 2017, 28, č. 3, s. 50–58 [cit. 3. decembra 2021]. Dostupné z: <https://web.s.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=7e69c52a-51a2-4c43-99c7-c25d7b0e6e5c%40redis>

<sup>30</sup> Ferenc, Anna: Nikolai Roslavets and His Viola Sonatas. *Journal of the American Viola Society* 16, 2000, č. 2, s. 15–27.

<sup>31</sup> Kinaš, Larisa – Mirošnikova Darija: Filozofsko-kulturologičeskoe osmyslenie muzykal'nogo tvorčestva N. A. Roslavca v kontekste otečestveboj muzykal'noj kul'tury načala XX. veka. *Nauka. Iskusstvo. Kul'tura* 13, 2017, č. 1, s. 24–28.

<sup>32</sup> Pantielev, Grigorij: Ne ljublju formal'noe iskusstvo... . *Sovetskaja muzyka* 12, 1989, s. 12–20.

<sup>33</sup> Ferenc, Anna: *Investigating Russian Musical Modernism: Nikolai Roslavets and his New System of Tone Organisation*. Ann Arbor, 1993. Dizertačná práca. University of Michigan.

<sup>34</sup> Ferenc, Anna: *The Post-Tonal Compositional Method of Nikolay Andreyevich Roslavets: An Analysis of his Five Preludes for Piano*. Montreal, 1989. Diplomová práca. McGill University.

<sup>35</sup> Wang, Vivian Hui Wen: *The Three Piano Sonatas of Nikolai A. Roslavets*. Boston University, 2000. Dizertačná práca. University Microfilms International.

<sup>36</sup> McIsaac, David William: *Aspects of pitch and pitch-class organization in Nikolai Roslavets's Trois compositions pour piano (1914)*. Vancouver, 1986. Dizertačná práca. University of British Columbia.

<sup>37</sup> McKnight, Charles Monroe: *Nikolai Roslavets: Music and revolution*. Ithaca, 1994. Dizertačná práca. Cornell University Press.

prostredia je aj práca Terryho B. Ewella z roku 1994 s názvom *At the vanguard of Russian musical modernism: Nikolai Andreevich Roslavets*.<sup>38</sup> Spomeňme tiež prácu z ruského prostredia, kde sa autorka Taťjana Viktorovna Černyš snaží jednak o pochopenie odkazu Nikolaja Roslavca v kontexte ruskej umeleckej kultúry 20. storočia, a jednak približuje kompozičný jazyk a štýl skladateľa prostredníctvom analytických náhľadov na niektoré konkrétne Roslavcove diela.<sup>39</sup> Kapitulu o Roslavcovi nájdeme aj v ďalšej ruskej dizertačnej práci s názvom *Russkij avangard načala XX veka: nekotorye muzykal'no-estetičeskie tendencii i principy*, ktorej autorkou je Anna Michajlovna Gosteva.<sup>40</sup> Francúzska muzikologička Louisa Martin-Chevalier, ktorej muzikologická doména je ruská hudba 20. storočia sa vo svojej dizertačnej práci zaoberala Roslavcovými vokálnymi skladbami.<sup>41</sup> Nikolaj Roslavec je predmetom záujmu aj v ukrajinskej muzikológii. Ukrajinská muzikologička Oľga Komenda sa vo svojej dizertačnej práci zaoberá skladateľovými tvorivými úspechmi v kontexte ukrajinskej hudobnej kultúry.<sup>42</sup> Roslavcovu violovú sonátu z roku 1926 rozoberá v dizertačnej práci Mary Watson Harrah.<sup>43</sup> Analýzu *Prvého husľového koncertu* predkladá práca z Ruského konzervatória s názvom *Koncert dlja skriпки s orkestrom N. Roslavca i ego mesto v tvorčeskom nasledii kompozitora*.<sup>44</sup> Autorkou tejto dizertačnej práce je Ajna Pučina a vedúci práce bol ruský skladateľ a propagátor Roslavcovej hudby Edison Denisov. Žiaľ musíme konštatovať, že i napriek vyžiadaniu práce či už prostredníctvom medziknižničnej výpožičnej služby, alebo mojej osobnej žiadosti nám táto práca nebola sprístupnená.<sup>45</sup> Problematické je sa dostať aj

---

<sup>38</sup> Ewell, Terry Barnard: *At the Vanguard of Russian Musical Modernism: Nikolai Andreevich Roslavets*. Seattle, 1994. Dizertačná práca. University of Washington.

<sup>39</sup> Černyš, Taťjana Viktorovna: *Tvorčestvo N. Roslavca v kontekste razvitija otečestvennoj muzyki XX veka*. Jekaterinburg, 2000. Dizertačná práca. Ural'skaja ordena Krasnogo Znameni gosudarstvennaja konservatorija imeni M.P. Musorgskogo.

<sup>40</sup> Gosteva, Anna Michajlovna: *Russkij avangard načala XX veka: nekotorye muzykal'no-estetičeskie tendencii i principy*. Moskva, 2016. Dizertačná práca. Rossijskaja akademija muzyki imeni Gnesinych.

<sup>41</sup> Martin-Chevalier, Louisa: *Nikolaj Roslavec : le musicien « forgeron » de la Révolution d'Octobre. Ses oeuvres pour voix et piano (1909–1931)*. Saint-Denis, 2017. Dizertačná práca. Université Paris 8.

<sup>42</sup> Komenda, Oľga: *Tvorčist' M. Roslavca v konteksti stanovlennja muzičnogo modernizmu*. Kyjev, 2004. Dizertačná práca. Institut mistectvoznavstva fol'kloristiki ta etnologiji im. M.T. Riľ's'kogo nacional'noji akademini nauk Ukrajini.

<sup>43</sup> Harrah, Mary Cameron Watson: *The sonata for viola and piano (1926) of Nikolai Andreyevich Roslavets: A historical examination, analysis and performer's guide*. Tempe, 2005. Dizertačná práca. Arizona State University.

<sup>44</sup> Pučina, Ajna: *Koncert dlja skriпки s orkestrom N. Roslavca i ego mesto v tvorčeskom nasledii kompozitora*. Moskva, 1981. Diplomová práca. Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni P. I. Čajkovskogo.

<sup>45</sup> Odôvodnenie zo strany Vedeckej hudobnej knižnice Moskovského konzervatória bolo nasledovné: „You wanted to get a graduate job. Requests for these works by readers of our library are strictly taken into account and are fulfilled only if they have a visa from the Vice-Rector for Science of the Moscow Conservatory in order to avoid plagiarism. This is because the graduate's work is not protected by copyright laws in the same way as the dissertation. For a number of technical reasons, our library does not have an electronic document delivery department“. Vid' Dedyukina Lyudmila: *Roslavec* [elektronická pošta]. Message to: maria.celko92@gmail.com. 20. 12. 2021 14:47 [cit. 16. apríla 2022]. Osobná komunikácia.

k dizertačnej práci Jonathana A. Powella s názvom *After Scriabin: Six Composers and the Development of Russian Music* z roku 1999.<sup>46</sup>

Napriek tomu, že povedomie o Roslavcovi v zahraničí rastie, tak v prostredí česko-slovenskej muzikológie sa meno tohto predstaviteľa ruskej hudobnej avantgardy nespomína veľmi často. V odborných periodikách nájdeme o skladateľovi niekoľko článkov a meno Roslavec sa marginálne spomína aj v diplomových prácach.<sup>47</sup> V slovenskej muzikológii bol Roslavec predmetom záujmu v článkoch Zuzany Martinákovovej. V roku 1997 sa zaoberala modalitou vo vzťahu k Roslavcovej tvorbe<sup>48</sup>, ďalej v roku 2001 autorka popisuje pluralitu umeleckých smerovaní v 20. rokoch 20. storočia. V kontexte načrtnutia situácie v Rusku píše o Roslavcovi a Mosolovovi ako o skladateľoch zatlačených do úzadia.<sup>49</sup> O osude sovietskej hudobnej avantgardy sa dozvedáme aj v dvoch rozhovoroch s Edisonom Denisovom uverejnených v časopise *Hudobný život*. Podrobnejšie informácie poskytuje predovšetkým článok z roku 1989.<sup>50</sup> V českom hudobnom periodiku *Hudební rozhledy* sa v roku 1969 objavila preložená štúdia už spomínaného nemeckého muzikológa Detlefa Gojoweho s názvom *Raný dodekafonik Nikolaj Andrejevič Roslavec*.<sup>51</sup>

Z Roslavcovej vlastnej publikačnej činnosti sú kľúčové predovšetkým jeho muzikologické spisy. Určité skladateľove komentáre z hľadiska hudobnej teórie sa nachádzajú v článku *Družestvennyj otvet Ars. Avraamovu* z roku 1915.<sup>52</sup> V roku 1923 bol publikovaný v časopise *K novym beregam* Roslavcov článok oceňujúci kompozičný štýl Arnolda Schönberga. Tento rozsiahlejší Roslavcov článok *Lunnyj P'ero Arnol'da Šenberga* v nemeckom preklade s úvodom a komentárom Mariny Lobanovej sa objavil v nemeckom periodiku *Dissonanz* v roku 1999.<sup>53</sup> Skladateľ v tejto eseji nahliada na Schönbergovho *Pierrota*

---

<sup>46</sup> Powell, Jonathan Anthony: *After Scriabin: Six Composers and the Development of Russian Music*. University of Cambridge, 1999. Dizertačná práca. Faculty of Music.

<sup>47</sup> Určité dôležité životné okolnosti Roslavcovho života späté so skladateľom Arthurom Louriém a jeho činnosťou v ASM v Rusku dokumentuje Alexandra Švehlová v jej práci zameranú na klavírnu tvorbu Arthura Louriého. Viď Švehlová, Alexandra: *Klavírna tvorba Arthura Vincenta Louriého do roku 1921*. Olomouc, 2016. Bakalárska práca. Univerzita Palackého v Olomouci. Autorka pokračovala vo svojom záujme o zabudnutú ruskú avantgardu i naďalej. V súvislosti s dvanásťtónovou technikou kompozície sa marginálne objavuje Roslavec aj v jej diplomovej práci. Viď Švehlová, Alexandra: *Nikolaj Obuchov a jeho klavírna tvorba*. Olomouc, 2018. Magisterská práca. Univerzita Palackého v Olomouci.

<sup>48</sup> Martináková, Zuzana: Modalita vo vzťahu k hudbe 20. storočia. Predbehol Roslavec Schönberga s dodekafonickou metódou? *Hudobný život* 29, 1997, č. 20, s. 8.

<sup>49</sup> Martináková, Zuzana: Neoklasicizmus – súčasť umeleckých tendencií nového realizmu? *Hudobný život* 33, 2001, č. 5, s. 36–39.

<sup>50</sup> Il'čenkova, Oľga: Edison Denisov šesťdesiatročný. *Hudobný život* 21, 1989, č. 8, s. 10–11.

<sup>51</sup> Gojowy, Detlef: Raný dodekafonik Nikolaj Andrejevič Roslavec. *Hudební rozhledy* 22, 1969, č. 20, s. 632–635.

<sup>52</sup> Roslavec, Nikolaj A.: Družestvennyj otvet Ars. Avraamovu. In: Wehrmeyer, Andreas: *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991, s. 327–328.

<sup>53</sup> Roslavec, Nikolaj A.: «Pierrot Lunaire» von Arnold Schönberg [Lunnyj P'ero' Arnol'da Šenberga]. Nemecký preklad s úvodom a komentárom Marina Lobanova. *Dissonanz (Lausanne)*, 1999, č. 61, s. 22–27.

v mnohých ohľadoch práve z ducha konštruktivismu, ktorým sa v tomto období intenzívne zaoberal. V *Dissonanz* sa v roku 1997 objavil aj preklad Roslavcovho článku *Gde russkie kompozitory?*.<sup>54</sup> Kritické hodnotenie proletárskej hudby skladateľ predniesol vo svojom spise *O psevdo-proletarskoj muzyke* z roku 1926.<sup>55</sup> O rok neskôr sa objavili aj Roslavcove dva články *Nazad k Betchovenu*<sup>56</sup> a *Sovetskaja muzyka*.<sup>57</sup> Roslavec počas svojho života nepublikoval celý popis svojho *Nového systému organizácie zvuku*.<sup>58</sup> V literatúre sú dostupné len preklady 17 téz predstavujúce zhrnutie obsahu tohto systému.<sup>59</sup> Vo svojom článku z roku 1924 *Nik. A. Roslavec o sebe i svoem tvorčestve* načrtáva hlavné prvky svojho systému, ktorého jadro tvorí *sintetakkord*.<sup>60</sup> Najaktuálnejšie informácie o osude Roslavcových rukopisoch nám podáva Marina Lobanova vo svojej monografii z roku 2021. Krátko po skladateľovej smrti jeho byt vyšetroval oddiel agentov KGB a bývalí „proletárski hudobníci“. Nájdene rukopisy skonfiškovali a odvtedy zmizli bez stopy.<sup>61</sup> Niektoré rukopisy sa stratili v Záporoží na Ukrajine, ďalšiu časť sa podarilo zachrániť skladateľovej vdove Mariji Vassiljevnej Filippovej, ktoré sú v súčasnosti uložené v moskovskom *Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva*.<sup>62</sup> Časť materiálov si ponechal tiež Roslavcov žiak Pjotr Vassiljevič Teplov a v súčasnosti sa tieto rukopisy nachádzajú v archíve *Rossijskij nacional'nyj muzej muzyki*.<sup>63</sup> Lobanova jednak uvádza kompletný zoznam Roslavcových diel, a taktiež uvádza informácie o archívnych fondoch a jednotlivých vydaniach.<sup>64</sup> V súčasnosti sú skladateľove diela vydávané v nemeckom vydavateľstve *Schott Musik International / Kompositor International*. Predtým boli diela publikované v Moskve – *Sovetskij kompozitor, Muzsektor Gosizdata, W.Grosse, Muzyka*, vo Viedni v *Universal Edition* a v *Sikorski* v Hamburgu.

---

<sup>54</sup> Roslavec, Nikolaj A.: Wo stehen die russischen Komponisten? [Gde russkie kompozitory?]. Nemecký preklad a komentár Marina Lobanova. *Dissonanz*, 1997, č. 52, s. 12.

<sup>55</sup> Anglický preklad vid' Roslavec, Nikolaj A.: On Pseudo-Proletarian Music [O psevdo-proletarskoj muzyke]. In: McKnight, Charles Monroe: *Nikolai Roslavets: Music and revolution*. Ithaca, 1994. Dizertačná práca. Cornell University Press, s. 251–266.

<sup>56</sup> Roslavec, Nikolaj A.: Nazad k Betchovenu. *Rabis* 91, 1927, č. 49, s. 3–4.

<sup>57</sup> Roslavec, Nikolaj A.: Sovetskaja muzyka. *Rabis* 85, 1927, č. 43, s. 7–8.

<sup>58</sup> Autograf s názvom *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavaniya teorii kompozicii* je v súčasnosti uložený v RGALI. Vid' Lobanova 2021: 292.

<sup>59</sup> V tejto diplomovej práci budem pracovať s nemeckým prekladom. Vid' Roslavec, Nikolaj A.: Neues System der Tonorganisation und neue Unterrichtsmethoden der Kompositionstheorie. Thesen. [Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavaniya teorii kompozicii. Tezisy.]. In: Wehrmeyer, Andreas: *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991, s. 317–322.

<sup>60</sup> Roslavec, Nikolaj A.: Nik. A. Roslavec o sebe i svoem tvorčestve. *Sovremennaja muzyka* 1924, č. 1, s. 132–139.

<sup>61</sup> Lobanova 2021: 181.

<sup>62</sup> Tamtiež: 13–14. Inštitúcia používa od roku 1992 medzinárodnú skratku RGALI (predtým sa uvádzala skratka CGALI, alebo TsGALI), ktorá sa bude vyskytovať aj v tejto práci.

<sup>63</sup> Tamtiež: 14. Múzeum sa v súčasnosti uvádza pod skratkou RNMM. Predtým bola používaná skratka BMOMK im. M. I. Glinki.

<sup>64</sup> Lobanova 2021: 378–390.

# 1 Stručný životopis Nikolaja Andreeviča Roslavca

Nakoľko predmetom tejto diplomovej práce je predovšetkým analýza skladateľovho *Prvého husľového koncertu*, v životopise načrtnem len dôležité míľniky, ktoré sa premietli aj do skladateľovej tvorby a ktoré boli dôležité z hľadiska formovania Roslavcovej umeleckej osobnosti. Pri rekonštrukcii skladateľovho života je dôležitým východným materiálom práve aktuálna monografia Mariny Lobanovej opierajúca sa predovšetkým o pramene.<sup>65</sup>

Nikolaj Andreevič Roslavec sa narodil 4. januára 1881 (podľa juliánskeho kalendára 23. decembra 1880) v meste Suraž, alebo v okolí (Černigovská gubernia, Rusko). V rokoch 1902–1912 študoval kompozíciu u Sergeja N. Vasilenka (1872–1956), kontrapunkt, fúgu a teóriu u Alexandra A. Il'inského (1859–1920) a Michaila Ippolitova-Ivanova (1859–1935) a husle u českého huslistu Jana Hřímálého (1844–1915) na Moskovskom konzervatóriu. Štúdium kompozície skladateľ úspešne absolvoval so svojim mystériom *Nebo i Zemlja*, ktoré bolo ocenené veľkou striebornou medailou.<sup>66</sup> Pred revolúciou bol Roslavec spisovateľom na voľnej nohe a veľmi skladateľa podporovali jeho svokrovci Langovci. Alexej Langovoj, veľký zberateľ obrazov, milovník umenia a mecenáš bol mimoriadne otvorený vplyvom ruskej secesie. Rodina Langovcov, v ktorej Roslavec žil, mala priaznivý vplyv na formovanie jeho umeleckej osobnosti.<sup>67</sup>

Po februárovej revolúcii v Rusku sa objavila kultúrno-osvetová organizácia *Proletkul't*.<sup>68</sup> Roslavec bol jedným z aktívnych predstaviteľov tohto hnutia, viedol sekciu – *Repertoár a vydavateľstvo* v hudobnom oddelení.<sup>69</sup> Od roku 1919 bol vymenovaný za predsedu vedenia moskovskej guberniálnej pobočky *Vserabis (Všeruský zväz umeleckých pracovníkov)*.<sup>70</sup> Lobanova uvádza, že v tom istom roku sa začala aj Roslavcova činnosť v rámci ASM.<sup>71</sup> V roku 1921 sa stal Roslavec profesorom na Charkovskej hudobnej akadémii na Ukrajine. Zároveň sa

---

<sup>65</sup> Roslavec napísal v roku 1924 autobiografickú esej o svojom živote a diele. Avšak tento spis uvádza len čiastočne informácie správne. Bolo to z toho dôvodu, že skladateľ v 20. rokoch musel maskovať svoj pôvod pred proletárskymi hudobníkmi. Ak by nepreukázal svoj pôvod z chudobnej roľníckej rodiny, tak by pravdepodobne nemohol v 20. rokoch zastávať žiadnu zo svojich funkcií. V tejto eseji sa okrem iného spomína aj miesto narodenia Duschatin, čo je síce neďaleko mesta Suraž, kde sa mohol so svojou rodinou skladateľ pohybovať, ale obidve mestá boli v čase skladateľovho života súčasťou ruskej Černigovskej gubernie. Je preto nesprávne označovať Roslavcovu vlasť ako rusko-ukrajinsko-bieloruské pohraničie. Vid' Lobanova 2021: 47–51.

<sup>66</sup> Tamtiež: 57.

<sup>67</sup> Skladateľova prvá manželka sa volala Natalija A. Roslavec, rod. Langovaja (1888–1957). Roslavec sa ale neskôr druhýkrát oženil. Vid' Lobanova 2021: 61–63.

<sup>68</sup> *Proletkul't* (proletárske kultúrno-osvetové organizácie) existoval v rokoch 1917–1932. Toto hnutie sa usilovalo o rozvoj kultúry a umenia so zameraním na proletariát.

<sup>69</sup> Lobanova 2021: 75.

<sup>70</sup> *RABIS*, alebo *Sorabis*, od roku 1924 premenovaná na *Vserabis* bola organizácia združujúca všetkých umeleckých pracovníkov.

<sup>71</sup> Vid' pozn. č. 6.

stal vedúcim oddelenia pre umelecké vzdelávanie ukrajinského *Narkompros*.<sup>72</sup> O dva roky neskôr sa skladateľ usadil v Moskve a stal sa politickým redaktorom hlavného repertoárového výboru *Glavlit*<sup>73</sup>, spadajúci ako jedna zo sekcií pod *Narkompros*. Od roku 1924 bol Roslavec vedúcim politického oddelenia sovietskeho Štátneho vydavateľstva *Gosizdat*, z ktorého v roku 1930 odstúpil.<sup>74</sup>

Ku koncu 20. rokov 20. storočia začal byť skladateľ napádaný pre presadzovanie svojho modernistického postoja v hudbe a obraňovanie atonálnej hudby, ktorá bola veľmi vzdialená predstavám RAPM.<sup>75</sup> Vo vývoji sovietskej kultúry v tomto období 20. rokov dochádzalo k neustálym konfrontáciám medzi „proletárskym“ a „neproletárskym“ prúdom.<sup>76</sup> Lobanova uvádza citáciu z časopisu *Muzykal'naja Nov*, v ktorom z koláže Leninových výrokov o umení si proletárski hudobníci urobili mantru a neustále z nej vychádzali práve pri útokoch na súčasníkov. Umenie má podľa nich splňať nasledovné: ‚Das Schöne muss bewahrt werden, es soll als Muster dienen, von ihm ausgegangen werden, sogar wenn es »alt« ist. (...) Es geht über meine Kräfte, Werke des Expressionismus, Futurismus, Kubismus und anderer »Ismen« für die höchste Offenbarung eines schöpferischen Genies zu halten. Ich verstehe sie nicht. (...) Die Kunst gehört dem Volke. Sie sollte ihre tiefsten Wurzeln in der breiten Masse der arbeitenden Klassen haben.‘<sup>77</sup> V druhej polovici 20. rokoch začal RAPM a ORKIMD pracovať na odstránení „buržoáznej kultúry“. RAPM v jednom so svojich manifestov kritizoval aj súčasnú umeleckú hudbu, ktorú obhajovala a propagovala práve ASM.<sup>78</sup> Roslavec sa tiež vo svojich článkoch vyjadril, že hudba nie je ideológia a kriticky hodnotil niektoré vyhlásenia RAPM.<sup>79</sup> Lobanova tiež napríklad uvádza, ako skladateľ požadoval podrobnú sociologickú analýzu poslucháčov, na ktorých sa mala vykonávať vzdelávacia činnosť, čím sa radikálne odlišoval od proletárskych hudobníkov, ktorí skôr hľadali hudbu pre „neexistujúceho proletárskeho poslucháča“ a neskôr bola aj samotná sociológia označená za „buržoázny výmysel“.<sup>80</sup>

---

<sup>72</sup> *Ludový komisariát pre vzdelávanie RSFSR (Narkompros alebo tiež Narodnyj komissariat prosveščenijsja)* bol štátny orgán Ruskej sovietskej republiky, ktorý v 20. a 30. rokoch 20. stor. kontroloval takmer všetky kultúrne a humanitárne oblasti: školstvo, veda, múzeá, divadlá, kiná, knihovníctvo a iné. Organizácia vznikla v roku 1918 a za predsedu komisie bol vymenovaný A. Lunačarskij. V roku 1946 sa *Narkompros* transformoval na Ministerstvo školstva RSFSR.

<sup>73</sup> *Hlavné riaditeľstvo pre literatúru a vydavateľstvo* (oficiálna skratka *Glavlit*) bol vládny orgán Zväzu sovietskych socialistických republík, ktorý v rokoch 1922 až 1991 cenzuroval tlačené diela a chránil štátne tajomstvá v médiách.

<sup>74</sup> Lobanova 2021: 80.

<sup>75</sup> Vid' pozn. č. 7.

<sup>76</sup> Lobanova 2021: 103.

<sup>77</sup> cit. podľa Lobanova 2021: 121.

<sup>78</sup> Edmunds 2000: 76.

<sup>79</sup> Vid' Roslavec 1994: 180–192.

<sup>80</sup> Lobanova 2021: 125.

Roslavcove aktivity začali byť napádané a dokonca bol skladateľ zo strany proletárskych hudobníkov označený ako „prehňtý produkt buržoáznej spoločnosti“ a tým že ho „izolujú od sovietskej hudobnej scény ochránia tak spoločnosť pred deštruktívnym vplyvom takýchto teoretikov“.<sup>81</sup> Roslavec bol obvinený z „protitriedneho“, formalistického správania a v otvorenom liste skladateľa Viktor Belyj, Alexandr Davidenko, Marián Koval' a iní označili Roslavcove aktivity za sabotáž.<sup>82</sup> Vyvrcholenie tejto kritiky nastalo začiatkom 30. rokov. Roslavec nemohol pracovať ako redaktor, prišiel tiež o miesto vedúceho hudobnej sekcie v *Tea-Kino-Pečať*. Lobanova tiež uvádza na základe archívnych materiálov, že skladateľ napísal kajúčne vyhlásenie, v ktorom priznal, že urobil „politické chyby“ a zriekol sa svojej minulosti. Bola to však jediná možnosť pre Roslavca ako zostať nažive.<sup>83</sup>

V roku 1931 Roslavec odišiel do uzbeckého Taškentu, kde pôsobil ako dirigent, skladateľ a riaditeľ hudobného divadla. Prevzal aj funkciu hudobného riaditeľa Rozhlasového centra Uzbeckej republiky. Skomponoval tu okrem iného aj prvý uzbecký balet *Pachta / Chlopok* (1931–1932).<sup>84</sup>

Roslavcovi vypršala zmluva v taškentskom divadle v roku 1933 a vrátil sa do Moskvy. Skladateľ sa zamestnal ako učiteľ na Štátnej hudobnej polytechnike, ďalej tiež vyučoval na kurzoch pre vojenských dirigentov na Hudobnej polytechnike a Vojenskej akadémii. Prešiel aj inými inštitúciami, ale udržal sa tam veľmi krátko.<sup>85</sup> V 30. rokoch bol skladateľ nútený komponovať aj tzv. ľahkú hudbu (masové piesne, zbory), v ktorej sa strácala Roslavcova osobnosť.<sup>86</sup> Pre skladateľa to boli smutné a ponižujúce roky. V roku 1939 sa skladateľov zdravotný stav zhoršil, dostal mŕtvicu, čo viedlo k strate reči a k ochrnutiu polovice tela. Aj napriek vojne a ťažkým životným okolnostiam Roslavec chcel zostať v Moskve, kde 23. augusta 1944 zomrel. Skladateľ je pochovaný na Vagankovskom cintoríne v Moskve. Vdova po skladateľovi sa druhýkrát vydala a tak hrob zostal dlhodobo neutržiavaný.<sup>87</sup> V roku 1987 skladateľova neter Jefrossinija Roslavec spolu s Marinou Lobanovou podnikli prvé kroky na

---

<sup>81</sup> cit. podľa Gojowy 1969: 35.

<sup>82</sup> Lobanova 2021: 164.

<sup>83</sup> Tamtiež: 164–165. Autorka o napádaní skladateľa zo strany RAPM pojednáva aj vo svojom krátkom článku *Der Fall Nikolaj Roslawec*. Vid' Lobanova 1995: 40–43.

<sup>84</sup> Lobanova 2021: 173. Ostatné skladateľove uzbecké skladby budú spomenuté v kapitole o tvorbe.

<sup>85</sup> Roslavec bol prepustený vždy na vlastnú žiadosť, čo vtedy v Sovietskom zväze zvyčajne neznamenal dobrovoľné rozhodnutie odísť, ale skôr vnútenú povinnosť uvoľniť miesto. Navyše, po prepustení z predchádzajúceho zamestnania nastávali problémy s ďalším zamestnaním. V prípade Roslavca to bolo podľa Lobanovej nasledovne: „jeho situácia bola obzvlášť tragická, pretože bol „očistený“, čo najčastejšie viedlo k odmietnutiu nového zamestnania. Ak človek nemal prácu, bol odsúdený do väzenia za to, že nebol falošný. Roslavec nebol dlho zamestnaný, pretože bol očistený za „politické chyby“; objasnenie tejto záležitosti automaticky viedlo k ďalším prepusteniam“. Vid' Lobanova 2021: 177–178.

<sup>86</sup> Tamtiež: 179–180.

<sup>87</sup> Tamtiež: 181.



obnovu Roslavcovho hrobu. Avšak ako píše autorka, ešte stále v Zväze sovietskych skladateľov niekoľkokrát počuli: „Roslawez je jedným z ľudí, ktorých hroby by mali byť zničené“. <sup>88</sup> Až v roku 1990 bol moskovský Vagankovský cintorín po dlhom boji nútený obnoviť skladateľov hrob. <sup>89</sup>

## 2 Kompozičný štýl skladateľa

Maria Deppermann výstižne charakterizuje kultúrnu atmosféru Ruska na prelome storočí: „Das kulturelle Leben Rußlands nahm um 1900 einen bisher nicht gekannten Aufschwung. Zeitschriften und Verlage wurden gegründet, Ausstellungen und Konzerte zogen das bildungshungrige Publikum der Hauptstädte an, musikalische, literarische und kunstinteressierte Gesellschaften fanden sich zusammen, das Repertoire der neu entstehenden Theater brachte die russische und europäische neueste Dichtung auf die Bretter, ein Geschmackswandel erfaßte die aufgeschlossenen Kreise der russischen Publikums, vor allem die gebildete Jugend, aber durchaus auch die ‚Revolutionäre im Lager der Väter‘“. <sup>90</sup> Pre začiatok 20. storočia bola tiež príznačná mimoriadna pluralita umeleckých štýlov, kultúry, kompozičných systémov, umeleckých prostriedkov. V prípade Nikolaja Roslavca je ťažké určiť štýlové dominanty jeho hudby. Skladateľova tvorba býva často spájaná s tvorbou Skrjabina, Debussyho, Schönberga a ďalších, avšak, ako uvádza Lobanova: „Nicht nur die Kontakte mit den Stilen dieser Tonkünstler sind wesentlich, sondern auch der ständige Streit, der Kampf, den der Komponist sein Leben lang mit ihren Stilen führte. Um Roslawez zu verstehen, sollten wir seine Musik sowohl im Gleichklang als auch im Widerstand zu seiner Zeit empfinden“. <sup>91</sup> Priblížme teda určité analógie medzi skladateľovou tvorbou a tvorbou týchto jednak spomínaných skladateľov, ale tiež jednotlivých avantgardných smerov z výtvarného a literárneho umenia, ktoré sa premietli do Roslavcovej tvorby.

Keď nahliadneme do Roslavcovho tvorivého odkazu môžeme vidieť jeho spojenie so symbolizmom. Symbolistické predstavy boli obsiahnuté najmä v skladateľových vokálnych skladbách na básne známych symbolistov, ako bol V. Brjusov, A. Blok, K. Balmont, V. Ivanov a ďalší, ale tiež v symfonickej tvorbe. Symfonická báseň *Na smert' zemli* (1919) vznikla na slová Julesa Laforgue a *Čelovek i more* (1921) zase podľa slov Charlesa Baudelaira. Žiaľ, obidve skladby sú stratené. <sup>92</sup> Podľa Anny Gostevy sa „Roslavcovi podarilo hladko spojiť

---

<sup>88</sup> Lobanova 2021: 18.

<sup>89</sup> Tamtiež: 18.

<sup>90</sup> Deppermann 1984: 67.

<sup>91</sup> Lobanova 2021: 197.

<sup>92</sup> Tamtiež: 378–379.

konštruktívny racionalizmus avantgardy so sofistikovanosťou a rafinovanosťou symbolizmu. Avantgarda tak získala týmto spojením so symbolizmom hlbšie estetické zafarbenie“.<sup>93</sup>

Roslavec predpokladal, že jeho kompozičné metódy a princípy budú porovnávané so Skrjabinom a Schönbergom. Skladateľ obhajoval svoju nezávislosť na Skrjabinovi, ako dôkaz mali slúžiť dátumy jeho prác, ale ako sám hovorí, ak je skutočne potrebné hovoriť o porovnávaní, tak potom mu je bližší ruský skladateľ ako Schönberg, s ktorého dielami sa zoznámil až pomerne neskoro.<sup>94</sup> Roslavcovu kompozičnú originalitu podporoval aj jeho prvý kritik Nikolaj Mjaskovkij. S niektorými Skrjabinovými skladbami stručne zmienil podobnosť vo svojej recenzii na Roslavcove diela *Tri sočinenija dlja penija i fortepiano* (1913) a *Grustnye pejzaži* (1913), ale vzápätí dodal: „Und dennoch spürt man, dass es hier um etwas anderes geht. Die Harmonik Roslawez' entspringt anderen Quellen als die Skrjabinsche: Es hat den Anschein, als beruhe sie nicht auf dem Prinzip harmonischer Obertöne. Und doch beruht sie auf einem Prinzip, dass mit einer nachdrücklichen, eisernen Logik durchgeführt wird. Eines ist sicher: die Werke Roslawez' sind überaus organisch, einheitlich und eigenartig“.<sup>95</sup> Prejav súdržnosti s týmto vyjadrením ukázal aj Leonid Sabaneev v roku 1927 keď napísal: „N. Roslavyets stands alone in the group of contemporary Russian composers living and working amid post-revolutionary conditions“.<sup>96</sup> Vzápätí však dodáva, že „(...) Roslavyets must be classed officially as the closest to Skryabin. (...) Roslavyets began where Skryabin ended, proclaiming a new musical catechism of a purely formal character, and constructing a new theory of harmonies which was to replace the old“.<sup>97</sup> Mnoho štúdií a dizertačných prác sa zaoberá porovnávaním kompozičného štýlu Skrjabina a Roslavca. Na určité štrukturálne analógie medzi Roslavcovými *Piatimi prelúdiami* (*Cinq préludes*, 1919–1922) a Skrjabinovou klavírnou tvorbou zo stredného obdobia poukazujú vo svojich dizertačných prácach aj Anna Ferenc<sup>98</sup> a Tat'jana Černyš.<sup>99</sup>

---

<sup>93</sup> Gosteva 2016: 47.

<sup>94</sup> Roslavec 1924: 135–136.

<sup>95</sup> cit. podľa Lobanova 2021: 198–199.

<sup>96</sup> Sabaneev 1927: 201.

<sup>97</sup> Tamtiež: 203.

<sup>98</sup> Autorka podrobuje *Päť prelúdií* množinovej analýze založenej na princípoch uzákonených Allanom Forte. V závere svojej práce Ferenc konštatuje: „it is evident that despite his arguments to the contrary, Roslavets was indebted to the work of his some-time contemporary, Alexander Skryabin. Roslavets' compositional system may in fact be viewed as a logical outcome of skryabin's influence“. Autorka pritom odkazuje aj na iné zdroje, z ktorých je možno získať pohľad na podobnosti medzi Roslavcom a Skrjabinom. Vid' Ferenc 1989: 77–79.

<sup>99</sup> V ruskej dizertačnej práci o Roslavcovi Černyš označila kapitolu s klavírnou analýzou ako *Prelúdia pre klavír – „skúšanie“ obrazu Skrjabina*. Autorka dokonca *Prelúdium č. 5* nazvala v štýle „a la Scriabin“ a domnieva sa, že „s najväčšou pravdepodobnosťou ide o jednu zo štýlových metamorfóz. *Prelúdium č. 5* je teda spolu s figurálnymi a kompozičnými paralelami najucelenejším a najvšestrannejším zhmotnením štýlového slovníka A. Skrjabina: intonačno-melodický, výškový, rytmický“. V závere kapitoly ale Černyš uvádza, že Skrjabinov vplyv sa v Roslavcovej tvorbe prejavuje najmä vo sfére výšky tónu. V oblasti harmónie sa však Roslavec uberal cestou vlastného štýlu. Vid' Černyš 2000: 89–94.

Priblížme ešte komparáciu týchto dvoch skladateľov zo širšieho filozoficko-umeleckého pohľadu Mariny Lobanovej. Autorka poukazuje na to, že Roslavec bol určite ohromený Skrjabinovou snahou o systém, zrieknutím sa improvizáčnej svojvôle, nič nenechať na náhodu.<sup>100</sup> Podľa nej mohli mať obaja skladatelia niečo spoločné z hľadiska symbolizmu, ale Roslavca so Skrjabinom spájalo hlavne „Die Suche nach einer ‚neuen Klangfarbe‘, die zugleich symbolische Bedeutung tragen sollte. Charakteristisch ist die Übereinstimmung symbolischer Schlüssel motive und -zustände in manchen Kompositionen von Roslawez mit musikalischen Symbolen Skrjabins“.<sup>101</sup> V niektorých dielach, ako napr. *Nebo i Zemlja, V časy Novolunija*, vo vokálnych kompozíciách na motívy A. Bloka, V. Brjusova, Z. Gippiusovej a iných, sa podľa Lobanovej Roslavec obracia k motívom očakávania, túžby, extázy. Roslavcovi ale na rozdiel od Skrjabina boli vzdialené filozofické základy symbolizmu, nemal väzby ani so solipsizmom, mysticizmom, teozofiou, tiež mu boli cudzie kozmologické myšlienky. Najdôležitejšie pre Roslavca, ako uvádza Lobanová, bolo vytvoriť objektívny štýl, upevniť svoj *Nový systém organizácie zvuku* s celistvou teoretickou koncepciou.<sup>102</sup> S týmto názorom sa stotožňuje aj Sabaneev, podľa ktorého Roslavca emócie „does not interest him; he is interested only in the methods of organisation“.<sup>103</sup> Z hľadiska žánrových preferencií bola vokálna hudba Skrjabinovi vzdialená, taktiež inštrumentálny koncert, ku ktorému mal zase blízko Roslavec. Poukážme ešte na jednu dôležitú odlišnosť. Roslavec bol zapojený do spoločensko-politických udalostí svojej doby, významné miesto v jeho živote mala aj pedagogická činnosť, čo bolo zase vzdialené Skrjabinovi. Vidíme teda, že tvorivé metódy, spôsoby myslenia, filozofické myšlienky sú u oboch skladateľoch navzájom veľmi rozdielne.

Stručne priblížme vzťah Roslavcovho štýlu s Debussym. Ako uvádza Lobanová, Roslavec si od Debussyho zachovával výrazný odstup. Obaja skladatelia síce odmietali romantické programy a presné stvárnenie námetu v hudbe, ale umelecké úlohy, ktoré sa ich týkali, riešili veľmi odlišným spôsobom.<sup>104</sup> Lobanová ale poukazuje na zaujímavosť, že Roslavec mal oveľa bližšie k impresionistickým koncepciám z postavenia maliara ako jeho hudobná tvorba. Svojimi akvarelovými maľbami sa snažil zobrazit' rôzne nálady, premenlivosť a pohyb prírody.<sup>105</sup>

---

<sup>100</sup> Lobanová 2021: 199.

<sup>101</sup> Tamtiež: 202.

<sup>102</sup> Tamtiež: 204.

<sup>103</sup> Sabaneev 1927: 203.

<sup>104</sup> Lobanová 2021: 204–205.

<sup>105</sup> Tamtiež: 206.

Ďalší dôležitý umelecký smer z prelomu 19. a 20. storočia, ktorý sa premietol do Roslavcovej tvorby je secesia. Jedným z hlavných znakov secesie v maľbe a aj v hudbe je ornament, avšak princípy secesie sa v hudbe najvýraznejšie prejavili najmä v narastajúcej emancipácii dizonancií, rozšírení dur-molového systému, prechode k voľnej atonalite, dôraze na zvukovú farbu, odklone od klasickej symetrie, uvoľnení metra a ohraničenia taktov.<sup>106</sup> Všetky tieto prvky sa prejavili aj v Roslavcovej ranej tvorbe.

Pre umelecký smer ako bol futurizmus bolo typické že odmietal akúkoľvek tradíciu. V súlade s futuristickými vyhláseniami bola Roslavcova snaha „vyjadriť svoje vnútorné ‚ja‘ v novom, doteraz nepočutom svete zvukov, (...) rozísť sa s akademickými tradíciami a akademickými technikami“.<sup>107</sup> Proletárski hudobníci napádali skladateľovu hudbu, skladbu *Pesenka arlekina* (1915) na slová Eleny Guro označili dokonca v 20. rokoch ako ‚futuristický galimatiáš‘.<sup>108</sup> Obzvlášť často boli napádané práve Roslavcove skladby na texty futuristov.<sup>109</sup> Futurizmus sa v Rusku neskôr rozpadol na dve odvetia – kubofuturizmus a egofuturizmus. Roslavca zaujali v rokoch 1913–1915 básne egofuturistov I. Severjanina (pieseň *Margaritki*) a V. Gnedova (pieseň *Kuk*) a tiež básne kubofuturistov ako bol D. Burljuk (pieseň *Volkovo kladbišče*) a V. Kamenskij (pieseň *Polět*). Na slová V. Majakovskeho napísal skladateľ agitačnú skladbu pre spev a klavír *Daěš' pjatiletku v četyre goda* (báseň bola v roku 1930 vydaná v rovnomennom časopise *Daěš'!*). Zaujímavosťou je aj to, že kubofuturisti David Burljuk a Aristarch Lentulov navrhli obaly pre niektoré skladateľove skladby (viď prílohy č. 5 a č. 6). Roslavca však nemožno počítať medzi futuristov bez výhrad. Lobanova práve uvádza, aká bola niekedy rozporuplná skladateľova reakcia na futuristické myšlienky čo vyplýva z rôznych vyjadrení ruských futuristov, ktorí Roslavca akceptovali len čiastočne.<sup>110</sup> V Rusku bol na začiatku 20. storočia futurizmus spájaný tiež s hlukovou hudbou a štvrttónovou hudbou,

---

<sup>106</sup> Lobanova 2021: 211–212.

<sup>107</sup> Roslavec 1924: 133.

<sup>108</sup> Lobanova 2021: 218.

<sup>109</sup> Tamtiež: 212.

<sup>110</sup> Autorka cituje list Kazimira Maleviča adresovaný ruskému maliarovi Michali Matjušinovi, manželovi Eleny Guro, v ktorom Malevič napísal o Roslavcovi, že jeho postoj nie je v žiadnom prípade futuristický. No napriek tomu, že Malevič a Roslavec mali spočiatku rozdielne názory, tak ďalšie uvedené listy svedčia o tom, ako Malevič neskôr zásadne zmenil svoj postoj k Roslavcovej tvorbe. Lobanova práve vyzdvihuje Malevičovu poznámku o tom, ako podľa neho Roslavec ‚objavuje hudobné formy ako také, ktoré nevyjadrujú nič iné ako zvuk‘. Podľa autorky ‚Im Grunde formulierte der Maler eine der wichtigsten Eigenschaften der Poetik Roslawez‘, der nach dem objektiven Schaffen strebt und alles ‚Chaotische‘ überwinden wollte“. Z týchto listov medzi Malevičom a Matjušinom je zjavné aj to, že Roslavec bol tiež napojený na združenie ruskej avantgardy *Sojuz moloděži* založeného v roku 1909 z iniciatívy Matjušina a Guro. V roku 1913 sa k tomuto združeniu pripojila literárna skupina futuristov s názvom *Gileja*, ktorej súčasťou bol D. Burljuk, V. Chlebnikov, V. Majakovskij, V. Kamenskij, A. Kručjonych a iní. Viď Lobanova 2021: 219–226.

s ktorou experimentoval aj Arthur Lourié.<sup>111</sup> Od tohto sa ale Roslavec dištancoval. Čo ale skladateľ zdieľal s futuristami, bol negatívny postoj k tradičnej opere. V roku 1926 napísal: „Opera ako hudobná forma je mŕtva: v najbližších dvadsiatich rokoch nikto nebude písať opery, bude sa pracovať na symfónii a komornej hudbe.“<sup>112</sup> Roslavec sa zdržal v experimentovaní v oblasti hudobného divadla, aj keď podľa Lobanovej mal všetky danosti pre prácu v tejto oblasti, čo dokazujú práve jeho vokálne skladby.<sup>113</sup> V čom sa ale najviac prejavil skladateľov experimentálny postoj tak to bolo práve v jeho *Novom systéme organizácie zvuku*. Roslavcova predstava o vytvorení nového tónového systému s určitými pravidlami, trvajúceho „najmenej 200 rokov“ zodpovedalo tiež utopistickým teóriám futuristických básnikov, ktorí usilovali o vytvorenie nejakého univerzálneho, svetového jazyka.<sup>114</sup> Dôležité je ale poznamenať, že Roslavec sa neorientoval iba na budúcnosť, ale obracal sa aj k minulosti, k tradícii, čo muselo vyvolať odpor medzi radikálmi.<sup>115</sup> Výstižne charakterizuje skladateľove spájanie nového so starým v kontexte svojej doby Marina Lobanova: „Der ‚Tonorganisator‘, ‚der musikalische Konstruktivist‘ Nikolaj Roslawez verkörpert in seinem Schaffen zwei Epochen der modernen russischen Kunst: eine gewisse Dämmerung und einen Anfang. In seiner vom Jugendstil und Futurismus beeinflussten schöpferischen Manier und seinem theoretischen System spiegeln sich die wesentlichen Widersprüche und Verflechtungen von Altem, und Neuem sowie Diskrepanz und Einheit seiner Zeit“.<sup>116</sup>

Roslavec bol často považovaný za „ruského Schönberga“.<sup>117</sup> Podľa Lobanovej vtláčili tento mýtus o Roslavcovi do hudobnej histórie bývali lídri RAPM ako bol Viktor Belyj, Jurij Keldyš, Lev Lebedinskij a iní.<sup>118</sup> Richard Taruskin uvádza dokonca reakciu Keldyša na skladateľovu obranu zo strany Detlefa Gojoweho: „In 1985 the aging dean of Stalinist musicology, Yury Keldish, reacted in the official press to a report by Detlef Gojowy, a German scholar who had been disinterring a whole generation of Soviet musical nonpersons, angrily dismissing the suggestion that Roslavets could have been a formative influence on the young Dmitry Shostakovich. ‚N. Roslavets‘, Keldish snarled, ‚wanted to be the Russian Schoenberg‘. But, he continued, ‚the actual sound of his compositions fatally recalled the late Scriabin, only

---

<sup>111</sup> Alexandra Švehlová vo svojej diplomovej práci o klavírnej tvorbe Arthura Louriho poukazuje na skladateľove pokusy o futurizmus v hudbe. Vid' Švehlová 2016.

<sup>112</sup> cit. podľa Lobanova 2021: 227.

<sup>113</sup> Lobanova 2021: 227.

<sup>114</sup> cit. podľa Lobanova 2021: 228.

<sup>115</sup> Lobanova tiež poukazuje na to, že napriek tomu, že samotní futuristi hlásali otvorený rozchod s minulosťou, boli hlboko ovplyvnení prúdmi ako bol napr. symbolizmus či secesia. Reagovali tiež na myšlienku synestézie, viacerí futuristi boli tiež básnikmi aj maliarmi zároveň. Vid' Lobanova 2021: 228–231.

<sup>116</sup> Tamtiež: 232.

<sup>117</sup> Takto nazval skladateľa aj Larry Sitsky vo svojej kapitole o Roslavcovi. Vid' Sitsky 1994: 38.

<sup>118</sup> Lobanova 2021: 232.

without Scriabin's poetic charm or his ‚airborne‘ quality“.<sup>119</sup> Postoj samotného skladateľa k Schönbergovi nebol celkom jasný. Vo svojom spise z roku 1924 napísal, že si spomína ako v roku 1912 narazil na niekoľko skladieb od Schönberga, ale pripadali mu vtedy ako nejaké hudobné ‚abrakadabra‘.<sup>120</sup> V 20. rokoch 20. storočia Roslavec ale ako vedúci ASM bránil Schönberga pred útokmi proletárskych hudobníkov, ktorí ho neustále označovali buržoáznym umelcom.<sup>121</sup> V roku 1923 vyšiel aj Roslavcov článok *Pierrot Lunaire od Arnolda Schönberga*.<sup>122</sup> Roslavec vo svojom autobiografickom spise stručne uviedol popis princípov jeho *Nového systému organizácie zvuku* a niektoré sformulované myšlienky sú podobné postulátom klasickej dodekafónie.<sup>123</sup> Otázkou zostáva, do akej miery skladateľ v tomto období poznal Schönbergov kompozičný systém. Načrtnime teda stručný prehľad skladateľov, ktorí dospeli k dodekafónii a poukážme na určitú chronológiu kedy k tomu došlo. U množstva skladateľov 20. storočia sa začínala objavovať polytonalita, voľná atonalita, či iné nové formy organizácie výšky tónov a akordov. Skladatelia, ako Jefim Golyšev (1897–1970), Nikolaj Obuchov (1892–1954), Joseph Matthias Hauer (1883–1959), Arnold Schönberg (1874–1951), a aj Nikolaj Roslavec a ďalší, intuitívne dospeli k novým, vlastným systémom, ktoré mali nahradiť tradičnú funkčnú harmóniu, ktorá sa dostala v tomto období do krízy. Práve títo skladatelia nezávisle od seba paralelne dospeli k novým 12-tónovým systémom. S dodekafóniou býva však najčastejšie spájaný práve zakladateľ tzv. Druhej viedenskej školy Arnold Schönberg, ktorý metódu kompozície s 12 tónmi jasne špecifikoval a dôsledne rozvinul približne v roku 1921 a jeho žiak Erwin Stein v roku 1924 písal o nových kompozičných princípoch svojho profesora. Joseph Hauer ku svojej technike *tropov* dospel približne v rovnakom čase ako Schönberg, avšak ruskí skladatelia dospeli k 12-tónovým systémom ešte skôr. V roku 1914 objavili princíp dodekafónie Jefim Golyšev a Nikolaj Obuchov a experimentovaním dospel k dvanásťtónovému komplexu v jednej zo svojich skladieb aj Arthur Lourié.<sup>124</sup> Ako uvádza vo svojej diplomovej práci Švehlová: „Obuchova viedla k dodekafónii rovnaká cesta ako jeho ďalších ruských súčasníkov Louriého a Roslavca. Ako väčšina mladých skladateľov raného 20. storočia silne naviazali na tradíciu vysoko rozvoľnenej harmónie a

---

<sup>119</sup> Taruskin 2009: 295.

<sup>120</sup> Roslavec 1924: 136.

<sup>121</sup> Lobanova 1999: 22.

<sup>122</sup> Roslavec v tejto eseji o Schönbergovom *Pierrot Lunaire* poukazuje na určité prvky v tomto diele vychádzajúce z ducha konštruktivizmu. Schönbergovho *Pierrota* vidí ako „ein «Stahlbeton» Pierrot, ein Kind der modernen industriellen Stadtgiganten, ein der Menschheit noch unbekannter neuer Pierrot, in dessen Seufzen man den Knall des Metalls, das Rasseln des Propellers und das Gebrüll der Autohupen hört“. Vid' Roslavec 1999: 27.

<sup>123</sup> Lobanova 1999: 22.

<sup>124</sup> Švehlová 2018: 23.

tonality započatú Skrjabinom“.<sup>125</sup> Lobanova tiež uvádza, že o Schönbergovom systéme prvýkrát informovala sovietska tlač až v roku 1931.<sup>126</sup> Keď teda zoberieme do úvahy chronologický aspekt, zistíme že Roslavec v roku 1924 vedel o Schönbergovom systéme len málo informácii a je problematické s istotou určiť, či mal neskôr skladateľ nejaké detailne koncepcie dodekafónie, ale mená ako Schönberg či Stein sa v jeho teoretických prácach nevyskytujú.<sup>127</sup> Podľa Lobanovej spadá prvá zmienka o Roslavcovej novej kompozičnej technike do roku 1915 i napriek tomu, že skladateľ ešte nepoužíva pojem *sintetakkord*, ale prehľadne už vysvetlil niektoré jeho princípy.<sup>128</sup> Rozdiely medzi Schönbergovou dodekafóniou a Roslavcovými *sintetakkordami* budú zvlášť priblížené v nasledujúcej kapitole o Roslavcovom *Novom systéme*.

V Roslavcovom kompozičnom štýle sa teda odzrkadlila pestrosť a pluralita umeleckých štýlov. Preto môžeme len súhlasiť s Lobanovej charakteristikou skladateľovej umeleckej reči: „Zwei Pole: der Jugendstil und der Futurismus, bestimmten seine Schaffensentwicklung, Methode und Ausdrucksweise und seine Experimente Roslawez ging aus dem Kreis des russischen Symbolismus und Jugendstils hervor und strebte nach einer ‚neuen Kunst‘. Er konnte sich jedoch nicht ausschließlich dem Futurismus anschließen. Ein kultureller Zwiespalt prägte seine künstlerische Welt und sein theoretisches System. ‚Bahnbrechender Akademiker‘, ‚Traditioneller‘ und ‚Experimentator‘, ein ‚dekadenter Künstler‘ und ‚Futurist‘: diese gegensätzlichen Einschätzungen bildeten eine bizarre Einheit, die viel Fragmentarisches und auch Widersprüchliches enthielt. Einheit trotz Zerrissenheit, Ordnung im Chaos: das sind die Hauptprobleme der Musik Roslawez‘ und zugleich ein Schlüssel zu seinem System“.<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> Švehlová 2018: 23–24.

<sup>126</sup> Lobanova 2021: 235.

<sup>127</sup> Tamtiež: 235.

<sup>128</sup> Tamtiež: 235–236.

<sup>129</sup> Tamtiež: 195–196.

### 3 *Nový systém organizácie zvuku*

V úvode tejto kapitoly je dôležité spomenúť, že pochopenie skladateľovho kompozičného systému je veľmi náročné najmä z toho dôvodu, že stále zostáva veľa dôležitých materiálov ohľadne Roslavcovej tvorivej metódy nepublikovaných. Napriek tomu, že mnohé autobiografické a publicistické články boli vydané, alebo preložené do iného jazyka, o skladateľovom odkaze k hudobnej teórii vieme veľmi málo. Na túto skutočnosť poukazuje práve Marina Lobanova, ktorá tvrdí, že na pochopenie skladateľovho systému je nevyhnutné preštudovať a porovnať rôzne archívne materiály (muzikologické diela, prednášky, kompozičné príručky, atď.) z dvoch archívov – RGALI<sup>130</sup>, RNMM, s niektorými zabudnutými publikovanými článkami skladateľa a jeho kolegov, a ďalej tiež preskúmať Roslavcove hudobno-teoretické a pedagogické pramene.<sup>131</sup> Na základe tejto znalosti autorka podáva dôležité skutočnosti ku genéze Roslavcovho kompozičného systému. Načrtnime teda na základe týchto informácií hlavné teoretické myšlienky *Nového systému organizácie zvuku*.

Evolúcia klasického systému, ktorá dospela k emancipácii dizonancií, k stále viac narastajúcej chromatike, k rozpusteniu tradičnej harmónie a k novým akordom, viedla podľa Roslavca u skladateľov k práci s akordami neobsahujúcich viac ako päť tónov, čiže s nonakordami. Východisko z tohto myslenia v nonakordoch sa podľa skladateľa začalo objavovať v Schönbergových dielach z druhého obdobia (op.11), v Skrjabinovom treťom období („*Prometheus*“) a u seba samého.<sup>132</sup> Roslavec uvádza: „V tejto fáze sa európska hudba definitívne rozchádza s klasickým systémom a smeruje k ‚voľnému‘, čisto zvukovému vývoju.“<sup>133</sup> Z tohto oslobodenia sa od klasiky vzniká chaos a následne potreba vytvoriť nejaký pevný základ, organizačný princíp.<sup>134</sup> Hľadanie nového harmonického systému začalo u Roslavca v roku 1909: „A tu som v priebehu celého roka usilovnej práce intuitívne narazil na rad harmonických princípov, ktoré svojou aplikáciou priniesli zvukovosť blízku tým, o ktorých som vo svojom hudobnom vedomí neustále sníval a ktoré dokonca z času na čas prerazili v mojich školských prácach z rokov 1909–1911.“<sup>135</sup> V roku 1913, ako uvádza skladateľ vo svojom autobiografickom spise, konečne našiel svoju individuálnu techniku, ktorá mu poskytla priestor na vyjadrenie svojej umeleckej osobnosti a k úplnej realizácii všetkých prvkov *Nového*

---

<sup>130</sup> Lobanova o Roslavcových teoretických prácach uložených v RGALI prvýkrát pojednáva vo svojej štúdii z roku 1983. Vid' Lobanova, Marina: L'eredità di N. A. Roslavec nel campo della teoria musicale. *Musica/Realtà*, 1983, č. 12, s. 41–65.

<sup>131</sup> Lobanova uvádza zoznam všetkých Roslavcových kľúčových spisov uložených v archívoch, ktoré vedú k skutočnej rekonštrukcii kompozičnej metódy skladateľa. Vid' Lobanova 2021: 292–293.

<sup>132</sup> Roslavec 1991: 319–320.

<sup>133</sup> Tamtiež: 320.

<sup>134</sup> Tamtiež: 320.

<sup>135</sup> Roslavec 1924: 133–134.



*systemu organizácie zvuku* dospel koncom roka 1919.<sup>136</sup> Skladateľ jeho systém definoval ako „všeobecný súhrn metód a postupov, tzv. hudobná teória alebo teória kompozície, ktorá zahŕňa všetky učenia o harmónii, kontrapunkte, forme a pod.. (...) Môj nový systém organizácie zvuku, ktorý nazývam syntetický, je výsledkom desiatich rokov tvorivej a výskumnej práce. Stojí v úplnej kontinuite s klasickým systémom v tom, že obnovuje organické spojenie stratené v novej hudbe so všetkými hudobnými úspechmi minulosti. Nový systém je v podstate výsledkom ďalšieho vývoja klasického systému; teraz končí v neprehliadnuteľnej historickej etape: syntézou tvorivej skúsenosti minulých epoch so skúsenosťou súčasnej epochy“.<sup>137</sup> Tu vidíme prečo Roslavec nazýva svoj systém syntetickým. Skladateľ odmietal „starú školu“, ale zároveň zdôrazňoval s ňou svoje prepojenie. Tvrdil, že súčasťou jeho systému je romantizmus, klasicizmus aj impresionizmus a polytonalita.<sup>138</sup>

### 3.1 *Sintetakkord*

Centrálnym pojmom *Nového systému organizácie zvuku* je tzv. *sintetakkord* (syntetický akord). Skladateľ ho definoval nasledovne: „Der Synthetakkord ist der grundlegende harmonische Sechsklang des neuen Systems, der in sich die hauptsächlichsten harmonischen Formen des klassischen Systems faßt (übermäßiger und verminderter Dreiklang, Dominantakkord, Nonakkord, verminderter Septakkord und so weiter). Dieser Synthetakkord ist berufen, die grundlegende Dreiklangsstruktur der Klassik zu ersetzen. Seine einfachste Transposition eine Quinte aufwärts und abwärts ergibt eine der klassischen ähnliche tonale Form: Tonika – Dominante – Subdominante. Zur Melodie auseinandergefaltet ergeben diese drei Synthetakkorde eine zwölfstufige chromatische Leiter, eine tonale Tonreihe mit eigentümlicher Orthographie, auf deren Stufen sich, dem Dreiklang ähnlich, die weitere harmonische Entfaltung des Synthetakkords vollzieht“.<sup>139</sup> Počet tónov a štruktúra intervalov každého *sintetakkordu* je zásadne nová a zvolený *sintetakkord* je vytvorený individuálne pre každé konkrétne dielo.<sup>140</sup> *Sintetakkord* nemusí byť nevyhnutne šesťtónový, skladateľ sa chcel

---

<sup>136</sup> Roslavec 1924: 134–135.

<sup>137</sup> Roslavec 1991: 317, 321.

<sup>138</sup> cit. podľa Lobanova 2021: 295.

<sup>139</sup> Roslavec 1991: 321.

<sup>140</sup> Detlef Gojowy označuje *sintetakkord* pre lepšiu prehľadnosť termínom tónový komplex: pretože sa nemá definovať ani ako zvuk, ani ako línia, ale iba ako zásoba tónov, ako stupnica vo všeobecnosti. Gojowy považuje za hlavný princíp Roslavcovho systému tónovej kompozície transponujúce komplexy tónov. V rámci dvanásťstupeňovej poltónovej stupnice existuje jedenásť možných transpozícií pre každý tónový komplex. Viď Gojowy 1969: 23–24. Na druhej strane Wehrmeyer tvrdí, že termín tónový komplex nehovorí nič presne o kvalite jednotlivosti tónov. Tónový komplex v súvislosti s Roslavcovou hudbou by sa mal spočiatku používať len podmienene. „Denn Roslavec bleibt dem akkordischen Denken doch immer noch im zentralen Moment der Grundtönigkeit verhaftet. Selbst wo über den Grundtonbezug hinaus sich kaum mehr in ihrer Anordnung konstante akkordische Schichtungen ausmachen lassen, spielt eine an Skrjabin orientierte Klangästhetik die entscheidende

pravdepodobne odtrhnúť od myslenia v nonakordoch.<sup>141</sup> Na rozdiel od Schönbergovej rady, Roslavcove *sintetakkordy* nielenže nemusia nevyhnutne pozostávať z dvanástich tónov, ale taktiež sú spracované voľnejšie než dvanásťtónové rady. *Sintetakkord* nie je viazaný na pevnú postupnosť tónov, je flexibilný, povolené sú oktavové zdvojenia jednotlivých tónov a nemusia sa vždy vyskytovať všetky jeho tóny: Roslavec v niektorých častiach skladieb používa redukované, v iných častiach plné formy daného *sintetakkordu*.<sup>142</sup> O voľnosti v narábaní s počtom tónov *sintetakkordu* svedčí aj skladateľov komentár k svojej vokálnej skladbe *Kuk*: „Der harmonischen Konstruktion des ‚Kuk‘ liegt tatsächlich eine ‚Leiter‘, eine Tonreihe zugrunde, die aus acht Tönen besteht: (c), d, es, f, fis, as, b, h. Die Harmonik im ‚Kuk‘ besitzt, obwohl siebentönig, in ihrer Entwicklung gewissermaßen eine Neigung zur Achttönigkeit, eine Neigung, die bei aufmerksamer harmonischer Analyse des Werkes ganz deutlich bemerkbar wird“.<sup>143</sup> Na začiatku tejto vokálnej skladby v t. 1–5 je *sintetakkord* vytvorený zo sedemtónovej stupnice (bez c). V notovom príklade môžeme vidieť aj to, ako skladateľ pomocou svoriek odlišuje jednotlivé tvary *sintetakkordov* (Obr. 1).

The image shows a musical score for 'Kuk' by Roslavce. It consists of two systems. The first system is for 'Canto' and 'Piano'. The 'Canto' part is in 2/4 time, marked 'Moderato'. The 'Piano' part is also in 2/4 time, marked 'Moderato'. There are red circles around several notes in both parts. The second system shows the piano part continuing, with a red vertical line at the beginning of the first measure, labeled 'svorka' with a circled '1' below it. The score includes various dynamics like 'p', 'pp', and 'ppp', and includes the name 'Мясин РОСЛАВЕЦЬ' at the top right.

Obr. 1: *Sintetakkord* vytvorený zo stupnice d, es, f, fis, as, b, h v Roslavcovej skladbe *Kuk*<sup>144</sup>

Rolle: Tonkonzentrationen im engsten Raum bis hin zum Cluster sind prinzipiell ausgeschlossen. Und daß Roslavec der grundtönigen Akkordvorstellung mit klangästhetisch begrenzten, labilen Konstruktionen verhaftet bleibt, darf bei der Verwendung des Begriffes Tonkomplex nie vergessen werden“. Vid' Wehrmeyer 1991: 142.

<sup>141</sup> Lobanova 2001: 410.

<sup>142</sup> Lobanova 2021: 236.

<sup>143</sup> Roslavec 1991: 327.

<sup>144</sup> Wehrmeyer 1991: 173.

Lobanova zdôrazňuje práve tieto charakteristiky *Nového systému* na základe ktorých nestačí označiť Roslavcov systém ako jeden z predforiem dodekafónie, alebo ako „nedodekafónická seriálna technika“ podľa Georga Perle.<sup>145</sup> Podľa autorky sa technika *sintetakkordu* ukazuje ako historická štrukturálna etapa medzi akordickými štruktúrami prevládajúcimi v poslednom tvorivom období Skrjabina a sériovou dodekafónickou technikou.<sup>146</sup> Niektoré rozdiely medzi Schönbergovou dodekafóniou a ruskými skladateľmi objasňuje aj Wehrmeyer, ktorý píše: „Gegenüber Schönbergs Zwölftonreihentechnik, die der deutsch-österreichischen Komponiertradition thematisch-motivischer Logik entspricht, stehen bei den bis zu Zwölftonkomplexen vorstoßenden Russen Organisationsprobleme von Klängen im Mittelpunkt. Mit einiger Sicherheit kann gesagt werden, daß all die im Detail unterschiedlichen russischen Klangtechniken ihre geheime Wurzel im Akkord haben.“<sup>147</sup> Schönbergove chápanie je lineárne, kdežto Roslavec zostáva pripútaný k akordickému mysleniu.

*Sintetakkord* sa spravidla objavuje ako zvláštny referenčný bod na začiatku diela, v mnohom sa podobá na rad: ostatné akordy ho opakujú, presne alebo variované, v rôznych inverziách a polohách, ktoré nazývame „polohy“ alebo „transpozície“. Princíp centralizácie je zachovaný tak, že prvá poloha *sintetakkordu* sa chápe ako ústredná, určujúca celý kompozičný plán skladby. V reprízach, alebo kódach sa *sintetakkordy* vracajú do svojich pôvodných foriem.<sup>148</sup> *Sintetakkord* sa objavuje v horizontálnych, ako aj vo vertikálnych formách, ktoré priamo predchádzajú technike dvanásťtónovej hudby. Čím viac tónov má *sintetakkord*, tým je viac variantov (polohy a transpozície, harmonické, polyfónne a melodické formy), ktoré môže prirodzene vytvárať.<sup>149</sup> Štruktúra každého *sintetakkordu* je individuálna, avšak skladateľ inklinuje k harmonickým vzorcom – uprednostňuje špecifické akordové štruktúry a transpozície. Charakteristické je pre Roslavca používanie tritónu a špeciálneho timbre. Tritónovú ambivalenciu považuje Wehrmeyer ako základné pole napätia napr. v Roslavcovej klavírnej skladbe *Quasi poème* (1915). Pri analýze autor poukazuje na častý výskyt tritónu v base.<sup>150</sup> Roslavec síce odmietal timbrové kompozície ako také, zato väčší význam prikladal odtieňu každého svojho *sintetakkordu*. Ako uvádza Lobanova: „Gerade die Verschmelzungen von einzigartigen Harmoniefarben mit originellen Timbrekombinationen, Gewebemustern und Registrierungen sichern die Flexibilität und Mannigfaltigkeit seines ‚Neuen Systems‘, seine

---

<sup>145</sup> cit. podľa Lobanova 2021: 236.

<sup>146</sup> Lobanova 2021: 305.

<sup>147</sup> Wehrmeyer 1991: 152–153.

<sup>148</sup> Lobanova 2021: 307–308.

<sup>149</sup> Tamtiež: 305.

<sup>150</sup> Wehrmeyer 1991: 154.

Fähigkeit, verschiedene Bilder, Stimmungen und Gestalten auszudrücken“.<sup>151</sup>

Roslavcova náklonnosť k experimentovaniu sa okrem harmónie prejavila aj v nových formách rytmu, v tektonických štruktúrach a v novej polyfónii. V 20. rokoch skladateľ proklamoval: „Píšem nový kontrapunkt; píšem v polyfónnom štýle“.<sup>152</sup>

### 3.2 Smerovanie Roslavcovho *Nového systému* v 20. rokoch 20. storočia

Roslavcova tvorba z 20. rokov 20. storočia sa vyznačuje novými črtami, ktoré sa prejavujú obratom k štýlovej jednoduchosti.<sup>153</sup> Skladateľ sa v tomto období zamýšľal nad cestami vtedajšej súčasnej hudby a hodnotí štýlové zmeny. Podľa Roslavca je v modernej hudbe dôležité klásť dôraz na to, čo je preňho najdôležitejšie a to: „Monumentalität“, „Wendung zu großen Formen“ a „Vereinfachung des Stils“.<sup>154</sup> Práve tieto zdôraznené požiadavky moderného umenia podľa Lobanovej úzko súvisia s názormi LEF<sup>155</sup> a konštruktivismu. Ako už bolo spomenuté, z tohto obdobia pochádza aj skladateľova esej o Schönbergovom *Pierrotovi*, na ktorého Roslavec nahliada práve z ducha konštruktivismu. Pre skladateľa nie sú relevantné impresie, ale „sondern die Meisterschaft einer festen Hand, eines scharfen Auges und eines präzisen Gehörs“.<sup>156</sup>

Viacere Roslavcove *sintetakkordy* sú čisto dizonantné, ale od 20. rokov 20. storočia sa začína systematicky obracať k harmónii, ktorá obsahuje jasné tradičné prvky: objavuje sa v *sintetakkordoch* durový alebo molový kvintakord, často používa aj zväčšený kvintakord. Skladateľ teda prechádza k zmiešanej harmónii (nazýva ju „syntetická“), kombinuje chromatické prvky s tonálnymi. Lobanova hovorí o neoklasicistických prvkoch v Roslavcovom *Novom systéme*. Tendencia k neoklasicizmu sa podľa nej neprejavila v skladateľových dielach len v harmónii, ale aj v chápaní formy ako celku. Keďže harmonický plán každého diela určuje štruktúra konkrétneho *sintetakkordu*, tak čím výraznejší „neoklasicizmus“ je v *sintetakkorde*, tým väčšie neoklasicistické tendencie sa prejavujú vo forme. Forma sa tak stáva čoraz viac podobná klasickému tonálnemu plánu.<sup>157</sup>

Roslavce rozvíja aj v husľovom koncerte techniku syntetických akordov, ale tvorí svoje akordy alebo stupnice ako komplexy s jasnou tendenciou k dvanástim tónom. Ako uvádza

---

<sup>151</sup> Lobanova 2001: 410, 412.

<sup>152</sup> cit. podľa Lobanova 2001: 421.

<sup>153</sup> Lobanova 2001: 421.

<sup>154</sup> cit. podľa Lobanova 2001: 421.

<sup>155</sup> *Lavý front* (rus. *Levyj front iskusstv*) bola organizácia, ktorá existovala v rokoch 1922–1929. Pokúšala sa prepojiť avantgardnú estetiku s ideológiou komunizmu. V rokoch 1923–25 vydávali aj rovnomenný časopis. Vedúcim združenia bol V. Majakovskij a medzi ďalších členov patrili B. Arvatov, S. Treťjakov, O. Brik a iní.

<sup>156</sup> Lobanova 2001: 422.

<sup>157</sup> Tamtiež: 423–426.

Lobanova, skladateľ v tomto období uprednostňuje skôr plné formy *sintetakkordov*, väčšinou pozostávajúcich z viac ako len šiestich tónov (vo väčšine prípadov medzi 9 a 11) a v prípade *Prvého husľového koncertu* používa skladateľ dvanásťtónový komplex veľmi dôsledne.<sup>158</sup> Detlef Gojowy hodnotí *Prvý husľový koncert* spomedzi všetkých Roslavcových diel vo vzťahu ku kompozičnej technike ako „opus summum; tu sú zhromaždené – komprimované a navzájom korelované – všetky kompozičné techniky, s ktorými sme sa stretli u Roslavca v súvislosti so zvukovými komplexmi. Okrem toho tu Roslavec dospel k vlastnej výraznej dvanásťtónovej technike, založenej nie na čísle ako u Schönberga, ale na vlastnej technike zvukových komplexov. Hoci v roku 1925 už Roslavec mohol poznať Schönbergovu dvanásťtónovú techniku, máme právo považovať jeho zvláštnu dvanásťtónovú techniku za originálny paralelný jav“.<sup>159</sup> Gojowy nachádza určitú paralelu medzi Roslavcovou metódou použitú v koncerte *a tropami* J.M. Hauera, v ktorých sú proti sebe dve štruktúry pozostávajúce zo šiestich tónov navzájom sa dopĺňajúce do vytvorenia dvanásťtónového komplexu.<sup>160</sup>

Nikolaj Roslavec nazval svoju originálnu teóriu kompozície v spise z roku 1926 ako *Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavaniija teorii kompozicii*. Tézky tohto spisu boli čiastočne vysvetlené v spise pod rovnakým názvom v roku 1927. Na záver uveďme ešte citáciu Mariny Lobanovej, ktorá veľmi výstižne charakterizovala tento skladateľov kompozičný systém. Napísala: „Das neue System der Tonorganisation von Nikolaj Andreevič Roslavec gehört zu den interessantesten Versuchen in der Geschichte Neuer Musik. Der Komponist entdeckte eine neue Klanglogik, die in vielem von seinen Zeitgenossen nicht akzeptiert wurde und die für spätere Generationen vergessen oder unbekannt blieb. Roslavec Tätigkeit weist eine erstaunliche Balance auf zwischen Experimentierfreudigkeit und Begründung einer Tradition, zwischen Neuerertum und Akademismus sowie eine Ausgeglichenheit zwischen seinem Schaffen und seinen theoretischen Reflexionen, die eine neue universelle Sprache beanspruchten“.<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> Lobanova 2001: 423.

<sup>159</sup> Gojowy 2006: 147.

<sup>160</sup> Tamtiež: 147.

<sup>161</sup> Lobanova 2001: 400.

## 4 Prierez skladateľovou tvorbou<sup>162</sup>

Už počas štúdia kompozície na konzervatóriu Roslavec priznáva: „Vždy som bol považovaný za extrémne ‚ľavicového‘ a za túto ‚ľavicovosť‘ som často znášal rôzne nepríjemnosti“.<sup>163</sup> Skladateľ cítil, že toto štúdium bolo pre neho príliš zastarané a po absolvovaní cítil väčšiu slobodu k objavovaniu vlastného harmonického štýlu: „Keď som sa konečne oslobodil z pút školy a začal som samostatne tvoriť, od začiatku som cítil, že ak chcem v hudbe povedať svoje vlastné slovo, musím sa absolútne zbaviť všetkej tej batožiny, ktorú som dostal v škole. Tieto vedomosti a technické zručnosti, ktoré mi dalo konzervatórium, sa v mojej praktickej práci ukázali ako nepotrebné, pretože ako stereotypy a kliše v značnej miere nijako neslúžili môjmu cieľu vyjadriť svoje vnútorné ‚ja‘ v nových, ešte nepočutých zvukových svetoch, o ktorých som sníval“.<sup>164</sup> V roku 1907 vznikla jeho študentská práca pre husle a orchester *Rêverie* s prevládajúcou snivo-poeticou náladou, ktorá predvída mnohé skladateľove diela ovplyvnené symbolizmom. Avšak tento štýlový postoj v *Rêverie* sa Roslavcovi čoskoro odcudzí a začne s nezávislými experimentami.<sup>165</sup> Skrjabinovsky orientovaná (jednočasťový celok, tempové riešenie) je *Symfónia c mol* (1910). Roslavcova raná tvorba je veľmi pestrá, komponoval rôzne skladby pre komorné zoskupenia, napr. *Menuett* pre sláčikové kvarteto (1907), *Sérénade* pre dvoje husle (1909), *Sláčikové kvarteto F dur* (1910), ďalej písal pre sólové nástroje a veľké zastúpenie tu majú práve skladby pre husle a klavír, ako napr. *Morgenstimmung* (1907), *Romance* (1907), *Rêverie* (1908), *Élégie a Sérénade* (1908), *Poème lyrique* pre husle a klavír (1910) a ďalšie. Lobanova Roslavcovu ranú tvorbu charakterizovala ako „richtung Chromatik: Zwischen erweitertem Dur-Moll-System und ‚freier Atonalität““.<sup>166</sup> V rokoch 1909–1910 vznikli aj *Trois poèmes* pre husle a klavír, v ktorých vidíme otláčok Skrjabinovho neskorého diela v podobe používania ornamentálnosti a symbolických motívov túžby či letu.<sup>167</sup> S poetikou symbolizmu a secesie súvisia tiež napr. *Romance a Arabesques* pre husle a klavír (1909–1910), *Tancy belych dev* pre violončelo a klavír (1912).<sup>168</sup> V roku 1913 vznikla ako výsledok skladateľových prvých experimentov aj *Sonáta č. 1* pre husle a klavír.<sup>169</sup> Z obdobia formovania

---

<sup>162</sup> Pri označovaní a datovaní jednotlivých skladieb budem vychádzať zo zoznamu skladateľovej tvorby uvedeného v monografii Mariny Lobanovej. Viď Lobanova 2021: 378–390.

<sup>163</sup> Roslavec 1924: 133.

<sup>164</sup> Tamtiež: 133.

<sup>165</sup> Lobanova 2021: 242.

<sup>166</sup> Lobanova 2001: 407.

<sup>167</sup> Lobanova 2021: 245.

<sup>168</sup> Oľga Komenda zvolila tradičný prístup k periodizácii Roslavcovej tvorby. Rozdelila ju nasledovne: skoré obdobie (1907–19), zrelé (1920–29) a neskoré (1930–42) obdobie. Keďže prvé obdobie je úzko spätá s Roslavcovým záujmom o symbolizmus, označila ho za *symbolistické*. Viď Komenda 2015: 124.

<sup>169</sup> Roslavec vo svojom autobiografickom spise na tieto prvé diela spomína takto: „Keď teraz analyzujem ich harmonickú štruktúru, jasne vidím, ako sa moje hudobné vedomie pohybovalo po ceste určitých samostatných,

*Nového systému* pochádza aj inštrumentačne zaujímavé *Nokturno* pre harfu, hoboje, dve violy a violončelo (1913).<sup>170</sup>

Do ranej skladateľovej tvorby patria aj vokálne kompozície. Hranicu tradičnej tonality skladateľ ešte neprekročil v dvoch romanciach z roku 1909 na básne ruského symbolistu K. Balmonta s názvom *Zarnica* a *Cvetok*.<sup>171</sup> Oscilovanie medzi rozšírenou tonalitou a voľnou atonalitou môžeme vidieť vo vokálnych skladbách z rokov 1910–11: *V moich sadach cvety, v tvoich – pečal* z cyklu *Beatriče* na slová N. Gumiljeva, *Kak mlečnyj put' ljubov' tvoja* na slová M. Vološina, *Prišlica* podľa slov A. Bloka, *Osen* podľa slov A. Belyja.<sup>172</sup> Harmonická ambivalencia sa objavuje aj v Roslavcovej absolventskej práci – v symbolistickom mystériu podľa G. Byrona *Nebo i Zemlja* z roku 1912. Zreteľne sa skladateľ približuje k svojmu individuálnemu štýlu v ďalšej romanci opäť na slová Balmonta s názvom *Morana (Polja večernie)* z roku 1909–1911. Roslavec tu podľa Lobanovej odmieta systém dur-mol, rozvíja celotónové zvuky a hlavný prvok diela (harmonická bunka neustále sa v skladbe obmieňajúca) je predzvesťou *sintetakkordov*. Tónové komplexy (Klangfarbenkomplexe), ktoré sa nachádzajú v rámci celotónovej stupnice sa neskôr stali vizitkou skladateľovej harmónie. Preto autorka nazýva túto fázu vývoja *Nového systému* ako „Erste Annäherungen an das ‚Neue System‘: Verzicht auf klassische Akkordik; individuelle Tonkomplexe als Vorformen der ‚Synthetakkorde‘“. <sup>173</sup> Spomeňme tiež cyklus dvoch významných romanci z rokov 1910–11: *Lebedi* podľa básne V. Ivanova a *Ja segodnja ne pomnju, čto bylo včera* na motívy básne A. Bloka. V Blokovej romanci už od začiatku určuje vertikálu aj horizontálu diela 7-tónový komplex, ktorý môžeme považovať za typický *sintetakkord*.<sup>174</sup> S výraznými timbrovými kombináciami pracuje skladateľ v štyroch skladbách pre spev a klavír (1913–1914): *Margaritki* na slová I. Severjanina, *Vy nosite ljubov' v izyskannom flakone* podľa slov K. Bolšakova, *Volkovo kladbičše* na slová D. Burljuka a *Kuk* podľa slov V. Gnedova. Roslavcova raná tvorba, teda hudba z obdobia vzniku a formovania *Nového systému*, ukazuje prechod od odmietania tradície a chaosu k novému zákonu, smeruje teda k stabilizácii. Skladateľ sa prevažne zamerával na vokálnu a inštrumentálnu komornú hudbu, stručné formy vyhovovali jeho novej

---

sebestačných zvukových komplexov, svojím spôsobom ‚syntetických akordov‘ z ktorých vznikol celý harmonický plán diela“. Vid' Roslavec 1924: 134.

<sup>170</sup> Napriek tomu, že skladba stelesňuje romantický pól skladateľovej tvorby, objavujú sa tu už predzvesti nového zvukového systému. Pentatonika, ktorá tu vzniká ako základný modus pripravuje už vznik *sintetakkordu*. Vid' Černyš 2000: 64–69.

<sup>171</sup> Lobanova 2021: 246.

<sup>172</sup> Lobanova 2001: 407.

<sup>173</sup> Tamtiež: 408.

<sup>174</sup> Lobanova 2021: 248.

kompozičnej technike.<sup>175</sup> Príkladom čisto experimentálnej Roslavcovej tvorby je symfonická báseň *V časy Novolunija* (1912–13). Skladba zohráva podľa Lobanovej v skladateľovom štýlovom vývoji veľmi zvláštnu úlohu. Roslavec tu využíva „sémantiku očakávania“, ktorá charakterizuje ranú tvorbu skladateľa a dospieva k jej negácii. Dielo je podľa autorky oveľa radikálnejšie ako Roslavcove komorné diela zo začiatku 20. storočia. Prejavuje sa to najmä koncepciou básne – východiskovým bodom je myšlienka Skrjabinovej monotematickej kompozície v duchu *Poème de l'Extase*, alebo *Prométhée*, a ďalej hlavne v skladateľovej práci s timbrom.<sup>176</sup>

Významné postavenie v Roslavcovej tvorbe majú aj skladby pre klavír. Z ranej skladateľovej tvorby pochádza *Sonáta č. 1* (1914) a *Sonáta č. 2* (1916). S novými rytmickými štruktúrami pracuje v *Trois compositions* (1914), *Trois études* (1914), *Prélude* (1915), duch secesie preniká do *Deux compositions* (1915). V *Prélude* a v *Trois compositions* sa objavuje už prehľadnejšia faktúra bez ornamentov, čo opäť predznamenáva zjednodušený Roslavcov štýl 20. rokov 20. storočia. Pre klavír napísal Roslavec v roku 1919 aj drobné skladby ako *Danse*, *Valse*, a *Berceuse*, v ktorých sú ale tradičné žánre len naznačené.

V rokoch 1913 až 1919 skladateľ rozvíjal svoj *Nový systém organizácie zvuku*. Avšak pri datovaní a periodizácii Roslavcových diel spôsobujú ťažkosti práve úzke vzťahy medzi rôznymi fázami v jeho tvorbe. Podľa Lobanovej neexistujú žiadne pevné hranice medzi jednotlivými štádiami vývoja *Nového systému organizácie zvuku*. Skladateľ zostáva verný princípom, ktoré našiel skôr a testuje ich ďalej v iných dielach.<sup>177</sup> Z neskorších vokálnych skladieb spomeňme napr. *Sbylos' proročestvo moě* na slová A. Bloka (1919), v duchu secesie je neúplný vokálny cyklus *Četyre stichotvorenija Zinaidy Gippius* (1919)<sup>178</sup> a z roku 1918 pochádza aj vokálna skladba *Skvoz' set'almaznuju* podľa slov M. Vološina.<sup>179</sup> Z neskorších husľových skladieb uveďme *Sonátu č. 2* pre husle a klavír (1917), ktorá už väčšou jednoduchosťou harmonického jazyka anticipuje skladateľov obrat k neoklasicizmu.<sup>180</sup>

Ako už bolo spomenuté pri vývoji skladateľovho *Nového systému organizácie zvuku*, približne v 20. rokoch 20. storočia nastáva určité zjednodušenie Roslavcovho kompozičného

---

<sup>175</sup> Lobanova 2021: 261.

<sup>176</sup> Tamtiež: 252, 256, 259.

<sup>177</sup> Tamtiež: 276.

<sup>178</sup> Dielo sa nezachovalo celé, z pôvodne plánovaných štyroch skladieb sa jedna stratila. Lobanova sa domnieva, že Roslavec možno tento cyklus nedokončil z dôvodov cenzúry – väčšina symbolistických básní bola zakázaná a poetka Zinaida Gippius bola jednou z nepriateľiek sovietskych. Vid' Lobanova 2021: 275.

<sup>179</sup> Skladateľ v tejto skladbe zaznamenal *sintetakkord*, ktorý je veľmi podobný práve základnému prvku v *Prvom husľovom koncerte*. Skladateľ podľa Lobanovej inklinuje k harmonickým „archetypom“, čiže uprednostňuje určité akordické štruktúry a aj transpozície. Vid' Lobanova 2001: 412.

<sup>180</sup> Tamtiež: 423.



štýlu. V tomto období skladateľ prevažne inklinoval k inštrumentálnej a symfonickej hudbe. To že sa skladateľ obracal k žánru symfónie v tomto období svedčia najmä jeho partitúry-skice uložené v archíve: *Symphonie in vier Sätzen* (1922), *Symfónia č. 2* (1923), *Ein Stück für Symphonieorchester* (20. roky 20. stor.).<sup>181</sup> Žiaľ stratené sú symfonické básne *Na smert' zemli* pre barytón, zbor a orchester (pred rokom 1919), *Čelovek i more* podľa Charlesa Baudelaire (1921), *Černyj gorod* pre bas, zbor a veľký orchester (1919?). Zachovaná je ale symfonická báseň *Komsomolija* pre miešaný zbor a orchester (1928), ktorá podľa Lobanovej uzatvára Roslavcovu snahu o veľkú formu. Toto dielo fascinuje najmä svojou farbou a podľa autorky sa zdá, že „Diese symphonische Dichtung das Laboratorium des Komponisten, in dem er seine riskantesten Experimente durchführte“.<sup>182</sup> Medzi veľké orchestrálne skladby z 20. rokov patrí aj skladateľov *Prvý husľový koncert*.

Komorná hudba zostáva stále v centre skladateľovej tvorby. Z tohto obdobia spomeňme napr. *Sláčikové kvarteto č. 3* (1920), v ktorom skladateľ podľa Černyš pozoruhodne spája tradičnú formu s inovatívnym zvukovým systémom.<sup>183</sup> Podobným smerom syntézy sa uberajú aj Roslavcove *Klavírne triá č. 2* (1920), *č. 3* (1921), *č. 4* (1927). V skladateľovej tvorbe majú stále významné postavenie sláčikové nástroje. V 20. rokoch vznikli dve sonáty (1921–1922) a skladba *Razdum'e / Méditation* pre violončelo a klavír (1921), v ktorých Roslavec kombinuje chromatické prvky s tonálnymi. Zmiešaná harmónia sa vyskytuje aj v *Sonáte č. 1* pre violu a klavír (1926) a v *Sonáte č. 4* pre husle a klavír (1920). V roku 1923 skladateľ skomponoval aj cyklus pre husle a klavír s názvom *Tri tanca*. Komorná tvorba z tohto obdobia vykazuje podľa Lobanovej skladateľovu tendenciu k hľadaniu monumentálnej formy, nového kontrastu, nových výrazových možností *sintetakkordov*, zároveň sa objavuje syntéza tradičnej formy a novej harmónie a rytmu.<sup>184</sup>

Z klavírnej tvorby z tohto obdobia sa objavujú miniatúry, ale aj väčšie hudobné formy. Z roku 1923 sa zachovala *Sonáta č. 5*, z klavírnych miniatúr spomeňme cyklus *Deux poèmes* (1920), *Cinq préludes* (1919–1922), *Quatre compositions* (1919–1921).

Roslavec aj vo svojich vokálnych dielach z 20. rokov rozvíja naďalej *Nový systém organizácie zvuku*. Na slová V. Brjusova bol v roku 1920 zamýšľaný cyklus *Na Sajme*, avšak skladba z cenzúrnych dôvodov nebola uverejnená. Dôvodom zákazu bol pravdepodobne

---

<sup>181</sup> Lobanova poukazuje na to, že aj napriek neúplnosti materiálov môžeme vidieť ako Roslavec pracoval a chápal žánr symfónie. V tomto období prišiel s koncepciou viacdielneho cyklu, ale zostal pritom verný myšlienke motívicko-tematických vzťahov medzi jednotlivými časťami cyklu, ktorej sa držal aj vo svojich skorších orchestrálnych dielach. Vid' Lobanova 2021: 330–332.

<sup>182</sup> Tamtiež: 341.

<sup>183</sup> Černyš 2000: 79.

<sup>184</sup> Lobanova 2021: 343–349.

mysticko-symbolistický obsah básne.<sup>185</sup> Podobný osud mal aj ďalší piesňový cyklus *Plamennyj krug* na motívy básne symbolistu F. Sologuba z roku 1920.<sup>186</sup> Vo vokálnom cykle *Pamjati A. Bloka* z roku 1922 si skladateľ uctil pamiatku významného symbolistu, ktorý zomrel v roku 1921.<sup>187</sup>

Po februárovej revolúcii v Rusku skladateľov žánrový systém ovplyvnilo masové agitačné umenie. Tonálny jazyk sa zmenil, prevláda jasnosť, jednoduchosť, v niektorých skladbách sa dokonca úplne zbavuje techniky *sintetakkordov*, v iných sa zase vyskytuje zmiešaná harmónia.<sup>188</sup> V Roslavcovej tvorbe sa objavujú skladby k rôznym slávnostiam, výročiam, zborové hymny, kantáty. Ako uvádza Lobanova: „In diesen Jahren wandte sich der Komponist an die Gattungen, die für sein vorrevolutionäres Schaffen unvorstellbar gewesen wären“.<sup>189</sup> Po roku 1917 vznikli diela ako kantáta *Oktjabr* (1926), piesňové a zborové cykly ako napr. *Pesni revolucii* (1921–1926), *Poëzija rabočich professij* (1924–1926), *Dekabristy* (1925), *Pesni o 1905 gode* (1925–1926), ďalej tiež rôzne piesne, pochody a hymny, napr. *Gimn sovetskoj raboče-krest'janskaj milicii* (1926), *Stučite!* (1930) a iné. Techniku *sintetakkordu* skladateľ uplatnil napr. v piesňach *Mjatež* a *Kuznec* z cyklu *Pesni revolucii*, zmiešaná harmónia sa zase objavuje v piesni *Na poljach*.

V 30. a 40. rokoch 20. storočia sa skladateľ musel vzdať vlastného systému a vrátiť sa k tradičnejšiemu kompozičnému štýlu.<sup>190</sup> Súviselo to so zničením ASM a praktickom zákaze Roslavcovej profesie ako takej. V Roslavcovej neskoršej tvorbe dochádza k štylistickému zjednodušeniu, čo súvisí podľa Lobanovej aj s víťazstvom ideologickej doktríny socialistického realizmu.<sup>191</sup> Na základe fragmentov symfónii autorka poukazuje na to, ako skladateľ neustále inklinoval k práci na symfonickom žánri.<sup>192</sup> Z 30. rokov pochádzajú aj skladby pre orchester ovplyvnené skladateľovým pobytom v Taškente, ako napr. uzbecká pieseň pre symfonický orchester *Gir'ja* (1932–1933), symfónia *Uzbekistan Sovetskij* (1932), sláčikové kvarteto *Turkestan-Quartett* (1930?) a iné. Zachovali sa však iba skice. Roslavec čerpal z viacerých ľudových zdrojov, snažil sa pochopiť tohto ducha východného umenia, ale táto kultúra mu bola

---

<sup>185</sup> Skladbu sa podarilo prvýkrát publikovať až neskôr vo vydavateľstve *Schott* vďaka Lobanovej. Vid' Lobanova 2021: 361.

<sup>186</sup> Tamtiež: 361–362.

<sup>187</sup> Vidíme, že Roslavcova fascinácia symbolizmom pretrvávala aj pri neskoršej tvorbe. Označiť teda len ranú skladateľovu tvorbu za symbolistickú je neadekvátne.

<sup>188</sup> Lobanova 2021: 315–316.

<sup>189</sup> Tamtiež: 318.

<sup>190</sup> Komenda vo svojej dizertačnej práci charakterizuje toto obdobie ako obrat k *akademizmu*. Autorka poukazuje na to, že skladateľ síce stále profesionálne píše, ale teraz v jeho hudbe nie je žiadne nadšenie. Skladateľ používa bežné kompozičné postupy v rámci dur-mol systému a lyricko-epickej dramaturgii. Vid' Komenda 2015: 130–131.

<sup>191</sup> Lobanova 2021: 366.

<sup>192</sup> Tamtiež: 366.

vzdialená.<sup>193</sup> V roku 1936 Roslavcov skomponoval aj *Druhý husľový koncert*, ktorý vychádza v porovnaní s *Prvým husľovým koncertom* z tradičnej výstavby tohto žánru, jednak z hľadiska formy, ale aj harmónie.<sup>194</sup> Návrat k jednoduchšiemu spôsobu spracovania sa prejavil aj v skladateľovej neskorej komornej tvorbe, aj keď občas v nej „presvietila“ tendencia prekročiť rozšírenú tonalitu. Spomeňme napr. *Sláčikové kvarteto č. 5* (1941), *Sonátu č. 6* pre husle a klavír (asi 30. roky 20. stor.), *Legendu* pre husle a klavír (30. – 40. roky 20. stor.), v roku 1935 vznikli pre husle a klavír aj dve miniatúry *Invencija* a *Noktjurn* a ďalšie diela. Do violového repertoáru pribudla aj *Sonáta č. 2* pre violu a klavír (30. roky 20. stor.), ktorá sa tiež vyznačuje konzervatívnejším kompozičným štýlom.<sup>195</sup> K romantickej tradícii sa skladateľ priklonil v cykle *24 preludii* pre husle a klavír (1941–1942). Za jednu z najlepších ukážok skladateľovej neskorej tvorby, ktorá je podľa Lobanovej vzdialená „núteným kompromisom“ prejavujúcim sa v skladateľovej tvorbe v 30. a 40. rokoch, je skladba *Kammersymphonie / Symphonie du chambre* pre 18 nástrojov (1934–1935). Dielo sa z hľadiska kompozičného spracovania podobá Roslavcovej tvorbe z 20. rokov 20. storočia.<sup>196</sup> V skladateľovej tvorbe nájdeme aj hudbu k filmom a k divadelným hrám.

Prierez skladateľovej tvorby nám naskytuje pestrý obraz Roslavcovej žánrovej preferencie. Avšak tak ako aj Roslavcov osobný život bol pretkaný nešťastnými udalosťami, rovnako tragický osud postihol aj skladateľovu tvorbu. Lobanová uvádza ako množstvo Roslavcových vokálnych diel bolo zakázaných kvôli básnikom, ktorých texty Roslavcov zhudobnil, ako agitačné diela upadli do zabudnutia a ako niektoré komorné diela boli označované za formalistické. Taktiež mnoho skladieb bolo stratených a niektoré partitúry diel, ako napr. *Komsomolija* a *Prvý husľový koncert* boli do roku 1989 neznáme.<sup>197</sup>

---

<sup>193</sup> Lobanová 2021: 176.

<sup>194</sup> Obidva koncerty boli nahrané na rovnakom CD v roku 2008. Diela nahrala huslistka Alina Ibragimova spolu s BBC Scottish Symphony Orchestra pod vedením Ilana Volkova v Glasgowe. Vid' Roslavets, Nikolay: *Violin Concertos* [CD]. Londýn: Hyperion Records, 2008.

<sup>195</sup> Ferenc 2000: 26.

<sup>196</sup> Lobanová 2021: 373.

<sup>197</sup> Tamtiež: 364–365.

## 5 Nikolaj Andreevič Roslavec: *Prvý koncert pre husle a orchester*

### 5.1 Genéza koncertu

Roslavcov *Prvý husľový koncert* (1925) bol dlhodobo známy len v podobe úpravy pre husle a klavír vytvorenú samotným skladateľom. Ako uvádza na základe prameňov Lobanova, v Roslavcovom katalógu skladieb sa uvádzala iba klavírna redukcia, žiadna partitúra. „Skice koncertu, ktoré sa nachádzajú v osobnom Roslavcovom archíve, nám podávajú len veľmi málo informácii o skladbe a orchestrácii; za to však uvádzajú presný dátum začiatku komponovania koncertu: ,3/VII. 925<sup>c</sup>.<sup>198</sup> Táto klavírna verzia bola prvýkrát publikovaná v roku 1927 v Moskve vo vydavateľstve *Muzsektor Gosizdata*<sup>199</sup> a obsahuje niekoľko poznámok k orchestrácii.<sup>200</sup> Prvá a druhá časť koncertu zaznela ešte počas skladateľovho života 29. mája 1929 v Moskve v koncertnej sále *Gosudarstvennoj Akademii Chudožestvennych Nauk* (GACHN). Koncert bol organizovaný pod záštitou *Associacija Sovremennoj Muzyki* a skladba zaznela v podaní P. P. Ilčenka<sup>201</sup> a P. Nikitina.<sup>202</sup> V klavírnej verzii musel koncert zaznieť napr. aj na IRCAM v Paríži v roku 1979 kedy bola partitúra ešte neznáma.<sup>203</sup>

Až do roku 1989 sa partitúra považovala za stratenú<sup>204</sup>, alebo sa dokonca pochybovalo o jej samotnej existencii. Ohľadne existencie partitúry vystavalo teda množstvo nezodpovedaných otázok, ktoré sa podarilo vyriešiť práve Marine Lobanovej. Bola to práve ona, ktorá v máji roku 1989 objavila orchestrálnu partitúru koncertu. O náleze informovala mnohých hudobníkov, medzi prvými bol aj skladateľ Edison Denisov (1929–1996). Ten jej ako uvádza autorka, spočiatku neveril a neskôr jej oznámil, že plánuje urobiť orchestrálnu úpravu koncertu na objednávku parížskeho vydavateľstva *Le Chant du Monde*.<sup>205</sup> Avšak po nájdení partitúry sa stal tento Denisov plán zbytočným. Tento významný ruský skladateľ bol veľkým obdivovateľom a podporovateľom Roslavca.<sup>206</sup> Ako uvádza vo svojej knihe Kholopov –

---

<sup>198</sup> cit. podľa Lobanova 2021: 333.

<sup>199</sup> *Muzsektor Gosizdata* bol hudobný sektor Štátneho nakladateľstva, ktorý vznikol v roku 1922 z *Muzizdatu* (*Gosudarstvennogo muzykal'nogo izdatel'stva Narkomata prosvěščenija*). V roku 1930 bol premenovaný na *Muzgiz* a v rokoch 1964–2006 bol označovaný ako *Muzyka*.

<sup>200</sup> Lobanova 2021: 333.

<sup>201</sup> Piotr Pavlovič Ilčenko (1888–1948) – bol ruský a sovietsky huslista, dirigent a tiež pôsobil v Tbilisi, kde okrem dirigovania zaujal aj miesto profesora na konzervatóriu

<sup>202</sup> Lobanova 2021: 333.

<sup>203</sup> Fingerhut, Michael: IRCAM-MOSCOW. *Fontes Artis Musicae* 58, 2011, č. 1, 59–60.

<sup>204</sup> Podľa Lobanovej túto informáciu nájdeme aj v diplomovej práci Ajny Pučiny z roku 1981. Vid' Lobanova 2021: 17, 334.

<sup>205</sup> Lobanova 1990: 4.

<sup>206</sup> Valeria Cenova počas jej štúdia na Moskovskom konzervatóriu v Denisovovej triede spomína tiež na to, ako spolu so svojim profesorom v roku 1981 diskutovali o Roslavcových dielach, konkrétne aj o nahrávke husľového koncertu privezenej z Francúzska. Autorka uvádza aj to, ako „Denisov s hrdosťou na svojho krajana povedal, ako Francúzi, keď videli noty tohto diela okamžite zorganizovali jeho predstavenie a nahrávanie (v úprave pre husle a klavír)“. Vid' Cenova 1998: 22.

Tsenova, Denisov hodnotil skladateľov husľový koncert ako jednu z jeho najlepších skladieb, opisuje ho slovami ‚veľmi dobrá kompozícia charakteristická pre bystrú a talentovanú hudbu‘.<sup>207</sup> Denisov porovnával Roslavca s maliarmi ako bol Vasilij Kandinskij či Kazimir Malevič a dokonca sa domnieval, že jeho skladby sú viac pútavými ako skladby Šostakoviča, alebo Prokofieva z 20. rokov 20. storočia.<sup>208</sup> V rozhovore z roku 1989 dokonca uviedol, že Roslavcov koncert ‚je jeden z najlepších koncertov 20. storočia, (...) hneď po Bergovom koncerte‘.<sup>209</sup> Po týchto výpovediach je zrejme prečo mal Denisov záujem vytvoriť orchestrálnu úpravu koncertu.

O okolnostiach nájdenia rukopisu partitúry uviedla Lobanová prvé dôležité informácie vo svojom článku *Najdennye rukopisi N.A. Roslavca*: ‚Pri príprave monografie o skladateľovom diele som si opäť prezrela archív v TsGALI. Medzi zmluvami, ktoré uzavrel Roslavec s Muzsektorom GIZa<sup>210</sup>, som našla kópiu zmluvy (č. 439) na zverejnenie úpravy koncertu a ďalšiu (č. 438) týkajúcu sa partitúry diela. Dohoda podpísaná A. Jurovským a N. Roslavcom obsahovala povinnosť ‚zverejniť partitúru najneskôr do dvoch rokov od okamihu prvého predstavenia v Moskve‘. Ukázalo sa, že je potrebné pokračovať v hľadaní partitúry. Prehliadka niekoľkých inventárov priniesla dlho očakávaný výsledok: fond «Gos. Muz. izdatel'stva» (Muzgiza) obsahovalo partitúru Prvého husľového koncertu! (...) Od prinesenia do archívu sa partitúry nikto nedotkol. Na poslednom, mierne pokrčenom liste – poznámka: «Dubki – Moskva 1925»‘.<sup>211</sup> Ako uvádza autorka ďalej, spolu s orchestrálnou partitúrou sa našiel aj autograf klavírnej redukcie koncertu, ktorý Roslavec sám pripravil pre tlač.<sup>212</sup> Prvé orchestrálne predvedenie Roslavcovho *Prvého husľového koncertu* bolo 18. novembra 1989 v Moskve, kedy pod taktovkou Fedora Gluščenka uviedla dielo Moskovská filharmónia so sólistkou Tatianou Grindenko.<sup>213</sup> Podľa Lobanovej sa partitúra nájdená koncom mája v rekordnom čase dostala nielen do koncertného života, ale aj do vedeckého prostredia (na západe bádatelia veľmi rýchlo informovali o náleze).<sup>214</sup> Marina Lobanová však musela čeliť nepravdivým informáciám ohľadom jej nájdenia stratenej partitúry koncertu. V roku 1989 vyšiel článok v *Rossijskoj*

---

<sup>207</sup> cit. podľa Kholopov, Yuri – Tsenova, Valeria: *Edison Denisov*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1995, s. 155.

<sup>208</sup> Kholopov – Tsenova 1995: 154–155.

<sup>209</sup> Pantielev 1989: 18.

<sup>210</sup> GIZ, *Gosizdat* (rus. *Gosudarstvennoe izdatel'stvo RCFSP*) je skratka pre Štátne nakladateľstvo založené v roku 1919 v Ruskej sovietskej republike.

<sup>211</sup> Lobanová 1989: 32.

<sup>212</sup> Tamtiež: 32.

<sup>213</sup> Lobanová 2021: 334. Husľový koncert Tatiana Grindenko nahrála v roku 1990 spolu s Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken pod vedením Heinza Holligera. Na CD, ktoré vyšlo v roku 1993 je okrem husľového koncertu aj Roslavcova skladba *V časy Novolunija*. Viď Roslavec, Nikolaj: *In den Stunden des Neumonds. Konzert für Violine und Orchester Nr.1* [CD]. Mainz: Schott Wergo Music Media, 1993.

<sup>214</sup> Lobanová 1990: 4.

*muzykal'noj gazete*, kde boli uvedené zavádzajúce informácie o pravosti archívneho nálezu. Myšlienka realizácie koncertu na základe partitúry tu bola pripisovaná Denisovovi, čo by bolo podľa Lobanovej nemožné, nakoľko až do mája 1989 považoval Denisov partitúru koncertu za stratenú. Každopádne noviny uznali svoj omyl a za túto publikáciu sa Lobanovej ospravedlnili.<sup>215</sup>

Manuskript partitúry, klavírneho výťahu a skíc koncertu je momentálne uložený v RGALI.<sup>216</sup> Prvá edícia klavírnej verzie bola publikovaná v roku 1927 v Moskve vo vydavateľstve *Muzsektor Gosizdata*.<sup>217</sup> Lobanova uvádza, že orchestrálna partitúra bola prvýkrát vydaná v roku 1989 v *Sovetskij Kompozitor*<sup>218</sup> v Moskve.<sup>219</sup> Na partitúre od vydavateľstva *Schott* je uvedený až rok 1990 pre obidve vydania – ruské aj nemecké. Pri analýze koncertu budem pracovať s týmto notovým vydaním od Schott ED 7823.<sup>220</sup> S vydaním partitúry spomeňme ešte jednu nepríjemnú udalosť. V roku 1981<sup>221</sup> oslovila Roslavcova neter Jefrossinija Roslavec organizáciu VAAP<sup>222</sup> s prosbou ochrániť tvorbu svojho strýka od rozpredaja. VAAP odpovedal veľmi cynicky a odmietol uznať autorské práva Jefrossinije ako dedičke a dokonca prehlásil, že diela N.A. Roslavca môže vydávať hocikto.<sup>223</sup> Po tom ako Lobanova odhalila partitúru koncertu v archíve, VAAP zamýšľal predat' túto skladateľovu partitúru *Prvého husľového koncertu* do zahraničia. Ako uvádza Lobanova: „bolo len náhodou, že sa nám podarilo včas zastaviť odoslanie kópií z partitúry do zahraničia. (...) VAAP, ktorý sa riadi skupinovým egoizmom uprednostňuje stratu práva na vydanie a prvú realizáciu vo svojej krajine a priamo na očiach predáva rukopisy na trhu“.<sup>224</sup> Ako vidíme, okolo Roslavcovho *Prvého husľového koncertu* sa udialo mnoho zvláštnych až bizarných príhod.

---

<sup>215</sup> Lobanova 1990: 4.

<sup>216</sup> O presnom uložení prameňov, číslach fondov informuje Marina Lobanova. Vid': Lobanova 2021: 333.

<sup>217</sup> Roslavec, Nik.: *Koncert dlja skripki s orkestrom. Pereloženie dlja skripki s fortepiano* [hudobnina]. Moskva: Muzgiz, 1927.

<sup>218</sup> *Sovetskij kompozitor* bolo hudobné vydavateľstvo založené v roku 1956 v Moskve. Neskôr v roku 1964 sa toto vydavateľstvo zlúčilo s vydavateľstvom *Muzgiz* do vydavateľstva *Muzyka*.

<sup>219</sup> Vid' Lobanova 2021: 379.

<sup>220</sup> Roslawez, Nikolai: *Erstes Konzert für Violine und Orchester* (1925) [partitúra]. Mainz: Schott ED 7823, 1990.

<sup>221</sup> Lobanova uvádza presný dátum listu 26.10.1981. Vid' Lobanova 2021: 17.

<sup>222</sup> *Všezväzová agentúra pre autorské práva* (rus. *Vsesojuznoe agentstvo po avtorskim pravam*) bola organizácia, ktorá mala na starosti ochranu autorských práv v ZSSR. Existovala v rokoch 1973–1991.

<sup>223</sup> Lobanova 1990: 4.

<sup>224</sup> Tamtiež: 4.

## 5.2 Analýza koncertu

V rozsiahlejších dielach skladateľ inklinuje k sonátovej forme, vo väčšine prípadov si vystačí s priekopníckou jednočasťovou formou používanou Lisztom a Skrjabinom, v ktorej sú obsiahnuté prvky pomalej časti, scherza, allegra a ronda, niekedy kombinované pomerne zložitým spôsobom.<sup>225</sup> V *Prvom husľovom koncerte* sa však priklonil ku klasickému konceptu trojčasťového cyklu s tempovým rozvrhnutím – *Allegretto giocoso* s kadenciou, *Adagio sostenuto*, *Allegro moderato; risoluto*. Z inštrumentačného hľadiska tu môžeme vidieť širokú paletu nástrojov: dychové drevené nástroje (pikoly, flauty, hoboje, anglický roh, klarinety, basklarinet, fagoty, kontrafagot), dychové plechové nástroje (lesné rohy, trúbky, pozauny, tuba), tympány, perkusie (triangel, činely, tamtamy, malý bubon), harfu, klavír a sláčiky.

## 5.3 Prvá časť koncertu – *Allegretto giocoso*

Prvá časť koncertu je v sonátovej forme – expozícia, rozvedenie, repríza, druhé rozvedenie (sólová kadencia). Pre označenie jednotlivých tém budem používať veľké písmená a pre označenie motívov malé písmeno **m**.

### Introdukcia (t. 1–32)

Husľový koncert začína klesajúcim ostinátnym motívom **m1** vo violončelách a kontrabasoch. Motív začína pizzicatom a v priebehu skladby sa často vyskytuje. Lobanova uvádza z Roslavcových skromných náčrtov ku koncertu skladateľovu poznámku, ktorá vlastne dešifruje hlavnú myšlienku. Je to stupnica, ktorá tvorí základ *sintetakkordu* použitého v koncerte (Obr. 2). Táto škála postupne prerastie do 12-tónového komplexu.<sup>226</sup> Ako už bolo spomenuté, tento *sintetakkord* je veľmi podobný základnému prvku piesne *Skvoz' set' almaznuju* z roku 1918 (Obr. 2).



Obr. 2: Náčrt Roslavcovho *sintetakkordu* v *Prvom husľovom koncerte*<sup>227</sup>

Autorka označuje tento (proces) rast v koncerte nasledovne: „Roslavec bleibt auch der Idee eines organischen harmonischen Wachstums bis zum zwölftönigen Komplex treu. (...) Der riesige Zyklus ist einer Verwandlungskette ähnlich, einer Variationenreihe über das angegebene

<sup>225</sup> Sitsky 1994: 48.

<sup>226</sup> Lobanova 2021: 335.

<sup>227</sup> Tamtiež: 335–336.

Thema“.<sup>228</sup> Takty 1–4 uvádzajú zvukový komplex zložený zo šiestich tónov chromatickej stupnice (violončelá, kontrabasy, tóny c, des, dis, e, as, a), v taktoch 5–6 je tónov osem (prízrazy vo violách a v klarinete, tóny g, h), v taktoch 9–10 je dvanásťtónový komplex úplný (I. husle, tóny d, f, fis, b) (Obr. 3).

**Allegretto grazioso I**

The image shows a musical score for the introduction of a twelve-tone complex. The score is for the first movement, "Allegretto grazioso I". It includes parts for Clarinetti (I and II), Fagotti (I and II), Viole, Violoncelli, and Contrabassi. A red vertical line is drawn between measures 4 and 5, with the text "Klesajúci motív m1" written in red above it. Green arrows point from this motif to its occurrences in measures 5-6 and 9-10 across various instruments. Handwritten musical examples show the chromatic sequences for measures 1-4, 5-6, and 9-10.

Obr. 3: Introdukcia, vývoj dvanásťtónového komplexu, motív **m1**, t. 1–13

V koncerte je veľmi obtiažne definovať jednu výraznú hlavnú tému. Roslavec tu v nadväznosti na Skrjabinu vytvára skôr komplex hlavných tém. Téma introdukcie (**i**) zaznie prvýkrát v *pp*

<sup>228</sup> Lobanova 2001: 423.



v 9. takte v podaní I. huslí. Je synkopická, má „vzletový“ charakter a je vystavaná najmä z intervalov tercie a malej sekundy (Obr. 4). V ostatných nástrojoch pokračuje motív **m1** a prírazy.



Obr. 4: Téma **i**, t. 7–13

### Expozícia (t. 33–126)

Plocha ostináta trvá až do 24. taktu a po „vzlete“ v sólových husliach nastane v 33. takte kontrastná extatická plocha – *allargando*. Roslavec často vytvára kontrastné plochy, kde je napätie a pravidelné ostináto vystriedané extatickým zvukovým svetom. Podľa Lobanovej sú charakteristické pre Roslavcov štýl práve tieto „spomalenia času, tiché, meditatívne stavy očakávania, momenty načúvania zvuku a ticha“.<sup>229</sup> Okrem toho že nastane zvolnenie, v sláčikoch vidíme dlhé držané tóny *con sordino* a vyniká tu práve hlavná téma **A** v sólových husliach vo veľmi vysokej polohe. Typické pre túto tému sú skoky nadol (septima, kvinta) potom postup nahor, tiež príraz na začiatku. Tému môžeme rozdeliť na dve časti **a1**, **a2**, pričom so stúpajúcim kvartovým motívom z **a2** ďalej skladateľ pracuje (Obr. 5).

Obr. 5: Téma **A**, vyznačený kvartový motív a intervalové skoky, t. 32–40

<sup>229</sup> Lobanova 2021: 338.

Téma **A** sa v ďalších taktach prelína s témou **i**. V skladbe dochádza veľmi často k zvoľneniam, vzápätí k zrýchleniam či k návratu pôvodného tempa. Ešte pre veľkým zvoľnením – *Quasi adagio*, ktoré má takmer charakter kadencie sólových huslí, vidíme ako skladateľ opäť pracuje s motívom z témy **A**. Jedná sa o príraz na začiatku, septimový skok nadol a potom sekundový vzostup (Obr. 6).



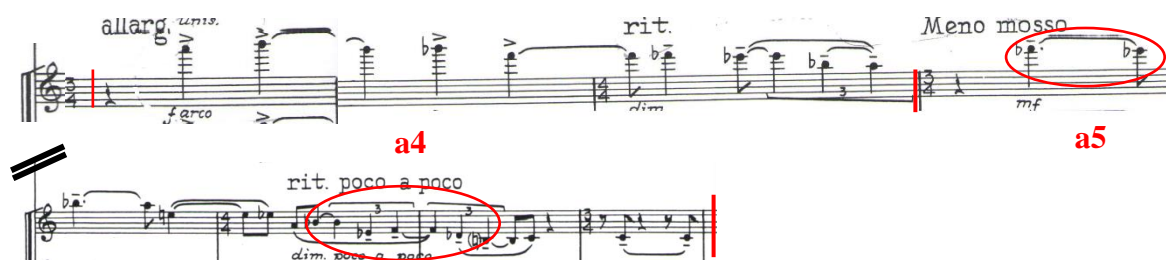
Obr. 6: Vyznačené spoločné prvky s témou **A**, t. 44–48

Po tom ako nastane návrat pôvodného tempa v 55. takte, začne prečnievať najmä kvartový motív v dychových drevených nástrojoch a v I. husliach nad tremolovým podkladom v sláčikoch a triolovými behmi v sólových husliach. Tremolo sa strieda s motívom **m1**. Od 71. taktu začína motorická časť, ktorú je možné z hľadiska formy označiť ako spojovací oddiel. Výraznejší rytmický charakter má v 79. takte – *Vivace* opäť ďalší derivát z témy **A** – skok v.7 nadol a potom postup nahor. Môžeme toto štvortaktie označiť ako ďalší variant témy **A** čiže **a3** (Obr. 7).



Obr. 7: Derivát z témy **A** – variant **a3**, sólové husle, t. 79–82

Ako ďalší variant témy **A** je možné označiť myšlienku (**A1**) od 92. taktu. Téma tu zaznie v sláčikoch a drevách a je možné ju rozdeliť na dve časti – **a4** od časti *allargando* a **a5** od *Meno mosso*. Myšlienka opäť vychádza z predchádzajúcej témy **A** – rytmická analógia s kvartovým motívom v **a5**, kvintový skok nadol a potom vzostup hore (Obr. 8).



Obr. 8: Téma **A1** v I. husliach, t. 92–99

Témou **A1** končí oblasť hlavnej témy. Celá táto oblasť bola predovšetkým ovplyvnená Skrjabinom – extatické miesta, vzostupné vzlety, kontrastné plochy.

Oblasť vedľajšej témy **B** začína od 101. taktu – *Piú mosso* (*Allegretto grazioso*). Veľmi netradične tu zrazu zaznie téma **B** v sólovom klavíri, ktorý mal v oblasti hlavnej témy predovšetkým sprievodnú funkciu. Téma má polyfónny charakter a je odvodená z jadra hlavnej témy **A**. Často vidíme práve septimový, alebo sextový skok nadol a potom tónový vzostup. Tému **B** môžeme rozdeliť na tri časti – **b1**, **b2** a **b3**, s ktorými samostatne Roslavec pracuje v priebehu skladby. Prvé dvojtaktia **b1** a **b2** začínajú v klavíri a posledné dvojtaktie **b3** pokračuje v sláčkoch a v anglickom rohu. Keď porovnáme začiatok témy **B** s prvým kusom z *Drei Klavierstücke, Op.11* od Arnolda Schönberga, tak sú evidentné určité analógie (Obr. 9).

Obr. 9: Roslavec: *Prvý husľový koncert*, téma **B**, vyznačené analógie s témou **A**, t. 101–106

Obr. 9: A. Schönberg: *Drei Klavierstücke*, 1. časť, t. 1–10

Roslavec po uvedení témy v klavíri využíva na prácu s myšlienkou polyfónne techniky, ako inverzie, imitácie, ktoré prechádzajú do ostatných nástrojov. S motívom z **b2** pracuje v taktach 109–111, od *più allargando* zaznieva vo fortissime motív **b1** a vzápätí sa vo forte fortissime objaví sextový skok nadol z motívu **b3**, ktorý skladateľ ešte obzvlášť zdôrazní v augmentácii v 118. takte. Pred rozvedením zaznie ešte krátka spojka – *Tempo comodo* od 121. taktu, ktorá má podobne ako časť *Quasi adagio* z oblasti hlavnej témy, charakter kadencie sólových huslí. Táto spojka je kombináciou motívov z témy **B** – synkopa, triola na začiatku a motívov z témy **A** – intervalový skok zm.7 nadol (Obr. 10)



Obr. 10: Spojka, kombinácia motívov témy **A** a **B**, t. 121–126

### Rozvedenie (t. 127–175)

Rozvedenie začína v pôvodnom tempe *Allegretto grazioso* a kombinuje dve témy. Anglický roh uvedie motív z **b2**, ktorý sólové husle prevezmú po „vzletovom“ motíve podobnému z expozície. Prvá časť rozvedenia je postavená predovšetkým na technicky náročnom parte sólistu. Okrem skokov, rýchlych behov, arpeggií, sú zaujímavé aj flažolety, dvojhmaty a iné nástrojové techniky. Roslavec v rozvedení pracuje skôr s motívmi na báze delenia a štepenia, na rozdiel od expozície, ktorá bola založená predovšetkým na variačnom princípe v rámci témy. Prvá časť rozvedenia vyústi v 135. takte do *Allegro vivace (alla breve)*, kde sa začnú objavovať najmä v sláčikoch oštinátne figúry. Téma **B**, predovšetkým motív **b2** sa objaví vo violončelách až v 151. takte a postupuje v imitácii vo violách. Tému pripravuje skladateľ už v 149. takte, keď sa objavuje motív charakteristický pre **b2**, a to skok zm.7 nadol. Výraznú inšpiráciu Skrjabinovými symfóniami – *Le Poème de l'Extase* a *Le Divin Poème* skladateľ uplatnil od 157. taktu. Paralela so Skrjabinovou *Le Poème de l'Extase*, op.54 je predovšetkým v rytmickej zložke, keď v husľovom koncerte nastúpia trioly v sekcii dychových plechových nástrojoch, podobne ako aj v expozícii *Le Poème de l'Extase*, kde zaznie výrazne nepokojný triolový rytmus na opakovanom akorde v lesných rohoch a potom prejde takmer do celého orchestra (Obr. 11). Z hľadiska dynamického spracovania začínajú trioly v obidvoch skladbách v slabej dynamike, crescendom postupne prejdú do *ff* v celom orchestri.



Picc.  
 Fl. I  
 II  
 Ob. I  
 II  
 C. ingl.  
 Cl. I  
 II  
 Cl. basso  
 Fag. I  
 II  
 C-fag.  
 Cor. I  
 II  
 III  
 Tr-be I  
 II  
 III  
 P-to <sup>oasp</sup>  
 P-no  
 Vno solo  
 Archi

Obr. 11: Roslavce: *Prvý husľový koncert*, nepokojný triolový rytmus v lesných rohoch a trúbkach, t. 157–158

Analogicky Roslavec využíva tiež tzv. zrútenie celého orchestra, ktoré najvýraznejšie vidíme u Skrjabina v jeho *Le Divin Poème*. U Skrjabina je téma vyložené pomenovaná ako „*écroulement formidable*“, čo v preklade znamená „hrozivý kolaps“ a nastane v rozvedení po tektonickom vrchole. Podobne je to aj v Roslavcovom koncerte – v rozvedení po vyvrcholení v orchestri dôjde k úplnému vyčisteniu faktúry, kedy v závere znejú len opakované motívy v sólových husliach (Obr. 12).

The image displays a page of a musical score for Alexander Scriabin's *Le Divin Poème*, specifically measures 337 to 341. The score is written for a full orchestra, with multiple staves for strings, woodwinds, brass, and piano. A vertical red line is drawn through the score at measure 341, indicating the start of the 'écroulement' section. The word 'écroulement' is circled in red at the top right of the page. The score includes various dynamic markings such as 'cresc.' (crescendo) and 'dim.' (diminuendo). The page number '44' is visible in the top left corner, and the measure number '339' is at the bottom center.

Obr. 12: A. Skrjabin: *Le Divin Poème* – „*écroulement formidable*“ – téma zrútenia v rozvedení, t. 337–341

formidable 45  
sérieux,  
élevé

2589

Obr. 12: A. Scriabin: *Le Divin Poème* – téma zrútenia pokračovanie, t. 342–348



42

*muta in Fl. gr. III*

Picc. *ff*

Fl. I, II *ff*

Ob. I, II *ff*

C.ingl. *ff*

Cl. I, II *ff*

Cl. basso *ff*

Fag. I, II *ff*

C-fag. *ff*

Cor. I, II, III, IV *ff*

Tr. be I, II, III *ff*

Tr. ni I, II, III *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

T-t. *ff*

P-no *ff*

V-ni I *ff*

V-ni II *ff*

V-le div. *ff* (non div.)

V-c. *ff* div. *unis.*

C-b. *ff*

Obr. 12: Roslavac: Prvý husľový koncert – po tektonickom vrchole zrútenie orchestra, t. 159–

The image displays a musical score for the first violin part of the first movement of the Violin Concerto by Rostropovich, specifically measures 161-166. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute II (Fag. II), Piano (p.no), Violin solo (V.no solo), and Arches (Archi). The second system includes parts for Clarinet II (Cl. II), Trill (Tr-lo), Arpa, Violin solo (V.no solo), and Arches (Archi). A red oval highlights a specific melodic phrase in the Violin solo part in both systems. The score includes various musical notations such as dynamics (f sempre), articulation (accents), and performance instructions (rit.).

Obr. 12: Rostavec: *Prvý husľový koncert* – vyčistenie faktúry, prechod k opakovanému motívu v sólových husliach, t. 161–166

Po určitom ukludnení zdôrazní ešte pokojnú atmosféru v 167. takte epizóda *Poco meno mosso* (*grazioso e capriccioso*), ktorá má veľmi výrazný lyrický charakter s presvitajúcou tonalitou. Skladateľ tu použil farebne zaujímavú inštrumentáciu, ktorá pozostáva len zo sólových huslí,

klarinetu, harfy, triangu a sláčikov (Obr. 13). Ako uvádza Lobanova: „farebnosť je obzvlášť vycibrená v pomalých a tichých epizódach“.<sup>230</sup>

The image shows a musical score for the piece "Poco meno mosso (grazioso e capriccioso)" by Lobanova. The score is divided into two systems. The first system (measures 167-170) includes parts for Clarinet I, Triangle, Arpa, Violino solo, Violini II, Violini I, Violoncelli, and Contrabassi. The second system (measures 171-174) includes parts for Flauto I, Clarinet I, Clarinet basso, Fagotto, Triangle, Arpa, Violino solo, Violini I, Violoncelli, and Contrabassi. The tempo is "Poco meno mosso (grazioso e capriccioso)" and the dynamics are generally "p" (piano). The score features various musical notations such as trills, accents, and dynamic markings.

Obr. 13: *Poco meno mosso (grazioso e capriccioso)* – veľmi lyrické miesto, nápaditá inštrumentácia, t. 167–170

### Repríza (t. 176–292)

Zvláštnosťou reprízy je, že má veľmi rozvádzací charakter, preto vytvára dojem, že je na rozhraní reprízy a rozvedenia. Začína rovnako ako introdukcia – ostinátnym pizzicatom **m1** vo violončelách a kontrabasoch posunutým o zv. 5. Skladateľ pozmenil inštrumentáciu, prírazy na

<sup>230</sup> Lobanova 2021: 338.

začiatku dominovali vo violách a tému uvádzali prvé husle. V repríze začína téma vo violách a prírazy farebne vynikajú v sólovom basovom klarinete, ku ktorému sa v ďalších taktach pripojí klarinet v B ladení. Roslavec kombinuje témy hneď od začiatku reprízy, zatiaľ čo v expozícii ich uvádzal postupne. Po uvedení témy **i** skladateľ od 184. taktu uvádza celé **a2** vo flaute, potom sa imituje len kvartový motív z hlavy **a2** či už v sólových husliach, alebo v dychových drevených nástrojoch. Roslavec pracuje pomerne evolučne, až do 208. taktu pracuje s týmito dvoma témami **i** a **A**, pričom myšlienku vždy necháva vyniknúť jednému, prípadne dvom nástrojom v sprievode ostatných nástrojov, ktoré veľmi rýchlo prejdú z ostinátneho motívu **m1** do tremola a držaných tónov. Na rozdiel od expozície, kde po „vzletovom“ motíve v sólových husliach nastalo *allargando* a vynikla tak nad sláčikovým tremolom téma **A** v sólových husliach, v repríze Roslavec pozmeňuje toto miesto. V repríze od 208. taktu príde úsek zhodne označený ako *allargando* s doplnením o *entusiastico*, ale inak tematicky spracovaný a zmenený je aj sprievod ostatných nástrojov. Vidíme tu tému **A1** vo flaute a v hoboji, ale s určitými zmenami v melódii. Téma okrem toho že je posunutá o v.3 nadol, pokračuje intervalovo odlišne v porovnaní s expozíciou, kde prevládal sekundový postup a skoky č.4. V repríze vidíme pestrejšie využitie intervalov ako v.3, č.5, č.4, malej a veľkej sekundy či zm.3. Okrem toho tu skladateľ pracuje s opäť ďalším variantom témy **A** v sólových husliach, ktorý môžeme označiť ako téma **A'**. Podobnosť s témou **A** je predovšetkým z hľadiska melódie – príraz na začiatku, skok č.4 nadol, potom sekundový postup nahor a ďalší skok o zm.7 nadol. Rytmus skladateľ mierne pozmeňuje, ale záver témy **A'** je podobný ako v **a1** – prvá nota je rytmicky predĺžená a druhá kratšia (Obr. 14).

allarg. (entusiastico)

21

**Téma A1**

**Téma A'**

**č.5** **č.4** **zm.3**

**č.4** **zm.7** **Rytmus**

**trioly a tremolo v sláčikoch**

Obr. 14: Téma A1 a A', intervalový postup, zmena sprievodu nástrojov, t. 205–211

Roslavec rozšíril reprízu o nový úsek označený ako *Poco più mosso* začínajúci v 216. takte. Opäť nastáva veľmi evolučná časť, skladateľ na začiatku tohto úseku pracuje s variantom témy **B**. Táto téma **B'** je analogická s časťou **b3** najmä z hľadiska rytmu, ale taktiež sa tu objavuje sextový, prípadne kvintový, alebo septimový skok nadol (Obr. 15).

The image shows a musical score for Violin I, measures 216-223. The tempo is marked 'Poco più mosso'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics are 'mf espr.' and 'poco rit.'. Several intervals in the melodic line are circled in red, highlighting the 'B' theme. The measure number '22' is indicated in a box above the staff.

Obr. 15: Téma **B'**, I. husle, t. 216–223

Motív sa vyskytuje spočiatku v I. husliach, v ďalších taktach prejde tiež do flautového partu. Sólové husle v celej tejto časti majú zväčša figurácie, trilkky, dvojhmatové trioly. Ďalšia reminiscencia začiatku introdukcie sa objaví v 224. takte – *Allegretto giocoso*. Okrem motívu **m1** a prízrazov skladateľ pracuje aj s kvartovým motívom z témy **A**. Miesto je obohatené aj o dvojhmatové figúry sólových huslí, v ktorých spodná línia je vystavaná z tónov motívu **m1**. Toto miesto pôsobí dojmom rozhovoru medzi fagotom, violou a husľami, v ktorom motív plynule prechádza z jedného nástroja do druhého (Obr. 16).

The image shows a musical score for measures 224-229, marked 'Allegretto giocoso'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The dynamics are 'p', 'mf', and 'pizz.'. The parts include Clarinet (Cl.), Bassoon (Cl. basso), Bassoon (Fag.), Violin Solo (V-no solo), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Violoncello (V-c.). The 'Motiv m1' is highlighted in red in the Bassoon part. The Violin Solo part has several intervals circled in red. The measure number '23' is indicated in a box above the staff.

Obr. 16: Reminiscencia začiatku expozície prostredníctvom motívu **m1**, t. 224–229

Návrat skráteného spojovacieho oddielu vyskytujúceho sa tiež v expozícii je až v 248. takte. Po vygradovanej extaticky znejúcej téme **A1** v 256. takte – *molto allargando*, hneď príde diminuendo a ukľudnenie.

Vedľajšia téma **B** – *Più mosso (Allegretto grazioso)*, nastúpi opäť v sólovom klavíri v 265. takte. Téma je v porovnaní s expozíciou intervalovo posunutá o č.4 nahor. Skladateľ tu veľmi podobne pracuje s témou **B** ako v expozícii, najskôr uvedie celú tému zloženú z častí **b1**, **b2** a **b3**, od 273. takte pracuje najmä s motívom z **b3**. Skladateľ pri zdôraznení tohto motívu **b3**, pre ktorý je charakteristický sextový skok nadol a potom postup opäť smerom nahor, použil *allargando* a orchestrálny sprievod zintenzívnil o tremolá a arpeggiá. V expozícii najskôr zdôraznil vo fortissime (*più allargando*) motív **b1** a až potom **b3**. V repríze Roslavec toto podobné miesto rieši iným spôsobom a s rozšírenou inštrumentáciou. Po vrchole v orchestri dôjde k vyčisteniu faktúry a motív z **b3** znie v augmentácii v podaní tuby a kontrabasu. Skladateľ do záveru reprízy, ešte predtým ako príde sólová kadencia huslí, vložil od 281. taktu nový krátky úsek – *molto tranquillo*, vyznačujúci sa veľmi intímnou dynamikou a spevnosťou. V podstate nad držanými tónmi znie začiatok témy **B**, konkrétne časť **b1**. Tento úsek je ukončený general pauzou v pianissime a od 286. taktu – *tempo comodo* sa ešte v sólových husliach objaví rovnaká spojka, ktorá zaznela aj na konci expozície. Začína v porovnaní s expozíciou o m.2 vyššie. Kadencia sólových huslí, ktorá tu má jednak funkciu druhého rozvedenia a jednak spája prvú a druhú časť koncertu, začína v 292. takte – *Quasi cadenza (Tempo a piacere)*. V kadencii sa okrem motívov z prvej časti objaví aj zárodok témy z druhej časti, čím vzniká prepojenosť s nasledujúcou časťou, ktorú skladateľ ešte prehľbí označením *attacca* na konci kadencie, čím vznikne súvislý prechod do ďalšej časti koncertu (Obr. 17).

Quasi cadenza  
(Tempo a piacere)

V-no solo rit. *p*

V-no solo *f* risoluto *sf*

V-no solo *p* molto sostenuto

V-no solo *f espr.*

V-no solo ten. rit. (non flag.) *dim.* *p* Più mosso *mf*

V-no solo *f molto espr.* *p* Meno mosso

V-no solo *mf* *sf* *sf* *ff* *ten.* *ten.*

V-no solo *mf* *sf* *sf* *ff* *ten.* (non flag.)

V-no solo *mf* *ten.* *rit.* *dim.* *attacca*

Detailed description of the musical score: The score consists of nine staves of music for a violin solo. It begins with a 'rit.' marking and a 'Quasi cadenza (Tempo a piacere)' instruction circled in red. The first staff has a triplet of eighth notes. The second staff features a forte (*f*) dynamic and a 'risoluto sf' marking. The third staff is marked 'molto sostenuto' and 'p'. The fourth staff has a forte expressive (*f espr.*) dynamic. The fifth staff includes 'ten.' (tension), 'rit.', and 'dim.' markings, with a circled triplet of eighth notes. This is followed by 'Più mosso' and 'mf'. The sixth staff is marked 'Meno mosso' and 'f molto espr.'. The seventh staff has 'ten.' markings and 'mf'. The eighth staff includes 'marcatissimo', 'sf', 'ff', and 'ten.' markings. The ninth staff has 'ten.', 'rit.', and 'dim.' markings, ending with 'attacca'. Various other markings like 'tr.' (trills) and '3' (triplets) are present throughout.

Obr. 17: Kadencia sólových huslí, vyznačené motívy témy druhej časti koncertu



## Schéma formy prvej časti koncertu

Prvá časť koncertu je v sonátovej forme avšak s určitými modifikáciami. Introdukcia koncertu je pomerne rozsiahla a tematická, skladateľ tu uvádza už prvú tému **i**. Roslavec celkovo rozvoľňuje dĺžku pomocných zložiek hudobnej formy, spojovacie oddiely sú často veľmi obsiahle na rozdiel od hlavných dielov. Kontrast medzi hlavnou a vedľajšou témou je skôr vytvorený inštrumentačne ako charakterovo. Počas pomerne krátkeho rozvedenia skladateľ nepracuje len s myšlienkami expozície, ale prekvapivo uvádza od 167. taktu aj nový materiál. Jedná sa o lyrickú epizódu po ktorej hneď nastane repríza. Priebeh reprízy je tiež s určitými zmenami. Po oblasti hlavnej témy **A** príde krátky veľmi evolučný nový úsek (téma **B'**). Reminiscencia začiatku koncertu je ešte zobrazená v novej evolučnej časti, po ktorej nastane rovnaký spojovací oddiel z expozície, ale je skrátený. Ďalej pokračuje repríza návratom vedľajšej témy **B**, spojky a nastane druhé rozvedenie – sólová kadencia. Kadencia je prepojená s druhou časťou koncertu prostredníctvom motívov a označenia *attacca*, čím vzniká plynulý prechod do ďalšej časti. Podľa Lobanovej: „Äußerst originell fasst Roslawez die Kadenz auf: Er distanziert sich von der Tradition (charakteristisch ist sein Vermerk ‚quasi cadenza‘) und formt diesen, gewöhnlich rein virtuoson Abschnitt zu einem großen formbildenden Teil um, der die Rolle einer kompositionellen ‚Brücke‘ im Zyklus spielt und das Werk zu einem symphonischen Konzert verwandelt. Dadurch erhält die Komposition Züge des viersätzigen Zyklus, was einem der für die Musik des 20. Jahrhunderts typischsten Hang zur Vielgestaltigkeit entspricht“.<sup>231</sup> V nasledujúcej tabuľke č. 1 je prehľad jednotlivých dielov formy s taktovým ohraničením.


<b>Introdukcia</b> – téma <b>i</b> a motív <b>m1</b>	t. 1–32
<b>Expozícia</b> , oblasť hlavnej témy <b>A</b> ( <b>a1</b> , <b>a2</b> )	t. 33–70
Spojovací oddiel, variant <b>a3</b> , téma <b>A1</b> ( <b>a4</b> , <b>a5</b> )	t. 71–100
Oblasť vedľajšej témy <b>B</b> ( <b>b1</b> , <b>b2</b> , <b>b3</b> )	t. 101–120
Spojka	t. 121–126
<b>Rozvedenie</b>	t. 127–166
Epizóda	t. 167–175
<b>Repríza</b> , téma <b>i</b> a oblasť hlavnej témy <b>A</b>	t. 176–215
<b>Nová časť</b> – oblasť témy <b>B'</b>	t. 216–223
<b>Nová, evolučná časť</b> – reminiscencia začiatku prvej časti koncertu	t. 224–247

<sup>231</sup> Lobanova 2021: 338.

Spojovací oddiel (skrátенý oproti expozícii)	t. 248–264
Oblasť vedľajšej témy <b>B</b>	t. 265–285
Spojka	t. 286–292
<b>Sólová kadencia</b> , druhé rozvedenie	od t. 292

Tab. 1

### Prehľad tém a motívov prvej časti koncertu

V nasledujúcej tabuľke č. 2 je prehľad tém a ich variant vyskytujúcich sa v prvej časti koncertu. Prvý výrazný motív **m1**, s ktorým Roslavec často pracuje zaznie už v introdukcii. Neobjavuje sa len v expozícii, ale tiež na začiatku a v priebehu reprízy. Motív je vždy intervalo posunutý oproti introdukcii a vyskytuje sa v kombinácii buď s témou introdukcie (**i**), alebo s kvartovým motívom z hlavy témy **A**. Je zrejmé, že motivické jadro s ktorým skladateľ pracuje sa nachádza už v hlavnej téme **A**. Hlavná téma **A** a jej varianty sú rozpoznateľné na základe prírazu na začiatku, potom tiež podľa skoku nadol s intervalovým rozpätím kvinty až septimy a následne tónové stúpanie nahor. Roslavec tiež mení smery melódie pri jednotlivých variantoch, napr. v hlavnej téme **A** po ligatúre melódia hneď spadla o m.7 nadol, ale vo variantoch po dlhej note na začiatku nastalo stúpanie, skok prišiel až neskôr. Téma **A1** síce začína sekundovým klesaním, ale v druhej časti je opäť rytmický motív z témy **A** a tiež kvintový skok nadol a následne sekundové stúpanie. Práve na základe skoku či už sexty, alebo septimy vidíme spojitosť aj medzi hlavnou a vedľajšou témou (napr. kombinovaná téma v spojke). Z hľadiska rytmu skladateľ často používa synkopický rytmus a model . Témy boli predovšetkým uvedené v expozícii, ale ďalšie varianty tém **A** a **B** vidíme aj v repríze. Skladateľ uplatňuje na spracovanie tém aj rôzne polyfónne techniky, a taktiež diminúciu a augumentáciu. Lobanova poukazuje na to, že tu „nový kontrapunkt“ zohráva zásadnú úlohu vo viacerých formách (rôzne imitácie, kánony, kontrastné kombinácie orchestrálnych partov)<sup>232</sup>. Roslavec tiež pracuje s podnetmi od iných skladateľov, najmä od Skrjabina a Schönberga. Prikláňam sa teda k názoru Denisova, podľa ktorého má prvá časť koncertu „melódiu skrjabinovského typu“<sup>233</sup>.

<sup>232</sup> Lobanova 2021: 338.

<sup>233</sup> cit. podľa Cenova 1998: 22.

## INTRODUKCIA

Motív **m1** – pizzicatový motív z introdukcie

Musical notation for Motív m1, a pizzicato motif in 7/4 time, marked *pp*.

Téma **i** – „vzletová“ téma introdukcie

Musical notation for Téma i, a melodic theme in 7/4 time, marked *pp*.

## EXPOZÍCIA

Hlavná téma **A** – **a1**, **a2**

Musical notation for Hlavná téma A, first part, marked *p*.

Variant témy **A**

Musical notation for Variant témy A, marked *f*.

Derivát z témy **A** – variant **a3** zo spojovacieho oddielu

Musical notation for Derivát z témy A, variant **a3**, marked *f*.

Téma **A1** – **a4**, **a5**

Musical notation for Téma A1, variants **a4** and **a5**, marked *f*, with tempo markings *allarg.*, *rit.*, and *Meno mosso*.

Vedľajšia téma **B** – **b1**, **b2**, **b3**

Musical notation for Vedľajšia téma B, variants **b1**, **b2**, and **b3**, marked *p espr.*, with a section for Archi.

**Spojka – kombinácia témy B a A**

*rubato*  
*cresc.*  
*f*

**ROZVEDENIE – žiadne výrazné varianty tém**

**REPRÍZA**

Téma A´

*unis.*  
*ff*

Téma B´

*Poco più mosso*  
*unis. mf espr.*  
**22**  
*poco rit.*

Tab. 2



Obr. 18: Introdukcia, zárodok témy A a téma i, vyznačené tiež imitácie tém, t.1–7

Obr. 19: A. Skrjabin: *Le Poème de l'Extase*, flautová téma a tremolo v sláčikoch, t. 1–12

### Expozícia (t. 9–71)

Téma A zaznie v plnosti až v 9. takte – *allargando* v pikole, flaute, klarinete a v I., II. husliach. Téma je rozpoznateľná podľa klesajúceho veľkého intervalu a rytmu – zdvih, triola a dlhá nota, pričom intervaly skladateľ používa iné. Podobne ako aj v prvej časti skladateľ aj tu pracuje s klesajúcim intervalom zm.7. V téme vidíme, že interval septimy používa aj pri vzostupe (Obr. 20).

Obr. 20: Téma A, septimové skoky, unisono I. a II. husle, t. 9–15

Podľa týchto prvkov sa dajú rozlíšiť aj ďalšie varianty témy objavujúce sa v priebehu skladby. S témou **i**, ktorú sme označili aj ako „vzletovú“, skladateľ pracuje od 15. taktu, kde orchestr prechádza opäť do pôvodného tempa. Téma zaznieva v sólovom anglickom rohu v *pp*, neskôr prejde do lesného rohu. Avšak prichádza tu aj nový motív **n1**. Tento motív aj keď je odlišne intervalo spracovaný je odvodený z témy **i**, avšak je výraznejšie rytmicky vyprofilovaný – osminová pomlčka na začiatku, potom osminové noty a veľká triola. Skladateľ s ním ďalej pracuje a motív zaznieva ešte v iných nástrojoch. Od 17. taktu nastúpi aj sólista, ktorého téma má „vzletový“ charakter a vychádza práve z tohto motívu **n1** (Obr. 21)

Obr. 21: Téma **i**, nový výrazný motív **n1** a začiatok sólových huslí, t. 15–18

V nasledujúcich taktach Roslavec pracuje najmä s úvodným motívom z témy **A**, ktorý paralelne zaznieva v anglickom rohu, vo viole a v sólovom parte. Obmena témy **A** začína od 31. taktu v drevách. Nejedná sa o výrazný variant témy, zachovaný je aj počiatočný skok zm.7 nadol, skladateľ tu teda skôr odštiepuje hlavu témy **A** a mierne pozmeňuje niektoré intervaly, ktoré predtým klesali nadol teraz stúpajú (Obr. 22).

Obr. 22: Variant témy **A**, vyznačené intervalové zmeny, hoboj, t. 31–34

Výraznejší variant témy **A** príde až v 36. takte – *allargando, con molto passione*. Inštrumentačne je toto miesto omnoho výraznejšie a upravená téma, označme ju ako **A'**, tu zaznieva vo *ff* takmer v celom orchestri. Téma je značne intervalovo iná, na začiatku je skok zm.6 nadol, ďalej interval m.7 sa tu vyskytuje menej ako v téme **A** a niektoré tóny namiesto klesania stúpajú. Viditeľné sú aj drobné rytmické odlišnosti (Obr. 23).

Obr. 23: Téma **A'**, I. husle, t. 36–41

Ešte pred týmto vyvrcholením sa objaví v 35. takte „vzletová téma“ **i**. Upozorníme ešte na jeden výrazný motív, ktorý skladateľ zveruje prevažne basovým nástrojom. Rytmicky a aj melodicky vychádza tento motív z **n1** – veľká triola, menší skok nadol a potom sekundový postup (Obr. 24).

Obr. 24: Motív odvodený z **n1** v lesných rohoch a v tube, t. 39–41

Po vyvrcholení nastáva diminuendo a končí oblasť hlavnej témy. V 46. takte – *Più mosso, con moto* príde spojovací úsek. Celý tento úsek sa vyznačuje nevšednou inštrumentáciou. Diel začína fagotovým tremolom v *pp* spolu s harfovými figúrami a do toho sa vynárajú sforzata



lesných rohov a viol. Na tomto lyrickom podklade sa objaví téma **B** v sólových husliach skladajúca sa z dvoch častí – **b1**, **b2** (Obr. 25).

The image shows a page of a musical score for orchestra and solo violin. The instruments listed are Flute I and II, Clarinet in F (C-fag), Cor Anglais (Cor.), Timpani (Timp. p-to), Arpa, Violin solo (V-no solo), and Strings (Archi). The score is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Più mosso, con moto' in red. The solo violin part features a melodic line that is circled in red and labeled 'Téma B' in red. This theme is divided into two parts: 'b1' and 'b2'. The first part, 'b1', is circled in red and labeled 'rytmus b1'. The second part, 'b2', is also circled in red. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, *sf*, and *ppp*, and articulation marks like *tr* (trills) and *z* (accents). The violin part starts at measure 34.

Obr. 25: Téma **B** v sólových husliach, vyznačená prepojenosť s témou **A**, t. 45–50

Skladateľ opäť pracuje s týmito časťami samostatne. Téma **B** je prepojená s predchádzajúcou témou **A**, vidíme tu zhodný rytmus – zdvih na začiatku, dve noty pod ligatúrou a tri noty pod legátom (viď téma **A** 3. takt). Zaujímavé je tiež to, ako Roslavec vyvažuje pohyby medzi jednotlivými hlasmi. Málokedy idú všetky hlasy jedným smerom, vždycky to kombinuje. Buď je dôležitý hlas smerom nahor a nejaký protipohyb je v strednom hlase, alebo oveľa častejšie je dôležité pásmo to klesajúce a protipohyb smerom nahor tvoria menej dôležité hlasy. Všetko to ide paralelne, akurát sa mení to, čo je v popredí a čo v pozadí. Na tomto mieste sa nachádza práve príklad toho, ako téma **B** v sólových husliach, čiže ten dominantnejší hlas klesá a harfa ako sprievodný hlas tvorí protipohyb vo forme figúr (Obr. 25). Po tom ako zaznie celá téma **B**, skladateľ odštepuje hlavu z tejto témy, pracuje s ňou samostatne a dáva jej zakaždým odlišný charakter. Najskôr od 53. taktu ju sólista uvedie *poco giocoso* a od 55. taktu zase *espressivo e dolce*. Už od *poco giocoso* sa začína radikálne meniť obraz partitúry, pôsobí oproti predchádzajúcej časti veľmi zjednodušene až prázdne. V podstate tu znie časť **b2** najskôr v sólových husliach, potom prejde do hoboja a klarinetu až to vyústi do opakovaných figúr vo flaute v 61. takte – *Sostenuto*. Tieto figúry tvoria akési pozadie nad ktorým sa nesie melódia – tentokrát intervalovo pozmenená časť **b1** v sólových husliach. Plnosť celého orchestra nastane v 68. takte – *allargando, con passione*. Skladateľ tu rozpracúva motív **n2** objavujúci sa v oktávach aj v sólovom parte. Táto dynamicky výrazná časť postupným ritardandom skončí v 71. takte, kde je v partitúre zaznačené aj odsadenie, čiže nastáva akoby určitý predel po ktorom príde nová časť – *Più mosso, con moto*.

### Prvé rozvedenie (t. 72–96)

Skladateľ jasne vyčleňuje túto novú časť, nastáva silný kontrast, mení sa tempo a zrazu je materiál spracovávaný veľmi evolučne. Z hľadiska formy je viacero možností ako miesto označiť. V prípade priklonenia sa k tomu, že sa jedná o druhú časť spojovacieho dielu, po ktorom príde oblasť vedľajšej témy, vykazujú diely jasnú disproporciu. Spojovací úsek by bol tak príliš dlhý a rozvedenie naopak veľmi krátke. Tento úsek však charakterovo jasne preukazuje známky prvého rozvedenia, ktoré sú badateľne aj z aspektu inštrumentácie. Obdobne ako aj na začiatku expozície tu Roslavec necháva vyniknúť sólový basový klarinet nad tremolovým podkladom. Totožná inštrumentácia sa objaví aj neskôr v repríze. Tematicky tu skladateľ prevažne pracuje s mierne pozmenenou hlavou z témy **B**, ktorá nastupuje v tesnách. Objaví sa tu avšak aj motív z témy **i** v anglickom rohu a vo violách v 75.–77. takte a v 78.–80. takte. Prvé rozvedenie sa začína zvoľňovať od 84. taktu – *più tranquillo* a vyústi do dueta

sólových huslí a harfy. Na konci tohto lyrického miesta dochádza ešte k väčšiemu spomaleniu a v 97. takte nastane návrat pôvodného tempa *Adagio*.

### Pokračovanie expozície (t. 97–137)

Táto pomalá časť – *Tempo I. (Adagio)* začína v 97. takte opakovanými tónmi dychových plechových nástrojov evokujúce niektoré miesta napríklad z 1. časti Čajkovského *Klavírneho koncertu č. 1*, op. 23 (Obr. 26). Z hľadiska formy tu pokračuje expozícia a začína oblasť vedľajšej témy C, z ktorej tu najskôr zaznieva len motív (Obr. 26).

Obr. 26: Roslavet: *Husľový koncert*, zárodok témy C a opakované tóny v lesných rohoch a pozaunách, t. 97–104

Obr. 26: P.I. Čajkovský: *Klavírny koncert č. 1*, op. 23, expozícia, opakované tóny v dychových plechových nástrojoch

Celá vedľajšia téma **C** zaznie v slabej dynamike až v 107. takte – *molto tranquillo* vo flaute, klarinete a v I. husliach (Obr. 27).

Obr. 27: Téma **C**, vyznačené analógie s témou **A**, I. husle, t. 107–114

Podklad k téme tvorí opakovaný tón his v harfe. V téme **C** je dominujúci bodkovaný rytmus, ktorý skladateľ často uplatňuje pri spracovaní tém. Opäť tu je vidieť určitú nadväznosť na tému **A**. Začiatok témy **C** je podobný z hľadiska rytmu a klesajúcej č.4. V téme **A** sa vyskytovala v tomto rytmickom modeli klesajúca č.5. Ďalšiu rytmickú analógiu s témou **A** vidíme v 111. takte. Skladateľ tému **C** ešte uvedie vo výraznejšej dynamike a inštrumentácii v 115. takte. V sólových husliach ju necháva vyniknúť až od 123. taktu. Celková štruktúra témy je zachovaná, ale interval č.4 je rozšírený na v.6 a ďalej na m.7. Po tom ako sólista dohrá tému **C**, objaví sa v 136. takte – *poco agitato* ostinátny motív **m1** z prvej časti koncertu, vo veľmi nepokojnom staccate trvajúce dva takty na konci ktorých je odsadenie. Motív tu nie je úplný, jedná sa skôr o náznak, ktorý ale už predznamenáva druhú časť rozvedenia, v ktorom skladateľ hneď v úvode práve spracováva materiál z predchádzajúcej časti koncertu.

### Pokračovanie rozvedenia (t. 138–161)

Rozvedenie pokračuje od 138. taktu a z hľadiska prepojenia jednotlivých častí koncertu je dôležité zdôrazniť, že tu Roslavec pracuje s materiálom introdukcie a expozície prvej časti – diminúcia motívu **m1**, prírazy a taktiež sa tu objavuje „vzletová figúra“ v sólových husliach, ktorá je analogická s expozíciou prvej časti. Vzlety vidíme aj vo flaute a v pikole. Skladateľ tu pracuje s motivickým delením a štepením. V 139. takte sa objaví v diminúcii aj kvartový motív z témy **A**. Skladateľ často tento motív intervalovo rozširuje na kvintu. Motivický materiál z obidvoch častí začína Roslavec kombinovať od 144. taktu – *Con moto*. Celý tento úsek má výrazný motorický charakter, ostináto v sláčikoch sa zmení na opakujúce sa sextolové figúry, ku ktorým sa pridá aj harfa. Vo violončelách a kontrabase znie intervalovo posunutá téma **B** a k tomu v zmenenom rytme pokračuje kvartový motív z témy **A** (z prvej časti koncertu) v hoboji a v anglickom rohu. Štruktúra témy **B** je zachovaná, avšak obsahuje iný tónový materiál. Skladateľ ďalej pracuje s odštiepenými motívmi z témy **B**, k tomu sa objavujú aj

„vzletové figúry“ prevažne v sólových husliach. V taktach 152–153 vidíme ako si sólista odpovedá s klavírom práve prostredníctvom týchto „vzletov“. Sólista preberie hlavu témy **B** od 156. taktu – *allargando*, ktorá vyústi kvázi do krátkej kadencie.

### Repríza (t. 162–241)

Repríza začína v 162. takte – *Tempo I. (Adagio)*, ktorá je rozpoznateľná nielen z hľadiska tematického materiálu, ale aj pomocou inštrumentácie. Na začiatku opäť vidíme zárodok témy **A** intervalovo posunutú o v.2 nadol a tému introdukcie v klarinete o oktávu nižšie ako v expozícii. Témy vynikajú nad sláčikovým tremolom. Priebeh reprízy spočiatku pokračuje podobne ako v expozícii, celá téma **A** zaznie v 168. takte – *allargando*, tónovo úplne zhodná s expozíciou. Ďalej reprízu skladateľ upravuje, niektoré miesta sú vynechané a pozmenené sú aj nástupy jednotlivých tém. Motivické štepenie vidíme od 174. taktu, kde skladateľ najskôr pracuje s hlavou témy **A** v sláčikoch a v dychoch, v 180. takte s variantom témy **A** a s derivátom motívu **n1** dominujúci opäť v lesných rohoch a v klavíri. Vzápätí sa ešte v 182. takte objaví aj téma **i** v dychoch. Celá téma **A'** zaznie vo *ff* v 184. takte – *allargando, con molto passione*. Ide o podobné miesto ako v expozícii, inštrumentačne rovnako spracované, avšak téma **A'** začína od iného tónu. V téme je ale zachovaný charakteristický skok zm.6 nadol. Veľmi výrazne vyčnieva derivát motívu **n1** v basových nástrojoch a kvôli silnej dynamike téma **A'** zaniká. V 190. takte – *Tempo I. (Adagio)* príde namiesto spojovacieho oddielu skrátaná oblasť vedľajšej témy **C**. Opäť najskôr skladateľ uvádza len zárodok tejto témy, ale presvitá aj motív **n2**, ktorý sa v spojitosti s témou **C** doteraz nevyskytoval. Do toho stále znejú opakované tóny lesných rohov a pozáun. Roslavec nekopíruje témy, ale stále ich navzájom spolu kombinuje. Celá téma **C** zaznie až v 200. takte – *molto tranquillo* intervalovo posunutá o č.4 nadol oproti expozícii. Pribudli aj veľké trioly v sólovom parte, ktoré postupne dynamicky stúpajú až do 208. taktu, kedy začne téma **C** najskôr *molto espressivo* a o pár taktov ďalej *subito piano*. Roslavec opäť v 214. takte intervalovo pozmenil tému **C**. Jedná sa o rozšírenie kvartového skoku na sextu a na septimu. Opäť môžeme tento variant témy samostatne označiť ako téma **C'** (Obr. 28).



Obr. 28: Téma **C'**, vyznačené intervalové odlišnosti, t. 214–219

Skladateľ vynechal uvedenie vedľajšej témy vo výraznejšej dynamike a inštrumentácii ako v expozícii. Až do konca reprízy prevláda menšie nástrojové obsadenie. Krátka zmena rýchlejšieho tempa nastane ešte v 222. takte – *Poco più mosso* trvajúca ale len štyri takty, kým

opäť nie je návrat pomalého tempa – *Largamente*. Tu vidíme ešte drobnú dynamickú gradáciu – *molto allargando*, ale len v priebehu dvoch taktov. Vzápätí sa opäť vyčistí faktúra a postupne nastáva *diminuendo*. Vo veľmi krehkej dynamike sa objaví ešte v 234. takte – *Lentissimo* skrátaná téma **B**. Opäť tu vidíme Roslavcovo majstrovstvo v inštrumentácii, téma **B** najskôr zaznieva v anglickom rohu a v I. husliach, potom už znie len úvodný motív z témy **C** v sólových husliach dopĺňaný rozloženým 8-tónovým akordom v sláčikoch a harfe. Motív v sólovom parte postupne zostupuje, čo tónbrovo kontrastuje s vysokou polohou I. a II. huslí (Obr. 29).

The image shows a musical score for measures 234-241, marked *Lentissimo*. The score includes parts for English Horn (C ingl.), Arpa, Violino solo (V-no solo), Violini I (V-ni I), Violini II (V-ni II), Violone (V-le), Viola (V-c), and Cello/Double Bass (C-b). Red annotations highlight 'Téma B (skrátaná)' in the English Horn and Violino solo parts, and 'Hlava témy C' in the Violino solo part. A red circle highlights a specific motif in the Violino solo part.

Obr. 29: Téma **B** v závere reprízy, posledný záblesk motívu z témy **C**, t. 234–241

### Schéma formy druhej časti koncertu


Z hľadiska formy sa jedná o špecifickú sonátovú formu, ktorá je v predkladanej tabuľke č. 3 prehľadnejšie zobrazená. Introdukcia je v porovnaní s úvodom prvej časti kratšia, ale spojovací oddiel je opäť rozsiahly. Poradie jednotlivých dielov formy je značne zmenené. V rámci spojovacieho oddielu príde nová téma **B** po ktorej nastane rozvedenie. Roslavec tu začína pracovať veľmi evolučne, mení sa tempo a nastáva nová časť. Začiatok rozvedenia je rozoznateľný aj z hľadiska inštrumentácie. Oblasť vedľajšej témy **C** nastane až po tomto rozvedení. Pokračovanie rozvedenia začne neobvykle spracovávaním tematického materiálu prvej časti koncertu. Štruktúra reprízy je taktiež pozmenená. Zmeny vidíme v uvádzaní tém, po hlavnej téme **A** príde hneď oblasť vedľajšej témy **C**, ktorá je ale v repríze skrátená. Neúplná téma **B** sa objaví až na konci skladby.




<b>Introdukcia, téma i</b>	t. 1–8
<b>Expozícia, oblasť hlavnej témy A</b>	t. 9–45
Spojovací oddiel, téma <b>B (b1, b2)</b>	t. 46–71
<b>Začiatok rozvedenia</b>	t. 72–96
<b>Pokračovanie expozície, oblasť vedľajšej témy C</b>	t. 97–137
<b>Pokračovanie rozvedenia</b>	t. 138–161
<b>Repríza, téma i a oblasť hlavnej témy A</b>	t. 162–189
Oblasť vedľajšej témy <b>C</b>	t. 190–233
<b>Téma B</b>	t. 234–241

Tab. 3

### Prehľad tém a motívov druhej časti koncertu

V celej druhej časti koncertu nachádzame štyri témy – **i**, **A**, **B**, **C** a ich varianty. Téma introdukcie má „vzletový“ charakter a už pri tejto prvej téme vidíme zdvih na začiatku, ktorý sa vyskytuje aj v ďalších témach, okrem témy **C**. Z témy **i** sa odštiepuje aj výrazný motív **n1** a jeho ďalší derivát. Hlavná téma **A** je rozpoznateľná najmä kvôli veľkému intervalovému skoku na začiatku, často je to zm.7. Pri variantoch témy **A** Roslavec často mení intervalové rozpätie tohto skoku, je to napr. zm.6, alebo kvinta. Podobne pracuje aj pri téme **C** a **C'**, kde rozšíril skok z kvarty na sextu a septimu. Témy sú medzi sebou opäť prepojené, z hlavnej témy **A** je niekedy odtrhnutý len nejaký rytmický model (ako vidíme napr. medzi témami **B** a **A**; medzi **A** a **C**), alebo interval. Tiež je zrejma aj určitá nadväznosť na témy prvej časti. Jedná sa najmä

o klesajúci veľký interval, „vzletový“ motív, častý je tiež rytmický model . Okrem intervalových odlišností skladateľ pri jednotlivých variantoch tém mení často aj smer melódie, tóny ktoré klesali, tak vo variantoch stúpajú a naopak (napr. vzťah medzi témou A a A'). Z hľadiska rytmu Roslavec opakovane používa synkopy, veľké trioly, ligatúry. V rozvedení skladateľ kombinuje motivický materiál z prvej časti koncertu s tematickým materiálom druhej časti koncertu. V tejto časti koncertu môžeme tiež nájsť pravdepodobnú inšpiračnú paralelu k Skrjabinovi či k Čajkovskému. Pripomeňme ešte názor Edisona Denisova, ktorý považoval *Adagio sostenuto* za najlepšie jadro cyklu a predchádzajúcu prvú časť chápal ako jej úvod.<sup>234</sup> Prikláňam sa ale k názoru Devuckaji, ktorá považuje tento Denisonov názor za zveličený. Prvá časť koncertu je samostatná rozsiahla časť v sonátovej forme s výraznou kadenciou. Ako uvádza autorka ďalej, Denisov možno vychádzal z intonačnej podobnosti tém oboch častí a z návratu motivicko-tematického materiálu prvej časti.<sup>235</sup> V tabuľke č. 4 môžeme vidieť prehľad jednotlivých tém a motívov druhej časti koncertu.

<b>INTRODUKCIA</b>
Téma i – „vzletová“ téma z introdukcie

<b>EXPOZÍCIA</b>
Hlavná téma A

Motív n1


<sup>234</sup> cit. podľa Cenova 1998: 22.

<sup>235</sup> Devuckaja 2017: 52.



### Variant hlavy témy A

Musical notation for Variant hlavy témy A, featuring a single staff with notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *espr.*, and *ten.*

### Téma A'

Musical notation for Téma A', consisting of two staves. The top staff is marked *allarg., con molto passione* and the bottom staff is marked *dim. poco a poco*.

### Derivát motívu n1

Musical notation for Derivát motívu n1, showing a short melodic fragment on a single staff with a *poco* marking.

### Téma B zo spojovacieho oddielu – b1, b2

Musical notation for Téma B zo spojovacieho oddielu – b1, b2, featuring a single staff with notes and dynamic markings like *p* and *espr.*

### Vedľajšia téma C

Musical notation for Vedľajšia téma C, consisting of two staves. The top staff is marked *molto tranquillo* and *tutti unis.*, and the bottom staff is marked *p espr. e dolce*.

### ROZVEDENIE – žiadne výrazné varianty tém

### Motív m1 – pizzicatový motív z prvej časti koncertu v diminúcii

Musical notation for Motív m1, showing two staves. The left staff is marked *poco agitato* and *poco dim.*, and the right staff is marked *p* and *m solo*.

### Kvartový motív – z témy A z prvej časti koncertu

Musical notation for Kvartový motív, featuring a single staff with notes and dynamic markings like *solo* and *p espr.*

### REPRÍZA

### Téma C'

Musical notation for Téma C', consisting of a single staff with notes and dynamic markings like *p sub.*

Tab. 4

## 5.5 Tretia časť koncertu – *Allegro moderato; risoluto*

Poslednú časť koncertu výstižne charakterizuje Calum MacDonald: „The finale (*Allegro moderato, risoluto*) is a movement of insistent rhythms, hunted and haunted but with an exciting onward drive“.<sup>236</sup> Z hľadiska formy sa jedná o sonátové rondo. Témy budú opäť označené veľkými písmenami a výrazné motívy malým písmenom r.

### Introdukcia (t. 1–8)

Tretiu časť otvárajú výrazné „vzletové“ kvintoly vo violách, pizzicato vo violončelách a kontrabasoch a tympanové tremolo. Ostatné nástroje sa postupne pridávajú v ďalších taktach. Kvintolu môžeme označiť ako prvý výrazný motív **r1** a pizzicatóv motív ako **r2**, ktorý je v introdukcii zatiaľ len v zárodku (Obr. 30).

Allegro moderato; risoluto 54

Timpani

Motív r1

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Náznak motívu r2

Obr. 30: Introdukcia, motív **r1** a **r2**, t. 1–4

### Veľký diel A (t. 9–28)

Sólové husle po pomerne dlhom chromatickom „vzlete“ uvedú v 9. takte hlavnú tému **A**. Téma je rytmicky výrazná, dvojhmatová a môžeme ju rozdeliť na dve časti – **a1**, **a2** (Obr. 31). S materiálom z druhej časti témy – **a2** Roslavec potom ďalej pracuje v spojovacom oddieli.

a1

a2

Obr. 31: Téma **A** – **a1**, **a2**, t. 9–21

<sup>236</sup> MacDonald, Calum: *Nikolay Roslavets: Violin Concertos* [CD]. Londýn: Hyperion Records, 2008, s. 7.

O tematickej podobnosti Roslavcovej hlavnej témy A a témy z Brahmsovho finále *Husľového koncertu*, op.77 uvažoval Edison Denisov, ktorý tretiu časť koncertu doslova nazval ako „Brahmsovo finále“ a bol presvedčený, že „program s dvoma husľovými koncertmi – Roslavcovým a Brahmsovým – by bol v jednom večeri úžasný“.<sup>237</sup> Neprikláňam sa k tomuto názoru nakoľko sa domnievam, že Roslavcove finále je postavené na inej tematickej práci. O určitej podobnosti z hľadiska rytmu, dvojhmatovej výstavby hlavnej témy oboch finále by bolo možné uvažovať. Porovnaním týchto dvoch finále sa zaoberala aj Devuckaja vo svojej štúdií.<sup>238</sup> Pre porovnanie uveďme príklad hlavnej témy z finále Brahmsovho *Husľového koncertu D dur* (Obr. 32).

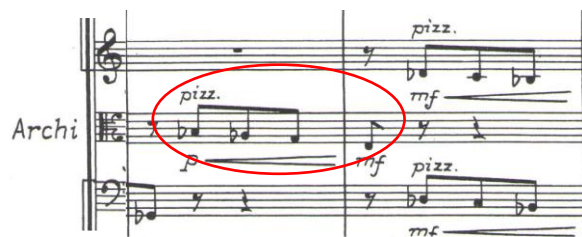
The image shows a musical score for the main theme of the finale of Brahms' Violin Concerto in D major, Op. 77. The score is in 2/4 time and features a solo violin part and a string ensemble. The tempo is marked "Allegro giocoso, ma non troppo vivace". The solo violin part begins with a forte (f) dynamic and a series of eighth notes. The string ensemble provides a rhythmic accompaniment with a pizzicato effect. The score includes parts for Solo-Violine, 1. Violine, 2. Violine, Bratsche (Violin), Violoncell (Cello), and Kontrabaß (Double Bass).

Obr. 32: J. Brahms: *Husľový koncert D dur*, III. časť – finále, hlavná téma v sólovom parte

Počas toho ako znie hlavná téma sú stále v pozadí prítomné „vzletové“ kvintoly a klesajúci pizzicatový motív v sláčikoch (Obr. 33).

<sup>237</sup> cit. podľa Cenova 1998: 22.

<sup>238</sup> Devuckaja poukazuje na Roslavcove dialektické spájanie tradičného a inovatívneho, a ďalej tiež na to ako má skladateľov *Nový systém organizácie zvuku* rozhodujúci vplyv na formu skladby. Podľa autorky sa skladateľ v koncerte odvoláva nielen na tradíciu, ale aj na Brahmsov husľový koncert. Autorka v závere svojej štúdie konštatuje: „Roslavcove je imúnny voči architektúre skladby aká sa objavuje v Brahmsovom koncertnom finále. Pri výstavbe formy nešiel po vyšliapanej ceste, ale po vlastnej kompozičnej ceste, a tak nedáva najmenšiu šancu interpretovať finále svojho Koncertu ako kópiu diela, hoci je tematicky „prototypické“. V čom spočíva teda úloha Brahmsovho citátu Devuckaja nedáva jednoznačnú odpoveď. Podľa autorky „možno Roslavca priťahovala samotná myšlienka umiestniť cudzí materiál do vlastného technologického poľa“. Viď Devuckaja 2017: 56–57.



Obr. 33: Pizzicatový motív **r2** v sláčikoch, t. 11–12

Od 29. taktu začína veľmi evolučný a rozsiahly spojovací oddiel. Dôležitý motív tohto úseku vychádza z **a2** – má bodkovaný rytmus, opäť „vzletový“ charakter a nakoľko nie je úplne zhodný s **a2** je označený samostatne ako motív **r3** (Obr. 34). Opäť vidíme inšpiračnú paralelu k Skrjabinovej *Le Divin Poème*. Jedná sa najmä o veľmi podobné rytmicky vyprofilované figúry v sláčikoch, ktoré majú „vzletový“ charakter a gradujú do *ff*. Prídu náhle po pokojnej časti a Skrjabin toto miesto presne označuje ako „*sombre, haletant, précipité*“ (Obr. 34).



Obr. 34: Roslavec: *Prvý husľový koncert*, motív **r3** zo spojovacieho oddielu, sláčiky, t. 29–33



Obr. 34: A. Skrjabin: *Le Divin Poème*, výrazný triolový rytmus v sláčikoch

V tomto motíve môžeme tiež vidieť paralelu ku krátkym „delirantným“ vzletovým motívom, ktoré Skrjabin uvádza väčšinou ku koncu častí, napr. na konci expozície, alebo v kóde skladieb. Znázorňujú „delirantný“ tanec pred konečnou „transformáciou“ – napr. v klavírnej *Sonáte č. 8* (Obr. 35).



Obr. 35: A. Skrjabin: *Sonáta č. 8*, „delirantný“ vzletový motív, t. 51–54

V priebehu spojovacieho oddielu prichádzajú aj staré prvky, ktoré už boli uvedené – „vzletové“ kvintoly, odštiepená hlava témy **A**, pizzicata v sláčikoch. Tieto prvky sa v podstate stále prelínajú s motívom **r3**. Hlava témy **A** prechádza rôznymi nástrojmi, napr. v taktach 36–44 je v drevách, v sólových husliach sa objaví v taktach 53–59 kde je navyše v tesnách s tutti husľami a klarinetmi.

### Veľký diel B (t. 69–128)

Druhá kontrastná myšlienka **B** príde vo fagote a vo viole v 70. takte. Má lyrický charakter, začína v slabej dynamike a nastáva aj intímnejšie nástrojové obsadenie. Téma je zložená z dvoch častí – **b1** a **b2**, pričom hlavne koniec **b1** má typický chromatický pokles troch tónov – príznačný jav skrjabinovských *Languido* tém, **b2** naopak stúpa (Obr. 36).

Obr. 36: Téma **B** – **b1**, **b2**, vyznačené analógie k Skrjabinovej *Le Poème de l'Extase*, t. 68–85

Obr. 36: A. Skrjabin: *Le Poème de l'Extase*, klesanie v téme „molto languido“ vo flautách, t.

Celá táto téma vyniká nad motívom **r4** – triolové ostináto v lesných rohoch. Po spojovacom úseku nastane akoby určitý predel, z ktorého náhle vystúpi tento výrazný triolový rytmus. Znovu si tu môžeme všimnúť určité analógie so Skrjabinom, keď v expoziácii jeho *Le Poème de l'Extase* zrazu vystúpi výrazný triolový rytmus taktiež v lesných rohoch (Obr. 36).

The image shows a page of a musical score for 'Allegro non troppo'. The score includes parts for I. II. (Flutes), III. IV. (Clarinets), Cor. (Cor Anglais), V. VI. (Trumpets), VII. VIII. (Trumpets), I. II. (Trombones), Trbe III. IV. (Trombones), V. (Trombone), and Timp. (Timpani). A red oval highlights a triplet rhythm in the woodwind parts (V. VI. and VII. VIII.) starting around measure 92. The tempo is marked 'Allegro non troppo'. Dynamics include 'dim.', 'p dolce', 'mp inquieto', 'cresc. imperioso', and 'f'. There are also markings for 'con sordini' and 'pp'.

Obr. 36: A. Skrjabin: *Le Poème de l'Extase*, výrazný triolový rytmus v lesných rohoch, t. 92–

100

Roslavec témy opäť vzájomne kombinuje, v 78. takte je v popredí téma **B** a kontrapunkt k nej tvorí **a1**. Skladateľ pomerne často takto pracuje s týmito jednotlivými vrstvami – nejaká vrstva hierarchicky poklesne a niečo naopak vystúpi do popredia. Sólista preberie hlavu témy **B** od 86. taktu, ktorá je striedaná s drobnými „vzletmi“ a pozadie opäť vytvára ostinátny motív **r4** v trúbkach. Určitý variant témy **B** sa vyskytne práve v sólovom parte v 94. takte. Téma začína rytmicky rovnako ako **b2**, ale Roslavec tu výraznejšie aplikoval „vzlet“ spreď témy **A**. Téma je dlhšia a výraznejšia (Obr. 37).

The image shows three staves of musical notation. The top staff has a red arrow pointing to a specific rhythmic pattern with the annotation 'rytmicky zhodné s b2'. Another red arrow points to a 'vzlet' (upbeat) with the annotation '„vzlet“'. The bottom two staves show further musical development of the theme. Dynamics include 'mf' and 'p'.

Obr. 37: Variant témy **B**, t. 94–107

Stále sa tu objavujú aj prvky z témy **A**. Celá táto oblasť až do 129. taktu sa vyznačuje „vzletmi“ do trilkov v sólovom parte, pričom podklad stále vytvára triolový motív **r4**. „Vzletové“ motívy

ústiace do trilkov patria taktiež medzi typické skrjabinovské motívy, ktoré môžeme vidieť napr. v jeho klavírnej *Sonáte č.9* (Obr. 38).



Obr. 38: A. Skrjabin: *Sonáta č. 9*, „vzletový“ motív ústiaci do trilku, t. 60–63



Obr. 38: Roslavet: *Prvý husľový koncert*, sólový part, „vzletový“ motív ústiaci do trilku, t. 107–111

V 118. takte opäť vystúpi do popredia téma **B** v I. husliach a v trúbkach. Do toho stále vstupujú „vzletové“ figúry v sólových husliach predznamenávajúce príchod témy **A**. Od 129. taktu príde druhý spojovací oddiel, ktorý spája tentokrát veľký diel **B** s dielom **A**. Je v porovnaní s prvým oddielom kratší a znovu je tvorený „vzletovými“ figúrami – motívom **r3**.

### Veľký diel A1 (t. 149–172)

Téma **A** opäť zaznieva od 149. taktu v sólových husliach intervalovo posunutá o m.3 nahor. Pozadie vytvára kvintolový motív **r1** v dychových drevených nástrojoch a pizzicatový motív **r2** v sláčikoch.

### Veľký diel X – rozvedenie (t. 172–265)

Po diele **A1** nenastane žiadny výrazný predel, rozvedenie tak začína veľmi nenápadne, je možné ho označiť aj ako mierne rozvedenie. Už v 172. takte začína zdvih z témy **B** v hoboji a v I. a II. husliach opäť v kombinácii s hlavou témy **A**. V sólových husliach môžeme vidieť „vzlety“ do trilkov – *più capriccioso*. Inštrumentálne zaujímavé miesto môžeme vyzdvihnúť od 181.–188. taktu, kde v klavíri zaznieva téma **A** a naproti tomu znejú „vzlety“ v harfe podporované aj

sláčikmi. Až do 193. taktu Roslavec kombinuje tému **A** s témou **B**. Po tom ako zaznie veľmi výrazne téma **B** v lesných rohoch vo *ff*, príde zrazu veľmi pokojná časť od 194. taktu. Sadzba je odrazu priehľadná, téma **B** ustúpi do pozadia a vynikne tak kantiléna v sólových husliach – téma **C** (Obr. 39).



Obr. 39: Epizóda, téma **C** v sólových husliach, t. 194–201

Túto časť uprostred rozvedenia môžeme označiť ako epizódu. Výrazné pokračovanie rozvedenia nastane od 214. taktu – *a tempo; con agitazione*. Objaví sa tu „vzletový“ motív **r3** v tesnách a pomocou tohto motívu Roslavec vytvára veľkú gradáciu. Poukážme ešte na jeden dôležitý dvojtaktový motív, ktorý sa objaví najskôr v trúbkach v 216. takte a ďalej v hoboji. Motív začína oktávovým skokom čo pôsobí ako odvodenina z témy **C**, rytmicky a terciami sú zase skôr náznaky témy **A** (Obr. 40).



Obr. 40: Dvojtaktový motív, vyznačené prvky z témy **C** a **A**, trúbky, t. 220–221

Téma **B** opäť zaznie v kombinácii s motívom **r3** v 233. takte v drevách, ale veľmi zaniká. Roslavec tu inštrumentálne zveril motív **r3** flaute, do toho vstupujú dvojhmatové figúry v sólovom parte a téma **B** je tak ťažko počuteľná. Jasnejšie je rozoznateľná až v 246. takte, kde nastáva 1. vrchol tretej časti. Vo veľkom *ff* nastane tematická transformácia, kedy sa z lyrickej témy **B** stáva téma heroická. Téma **B** tu zaznieva v augmentácii v hoboji, klarinete a v pozaunách. Tematická transformácia lyrickej vedľajšej témy v tému heroickú je častý jav už od Chopina (*Ballady*), Liszta (*Sonáta h mol*) až po Skrjabina (*Sonáty*). Roslavec teda v tomto nadväzuje na tradíciu. Vrchol trvá až do 257. taktu, potom prichádza *diminuendo poco a poco e molto ritardando* trvajúce až do 265. taktu. Tu nastáva zlom, odsadenie orchestra a začína repríza.

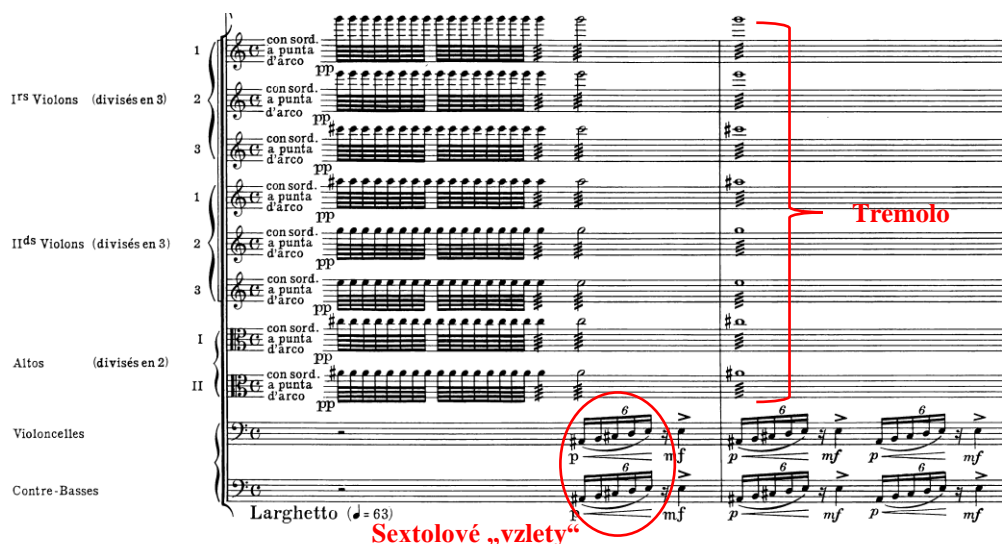


## Repríza – introdukcia (t. 266–283)

Repríza začína návratom materiálu z introdukcie – jemné tremolo v kontrabasoch, „vzletové“ motívy **r1** v sláčikoch, o pár taktov neskôr pizzicatóv motív **r2** (Obr. 41). Tento začiatok pripomína V. časť z Berliozovej *Fantastickej symfónie*, kde sláčiky vo veľmi vysokej polohe hrajú tremolo a do toho prichádzajú sextoly vo violončelách a kontrabasoch (Obr. 41).



Obr. 41: Roslavet: *Prvý husľový koncert*, začiatok reprízy, t. 267–272



Obr. 41: H. Berlioz: *Fantastická symfónia*, V. časť, t. 1–2

## Veľký diel A1 (t. 284–303)

Téma **A** opäť príde po dlhom „vzlete“ v sólových husliach v 284. takte v rovnakom *sintetakkorde*, t. z. netransponovaná oproti expozícii. Opäť pozadie vytvárajú kvintolové motívy **r1** a pizzicato **r2** v sláčikoch. V 304. takte začína tretí skrátený spojovací oddiel s dominujúcim motívom **r3**, ale objavuje sa tu aj hlava témy **A** a tiež skladateľ ďalej pracuje s motívmi **r1** a **r2**.

## Veľký diel B1 (t. 324–375)

Vedľajšiu tému **B** opäť uvedú výrazné triolové figúry tentokrát v klarinete a v hoboji. Roslavet zveruje tému **B** anglickému rohu a viole. Sonátovosť je zachovaná tým, že téma **B** je

transponovaná o č.5 oproti expozícii. Priebeh tejto oblasti témy **B** je takmer rovnaký ako bol v expozícii, skladateľ tu kombinuje témy **A** a **B**, v 349. takte sa tiež objaví v sólových husliach variant témy **B** a ešte sú často prítomné „vzletové“ figúry u sólistu. Ďalší v poradí už štvrtý spojovací oddiel začína v 376. takte, ktorý je vždy rozpoznateľný na základe výrazného bodkovaného motívu **r3**.

### **Veľký diel A1 (t. 396–416)**

Hlavná téma **A** začína v sólových husliach od 395. taktu a je oproti expozícii transponovaná do pôvodnej tóniny (*sintetakkordu*). Zatiaľ čo v expozícii boli diely **A** a **A1** v rôznych tóninách (*sintetakkordoch*), tak v repríze sa nachádzajú v rovnakých *sintetakkordoch*, čo teda opäť vychádza z princípu sonátovej formy – nastáva „tonálne narovnanie“ v repríze. Priebeh tohto dielu je taktiež podobný expozícii, prítomné sú všetky staré prvky – „vzletové“ kvintoly, sláčikové pizzicato. Diel vyústi prostredníctvom gradácie do novej časti v 416. takte.

### **Veľký diel X – druhé rozvedenie (t. 416–440)**

Táto nová časť je veľmi evolučná a pomerne krátka. Objavujú sa tu predovšetkým „vzletové“ prvky – motív **r3**, figúry v sólových husliach, ale tiež pizzicatový motív **r2** v sláčikoch. Roslavec v týchto evolučných častiach pracuje hlavne so „vzletovými“ motívmi. Od taktu 420 začne krátka gradácia, ktorá vyústi do *ff* v 424. takte, kde nastane začiatok 2. vrcholu tretej časti. Faktúra je odrazu mimoriadne hustá oproti 1. vrcholu a dominuje najmä hlava témy **A** v klarinete a v trúbkach. Vo flaute, hoboji a anglickom rohu vidíme nivelizáciu bodkovaného motívu **r3**. Do toho vstupujú „vzletové“ motívy a opakované figúry v sláčikoch a v klavíri. Obrovské *fff* príde v 432. takte – *con fuoco* po ktorom opäť príde tzv. zrútenie celého orchestra vytvorené prostredníctvom klesajúceho motívu **r3** (Obr. 42). Obraz partitúry sa zmení, faktúra sa vyčistí a po klesaní motívu príde ešte jeden krátky vzostup ukončený *ff* v 440. takte – *Molto risoluto*.

225

fff con fuoco 97

Fl. I, II, III

Ob. I, II

C. ingl.

Cl. I, II

Cl. basso

Fag. I, II

C-fag.

Cor. I, II, III

Tr-be I, II, III

Tr-ni I, II

Tuba I, II

Timp.

Arpa

P-no

V-no solo

Archi

nivelezácia motívu r3

Téma A

klesajúci motív r3

muta in Fl. picc.

con fuoco

fff

97

Obr. 42: Druhý vrchol tretej časti, zrútenie orchestra, t. 429–433

### Kóda – *Molto risoluto* (t. 440–447)

Kóda pôsobí veľmi cudzorodo, neštylisticky a to z toho dôvodu, že sa tu objavuje doteraz v koncerte nevyskytujúci nový motív **r5**. Jedná sa o výrazný akcentovaný synkopický model, ktorý pripomína napr. relikť zo Stravinského *Svätenia jari – Jarné veštby* (Obr. 43).

**Kóda**

**výrazné synkopy a akcenty – motív r5**

Obr. 43: Prokofiev: *Prvý husľový koncert*, kóda, t. 438–447

**motorický rytmus, nepravidelné akcenty**

Obr. 43: I. Stravinskij: *Svätenie jari – Jarné veštby*, t. 1–7

### Schéma formy tretej časti koncertu

Posledná časť koncertu je vo forme vyššieho sonátového ronda, má znaky zhodné so sonátovou formou – aplikovanie sonátovej reprízy a rozvedenia. Roslavcov sa teda drží tradičnej rondovej schémy. V expozícii je hlavná myšlienka **A**, ktorá je výrazná živá téma, naproti tomu vedľajšia téma **B** je spevná, menej rytmicky komplikovaná. Je tu teda vidieť výraznejší kontrast medzi témami. Po uvedení témy **B** príde téma **A1** posunutá o m.3 nahor v porovnaní s témou **A**. Spojovacie oddiely – medzi **A** a **B** a medzi **B** a **A1** sú tematické – vychádzajú z motívov a tém **A**, **B**. Namiesto novej myšlienky nastáva rozvedenie (**X**), ktoré spočiatku začína mierne, skladateľ tu kombinuje témy **A** a **B**. Uprostred rozvedenia príde epizóda obsahujúca novú tému **C**, po ktorej nastane prudké rozvedenie. Repríza opakuje hlavnú myšlienku **A** v rovnakom *sintetakkorde* a vedľajšia téma **B** je transponovaná o č.5 oproti expozícii a taktiež téma **A1** je oproti expozícii transponovaná, čím sa zachováva sonátovosť. V tomto sonátovom rondo sa uplatňuje aj druhé rozvedenie (**X**). V úvode tretej časti je krátka tematická introdukcia súvisiaca s motívmi skladby. Naproti tomu skladbu uzatvára netematická krátka kóda prinášajúca vlastné motívy. V kontexte husľových koncertov z prvej polovice 20. storočia sa Roslavcov koncert približuje z hľadiska akcentovania klasických princípov formy k mnohým ruským, ale i k západným husľovým koncertom. Irina Grebneva poukazuje na to, ako je „toto obdobie všeobecne charakteristické orientáciou na zaužívané formy (klasicizmus, romantizmus, barok)“, a v tejto súvislosti pripomína okrem Roslavcovho koncertu aj husľové koncerty skladateľov: „O. Respighiho (1921, *Concerto gregoriano*), L. Steinberga (1923), R. Vaughan Williamsa (1925, *Concerto Accademico*), A. Casella (1928), S. Prokofieva (1935), A. Schönberga (1936), B. Bartóka (1938), P. Hindemitha (1939), A. Chačaturjana (1940), D. Kabalevskeho (1948)“ a iných. Autorka ďalej uvádza, že „zmeny v jazykovej sfére a vo vzájomných vzťahoch medzi zložkami hudobnej formy (tematika, harmónia, metrický rytmus, faktúra, melódia) vyústili do štýlového pluralizmu, ktorého polychrómia nielenže neodporovala stelesneniu tradičného typu SC (skripičný koncert), ale vdýchla mu nový život“.<sup>239</sup> V nasledujúcej tabuľke č. 5 je zobrazený prehľad jednotlivých dielov tretej časti koncertu s taktovým ohraničením.

---

<sup>239</sup> Grebneva, Irina: *Skripičný koncert v evropskej muzyke XX veka*. Moskva, 2011. Dizertačná práca. Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni P. I. Čajkovskogo, s. 109.

<b>Introdukcia</b>		t. 1–8	
<b>Diel A – téma A (a1, a2)</b>	}	t. 9–28	
Spojovací diel		t. 29–68	
<b>Diel B – téma B (b1, b2)</b>		<b>expozícia</b>	t. 69–128
Spojovací diel	t. 129–149		
<b>Diel A1</b>	}	t. 149–172	
<b>Diel X</b>	}	t. 172–265	
Epizóda – téma C		<b>rozvedenie</b>	t. 194–213
<b>Diel X – pokračovanie</b>			t. 214–265
<b>Introdukcia</b>		t. 266–283	
<b>Diel A1</b>	}	t. 284–303	
Spojovací diel		t. 304–323	
<b>Diel B1</b>	}	<b>repríza</b>	
Spojovací diel			t. 324–375
Spojovací diel		t. 376–396	
<b>Diel A1</b>	}	t. 396–416	
<b>Diel X</b>	}	<b>druhé rozvedenie</b>	
<b>Kóda</b>			t. 416–440
		t. 440–447	

Tab. 5

### Prehľad tém a motívov tretej časti koncertu

Tretia časť koncertu je založená na striedaní dvoch hlavných myšlienok **A**, **B**, ktoré spája spojovací oddiel. Prvý výrazný „vzletový“ motív **r1** sa objavuje už v introdukcii. Tieto „vzletové“ motívy a témy v introdukciách sa objavujú vo všetkých častiach koncertu. Mení sa akurát ich rytmická štruktúra, ale intervalové stúpanie je zachované. Pomerne dlhým „vzletom“ bola uvedená aj téma **A** prvej a tretej časti. Druhý pizzicatový motív **r2** sa objaví v introdukcii len v zárodku. Celý klesajúci motív sa odkryje až počas uvedenia témy **A**. Tieto dva prvky sú stále prítomné v dieloch **A** (alebo **A1**), objavujú sa tiež v spojovacích oddieloch a aj v druhom rozvedení. Motív spojovacieho oddielu **r3**, ktorý má tiež „vzletový“ charakter rytmicky síce vychádza z témy **A – a2**, ale je s miernymi odchýlkami. Roslavec tento motív **r3** používa aj v rozvedení, vytvára ním veľké gradácie a taktiež ho využil v tzv. zrútení orchestra. Roslavec v celej tretej časti používa množstvo „vzletových“ figur či už v sólových husliach často ústiacich do trilkov, alebo aj v orchestri. Druhá téma **B** je kontrastná oproti téme **A**, ktorá bola výrazne synkopická, s akcentmi a vo *f*. Téma **B** je vždy v spojitosti s výrazným triolovým ostinátom **r4**,

ktorý hrá buď fagot alebo klarinet. Roslavec opäť témy navzájom kombinuje, počas toho ako je téma **B** v popredí, objavuje sa často aj hlava témy **A** (napr. v dieloch **B** či v rozvedení). Vo variante témy **B** dokonca skladateľ skombinoval „vzletový“ motív pred zaznenia témy **A** s rytmom **b2**. Roslavec v prvom rozvedení transformoval lyrickú tému **B** v heroickú tému, čím vytvoril 1. vrchol skladby. Druhý vrchol nastal v druhom rozvedení, kde skladateľ nivelizuje motív **r3** a v popredí dominuje téma **A**. Uprostred rozvedenia príde epizóda, v ktorej sa objaví nová téma **C** v sólových husliach. Zvláštne spracovaná je kóda, v ktorej sa zrazu objaví nový osobitý motív **r5**. Roslavec v tejto časti koncertu nespracúva a nepripomína poslucháčovi motívy alebo témy z predchádzajúcich častí, ako tomu bolo napr. v druhej časti koncertu. Určitú podobnosť najmä z hľadiska rytmu a charakteru môžeme vidieť medzi témou **B** z druhej časti koncertu a témou **B** z tretej časti. Obidve témy majú lyrický charakter, zdvih na začiatku, synkopy a druhá časť témy má podobné rytmické členenie. Opäť aj v tretej časti koncertu sú evidentné inšpiračné paralely nielen so Skrjabinovými skladbami, ale prítomný bol aj určitý náznak diel Berlioza, Stravinského a Brahmsa. V nasledujúcej tabuľke č. 6 môžeme vidieť prehľad tém a motívov záverečnej časti husľového koncertu.

<b>INTRODUKCIA</b>	
Motív <b>r1</b> – „vzletové“ kvintoly	
Motív <b>r2</b> – klesajúci pizzicatóv motív	
Téma <b>A</b> – <b>a1</b> , <b>a2</b>	
Spojovací diel – motív <b>r3</b>	

**Diel B – triolový motív r4**

Musical score for 'Diel B – triolový motív r4'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. Both staves feature a series of triplet eighth notes. The top staff starts with a forte (*f*) dynamic and includes a *dim.* (diminuendo) marking. The bottom staff also starts with *f* and includes a *dim.* marking. There are also some *p* (piano) markings in the later measures.

**Téma B – b1, b2**

Musical score for 'Téma B – b1, b2'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music features a melodic line with various dynamics including *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). There are also markings for *espr.* (espressivo), *pizz.* (pizzicato), and *div. cresc.* (divisive crescendo).

**Variant témy B**

Musical score for 'Variant témy B'. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and the bottom two staves have bass clefs. The music is characterized by complex rhythmic patterns, including many triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *mp* (mezzo-piano) to *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

**ROZVEDENIE (X): Epizóda – téma C**

Musical score for 'ROZVEDENIE (X): Epizóda – téma C'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music features a melodic line with various dynamics including *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *ppp* (pianissimo). There is a marking for *espr.* (espressivo).

**Kóda – akcentovaný motív r5**

Musical score for 'Kóda – akcentovaný motív r5'. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The music features a series of accented notes, likely a quintuplet as indicated by the 'r5' in the title. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Tab. 6



## ZÁVER

Nikolaj Andrejevič Roslavec patrí medzi významných skladateľov, aj keď musíme žiaľ konštatovať že s tragickým osudom. Už počas svojho života musel čeliť rôznym nepravdivým obvineniam. Bol napádaný zo strany RAPM, jeho meno bolo zatracované a v súvislosti s jeho životom a dielom bolo uvedených množstvo mýtov a klamstiev, ktoré sa práve vďaka Marine Lobanovej a iným muzikológom úspešne darí napravovať. Tragický osud postihol aj veľkú časť skladateľovej tvorby, niektorým dielam bolo zabránené predvedenie, iné skladby boli označené ako „formalistické“, niektoré skrátka upadli do zabudnutia, alebo sa stratili. Dlho aj po skladateľovej smrti dochádzalo k marginalizácii Roslavcovho mena a jeho hudobného odkazu.

Od začiatku komponovania skladateľ inklinoval k experimentovaniu, hľadal rôzne zvukové možnosti až dospel k svojmu *Novému systému organizácie zvuku*. Tento významný počin predstavuje dôležitý medzník vo vývoji dodekafónie, aj keď Roslavcov systém sa v mnohom odlišuje od Schönbergovej metódy. Skladateľ bol počas svojho života obklopený výraznými osobnosťami nielen z hudobného, ale aj z výtvarného a literárneho umenia čo zanechalo výraznú stopu v jeho kompozičnom štýle. V jeho hudbe má miesto symbolizmus, futurizmus, secesia, matematika, maľovanie či poézia. Roslavec bol všestranne vzdelaný človek a zaujímal sa o kultúrny, politický a akademický život.

Skladateľova raná tvorba je predovšetkým zameraná na vokálne a komorné diela a významné zastúpenie v jeho tvorbe majú aj sláčikové nástroje. V 20. rokoch 20. storočia Roslavec hľadal nové formy a hlavný smer vývoja svojej tvorby videl v oblasti inštrumentálnej hudby, predovšetkým v symfonickom žánri. Nové symfonické myšlienky začlenil aj do svojho *Prvého husľového koncertu*. V skladateľovej tvorbe majú miesto aj klavírne kompozície, vokálno-inštrumentálne diela či agitačná hudba.

*Prvý koncert pre husle a orchester* vznikol v roku 1925 a partitúra koncertu bola znovuobjavená až v roku 1989. Roslavcov kompozičný štýl v 20. rokoch sa vyznačuje aj tradičnými neoklasicistickými prvkami, ktoré sú badateľné aj v tomto diele. Skladateľ sa priklonil ku klasickému konceptu trojčasťového cyklu s tempovým rozvrhnutím – *Allegretto giocoso* s kadenciou, *Adagio sostenuto*, *Allegro moderato; risoluto*. Z inštrumentačného hľadiska tu môžeme vidieť širokú paletu nástrojov a taktiež nezvyčajnou súčasťou koncertu pre husle a orchester je klavír, ktorý mal dokonca niektoré úseky v skladbe sólo. Veľmi nápadité sú plochy s netypickými nástrojovými kombináciami. Z tradície virtuózneho husľového koncertu je aj mimoriadne technicky náročný sólový part a veľmi badateľný je tu aj romantický gestus husľových koncertov, ktorým bol Roslavec ako huslista ovplyvnený. Koncert má veľmi

evolučný charakter a okrem zaujímavej inštrumentácie tu môžeme zachytiť vplyvy rôznych iných skladateľov. V prvej časti koncertu konkrétne v mieste sólového klavíra bol značný náznak raných diel Arnolda Schönberga, avšak najväčší vplyv na Roslavca mal pravdepodobne Alexander Skrjabin. V husľovom koncerte je množstvo analógií k *Le Poème de l'Extase* a k *Le Divin Poème*. Prítomné boli extaticky znejúce miesta, rytmicky vyprofilované figúry či „vzletové“ motívy a témy. Okrem toho Roslavec uplatnil v súlade so Skrjabinom aj tematickú transformáciu, analogicky pracoval aj s tzv. zrútením celého orchestra. Okrem spomínaných skladateľov boli evidentné náznaky aj skladieb Berlioza, Čajkovského, Brahmsa či Stravinského.

Prvá a druhá časť koncertu je v sonátovej forme avšak s určitými modifikáciami. Roslavec celkovo v skladbe rozvoľňuje dĺžku pomocných zložiek hudobnej formy – introdukcie a spojovacie oddiely boli často veľmi obsiahle na rozdiel od hlavných dielov. Pri tretej časti koncertu sa Roslavec pridržal tradičného vyššieho sonátového ronda a sonátovosť bola zachovaná transponovaním tém v repríze. Z hľadiska tematickej práce je zaujímavé ako Roslavec pracuje s jednotlivými témami, ich variantami a motívami. Motívy v pomerne rozsiahlej sólovej kadencii anticipovali príchod druhej časti koncertu, ktorý bol ešte obzvlášť premostený označením *attacca*. Pútavou pre poslucháča je reminiscencia motivického materiálu z prvej časti koncertu prítomná v druhej časti skladby. Na prácu s témami skladateľ uplatnil aj rôzne polyfónne techniky – imitácie, kánony, ale tiež diminúciu, augmentáciu a častý bol tiež synkopický rytmus.

Po dôkladnej analýze koncertu môžeme teda konštatovať skladateľovo prepájanie tradičných prvkov s novátorskými a tiež značný vplyv práve Skrjabinovej tvorby. Koncert poskytuje poslucháčovi množstvo originálnych zvukových momentov, nevšednú farebnosť a efektný virtuózný sólový part. Nepochybne tak Roslavcov *Prvý koncert pre husle a orchester* patrí medzi významné diela husľovej literatúry a má potenciál byť stálou súčasťou repertoára husľových virtuózov.

## RESUMÉ

Predkladaná práca sa zaoberá *Prvým koncertom pre husle a orchester* od predstaviteľa ruskej hudobnej avantgardy Nikolaja Andreeviča Roslavca. Cieľom práce je analyticky spracovať toto významné skladateľovo dielo.

Text práce je rozdelený do piatich kapitol. Prvá kapitola ponúka náčrt skladateľovho života. V nasledujúcej kapitole je priblížený Roslavcov kompozičný štýl v kontexte vývoja umeleckých smerov v Rusku na prelome 19. a 20. storočia. Tretia kapitola je venovaná *Novému systému organizácie zvuku a sintetakkordu*. V ďalšej kapitole je priblížená Roslavcova tvorba.

Jadrom celej práce je piata kapitola. Po uvedení dôležitých skutočností ohľadom genézy husľového koncertu a objavu stratenej partitúry v roku 1989 nasleduje vlastná analýza skladby. Cieľom tejto kapitoly je demonštrovať Roslavcovu tematickú prácu v jednotlivých častiach koncertu a poukázať na možné zdroje inšpirácií. Po dôkladnej analýze boli nájdené určité tradičné postupy – klasický koncept trojčasťového cyklu, romantický gestus husľových koncertov, z tradície virtuózneho husľového koncertu je aj mimoriadne technicky náročný sólový part. Z hľadiska formy je prvá a druhá časť v sonátovej forme aj keď s výraznými modifikáciami a posledná časť koncertu predstavuje vyššie sonátové rondo. V skladbe sa nachádzali aj plochy s presvitajúcou tonalitou. Nekonvenčná je inštrumentácia, nápadité nástrojové kombinácie, koncert má tiež veľmi evolučný charakter a okrem zaujímavej inštrumentácie tu môžeme zachytiť vplyvy rôznych iných skladateľov. Najväčší vplyv na Roslavca mal pravdepodobne Alexander Skrjabin: v husľovom koncerte sú prítomné extaticky znejúce miesta, rytmicky vyprofilované figúry, „vzletové“ motívy, ďalej tiež tzv. zrútenie celého orchestra, komplex tém a v súlade so Skrjabinovou tvorbou je aj tematická transformácia. Okrem spomínaných skladateľov boli prítomné náznaky aj skladieb Schönberga, Berliozu, Čajkovského, Brahmsa či Stravinského

## SUMMARY

The present work deals with the *First Concerto for Violin and Orchestra* by Nikolaj Andreevič Roslavce, a representative of the Russian musical avant-garde. The aim of the thesis is to analytically treat this important composition of the composer.

The text of the thesis is divided into five chapters. The first chapter offers an outline of the composer's life. The next chapter presents Roslavce's compositional style in the context of the development of artistic movements in Russia at the turn of the 19th and 20th centuries. The third chapter is devoted to Roslavce's *New System of Sound Organization* and *sintetakkord*. In the next chapter, Roslavce's work is introduced.

The core of the whole work is the fifth chapter. After stating important facts regarding the genesis of the violin concerto and the discovery of the lost score in 1989, the actual analysis of the work follows. The aim of this chapter is to demonstrate Roslavec's thematic work in the individual movements of the concerto and to point out possible sources of inspiration. After careful analysis, certain traditional practices were found – the classical concept of the three-movement cycle, the romantic gesture of the violin concertos, and the extremely technically demanding solo part from the tradition of the virtuoso violin concerto. In terms of form, the first and second movements are in sonata form albeit with significant modifications, and the last movement of the concerto is a higher sonata rondo. There are also areas of shining tonality throughout the work. The instrumentation is unconventional, the instrumental combinations imaginative, the concerto is also very evolutionary in character and, in addition to the interesting instrumentation, we can detect here the influences of various other composers. The greatest influence on Roslavec was probably Alexander Skrjabin: in the violin concerto there are ecstatic-sounding places, rhythmically profiled figures, „take-off” motifs, as well as the so-called „collapse” of the whole orchestra, complex themes and, in line with Skrjabin's work, thematic transformation. In addition to the aforementioned composers, there were also hints of works by Schönberg, Berlioz, Čajkovskij, Brahms and Stravinskij.

## ZUSAMMENFASSUNG

Das vorliegende Werk behandelt das *Erste Konzert für Violine und Orchester* von Nikolaj Andreevič Roslavec, einem Vertreter der russischen musikalischen Avantgarde. Das Ziel der Arbeit ist es, diese wichtige Komposition des Komponisten analytisch zu behandeln.

Der Text der Arbeit ist in fünf Kapitel unterteilt. Das erste Kapitel bietet einen Abriss über das Leben des Komponisten. Im nächsten Kapitel wird der Kompositionsstil von Roslavec im Kontext der Entwicklung der künstlerischen Bewegungen in Russland an der Wende vom 19. zum 20. Das dritte Kapitel ist Roslavckys *Neuem System der Klangorganisation* und *sintetakkord* gewidmet. Im nächsten Kapitel wird die Arbeit von Roslavec vorgestellt.

Das Herzstück des gesamten Werkes ist das fünfte Kapitel. Nach der Nennung wichtiger Fakten zur Entstehung des Violinkonzerts und der Entdeckung der verlorenen Partitur im Jahr 1989 folgt die eigentliche Analyse des Werks. Ziel dieses Kapitels ist es, Roslavec's thematische Arbeit in den einzelnen Sätzen des Konzerts aufzuzeigen und auf mögliche Inspirationsquellen hinzuweisen. Nach sorgfältiger Analyse wurden bestimmte traditionelle Praktiken gefunden – das klassische Konzept des dreisätzigen Zyklus, der romantische Gestus der Violinkonzerte und der technisch äußerst anspruchsvolle Solopart aus der Tradition des

virtuosen Violinkonzerts. Was die Form betrifft, so sind der erste und der zweite Satz in der Sonatenform gehalten, wenn auch mit erheblichen Modifikationen, und der letzte Satz des Konzerts ist ein höheres Sonatenrondo. Es gibt auch Bereiche mit leuchtender Tonalität in dem Werk. Die Instrumentierung ist unkonventionell, die Instrumentenkombinationen phantasievoll, das Konzert hat auch einen sehr evolutionären Charakter, und neben der interessanten Instrumentierung sind hier auch Einflüsse verschiedener anderer Komponisten zu erkennen. Der größte Einfluss auf Roslavec war wohl Alexander Skrjabin: Im Violinkonzert gibt es ekstatisch klingende Stellen, rhythmisch profilierte Figuren, „Take-off“-Motive, aber auch den so genannten „Kollaps“ des gesamten Orchesters, komplexe Themen und, ganz im Sinne Skrjamins, thematische Verwandlungen. Neben den bereits erwähnten Komponisten wurden auch Werke von Schönberg, Berlioz, Čajkovskij, Brahms und Stravinskij angedeutet.

## ANOTÁCIA

**Meno autora:** Bc. Mária Čelková

**Názov katedry a fakulty:** Katedra muzikológie Filozofickej fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

**Názov magisterskej práce:** Nikolaj Andreevič Roslavec a jeho *Prvý koncert pre husle a orchester*

**Meno vedúceho magisterskej práce:** Mag. Art. Marek Kepřt, Ph.D.

**Počet znakov:** 162 547

**Počet príloh:** 8

**Počet titulov použitej literatúry:** 85

**Kľúčové slová:** Nikolaj Andreevič Roslavec, Prvý koncert pre husle a orchester, ruská hudobná avantgarda, analýza, Alexander Skrjabin, 20. storočie

### **Anotácia magisterskej práce:**

Magisterská práca je zameraná na *Prvý koncert pre husle a orchester* od predstaviteľa ruskej hudobnej avantgardy Nikolaja Andreeviča Roslavca. Cieľom práce je analyticky spracovať túto významnú skladbu. Text je rozdelený do piatich kapitol. Úvodné kapitoly sa zaoberajú Roslavcovou biografiou, kompozičným štýlom, jeho *Novým systémom organizácie zvuku* a približujú tiež skladateľovu tvorbu. Jadrom predkladanej práce je analýza husľového koncertu a poukázanie na skladateľove zdroje inšpirácie predovšetkým v tvorbe Alexandra Skrjabina.

## ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

CENOVA, Valerija: Edison Denisov i Nikolaj Roslavec: Paralleli. In: *Russkij avangard i Brjanskščina: stati, issledovanija, publikacii*, ed. Mark Belodubrovskij. Brjansk, 1998, s. 20–39.

ČERNÝŠ, Taťjana Viktorovna: *Tvorčestvo N.Roslavca v kontekste razvitija otečestvennoj muzyki XX veka*. Jekaterinburg, 2000. Dizertačná práca. Ural'skaja ordena Krasnogo Znameni gosudarstvennaja konservatorija imeni M.P. Musorgskogo.

DEPPERMAN, Maria: Rußland um 1900: Reichtum und Krise einer Epoche im Umbruch. In: *Musik-Konzepte: Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II. 37/38*, ed. Heinz-Klaus Metzger – Rainer Riehn. München: Text und Kritik, 1984, s. 61–106.

DEVUCKAJA, Natalija: Sintetideja Nikolaja Roslavca v formoobrazovanii Pervogo skripičnogo koncerta. *Problemy muzykal'noj nauki* [online]. 2017, 28, č. 3, s. 50–58 [cit. 3. decembra 2021]. Dostupné z:

<https://web.s.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=2&sid=7e69c52a-51a2-4c43-99c7-c25d7b0e6e5c%40redis>

DEDYUKINA, Lyudmila: *Roslavce* [elektronická pošta]. Message to: [maria.celko92@gmail.com](mailto:maria.celko92@gmail.com). 20.12.2021 14:47 [cit. 16. apríla 2022]. Osobná komunikácia.

EDMUNDS, Neil: Music and Politics: The Case of the Russian Association of Proletarian Musicians. *The Slavonic and East European Review* 78, 2000, č. 1, s. 66–89.

EDMUNDS, Neil: The Ambiguous Origins of Socialist Realism and Musical Life in the Soviet Union. In: *Socialist realism and music: [musicological colloquium at the Brno international music festival, 36: Dietrichstein Palace, Congress Hall Brno, 1-3 October 2001]*, ed. Mikuláš Bek, Geoffrey Chew, Petr Macek. Praha: KLP, 2004, s. 115–130.

EWELL, Terry Barnard: *At the Vanguard of Russian Musical Modernism: Nikolai Andreevich Roslavets*. Seattle, 1994. Dizertačná práca. University of Washington.

FERENC, Anna: *The Post-Tonal Compositional Method of Nikolay Andreyevich Roslavets: An Analysis of his Five Preludes for Piano*. Montreal, 1989. Diplomová práca. McGill University.

FERENC, Anna: Reclaiming Roslavets: The Troubled Life of a Russian Modernist. *Tempo*, 1992, č. 182, s. 6–9.

FERENC, Anna: *Investigating Russian Musical Modernism: Nikolai Roslavets and his New System of Tone Organisation*. Ann Arbor, 1993. Dizertačná práca. University of Michigan.

FERENC, Anna: Nikolai Roslavets and His Viola Sonatas. *Journal of the American Viola Society* 16, 2000, č. 2, s. 15–27.

FINGERHUT, Michael: IRCAM-MOSCOW. *Fontes Artis Musicae* 58, 2011, č. 1, 59–60.

FOREMAN, Lewis: In Search of a Soviet Pioneer: Nikolai Roslavets. *Tempo*, 1980, č. 135, s. 27–29.

GLANC, Tomáš – KLEŇHOVÁ, Jana: *Lexikon ruských avantgard 20. století*. Praha: Nakladatelství Libri, 2005.

GOJOWY, Detlef: Nikolaj Andreevič Roslavce, ein früher Zwölftonkomponist. *Die Musikforschung* 22, 1969, č. 1, s. 22–38.

GOJOWY, Detlef: Raný dodekafonik Nikolaj Andrejevič Roslavec. *Hudební rozhledy* 22, 1969, č. 20, s. 632–635.

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

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.

GOJOWY, Detlef: *Novaja sovetskaja muzyka 20-ch godov*. Moskva: Kompozitor, 2006.

GOSTEVA, Anna Michajlovna: *Russkij avangard načala XX veka: nekotorye muzykaľno-estetičeskie tendencii i principy*. Moskva, 2016. Dizertačná práca. Rossijskaja akademija muzyki imeni Gnesinych.

GREBNEVA, Irina: *Skripičnyj koncert v evropejskoj muzyke XX veka*. Moskva, 2011. Dizertačná práca. Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija imeni P. I. Čajkovskogo.

HARRAH, Mary Cameron Watson: *The sonata for viola and piano (1926) of Nikolai Andreyevich Roslavets: A historical examination, analysis and performer's guide*. Tempe, 2005. Dizertačná práca. Arizona State University.

ILČENKOVA, Oľga: Edison Denisov šest'desiatročný. *Hudobný život* 21, 1989, č. 8, s. 10–11.

KEPRT, Marek: *Hudební řeč Skrjabinova středního tvůrčího období na příkladu skladatelových klavírních poém*. Olomouc, 2008. Dizertačná práca. Univerzita Palackého v Olomouci.

KHOLODKOV, Viktor: The Art of Music Cover Design. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 11, 1989, s. 68–91.

KHOLOPOV, Yuri – TSENOVA, Valeria: *Edison Denisov*. Chur, Switzerland: Harwood Academic Publishers, 1995.

KINAŠ, Larisa – MIROŠNIKOVA, Darija: Filozofsko-kulťurologičeskoe osmyslenie muzykaľnogo tvorčestva N. A. Roslavca v kontekste otečestveboj muzykaľnoj kulťury načala XX. veka. *Nauka. Iskusstvo. Kulťura* 13, 2017, č. 1, s. 24–28.

KOMENDA, Oľga: *Tvorčist' M. Roslavca v konteksti stanovlennja muzičnogo modernizmu*. Kyjev, 2004. Dizertačná práca. Institut mistectvoznavstva fol'kloristiki ta etnologiji im. M.T. Ril's'kogo nacional'noji akademini nauk Ukrajini.

LOBANOVA, Marina: L'eredità di N. A. Roslavec nel campo della teoria musicale. *Musica/Realtà*, 1983, č. 12, s. 41–65.

LOBANOVA, Marina: Najdennye rukopisi N. Roslavca. *Sovetskaja muzyka*, 1989, č. 10, s. 32.

LOBANOVA, Marina: V redakciju «RMG». *Rossijskaja muzykaľnaja gazeta*, 1990, č. 5, s. 4.

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, s. 159–176.



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

LOBANOVA, Marina: Nicolaj Roslavec und sein tragisches Erbe. In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig 10*, ed. Helmut Loos – Eberhard Möller. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2005, s. 243–274.

LOBANOVA, Marina: Roslavec, Nikolaj Andreevič. In: *Die Musik und Geschichte und Gegenwart: Personenteil 14. Ric-Schön*, ed. Friedrich Blume, Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 2005, sl. 429–434.

LOBANOVA, Marina: *Nikolaj Andreevič Roslavec i kul'tura ego vremeni*. St. Petersburg: Petroglif, 2011.

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

LOBANOVA, Marina: *Roslavec* [elektronická pošta]. Message to: [maria.celko92@gmail.com](mailto:maria.celko92@gmail.com). 13.01.2022 21:33 [cit. 16. apríla 2022]. Osobná komunikácia.

LOBANOVA, Marina: *Roslavec* [elektronická pošta]. Message to: [maria.celko92@gmail.com](mailto:maria.celko92@gmail.com). 23.04.2022 9:47 [cit. 23. apríla 2022]. Osobná komunikácia.

MACDONALD, Calum: *Nikolaj Roslavets: Violin Concertos* [CD]. Londýn: Hyperion Records, 2008.

MARTIN-CHEVALIER, Louisa: *Nikolaj Roslavec : le musicien « forgeron » de la Révolution d'Octobre. Ses œuvres pour voix et piano (1909–1931)*. Saint-Denis, 2017. Dizertačná práca. Université Paris 8.

MARTINÁKOVÁ, Zuzana: Modalita vo vzťahu k hudbe 20. storočia. Predbehol Roslavec Schönberga s dodekafonickou metódou? *Hudobný život* 29, 1997, č. 20, s. 8.

MARTINÁKOVÁ, Zuzana: Neoklasicizmus – súčasť umeleckých tendencií nového realizmu? *Hudobný život* 33, 2001, č. 5, s. 36–39.

McBURNEY, Gerard: The Resurrection of Roslavets. *Tempo*, 1990, č. 173, s. 7–9

McISAAC, David William: *Aspects of pitch and pitch-class organization in Nikolai Roslavets's Trois compositions pour piano (1914)*. Vancouver, 1986. Dizertačná práca. University of British Columbia.

McKNIGHT, Charles Monroe: *Nikolai Roslavets: Music and revolution*. Ithaca, 1994. Dizertačná práca. Cornell University Press.

PANTIELEV, Grigorij: Ne ljublju formal'noe iskusstvo... . *Sovetskaja muzyka* 12, 1989, s. 12–20.

ROSLAVEC, Nikolaj A.: Družestvennyj otvet Ars. Avraamovu. In: Wehrmeyer, Andreas: *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991, s. 327–328.

- ROSLAVEC, Nikolaj A.: Neues System der Tonorganisation und neue Unterrichtsmethoden der Kompositionstheorie. Thesen. [Novaja sistema organizacii zvuka i novye metody prepodavanija teorii kompozicii. Tezisy.]. In: Wehrmeyer, Andreas: *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991, s. 317–322.
- ROSLAVEC, Nikolaj A.: Nik. A. Roslavec o sebe i svoem tvorčestve. *Sovremennaja muzyka* 1924, č. 1, s. 132–139.
- ROSLAVEC, Nikolaj A.: Wo stehen die russischen Komponisten? [Gde russkie kompozitory?]. Nemecký preklad a komentár Marina Lobanova. *Dissonanz*, 1997, č. 52, s. 12.
- ROSLAVEC, Nikolaj A.: On Pseudo-Proletarian Music [O psevdoproletarskoj muzyke]. In: McKnight, Charles Monroe: *Nikolai Roslavets: Music and revolution*. Ithaca, 1994. Dizertačná práca. Cornell University Press, s. 251–266.
- ROSLAVEC, Nikolaj A.: Nazad k Betchovenu. *Rabis* 91, 1927, č. 49, s. 3–4.
- ROSLAVEC, Nikolaj A.: Sovetskaja muzyka. *Rabis* 85, 1927, č. 43, s. 7–8.
- ROSLAVEC, Nikolaj A.: «Pierrot Lunaire» von Arnold Schönberg [Lunnyj P'ero' Arnoľda Šenberga]. Nemecký preklad s úvodom a komentárom Marina Lobanova. *Dissonanz (Lausanne)*, 1999, č. 61, s. 22–27.
- SABANEEV, Leonid: *Modern Russian Composers*. New York: International Publishers, 1927.
- SABANEEV, Leonid: Russkie kompozitory. II. Nikolaj Roslavec. In: Wehrmeyer, Andreas: *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991, s. 330–333.
- SCHWARZ, Boris: Arnold Schoenberg in Soviet Russia. *Perspectives of New Music* [online]. 1965, 4, č. 1, s. 86–94 [cit. 28. októbra 2021]. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/832529?seq=1>
- SCHWARZ, Boris: *Music and Musical Life in Soviet Russia*. Enlarged Edition, 1917-1981. Bloomington: Indiana University Press, 1983.
- SITSKY, Larry: *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900-1929*. Westport, CT: Greenwood Press, 1994.
- SPORS, Michael: Atonale Musik in Russland um 1914. *Archiv für Musikwissenschaft* 75, 2018, č. 1, s. 61–79.
- STANIŠEVSKIJ, Jaroslav: Ob odnoj neulovimoj sisteme rodstva: Nikolaj Roslavec i ego teorija 'tonal'nogo rodstva' sintetakkordov. *Naučnyj vestnik Moskovskoj konservatorii*, 2014, č. 2, s. 123–135.
- ŠVEHLOVÁ, Alexandra: *Klavírna tvorba Arthura Vincenta Louriého do roku 1921*. Olomouc, 2016. Bakalárska práca. Univerzita Palackého v Olomouci.
- ŠVEHLOVÁ, Alexandra: *Nikolaj Obuchov a jeho klavírna tvorba*. Olomouc, 2018. Magisterská práca. Univerzita Palackého v Olomouci.
- TARUSKIN, Richard: *On Russian Music*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- WANG, Vivian Hui Wen: *The Three Piano Sonatas of Nikolai A. Roslavets*. Boston University, 2000. Dizertačná práca. University Microfilms International.

WEHRMEYER, Andreas: *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991.

## Hudobniny

BERLIOZ, Hector: *Symphonie fantastique H 48* [hudobnina]. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1971.

BRAHMS, Johannes: *Violin Concerto, Op.77* [hudobnina]. Lipsko: Breitkopf & Härtel, 1926–27.

ČAJKOVSKIJ, Piotr Il'jič: *Piano Concerto No.1, Op.23* [hudobnina]. New York: E.F. Kalmus, 1965.

ROSLAVEC, Nik.: *Koncert dlja skripki s orkestrom. Pereloženie dlja skripki s fortepiano* [hudobnina]. Moskva: Muzgiz, 1927.

ROSLAWEZ, Nikolai: *Erstes Konzert für Violine und Orchester (1925)* [partitúra]. Mainz: Schott ED 7823, 1990.

SCHÖNBERG, Arnold: *3 Pieces, Op.11* [hudobnina]. Mineola: Dover Publications, 1999.

SKRJABIN, Alexander: *Le Divin Poème* [hudobnina]. Lipsko: M.P. Beljáev, 1905.

SKRJABIN, Alexander: *Poème de l'Extase* [hudobnina]. New York: E.F. Kalmus, 1933–70.

SKRJABIN, Alexander: *Piano Sonata No.8, Op.66* [hudobnina]. Moskva: Muzgiz, 1953.

SKRJABIN, Alexander: *Piano Sonata No.9, Op.68* [hudobnina]. Moskva: Muzgiz, 1953.

STRAVINSKIJ, Igor: *The Rite of Spring, K015* [hudobnina]. Mineola: Dover Publications, 1989.

## CD

ROSLAVETS, Nikolaj: *Violin Concertos* [CD]. Londýn: Hyperion Records, 2008.

ROSLAVEC, Nikolaj: *In den Stunden des Neumonds. Konzert für Violine und Orchester Nr.1* [CD]. Mainz: Schott Wergo Music Media, 1993.

## Internetové zdroje

Nikolaj Roslavec – 2 skripičných koncerta (flac) [online]. [cit. 16. apríla 2022]. Dostupné z: <http://intoclassics.net/news/2014-05-17-6603>.

Nikolai Andrejewitsch Roslawez [online]. [cit. 16. apríla 2022]. Dostupné z: [https://de.wikipedia.org/wiki/Nikolai\\_Andrejewitsch\\_Roslawez](https://de.wikipedia.org/wiki/Nikolai_Andrejewitsch_Roslawez).

Roslavetz, Nicolas [Nikolaj Roslawez]. 1re Sonate pour Violon et Piano / 1. Sonate für Violine und Klavier (=Sikorski 1428) [online]. [cit. 16. apríla 2022]. Dostupné z: [https://www.antiquariat-buecherstapel.de/shop\\_detail.php?id=17985&seite=&order=artikel\\_pos&kat\\_su=&id\\_su=](https://www.antiquariat-buecherstapel.de/shop_detail.php?id=17985&seite=&order=artikel_pos&kat_su=&id_su=) .

## Zoznam príloh

### Tlačené prílohy

Príloha č. 1 – Fotografia Nikolaja Andreeviča Roslavca (zdroj: Nikolaj Roslavec – 2 skripičných koncerta (flac) [online]. [cit. 16. apríla 2022]. Dostupné z: <http://intoclassics.net/news/2014-05-17-6603>)

Príloha č. 2 – Nikolaj Andreevič Roslavec ako profesor a rektor na Charkovskom hudobnom inštitúte medzi svojimi kolegami a žiakmi, 1923 (zdroj: *Russkij avangard i Brjanščina: stati, issledovanija, publikacii*, Brjansk, 1998, s. 26)

Príloha č. 3 – Nikolaj Andreevič Roslavec so svojou druhou manželkou Marijou V. Filippovou, 1930 (zdroj: *Dissonanz*, 1997, č. 52, s. 13)

Príloha č. 4 – Kazimír Malevič: náčrt portrétu skladateľa N.A. Roslavca (zdroj: Nikolai Andrejewitsch Roslawez [online]. [cit. 16. apríla 2022]. Dostupné z: [https://de.wikipedia.org/wiki/Nikolai\\_Andrejewitsch\\_Roslawez](https://de.wikipedia.org/wiki/Nikolai_Andrejewitsch_Roslawez))

Príloha č. 5 – Aristarch Lentulov: návrh obalu pre Roslavcovu *Prvú sonátu pre husle a klavír* (zdroj: Roslavetz, Nicolas [Nikolaj Roslawez]. *1re Sonate pour Violon et Piano / 1. Sonate für Violine und Klavier* (=Sikorski 1428) [online]. [cit. 16. apríla 2022]. Dostupné z: [https://www.antiquariat-buecherstapel.de/shop\\_detail.php?id=17985&seite=&order=artikel.pos&kat\\_su=&id\\_su=](https://www.antiquariat-buecherstapel.de/shop_detail.php?id=17985&seite=&order=artikel.pos&kat_su=&id_su=) )

Príloha č. 6 – Aristarch Lentulov: návrh obalu pre Roslavcove *Trois études* (zdroj: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts* 11, 1989, s. 80)

Príloha č. 7 – Marina Lobanova a jej výzva k napraveniu vedeckého pochybenia (zdroj: Lobanova, Marina: *Roslavec* [online]. 23.04.2022 9:47 [cit. 23. apríla 2022]. Osobná komunikácia.)

### Prílohy na priloženom CD

Kópia partitúry *Roslawez, Nikolai: Erstes Konzert für Violine und Orchester* (zdroj: Mainz: Schott ED 7823, 1990)

# PRÍLOHY

Príloha č. 1

**Fotografia Nikolaja Andreeviča Roslavca**



Príloha č. 2

**Nikolaj Andreevič Roslavec ako profesor a rektor na Charkovskom hudobnom inštitúte  
medzi svojimi kolegami a žiakmi, 1923**



Príloha č. 3

**Nikolaj Andreevič Roslavec so svojou druhou manželkou Marijou V. Filippovou, 1930**



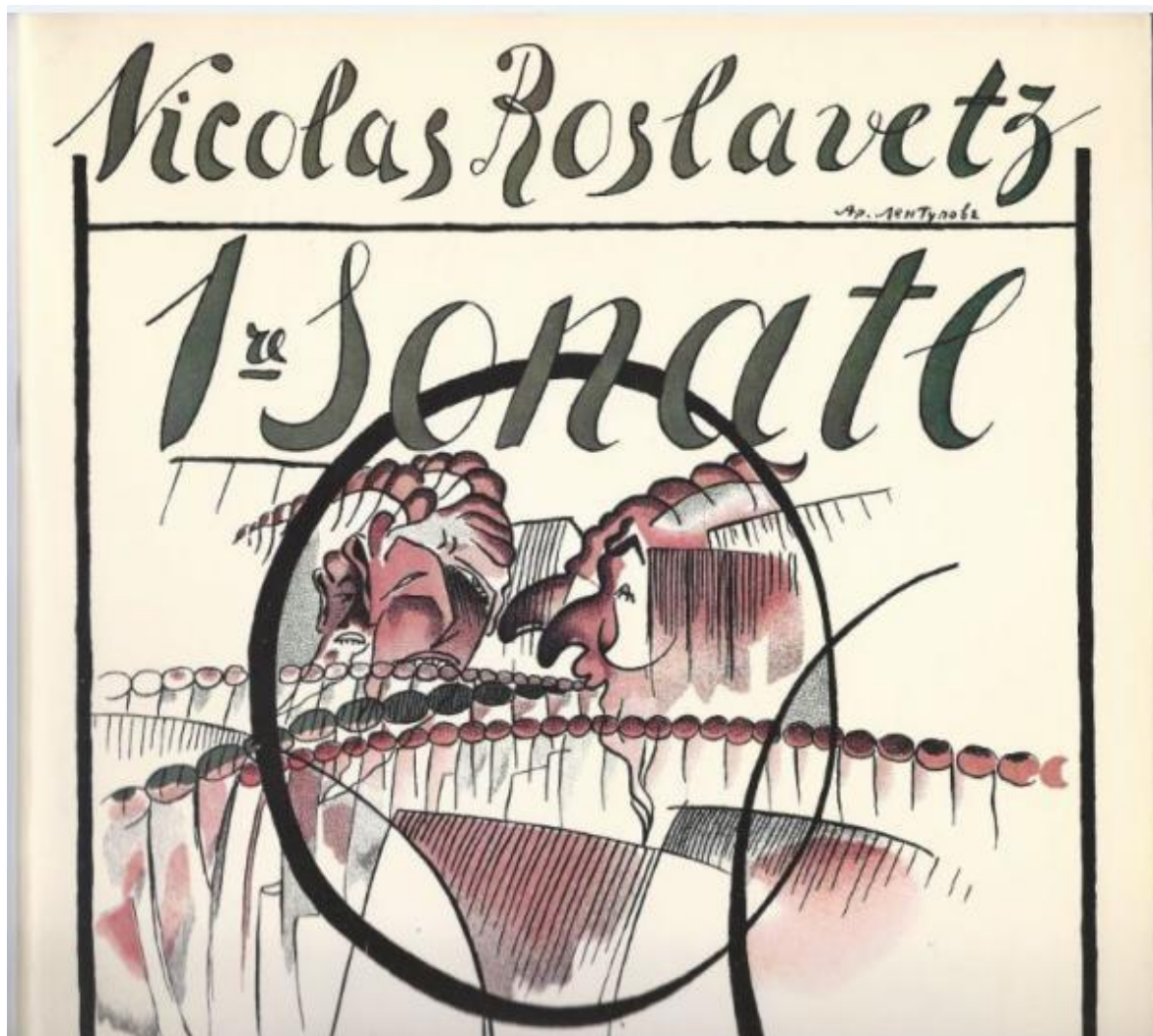
Príloha č. 4

**Kazimír Malevič: náčrt portrétu skladateľa N.A. Roslavca**



Príloha č. 5

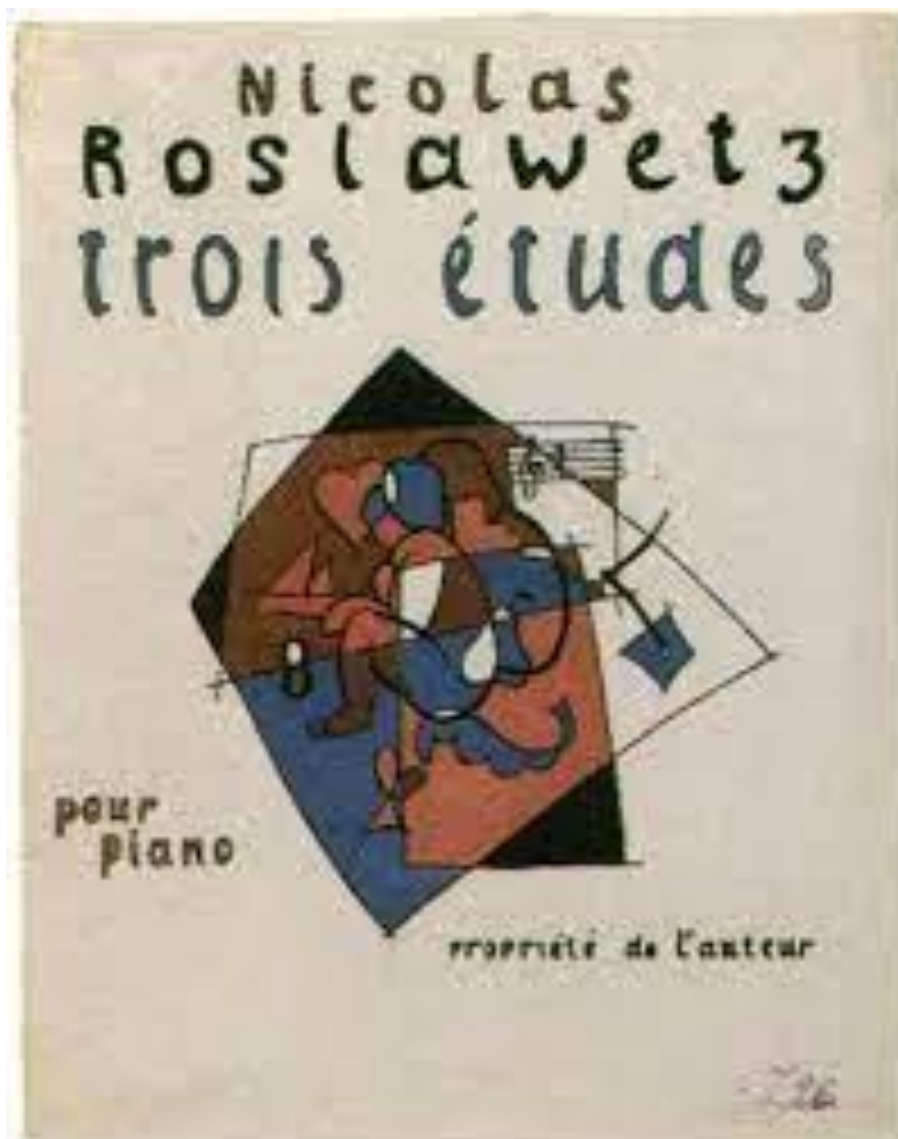
**Aristarch Lentulov: návrh obalu pre Roslavcovu *Prvú sonátu pre husle a klavír***





Príloha č. 6

Aristarch Lentulov: návrh obalu pre Roslavcove *Trois études*



## Príloha č. 7

### **Marina Lobanova a jej výzva k napraveniu vedeckého pochybenia**

Sehr geehrte Damen und Herren,

ich bin Musikwissenschaftlerin, Expertin für russische Musik. Von 1979 bis zur Auswanderung 1991 wurde ich als Dissidentin wegen „antisowjetischer“, „religiöser“, „zionistischer“ Propaganda sowie Aufdeckung von Plagiaten und massiven Urheberrechtsverletzungen in der ehemaligen Sowjetunion verfolgt; u.a. wurde ich auf der Straße angegriffen und geschlagen. Außerdem musste ich ständige Schikanen, Mobbing, Harassement erleben. Bis 1987 durfte ich nicht ins Ausland reisen; auch nach 1987 wurden alle weiteren wissenschaftlichen Reisen nach 1987 bis hin zur Reise nach Deutschland 1991 als Forschungsstipendiatin der A. von Humboldt-Stiftung nur dank Protesten ausländischer Kollegen und zahlreicher Interventionen der deutschen Botschaft in Moskau ermöglicht. Heutzutage bin ich von der Musikpresse Gross-Russlands als „antikommunistische Propagandistin“ stigmatisiert, die von westlichen Stiftungen mit Forschungsstipendien belohnt würde; offizielle russische Musikwissenschaftler betrachten meine Forschungen als „fremd“.

Seit Ende der 1970er Jahre erforsche, rekonstruiere und bereite ich die Werke von Nikolaj Roslawez zur Veröffentlichung vor. Seit Anfang der 1990er Jahre erschienen sie (einige in meiner Rekonstruktion) im Verlag Schott Music:

[https://de.schott-music.com/shop/shopsearch/result/?search\\_categories=&search=&q=Lobanova](https://de.schott-music.com/shop/shopsearch/result/?search_categories=&search=&q=Lobanova)

Dank langjähriger Recherchen in öffentlichen und privaten Archiven ist es mir gelungen, die wahre Biografie von Roslawez zu rekonstruieren, sein Werk in einem breiten kulturhistorischen, stilistischen und politisch-ideologischen Kontext zu präsentieren und auch beweisen, dass die Begriffe „entartete Kunst“, „Dekadenz“, „dekadente Kultur des Westens“, „Formalismus“, „Bewunderung für den Westen“ usw. weder in der Schdanow-Ära noch im Rahmen des nationalsozialistischen Konzepts der Entarteten Kunst entstanden, sondern in den 1920er Jahren von den „proletarischen Musikern“ Russlands entwickelt worden waren. Gleichzeitig demonstrieren meine Studien zu Roslawez die Mechanismen der politisch-ideologischen Verfolgung, welche ebenfalls die „proletarischen Musiker“ erarbeiteten; diese Mechanismen dienten als Grundlage der politischen und ideologischen Repressionen in der Ära des reifen Stalinismus.

Die Ergebnissen meiner Forschungen wurden in mehreren Sprachen veröffentlicht; u.a. erschien meine Monographie über Roslawez' Leben und Werk, in 2 Auflagen in Deutschland sowie in Russland: s. den Anhang „**Veröffentlichungen zum Schaffen von Nikolaj Roslawez**“.

Roslawez ist ein Klassiker Neuer Musik und eine Schlüsselfigur in der verdrängten Geschichte. Heutzutage versuchen die Vertreter der „russischen Welt“, Roslawez' Schaffen zu egoistischen, kommerziellen und ideologisch-politischen Zwecken zu missbrauchen und die historische Wahrheit zu zerstören.

Neulich erschien das Buch von Gregor Tassie „Drei Apostel der russischen Musik“ im anerkannten akademischen Verlag Lexington Books, Imprint von Roman & Littlefield (<https://rowman.com/Page/LEXContact>); das Buch ist auch im deutschen Handel zu erwerben: [The Three Apostles of Russian Music von Gregor Tassie | ISBN 978-1-7936-4429-9 | Buch online kaufen - Lehmanns.de](https://www.lehmanns.de).

Mr. Tassie wandte sich im Herbst 2020 an mich und bat mich um Erlaubnis, einige Sätze aus meinem Buch über Nikolaj Roslawez zitieren zu dürfen. Mr. Tassie besitzt zwei deutsche Auflagen meines Buches sowie dessen russischen Herausgabe. Mr. Tassie verstand die Erlaubnis zu zitieren auf seine Weise: Zur Tarnung wies er einige Male auf mein Buch hin. In allen anderen Fällen hat er meinen Text einfach reproduziert, oft in riesigen Teilen, ohne dabei meinen Namen bzw. mein Buch zu nennen. Die plagiierten Teile meines Buches enthalten Zitate aus den russischen staatlichen und privaten Archiven und anderen Quellen, darunter aus den Manuskripten und Materialien meiner persönlichen Bibliothek und meines Privatarchivs, zu den Mr. Tassie keinen Zugang hatte. Da Mr. Tassie meinen Namen nicht erwähnt, sondern die Archive usw. quasi-zitiert, entsteht die Illusion, dass Mr. Tassie enorm viel an den Primärquellen aus den russischen Archiven und Bibliotheken gearbeitet hätte. Der Hauptteil seiner Schrift über Roslawez, die das erste Drittel des Buches "Drei Apostel der russischen Musik" darstellt, besteht größten Teils aus derartigem Plagiat.

In einem seiner Schreiben im gebrochenen Russischen gab Tassie zu, er habe Schwierigkeiten mit den Moskauer Archiven RGALI und des Glinka-Museums. Ich bin überzeugt, dass Mr. Tassie diese Archive nicht besuchte: u.a. verwechselte er unterschiedliche Archive, gab falsche Angaben usw.

Zugleich missbrauchte Mr. Tassie meinen Namen und verleumdete mich, indem er mich als Quelle eines Fotos des Komponisten nannte, das ich Mr. Tassie angeblich zur Verfügung gestellt hätte. Ich weiß nicht, auf welchem Weg Mr. Tassie dieses Foto erworben hat, allerdings erhielt er es nicht von mir, und ich trage keine Verantwortung für diese Untat.

In seinem Buch verfälscht Mr. Tassie sowohl die Daten als auch Ergebnisse meiner Forschungen über Roslawez und die verfemte Kunst in der Sowjetunion. Mit keinem Wort erwähnt er, dass mein Buch mit einem Vorwort vom berühmten Komponisten und einstigen ungarischen Andersdenkenden György Ligeti veröffentlicht wurde. In seinem Buch bezeichnet Mr. Tassie mich als „Biografin Roslawez“; er verschweigt alle meine Rekonstruktionen und Erstveröffentlichungen von Roslawez' Werken bei Schott Music; in manchen Fällen ersetzt er meinen Namen durch die Namen angeblicher Herausgeber, die nichts mit diesen Veröffentlichungen zu tun haben. Auch die Urheberrechte anderer Autoren, darunter des größten Kenners der russischen Avantgarde, Nikolaj Chardschiejew, werden auf gleiche Weise verletzt. Mr. Tassie erfindet die Werke bzw. Aufsätze, die Roslawez nie geschrieben hatte, und verfälscht in manchen Fällen die Angaben des Verlags Schott Music, der Firma Hyperion Records usw. Zugleich bestreitet er die Existenz der Werke Roslawez', die herausgegeben worden sind. Gerade das befürchtete die Nichte des Komponisten, die mich offiziell bevollmächtigte, Roslawez' Werke zu erforschen, zu rekonstruieren und zu veröffentlichen: **s. Anhang „Vollmacht von Jefrossinija Roslawez“.**

Neben Plagiat, Manipulationen, Fälschungen und unzählbaren größten Fehlern verfälscht Mr. Tassie den Lebenslauf der ersten Frau von Roslawez und verleumdet seine zweite Frau; als „Nachweis“ zitiert er einen berüchtigten russisch-chauvinistischen Autoren, der u.a. den Sieg der Liberal-Demokraten in Russland dem „Dritten Reich“ gleichstellte.

Auch das Image von Roslawez als solches wird von Mr. Tassie absichtlich entstellt: die meisten politisch-ideologischen Verfolgungen, die Roslawez erlitt, verschweigt Mr. Tassie vollständig. Roslawez wird als Autor einer der hässlichsten Denunziationen präsentiert: zwecks dieser Verleumdung ersetzt Mr. Tassie absichtlich den echten Namen eines professionellen Geheimdienstlers, der eine Hetzjagd gegen Roslawez und seine Gesinnungsgenossen organisierte, durch Roslawez' Namen. Man könnte diese Untat etwa mit einer Manipulation vergleichen, bei der Hannah Arendt als Autorin von Goebbels Aufsätzen präsentiert worden wären.

Die jüngsten Ereignisse wie die Hetzjagd gegen „Memorial“ in der RF zeigen, dass der Aufruf russischer Offiziellen, „soft power“ dringend zu verstärken, gerade die Tendenz im Mittelpunkt stellt, Opfer des Totalitarismus als Täter zu präsentieren. Während die ehemaligen Sowjetrepubliken als „herrenlos“ heutzutage von der russischen Regierung betrachtet werden, wird das historische Erbe im Geiste der Orwell' Antiutopie manipuliert und ausgenutzt: u.a. werden die Opfer des Totalitarismus als Täter und umgekehrt dargestellt.

Ein tüchtiger Besucher von Musikfestivals in der RF, positioniert sich Mr. Tassie als passionierter Gegner der „Russophobie“, die seiner Überzeugung nach im Westen herrsche. Bereits am Anfang seines Buches verwendet Mr. Tassie den Slogan des neuen russischen Imperiums und protestiert leidenschaftlich gegen die angeblich im Westen herrschende Russophobie. Auf der Seite 11 seines Buches liest man:

In the first decades of the twenty-first century, there has been a return to a “cold war” between the West and Russia—reviving old stereotypes—indeed “Russophobia” demonizes almost everything Russian.<sup>37</sup> This negativity is not shared by the Moscow-based musicologist Levon Hakobian, who explains,

Ferner, auf der Seite 16, nennt Mr. Tassie konkrete Beispiele der „Russophobie“:

37. Russophobia has appeared in diverse areas of public life from alleged drug abuse in sports leading to bans on Russia's Olympic team, alleged interference in US and other country's elections, attempted assassinations of former spies living in the West, and spreading “fake news” in the West through their news agencies—author.

Mr. Tassie propagiert die offiziellen musikalischen Vertreter der „russischen Welt“, die vom Außenministerium Russlands, der Administration des russischen Präsidenten, sowie von den wichtigsten staatlichen Propagandamedien Russlands wie die RT, RIA Nowosti usw. kräftig unterstützt werden. Gerade zu Gunsten dieser Menschen werden zahlreiche Daten von Mr. Tassie verfälscht. Durch diese Manipulationen, Verleumdungen, Verfälschung wird das Erbe Roslawez' meiner Überzeugung nach im Buch von Mr. Tassie völlig entstellt und zerstört.

Mr. Tassie hat weitgehende Pläne: u.a. beabsichtigt er, eine Dokumentation über Roslawez für BBC zu machen.

Beim Anfertigen der beigefügten Materialien folgte ich der „DFG-Verfahrensordnung zum Umgang mit wissenschaftlichem Fehlverhalten (VerfOwF)“; insbesondere werden die folgenden Punkte in Acht genommen:

- Die Verfälschung des Inhalts, darunter Falschangaben durch das Erfinden von Daten und/oder Forschungsergebnissen, die u.a. zu
- Verleumdungen, Diffamieren, Rufmord führen;
- Die ungekennzeichnete Übernahme von Inhalten Dritter ohne die gebotene Quellenangabe („Plagiat“) sowie Ausbeutung von Forschungsansätzen und Ideen („Ideendiebstahl“).

Ich bitte Sie, die Sache zu untersuchen.

Mit freundlichen Grüßen

Dr. Marina Lobanova