

JANÁČKOVA AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V BRNĚ

Hudební fakulta

Katedra klavírní interpretace

Hra na klavír

INTERPRETAČNÍ PROBLEMATIKA

PRELUDIA A NOKTURNA PRO LEVOU RUKU

A. N. SKRJABINA

Bakalářská práce

Autor práce: Bc. Jan Lukš

Vedoucí práce: MgA. Igor Ardašev

Oponent práce: doc. MgA. Jan Jiraský, Ph.D.

Brno 2017

Bibliografický záznam

LUKŠ, Jan. *Interpretační problematika Preludia a nokturna pro levou ruku A. N. Skrjabina*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební fakulta, Katedra klavírní interpretace, 2017. 41 s. Vedoucí diplomové práce MgA. Igor Ardašev.

Anotace

Diplomová práce „Interpretační problematika Preludia a nokturna pro levou ruku A. N. Skrjabina“ pojednává o životě a díle významného ruského autora období pozdního romantismu a počátku 20. století. Předmětnou kompozici rozebírá z hlediska hudebně-teoretických disciplín, předkládá možnosti v chápání obsahu celku i jednotlivých částí skladby, kompozici rozebírá rovněž po stránce zvukové a technické, kriticky hodnotí vybraná vydání skladby a zahrnuje recenzentský pohled na tři zvukové snímky díla.

Annotation

Diploma thesis „Problems of interpretation of the Prelude and Nocturne for the left hand by A. N. Scriabin” deals with the life and work of outstanding Russian composer of the last epoch of romanticism and the first epoch of the 20th century. It analyses the particular composition in point of view musical-theoretical disciplines, it presents possibilities of an understanding content and particular parts, it analyses the composition also in point of view the sound and technique, it critically assesses chosen editions of the composition and it involves a critic perspective on the three recordings of the composition.

Klíčová slova

A. N. Skrjabin, Preludium a nokturno pro levou ruku, interpretační problematika, klavírní skladby pro levou ruku, hudba pozdního romantismu a počátku 20. století.

Keywords

A. N. Scriabin, Prelude and Nocturne for the left hand, problems of interpretation, piano compositions for the left hand, music of the last epoch of romanticism and the first epoch of the 20th century.

Obsah

ÚVOD	1
1. ŽIVOT A DÍLO ALEXANDRA NIKOLAJEVIČE SKRJABINA.....	3
2. HUDEBNĚ-TEORETICKÝ ROZBOR PRELUDIA A NOKTURNA PRO LEVOU RUKU.....	7
2.1 Rozbor formy skladby.....	7
2.2 Rozbor harmonické a polyfonické složky skladby.....	11
3. INTERPRETAČNÍ ROZBOR PRELUDIA A NOKTURNA PRO LEVOU RUKU.....	14
3.1 Umělecký obraz, poetický smysl interpretace; hudební složka interpretace (rytmus – čas, zvuk – tón, dynamika, agogika, tempo, frázování, artikulace).....	14
3.2 Technická složka interpretace (klavírní sazba a její zvládnutí, pedalizace, prstoklad).....	19
4. NOTOVÁ VYDÁNÍ SKLADBY.....	24
5. ZVUKOVÉ SNÍMKY SKLADBY.....	27
ZÁVĚR.....	30
POUŽITÉ INFORMAČNÍ ZDROJE.....	31
PŘÍLOHY.....	33

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.

V Brně, dne 4. května 2017

Jan Lukš

Úvod

Preludium a nokturno pro levou ruku op. 9 Alexandra Nikolajeviče Skrjabina (1872-1915) vzniklo v roce 1894. V tomto roce, kdy ruskému autorovi bylo teprve dvaadvacet let, Skrjabin mimo jiné zkomponoval i svých vynikajících 12 etud op. 8 a na koncertních pódíích méně často uváděná 2 impromptu op. 10. Autorův op. 9 však také rozhodně nepatří mezi stálíce koncertního repertoáru často vystupujících klavíristů a rovněž na českých středních či vysokých školách s uměleckým zaměřením se s tímto specifickým dílem setkáváme jen ve výjimečných případech.

Téma interpretačního rozboru Preludia a nokturna pro levou ruku A. N. Skrjabina u nás dosud podle dostupných informací nebylo zpracováno. Autor práce kompozici několikrát veřejně uvedl s velmi příznivým ohlasem publika, a proto je jeho zájem o teoretické zpracování dané problematiky logickým vyústěním vlastní interpretační zkušenosti.

Význam a zaměření práce by měly spočívat v postižení základních prvků interpretace Preludia a nokturna pro levou ruku A. N. Skrjabina, a to v konkrétní i obecné rovině. Práce může posloužit i jako metodicky zaměřený materiál pro klavíristy, kteří se rozhodnou dílo zařadit do svého repertoáru. Ve shodě s výše uvedeným si také klademe za cíl propagaci málo uváděné, avšak vynikající skladby. Povědomí o titulech z hlediska kompoziční techniky mimořádně zdařilých a hodnotných především díky vysoké umělecké úrovni, jež jsou z nějakého důvodu na našich, ale i zahraničních koncertních pódíích málo uváděny, by mělo být stále obohacováno o nová a nová díla. Obrovský rozsah a objem klavírního repertoáru napříč jednotlivými slohovými obdobími nás k takovému úkolu opravňují.

Základní materiál, z něhož práce vychází, zahrnuje čtyři publikace:

BAJER, Jiří. *Alexandr Nikolajevič Skrjabin*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1975. 103 s.

FRÍČ, Roman. *Vznik, specifické rysy a interpretační problematika ruské klavírní školy a její vliv na českou klavírní pedagogiku*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2005. 130 s. ISBN 80-7044-689-7.

KOGAN, Grigorij Michajlovič. *Před branou mistrovství*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. 143 s. ISBN 978-80-7331-227-5.

NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 186 s.

Autor práce však především čerpal z vlastních praktických i teoretických poznatků získaných na podkladě spolupráce s vynikajícími pedagogy hlavního oboru a pedagogy dalších hudebně-teoretických disciplín. Konkrétní fakta byla ověřována a konfrontována s další doplňující literaturou uvedenou na straně č. 31, viz „Použité informační zdroje“. Základní teze, východiska a

metody jsou zpravidla uvedeny v zobecňujících úvodech jednotlivých kapitol a samozřejmě také v samotném textu analytických částí práce.

1. Život a dílo Alexandra Nikolajeviče Skrjabina

Alexander Nikolajevič Skrjabin, skladatel, klavírista, pedagog a zakladatel moderní ruské hudby, se narodil 6. ledna 1872 v Moskvě. Autorův otec působil v diplomatických službách a dosáhl hodnosti konzula. Hudební nadání Saša s největší pravděpodobností zdědil po své matce. Ljubov Petrovna Skrjabinová byla vynikající klavíristkou: na Petrohradské konzervatoři studovala ve třídě Antona Grigorijeviče Rubinštejna. Celou rodinu však brzy po narození syna Alexandra postihla krutá rána osudu. Sedm měsíců po porodu Skrjabinova matka Ljubov Petrovna zemřela na vážnou plicní chorobu. Výchova dítěte tak byla svěřena do rukou babičky a otcovy sestry. Skrjabinova teta Ljubov Alexandrovna se dokonce kvůli tomuto úkolu nikdy nevdala.

A. N. Skrjabin projevoval od mládí nevšední muzikalitu. Již ve třech letech vydržel vyhledávat melodie u klavíru i několik hodin denně. Jeho prvním učitelem hudby se stal klavírista Eduard Konstantinovič Konjus. O třináctiletého chlapce ale záhy projevil zájem Sergej Ivanovič Tanějev. Na jeho doporučení zavedla Skrjabinova teta svého synovce k významnému moskevskému pedagogovi hry na klavír Nikolaji Sergejeviči Zverevovi. Zverev Sašu vyučoval hře na klavír a Tanějev se staral o studentův rozvoj v hudebně-teoretických disciplínách. V roce 1888 začal Alexander Nikolajevič studovat na moskevské konzervatoři. Jeho novým učitelem se stal Vasilij Iljič Safonov, pod jehož vedením se interpretační talent mladého pianisty rychle rozvíjel. Skrjabinova ctižádostivá a soutěživá povaha (chtěl se vyrovnat virtuositě svého pokročilejšího spolužáka Josifa Arkadijeviče Levina) však měla za následek trvalé snížení funkčnosti pravé ruky, kterou si v tomto období přehrával natolik, že téměř celý rok mohl cvičit pouze levou rukou. (Tato indispozice se ostatně promítla i do jeho skladatelského stylu. Skrjabin byl výborným interpretem svých skladeb a psal si své kompozice v mnoha případech pro vlastní koncertní potřebu. Při nahlédnutí do většiny klavírních partitur A. N. Skrjabina můžeme i jen letmým pohledem postřehnout, že part levé ruky obvykle bývá náročnější a hůře zvládnutelný než part ruky pravé).

Po absolutoriu moskevské konzervatoře se Alexander Nikolajevič stal umělcem na volné noze. Vydával své skladby v nakladatelství Mitrofana Petroviče Beljajeva. V roce 1897 se oženil, jeho ženou se stala klavíristka Věra Ivanovna Isakovičová. Brzy po sňatku následovala další významná událost. Skrjabin byl jmenován profesorem moskevské konzervatoře. Přibližně v této době byla završena první tvůrčí etapa autorova života.

Skladby rané tvorby reprezentuje 25 opusů. První kompozicí je Nokturno pro klavír z roku 1882. Nejčastějším žánrem skladatelovy úvodní etapy však je preludium. V raných pětadvaceti opusech nalezneme také etudy, mazurky, polonézu, impromptu, 3 klavírní sonáty a klavírní koncert. Typicky ruské širokodeché romantické melodie postupem času směrem ke střednímu období střídají

výrazné, úderné, krátké a hustě koncentrované motivy. Harmonie se od počátku vyznačuje bohatou alterací a chromatickými postupy. Zákonitosti z hlediska formy zatím vesměs navazují na tradice romantismu. Jasně zde cítíme silný vliv Chopinův, avšak originalita Skrjabinovy hudební řeči k nám promlouvá již od opusu 1. Autor se rovněž netajil svými sympatiemi k F. Lisztovi a R. Wagnerovi. Také návaznost na tvorbu velkých ruských romantiků (např. Petra Iljiče Čajkovského) je zřejmá.

V roce 1904 se Alexander Nikolajevič Skrjabin vzdal místa profesora moskevské konzervatoře. O rok později se rozešel se svou ženou a začal žít s Taťánou Fjodorovnou Šlecerevovou. Po odchodu z Moskvy nebyl finančně zajištěn, a tak se rozhodl odcestovat do ciziny. Koncertoval a komponoval. Život mu však ztrpčovala téměř neustálá hmotná nouze. Krátce působil v Itálii a ve Švýcarsku. V roce 1906 podnikl koncertní turné do Spojených států amerických. Od roku 1907 se usadil v Paříži, kde se mu konečně začalo dařit lépe.

Střední tvůrčí etapa byla započata kompozicí grandiózní Symfonie č. 1 E dur op. 26 pro velký orchestr, sóla a sbor z roku 1900. Následují v rychlém sledu Symfonie č. 2 C dur op. 29 (1902), Symfonie č. 3 c moll op. 43 „Božská báseň“ (1904) a konečně Symfonie č. 4 op. 54 „Báseň extáze“ (1907). Vedle čtveřice symfonií Skrjabin i nyní složil celou řadu klavírních skladeb. Zatímco v prvním období převažovalo četností preludium, v prostřední epoše skladatel našel zálibu v kompozici klavírních básní zvaných „Poème“. V roce 1907 také vznikla jedna z jeho nejčastěji hraných klavírních sonát: Sonáta č. 5 op. 53. Toto jednověté dílo je jakýmsi protějškem Symfonie č. 4 „Báseň extáze“.

Motivicko-tematický materiál těchto skladeb můžeme charakterizovat jako řadu na sebe navazujících, drobných, leckdy ostrých a pro Skrjabinovu tvorbu typických segmentů. Harmonické postupy neobsahují žádné nové nebo pro dobu počátku 20. století neobvyklé obraty, ale osobitý přínos v této oblasti přináší jejich mimořádně časté užívání, vrstvení a řetězení. Celkově se autorův hudební jazyk oproti rané tvorbě znatelně změnil.

Po roce 1900 se naplno rozvinul Skrjabinův zájem o filozofii. Skladatele již od mládí nenechávaly chladným otázky bytí člověka nebo smyslu života a umění. Nyní začal hledat dokonce i odpovědi na témata typu: jaký je smysl umění v souvislosti s přírodou a celým vesmírem. Myšlenkově se přikláněl k filozofickému směru solipsismu. (Soliptikové prohlašovali, že vnější svět existuje jen z vůle subjektu já, tudíž je tento vnější svět výtvořem vlastní fantazie subjektu já). Do svého deníku si pod vlivem těchto myšlenek doslova zapsal: „*Svět je rezultat mé činnosti, mé tvorby, mého svobodného chtění.*“¹

¹ BAJER, Jiří. *Alexander Nikolajevič Skrjabin*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1975. str. 51.

Skrjabinovy poznámky v partiturách děl nebo filozofických spisech, které v té době studoval, byly podrobeny odbornému zkoumání a hodnocení. „*O tom že nebyly (tyto myšlenky) nikterak prázdné, svědčí fakt, že se jimi zabývala řada skutečných filozofů, že s nimi tito filozofové vážně polemizovali a že je vyvraceli s použitím celého argumentačního aparátu filozofie.*“² Nejpodstatnější a pro každého hudebníka jistě nejzajímavější myšlenkou Skrjabinovy filozofické koncepce se stala teze o všemohoucnosti umění. Autor považoval umění za schopné očišťovat člověka od všech obtíží, které přináší život, a tvrdil, že umění vede člověka k „absolutnímu vítězství.“

V roce 1909 se A. N. Skrjabin vrátil do Moskvy. Postupně získával stále větší a větší renomé a stal se uznávaným. V poslední tvůrčí etapě vzniklo velké množství dalších klavírních skladeb: sonáty č. 6 – 10, několik etud, preludií a poémů. Velice pozoruhodnou kompozicí z roku 1914 je „Vers la flamme“ op. 72.³ Jde o pro Skrjabina typický útvar, který tvoří jediná gradační linie od malátného stavu statické nečinnosti až po vyvrcholení nervního charakteru. Relativně malé množství motivů a současně základních stavebních prvků díla je tvořivě obměňováno vpravdě geniálním způsobem.

Všechny skladby poslední epochy včetně autorovy Symfonie č. 5 „Prométheus“ předjímalý vznik tzv. „Mystéria“. „*Mystérium mělo být podle Skrjabinovy představy konečným tvůrčím aktem génia rovného bohu, jímž by se uskutečnil kýžený přechod lidstva ze stavu reálného bytí v bytí ideální. Jak si toto dílo představoval konkrétně, o tom existují jen dohady.*“⁴

Skrjabin v kompozicích napsaných po roce 1909 zcela rozbil formální zákonitosti předchozích stylových epoch. Klasicko-romantické harmonické vazby byly rozvolněny a nahrazeny atonalitou. Jedna z největších osobností klavírní pedagogiky Genrich Gustavovič Nejgauz k tomu ve své knize „O umění klavírní hry“ velmi kriticky poznamenává: „*Nehledě na svou geniálnost (plně dokázanou) zašel Skrjabin zjevně do slepé uličky: vertikála zvítězila nad horizontálou, okamžik nad procesem, ojedinelé nad obecným. To zavedlo hudbu tohoto směru do stavu těžké stagnace. Podle mne je velikou historickou zásluhou Prokofjeva a Šostakoviče, že i když zůstali navždy novátory, hleděli do budoucnosti (ovšemže nejen oni, ale hlavně oni), pomohli hudbě dostat se z bláta, do kterého ji dostala atonalita a monotonálnost, vrátili harmonii stavebnou sílu a bohatství, melodii její široký dech, formě její trvání v čase a logičnost, hudebnímu procesu jeho význam: nepřetržitost a jednotu.*“⁵

² BAJER, Jiří. *Alexander Nikolajevič Skrjabin*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1975. str. 49.

³ V překladu: „K plameni“. Skrjabin velice rád dával svým skladbám názvy ve francouzštině, tento jazyk sám výborně ovládal.

⁴ BAJER, Jiří. *Alexander Nikolajevič Skrjabin*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1975. str. 84.

Pojednávaný autor se tak na sklonku svého života zařadil k velkým novátorům. Skladatelé II. vídeňské školy (především Schönberg) ho považovali za zakladatele expresionismu. Skrjabinova komplikovaná osobnost však pro hudební vědce představuje nanejvýš unikátní zjev s vlastním hudebním jazykem, který kromě ovlivnění Chopinem a ruskými romantiky vstřebával vlivy nejen expresionismu, ale i impresionismu. Jeho profil nicméně především byl vysoce originální.

Alexander Nikolajevič Skrjabin zemřel náhle v Moskvě dne 27. dubna 1915 na otravu krve po zdánlivě nepříliš vážném kožním onemocnění.



Zdroj: webové stránky Dějiny hudby: Alexander Nikolajevič Skrjabin. (Obrázek pořízený dne 19. 8. 2016).

⁵ NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 134.

2. Hudebně-teoretický rozbor Preludia a nokturna pro levou ruku

2.1 Rozbor formy skladby

Důkladná a praktická znalost formy studované skladby má zásadní vliv na kvalitu interpretace. Provedení totiž bude dobré pouze tehdy, pokud v klavíristově hře dojde k postižení určitých souvislostí mezi různými interpretačními kategoriemi v rámci celku skladby. Nakonec i obsah s formou a forma s obsahem jsou úzce svázány, proto se do práce s formou mohou promítat i zdánlivě bezvýznamné detaily, jejichž vyznění může buďto narušovat nebo naopak posilovat harmonický pocit celku. Tento celistvý obraz má sice své trvání v čase, ale každý vnímavý posluchač na podkladě podvědomí, intuice a hudební paměti postihne z hlediska souvislostí i drobné odlišnosti od ideálu. Podporují-li zvuková řešení daných míst formální strukturu skladby, mohou být velmi dobrým scelujícím prvkem. Jak na plnohodnotné interpretaci z hlediska formy (a rovněž tedy i obsahu)⁶ pracovat?

Významně může pomoci často přehlížená práce bez klavíru s notovým zápisem. Při cvičení u klavíru by pak v každém případě měla být interpretova pozornost zaměřena na určité spojitosti a podobnosti mezi hudební řečí a lidskou mluvou. Nezapomeňme, že lidský hlas ve smyslu zpěvnosti je zákonitě prvopočátkem veškeré hudební tvorby, a tato zpěvnost má svůj samozřejmý základ v lidské řeči. Však také v terminologii hudebně-teoretické disciplíny hudebních forem běžně operujeme s pojmy „předvětí“, „závětí“, „věta“ a přes tyto pojmy vede přímá návaznost ke stavbě hudebních vět, která zas přímo souvisí s frázováním. Skrze formu se při vhodné analytické činnosti můžeme dopracovat k hudebně inteligentnímu provedení.

Pokud se jedná o první nastudování, považujeme za důležité při celkovém zvládnutí skladby a její formy postupovat ve směru od celku k detailům. Jiná situace by však nastala, pokud bychom již nastudovanou kompozici opakovali, v hantýrce studentů „oprašovali“. Zde můžeme velmi úspěšně zvolit variantu propracování detailů, zpravidla technicky a zvukově obtížných míst, které jsme v minulosti plně nezvládli nebo pro nás představovaly určité úskalí: takových míst nebývá mnoho, např. dvě až tři v celé kompozici, zato však často představují skutečný problém. Ostatní a kvantitativně daleko větší část skladby postačí třeba i jen několikrát přehrát. Jestliže jsme v minulosti formální zákonitosti kompozice plně vstřebali, kompozice bude připravena k provedení.

V tvorbě A. N. Skrjabina převládají skladby drobnějšího nebo středního rozsahu. Autor se zřejmě cítil v jejich kompozici jistější a na menších plochách snáze vyjadřoval své pocity a

⁶ Připomeňme G. G. Nejgauze a jeho výrok uvedený na několika místech knihy O umění klavírní hry: „vše je v jednom.“

myšlenky. Skrjabinův klavírní koncert, některé jeho vícevěté sonáty (je jich méně než jednovětých) a symfonie představují spíše výjimku. Spojení preludia s další kompozicí (v tomto případě s nokturnem) Skrjabin nepěstoval; inspirován Chopinem naopak velmi často komponoval preludia řazená do cyklů. Preludium a nokturno pro levou ruku je tedy v tomto ohledu v autorově tvorbě jistou zvláštností. Skladatelův opus 9 představuje po formální stránce jeden propojený celek spjatý obsahově i tonálně (jde o vztah dvou skladeb v tóninách cis moll a Des dur, první stupeň zde je enharmonicky zaměnitelný).

Pravidelně stavěné preludium (durata cca 2 minuty a 30 sekund) je uvedeno osmitaktovou periodou, ve které je exponován hlavní motivicko-tematický materiál celé úvodní skladby opusu 9 A. N. Skrjabina. Úvodní zpěvná melodie (takty č. 1 a 2) je posléze transponována o sekundu níže. To dodává vyznění druhého provedení tématu posmutnělý ráz (takty č. 3 a 4). Následující čtyřtaktí, závěť první periody (takty č. 5 až 8), je započato pro Skrjabina charakteristickým, velmi melodickým intervalem vzestupné sexty (takt č. 5). Emoční vyvrcholení první periody však přichází až v jejím předposledním taktu (takt č. 7). Zde si povšimněme velmi oble a až bolestně znějícího intervalu sestupné zvětšené kvarty na vrcholu fráze.

Druhá perioda preludia evolučním způsobem zpracovává motivy uvedené v periodě první. Zatímco první dva takty druhé periody jsou klidné (takty č. 9 a 10), závěr předvětí již přináší určitý rozmach (takty č. 11 a 12). Počátek závěti druhé periody přirozeně a plynule navazuje na předvětí (takt č. 13). V dalších taktech souvislý hudební proud vyžaduje ještě větší mohutnost a plný zvuk klavíru, který neochabuje a evokuje až drsný výraz (takty č. 13 až 16). Na zpěvný a zjemňující se závěr druhé periody (3. doba taktu č. 16) přirozeně navazuje dvojice vložených taktů, jež tvoří přechodovou část mezi dílem A a dílem A' (takty č. 17 a 18). Zvuk klavíru se zde vzdaluje a děj této části příběhu je uzavřen sestupným sekundovým postupem. Díly A a A' nejsou oddělené, nýbrž na sebe plynule navazující.

Druhá část preludia je z hlediska motivicko-tematického materiálu započata až na samotný závěr naprosto shodnou periodou jako část první (takty č. 19 až 26), liší se jen autorem předepsaný dynamický stupeň. První provedení si Skrjabin přál uvést v dynamice piano (takt č. 1 a dále), druhé provedení předepsal v dynamice pianissimo (takt č. 19 a dále). Modulační spojku do tóniny cis moll přináší závěr závěti v pořadí již třetí periody (takty č. 25 a 26). Melodie zde je oproti prvnímu provedení v dílu A za pomoci několika melodických tónů odlišně vyklenutá. Následují dvě melancholické polověty, které mají improvizací charakter (takty č. 27 až 34). Zvuk klavíru se v závěrečné části preludia zjemňuje a spěje ke smírnému a sladkému konci v tónině Cis dur (takt č. 34).

Symetrie, souměrnost provázela velkou část Skrjabinovy rané tvorby. Stejně jako preludium

i nokturno (durata cca 5 minut) totiž bylo zkomponováno periodicky. První a druhá perioda dílu A (takty č. 1 až 8 a 9 až 16) obsahuje dvojí uvedení zcela identického motivicko-tematického materiálu volného tempa a vroucího, nadneseného výrazu. Mezi zápisem i zněním první a druhé periody se však vyskytují odlišnosti, na které je třeba upozornit. Úvodní krásné a zpěvné téma Skrjabin na počátku první periody zapsal jako prostý jednohlas (takty č. 1 a 2), zatímco perioda druhá je započata akordy v široké poloze (takty č. 9 a 10). Dále oproti zcela přirozenému vyznění závěru fráze v posledním taktu předvětí první periody (takt č. 4) autor v posledním taktu předvětí druhé periody (takt č. 12) přidal několik půvabně znějících průchodných tónů. Liší se také samotný závěr obou period. Závěr první periody obsahuje velmi dlouhý a naléhavý průchodný tón, který je rozvedený až později do tóniky (takt č. 8) a ve shodě s logikou hudební řeči je tak připravována repríza celé této úvodní části. Závěr druhé periody pak přirozeně inklinuje k zakončení přímo do centra klidu, do tóniky (takt č. 16).

Celkově živější a dramatičtější díl B (takty č. 17 až 26) je započat předvětím, jež dvakrát uvádí dvoutaktové téma složené ze samých sekundových postupů (takty č. 17 až 20). (Povšimněme si, že díl A obsahoval po intervalové stránce zcela odlišný materiál). Počátek závětí jediné periody dílu B (takty č. 21 a 22) je transpozicí hlavního tématu tohoto dílu v intervalu o kvartu výše. Ve druhém taktu závětí (takt č. 22) následuje modulační spojka, která připravuje dynamický i výrazový vrchol celého dílu formální struktury, celé skladby a rovněž celého cyklu respektive dvojice skladeb. Emoční vyvrcholení extatického charakteru přináší následující čtyři takty (takty č. 23 až 26). Skrjabin zde zachoval velmi vzrušenou výrazovou polohu o dva takty déle než na vrcholech frází v předcházejících případech, které byly až doposud naprosto symetrické. Závětí jediné periody dílu B tedy autor evolučním principem prodloužil na šest taktů místo obvyklých čtyř taktů. Jednotaktová kadence využívá krajních poloh nástroje (takt č. 27) a je uzavřena dvěma trylky: na sníženém druhém stupni respektive na tónice.

V repríze dílu A se pozastavme u kouzelné modulační spojky, která tvoří jeden z nejpoetičtějších interpretačních momentů celého opusu (takty č. 40 a 41). Zatímco při první expozici v dílu A je uveden motiv, který je zároveň modelem, na nějž navazuje jedna transpozice (takty č. 13 a 14, jde o sestupnou sekvenci), v dílu A' po modelu následuje sekvence vzestupná v jedné transpozici o kvartu výše. Poetický prvek spatřujeme v překvapivosti této modulace. Náhle a bez předchozího upozornění je uvedena nová tónina ve velmi měkkém a vzdušném znění (takty č. 41 až 43). Takové místo nelze interpretovat chladně.

Tematická koda K započíná uvedením hlavního tématu v nižší poloze nástroje oproti úvodu skladby (takty č. 44 a 45), následuje zvukomalba relativně velkého tónového rozsahu (takty č. 46 a 47). Celé úvodní čtyřtaktí kody K Skrjabin uvedl ještě jednou v poloze o oktávu výše, čímž se

zvuk dostává do diskantové polohy (takty č. 48 až 51). Zde na dvakrát zopakovanou polovětu s mírně odlišně vypracovaným druhým závěrem navazuje fantazijně a improvizálně pojatá harmonická kadence v drobných hodnotách (takty č. 51 až 53). Tato perlivá třítaktová část kody K směřuje do ztracena. Samotný závěr tvoří několik harmonických obrátů typických pro Skrjabinovu ranou tvorbu potažmo pro autory pozdního romantizmu (takty č. 54 až 57). Poslední čtyřtaktová polověta podobně jako celá koda K představuje po zvukové stránce velmi zajímavé místo.

Jak plyne z výše uvedeného formálního rozboru Preludia a nokturna pro levou ruku A. N. Skrjabin, úvodní skladba cyklu, preludium, je ve formě dvoudílné, zatímco skladba druhá, nokturno, má formu třídílnou a obsahuje tematickou kodu. Pro větší přehlednost uvádíme schématické znázornění formální struktury obou skladeb s počty taktů:

Preludium

Díl A	Díl A´
18	16

Nokturno

Díl A	Díl B	Díl A´	Koda K
16	11	16	14

2.2 Rozbor harmonické a polyfonické složky skladby

Hudební řeč skladeb A. N. Skrjabina je z hlediska harmonické složky velmi bohatá a různorodá. Samotná harmonie u tohoto autora neřídka bývá hlavním nositelem významu a děj skladby často právě pouhopouhou harmonií můžeme téměř beze zbytku vyjádřit. Připomeňme, že Skrjabinova raná tvorba byla inspirována především dílem F. Chopina.⁷ Chopin podobně jako Skrjabin byl harmonickou rozmanitostí přímo zatížen, avšak harmonická barevnost Skrjabinových kompozic je ještě výraznější a zřetelnější než u Chopina (originalitu polského autora však samozřejmě nehledáme jen na tomto poli). Charakteristická harmonie a barevnost Skrjabinových skladeb přináší určitý efekt: posluchač podvědomě vnímá na sebe navazující plochy, jež se doslova vlní a přelévají jako barvy, kterými Skrjabin chtěl obohatit koncertní provedení svého „Prométhea“. Podobné jevy skutečně mohou evokovat například krajní části, ale částečně i střední díly etud op. 8 č. 3 a op. 8 č. 4 stejně jako mnoho jiných míst četných Skrjabinových kompozic.

Skrjabin prokazatelně měl velice ostrou schopnost synestezie (konkrétně synopsie) a jeho barevné slyšení nepochybně úzce souvisí s upřednostňováním tónin s vysokým počtem předznamenání, ve kterých rád komponoval a které zřejmě jeho fantazijním představám ve smyslu barevnosti vyhovovaly. Z interpretačního hlediska provedení skladeb A. N. Skrjabina mimo jiné vyžaduje vpravdě mistrovské ovládání pravého pedálu (zejména polopedálu i čtvrtpedálu), jež klavíristovu práci s harmonií a barvou zvuku z velké části tvoří nebo ji přinejmenším dotváří. V Preludiu a nokturnu pro levou ruku je pianistova noha v kontaktu s pravým pedálem snad bez ustání.

Nejčastějšími harmonickými jevy vyskytujícími se v rané tvorbě A. N. Skrjabina jsou alterace všeho druhu a bohaté chromatické postupy. Hned několik chromatických postupů obsahuje například předvětí první periody preludia pro levou ruku (takty č. 1 až 4). Velmi netradičně znějící alterace potom nalezneme v poslední polovětě stejné skladby (takty č. 31 až 34), avšak i na jiných místech obou kompozic. Snad s výjimkou Skrjabinova kvartového akordu (c-fis-b-e1-a1-d2-g2), který autor poprvé užil až ve svém středním tvůrčím období, se v rané Skrjabinově tvorbě nesetkáme s harmonickými jevy či obraty, které by byly v období pozdního romantismu vysloveně nové. Jiří Bajer k tématu ve své monografii o pojednávaném autorovi dodává: „*Při důkladném rozboru harmonie zjistíme, že Skrjabin neobjevil žádné nové harmonické postupy. Všechno, čeho využíval, existovalo i u jiných skladatelů téhož období. Zvětšených a zmenšených akordů užívali už romantikové a po nich impresionisté Skrjabinovi v tomto smyslu časově i stylově blízcí. Vrstvení*

⁷ Například o Chopinově Etudě As dur op. posth. Anton Rubinstein údajně prohlásil, že tady „sama harmonie zpívá.“

harmonických funkcí na sebe, utváření mnohozvukových akordů složených z malých a velkých tercií bylo v té době dosti běžné. Zahušťování tzv. čistých akordů velkými septimami rovněž. Skrjabinův osobitý přínos v této oblasti nespočíval tedy v objevování nových samostatně pojatých harmonických kvalit, nýbrž v kvantitativním, tj. v hromadném užití už známých, byť ještě ne zcela samozřejmých objevů konce 19. stol. a počátku 20. století.“⁸ Zcela v souladu se zásadami klasicko-romantické harmonie je zharmonizovaná kromě jiných částí Preludia a nokturna pro levou ruku například také první perioda nokturna (takty č. 1 až 8). Při interpretaci opusu 9 A. N. Skrjabina věnujme měkkému, citlivému a současně i výraznému ztvárnění harmonické struktury značnou pozornost.

Polyfonická složka Preludia a nokturna pro levou ruku se nevymyká obecné charakteristice, kterou bychom mohli s ohledem na tuto kategorii definovat a vztáhnout na celé skladatelovo rané období. Vhodnějším termínem než „polyfonie“ by v první etapě autorovy tvorby mohlo být spíše slovo „mnohovrstevnatost“, neboť při detailním rozboru Skrjabinových kompozic z těchto let zjistíme, že ač nemá typicky skrjabinovská harmonie ani zdaleka jen doprovodný význam, přece jen v některých místech (především ve zpěvných tématech) musí melodii významně ustoupit, tudíž se zde jedná spíše o homofonii a práci s vrstvami než o polyfonii v pravém slova smyslu.

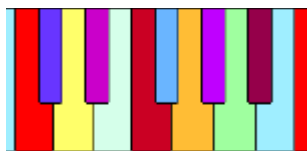
Ve Skrjabinově celkově bohaté a hutné klavírní sazbě se nejčastěji v autorových raných kompozicích zřetelně objevuje tříhlas (někdy i skrytý), kde je na prvním místě melodie a dále bas, který podpírá ostatní doprovodné hlasy ve střední části faktury. To pro interpreta představuje vysoké požadavky na práci se zvukem z hlediska odlišení jednotlivých vrstev, i pokud se jedná o tradiční sazbu pro dvě ruce, natož u kompozice pro samotnou levou ruku, kde tento požadavek z pochopitelných důvodů vyvstává ještě výrazněji.

Ze zajímavých polyfonních prvků Preludia a nokturna pro levou ruku A. N. Skrjabina upozorníme na celé preludium prostupující motiv v partu basu (takty č. 2, 4, 6, 10, 12 a na analogických místech v repríze). Tento motiv evolučním způsobem zpracovává i tříhlasá polyfonní spleť v závěrečné části skladby (takty č. 27 až 34). V nokturnu naopak převládá homofonie s důležitými prvky vícehlasu, které je třeba velmi citlivě a přitom dostatečně odstínit. Ideálním příkladem tohoto druhu je táhlá melodie vydržovaných tónů ve středním hlasu na podkladě akordického doprovodu a s půvabnými promluvami v sopránu (takty č. 5 a 6 a na analogickém místě v repríze). Rovněž střední díl nokturna obsahuje mnohovrstevnatost s poměrně výraznými motivy v sekundových intervalech v basové poloze (takty č. 17, 19, 21, 23, 24 a 25). Vynikající vypracování takovýchto polyfonních vsuvek podtrhne vícehlasé vyznění a z hlediska interpretace

⁸ BAJER, Jiří. *Alexander Nikolajevič Skrjabin*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1975. str. 66.

přinese srozumitelný, přehledný a současně bohatý zvukový obraz – cíl, který vždy při práci s vrstvami stejně jako při práci s harmonií nepouštíme ze zřetele.

Konkrétní barevné vidění A. N. Skrjabina dle světelného klavíru ze Symfonie č. 5 op. 60 „Prométheus“.



Zdroj: webové stránky Wikipedie: Clavier à lumières. (Obrázek pořízený dne 17. 8. 2016).

3. Interpretační rozbor Preludia a nokturna pro levou ruku

3.1 Umělecký obraz, poetický smysl interpretace; hudební složka interpretace (rytmus – čas, zvuk – tón, dynamika, agogika, tempo, frázování, artikulace)

Vyjádřit charakter a nálady, myšlenky a pocity, obsah a výraz interpretované skladby je prvořadým úkolem každého hudebníka. „*Náš úkol je nepatrný (a zároveň obrovský) – hrát naši báječnou, úžasnou klavírní literaturu tak, aby se líbila posluchači, aby ho přinutila víc milovat život, silněji cítit a přát si, hlouběji chápat...*“⁹ Prostředky, jež vedou k podobně snadno definovatelnému, ale podstatně obtížněji postižitelnému cíli, jsou především všestranný rozvoj vlastností, které každý hudebník a klavírista v procesu své profesní přípravy téměř neustále musí zdokonalovat a kultivovat. Především jde o zvukovou představivost, fantazii a invenci, detailní práci s notovým textem ve smyslu jeho porozumění ve všech souvislostech, stejně jako znalost historického kontextu, ve kterém skladba vznikla, a poučenost o dobových interpretačních zvyklostech. Zásadní je rovněž jakási schopnost v interpretované hudbě najít a zobrazit své vlastní hudební i životní zkušenosti. Posledně jmenovaný prvek z velké části závisí na míře a kvalitě klavíristova interpretačního talentu.

Realistický výrok G. G. Nejgauze zmiňující, že: „*z tisíce lidí, kteří mají rádi hudbu a umějí hrát na klavír, těžko najdeme 4 – 5 klavíristů, které bychom si opravdu rádi poslechli*“¹⁰, reaguje na skutečnost, že tajemství opravdového mistrovství v klavírní interpretaci je slovy nepopsatelné a jen částečně dále předavatelné, a to tím spíše, že forma textu přináší jen omezené možnosti výkladu. Poznatky z této kapitoly (kapitoly o uměleckém obraze a práci na základních hudebních kategoriích) a kapitoly následující (o zvládnutí technických požadavků) se částečně prolínají a doplňují. Práci na rytmu, zvuku, obsahu i technice jako na vyjadřovacím prostředku nemůžeme oddělovat od samotné hudby a toho, co jejím prostřednictvím sdělujeme.

Preludium a nokturno pro levou ruku A. N. Skrjabina je skladbou lyrického druhu s poetickým obsahem. Úvodní kompozice Skrjabinova opusu 9, preludium, svým charakterem přináší náladu melancholickou, zamyšlenou a velmi silně citově podbarvenou. Nokturno naopak vyjadřuje povznesenost, hrdost nebo lásku k ženě, přírodě či (ve shodě se znalostmi o Skrjabinově povaze) obdiv k sobě samému. Klavírista ani u jedné z této dvojice kompozic není postaven před úkol mimořádně technicky obtížný (např. ve srovnání s některými částmi Ravelova koncertu pro levou

⁹ NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 24.

¹⁰ NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 3.

ruku, Chaconny pro levou ruku J. S. Bacha v úpravě J. Brahmsa nebo Etudy op. 36 F. Blumenfelda). Po obsahové, výrazové a zvukové stránce však jde o úkol skutečně náročný. Mnoho momentů v interpretaci opusu 9 A. N. Skrjabin vyžaduje určitou mikropráci s rytmem respektive zvukem a schopnost přenést na klaviaturu a do zvukové podoby každý, byť jen nepatrný, záchvív emočního rozpoložení duše. Klavírista se u této skladby, ale samozřejmě i u četných jiných kompozic dalších autorů, nejlepšího možného vyznění pravděpodobně dopracuje až jistým zráním a krystalizací vlastní představy; vzpomeňme v praxi nesnadno uskutečnitelného, ale pravdivého tvrzení vynikajícího klavíristy J. Hofmanna, že ideálního koncertního provedení jakéhokoliv díla lze na pódiu nejlépe dosáhnout, když klavírista konkrétní skladbu nastuduje nejméně třikrát a mezitím vždy odloží.

Preludium pro levou ruku vyžaduje měkce a pomalým stiskem posazované dlouhé tóny, které by měly mít v naší představě možnost změny intenzity (např. 1. a 2. doba taktu č. 1, dále 1. a 2. doba taktu č. 2). Drobné hodnoty hrajeme zřetelně, protože i jimi vyprávíme příběh. Ve všech případech však tyto šestnáctiny jakoby měly tendenci být proneseny jen mimochodem a současně s malým údivem (3. doba taktu č. 1, 1. doba taktu č. 2). Zaměřujeme pozornost na velké a zpěvné intervaly. Představa zvuku smyčcového nástroje, např. violoncella či lidského hlasu, nám bude v odpovídajícím vyznění nápomocna (1. doba taktu č. 5).

Poměrně dlouhá fráze, na jejímž počátku autor uvedl dynamický pokyn crescendo (3. doba taktu č. 4), zákonitě započne v pianu, aby měla dostatečný prostor pro vyklenutí a gradaci. Vrchol, přednesený otevřeným zvukem, směřujeme do výrazného a nepřeslechnutelného intervalu sestupné zvětšené kvarty (3. doba taktu č. 7). Povšimněme si dynamicko-agogického pokynu diminuendo. Značí krom zeslabení i drobnou odchylku tempovou. Mírná rozechvělost, kterou nejlépe vyjádříme slovním spojením tempo rubato, se nakonec promítá do interpretace celého preludia pro levou ruku.

Interval malé nóny (1. doba taktu č. 9) a další vyznění nové fráze evokují velmi ponurou náladu postupně přecházející až ve tragičnost spojenou s její snad i zvrácenou oslavou (takty č. 9 až 16). Skrjabin byl ovlivněn také uměleckým směrem dekadence. Plně a zvukně položený bas v dynamice forte (předtaktí taktů č. 13, 14, 15, 16) rozezní klavír do šíře a mohutnosti. Poté se zvuk rychle vytrácí a zjemňuje, nepostrádá však naléhavosti, spíše naopak (takty č. 15 a 16). V počátku chromatické linie čtyř oktáv s velmi jemným doprovodem středního hlasu, který může vyvolat dojem vzdechů nebo sténání nad tragikou dříve vyslovenou, je na místě mírné accelerando, jež následně přechází v diminuendo (2. a 3. doba v taktu č. 16 a takt č. 17). Opět si povšimněme značných agogických odchylek.

Po předlouhém tónu, na němž nebude nevhodné malé pozastavení navíc, reprízu tématu preludia předneseme sametovým a mimořádně měkkým tónem ve zvukové poloze sotto voce

(takty č. 19 až 26). Dynamika se ještě na okamžik může nepatrně vzedmout z důvodu naléhavosti obsahu ve frázi, která je tvořena třemi tklivými motivy (předtaktí taktu č. 25 a takty č. 25 a 26). Autorský předpis však zůstává pianissimo. Poté příběh naráz získává epický charakter a spěje k rezignaci. Zde obsaženou bolest a žal snad ani není možné slovy vyjádřit (takty č. 27 až 31). Po rozloženém akordu cis moll v široké poloze ponecháme hudbě čas doznít a znovu se nadechnout (takt č. 30). Dovětek preludia je potvrzením bezvýchodnosti a deprese (takty č. 31 a 32) a posléze vyslovením nové naděje a smírné myšlenky, že vše, co tento sugestivní příběh přinesl, bude mít šťastný konec (takty č. 33 a 34).

Od prvního položení tónu As¹ a rozloženého akordu Des dur je nokturno pro levou ruku prosyceno ovzduším zcela odlišné nálady, charakter skladby je plný lásky a přináší uvolnění (takt č. 1). Ladnost linií bude v interpretaci druhé části opusu 9 prvořadým úkolem, stejně jako kulatý, oblý a zpěvný tón sopránů, který je povětšinou veden palcem levé ruky. Šestnáctinovou doprovodnou výplň hrajeme s pocitem přelévání se z klávesy na klávesu. Ač se jedná o zdánlivě podružný motivicko-tematický materiál, velkou pozornost bychom měli věnovat půvabným intervalovým krokům, které vyžadují svobodné nakládání s časem (takty č. 3 a 4). Malé pozastavení a vydechnutí pocítujeme na rozhraní předvětí a závětí první periody (těsně před předtaktím taktu č. 5). Dlouhé tóny v závěru úvodní fráze vykleneme a předneseme, jako bychom měli možnost je, podobně jako houslisté či violoncellisté, provibrovat (4. doba taktu č. 7, 1. doba taktu č. 8 a 4. doba taktu č. 8). Druhou frázi v obohacené zvukové podobě (široká poloha, takty č. 9 a 10) můžeme interpretovat ve větší dynamické šíři nežli úvod, avšak respektujeme autorský zápis. Stále se nacházíme v dynamice piano. Rozdíl je spíše emočního druhu a spočívá v o něco větším bohatství alikvótů. Basové vstupy (takt č. 11) chápeme i přes jejich hlubokou polohu, která může vyvolat např. představu temnosti hlubin, melodicky, nikoliv úsečně. Mistrovské uzavření prvního dílu vyžaduje po emoční stránce maximálně upřímné a přitom prosté sdělení (takt č. 16).

Díl B zahájíme váhavě, téměř se rozmyšlíme, zda po předtaktí s korunou budeme či nebudeme pokračovat (takty č. 16 a 17). Téma střední části nokturna však má rozhodnosti víc než dost. Jako na mnoha jiných místech i zde zaměříme pozornost na doposlouchávání dlouhých tónů. Jejich nedodržení v plné délce patří k často se vyskytujícím rytmicko-zvukovým chybám i v interpretaci velmi talentovaných klavíristů. Přes změnu charakteru a dynamiky dbáme na kultivovaný zvuk. Akordická a oktávová sazba tohoto druhu může svádět k určité míře hrubosti. Sekundové postupy v nižším hierarchickém členění chápeme po dvojicích a máme na zřeteli jejich melodický charakter (první polovina taktu č. 17 nebo taktu č. 19). Harmonický dovětek, rozložený akord Es dur (druhá polovina taktu č. 18 nebo taktu č. 20), jen přitakává všemu dříve vyřčenému. Plynulost zachováváme v technicky obtížném přechodu těsně před počátkem výrazového a

dynamického vrcholu skladby (druhá polovina taktu č. 22). Posazení následující první doby (takt č. 23) vyžaduje přípravu a malé zpoždění. Na počátku nejvypjatější fráze celého Preludia a nokturna pro levou ruku zachováme autorův dynamický předpis fortissimo. Všechny motivy po hudební i technické stránce chápeme a spojujeme ve směru od basu vzhůru (takty č. 23 až 25). Ideální vyznění vrcholu opusu 9 vyžaduje extatičnost, velký záběr, rychlost i sílu levé ruky. Mírným rubatem můžeme zklidnit tento stav vytržení (takt č. 25). Povšimněme si, že Skrjabin si přál dlouho zachovat otevřený, široký a mohutný zvuk (všech 6 dob taktu č. 25), a až předtaktí následujícího taktu překvapivě předepsal dynamickým pokynem piano (předtaktí taktu č. 26). Za účelem odlišení tak vzdálených dynamických poloh doporučujeme užít nevelkého odsazení. Přejít mezi již velmi klidným, zvukově barevným uzavřením této části (je předepsán ritenuto) a kadencí (takty č. 26 a 27) nesnese ani náznak uspěchanosti. V podobných místech lpíme na nutnosti zachovat napětí a jít v práci s časem až do krajnosti. Kadence v drobných hodnotách evokuje představu gejzíru či fontány; zřejmě jde o Chopinem nebo Lisztem inspirovanou zvukomalbu (takt č. 27). Úvodní pasáž v nižší poloze nástroje můžeme interpretovat ve volnějším tempu a do tempa optimálního se dostáváme postupně. Girlandy a záhyby na vrcholu kadence by i přes relativně svižné šestnáctinové plynutí měly z hlediska reliéfu vytvářet oblé křivky a být koloraturně vyzpíváné. Závěrečné trylky představují uklidňující se chvění.

Repríza dílu A (takty č. 28 až 43) je doslovným opakováním prvního provedení. Velmi zpěvně a s pocitem ladnosti interpretujeme přechod vedoucí k líbezně znějící modulaci (interval sestupné oktávy, 6. doba taktu č. 40). Frázi v nové tónině uzavřeme agogicky uvolněně a poeticky (takt č. 41). Závěrečné tři takty reprízy (takty č. 41 až 43) představují z hlediska obsahu i zvuku mimořádně důležitý interpretační moment!

Koda K svým charakterem vyvolává vzpomínku na uplynulý příběh. Upozorníme na dynamické označení piano, kterým autor uvedl doprovodný hlas, akordickou výplň v šestnáctinových hodnotách (takt č. 44). Dostatečná plastičnost a diferenciacie melodie a doprovodu bude představovat po zvukové stránce nelehký úkol (takty č. 44 až 50). Fantazijně a improvizálně pojatá závěrečná kadence může zobrazovat vzduch tetelící se nad obzorem, nad nímž právě po klidné noční náladě vychází slunce (nokturno=noční nálada). Neopomeňme opět poukázat na nutnost zřetelného odlišení drobných šestnáctin od dlouhých tónů, které jsou vypsány plným typem notového písma. Od těchto melodických tónů se odvíjí každá mikrofráze (rozložené akordy respektive trylky) a ve vzájemných vztazích se tyto dlouhé tóny pojí (takty č. 51 až 53).

Mistrovství Skrjabinova kompozičního stylu snad ani nemůžeme lépe demonstrovat než poukázáním na děj a obsah, jež skladatel dokázal vtěsnat a ve stručnosti a prostotě především za pomoci dynamiky a agogiky vyjádřit jediným řádkem hudby v posledních čtyřech taktech

kompozice (takty č. 54 až 57). Klavírista, který dokáže informace získané pečlivým čtením notového zápisu poeticky a přesvědčivě převést do zvukové podoby, bude interpretovat Skrjabinovu hudbu stejně mistrovsky, jako ji autor dokázal zkomponovat.

3.2 Technická složka interpretace (klavírní sazba a její zvládnutí, pedalizace, prstoklad)

Problematika technické složky interpretace zahrnuje informace, které klavírista bezpodmínečně nutně musí znát a v praxi ovládat. Na jejich podkladě získává dovednosti, které uplatňuje především v přípravných fázích práce na skladbě. V momentě provedení kompozice na pódiu by tyto zkušenosti a poznatky měly v interpretově mysli ustoupit do pozadí a s jejich pomocí nacvičené pohybové vzorce by již měly být plně zautomatizovány. Tematika se v tomto případě zaměřuje na detaily týkající se pružnosti a uvolněnosti rukou, využití váhy paže nebo naopak tlaku, popřípadě výšky ruky nad klaviaturou. Neopomíná rady a doporučení směřující k ovládnutí správné pedalizace a tvorbě prstokladu. Při řešení prstokladových otázek preferujeme účelnost k vyjádření hudebního smyslu spíše nežli zdánlivě nejvhodnější kritérium fyzického pohodlí. Zabýváme se také metodicky poučeným nácvikem pohybových návyků ve smyslu základní orientace na klaviatuře, problematikou skoků, velkých rozpětí atd. Ve shrnutí: výčet témat se především váže k pohybové, fyzické stránce hry.

Podobně specifikované zaměření nabízí myšlenku, nakolik výkonné hudební umění obsahuje společné prvky s některými jinými oblastmi lidské činnosti. Např. baletní umělci, krasobruslaři a sportovní gymnasté, kteří rovněž ve větší respektive menší míře cílí k vyjádření uměleckého dojmu, se stejně jako hudebníci musí zabývat tréninkem celé řady konkrétních pohybových vzorců, jimiž své záměry ztvárňují. Psychologické předpoklady úspěšnosti práce navíc nepochybně budou stejné či podobné. Není sporu, že metodologie a plánování sportovního tréninku se blíží představě a realizaci klavírního cvičení a jeho krátkodobému či dlouhodobému plánování. Nebo: podobně jako se sportovec nemůže plně rozvíjet bez účasti na závodech, ani klavírista nemůže dosáhnout stropu svých možností bez interakce s veřejným vystupováním.

V hudbě jako v činnosti, kde se pracuje se zvukem v čase, však na prvním místě vždy zdůrazňujeme funkci sluchu a práci se zvukovou představou. Všichni žáci, studenti, zralí klavíristé dobré i mistrovské úrovně by měli mít hluboko do podvědomí uloženu nejzákladnější radu: „poslouchat se“. Vše v hudebním umění je tedy nutné podřídít cíli, kterým je vyjádření zvukového obrazu a podstaty samotné interpretace, jež byla popisována v úvodu předcházející kapitoly a kterou uvádí její nadpis. Podcenění a zanedbání pohybové složky na základní a střední úrovni vzdělávání by však mohlo mladým klavíristům přinést neblahé důsledky: „*Technika se vyvíjí zhruba do 17*

¹¹ FRIČ, Roman. *Vznik, specifické rysy a interpretační problematika ruské klavírní školy a její vliv na českou klavírní pedagogiku*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2005. str. 70. ISBN 80-7044-689-7.

let.“¹¹

Klavírní faktura skladeb A. N. Skrjabina patří k sazbám, jež dostatečně technicky fundovaní klavíristé po vstřebání budou s velkou pravděpodobností považovat za relativně příjemně hratelné a vycházející z klaviatury. Upozorníme jen na úskalí spočívající ve značných požadavcích na rozpětí rukou a v některých případech také na poněkud hustší a náročnější fakturu partu levé ruky. Méně poddajná a po hmatové i pohybové stránce hůře zvládnutelná se mohou spíše jevit klavírní díla českých autorů B. Smetany či A. Dvořáka nebo některá místa z tvorby L. van Beethovena. Hudba F. Liszta (toho především), F. Chopina, C. Debussyho stejně jako tvorba Skrjabinova nebo Rachmaninova však zjevně vzešla z pera skladatele-klavíristy. Interpreti si nemohou nevšimnout pocitu fyzické pohodlnosti při hře, oceňují, že díla těchto autorů nepřináší polohy nebo pohybový průběh, který jako např. u B. Smetany místy „nejde do prstů“, ač sám Smetana byl klavíristou vynikající úrovně.

Preludium a nokturno A. N. Skrjabina i jiné skladby pro levou ruku sólo představují v klavírní literatuře ojedinělou záležitost. Levá ruka pianisty je postavena před úkol postihnout klasickou polyfonní respektive mnohohrstevnou sazbu, kterou ve Skrjabinově raném díle nejtypičtěji představuje tříhlas. Považujeme za velmi důležité osvojit si od počátku studia umění přiklonit váhu levé ruky k palci a ukazováčku, tedy k prstům, které v tomto díle obvykle hrají melodii. U obouručních kompozic se pianista učí zvukově preferovat soprán, hraný čtvrtým a pátým prstem ruky pravé a hlavní část váhy paže levé mu spočívá na malíku, jemuž přísluší basová linie.

Volné tempo preludia i nokturna přináší dostatek času na sledování plynulosti pohybu a přípravu všech zvukově i hmatově obtížnějších poloh (i zde se často setkáme s velkými požadavky na maximální rozpětí). V úvodu preludia dbáme na dostatečně pohodlný a uvolněný pocit v klávesách na dlouhých tónech, které hraje nejčastěji palec (takty č. 1 a 2). Technický problém představuje vstup basové linie na lehké době (takt č. 2). Provedení tohoto místa vyžaduje naprostou plynulost a vláčnost pohybu i přes přelet ze sopránové polohy na tón GIS. Pomoci též může odpovídající prstoklad. První dobu taktu č. 2 hrajeme prstokladem 1, 2, 3, neboť již můžeme připravovat malík ve směru pohybu k basu. „Dýchání“ zápěstí na doprovodných osminách ve středním hlase udržuje puls a je nutno si ho po pohybové stránce osvojit a zažít. Ruka v kontaktu s klaviaturou se vždy cítí relativně příjemně, v lyrických skladbách dokonce můžeme mluvit o pocitu absolutní pohody. Takty č. 3 a 4 přináší analogické obtíže i řešení. Arpeggia můžeme v případě potřeby využít pro všechna příliš velká rozpětí, která přesahují možnosti roztažnosti a pružnosti naší ruky (2. doba taktu č. 5, 1. doba taktu č. 7). Skrjabinovy ruce vzhledem k autorově nevysoké postavě nemohly být z největších, proto je pravděpodobné a z jeho geniálních nahrávek jiných vlastních skladeb potvrditelné, že tyto technické prvky v širokohmatých polohách, které

přesahovaly decimu, uplatňoval. Polyfonní vyznění (předtaktí taktu a takt č. 6) podpoříme vypočtením plnohodnotné délky ligaturovaného a (hraje malík). Provést následující motiv s šestnáctinou a triolou a pěkným, zpěvným tónem ho legato propojit bude vzhledem k současnému znění vyšších hlasů velice obtížné. Doporučujeme zde prstoklad 5, 4, 5, 4, 3 pro tóny a, h, a, fis, gis. Pomůže také navození pocitu lehkosti a zadržení tónu gis do pedálu. Rady G. G. Nejgauze vzpomeneme ve všech momentech při přeletech (takty č. 7 a 8). „*Nejkratší vzdálenost mezi dvěma body na klaviatuře je křivka. Čistota už závisí na pozornosti, bystrosti, vůli a tréninku.*“¹² Tóny cis', cis', a his (poslední osmina taktu č. 7, první doba taktu č. 8 a druhá doba taktu č. 8) interpretujeme za pomoci prstokladu 4, 4, 3 s nutným přikloněním ruky ve směru skoku na basy, které hraje střídavě s těmito prsty malík. Nepřestáváme mít na zřeteli kvalitu tónu v sopráně, kde se nachází melodie, jež náleží palci. Ve všech obdobných místech učíme ruku zachovat plynulý a zcela vláčný pohyb. Předvídáme následující polohy. Sledujeme schopnost ruky vznášet se nad klaviaturou nebo se pohupovat v klávesách. Pohybové celky propojujeme optimální trajektorií pohybu a bereme ideální místo na klávese (nejčastěji v jejím středu).

Všechny další po technické stránce zajímavé momenty preludia pro levou ruku jsou odvozeny ze stejného motivicko-tematického materiálu, tudíž při hledání nejlepších technických prostředků budeme postupovat ve shodě s výše naznačeným. Přesto vybíráme několik dalších postřehů, které klavíristovi studujícímu tuto kompozici mohou pomoci: čím delší bude vzdálenost, kterou chceme na klaviatuře překonat, tím pocitově vyklenutější a částečně i pohybově volnější průběh bude mít provedení, pokud časovou odchylku později dorovnáme (takt č. 10 a v analogických situacích, viz vztah posledních dvou osmin). V oktávových polohách se středními hlasy jako výplň považujeme za doporučeníhodné navodit pocit dovnitř se stahujících konečků prstů (2. a 3. doba taktu č. 16 a takt č. 17, avšak myšleno i obecně). Ve zdánlivě prstokladově a pohybově obtížnějších místech (takty č. 27 až 33) ruka svou uvolněností a pružností maximálně respektuje povrch klaviatury. Konkrétní prstoklad pak je přímo diktován autorem předepsanou polohou, již se ruka při svém volném pohybovém průběhu jen přizpůsobuje a vzdálené tóny „bere“ či „chytá“ cestou. Při klavírním cvičení (i jiných druhů sazeb) by měl trénink takto elegantního využívání celého hracího aparátu v napojení na kontrolu realizované představy našeho zvukového záměru být upřednostňován.

Pohybová i zvuková elegance provází také úvod nokturna pro levou ruku. Úhozové kvality a velkou sluchovou citlivost musí pianista projevit při reprodukci první dvojice tónů as', DES (takt č. 1). Každý melodický tón pokládáme s malým zpožděním, pomalým pohybem a představou

¹² NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. str. 93.

lahodného, sametového zvuku. Prstokladové řešení počátku tématu doporučujeme 4, 2 pro tóny as, des' v doprovodné linii (3. doba taktu č. 1) a stisknutí dvojice kláves g', f' samotným palcem (4. doba taktu č. 1). V dalším taktu pak na současném znění tónů f', des'' hrajeme prstoklad 2, 1 (4. doba taktu č. 2) a pokračujeme prsty č. 3, 4, 1, 2, 5 na tónech des', as, f, des, DES (2. polovina taktu č. 2). Netypický prstoklad 2, 5 na oktávě, jež ukončuje tento motiv, je velmi dobrý pro svoji eleganci a možnost ideální návaznosti dalšího pohybu. Při velkých rozpětích opět využíváme možnosti arpeggia (1. doba taktu č. 3 stejně jako na mnoha jiných místech v průběhu celé skladby). Prstoklad 5, 4, 3, 2, 1 bude vhodný pro hru doprovodné figury nacházející se v basové poloze (1. polovina taktu č. 3). Poznámky o přeletech, pružnosti, uvolněnosti, plynulosti a zaoblenosti pohybů jsou shodné jako v preludiu. Ve snaze o zobecnění konstatujeme, že pohyby ruky ve velké míře korespondují s přívlastky, které bychom mohli přiřazovat k charakteru zvuku.

Jímavě promlouvající melodické linie označené legato (takty č. 5 a 6) přednášíme nejcitlivějšími polštářky prstů. I takovouto techniku musí pianista, který chce nokturno pro levou ruku výtečně interpretovat, dostatečně vstřebat. Váha ruky v tomto místě spočívá na dlouhých melodických tónech ve středním hlasu. Obtížné místo v technickém slova smyslu přináší takt č. 7. Předcházející frázi necháme patřičně dodýchat (takty č. 5 a 6), dva vzdálené basy položíme volně a beze spěchu (nejsou však rovnocenné, nýbrž odvislost od současně znějící oktávy B,, B, je zřejmá (1. doba taktu č. 7). Vláčné napojení velmi široké polohy arpeggiovaného akordu (2. doba taktu č. 7) a vychutnání tónu sopránů, od něhož se odvíjí další průběh fráze, budou optimálním řešením. Přesvědčivému uzavření první periody napomůže prstoklad s využitím malíku, kterým zahrajeme tón ges (6. doba taktu č. 8, tento tón náleží spodní notové osnově, proto na něj zvlášť zaměřujeme pozornost). Současně znějící oktáva as, as' je hrána prstokladem 4, 1 (předtaktí taktu č. 9).

Stejně jako v preludiu pro levou ruku nepopisujeme ani nyní místa motivicko-tematicky odvozená. Při interpretaci druhé periody nokturna však upozorníme na oktávovou figuraci (takt č. 11) a srovnáme zápis tohoto místa s předchozím uvedením v jednohlasém zpracování (takt č. 3). Pohybová složka provedení by měla být stejná i přes vyšší technickou obtížnost druhé oktávové verze. Úvod motivu v obou případech hrajeme vzdušně, vyklenutí v jednohlasé i oktávové verzi směřujeme k těžišti motivu, ke kroku as, heses (2. doba taktu č. 3 respektive 3. doba taktu č. 11), od něhož se posléze ve zvuku vzdalujeme.

Díl B patrně představuje technicky nejobtížnější část Preludia a nokturna pro levou ruku. Značné množství skoků a plných akordů není snadné propojit do jednolitého a velký oblouk vytvářejícího celku. Ve shodě s charakterem hudebního toku, jenž směřuje k vrcholu skladby, by tato část měla být interpretována v mírně živějším tempu. Klavírní sazby tohoto druhu doporučujeme v počátku studia cvičit v dosti pomalém tempu, zato však s pocitem fyzického

pohodlí a uvolněnosti. Dbáme na nadprůměrnou sluchovou kontrolu a přesnost. Vyšší dynamiku a rychlost získáme postupně.

Zatímco strhující díl B je zkomponován pro Skrjabina poměrně typicky, s převahou akordické techniky, kadence připravující reprízu prověří prstovou techniku levé ruky včetně schopnosti zahrát perlivý trylek. Výška prstů a jejich ovládání by měly mít až „chirurgickou“, milimetrovou přesnost. Klavíristovi doporučujeme navození pocitu mimořádné lehkosti chodu kláves. Repríza i koda nokturna přináší obdobné situace i řešení.

Technické otázky klavírní hry úzce souvisí se zamýšleným uměleckým záměrem, způsobem chápání základních hudebních kategorií (rytmu, zvuku) a fyziologickými možnostmi konkrétního interpreta. Herní styl vycházející z těchto dispozic se musí ruku v ruce se zráním uměleckého cítění a zdokonalováním hudebního vnímání upravovat, aktualizovat a optimalizovat.

4. Notová vydání skladby

Notová vydání a edice můžeme v zásadě podle jejich zaměření rozdělit do dvou skupin: urtextové edice se snaží postihnout autorský záměr přesným respektováním rukopisu, ostatní vydání se prostřednictvím úprav, změn nebo doplnění pokouší o dotvoření autorského textu a jeho bližší výklad. Interpretův výběr notového vydání tedy má zásadní význam i pokud jde o hráčovo ideové zaměření. Zatímco jeden hudebník může preferovat představu, která se pravděpodobně bude blížit autorovu zamýšlenému záměru (avšak i notový zápis je jen zprostředkováním skladatelovy zvukové představy), jiný interpret upřednostní verzi s konkrétními a editorem již prověřenými zvukovými či technickými řešeními, které by měly studium skladby v praxi usnadnit. Editoři často bývají zkušenými klavírní umělci, uvádějí své vlastní návrhy frázování nebo prstoklad.

Obecně lze konstatovat, že díla skladatelů z období baroka či klasicismu jsou citlivější na jakékoliv úpravy než skladby romantické a kompozice 20. století. Domníváme se, že při výběru vhodného notového materiálu by u starší hudby měla být preference úplné nebo téměř úplné autenticity samozřejmostí, avšak i u skladeb novějších často pozorujeme nadbytečnou práci redaktorů, kteří záměr autora spíše zkreslí nežli objasní. Celou řadu interpretačních momentů nakonec stejně musí vystihnout interpretova intuice, vnitřní sluch a zvuková fantazie. Konkretizace, dotvoření či oživení notového textu by se mělo konat na podkladě autorského zápisu s využitím klavíristových vlastních tvůrčích principů. V případě prstokladu navíc nelze opomenout fakt, že anatomická stavba rukou klavíristek a klavíristů vykazuje často i velké odlišnosti, ať už v maximálním rozpětí nebo rozpětí mezi jednotlivými prsty. Kromě toho nelze nezmínit něco, co bychom mohli nazvat somatotypem ruky a také jde o vybudované pohybové návyky, které jsou u různých pianistů s různými pohybovými vzorci „chování“ rukou na klaviatuře odlišné, od čehož je tvorba prstokladů také odvislá. Rukopisy a urtextová vydání zpravidla prstokladová řešení nepředkládají, i z tohoto důvodu jsou pro dostatečně fundované interprety nejvhodnější.

Internetový server imslp.org umožňuje nahlédnutí do notového zápisu Preludia a nokturna pro levou ruku A. N. Skrjabina v těchto třech vydáních:

SKRJABIN, Alexander. *Preludium a nokturno*. 1. vyd. Lipsko: Edice M. P. Beljajeva, 1895. 9 s.

Mitrofan Petrovič Beljajev, v jehož redakci poprvé vyšla celá řada Skrjabinových kompozic, byl významným skladatelovým mecenášem a organizátorem ruského hudebního života. V začátcích Skrjabinovy umělecké dráhy mladému autorovi a klavíristovi kromě vydávání skladeb v roce 1895 zorganizoval koncertní turné v evropských zemích. Beljajev se touto činností zasloužil o uvedení Skrjabinovy rané tvorby do hudebního života nejen v Rusku, ale i v Evropě.

Edice M. P. Beljajeva jako první vydala také *Preludium a nokturno pro levou ruku*. Vydání je rozvrženo do osmi stran: dvě strany náleží po výtvarné stránce nápaditě zpracovanému úvodu, samotné preludium a nokturno je koncipováno do dvou, respektive čtyř stran notového textu. K tomuto ideálnímu konceptu se přiklání i redakce jiné, pozdější. Skrjabinovy skladby vydané M. P. Beljajevem čerpají ze skladatelova rukopisu, proto by měla být Beljajevova edice mezi jinými vydáními automaticky upřednostňována. Nejvěrněji totiž zachycuje autorovu zvukovou představu. M. P. Beljajev a A. N. Skrjabin byli v kontaktu a skladatel v případě potřeby mohl objevivší se nesrovnalosti opravovat.

Při bližším pohledu do notového textu zjistíme, že Skrjabin při komponování nezacházel do přílišných podrobností. Dynamika, agogika, tempo, artikulace a frázování jsou zachyceny jednoduše a prostě. Skladatel si zřejmě přál, aby interpretova mysl nebyla zahlcena zbytečně velkým množstvím informací. Také konkrétní prstokladová řešení najdeme jen ve výjimečných případech. Podobný způsob zachycení prstokladu považujeme za ideální: pokud je, jak již bylo výše řečeno, klavírista dosti erudovaný, zkušený a má praxi v seznamování se s novým textem a novými autory, specificky ke svým možnostem a dle svých schopností pochopí autorův styl a za pomoci vhodného prstokladu vstřebá a po svém zpracuje klavírní fakturu. U méně pokročilých mladých klavíristů zejména nižších ročníků konzervatoří však můžeme doporučit i editorem podrobněji vypracovaná vydání.

SKRJABIN, Alexander. *Preludium a nokturno pro levou ruku*. 1. vyd. Moskva: Muzgiz, 1947. 6 s.

Preludium a nokturno pro levou ruku A. N. Skrjabina vydalo rovněž ruské nakladatelství Muzgiz. Editoři Konstantin Igumnov a Jakov Milstein, kteří se společně se Lvem Oborinem na přelomu čtyřicátých a padesátých let 20. století podíleli na revizi celé řady Skrjabinových skladeb, pracovali s předlohou, kterou tvořil autorský rukopis a první Beljajevovo vydání. Jejich reedice nevykazuje žádné odchylky od textu M. P. Beljajeva, partitura pouze byla mírně odlišně graficky zpracována.

Kolektiv výše zmíněných redaktorů, kteří byli zároveň vynikajícími klavíristy a pedagogy, i ve vydání dalších Skrjabinových skladeb zachovával téměř naprostou autenticitu. *Etudy op. 8*, klavírní sonáty i jiná díla A. N. Skrjabina z nakladatelství Muzgiz můžeme bez výhrad doporučit.

SKRJABIN, Alexander. *Preludium a nokturno*. 1. vyd. Boston: Oliver Ditson, 1910. 6 s.

Revize bostonského nakladatelství Oliver Ditson z roku 1910, jejíž editor John Orth notové vydání doplnil o prstoklad, artikulaci, frázování, dynamiku i agogiku, v zásadě přináší po hudební stránce opodstatněná zvuková řešení. V několika případech však zachází příliš daleko a autorův

záměr ve své podstatě porušuje a zkresluje. Například v prvním taktu preludia v hlavě tématu melancholické melodie je v Orthově redakci uveden tečkovaný dvaatřicetinový rytmus, zatímco ostatní vydání ve shodě s charakterem a náladou úvodu skladby obsahují tečkovaný rytmus šestnáctinový. Připomeňme, že se jedná o melodii volného tempa a vážného vyznění, která potřebuje zaoblenost a měkkost namísto ostrosti a úsečnosti. Analogicky John Orth změnil i některá další motivicky obdobná místa preludia. Také v nokturnu nalezneme ve střední části malý, leč z interpretačního hlediska nikoliv nevýznamný detail. Koruna v předtaktí je v tomto vydání vypuštěna jak při prvním provedení, tak při transpozici tématu do naléhavější polohy o kvartu výše. Z hlediska práce s časem přitom tato koruna představuje velmi důležitý moment.

Edice podobné vydání Johna Ortha mohou posloužit jako zdroj inspirace při hledání hudebně logického frázování či upřesní představu týkající se např. artikulace anebo pomohou méně zkušenému klavíristovi při tvorbě prstokladu.

5. Zvukové snímky skladby

Preludium a nokturno pro levou ruku A. N. Skrjabina patří mezi zřídka kdy nahrávaná díla. Také na koncertních pódiích se s opusem 9 tohoto ruského autora nesetkáváme často. Důvodem malého zájmu klavíristů o tuto výjimečnou kompozici pravděpodobně bude skutečnost, že interpretace skladeb pro levou ruku sólo je specifickou disciplínou, jež vyžaduje jisté dispozice ruky. Značnou výhodu zde většinou mají klavíristé, kteří obsáhnou decimu nebo více.

K rozboru nahrávek vybíráme tři reprezentativní zvukové snímky pojednávaného díla. Do hodnocení zařazujeme současného ruského interpreta Grigorije Lipmanoviče Sokolova, českého klavíristu Miroslava Langeru, který byl koncertně činný především ve 2. polovině 20. století, a ruského pianistu avšak hlavně pedagoga starší generace Genricha Gustavoviče Nejgauze (1888-1964). Mistrovství těchto tří klavíristů může také posloužit jako nástroj vhodný ke srovnání vývoje interpretačních stylů v průběhu uplynulého století od roku 1951, kdy svůj snímek pořídil G. G. Nejgauz, až po současnost, kdy můžeme v koncertních síních celého světa obdivovat umění G. L. Sokolova.

Server pro ukládání a poslech videosouborů a zvukových snímků youtube.com také nabízí možnost poslechu Preludia a nokturna pro levou ruku A. N. Skrjabina v interpretaci některých dalších hráčů. Při pohledu na tyto nahrávky překvapuje, že mnozí interpreti na svých koncertech poměrně často uvádějí pouze jednu z kompozic obsažených v opusu 9, byť ji hrají jen jako přídatek. Domníváme se, že uvedení samotné části jakéhokoliv celku, ať už v případě cyklické skladby nebo tonálně a obsahově spjaté dvojice děl, jako tomu je v případě Preludia a nokturna, může připomínat text vytržený z určitého kontextu.

Grigorij Lipmanovič Sokolov (1950) patří mezi titány klavírního umění. Nikoliv neprávem je považován za přímého pokračovatele Svjatoslava Teofiloviče Richtera (1915-1996) a Emila Grigorijeviče Gilese (1916-1985). Sokolovův styl nezapře základ typický pro nejlepší klavíristy ruské školy. Preferován je obsah interpretovaných skladeb, zpěvný tón a širokodeché frázování. Vedoucí úlohu rovněž hraje značná emocionální exprese. Podobně charakterizovatelný přístup klavírista spojuje s téměř neopakovatelnou atmosférou, kterou na svých koncertech dokáže vytvořit. V tom je Sokolovovi nápomocno i velice sporné nasvícení pódia. Jeho příchod k nástroji a odchod od nástroje a pianistův celkový zjev, který nejlépe vystihne slovní spojení „nejhlubší a naprosté soustředění a nezájem o vnější svět“, může mít na posluchače doslova magický účinek.¹³

¹³ Autor práce měl možnost slyšet Sokolovův recitál v rámci čtvrtého ročníku Klavírního festivalu Rudolfa Firkušného v Praze, který se konal ve Dvořákově síni Rudolfiny v listopadu 2016.

Za této situace není nikterak udivující, že prvotním zaměřením umělce je živé vystupování. Interpret v minulosti jen velice málo nahrával. Nahrávka Preludia a nokturna pro levou ruku ze Sokolovova koncertu v Malém sále filharmonie v Petrohradu z roku 2007 se vyznačuje všemi výše zmíněnými atributy.¹⁴

Interpretační styl Miroslava Langer (1945-2010), žáka Innessy Janíčkové na konzervatoři v Brně a Josefa Páleníčka na HAMU v Praze, významně ovlivnilo dvouleté postgraduální studium v Paříži u Vlado Perlemutera a Suzzany Roche. Francouzská hudba, potažmo celá kultura této země patřily k Langerovým celoživotním zálibám. K jeho hudebním láskám náležela i tvorba Alexandra Nikolajeviče Skrjabin, kterou při svých koncertních vystoupeních velice často a rád uváděl.¹⁵

Všechny na nahrávkách dostupné Langerovy interpretace bychom mohli charakterizovat jako kreace s jasným uměleckým záměrem, bohatou zvukovou paletou a jistou plnokrevností, která pianistu přímo předurčovala pro vynikající hru ve velkých sálech, rys, který nebyl u českých klavíristů vždy samozřejmostí. Přes tuto plnokrevnost se však Langer nikdy neuchyloval k extrémům. Jeho zvukové snímky se kromě výše uvedeného vyznačují prvkem, který by velmi vhodně mohlo vyjádřit sousloví „dotaženost“ v realizaci vlastní tvůrčí koncepce.

Preludium a nokturno pro levou ruku A. N. Skrjabin v provedení Miroslava Langer zaujme pro poměr temp mezi oběma skladbami. Tempový předpis je v případě první i druhé části opusu 9 Andante, tudíž by i tempo drobných hodnot (šestnáctin) mohlo být chápáno jako obdobné a stejně rychle plynoucí. Domníváme se však, že Langerův výklad ideálně dotváří autorský záměr a je ve shodě s obsahem kompozic: preludium Langer chápe jako melancholické až depresivně laděné, zatímco nokturno zobrazuje ve světle pozitivní nálady a zvukomalby, jež může evokovat zamilovanost anebo skrjabinovskou nadnesenost a vzletnost či prostou upřímnost citu. Tempo nokturna Langer pojímá ve srovnání s preludiem jako hybnější.

Osobnost Genricha Gustavoviče Nejgauze nepatří mezi světově proslulé klavíristy 20. století. Přesto význam Nejgauzovy celoživotní činnosti je přímo nedožrnný a ovlivňuje například svou knihou „O umění klavírní hry“ klavíristy a pedagogy dodnes. Nejgauz, kterého bezesporu můžeme nazvat jednou z nejvýznamnějších pedagogických osobností v dějinách hudební interpretace, se kromě Svjatoslava Teofiloviče Richtera a Emila Grigorijeviče Gilelse podílel na formování mistrovství mnoha ruských i zahraničních klavíristů, např. Radu Lupa, Jakova Zaka, Jevgenije Malinina, Jevgenije Mogilevského, Igora Žukova¹⁶, Vladimira Krajněva¹⁷, Valentiny Kameníkové nebo Zdeňka Hnáta.

Při poslechu Nejgauzova provedení Preludia a nokturna pro levou ruku¹⁸ A. N. Skrjabin se

¹⁴ [online]. [cit. 2016-08-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=MeaOPU1tp7c>

¹⁵ Informaci poskytl Langerův dlouholetý přítel prof. Martin Ballý z Gymnázia Jana Nerudy v Praze.

zamýšlíme nad tendencí v hudební interpretaci obecně a pokládáme si otázku, nakolik se interpretační styl dnešních klavíristů změnil od doby před cca 65 lety, kdy Nejgauzova nahrávka vznikla. Nejgauz svůj život zasvětil především pedagogické činnosti a vše podstatné po umělecké stránce světa sdělil prostřednictvím svých vynikajících žáků. Technická a z jistého úhlu pohledu tedy i vyjadřovací úroveň jeho hry je ve srovnání s dnešním standardem průměrná nebo dokonce mírně podprůměrná. Ačkoli jsou v Nejgauzových provedeních zachycených nahrávací technikou poměrně časté drobné technické nepřesnosti, zaujmou jeho zvukové snímky neobyčejným smyslem pro vyjádření obsahu a poetickým ztvárněním, tedy tím, co některým dnešním možná až příliš často koncertujícím klavíristům i světově proslulých jmen chybí. Posluchač pak v některých případech může oprávněně nabýt dojmu, že se z oboru hudební interpretace vytrácí to hlavní, samotná podstata, proč hudba vůbec byla komponována a měla by být posluchačům i dnes přednostně v živém provedení předkládána.

Vynikajícím klavíristou, jenž kongeniálně interpretoval celou řadu kompozic Alexandra Nikolajeviče Skrjabina, byl skladatelův zeť Vladimir Vladimirovič Sofronickij. Ačkoliv byl Sofronickij na západě méně známý a prakticky zde neměl možnost vystupovat, jeho zachycené interpretační výkony jsou nesmírně hodnotné. Stejně jako v případě nahrávek G. G. Nejgauze přesvědčí osobitostí ve vyjádření hudebního obsahu a velmi poetickým přístupem. Provedení Preludia a nokturna pro levou ruku A. N. Skrjabina však bohužel v Sofronického podání nebylo na nahrávací pásek zachyceno.

¹⁶ Igor Žukov je vynikajícím interpretem mnoha Skrjabinových skladeb, které měl možnost nahrávat pro společnost Melodija/CBS. Kompletně u tohoto labelu natočil například 10 autorových sonát.

¹⁷ V Krajněvově skvělém provedení doporučujeme v případě zájmu vyslechnout ideální interpretaci Skrjabinova koncertu. [online]. [cit. 2016-08-08]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xLWADYMYj0k>

¹⁸ [online]. [cit. 2016-08-08]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=0DcUapl5CE4>

Závěr

Tvorbu Alexandra Nikolajeviče Skrjabina členíme do tří etap: raná, střední a pozdní. Preludium a nokturno pro levou ruku op. 9 se s ohledem na kompoziční styl, využitou hudební řeč i období, kdy je autor zkomponoval, zřetelně hlásí k první tvůrčí etapě skladatelova života. Z hlediska formy, harmonie i polyfonie předmětná kompozice nepřináší nové prvky, nejedná se o novátorské dílo. Přestože skladba vychází z tradic a skladebných postupů v tehdejší době běžně užívaných, vykazuje znaky originality. Autorův charakteristický hudební jazyk nelze přeslechnout. Specifičnost v zaměření (skladeb pro levou ruku sólo existuje jen nevelké množství), umělecká hodnota i využití kompoziční mistrovství z díla činí jeden z pilířů repertoáru tohoto druhu.

Požadavek postižení tradičních zákonitostí interpretace týkající se vyjádření obsahu, práce se zvukem, rytmem a dalšími „hudebními veličinami“, jakými jsou dynamika, agogika, artikulace či tempo, musí být i přes nezvyklou technickou koncepci v plné míře zachován. Skladba by měla i přes stylizaci pro jednu ruku vyznít zcela přirozeně a polyfonně. Odpovídající zvukovou představu může značně ovlivnit a správným směrem posunout nácvik oběma rukama. Na tomto místě ale upozorníme na Skrjabinovy dokonalé znalosti možností klavíru ve spojení se samotnou levou rukou; optimálního vyznění lze bezesporu dosáhnout i při hře v originálním „obsazení“.

Práce na klavírní faktuře Preludia a nokturna pro levou ruku je ve srovnání s klasickými obouručními skladbami značně odlišná. Palec a druhý prst levé ruky hraje v tradičních sazbách melodii zřídka. Požadavky na diferenciaci hlasů v rámci jedné ruky nikdy nejsou u dvouručních děl tak znatelně v popředí. V kompozicích lyrického druhu se navíc jen ve zcela výjimečných případech objevuje obdobně velké množství skoků a poloh s maximálním rozpětím.

Preludium a nokturno pro levou ruku A. N. Skrjabina neřadíme mezi často uváděné tituly. Publikum i repertoár klavíristů s vhodnými dispozicemi však mohou být tímto Skrjabinovým opusem obohaceni o umění obsažné, svěbytné a jedinečné.

Použité informační zdroje

Literatura

- BAJER, Jiří. *Alexandr Nikolajevič Skrjabin*. 1. vyd. Praha: Horizont, 1975. 103 s.
- BURIAN, Emil František. *O moderní ruské hudbě*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1926. 29 s.
- FRIČ, Roman. *Vznik, specifické rysy a interpretační problematika ruské klavírní školy a její vliv na českou klavírní pedagogiku*. 1. vyd. Ústí nad Labem: Univerzita J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2005. 130 s. ISBN 80-7044-689-7.
- GREGOR, Vít. *Jak studovat klavírní repertoár*. 1. vyd. Praha: Vydavatelství UK PedF, 2012. 88 s. ISBN 978-80-7290-599-7.
- KOFRONĚ, Jaroslav. *Učebnice harmonie*. 1. vyd. Praha: Bärenreiter editio Supraphon Praha, 1961. 195 s. ISBN 80-7058-348-7.
- KOGAN, Grigorij Michajlovič. *Před branou mistrovství*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2012. 143 s. ISBN 978-80-7331-227-5.
- NEJGAUZ, Genrich Gustavovič. *O umění klavírní hry*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983. 186 s.
- RUBINSTEIN, Arthur. *Moje mnohá léta*. 1. vyd. Jihlava: Nakladatelství H&H, 2001. 575 s. ISBN 80-86022-72-2.
- SABANĚJEV, Leonid Leonidovič. *Skrjabin*. 2. vyd. Moskva, Petrohrad: Gosudarstvennoje izdatelstvo, 1923. 201 s.
- SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. 1. vyd. Brno: TOGGA agency, 2001. 657 s. ISBN 80-902912-0-1.
- SÝKORA, Václav Jan. *Dějiny klavírního umění III*. 2. vyd. Netolice: Jc-Audio, 2010. 186 s. ISBN 978-80-87132-14-2.
- ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. 3. vyd. Praha: Editio Praga, 1999. 256 s. ISBN 80-7058-472-6.

Notová vydání

- SKRJABIN, Alexander. *Preludium a nokturno*. 1. vyd. Boston: Oliver Ditson, 1910. 6 s.
- SKRJABIN, Alexander. *Preludium a nokturno*. 1. vyd. Lipsko: Edice M. P. Beljajeva, 1895. 9 s.
- SKRJABIN, Alexander. *Preludium a nokturno pro levou ruku*. 1. vyd. Moskva: Muzgiz, 1947. 6 s.

Zvukové snímky

- LANGER, Miroslav. *Mendelssohn-Bartholdy, Schubert, Rameau, Haydn, Mozart, Liszt, Scriabin*. 1. vyd. Praha: Radioservis, a. s., 2011. 19 s.

[online]. [cit. 2016-08-08]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=0DcUapI5CE4>

[online]. [cit. 2016-08-01]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=MeaOPU1tp7c>

[online]. [cit. 2016-08-08]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=xLWADYMYj0k>

Přílohy

Příloha č. 1: seznam kompozic Alexandra Nikolajeviče Skrjabina řazený skladatelem Janem Filou dle opusových čísel:

- „op. 1 - Valčík f moll pro klavír (1885)*
- op. 2 - 3 morceaux pro klavír (1886-9)*
- op. 3 - 10 mazurek pro klavír (1889)*
- op. 4 - Allegro appassionato (1892)*
- op. 5 - 2 nokturna pro klavír (1885-90)*
- op. 6 - Sonáta č. 1 pro klavír f moll (1892)*
- op. 7 - 2 impromptu pro klavír (1892)*
- op. 8 - 12 etud pro klavír (1894)*
- op. 9 - Preludium a nokturno pro levou ruku (1894)*
- op. 10 - 2 impromptu pro klavír (1894)*
- op. 11 - 24 preludií pro klavír (1888-96)*
- op. 12 - 2 impromptu pro klavír (1895)*
- op. 13 - 6 preludií (1895)*
- op. 14 - 2 impromptu pro klavír (1895)*
- op. 15 - 5 preludií pro klavír (1895-6)*
- op. 16 - 5 preludií pro klavír (1894-5)*
- op. 17 - 7 preludií (1895-6)*
- op. 18 - Allegro de concert (1896)*
- op. 19 - Sonáta-fantazie č. 2 pro klavír gis moll (1892-7)*
- op. 20 - Koncert pro klavír a orchestr fis moll (1896)*
- op. 21 - Polonéza b moll (1897)*
- op. 22 - 4 preludia (1897)*
- op. 23 - Sonáta č. 3 pro klavír fis moll (1897)*
- op. 24 - Preludium pro orchestr (Reverie) (1898)*
- op. 25 - 9 mazurek pro klavír (1898-9)*
- op. 26 - Symfonie č. 1 E dur (1899-1900)*
- op. 27 - 2 preludia pro klavír (1900)*
- op. 28 - Fantazie pro klavír h moll (1900)*
- op. 29 - Symfonie č. 2 C dur (1901)*
- op. 30 - Sonáta č. 4 pro klavír Fis dur (1903)*
- op. 31 - 4 preludia (1903)*

op. 32 - 2 poemy pro klavír Fis dur a D dur (1903)
op. 33 - 4 preludia (1903)
op. 34 - Tragická poema pro klavír B dur (1903)
op. 35 - 3 preludia (1903)
op. 36 - Satanská poema pro klavír C dur (1903)
op. 37 - 4 preludia (1903)
op. 38 - Valčík As dur pro klavír (1903)
op. 39 - 4 preludia pro klavír (1903)
op. 40 - 2 mazurky pro klavír (1903)
op. 41 - Poema Des dur pro klavír (1903)
op. 42 - 8 etud pro klavír (1903)
op. 43 - Symfonie č. 3 „Božská báseň“ (1902-4)
op. 44 - 2 poemy pro klavír (1904)
op. 45 - 3 morceaux pro klavír (1904)
op. 46 - Scherzo C dur pro klavír (1905)
op. 47 - Quasi valse pro klavír F dur (1905)
op. 48 - 4 preludia (1905)
op. 49 - 3 morceaux pro klavír (1906)
[op. 50 ztracen?]
op. 51 - 4 morceaux pro klavír (1906)
op. 52 - 3 morceaux pro klavír (1907)
op. 53 - Sonáta č. 5 pro klavír (1907)
op. 54 - Symfonie č. 4 „Poema extáze“ (1905-8)
[op. 55 ztracen?]
op. 56 - 4 morceaux pro klavír (1908)
op. 57 - 2 morceaux pro klavír (1908)
op. 58 - Lístek do památníku pro klavír (1910)
op. 59 - 2 morceaux pro klavír (1910)
op. 60 - Symfonie č. 5 „Prométheus“ (Báseň ohně) pro klavír, smíšený sbor a orchestr (1908-10)
op. 61 - Poema-nokturno pro klavír (1911-1912)
op. 62 - Sonáta č. 6 pro klavír (1911-1912)
op. 63 - 2 poemy pro klavír (1911-1912)
op. 64 - Sonáta č. 7 pro klavír „Bílá mše“ (1911-1912)
op. 65 - 3 etudy pro klavír (1911-1912)

op. 66 - Sonáta č. 8 pro klavír (1912-1913)
op. 67 - 2 preludia (1912-1913)
op. 68 - Sonáta č. 9 pro klavír „Černá mše“ (1912-1913)
op. 69 - 2 poemy pro klavír (1912-1913)
op. 70 - Sonáta č. 10 pro klavír (1912-1913)
op. 71 - 2 poemy pro klavír (1914)
op. 72 - Poema „Vers la flamme“ pro klavír (1914)
op. 73 - 2 tance pro klavír (1914)
op. 74 - 5 preludií pro klavír (1914)
bez op. čísla - Nokturno As dur (1881-2)
bez op. čísla - Kánon d moll (1883)
bez op. čísla - Fuga (1855-6)
bez op. čísla - Mazurka C dur (1886)
bez op. čísla - Sonáta-fantazie gis moll (1886)
bez op. čísla - Valčík cis moll (1886), později op. 6/1
bez op. čísla - Valčík Des dur (1886)
bez op. čísla - Variace na Jegorovovo téma (1887)
bez op. čísla - Sonáta es moll pro klavír (1887-9)
bez op. čísla - Fantazie pro klavír a orchestr (1889)
bez op. čísla - Lístek do památníku As dur (1889)
bez op. čísla - Romance pro lesní roh a klavír (1890)
bez op. čísla - Keystud a Birut - opera, libreto skladatel (1891 - fragment)
bez op. čísla - Romance pro zpěv a klavír na vlastní text (1894)
bez op. čísla - Symfonická báseň d moll (1896)
bez op. čísla - Mazurka F dur (1899)
bez op. čísla - Mazurka h moll (1899)
bez op. čísla - Andante pro smyčce (1899)
bez op. čísla - Variace na ruské téma G dur pro smyčcový kvintet (1899)
bez op. čísla - Preludium Fis dur (1907)
bez op. čísla - Acte préalable (libreto skladatel, 1914-1915, fragmenty) “¹⁹

¹⁹ [online]. [cit. 2016-08-10]. Dostupné z: <http://www.skrjabin.wz.cz/>

Alexander Scriabin
Prélude and Nocturne for Left Hand

1 Prelude for the Left Hand, C# Minor

Andante

5

10

15



20



25



30



2

1 Nocturne for the Left Hand

Andante

p

5

3 4

1 2

10

3

15

First system of musical notation. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes. The bass staff features a complex accompaniment with many beamed sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* and *sf*.

20

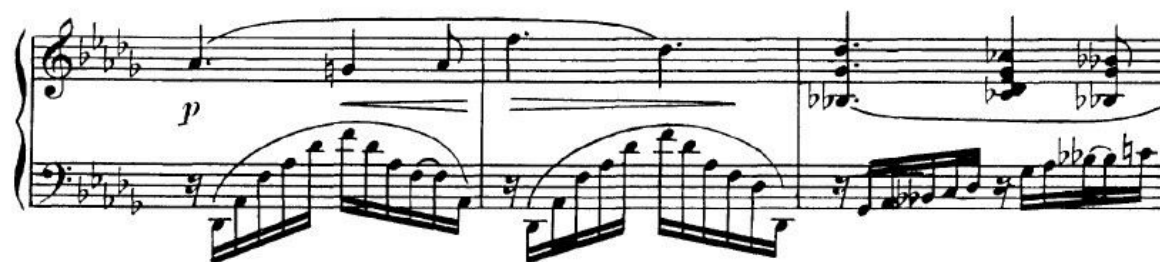
Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with some rests. The bass staff has a dense texture of sixteenth notes. A *sf* marking is present.

Third system of musical notation. The treble staff has a more active melody. The bass staff continues with sixteenth-note patterns. A *ff* marking is present.

25

Fourth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking. The bass staff has a complex accompaniment. Dynamic markings include *p* and *pp*. An 8-measure rest is indicated in the treble staff.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a long, continuous melodic line with many sixteenth notes. The bass staff has a simpler accompaniment. An 8-measure rest is indicated in the treble staff. The system ends with a double bar line and a key signature change to two flats.



35



40



rit.

p

8

8

50

8

tr

legato

8

tr

pp

smorz.

55

ad libitum

mf

cresc.

ppp