

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA MUZIKOLOGIE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Lukáš Pecháček

ANALÝZA 24 PRELUDIÍ OP. 17 FELIXE BLUMENFELDA

Olomouc 2013

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

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma „*Analýza 24 preludií op. 17 Felixe Blumenfelda*“ vypracoval samostatně pod odborným dohledem vedoucího bakalářské práce a za použití pramenů uvedených v závěru bakalářské práce.

V Olomouci, dne 24. dubna 2013

.....

Rád bych poděkoval MgA. Marku Keprtovi, Ph.D. za vydatnou pomoc, rady a odborné vedení mé bakalářské práce.

Obsah

Úvod.....	5
1. Stav bádání.....	7
2. Život a dílo Felixe Blumenfelda.....	10
3. Ruská klavírní hudba 2. poloviny 19. století a počátku 20. století.....	17
4. Analytická část 24 preludií op. 17.....	23
ZÁVĚR.....	48
RESUMÉ.....	50
SOUPIS PRAMENŮ A LITERATURY.....	53
PŘÍLOHY.....	59

Úvod

V ruské hudbě můžeme druhou polovinu devatenáctého století, obzvláště poslední dekádu, označit za významnou součást dějin. V období osmdesátých a devadesátých let devatenáctého století se hudební život v Rusku rozvíjel paralelně s dalšími uměními a kulturou. Vycházel z všeobecného žití a kulturních tradic, ohlížela se na pracující masy, vládnoucí třídu a utiskování.

Ve tvorbě velkých ruských skladatelů tohoto období se projevovaly reakce všeobecného života a byli podněcováni touhou po svobodě. Borodin, Balakriev, Rimskij – Korsakov a Čajkovskij v nové historické etapě prodloužili linii národně - demokratického realistického umění šedesátých let. Jejich díla jsou charakteristická ostrým národním realismem a snaží se popsat skutečný život. Ve své tvorbě odrazili protest proti deprimujícímu útlaku. Daný fenomén představuje zajímavý moment v historii ruské hudby a je proto významnou součástí evropských dějin.

Felix Blumefeld ve svém díle navazuje na ruskou klavírní tradici, jdoucí od Mocné hrstky, přes vliv Ruské hudební společnosti (RMS), studium a učitelství na konzervatoři, až po podporu Beljajevovy společnosti.

V první části práce se věnuji životu a dílu Felixe Blumenfelda. Poté navazuje kapitola, kde pojednávám o ruské klavírní hudbě druhé poloviny devatenáctého a počátku dvacátého století. Stěžejní částí práce je analýza, kde rozebírám 24 preludií op. 17 Felixe Blumenfelda z hlediska harmonie, forem, sazby a zajímavých osobitých skladatelových kompozičních prvků, představujících například nečekané tonální zvraty, melodické vedení v různých hlasech a jejich vyzdvihování.

Práce je doplněna o notový materiál a fotodokumentaci portrétů Felixe Blumenfelda.

V práci jsem využil analytické metody, jak při zpracování preludií, tak v oblasti historiografické.

K výběru tématu „*Analýza 24 preludií op. 17 Felixe Blumenfelda*“ mě vedla vlastní interpretační praxe jak v oblasti artificiální, tak i nonartificiální. Mou volbu také ovlivnil MgA. Marek Kepř Ph.D., který se ve své disertační práci věnuje osobnosti Alexandra Nikolajeviče Skrjabina a současně též ruské hudbě přelomu devatenáctého a dvacátého století.

1. Stav bádání

Literatura vztahující se k životu a dílu Felixe Blumenfelda jsou v české literatuře zastoupené jen minimálně (viz níže). Vzhledem k národnosti skladatele lze využít rusky psanou literaturu. Do této kategorie patří kniha s názvem „*K 100 - letiju so dnja rožděnija F. M. Blumenfelda*“¹, dále „*Fortěpiano - pedagogičeskie principy F. M. Blumenfelda*“², „*Vospominanija o F. M. Blumenfelde*“³, „*F. M. Blumenfeld*“⁴, „*O tech, kogo pomnju*“⁵, „*Vydajuščijesja pedagogi - pianisti Kievskoj konservatorii*“⁶, „*Genrich Nejgauz. Vospominanija. Pisma. Materialy*“⁷ a *Istorija ruskoj muzyki*⁸.

Z hudebních slovníků popisuje nejobsáhleji život a dílo Felixe Blumenfelda slovník „*Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*“⁹ (MGG). Autoři příspěvku o Felixu Blumenfeldovi, Era Barutčeva a Christoph Flamm se zde věnují podrobně Blumenfeldovu životu a dílu. Jako jediný, tento slovník obsahuje kompletní výčet děl Felixe Blumenfelda, která jsou rozdělena na vokální, orchestrální a klavírní tvorbu a zároveň doplněna

¹ ASAFJEV, B., „*K 100 - letiju so dnja rožděnija F. M. Blumenfelda*“ (Ke 100. výročí narození F. M. Blumenfelda). Moskva. 1963. no.4

² BARENBOIM, L., *Fortěpiano-pedagogičeskie principy F. M. Blumenfelda* (Klavírně – pedagogické principy F. M. Blumenfelda). Moskva a Leningrad. 1964.

³ MOOZSER, R. A., „*Vospominanija o F. M. Blumenfeld*“ (Vzpomínky na F. M. Blumenfelda), *Muzikalnoje ispolnitelstvo*, (ed.) EDELMAN, G. Moskva. 1970.

⁴ RASTOPČINA, N., *F. M. Blumenfeld*. Leningrad, 1975.

⁵ SMIRNOVA – ISKANDER, A., *O tech, kogo pomnju*. (O těch, které pamatuji), Leningrad. 1989

⁶ CHURSINA, Z., *Vydajuščijesja pedagogi - pianisti Kievskoj konservatorii* (Vynikající pedagogové Kijevské konzervatoře, 1917-1938). Kijev. 1990.

⁷ *Genrich Nejgauz. Vospominanija. Pisma. Materialy*. (Heinrich Neuhaus. Vzpomínky. Dopisy. Materiály.), Moskva. 1992

⁸ KELDYŠ, J. V., *Istorija ruskoj muzyki*. tom. 3. Moskva, 1954.

⁹ BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.) in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. vyd., Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000.

o Blumefeldův podíl na spolupráci s jinými skladateli. Některá stěžejní Blumenfeldova díla jsou zde blíže popsána. Patří sem op. 1, 2, 6, 14, 15, 17, 21, 23, 25, 31, 33, 35, 36, 37, 39, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 50, 52.

Slovník „*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*“¹⁰ (Grove) zmiňuje základní životní mezníky Felixe Blumenfelda a zároveň vyzdvihuje některá díla a Blumenfeldův význam v historii ruské hudby. Slovník neuvádí výčet skladatelova díla.

Některá data se ve slovnících „*MGG*“ a „*Grove*“ rozcházejí. Slovník „*Grove*“ uvádí, že Felix Blumenfeld přesídlil ke konci života na moskevskou konzervatoř v roce 1922, u „*MGG*“ je však daná datace uvedena pro rok 1924.

Felix Blumenfeld je také stručně zmiňován v publikacích „*Riemann Musik Lexikon*“¹¹ a „*Malá encyklopedie hudby*“¹². Obě knihy uvádějí jen základní životopisné a profesní údaje.

Z internetových zdrojů věnujících se Felixu Blumefeldovi lze čerpat z příspěvku o skladateli na stránkách *Classical Composers Database*¹³ nebo z knihy *The Beauty of Belaieff*¹⁴, která je částečně elektronicky přístupná.

Po důkladné rešerši je zřejmé, že některé publikace se o Felixu Blumenfeldovi nezmiňují. Jsou to knihy například „*Brockhaus Riemann Musiklexikon*“¹⁵, „*Dictionnaire de la musique*“¹⁶, „*Dějiny evropské*

¹⁰ SADIE, S. (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove 2001.

¹¹ DALHAUS, C. (ed.) *Riemann Musik - Lexikon: Ergänzungsband. Personenteil A-K*, 12 vyd. Mainz: B. Schott's Söhne, 1972.

¹² SMOLKA, J. (ed.). *Malá encyklopedie hudby*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1983.

¹³ WRIGHT, D., *Felix Mikhailovich Blumenfeld*. in: *Classical-Composers*. [online]. Dostupné z WWW: <http://www.classical-composers.org/comp/blumenfeld>

¹⁴ DAVIS, R., *The Beauty of Belaieff*. Ohio: Gclef Publishing. 2008. [online]. Dostupné z WWW: <http://beautyofbelaieff.com/samples/Blum.pdf>

¹⁵ EGGBRECH, H. DALHAUS, C. (ed.) *Brockhaus Riemann Musiklexikon. Erster Band, A-D*. 3. vydání. Mainz: Schott; München: Piper, 1990.

¹⁶ VIGNAL, M. (ed.) *Dictionnaire de la musique: la musique des origines a nos jours*. Paris : Larousse, 1994.

hudby¹⁷, „Hudba v období romantizmu“¹⁸, „Dějiny hudby VI., Hudba 20. století (1)“¹⁹, „Ruská hudba: profily skladatelů“²⁰, „Ullstein Lexikon der Musik“²¹

¹⁷ ČERNUŠÁK, G., *Dějiny evropské hudby*. 5. dopl. vyd. Praha: Panton, 1974.

¹⁸ EINSTEIN, A., *Hudba v období romantizmu*. Bratislava: OPUS, 1989. ISBN 80-7093-003-9

¹⁹ HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby. VI, Hudba 20. století (1)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group - Ikar, 2006.

²⁰ LAPŠIN, I., *Ruská hudba: profily skladatelů*. 1. vyd. Praha: Za svobodu, 1947.

²¹ HERZFELD, F., *Ullstein Lexikon der Musik*. 5. vyd. Frankfurt am M.: Ullstein, 1971.

2. Život a dílo Felixe Blumenfelda

Felix Michajlovič Blumenfeld se narodil 7/19.²² dubna roku 1863 v malém městě Kovalevka v Chersonské oblasti na jihu Ukrajiny. Rodina Blumenfeldových pocházela z Rakouska. Z této země se Felixův dědeček, architekt a státní zaměstnanec, který navrhl velký počet budov a kostelů na jižní Ukrajině, přestěhoval v roce 1802 do Ruska, kde získal občanství.²³

Felixův otec, Michail Fransevič Blumenfeld, byl učitelem francouzštiny a hudby, což ovlivnilo celou rodinu. Oženil se s Marií Szymanowskou, dcerou polského velkostatkáře a sestrou dědečka Karola Szymanowského. Ze společného sňatku vzešlo sedm dětí, přičemž Felix byl údajně narozen jako čtvrtý v pořadí.²⁴

Nejstarší Felixův bratr Stanislav (1850 – 1897) se narodil ve vesnici Verchnjačka v Kyjevské oblasti na panství, kde otec Michail vyučoval místní děti hudbu. Stanislav zdědil po otci pedagogické vloh a věnoval se též profesi v Kyjevě. Také komponoval a některé z jeho prací pro klavír a zpěv byly v Kyjevě publikovány Leonem Idzikovským^{25 26}.

Další bratr, Sigismund (1852 – 1920), se narodil v Oděse. Studoval zpěv na moskevské konzervatoři. Získal uznání pro svůj pěvecký dar, a proto byl při hudebních setkáních jako zpěvák velice žádaný. Hudební nakladatelství Belaieff²⁷ publikovalo šedesát jedna

²² 7. dubna dle Juliánského kalendáře.

²³ DAVIS, R., *The Beauty of Belaieff*. Ohio: Gclef Publishing. 2008.

²⁴ Ibidem, s. 68

²⁵ Polský knihkupec a nakladatel.

²⁶ DAVIS, R., *The Beauty of Belaieff*. Ohio: Gclef Publishing. 2008.

²⁷ Beljaev Mitrofan Petrovič založil v roce 1885 hudební nakladatelství registrované jako M. P. Belaieff v Lipsku. Mezi lety 1886 – 1904 bylo prostřednictvím tohoto nakladatelství publikováno dílo 35 skladatelů, včetně Glazunova, Rimského-Korsakova, Ljadova, Borodina atp. DAVIS, R. B., *Belyayev, Mitrofan Petrovich*. in: SADIE, S. (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove 2001.

písní Sigismunda Blumenfelda. První v roce založení společnosti, 1885, a poslední v roce 1912. Sigismund napsal také několik poutavých miniatur pro sólový klavír, opět publikovaných hudebním nakladatelstvím Belaieff jako opus 2, 5 a 6 v barevném provedení titulních stran.²⁸

Felixovými dalšími sourozenci byli sestry, Olga, Žanna a Marie a bratr Josif.²⁹

Rodina Felixe Blumenfelda nebyla spojena jen se jménem Szymanowski, ale i s rodinou Neuhausových. Po Felixově narození se Blumenfeldovi přestěhovali do Jelizavetgradu (v současnosti Kirovograd), kde působil Gustav Wilhelm Neuhaus. Založil v Německu továrnu na výrobu klavírů a nakonec se usadil v téže městě, jako rodina Blumenfeldových. Vyučoval zde hudbu Blumenfeldovy děti a v roce 1874 se oženil s Felixovou sestrou Olgou. V roce 1888 se jim narodil syn Heinrich Neuhaus (1888 – 1964), který postupem času dosáhl vysokého postavení jako klavírista i hudební pedagog. Mezi jeho žáky patřili například Svjatoslav Richter a Emil Gilels³⁰.

Ke kulturnímu rozvoji Felixe Blumenfelda přispělo také město Jelizavetgrad, které se v té době chlubilo nově založeným divadlem, dobře vybavenou knihovnou a prosperujícím místním tiskem. Město bylo pozoruhodné také tím, že zde hostovali mnozí umělci. Tato tradice byla založena po návštěvě Franze Liszta v roce 1847.³¹

Po vyučení na polytechnické škole v Poltavě nastoupil Felix Blumenfeld na konzervatoř v Sankt - Petěrburgu roku 1881, kde studoval kompozici u Nikolaje Andrejeviče Rimského – Korsakova a klavír u Alexandra Steina. Navštěvoval zde také „páteční večery“ a odpolední představení pořádané společností Belaieff, kde měli mladí hudebníci možnost interpretovat svá díla. V Petrohradě se také seznámil s významným malířem Vladimírem Vasilevičem Stasovem a klavíristou Antonem Grigorijevičem Rubinštejnem, což ho velice ovlivnilo. Na petrohradské konzervatoři absolvoval v roce 1885 s vyznamenáním, kde

²⁸ DAVIS, R., *The Beauty of Belaieff*. Ohio: Gclef Publishing. 2008.

²⁹ Ibidem, s. 68

³⁰ Ibidem, s. 68

³¹ Ibidem, s. 68

po ukončení studia začal učit a v roce 1897 byl jmenován profesorem. Z této funkce odstoupil, aby podpořil Rimského – Korsakova, který se zastával studentů s „revolučními myšlenkami“, byli také za revolucionáře pokládáni a zúčastnili se revoluce v roce 1905.^{32, 33}

Felix Blumenfeld byl vysoce ceněn jako klavírní korepetitor v komorních souborech a také pro svou schopnost a talent pro výuku při práci se zpěváky na nácviku nových děl. Brzy také nastoupil jako dirigent v Mariinském divadle v Petrohradě. Zde uvedl premiéry děl Rimského - Korsakova, *Servilii* v roce 1902 a *Legendu o neviditelném městě Kitěž* v roce 1907. V roce 1899 dirigoval také ruskou premiéru *Tristana a Isoldy* Richarda Wagnera. Pak se ovšem roku 1912 vrátil zpět na konzervatoř, aby se mohl věnovat pedagogické profesi. Jako profesor klavíru pokračoval i na konzervatoři v Kyjevě, zde učil až do roku 1922/24³⁴. Poté přesídlil na moskevskou konzervatoř, kde působil až do své smrti 21. ledna roku 1931.^{35,36}

³² Krvavá neděle, „peterruská neděle“ (22. ledna 1905) je masakr demonstrace dělníků žádající o zlepšení pracovních podmínek, toleranci v náboženských otázkách a zrušení cenzury. Tato poklidná demonstrace skončila tragicky, když carská vojenská stráž začala do davu střílet. ŠVANKMAJER, M., *Dějiny Ruska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995. s. 490-493

³³ BATUČEVA, E., *Blumenfeld, Feliks*. in: BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. vyd., Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000. str. 133-134. srovn.: WRIGHT, D., *Felix Mikhailovich Blumenfeld*. In: *Classical-Composers*. [online]. [cit. 11. dubna 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.classical-composers.org/comp/blumenfeld>

³⁴ BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.) in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. vyd., Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000., s. 134. srov. BRAUN, J., *Blumenfeld, Felix*. in: SADIE, S. (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove. 2001.

³⁵ WRIGHT, D., *Felix Mikhailovich Blumenfeld*. In: *Classical-Composers*. [online]. [cit. 11. dubna 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.classical-composers.org/comp/blumenfeld>

³⁶ DAVIS, R., *The Beauty of Belaieff*. Ohio: Gclef Publishing. 2008.

V roce 1888 se Felix Blumenfeld oženil. Vrcholu své dirigentské kariéry dosáhnul v prvním desetiletí dvacátého století a ke konci života se věnoval již jen pedagogické profesi.³⁷

Dílo Blumenfeldovo tvoří základní tři pilíře stojící na tvorbě vokální, orchestrální a klavírní.³⁸

Inspiraci pro vokální tvorbu čerpal z ruské klasické literatury (Lermontov, Puškin, Tolstoj, Polonskij, Kolcov, Buturlin, Kozlov, Merežkovskij, Tjutčev, Někrasov a Goleniščev - Kutuzov), z polské (Mickiewicz) a z anglické (Byron). Obsazení vokální tvorby není blíže specifikováno.³⁹ (op. 9 pro klavír a zpěv, obsazení pro op. 1, 5, 15, 18, 30, 41, 42 a 43 se nepodařilo dohledat)

Six Mélodies, op. 1 (1900)

Cinq Mélodies, op. 5 (1893)

Six Melodies, op. 9 (1889)

Six Mélodies, op. 15 (1891)

Cinq Mélodies, op. 18 (1894)

Souvenir de Kazatskoé. 6 Mélodies, op. 30 (1900)

Vesna (Jaro). Suite de 4 Mélodies, op. 41 (1910)

Cinq Mélodies, op. 42 (1910)

Dwie pieśni, op. 43 (1912)⁴⁰

³⁷ BATUČEVA, E., *Blumenfeld, Feliks*. in: BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Díl 3, Bj-Cal. 2. vyd., Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000. str. 133-134.; srovn.: WRIGHT, D., *Felix Mikhailovich Blumenfeld*. In: *Classical-Composers*. [online]. [cit. 11. dubna 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.classical-composers.org/comp/blumenfeld>

³⁸ Jediný odkaz na tvorbu Felixe Blumenfelda je uveden v MGG.

³⁹ BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.) in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Díl 3, Bj-Cal. 2. vyd., Kassel : Bärenreiter ; Stuttgart : Metzler. 2000., s. 134.

⁴⁰ BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.) in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Díl 3, Bj-Cal. 2. vyd., Kassel : Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000., s. 134.

Blumenfeld je autorem pouhých tří skladeb pro orchestr, *Mazurky* pro orchestr, op. 10 (1888), orchestrálního díla *Allegro de concert A dur* pro klavír a orchestr op. 7 (1898) a *Symfonie c moll* op. 39 s podnázvem *A la mémoire des chers defunts*⁴¹ (1909).

Komorní hudbu představuje *Deux Morceaux* pro violoncello a klavír op. 19 (1894) a *Smyčcový kvartet F dur* op. 26 (1898).

Felix Blumenfeld spolupracoval s Ljadovem a Glazunovem. Společně vytvořili dílo *Fanfares. Exécutées au jubilé de Stasoff le 2 janvier* pro čtyřruční klavír (1894). Dále přispěl skladbou *Sarabande g moll* do sbírky *Pátky, sešit 1* (1899), kde byla publikována díla hudebníků, podporovaných sdružením Belaieff. Podílel se svou tvorbou také na kolektivní práci skladatelů Nikolaje Artcibuševa, Alexandra Skrjabina, Alexandra Glazunova, Nikolaje Rimského-Korsakova, Anatolije Ljadova, Viktora Evalda, Aleksandra Winklera a Nikolaje Sokolova s názvem *Variations sur un thème populaire russe* (Variace na ruské téma) z roku 1899. Dílo se skládá z deseti variací, z nichž každou zkomponoval právě jeden z výše zmíněných skladatelů. Blumenfeldův příspěvek se týká *Variace 7. Allegro*.

Největší podíl Blumenfeldovy tvorby zaujímají klavírní kompozice, převážně ve formě etud, variací, nokturn, preludií, mazurek, impromptů, fantazií, sonát a suit.

Quatre Morceaux, op. 2 (1886)

Trois Etudes, op. 3 (1887)

Valse – Etude, op. 4 (1887)

Deux Nocturnes, op. 6 (1887)

Variations caracteristiques sur un theme originale, op. 8 (1888)

Mazurka, op. 11 (1890)

Quatre Preludes, op. 12 (1890)

Deux Impromptus, op. 13 (1890)

Sur mer. Étude, op. 14 (1890)

⁴¹ Vzpomínka na drahé zesnulé.

Valse - Impromptus op. 16 (1892)
 24 *Préludes*, op. 17 (1892)
Nocturne – Fantaisie, op. 20 (1895)
Trois Morceaux, op. 21 (1895)
Deux Morceaux, op. 22 (1896)
Suite polonaise, op. 23 (1897)
Etude de concert, op. 24 (1897)
Deux Etudes – Fantaisies, op. 25 (1898)
Dix Moments lyriques, op. 27, 1898
Impromptu, op. 28 (1898)
Deux Etudes, op. 29 (1898)
 2^{me} *Suite polonaise*, op. 31 (1901)
Suite lyrique, op. 32 (1902)
Deux Fragments caractéristiques, op. 33 (1902)
Ballade en forme de variations, op. 34 (1903)
Trois Mazurkas, op. 35 (1902)
Etude pour la main gauche seule, op. 36 (1905)
Deux Morceaux, op. 37 (1905)
Près de l'eau. Six Morceaux détachés Impromptus, op. 45 (1913)
Sonate - Fantaisie h moll, op. 46 (1913)
Dva lyričeských otryvka (Dva lyrické fragmenty), op. 47 (1915)
Étude – Fantaisie, op. 48 (1916)
Deux Morceaux, op. 49 (1917)
Deux Moments dramatiques, op. 50 (1926)
 3 *Nocturnes*, op. 51 (1925)
Iz žizni tancovščicy (Ze života tanečnice)
Suita pro klavír, op. 52 (1926)
 2 *klavírní kusy*, op. 53 (1927)
Etude Fis dur, op. 54, (1927) ⁴²

⁴² BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.) in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Díl 3, Bj-Cal. 2. vyd., Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000., s. 134.

Pro klavír přepracoval Borodinovu operu *Kníže Igor* (1888) a pro čtyřruční klavír Balakirevovu *Ouverture pour orchestre sur des thèmes de marche espagnole* (datace neuvedena).

Felix Blumenfeld měl vynikající vztah se svým učitelem, Rimským – Korsakovem. V prosinci roku 1893 pomáhal skladateli s přípravou na koncert, na kterém byly provedeny Čajkovského *Symfonie č. 4* a *Francesca da Rimini* op. 32. Doprovázel na klavír dvě opery Rimského – Korsakova, *Sněhurka* a „*Mozart a Salieri*“. Když se Rimskij Korsakov vzdal vedení ruského symfonického orchestru, nastoupil po něm Anatol Konstantinovič Ljadov, pak Alexandr Konstantinovič Glazunov, poté Blumenfeld a nakonec Nikolaj Čerepnin.⁴³

Význam Felixe Blumenfelda na poli hudby je značný. Dosáhl širokého uznání jako dirigent a obzvláště jako klavírista. Žil a pracoval v úzkém kontaktu s Antonem Grigorijevičem Rubinštejnem, Nikolajem Andrejevičem Rimským-Korsakovem, Alexandrem Konstantinovičem Glazunovem, Sergejem Rachmaninovem a Fjodorem Michajlovičem Šaljapinem. Byl významným a uznávaným pedagogem v Petrohradě a v Kyjevě (1918-1922) a na konzervatoři v Moskvě (1922/24⁴⁴ - 1931). Svými metodami ovlivnil mnoho slavných ruských klavíristů a pedagogů. Mezi jeho žáky patřili Vladimír Samojlovič Horowitz, Marie Izrajlovna Grinbergová, Simon Barere a Alexandr Vasiljevič Gauk. Alexandr Dubjansky je dodnes považován za jeho nejnadanějšího žáka, jemuž věnoval klavírní skladbu *Dva liričeských otryvka (Dva lyrické fragmenty)*, op. 47. poté, co ve věku jednadvaceti let spáchal sebevraždu.⁴⁵

⁴³ WRIGHT, D., *Felix Mikhailovich Blumenfeld*. In: *Classical-Composers*. [online]. [cit. 11. dubna 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.classical-composers.org/comp/blumenfeld>

⁴⁴ Ibidem, pozn. 22

⁴⁵ BRAUN, J. *Blumenfeld, Felix*. in: SADIE, S. (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove 2001, vol. 3.

3. Ruská klavírní hudba 2. poloviny 19. století a počátku 20. století

Především díky činnosti bratří Antona a Nikolaje Rubinštejnových byl ruský hudební život ve druhé polovině devatenáctého století uveden na profesionální úroveň. V roce 1859 Anton Grigorijevič Rubinštejn založil *Ruskou hudební společnost* (RMS) pod záštitou velkovévodkyně Jeleny Pavlovny. Tato aktivita byla institucionalizována v roce 1862 pod názvem *Petrohradská konzervatoř*. Profesory zde byli jmenováni různí významní zahraniční hudebníci.⁴⁶

Založení první konzervatoře Ruska se potýkalo s nepřátelskými ohlasy ze strany Vladimíra Vasiljeviče Stasova (který brzy převzal ideologii Mocné hrstky). Tvrdil, že západní vzdělávací model, kterým se nechala inspirovat Rubinštejnova konzervatoř, ohrožuje domácí vývoj ruské národní hudby. Stasov proti konzervatoři protestoval i přesto, že její úspěch vedl k založení druhé konzervatoře v Moskvě, v roce 1866, pod vedením Nikolaje Grigorijeviče Rubinštejna. Mezi její první profesory byl jmenován Čajkovskij, který právě absolvoval na petrohradské konzervatoři. Na nových konzervatořích se převážně vyučovala hra na klavír, přičemž významnými profesory v tomto oboru byli Anton Rubinštejn, Anna Nikolajevna Jesipova, Adolf von Henselt a Theodor Leschetizky. RMS rychle rozšířila svůj vzdělávací program do provincií a odlehlých území.⁴⁷

Nové hudební školy byly založeny v Kyjevě (1863), Saratově (1865), Charkově (1871), Tbilisi (1871) a Oděse (1886). Všem byl přiznán status státních konzervatoří v letech těsně před revolucí. Poplatky na nových konzervatořích byly vysoké, tyto instituce byly proto uzavřeny talentovaným členům nižších společenských vrstev. Balakirev sdílel Stasovovy pochybnosti v rámci příchodu západních vlivů do ruského hudebního života a rozhodl se spolu s ředitelem kůru Lomakinem v roce

⁴⁶ FLOROVA – WALKER, M. *Russian federation: Art music. Music education.* in SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove 2001, vol. 3.

⁴⁷ Ibidem, pozn. 45

1862 založit *Bezplatnou hudební školu* s cílem poskytnout levné hudební vzdělání pro všechny (v některých případech měli studenti možnost studovat zdarma). První koncerty se zaměřovaly na provádění nových děl Musorgského, Borodina, Rimského - Korsakova, či samotného Balakireva. Taktéž zde byla provedena první symfonie tehdy šestnáctiletého Glazunova. Finanční situace nebyla příznivá, protože Balakirev nebyl schopen získat dost podpory od bohatých mecenášů. Osnova byla brzy omezena na hlasovou výuku a výuku základů hudební teorie. Instituce přežila do konce století. Nicméně myšlenka hudební výchovy, která by byla přístupná všem, přežila zánik Balakirevovy školy a brzy byla realizována v takzvané *Lidové konzervatoři*, která byla založena v Petrohradě i Moskvě.⁴⁸

Ruská hudba 80. a 90. let 19. století se rozvíjela paralelně s dalšími uměními a kulturou. Vycházela z všeobecného života a kulturních tradic, ohlížela se na pracující masy, vládnoucí třídu a utiskování. Ve tvorbě velkých ruských skladatelů tohoto období se projevovaly reakce všeobecného života a byli podněcováni touhou po svobodě. Borodin, Balakirev, Rimskij – Korsakov a Čajkovskij v nové historické etapě prodloužili linii národně - demokratického realistického umění šedesátých let. Jejich díla jsou charakteristická ostrým národním realismem a snaží se popsat skutečný život. Ve své tvorbě odrazili protest proti deprimujícímu útlaku.⁴⁹

Na konci 18. století byl rozšířen především zájem o koncertní tvorbu, operu a divadlo. Tvořilo se však podle zastaralých hudebních forem, ale zároveň vznikaly potřeby nových, nejen kompozičních, možností. Důležitým momentem v rozvoji ruského hudebního života bylo pořádání různých koncertních organizací, které byly nezávislé na státních hudebních domech a narušily tak monopol imperátorských domů umění. Tato zařízení vznikala od 80. let, jako reakce na monopolní postavení císařských institucí.⁵⁰

⁴⁸ Ibidem, pozn. 45

⁴⁹ KELDYŠ, J. V., *Istorija russkoj muzyki*. tom. 3. Moskva, 1954.

⁵⁰ Ibidem, pozn. 48

V roce 1872 vznikla v Petrohradě Společnost komorní hudby, jejíž činnost se později rozvinula v Ruské komorní (kvartetní) večery. V roce 1878 pak byla založena Ruská sborová společnost, která chtěla propagovat sborový zpěv a tvorbu a v roce 1880 vznikla Moskevská filharmonická společnost.⁵¹

Významným činitelem ruské klavírní hudby druhé poloviny devatenáctého století je Mocná hrstka (Mogučaja kučka), představující skupinu ruských skladatelů devatenáctého století. Pod vedením Milije Alexejeviče Balakireva zde působili i Alexandr Porfirjevič Borodin, César Antonovič Kjuj, Modest Petrovič Musorgskij a Alexandr Michajlovič Rimskij – Korsakov. Cílem Mocné hrstky bylo kráčet ve šlépějích Michajla Ivanoviče Glinky a vytvořit výraznou ruskou hudební školu. Skupina byla založena v Petrohradě, před založením konzervatoře Antona Rubinštejna, v roce 1862. Všichni členové byli samoukové a zaměřením proti konzervatoři. Až později, po příchodu Rimského – Korsakova, v roce 1871 jejich nevole ustoupila. Avšak konzervativním a běžným technikám se stále vyhýbali. Skupina se rozpadla v osmdesátých letech devatenáctého století, kdy zemřel Musorgskij v roce 1881, následně Borodin v roce 1887 a kdy Rimskij – Korsakov začal spolupracovat se společností Belaieff, s čímž Borodin nesouhlasil.⁵²

Na počátku 20. století byla ruská hudba již v podstatě rozdělena na nacionální a evropsky orientovanou linii. Na konci devatenáctého století byla hudební kultura v Rusku ovládána osobnostmi, jako je Petr Iljič Čajkovský nebo Alexandr Konstantinovič Glazunov, nicméně nacionalismus spatřoval obnovu s druhou generací, do které patřili například Anatolij Konstantinovič Ljadov a Alexandr Michailovič Ljapunov.⁵³

⁵¹ Ibidem, pozn. 48

⁵² GARDEN, E., *Five, The..* in: SADIE, S. (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove 2001, vol. 3.

⁵³ POWEL, J., *Russian federation: Art music. The pre – Revolutionary period, 1900 - 17.* in: SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove 2001, vol. 3. ISBN 1-56159-239-0.

Počátek století také souvisel s Balakirevovým návratem ke komponování a Rimský – Korsakov v této době skládal opery, které představují jeho nejdůležitější práce. Všichni tito hudebníci sídlili v Petrohradě. Ve srovnání se svým severním protějškem, byla v devatenáctém století Moskva obecně považována za kulturně zaostalou. Avšak v roce 1900 se vyvinula ve významné hudební centrum. V této době zde figuroval Sergej Ivanovič Tanejev, skladatel a učitel mimořádně nadané generace skladatelů, Nikolaje Karloviče Metnera, Sergeje Vasiljeviče Rachmaninova a Alexandra Nikolajeviče Skrjabina. Tito jsou považováni za nejvýznamnější hudebníky takzvaného „stříbrného věku“.^{54,55}

Hudební život v Rusku významně ovlivnilo hudební nakladatelství Belaieff, pojmenované podle svého zakladatele, Mitrofana Petroviče Beljajeva. Nakladatelství bylo založeno v roce 1885, registrováno v Lipsku pod názvem "MP Belaieff" a podřízeno autorským právům. V letech 1886 až 1904 zde bylo publikováno dílo pětatřiceti skladatelů, včetně Glazunova, Rimského - Korsakova, Ljadova, Borodina, Kjuia, Ščerbachova, Grečaninova, Skrjabina a Tanejeva. Hudební nakladatelství Belaieff publikovalo Glierova komorní díla (1904), Metnerovu Sonátu pro klavír, op.5 (1904), Stravinského Fauna a pastýřku, op.2 (1908) a šest orchestrálních děl Glinkových (1900).⁵⁶

Mezi lety 1885 a 1903 nakladatelství vydalo partitury nejméně 80 orchestrálních děl a sborové hudby, 15 oper a baletů, včetně Borodinova Knížete Igora. Mnohé z těchto prací byly poprvé uvedeny na koncertech iniciovaných samotným Beljajevem v roce 1885, které byly zaměřeny výhradně na ruskou hudbu. Beliaeff prakticky nepublikovalo žádnou církevní hudbu. Všechny jeho publikace byly vytištěny na kvalitní papír s výrazným šedým obalem od CG Röder Lipsko. Titulní strany byly často zdobeny chromo - litografií, mnohdy vysoké umělecké hodnoty.⁵⁷

⁵⁴ termín používaný pro období 1890-1920

⁵⁵ Ibidem, pozn. 49

⁵⁶ DAVIS, R., *Belyayev, Mitrofan Petrovich*. in: SADIE, S. (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove 2001, vol. 3.

⁵⁷ Ibidem, pozn. 54

Po Beljajevově smrti, v roce 1903/04⁵⁸ převzal kontrolu nad nakladatelstvím Rimskij - Korsakov. Z této funkce odešel v roce 1907 a byl nahrazen Nikolajem Vasiljevičem Arcibuševem, který přispíval do katalogu už od počátku. Po revoluci přešla všechna hudební vydavatelství pod kontrolu státu, ale firma byla rozšířena Arcibuševem do západní Evropy a nakonec přešla do rukou CF Peters, Lipsko.⁵⁹

Nástin hudebního prostředí v Rusku ve druhé polovině devatenáctého a počátku dvacátého století reprezentuje situace, kterým musel Felix Blumenfeld ve své hudební kariéře čelit. Dané poměry a prostředí utvářelo nejen jeho osobnost, ale i vztah k hudbě, hudební vzdělání a v neposlední řadě určovalo jeho interpretační a kompoziční kvality.

Felix Blumenfeld po vzoru Chopina vytvořil roku 1892 soubor 24 preludií.⁶⁰ Zapadá tak do řady, kterou započal Johann Sebastian Bach⁶¹ a do které patří například i Dmitrij Šostakovič⁶². Jako celek, i jednotlivě, se Blumenfeldova preludia op. 17 stala velmi populární. Byla vydána nejen v Rusku a Evropě, ale také se objevila v klavírních sbírkách ve Spojených státech.⁶³

Blumenfeldův op. 17 byl poprvé publikován roku 1895. Ruských skladatelů v této řadě je kolem Blumenfelda několik. V jeho raném období, začal podle vzoru Chopina a Liszta, ale na počátku dvacátého století je již rozlišitelný jeho osobitý virtuózní, avšak lyrický styl, nemálo podobný Sergeji Rachmaninovovi, který z něj často vycházel. Některá preludia jsou si s Rachmaninovovými podobná. Rachmaninov svých 24 preludií rozložil do třech opusů. *Prélude cis moll* (1892)⁶⁴,

⁵⁸ Dle Juliánského kalendáře rok 1903.

⁵⁹ Ibidem, pozn. 54

⁶⁰ Chopin svých 24 preludií op. 28 vytvořil v letech 1836 – 9.

⁶¹ Dílo *Dobře temperovaný klavír* Johanna Sebastiana Bacha, které je sbírkou preludií a fug ve všech 24 durových a mollových tóninách.

⁶² 24 preludií op. 34 (1932/33)

⁶³ BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.) in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. vyd., Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000., s. 134. srov. BRAUN, J., *Blumenfeld, Felix*. in: SADIE, S. (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove. 2001.

⁶⁴ klavírní kus z díla *Morceaux de fantaisie* op. 3 (1892)

10 *Préludes*, *fis*, *B*, *d*, *D*, *g*, *Es*, *c*, *As*, *es*, *Ges* op. 23 (1901 – 03)
a 13 *Préludes* *C*, *b*, *E*, *e*, *G*, *f*, *F*, *a*, *A*, *h*, *H*, *gis*, *Des* op.32 (1910).⁶⁵

Blumenfeldova tvorba je srovnatelná i s dílem Alexandra Skrjabina. Skrjabin svých 24 preludií op. 11 napsal roku 1896. Roku 1901 napsal 12 preludií z plánovaných 24 Anton Arenskij. Další skladatel, který se věnoval této formě, byl Cesar Kjuj (člen Mocné hrstky) ve svém op. 64 v roce 1903.⁶⁶

⁶⁵ Ibidem, pozn. 63

⁶⁶ Ibidem, pozn. 63

4. Analytická část 24 preludií op. 17

1 - C dur - Andante religioso

První preludium C dur plní funkci introdukce celku dvaceti čtyř preludií. Toto preludium nemá ambici stát se nositelem významné myšlenky, nebo složitější kompoziční práce. Jemná dynamika, čistě akordická sazba, jednoduchá a ze začátku statická harmonie navozuje atmosféru a zklidňuje posluchače.

Přesto jsou v tomto preludiu prvky gradace, rozvíjení harmonického průběhu, který se po jednoduchém začátku může jevit jako překvapující. Harmonický průběh začíná na tónice, tedy C dur, která své „triviální“ vyznění umocňuje basovou prodlevou na tónu c (takty č. 1 - 2). Později (od taktu č. 5) přechází do tóniny paralelní, kterou ukončí její dominanta (E dur - takt č. 8). Modulace skokem směřuje opět do paralelní tóniny (cis moll - od taktu č. 9) a tyto vztahy se vyskytují během celého preludia i nadále. Tím, že Blumenfeld moduluje do paralelních tónin jinou, než tónickou funkcí, zní přechody v nové tóniny mediantně. Harmonicky zajímavý je konec celého preludia (od poloviny taktu č. 27), který je realizován spojem třetího stupně se závěrečnou tónikou.

Gradaci způsobuje nejen rozvoj harmonický, ale hlavně i sazebný. Počáteční čtyřhlas v úzké harmonii přechází nejprve v šestihlas a ke konci skladby dochází až k harmonizaci jedenácti hlasy (takty č. 25 a 26). Blumenfeld se nevyhýbá častému zdvojování, či ztrojování jednotlivých tónů akordů, což je pro jeho tvorbu tohoto typu příznačné. Celkově zahuštěná faktura však nepřekračuje dynamiku mezzoforte a proto si drží „introdukčně decentní“ ráz.

Po formové stránce můžeme toto preludium rozdělit na malý díl a od taktu 1 až 8, který je nositelem tématu a skládá se z periody, která je rovnoměrně členěna dvakrát po čtyřech taktech. Poté následuje

v paralelní tónině velký díl X (od taktu č. 9 - 21), který můžeme dále dělit na díly a^1 od taktu 9 a a^2 od taktu 18. Tento velký díl má prováděcí charakter. Další díl (v taktech č. 22 - 26) můžeme označit jako reprízu dílu a , jelikož se skladatel opět vrací do původní tóniny C dur. Celé toto preludium uzavírá (v taktech č. 27 - 29) kodou.

2 - a moll - Allegro agitato

První mollové preludium je plně kontrastní s preludiem prvním. V živém tempu pracuje na základu rozložených akordů v pravé ruce a harmonického podkladu, který někdy zpestří téma ve středním hlase, nebo naopak jen basová linka.

Harmonicky je celá část postavena na mediantních vztazích a časté chromtizaci. Hned počáteční střídání tóniky s akordem F dur plus přidaným tónem dis však vzbuzuje otázku: Jak chápat akord, který je ve své zvukové podstatě dominantním, ale jeho septima je enharmonicky zaměněna? Částečné vysvětlení může přinést odpověď vyzdvihující rozvod tónu dis do kvinty tóniky, tedy tónu e. Harmonicky by byl označen jako alterovaná subdominanta (alt. S^{65}) Brzké užití chromatiky (takty č. 3 a 4) uvádí rychlou modulaci do subdominantní tóniny, kde se situace opakuje. V následujícím průběhu je často užíváno nónových akordů, zvětšených dominant pro zvýšení napětí, již zmíněné chromatiky a hlavně mediantních vztahů. Ty jsou velmi patrné od taktu č. 27, kde se střídají akordové rozklady b moll s fis moll. Harmonický průběh je těžko rozpoznatelný, neboť Blumenfeld v tomto preludiu nezůstává v žádné z tónin příliš dlouho a rychle moduluje do tónin dalších. Několikeré „prázdné“ střídání akordů terciové chromatické příbuznosti pak je tonálně málo příznačné. Závěr preludia (od taktu č. 110) je opět ukázkou méně tradičního ukončení skladby. Blumenfeld zde střídá snížený druhý stupeň s tónikou.

Sazba preludia má nádech arpeggiového preludia, široká harmonie držená v levé ruce se po úvodu omezí na bas rozkládající

základní tóny příslušných akordů. Později však vede společně s pravou rukou motivy a témata ve středním hlase. Samostatnou kapitolou je posledních sedmnáct taktů, které se naprosto vymykají veškerému dosavadnímu dění. Dvě prodlevy oproti dvěma melodiím vytvářejí homofonní závěr celého preludia.

Motivů a témat se vyskytuje během preludia hned několik. Na začátku skladby lze pozorovat nápadné pravidelné vyzdvižení třetí a šesté osminy taktu, které tvoří pomalu se rozvíjející téma. O opravdu výrazném tématu však můžeme mluvit až ve chvíli, kdy se levá ruka s pokynem *marcato ed espressivo* (v taktu č. 79) rozeznívá v souvislou melodii tvořící protivětu neustálému vyzdvihování třetí a šesté osminy v nevyšším hlase. Celé téma se ubírá sestupným sekvenčním způsobem až k závěru, kde se vytrácí. Závěrečné zklidnění tvoří vhodný kontrast k následujícímu třetímu preludiu, které je opět v rychlém tempu.

Formově lze skladbu rozdělit na velkou část *A* od taktu 1 až do taktu 51, která se dělí na malé *a* v tónině *a* moll (v taktech č. 1 - 26), *b* v tónině *b* moll (v taktech č. 27 - 37), díl *c* v tónině *fis* moll (v taktech č. 38 - 51) a velkou část *A*¹ (v taktech č. 52 - 109). Ta se dále dělí na malé díly *a*¹ v počáteční tónině (v taktech č. 52 - 69), *c*¹ v dominantní tónině (v taktech č. 70 - 79), *b*¹ v *g* moll (v taktech č. 80 - 109) a kodu (v taktech č. 100 - 136).

3 - G dur - Allegretto

Po závažném druhém preludiu přichází třetí, a to v podobě krátkého hravého třídobého intermezza. Je zde patrná inspirace mazurkami, valčíky, nebo obdobnými salónními kusy, které byly velmi oblíbené v devatenáctém století. Svou délkou nepřesahuje tři čtvrtě minuty.

Úvodní motiv jdoucí z tenoru a končící v sopránu začíná osminou a dvěmi šestnáctinami, ale ihned je jejich rozlet zastaven notou čtvrtovou, po které k němu náleží ještě hodnota osminová. Později je

motiv rozvíjen zdobením až do podoby šestnáctinových běhů jdoucích opět z tenoru do sopránu, které mají hravě fantazijní charakter.

Základ rytmického průběhu skladby je na první a třetí době, přičemž každá z nich je zdobena přírazem. Rozvinutím úvodního motivu je preludium ve své polovině (v taktech č. 19 - 23) zpestřeno tokem šestnáctinových not, který několikrát ustává, aby se po chvíli opět rozběhnul. Toto seskupení rychlých not je po formové stránce předzvěst dalšího oddílu skladby.

Harmonicky je celá část poměrně čitelná a bez nečekaných modulací nebo vybočení. Začátek, poměrně dlouho zůstávající na základních funkcích tóniny G dur, se až v části a^1 změní v tóninu paralelní, ze které se přidáním tónu f^1 a přehodnocením na dominantu (od taktu č. 29) dostává do tóniny C dur subdominantní (od taktu č. 32). Tuto tóninu hned (v taktu č. 34) přehodnocuje na mollovou a přes tóninu H dur zpátky do tóniky (takt č. 43). Harmonický postup je následující: T, VI, T, S, (VI), (D^7), D^7 , T.

Třetí preludium je možné označit malým dílem a (v taktech č. 1 - 16), který je periodou, tak jako v prvním preludiu. Zde se dělí po dvakrát 8 taktů. Dále následuje velká část X, která má prováděcí charakter (od taktu č. 17 - 49). Tento díl se dělí na části a^1 v tónině h moll (v taktech č. 17 - 23), a^2 v tónině G dur (v taktech č. 24 - 31), a^3 v tónině C dur (v taktech č. 32 - 39) a poslední díl a^4 (v taktech č. 40 - 49).

4 - e moll - Andante

Čtvrté preludium zklidňuje rychlý tep dvou předchozích částí. Chromatika, na které je preludium z velké části celé postavené, zvyšuje jeho napětí, avšak basová prodleva, trvající většinu jeho průběhu mu naopak dodává na stabilitě a klidu. Celé preludium je značně inspirováno Chopinem svými rytmickými postupy v melodii a jejím vedením, které nápadně připomínají jeho preludium ve stejné tónině, tedy e moll op. 28.

Úvodní tónika se vzhledem k předchozím částem drží až nečekaně dlouho. Zklidňuje tím jejich prudký harmonický vývoj i méně ukotvený závěr třetího preludia. Následně spolu s basovou prodlevou na tónu E rozvíjí tradiční klesající chromatický postup (od taktu č. 7), kde převládají zmenšené a dominantní septakordy. Po dvojitým exponování tématu díle *b* (v taktech č. 31 - 46), se v jeho provedení harmonie mění, zásluhu na oživení však má hlavně opuštění basové prodlevy, což spolu s významným accelerandem celý průběh dává do pohybu. Nejzajímavější je závěrečné uklidnění, které však není učiněno harmonickou stránkou, ale sazbou a opětovnou prodlevou na tónu E. Názorným příkladem je moment, kdy ustává díl *b* a začíná část *c* (takt č. 47). Nečekaný sextakord šestého stupně (e moll) obohacuje skladatel (v taktu č. 48) na první obrat mimotonálního dominantního septakordu (D^2). Malá septima se snižuje v sextu a celý akord je nutno přehodnotit. Tento postup se opakuje několikrát a celkově rozšiřuje „chopinovské“ používání chromatiky.

Struktura tohoto díla je opět značně inspirovaná Chopinem. Jeho téma je charakteristické delšími hodnotami na začátcích taktu a naopak rychlejším pohybem k jeho konci, kde se často vyskytují ostře tečkované melodické předjímky. Rozklady levé ruky, trvající po celé preludium si na začátku a ke konci drží již zmiňovanou prodlevu, v závěru dílu *b* od taktu 43 a celkovém závěru od taktu 59 pak obohacují tematicky nosnou pravou ruku o vyzdvihování jednotlivých tónů krátkých protimotivů.

Preludium začíná introdukcí (v taktech č. 1 a 2). Téma preludia (od taktu č. 3 - 16) je nejprve uvedeno jednohlasně v díle *a*, poté v celém svém rozsahu v akordické sazbě v díle a^1 (v taktech č. 17 - 30), která jej zároveň zdvojuje v oktávách. Poté následuje díl *b* (v taktech č. 31 - 46), Díl *c* (v taktech č. 47 - 67) nejprve uvádí opět téma, avšak jen jeho část a to ještě ve značně upravené podobě. Nastává uklidnění dynamické, rytmické i prodlevové. Blumenfeld poprvé užívá tradičního závěru spojem S^{+2} do T.

5 - D dur - Allegretto

Preludium v D dur je ukázkou motivicky a tematicky propracovaného díla, kde je zpracováváno nejen hlavní téma, ale i jeho „doprovodná“ protivěta.

Celé preludium se dělí na tři části, které spojují osminovými běhy protkané mezivěty.

Forma tohoto preludia je dobře čitelná, kdy téma v díle *a* (v taktech č. 1 - 27) je periodické a obsahuje dvakrát 3 takty. Poté směřuje (v taktech 7 - 15) do dominantní oblasti. Následuje mezivěta *m* (v taktech 28 - 35), znovuuvedení dílu a^1 v tónině D dur (v taktech 36 - 58), mezivěta *m* (v taktech 59 - 66), díl *b* v tónině D dur (v taktech 67 - 80), mezivěta *m* (v taktech 81 - 87) a koda (v taktech 88 - 98).

V prvním i druhém dílu (*a*, a^1) se pracuje s hlavním tématem, které však pokaždé jinak graduje. Třetí díl *b* se pak od předchozích dílů na první pohled odlišuje hlavně metrem, které se mění na tříčtvřťové.

Harmonicky je celé preludium poměrně klidné a tonálně stabilní a čitelné. Na konci dílu *a* (od taktu č. 24) se začíná střídat nónový dominantní akord se subdominantním septakordem s basovou prodlevou na tónu A. Dále následuje mezivěta (od taktu č. 28) a dlouhé setrvání na dominantě. Druhá část a^1 začíná stejně jako první část *a*. S vrcholem (od taktu č. 51) přichází nová, avšak stejně předvídatelná harmonie. Na začátku části *b* (v taktu č. 68) je pozoruhodné vetknutí akordu E dur do základu tónické D dur. Zdánlivě překvapující lydický prvek je však rozveden do druhého stupně, jemuž je E dur dominantou. Závěr kody je realizován spojením septakordu druhého stupně, následně třetího stupně a tóniky.

Rytmicky výrazné hlavní téma začíná šesti stoupajícími osminami (v šestiosminovém taktu), které vyvažuje třítaktový sestup not čtvřťových. Protivěta komponovaná hned od prvního taktu v pozdějších svých úpravách zní jako volná imitace hlavního tématu, zpočátku to ale tak nevypadá. Nápadité je rozložení jednotlivých složek tohoto díla, kdy je v pravé ruce téma s harmonií, levá hraje bas a protivětu. Tento způsob je

nelehký pro interpretaci, ale zní velmi plasticky. Zajímavá je z tektonického hlediska část *b*, která se od dvou předchozích znatelně liší. Co se tohoto tématu týče, je možné brát úlohu levé ruky jako odpovídající protivětu prvních dvou dílů, avšak spíše rytmicky, než melodicky. Arpeggiové plynulé sestupy a jeden výstup ve své podobě evokují impresionistické naladění tohoto dílu. Běhy ve spodním hlase mu dávají hybnost. Celé preludium končí (od taktu č. 88) čistě akordickou sazbou s průchodovým výběhem k polednímu akordu.

6 - h moll - Allegro molto

Následující část je velmi specifickým preludiem. Hlavním výrazovým prostředkem je příraz, který předchází každé notě v hudebním textu.

Téma (takty č. 1 - 5) nese bas v oktávách a ostatní hlasy v akordické sazbě zprvu vytvářejí pouze harmonický doprovod. Později (od taktu č. 6) se stávají akordickou inverzí nosné levé ruce, čímž vytvářejí gradaci, která se ubírá opětovným uvedením úvodního tématu v taktu 12.

Druhé jeho uvedení (od taktu č. 12) překvapivě negraduje, jak bývá u Blumenfelda časté, ale zůstává v daném rozsahu, dynamice i napětí. V této části je téma v levé ruce posunuto o oktávu výše a směřuje do třetího uvedení tématu v taktu 23 zpět o oktávu níže.

Třetí začátek tématu (od taktu č. 23) je jen jeho hlavou a začíná poslední třetinu skladby, která je celá zklidněním. Mírné znečitelnění způsobí nahrazení třípůlového metra dvoupůlovým (v taktu č. 28), jež se na konci (v taktu č. 33) opět vrátí do původní podoby.

Po formové stránce obsahuje preludium díly *a* (v taktech 1 - 11), *a*¹ (v taktech 12 - 22) a poslední díl *a*² (v taktech 23 - 36)

7 - A dur - Allegro vivo

Pro toto preludium jsou typické repetované tóny hlavně v pravé ruce, které připomínají etudu. Téma je většinou vedeno v tenoru, ale je často zdvojováno doprovodnou pravou rukou, která však sama o sobě nenese samostatnou hudební myšlenku. Postupně rozvíjené téma (v taktech č. 1 - 8) můžeme označit jako periodu, která obsahuje dvakrát čtyři takty a je typické půltónovými postupy. Průběh prvního zpracování tématu je postaven na jednoduchém harmonickém schématu: T, S, II, D a T. Díky chromatičnosti je například úvodní tónika ke svému konci mimotónální dominantou následující subdominanty atd. Hned ke konci druhého zpracování tématu (na konci taktu č. 8) moduluje skladatel do tóniny paralelní, tedy fis moll.

Další díl označen jako x (v taktech č. 9 - 38) má prováděcí charakter. Od přechodu do paralelní tóniny nerespektuje čtyřtaktová zpracování a začíná dlouze sekvencovat, přičemž už v modelu první sekvence mění tónorod, což se při několikerém opakování stává „klišé“. Sekvence se skládá z dvou čtyřtaktů a poté směřuje po dvoutaktů do tóniny E dur (od taktu č. 29), což je dominanta. Zde se nachází první vrchol skladby a taky první opuštění práce s tématem.

Při návratu do tóniky (od taktu č. 33) přebírá dvanáctišestnáctinový tep levá ruka a po koruně následuje díl a^1 (v taktech 39 - 61), kde začíná znovuuvedení tématu v tónině A dur, které je čtyři takty dlouhé. Od taktu 43 začne znovu sekvencovat směrem vzhůru. Zde je patrná práce jen s hlavou tématu, kde zahušťuje vyšším počtem hlasů v levé ruce fakturu skladby.

Spolu s narůstající dynamikou tvoří působivou gradaci skladby, kde (v taktech č. 61 - 72) nastupuje koda. Ta po náznaku tématu v 61 taktu postupuje zvýšeným pohybem, kdy levá ruka (v taktech 64 - 70) znovu přebírá dvanáctišestnáctinový tok pravé ruky, vyvrcholí posledním akordovým spojem. Ten je sám o sobě zajímavým jevem, když pojí nónový akord druhého stupně (s vynecháním základního tónu) a tóniku.

8 - fis moll - Allegro vivo

Osmé preludium v mnohém připomíná Chopinovou *Fantazii impromptu cis moll* op. 66, a to hned několika podobnostmi. Nejznatelnější je shoda faktury, kdy je brilantní pravá ruka doprovázena decentním doprovodem levé, který po úvodním uvedení vnáší do skladby příznačný motiv (od taktu č. 9). Ten je opisován vrchními tóny běhů a pro lepší slyšitelnost zdvojen. Zajímavým prvkem je zde repetice. Blumenfeld často opakuje úvodní téma, to se většinou od své původní podoby postupně odchyluje, také zde nalezneme periodu po čtyřech taktech (oblast hlavního tématu 1 - 8), až na takt 8, kde vzestupným během postupuje do dominantní oblasti fis moll (oblast vedlejšího tématu - takty 9 - 16). Tato skutečnost přivádí k určení formy, jako formy sonátové, neboť expozice je v repetici, provedení (v taktech č. 17 - 26) začíná sice na dominantním akordu subdominantní tóniny h moll, ale repríza (v taktech č. 27 - 28) přichází opět ve fis moll. Brzy se však mění v kodu (v taktech č. 29 - 39), neboť by její plné opakování již bylo zbytečným.

Hlavním tématem je samotný brilantní začátek, který střídá tóniku s alterovanou sextou subdominanty (takt 1). Intervalově zajímavý je vztah mezi první a sedmou notou pravé ruky, tedy zvětšené kvarty opakovaně za sebou. Vedlejší téma (takt 9) začíná dominantní oblastí v tenoru a je již zmíněným příznačným motivem. Závěrečné téma chybí. Prováděné a reprízované je pouze hlavní téma. V úvodní repetici je kladen důraz na brilanci a neustálou změnu směru nepřetržitého běhu, harmonie zůstává v rámci obvyklých postupů v tónické, nebo dominantní oblasti. Celá skladba končí mollovou subdominantou jdoucí do tóniky.

9 - E dur - Maestoso

Preludium s pořadovým číslem devět dosud nejvíce odpovídá charakteru ruské hudby svou těžkopádností, což je dáno arpeggiovou akordickou sazbou na lehké doby. V harmonické prostotě si nezádá

s prvním preludiem, se kterým je svým způsobem spojeno, neboť stejně jako první preludium otevírá první, tak deváté druhou třetinu celého cyklu.

Harmonicky je založeno na střídání tóniky a subdominanty, používá krátké sekvence pro nedlouhé vybočení do subdominantní (v taktu č. 10) a později dominantní tóniny (v taktu č. 12) a opětovnému návratu do E dur (v taktu č. 14). Tento postup sekvenční modulace je uplatněn dvakrát, podruhé, když je téma uváděno v oktávách.

Rytmicky je zajímavé arpeggiové přiznávání doprovodu, vždy na lehkou dobu, které až na zastavení tohoto tepu preludia (v taktech č. 31 - 34) dává pevný rytmus po celou dobu skladby. Tento předěl je také jediným místem, kde se vyskytne mimotonální akord Cis dur.

Téma se skládá z periody a je dlouhé dvakrát 4 takty. Je tvořeno opakováním tónu g^1 , později v modulacích i na jiném tónu. Formově ho můžeme označit dílem a (v taktech 1 - 13), poté (v taktech č. 14 - 26) přichází díl a^1 , který je opakováním dílu a ve stejné tónině, jen s přidanou vrchní oktávou v melodii. Ve 27 taktu začíná díl a^2 , který obsahuje jen hlavu tématu a do taktu 31 postupuje klesajícím způsobem. Tato část končí taktem 34 a začíná poslední díl a^3 (v taktech č. 35 - 42), ten má nejprve stoupající a od taktu 39 klesající charakter.

V celém preludiu se objevuje typická ukázka Blumenfeldova postupného zahušťování sazby, čímž vzniká potřebná gradace. Stejně typický je pro něj závěr, který se po mohutném vrcholu skladby (který v tomto případě není veliký, přesto znatelný) zklidní rozpětím hlasů i dynamikou.

10 - cis moll - Andante

Nejlyričtější preludium je v tónině cis moll a zůstává až na svůj závěr v nízké dynamice. Je pozoruhodné svým dvanáctitaktovým metrem, které se na konci tématu krátí na svou polovinu. Preludium začíná introdukcí prvního taktu a samotné téma (v taktech 2 - 11) nejprve

plyne ve spodním hlase, který i když je nejhlubším, začíná ve dvoučárkované oktávě. Téma - díl *a*, je periodické a je rozděleno na dvakrát pět taktů. Rozbor tématu po taktech by vypadal následovně: aabb, tedy první takt tématu se ihned opakuje a stejně tak třetí. Druhé jeho uvedení (od taktu č. 7) je doprovázeno nejen arpeggiovými akordy pravé ruky, jako na začátku, ale také akordickým doprovodem pod samotnou melodií. Díl *b* (v taktech 12 - 22) obsahuje prováděcí část s prvky modulačními (od taktu č. 18). Ve stejném místě se přesouvá melodie do sopránu (resp. tenoru, kde je její oktávové zdvojení) a harmonickou funkci drží hlavně levá ruka. Následuje díl *a*¹ (v taktech 23 - 33), kde melodie zůstává v oktávách, přesto však setrvává v poměrně nízké dynamice. Největší odbočení od tématu je ve fortissimu před závěrem skladby (v taktu č. 32), které jediné narušuje klidný a tichý průběh celé skladby. Po něm se však hlava tématu se zklidněním vrací do kody (v taktech č. 34 - 39) jen s malou obměnou své hlavy.

Zprvu klidný tok skladby se projevuje i v harmonické stránce díla. Pozoruhodné je snad jen nerozvedení citlivého tónu v sopránu hned při jeho první prezentaci (druhá polovina taktu č. 4). Prudší harmonický průběh se nabízí po uvedení druhého tématu (v taktech č. 18 - 22). Z paralelní E dur postupuje do původní tóniky následujícím způsobem: T, (D⁷), (T), (D⁶⁴), S², D⁷, T

11 - H dur - Andante con moto

Jedenácté preludium je již devátým kusem v třídobém metru. Konkrétní Blumenfeldovo značení je takt tříčtvrt'ový, levá ruka je spíše devítiosminová. Celé preludium se vyznačuje velmi cantabilním tématem, krátkým přehodnocením předznamenání pěti # na šest b a typickým blumenfeldovským ostrým vrcholem před koncem skladby a následným závěrečným ztišením.

Již zmíněná změna předznamenání souvisí s první významnou modulací skladby do tóniny dis moll (od taktu č. 17). Proč se Blumenfeld

rozhodl na dvanáct taktů přehodnotit dis moll v es moll (v taktu č. 19) je však otázkou, neboť přídavná předznamenání nejsou v této oblasti častá a zajisté by byla část dobře hratelná i bez změny předznamenání. Následně nás harmonie skladby vede do dominantní oblasti (od taktu č. 31), aby v ní vyvrcholila a vrátila se se zklidněním do tónické H dur (od taktu č. 35). Při sledování harmonií závěrů (od taktu č. 48) byla zpočátku patrná snaha o netradiční zakončení. Zde se naopak shledáváme s tak nečekaně prostým závěrem, až nás překvapuje - s průtažným tónickým kvartsextakordem (takty č. 55 - 57 a 60).

Kontrastem vůči osminovému nemelodickému doprovodu levé ruky je plynulá harmonie a zejména zpěvné téma v soprán. Jde o nejzpěvnější, až skoro vokální téma, které ve své původní podobě zní až „mednelsohnovsky“. Blumenfeld ho v gradaci uzpůsobuje klavírní sazbě a ve svých akordických zmohutněních dává i jemu instrumentální podobu.

Preludium začíná dvoutaktovou introdukcí a poté přichází díl *a* (v taktech 3 - 22), který uvádí téma. To je uvedeno dvakrát, podruhé v taktu 11 a již ke svému závěru moduluje do dis moll (od taktu č. 17), která je záhy enharmonicky zaměněna.

V provádění tématu je vyzdviženo varírování doprovodného toku osminových not a práce se samotným tématem se zde téměř nevyskytuje.

Následuje část *b* (v taktech 23 - 41), která nenápadně vejde do toku šestnáctinových not levé ruky v es moll. Reprízou tématu označovaný dílem *a*¹ (takty č. 41 - 53) v původní tónině již začíná vrchol skladby, kde přes všechnu mohutnou sazbu a velké rozpětí mnoha hlasů udává Blumenfeld pokyn *molto cantabile*.

Samotný vrchol je na akordu dlouho připravované a očekávané dominanty (takty č. 46 - 53), po níž se skladba rychle ubírá ke kodě (v taktech - 54 - 61) a směřuje ke svému úplnému závěru.

12 - gis moll - Presto

Šestiosminové preludium v tónině gis moll je po zpěvném Andante v kontrastním Prestu. Stejně kontrastní je téma, které je ve dvanáctém preludiu přímo nezpěvné. Blumenfeld se v této skladbě opět hlásí ke svým ruským kořenům. Její „barbarská“ nálada připomíná hudbu Musorgského a dalších ruských osobností, kteří figurovali na poli hudby devatenáctého století. Celé preludium je jednou dlouhou oktávovou pasáží, která je většinu svého průběhu realizována jednou rukou. Klade tak velké požadavky na techniku interpreta, zejména jeho uvolněnost.

Harmonický průběh tohoto díla si i přes své pestré vyznění vystačí s oblastmi základních funkcí, a to následovně: T, D, T, VI, D, T[#], T. Zajímavá je durová podoba tématu před závěrečným vrcholem (v taktech č. 83 - 86), která není patrná na první poslech. Blumenfeld skladbu znejišťuje chromatickými průchody a tím tvoří netradiční živočišnou barbarskost celé skladby. Přispívá tomu i nápadné použití paralelních kvint a oktáv v doprovodu běhů a užitá lyrická modalita (například v taktu č. 2).

Oktávový běh je v díle *a* (v taktech č. 1 - 16) rozložený mezi dvě ruce a pohybuje se ve střední poloze klavíru. V druhém uvedení tématu v tónině dis moll (takty č. 9 - 16) přibývá v každém druhém taktu na první dobu basový tón. Ten nám umocňuje těžkou dobu a v taktu 17, v díle *a*¹ gis moll (v taktech č. 17 - 31), se stává z dvojitého trojitým až do taktu 25 v E dur, kdy jej převezme pravá ruka a levá se ujme úlohy doprovodu prázdných kvint a oktáv dvakrát v taktu. Následuje mezivěta od taktu 33, která směřuje do dílu *b* (v taktech č. 41 - 76). V tomto místě přebírá běh levá ruka, aby ho po osmi taktech vrátila zpět do sopránu. Před znovuuvedením tématu (v taktech č. 69 - 76) se proud zmírní do původní podoby dvojhlasého běhu v obou rukách. Poté se skladatel opět vrací do tóniny gis moll, začíná (v taktech č. 77 - 104) díl *a*², který v taktu 83 mění svou podobu na durovou gis dur. Přes dlouhé použití mimotonálního sedmého stupně (v taktech č. 89 - 96), durový

terckvartakord druhého stupně v taktu 101 a dominantu v taktu 104 se dostává do oblasti kody (v taktech 105 - 116). Ta uvede hlavu tématu a vrcholí ve velké dynamice stupnicovým stoupajícím během do posledního akordu.

13 - Fis dur - Andantino

Třinácté preludium není nositelem závažné hudební myšlenky, plní roli zklidňujícího intermezza. Pokud by mělo mít každé preludium svoji inspiraci, tak jako například předchozí „chopinovskou“, přináleželo by toto Schubertovi, neboť působí zvukem ranného romantismu a nijak složitou fakturou.

Po dvojitém naprosto stejném představení tématu v díle a (v taktech č. 1 - 12) následuje díl a^1 (v taktech č. 13 - 26), který mění předznamenání na tři $\sharp$ a celá tato část je v tónině A dur. Část a^2 (v taktech č. 27 - 49) začíná opět v šesti $\sharp$ a uvede 6 taktů tématu. Dále od taktu 33 jej obmění a podruhé uvede tuto část v taktu 41. Celé toto preludium ukončuje díl a^3 (v taktech č. 50 - 74) prací s tématem a obměnami z části a^2 .

Jedinou harmonickou zajímavostí, která příliš nezapadá do schubertovského pojetí, je chromatický průchod v taktech 71 a 72, směřující do závěrečné tóniky.

Téma je uvedeno v terciích, které jsou oktávově zdvojeny. Tři z těchto hlasů hraje pravá ruka, společně s figurační výplní. Jeden z tematických hlasů nese levá ruka spolu s basem, nebo i harmonickým podkladem. Po celou dobu preludia se ponechává statickým. Preludium končí spojením S^{+2} do T.

14 - es moll - Andante maestoso e lugubre

Čtrnácté preludium je spojníkem mezi skladbami v $\sharp$ a $\flat$ stupnicích. V preludiu es moll využívá „tajemnosti“ a „ponurosti“ tóniny k vyjádření hudební myšlenky. Tuto náladu skladby dokonce vyžaduje (lugubre - ponuře). Preludium je ukázkou postupné terasovité gradace, která má vzhledem k délce skladby hodně stupňů.

Téma (v taktech č. 1 - 10) lze označit jako dvojperiodu, která se dělí na dvě periody po pěti taktech v tónině es moll. Předvěti můžeme rozdělit na takty 1 a 2, kde se nachází první motiv ve čtvrtových hodnotách. Na konci prvního a začátku druhého taktu se vyskytuje klamný spoj. Druhý motiv (v taktech č. 3 - 5) co nejplynuleji, nejčastěji za použití pouze chromatických kroků, dovádí zpět k tónice. Používá při tom tečkovaného rytmu, se kterým bude Blumenfeld později pracovat. Druhá perioda (v taktech č. 6 - 10) má několik vrstev, přičemž první dvoutaktový motiv kráčí opět vzhůru. V druhém motivu soprán sekundovitě klesá, alt pomalé tempo znovu oživuje tečkovaným rytmem svého stoupajícího motivu (čtvrtá doba taktu č. 6) a bas klesá k základnímu tónu dominanty.

Pro celé preludium je charakteristický kolísavý počet hlasů, jejichž počet sice gradačně narůstá, ale není v jednotlivých úsecích stabilní. Zpočátku čtyřhlasá sazba se již během tématu rozrůstá na pětihlas až šestihlas. Druhá perioda je šesti až osmihlá a tvoří první stupeň gradace. Návrat ke čtyřhlasému provedení v dílu a^1 (v taktech č. 11 - 20) za prodlevy v base zpožďuje gradaci, kombinuje oba motivy, přičemž jej pokaždé nechá dynamicky i rozsahově gradovat. Tomu pomáhá i rychle nabývající počet hlasů, ve kterém zpracovává Blumenfeld tečkovaný rytmus druhého motivu a rozvíjí jej v oktávové sazbě. Během toho dynamika graduje do forte a ve fortissimu od taktu 17 pak zaznívá naposledy celý první motiv, a to až v devíthlasém provedení. Následuje díl b (v taktech č. 21 - 27) se stoupajícím druhým motivem až do čtyřčárkované oktávy. Ve fortissimu v taktu 25 proběhne dialog tečkovaných motivů mezi pravou a levou rukou na tónickém kvartsextakordu. Protipohyb hlasů, kdy tečkovaný motiv v sopránu neustále stoupá a bas chromaticky klesá, jen umocňuje vrůst napětí. V tom místě je pozoruhodné mediantní (první dvě doby taktu č. 26)

a kvartové (druhé dvě doby taktu č. 26 a takt č. 27) harmonizování jednotlivých motivů, které končí septakordem druhého stupně a mimotonální dominantou dominantního septakordu, který se se svou přidanou sextou překvapivě rozvede do prázdných oktáv obou rukou.

Následující koda (v taktech č. 28 - 41) kontrastuje s předchozím vývojem počtem hlasů i dynamikou. V pianu vytváří dozvuk předchozího děje. Zpracovává pouze první motiv a celá skladba končí oddalovanou poslední tónikou, jež v taktu 36 končí nejprve několikrát subdominantou, která se mění v polovině taktu 39 v septakord sedmého stupně a rozvádí v závěrečnou tóniku. Ta je „ponuře“ ukotvená prázdnou oktávou es a posledním konečným tónem kontra es.

15 - Des dur - Allegro non tanto

Introdukci (v taktech č. 1 - 2) tvoří ostinátní doprovod levé ruky, který působí „těkavě“, zač může časté opakování sekundy, kvinty a sexty tónické Des dur. Téma je zpracováváno téměř výhradně akordicky pravou rukou, začíná pozoruhodně na druhé době třetího taktu přičemž následuje další akord na dvě doby ligaturou svázaný do dalšího taktu, čímž je celá rytmická struktura tématu nejasná a nebýt basového Des na začátku každého taktu, které tvoří prodlevu celé části a (v taktech č. 3 - 14), posluchač by se v rytmickém schématu tématu zajisté brzy ztratil.

Veškerý akordický doprovod tématu v pravé ruce je v dílu a maximálně statický. Hlasy se pohybují jen v sekundách, velmi často zůstávají ležet a obohacují akord o septimu, sextu nebo jiný přidaný interval. Téma je v těchto dvanácti taktech rozvíjeno jen melodicky, ale zachovává si stejnou rytmickou strukturu. Poté následuje část *b* (v taktech č. 15 - 35), kde pracuje Blumenfeld dále se skladbou velmi fantazijně, téma příliš nerozvádí. Zároveň přichází v rámci čtyřdobého metra větší důraz na první dobu.

Autor již tradičně používá mnoho doškálných, chromatických i melodických tónů a sekvencí. Od taktu 33 pohyblivější fantazijní část skladby opět zvolňuje zároveň s pomalu diminuovanou dynamikou. V části c (v taktech č. 36 - 51) začíná více pracovat s vedením středního hlasu, který tvoří vrchní tóny levé ruky, jejichž nedostatečné vyzdvižení může udělat celou tuto část nevýraznou. S následujícím poměrně krátkým crescendem v taktu 43 se mění pulzace levé ruky (takty 44 - 47), která společně s pravou rukou vynáší každou ze čtyř dob taktu a není tedy již chápána ve skupinkách po šesti, ale po třech. Poté následuje akordové zastavení, které prokládají dva „lisztovské“ běhy (takty 48 - 51), které končí v původní pulzaci levé ruky. Ještě před závěrečným uvedením hlavního tématu nastává díl d (v taktech č. 52 - 66). Zde se vyskytuje mohutná gradace do taktu 55 používající sekvencí od taktu 56 a ke svému závěru od taktu 62 dlouhou prodlevu na dominantě, než v závěrečném a tempu dojde v tak dlouho očekávanou toniku.

Uvedení hlavního tématu (v taktech č. 67 - 81) není reprízou, ale spíše kodou, která používá hlavu tématu, uklidnění celého závěru směřuje k opakovanému plagálnímu uzavření celé skladby.

16 - b moll - Adagio

Kontrastem předchozímu fantazijně virtuóznímu preludiu je následující v tónině b moll, které Blumenfeld předepisuje hrát v pomalém tempu a téma přednášet velmi zpěvně a výrazně. Toto preludium značně připomíná sazbou Rachmaninovovo *Preludium* č. 10 op. 23.

Celá skladba je v dvoučtvrtěovém taktu a díl a (v taktech č. 1 - 19) začíná dvojím uvedením hlavy tématu v levé ruce, přičemž pravá ruka jej doprovází velmi úsporně (zpočátku jen dvěma hlasy). Téma je v taktech č. 1 - 8 a po ní následuje opět počáteční hlava tématu. Od taktu 9 se téma rozvíjí a zároveň přibývá počet hlasů. V této druhé frázi přechází

od taktu 13 melodie nejprve do tenoru a poté od taktu 16 do sopránu, kde však není tak výrazná a spíše kadenčně uzavírá první část skladby.

S pokynem a tempo začíná část a^1 (v taktech č. 20 - 31), která stále zpracovává totéž téma. Přidává však basovou, vesměs prodlevovou linku v taktu 22 a tři až čtyřhlasým doprovodem pravé ruky nechává fakturou gradovat celou skladbu až do části b (v taktech č. 32 - 54). Ta začíná převzetím tématu do sopránu, kdy je zpracovávána jeho dvoutaktová hlava. Ke konci každého dvojtaktí zrychluje pulzaci šestnáctinový pohyb levé ruky (v taktech č. 33, 35, 37, 39, 41 a 43), který dává dále prostor pro pomalou gradaci. Tento model levé ruky se v taktu 44 stává primárním a mizí i téma. Blumenfeld dále zhudebňuje na 10 taktů již jen tento model, který harmonizuje pravá ruka častými, a to i dvojitými průtahy.

Harmonickým vyvrcholením je pak v taktu 54 chromatický dvojitý průtah do dominanty v osmém taktu od konce, kde soprán v oktávě chromaticky stoupá ke kvintě akordu, přičemž nóna tradičně klesá do oktávy. Až v druhé fázi rozvodu postupuje kvarta do tercie a původní, velmi málo tonální, akord začíná dávat smysl. Závěrečným zklidněním preludia je koda (v taktech č. 55 - 61), která využívá hlavy tématu a končí opět plagálním spojem S^{+2} do T.

17 - As dur - Allegro

Celé sedmnácté preludium je zajímavé svým neustále posunutým důrazem melodie na každou třetí notu kvintol, které jsou v pravé ruce na každé době čtyřdobého preludia. Zbytek kvintoly tvoří doprovod a levá ruka naproti tomu hraje v pravidelných osminách a svým basovým tónem na začátku každého taktu, spolu s autorem předepsaným důrazem, dává důrazy těsně před melodií v sopránu. Tím vzniká metrické posunutí pravé ruky těsně za ruku levou, které trvá po celou dobu skladby a zpestřuje či znesnadňuje její průběh. O co více je celá skladba obohacena metrickou nejasností, tím méně je prudký harmonický vývoj.

Toto preludium začíná uvedením čtyřtaktového tématu v dílu *a* (v taktech č. 1 - 16). Jakmile si posluchač na rytmickou nejasnost zvyká v průběhu skladby, udržuje Blumenfeld jeho pozornost rychlejším harmonickým vývojem tvořeným sekvencemi v díle *b* (v taktech č. 17 - 24). Téměř vždy stoupající levá ruka mění svoji úlohu, kdy první ze čtveřice tónů je zadržený a poslední se vrací zpět k tónu, který je v rámci čtveřice druhý. Zadržovaný basový tón (první ve čtveřici) chromaticky klesá až do části *a*¹ (v taktech č. 25 - 32). Zde je patrná zpětná modulace do *As dur*, kde se autor nejprve zastaví na tónickém kvartsextakordu v taktu 25 a srze průtah v dominantní septakord v taktu 27 dovede do tóniky.

V části *c* (v taktech č. 33 - 37) se objevuje začátek sopránového tématu, levá ruka nabývá klesající charakter a celý tok závěrečně klesá. Ještě před koncem vyzdvihne skladatel melodii v levé ruce, kde se nachází část s písmenem *d* (v taktech č. 38 - 45). Ještě v taktu 40 dojde k zajímavému harmonickému jevu, který sice zní mediantně, avšak jeho funkční postup: alt *D* a *T*⁶⁴ napovídá jinému odůvodnění pestrosti tohoto místa. Jakkoliv se Blumenfeld v dosavadním průběhu cyklu snažil závěrečnému spoji *D-T* co nejvíce vyhnout, zde jej uvádí.

18 - f moll - Andante

Toto preludium zaujímá mezi všemi zvláštní místo. V první řadě tím, že má název - *Memento mori* (Pamatuj na smrt). Inspirace tohoto názvu je nejasná, je dokonce možné, že pojmenování dostala skladba až po svém uveřejnění.

Hlavní nosná myšlenka tohoto preludia jenom o dobu přesahuje jeden takt, je tedy otázka, jde-li o téma nebo jen motiv. Díl *a* je dlouhý 9 taktů. Tónina *f moll* podporuje lugubre vyznění celého „chopinovsky“ znějícího motivu, který je uzavřený krátkou kadencí končící na dominantě. Inspiraci v Chopinovi můžeme konkrétně nalézt v girlandách kolem akordických tónů a přírazech na lehké doby. Tento motiv

(v taktech č. 1 - 2) je zpracováván v celé skladbě zprvu jednohlasně v taktu 1, později v oktávách v taktu 3.

Další díl *b* (v taktech č. 10 - 19) má prováděcí ráz. Blumenfeld zde pracuje zejména s chromatickými postupy. Zajímavé místo nalezneme v taktu 16, kdy přehodnotí akord na durový třetí stupeň a vyvrcholí koncem 19. taktu durovou dominantou, která evokuje pocit naděje.

Většinou nechává melodii znít bez doprovodu, jen místy jí tonálně ukotvuje (takt č. 19) nebo doprovodí několika po sobě jdoucími akordy, které však jsou často na jiných dobách a tím šestiosminové metrum skladby mírně ztratí na rovnováze. Zejména v části *a* se několikrát objeví zastavení proudu melodie v podobě pomlky, koruny nebo delší noty (ke konci taktů č. 2, 4, 6, 10, 19 a 23), což zní „hloubavě“.

V části *a*¹ (v taktech č. 20 - 29) z doprovodem klesá dynamikou i polohou, což přispívá k „ponuřejšímu“ uzavření celé části.

19 - Es dur - Andante

Devatenácté preludium je výrazně „chopinovsky“ inspirováno girlandy v doprovodných linkách a přesto že je značené ve čtyřčtvrtovém taktu, kompozičně působí spíše dvoupůlovým taktem. Na každou půlovou notu sopránového tématu náleží šestiosminová altová vlnka za harmonického podkladu levé ruky.

Je zde hojně využíváno široké harmonie a tečkovaného (například takt 7) nebo triolového (například takt č. 2, 9) rytmu ke konci taktu, a to zejména v protihlase. Díl *a* (v taktech č. 1 - 16) obsahuje osmitaktové téma, ve kterém můžeme nalézt dvoutaktový motiv půlových hodnot v sopránu. Následuje sekvenční část *a*¹ (v taktech č. 17 - 37), kde Blumenfeld v taktu 25 dosáhne tóniky. Uvede jen hlavu tématu a pokračuje v sekvencích až do místa, kde se vyskytují dva rozklady mollové subdominanty (v taktech 33 - 37). Ve druhém provedení rozkladu se k tomuto akordu připojuje sexta.

S pokynem a tempo začíná část a^2 (v taktech č. 38 - 49), která opět uvádí jen hlavu tématu a ihned postupuje v sekvencích směrem vzhůru. Zajímavé je řešení levé ruky (od taktu 41), kdy je oktavový basový hlas veden ve své vlastní osnově zvlášť.

V taktech 47 - 50 vrcholí skladba mediantními postupy do fortissima (takty č. 50 - 54). Tradičně zklidňující závěr končí spojením durové a později alterované mollové subdominanty za prodlevy tónického Es - tedy S^{+2} do T.

20 - c moll - Allegro furioso

Dvoudobé dvacáté preludium je „lisztovsky“ inspirováno virtuozy, která v tomto případě překonává hlubokost myšlenkovou. Preludium začíná introdukcí (v taktech č. 1 - 4) arpeggiovitým akrodem tonické c moll, běžící po 4 takty. To plní funkci introdukce.

Samotné hlavní téma (v taktech č. 5 - 8) se objevuje v části *a* (v taktech č. 5 - 12) v oktavovém basu. Je výrazné svým tečkovaným rytmem a je doprovázeno šestnáctinovým doprovodem pravé ruky, která zvýrazňuje těžkou a polotěžkou dobu přidáním osminové noty do sopránu.

Osmitaktové téma je zastaveno mezihrou (v taktech č. 13 - 16) odpovídající na introdukci neustálým arpeggiem, zde však směrem nahoru.

Po čtyřech taktech mezihry přichází myšlenkově zcela nový díl *b* (v taktech č. 17 - 23), který přenáší pohyb do levé ruky a téma svěruje v oktávách zpracovanému sopránu. Stejně jako první téma, končí to druhé se začátkem svého osmého taktu a následuje jej mezihra (v taktech č. 24 - 27), rozkládající subdominantu a zvýrazňující jednotlivé tóny akordu. V tom je tato mezihra harmonicky adekvátní introdukcí. Mezihra je tektonicky ambivalentně rozvedena do dílu *c* (v taktech č. 28 - 35), který je zpracován podobně, jako *b*, je však při stejném rozsahu fantazijnější a rytmicky méně stereotypní.

Bez mezhry začíná v dílu a^1 (v taktech č. 36 - 43) opět hlavní téma , které je přesunuto do sopránu, je však lehce poznatelné svým tečkovaným rytmem. Z části *b* a *c* si propůjčuje šestnáctinový běh levé doprovodné ruky. Celou část ukončuje koda (v taktech č. 44 - 56). Ta vrcholí dynamicky i rozsahem až k závěrečnému brilantnímu stupnicovému výstupu ke konečné tónice v c moll.

21 - B dur - Andante tranquillo

Čtyřčtvrtové preludium je obdobou romantické etudy k uvolnění pravé ruky. V části *a* (v taktech č. 1 - 19) se nachází v taktech 1 - 8 hlavní téma výrazně cantilenového charakteru, má stoupavou hlavu a začíná hned s prvním akordem v levé ruce, který je v tenoru.

Pod tímto tématem je jednoduchá harmonizace akordy v celých, půlových, výjimečně i čtvrtových hodnotách. Pravá ruka naplňuje každou dobu triolou, která je vždy akordem, samostatným tónem a opět akordem, ve druhé trojici přesně naopak atd. Harmonie je poměrně čitelná, používá mimotonálních dominant, pro dramtizaci mediant, nebo alterací.

Po osmi taktech začíná téma znovu, je však jinak rozvedeno i jinak harmonizováno, je také o 4 takty delší. Část *b* (v taktech č. 20 - 27) má prováděcí charakter a graduje harmonicky prudším průběhem i dynamikou.

Po osmi taktech se navrácí k hlavnímu tématu a^1 (v taktech č. 28 - 36), které je provedeno nejprve ve své původní podobě, později se rozvine do kody (v taktech č. 37 - 46).

Celá koda je zajímavá změnami tónorodu tónického akordu a končí plagálním spojem.

22 - g moll - Allegro

Stejně etudového charakteru jako preludium přecházející, je dvacáté druhé tříčtvrťovém taktu. Začíná dílem *a* (v taktech č. 1 - 16), která nese téma v taktech 1 - 8. To je zpracováno tak, že jej vede na každou ze tří dob nejprve vysoký tenor, a následujících dvou šestnáctinách soprán. Levá ruka doprovází osminovým pulsem širokou harmonií rozloženými akordy. Preludium procvičuje uvolněnost pravé ruky.

Stejně dlouhá je část *b* (v taktech č. 17 - 32), která je strukturou zpracovaná zcela identicky, nese však novou melodickou linii zpočátku v tónině paralelní.

Poté nastupuje znovu hlavní téma, ale rytmicky je zajímavě o jednu šestnáctinu předsunuto, jinak harmonizováno a jinak se rozvíjí. Je tedy označeno *a*¹ (v taktech č. 33 - 52). Tato část je zároveň vyvrcholením celé skladby, také ke svému závěru dimинуuje a dovádí skladbu ke kodě (v taktech č. 53 - 58), která je kontrastní svou ryze akordickou sazbou.

23 - F dur - Allegro

Struktura předposledního dvoudobého preludia je velmi podobná dvacátému preludiu. Díl *a* (v taktech č. 1 - 18) začíná tématem (v taktech č. 1 - 8), který však není v basu, ale obdobně zpracované jako v preludiu s číslem 21. Tedy tenorové téma s akordickým podkladem ve spodních hlasech, které můžeme chápat jako periodu po čtyřech taktech. Na každou dobu sestupný doprovod pravé ruky je opět zvýrazněn na každou polovinu doby sopránově přidanou tercií.

Samotné téma je na hranici motivu čtyřtaktové a dvakrát se opakuje (s výjimkou posledního tónu). Zpočátku tónické uvedení v F dur se mění v d dorskou tóninu, což s použitím velké sexty a mollové dominanty zní exoticky.

Nové uvedení tématu přichází s dílem a^1 (v taktech č. 19 - 31). Začíná stejně jako úvod, místo do paralelní tóniny směřuje do subdominantní B dur. Se stejnou hlavou tématu pracuje i díl b (v taktech č. 32 - 39). Zpracování je však v terciích, stále na tónice.

Ve 40. taktu začíná koda (v taktech č. 40 - 48), vrcholí k závěrečnému osminovému střídání tónického akordu a přidané samostatné sexty.

24 - d moll - Presto

Poslední preludium je vrcholem celého cyklu a vyžaduje svou virtuózní interpretovanou technickou vyzrálou. Na menších úsecích je poměrně členitě formálně komponované.

V každé ze dvou dob se v pravé ruce většinou nacházejí akordy v rytmu osminových triol. Basové téma je situované v basu a převládá v něm čtvrtkový puls.

První téma je osmitaktové a začíná dílem a (v taktech č. 1 - 8). Nejdříve je první dvojtaktí opakováno, stejně tak to druhé. Zajímavé je, že až od čtvrtého taktu je rozpoznatelná tónina d moll. Modulační část b (v taktech č. 9 - 12) má dvě dvojtaktí a ve stejném rytmu se pokaždé jinak rozvíjí.

Díl c (v taktech č. 13 - 20) chromaticky vzestupně graduje, jeho první čtyřtaktí se následně opakuje o oktávu výš a přechází ve fff mezivětu (v taktech č. 21 - 28), která na svém konci přechází do rytmu čtyřosminového, čímž naruší svůj běh a zpomalí puls před nástupem dílu a^1 (v taktech č. 29 - 36).

S malými obměnami se opakují díly a^1 , b^1 (v taktech č. 37 - 40) a c^1 (v taktech č. 41 - 48) s mezivětou (v taktech č. 49 - 58) velmi podobnou té první.

Po druhé je však více rozvita a končí kodou (v taktech č. 59 - 70), obsahující ztrojené oktávové rozklady, na které navazuje stupnicová pasáž čtyř oktáv a závěrečný akord d moll. Celé toto preludium je značně

dynamicky naddimenzováno a samostatně může vyznít až nepatřičně monotónně hlasitě. Jako závěr celku dvaceti čtyř preludií je to však zcela pochopitelné vyvrcholení.

Závěr

Felix Blumenfeld očividně nepatřil mezi skladatele, kteří byli výrazně progresivní, to ovšem neubírá na jeho kvalitách. Blumenfeld získal akademické vzdělání na konzervatoři v Petrohradě, kde studoval kompozici u Nikolaje Andrejeviče Rimského - Korsakova a klavír u Alexandra Steina. Proslavil se jako dirigent v Mariínském divadle v Petrohradě a byl také významným pedagogem jak na Petrohradské, tak na Moskevské konzervatoři. Blumenfeldovo dílo tvoří základní tři pilíře stojící na tvorbě vokální, orchestrální a klavírní. Největší podíl však zaujímají klavírní kompozice převážně ve formě etud, variací, nokturn, preludií, mazurek, impromptů, fantazií, sonát a suit. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří 24 preludií op. 17, která se jako celek i jednotlivě stala velmi populární. Op. 17 byl v Rusku poprvé publikován roku 1895, poté byl vydán v Evropě, ale také se objevil v klavírních sbírkách ve Spojených státech.

Blumenfeld ve svých preludiích často používá dynamické gradace, které jsou typické svým velkolepým vyvrcholením a náhlým přechodem do závěrečného zklidnění. Tento jev se promítá i v narůstající sazbě, která jeho dynamiku podporuje. Po formové stránce v 24 preludiích často vyskytují díly *a*, *b*, *a*¹ a koda, Skladatel nejprve uvádí témata, poté s nimi pracuje nebo rozvádí novou myšlenku, po které se vždy částečně navrácí do hlavního tématu, které uzavírá koda. Zajímavá jsou místa harmonických zvrátů, ve kterých Blumenfeld používá velmi často mediantních spojů, alterací a akordů chromatické terciové příbuznosti. V závěrech uplatňuje plagální spoj subdominanty s tónikou, který harmonicky dramatizuje ještě vloženou mollovou subdominantou.

Klavírní interpret v celku 24 preludií Felixe Blumenfelda ocení rozmanitost nálad od ponurých až po velmi dramatické. Dílo klade nárok na rozpětí prstů, tudíž je určeno pokročilejším hráčům, avšak tento požadavek je usnadňován arpeggiovými rozklady akordů. Všichni ruští skladatelé pozdně romantického období znali Chopinovo dílo a Felix

Blumenfeld nebyl výjimkou. Inspiraci našel nejen v tonálním řazení, ale i ve vedení melodie. Po této stránce můžeme objevit shody v díle Chopina například v jeho *Preludiu e moll* op. 28 a stupnicových běhů ve *Fantazii impromptu cis moll* op. 6. V preludiu 19 také můžeme nalézt ozdobné girlandy, které Chopin velmi často používal. O něco později než Blumenfeld, napsal svá preludia Rachmaninov. Ten se nechal inspirovat Blumenfeldovým dílem hlavně v rámci sazby. Například jeho *Preludium* č. 10 op. 23 je velmi podobné Blumenfeldovu *Preludiu* č. 16 v melodii levé ruky a sazbou ruky pravé. Podnět k vytvoření *Preludia* č. 6 op. 23 dal Rachmaninovovi podle vedení hlasu v levé ruce Blumenfeld i svým *Preludiem* č. 5.

I když je Felix Blumenfeld v odborné literatuře téměř zapomenutým skladatelem, jeho díla jsou dodnes oblíbená jak mezi interprety, tak u posluchačů. Ve své tvorbě se vyrovnal mnohem známějším skladatelům své doby a jeho odkaz by si zasloužil více pozornosti.

Resumé

Předkládaná práce se věnuje analýze *24 preludií* op. 17 ruského skladatele Felixe Blumenfelda (1863 – 1931). Vzhledem k tomu, že Felix Blumenfeld je v české hudební literatuře zmiňován jen minimálně a velmi stručně, věnuji se zde také jeho životu a dílu. Na tuto část navazuje kapitola, kde pojednávám o ruské klavírní hudbě druhé poloviny devatenáctého a počátku dvacátého století, s důrazem na socio - kulturní kontext a nástin prostředí, ve kterém ruští skladatelé dané doby tvořili svá díla. Preludia analyzuji z hlediska formy, harmonie a sazby. Práce je doplněna o notový materiál a fotodokumentaci Felixe Blumenfelda.

Summary

The present work is devoted to the analysis of 24 Preludes, Op. 17 Russian composer Felix Blumenfeld (1863-1931). Due to the fact, Felix Blumenfeld is in Czech musical literature mentions only minimal and very briefly, also I devote his life and work. This chapter follows the part, where I discuss the Russian piano music of the late nineteenth and early twentieth century, with emphasis on the socio - cultural context and outline the surroundings in which Russian composers of the time composed their works. Preludes analyze in terms of form, harmony and rates. Work is completed on note material and photographs of Felix Blumenfeld.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Analyse der 24 Präludien Op. 17 des russischen Komponisten Felix Blumenfeld (1863-1931). Angesichts dessen, dass Felix Blumenfeld in der tschechischen musikwissenschaftlichen Literatur nur marginal erwähnt wird, widme ich mich ebenfalls seinem Leben und Werk. Diesem Teil schliesst sich das Kapitel über die russische Klaviermusik der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, welches auf den Socio - kulturellen Kontext und auf das Milieu, in welchem die Komponisten ihre Werke schufen, ausgerichtet ist, an. Die Präludien analysiere ich aus dem Blickfeld der Harmonik, der Form und des Klaviersatzes. Die Arbeit ist um das Notenmaterial und die Fotodokumentation von Felix Blumenfeld ergänzt.

Soupis pramenů a literatury

ASAFJEV, B., „K 100 - letiju so dnja rožděnija F. M. Blumenfelda“ (Ke 100. výročí narození F. M. Blumenfelda). Moskva.1963. no.4.

BARENBOIM, L., *Forėpiano-pedagogičeskie principy F.M. Blumenfelda* (Fortepiano – pedagogické principy F. M. Blumenfelda). Moskva a Leningrad. 1964.

ČERNUŠÁK, G., *Dějiny evropské hudby*. 5. dopl. vyd. Praha: Panton, 1974.

DAVIS, R., *The Beauty of Belaieff*. Ohio: Gclef Publishing. 2008. ISBN 1-9059-1214-5. [online]. Dostupné z WWW: <http://beautyofbelaieff.com/samples/Blum.pdf>

EINSTEIN, A., *Hudba v období romantizmu*. Bratislava: OPUS, 1989. ISBN 80-7093-003-9

Genrich Nejgauz. Vospominanija. Pisma. Materialy. (Heinrich Neuhaus. Vzpomínky. Dopisy. Materiály.), Moskva. 1992.

HRČKOVÁ, N., *Dějiny hudby. VI, Hudba 20. století (1)*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group - Ikar, 2006. ISBN 8024908085.

CHURSINA, Z., *Vydajuščijesja pedagogi - pianisti Kievskoj konservatorii* (*Vynikající pedagogové Kijevské konzervatoře, 1917-1938*). Kijev. 1990.

KELDYŠ, J. V., *Istorija rusckoj muzyki*. tom. 3. Moskva, 1954.

LAPŠIN, I., *Ruská hudba: profily skladatelů*. 1. vyd. Praha: Za svobodu, 1947.

LYNN, M. S., *Harmony and Discord: Music and the Transformation of Russian Culture life*. FINCHER, J. F. (ed.). New York: Oxford University Press 2011. ISBN 978-0-19-973526-6

MOOZSER, R. A., „*Vospominanija o F. M. Blumenfelde*“ (Vzpomínky na F. M. Blumenfelda), *Muzikalnoe ispolnitelstvo*, vi, ed. G. Ya. Edelman. Moskva. 1970.

RASTOPČINA, N., *F. M. Blumenfeld*. Leningrad, 1975.

SMIRNOVA – ISKANDER, A., *O tech, kogo pomnju*. (O těch, kteří pamatují.). Leningrad, 1989.

ŠVANKMAJER, M., *Dějiny Ruska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995. ISBN 80-7106-216-2

Slovníkové encyklopedie

BARUTČEVA, E., *Blumenfeld, Feliks*. in. BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. vyd., Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000.

BLUME, F., FINSCHER, L. (eds.) in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. vyd., Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000.

BRAUN, J., *Blumenfeld, Felix*. in: SADIE, S. (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove. 2001.

CAMPBELL, S., *Glazunov, Alexandr Konstantinovič*. in. BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000.

DALHAUS, C., (ed.) *Riemann Musik - Lexikon: Ergänzungsband. Personenteil A-K*, 12 vyd. Mainz: B. Schott's Söhne, 1972. ISBN 978-3-7957-0013-3.

DAVIS, R., *Belyayev, Mitrofan Petrovich*. in: SADIE, S. (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove 2001.

EGGEBRECH, H. DALHAUS, C. (ed.) *Brockhaus Riemann Musiklexikon. Erster Band, A-D*. 3. vydání. Mainz: Schott; München: Piper, 1990. ISBN 3-7957-8396-8.

FLAMM, CH., *Ljadov, Anatolij Konstantinovič*. in. BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000.

FLAMM, CH., *Blumenfeld, Feliks*. in: BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 2. vyd., Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000.

FLAMM, CH., *Metner, Medtner, Nikolaj Karlovič*. in. BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000.

FLAMM, CH., *Rachmaninov, Sergej Vasil'evič*. in. BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000.

FLOROVA – WALKER, M. *Russian federation: Art music. Music education.* in SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* New York: Grove 2001.

GARDEN, E., *Five, The.* in: SADIE, S. (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* New York: Grove 2001.

GAUB, A., *Kjui.* in. BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000.

GAUB, A., *Ljapunov, Sergej Michajlovič.* in. BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000.

GRÖNKE, K., *Rubinštejn, Anton Grigor'evič.* in. BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000.

HERZFELD, F., *Ullstein Lexicon der Musik.* 5. vyd. Frankfurt am M.: Ullstein, 1971.

KOHLHASE, T., *Čajkovskij, Peter Iljič.* in. BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000.

LOBANOVA, M., *Skrjabin, Alexandr Nikolaevič.* in. BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000.

REDEPENING, D., *Balakirev, Milij Alexejevič.* in. BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik.* Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000.

REDEPENNING, D., *Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič*. in. BLUME, F. FINSCHER, L. (eds.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler. 2000.

SADIE, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Grove 2001.

SMOLKA, J. (ed.). *Malá encyklopedie hudby*. 1. vydání. Praha: Supraphon, 1983. ISBN 02-184-83.

VIGNAL, M. (ed). *Dictionnaire de la musique: la musique des origines a nos jours*. Paris: Larousse, 1994. ISBN 2035113148.

Notové prameny

Noty *24 Préludes* op. 17 Felixe Blumenfelda

Noty *Complete preludes and etudes tableaux* Sergeje Rachmaninova

Internetové zdroje

WRIGHT, D., *Felix Mikhailovich Blumenfeld*. in: *Classical-Composers*. [online]. [cit. 11. dubna 2013]. Dostupné z WWW: <http://www.classical-composers.org/comp/blumenfeld>

YOUTUBE.CZ. *Felix Blumenfeld complete Preludes & Impromptus (Thomson)*. [online]. [cit. 18. ledna 2013]. Dostupné z WWW: http://www.youtube.com/watch?v=AmBb8_mOM18

Anotace

Jméno a příjmení: Lukáš Pecháček

Název katedry a fakulty: Katedra muzikologie, Filozofická fakulta

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

Rok obhajoby: 2013

Název práce: Analýza 24 preludií op. 17 Felixe Blumenfelda.

Název práce v angličtině: Analysis of the 24 Preludes op. 17 Felix Blumenfeld.

Anotace práce: Stěžejní částí bakalářské práce je analýza 24 preludií op. 17 Felixe Blumenfelda (1863 – 1931). Práce také přibližuje skladatelův život a jeho dílo. Na tuto část navazuje kapitola o ruské klavírní hudbě druhé poloviny devatenáctého a počátku dvacátého století. Práce je doplněna o notový materiál a fotodokumentaci Felixe Blumenfelda.

Klíčová slova: Felix Blumenfeld, 24 preludií op. 17, analýza hudebního díla, život a dílo Felixe Blumenfelda, ruská klavírní tvorba 2. pol. 19. a poč. 20. stol.

Anotace v angličtině: The main part of the thesis is an analysis of 24 Preludes, Op. 17 Felix Blumenfeld (1863-1931). The work also brings the composer's life and his work. This part is followed by a chapter on the Russian piano music of the late nineteenth and early twentieth century. Work is completed on sheet music and photographs of Felix Blumenfeld.

Klíčová slova v angličtině: Felix Blumenfeld, 24 Preludes op. 17, analysis of musical works, life and work of Felix Blumenfeld, Russian Piano Music 2nd half of the 19th and early 20th century.

Přílohy vázané v práci: obrazová příloha, notová příloha *24 preludií op. 17*

Rozsah stran: 57

Jazyk práce: čeština

Přílohy

Podobizny Felixe Michajloviče Blumenfelda



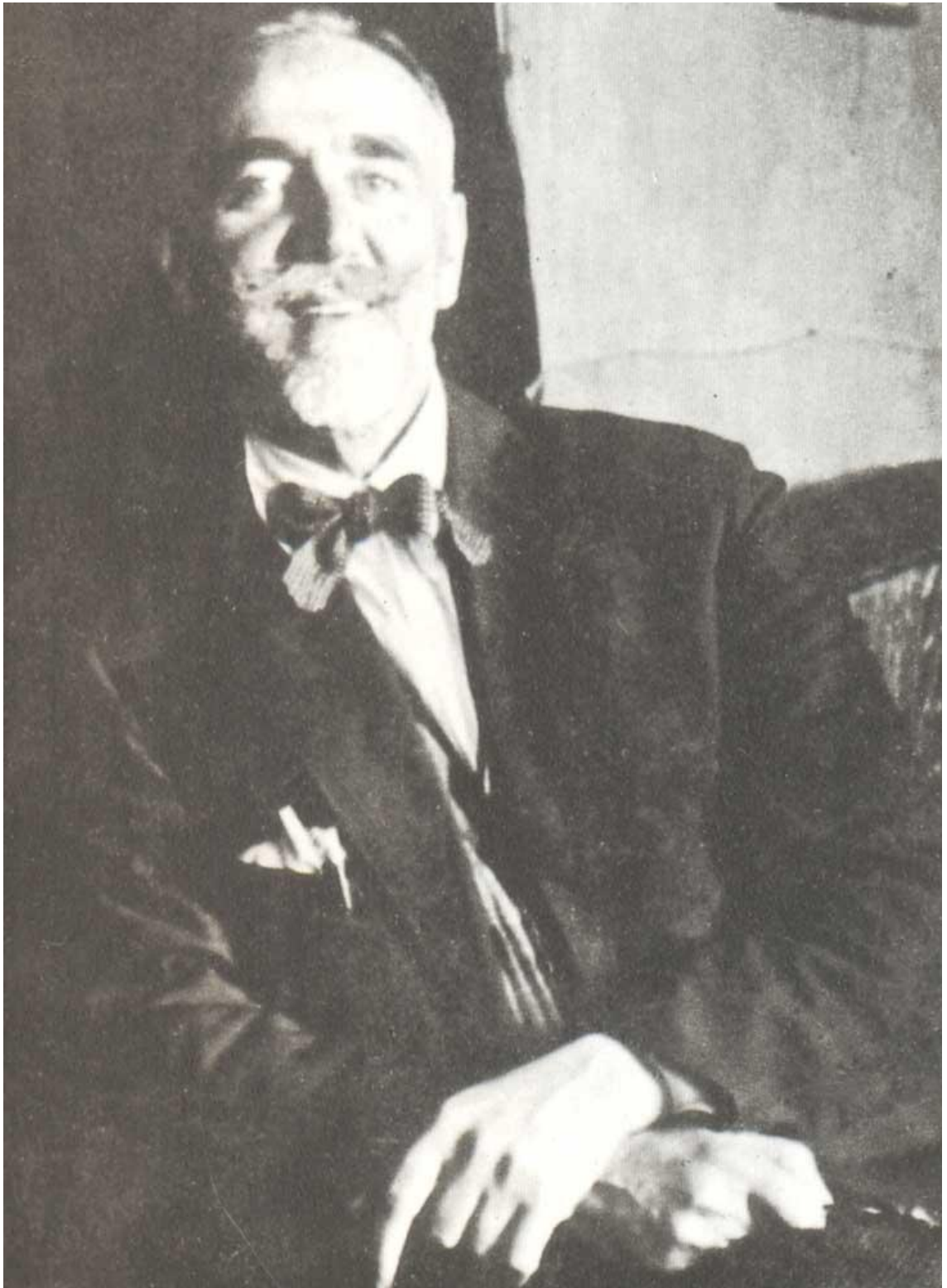
Podobizna č. 1



Podobizna č. 2



Podobizna č. 3



Podobizna č. 4

F. BLUMENFELD

PREAMBULES

DANS TOUS LES TONS

pour **PIANO**

PRELUDE.

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 1.

1. Andante religioso. (♩ = 60.)
sempre p e molto legato

marcato il tema

mf pp

il basso poco pronunciato
sonore p pp ppp

PRÉLUDE.

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 2

Allegro agitato. (♩. = 80.)

2.







First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a supporting line with half notes. The key signature has one sharp (F#). The tempo/mood marking is *p sempre più agitato e cresc.* and the articulation marking is *marcato*.



Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a 7-measure rest in the first measure. The tempo/mood marking is *m.d. mf cresc. sempre*.



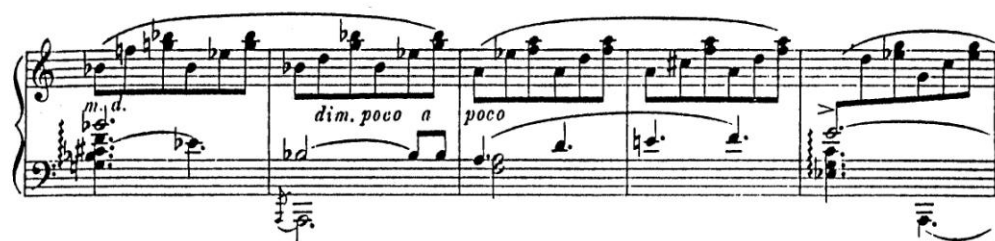
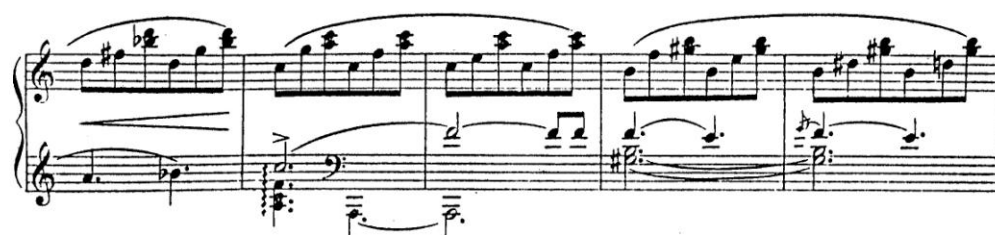
Third system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the supporting line.



Fourth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the supporting line. The tempo/mood marking is *p subito*.



Fifth system of musical notation. The treble staff continues the melodic line. The bass staff continues the supporting line. The tempo/mood marking is *p subito*.



First system of musical notation. The treble staff contains a continuous eighth-note melody. The bass staff features a series of chords, with the instruction *sempre dim.* (always diminishing) written above the notes.

Second system of musical notation. The treble staff continues the eighth-note melody. The bass staff includes a piano (*p*) dynamic marking and a *m.g.* (mezzo-gusto) marking. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Third system of musical notation. The treble staff continues the eighth-note melody. The bass staff features a series of chords, with a *p* (piano) dynamic marking and a *m.g.* (mezzo-gusto) marking. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a continuous eighth-note melody. The bass staff features a series of chords, with a *p* (piano) dynamic marking and a *m.g.* (mezzo-gusto) marking. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a continuous eighth-note melody. The bass staff features a series of chords, with a *p* (piano) dynamic marking and a *m.g.* (mezzo-gusto) marking. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

PRÉLUDE.

Pélic Blumenfeld, Op. 17. N° 3.

3. Allegretto. (♩. 144.)

sempre p e legg.



PRÉLUDE.

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 4.

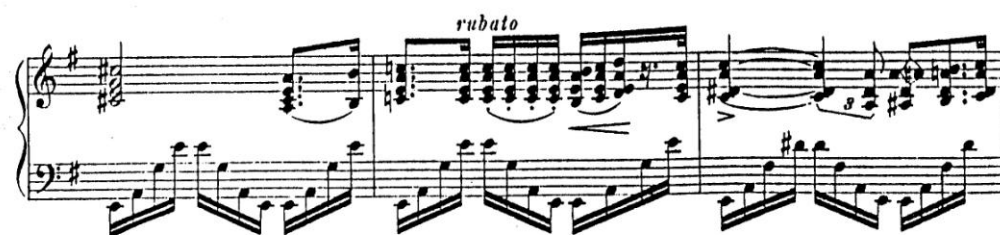
4. Andante. (♩ = 54.)
molto appassionato *il canto poco rubato*

p *mf*

l'accompagnamento ben in tempo



First system of musical notation. The treble clef staff begins with a melodic line marked *cresc.* (crescendo). The bass clef staff features a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) appears in the second measure of the bass staff.



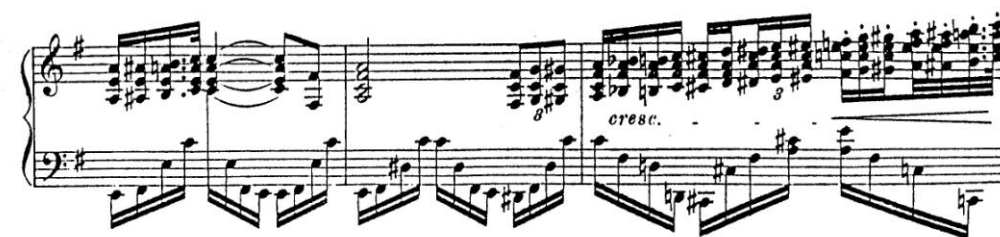
Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a *rubato* marking above it. The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment.



Third system of musical notation. The treble clef staff shows a melodic line with some rests. The bass clef staff maintains the eighth-note accompaniment.



Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with some rests. The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment.



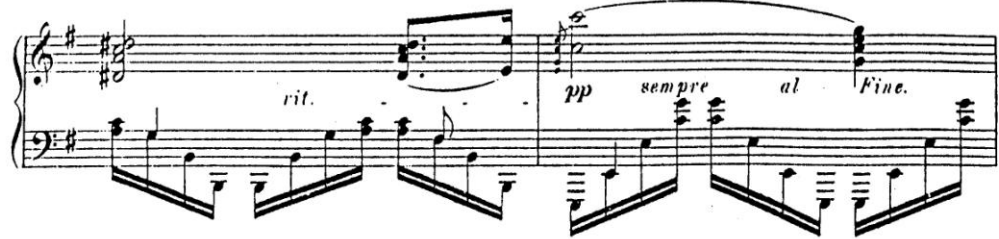
Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a complex melodic line with many notes. The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) appears in the third measure of the bass staff.

ff disperato

poco più mosso

dim. molto

The musical score is written for piano on five systems. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The first system begins with a forte (*ff*) and 'disperato' marking, featuring complex chords and triplets. The second and third systems continue with similar complex textures. The fourth system introduces the marking 'poco più mosso' (a little more motion). The fifth system concludes with 'dim. molto' (diminuendo molto). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

Tranquillo assai.

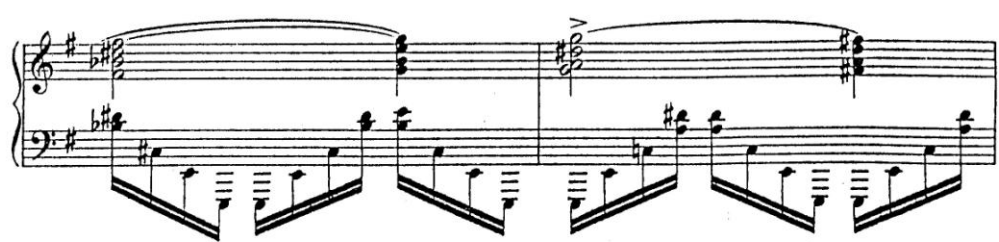
First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the final two measures. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. The tempo marking *Tranquillo assai.* is above the treble staff. The dynamic marking *pp* is below the treble staff. The word *rit.* is written below the bass staff in the first measure. The word *sempre* is written below the treble staff in the second measure. The word *al* is written below the treble staff in the third measure. The word *Fine.* is written below the treble staff in the fourth measure.



Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the final two measures. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. The tempo marking *Tranquillo assai.* is above the treble staff. The dynamic marking *pp* is below the treble staff. The word *rit.* is written below the bass staff in the first measure. The word *sempre* is written below the treble staff in the second measure. The word *al* is written below the treble staff in the third measure. The word *Fine.* is written below the treble staff in the fourth measure.



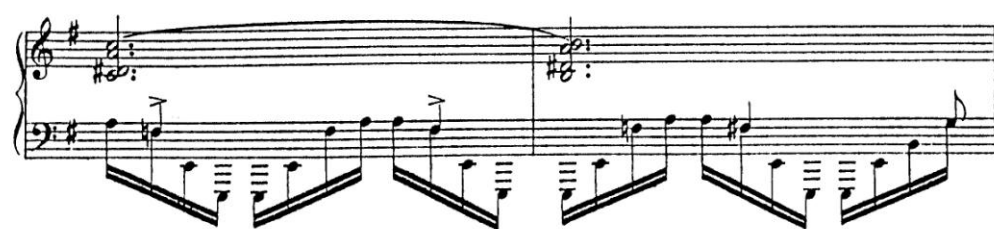
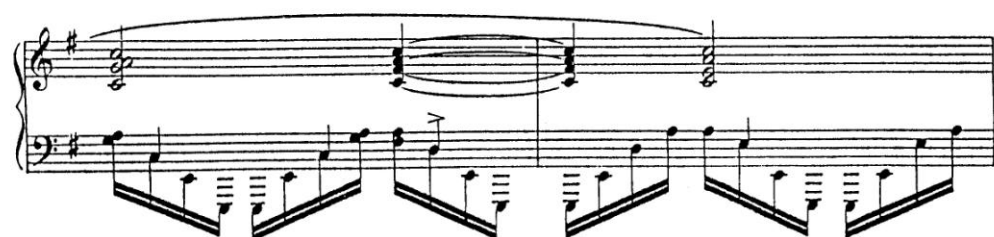
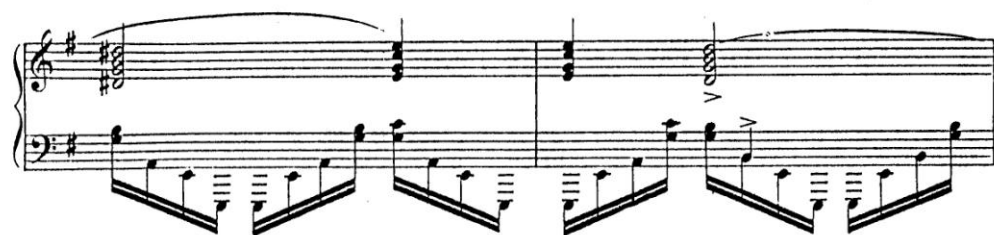
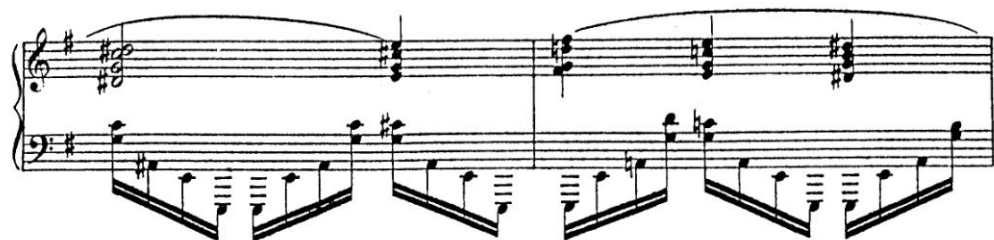
Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the final two measures. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. The tempo marking *Tranquillo assai.* is above the treble staff. The dynamic marking *pp* is below the treble staff. The word *rit.* is written below the bass staff in the first measure. The word *sempre* is written below the treble staff in the second measure. The word *al* is written below the treble staff in the third measure. The word *Fine.* is written below the treble staff in the fourth measure.



Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the final two measures. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. The tempo marking *Tranquillo assai.* is above the treble staff. The dynamic marking *pp* is below the treble staff. The word *rit.* is written below the bass staff in the first measure. The word *sempre* is written below the treble staff in the second measure. The word *al* is written below the treble staff in the third measure. The word *Fine.* is written below the treble staff in the fourth measure.



Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the final two measures. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment. The tempo marking *Tranquillo assai.* is above the treble staff. The dynamic marking *pp* is below the treble staff. The word *rit.* is written below the bass staff in the first measure. The word *sempre* is written below the treble staff in the second measure. The word *al* is written below the treble staff in the third measure. The word *Fine.* is written below the treble staff in the fourth measure.



PRÉLUDE.

Allegretto. (♩. = 84.)

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 5.

5.

The musical score is for a piece titled "PRÉLUDE." by Félix Blumenfeld, Op. 17, N° 5. It is marked "Allegretto. (♩. = 84.)". The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of piano music. The first system includes a piano (p) dynamic and a "rubato" marking. The second system includes a piano (p) dynamic. The third system includes "cresc." and "poco" markings. The fourth system includes a piano (p) dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves.



The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics are indicated by *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). Performance instructions include *cresc.* (crescendo) and *sempre cresc.* (always crescendo). The score shows a progression from a quiet beginning to a more intense and complex texture towards the end.

System 1: Treble staff has a melodic line with eighth notes and slurs. Bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes. Dynamics: *p*.

System 2: Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a more active accompaniment. Dynamics: *p*. Instruction: *cresc.*

System 3: Treble staff has a more complex texture with chords and moving lines. Bass staff has a strong accompaniment. Dynamics: *f*.

System 4: Treble staff has a complex texture with chords and moving lines. Bass staff has a strong accompaniment. Dynamics: *p*. Instruction: *sempre cresc.*

System 5: Treble staff has a complex texture with chords and moving lines. Bass staff has a strong accompaniment. Dynamics: *ff*.

dim. poco a poco

pp

Ad.

dim.

sempre pp una corda e legato

Ad.

Ad.

First system of a musical score in G major. The right hand features a melody with eighth-note patterns, marked with an '8' and a slur. The left hand plays a bass line with eighth notes. A 'Cresc.' (Crescendo) marking is placed below the left hand.

Second system of the musical score. The right hand continues the melody with a slur and an '8' marking. The left hand has rests followed by a descending eighth-note scale. The instruction *p tre corde* is written above the left hand.

Third system of the musical score. The right hand has a long slur over a series of notes, with an '8' marking. The left hand has rests followed by a descending eighth-note scale. The instruction *Più mosso.* is written above the right hand, and *pp non arpeggiato* is written below the right hand.

Fourth system of the musical score. The right hand features a series of chords, with dynamics *sf*, *mp*, and *pp* indicated. The left hand has rests followed by a descending eighth-note scale. The instruction *pp* is written below the right hand.

PRÉLUDE.

Allegro molto $\text{♩} = 152$.

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 6.

6.

f molto energico

p cresc. *f cresc.*

ff *poco rit.* *pesante*

a tempo

ff furioso m.d.

m.d.

m.d.

m.d.

ff dim. poco a

The musical score is written for piano on four systems. The first system begins with a treble clef staff containing a few notes, followed by a bass clef staff with a more complex, rhythmic pattern. Above the first system, the tempo is marked 'a tempo'. Below the first system, the dynamics are marked 'ff furioso m.d.' and 'm.d.'. The second system continues the bass line with similar rhythmic patterns. The third system shows a change in the treble staff, with more sustained chords. The fourth system concludes with a fermata in the treble staff and the dynamic marking 'ff dim. poco a'.



First system of the musical score. It features a grand staff with a treble and bass clef. The bass line is highly active with sixteenth-note patterns. The treble line has a few notes at the beginning and then rests. Dynamics include *mf*, *dim. sempre*, and *staccato sempre*.



Second system of the musical score. The bass line continues with sixteenth-note patterns. The treble line has some chords and rests. A section labeled *Ostin. ad libitum* is indicated with a double bar line and a repeat sign. Dynamics include *mf* and *dim.*



Third system of the musical score. The bass line continues with sixteenth-note patterns. The treble line has some chords and rests. A section labeled *ten.* is indicated with a double bar line and a repeat sign. Dynamics include *mf* and *dim.*



Fourth system of the musical score. The bass line continues with sixteenth-note patterns. The treble line has some chords and rests. Dynamics include *perdendosi*, *ff*, and *f*.

PRÉLUDE.

Allegro vivo. $\text{♩} = 72$.

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 7.

7.

p *leggiere*

mf ma sempre leggiere





First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with a crescendo marking *cresc. sempre* and a dynamic marking *f* (forte).



Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff features a decrescendo marking *dim.* (diminuendo).



Third system of musical notation. The treble clef staff has an eighth rest marking *8*. The bass clef staff has a dynamic marking *p* (piano) and the instruction *leggero staccato* (light and staccato).



Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff has a crescendo marking *cresc.* and a dynamic marking *f* (forte).



Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff has a dynamic marking *f* (forte).

First system of musical notation. The treble clef staff contains a continuous eighth-note pattern. The bass clef staff features a melodic line with a crescendo marking (*cresc. sempre*) and a fermata over the final measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the eighth-note pattern. The bass clef staff has a melodic line starting with an *al* marking and a fermata over the final measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the eighth-note pattern. The bass clef staff has a melodic line with a fermata over the final measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the eighth-note pattern. The bass clef staff has a melodic line with a mezzo-piano (*mp*) marking and a fermata over the final measure.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the eighth-note pattern. The bass clef staff has a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) marking, a crescendo marking (*cresc.*), and a fermata over the final measure.



PRÉLUDE.

Allegro vivo. ♩ = 100.

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 8.

8.

p sempre leggieriss.

8.

p sempre leggieriss.

mf pronunciato il canto

dim.

p

This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 4, 1, 2, 1, 8). Bass clef has a simple accompaniment. Dynamic marking: *p*.
- System 2:** Treble clef continues the melodic line. Bass clef has a more active accompaniment. Dynamic markings: *p* and *pp*.
- System 3:** Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (1, 2). Bass clef has a simple accompaniment. Dynamic marking: *p*.
- System 4:** Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 4, 2, 4, 5). Bass clef has a simple accompaniment. Dynamic marking: *pp* and the word *una*.
- System 5:** Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 4, 2, 4, 5). Bass clef has a simple accompaniment. Dynamic marking: *pp*.
- System 6:** Treble clef has a melodic line with slurs and fingerings (1, 3, 4, 2, 4, 5). Bass clef has a simple accompaniment. Dynamic marking: *pp*.

Performance instructions include *corda al Fine* (System 5), *poco rit.* (System 6), and *meno mosso* (System 6).

PRÉLUDE.

9. **Maestoso.** $\text{♩} = 92.$
marcato assai
f molto energico



This page contains six systems of musical notation for piano. The first three systems consist of two staves each, with complex rhythmic patterns and chords. The fourth system includes performance markings: *pesante* (top staff), *m. g.* (bottom staff), *m. d.* (bottom staff), and *Più mosso.* (top staff). The fifth system includes the markings *sempre cres.* and *al fine*. The sixth system includes *poco rit.* and *pesante*. The page concludes with a double bar line and the word *And.* written vertically.

PRÉLUDE.

Andante. ♩ = 60.

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 10.

10.

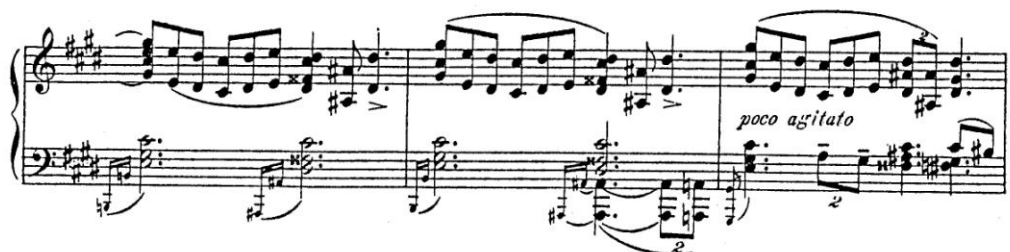
pp *sempre molto legato*
espress.

dim. *pp*

pp *p*

dim.

pp *mf* *pp* *mp cresc.*



PRÉLUDE.

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 11.

11. *Andante con moto. J. 72*
p armonioso

The musical score is written for piano and treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante con moto' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The dynamics are marked 'p' (piano) and 'armonioso' (harmonious). The score consists of five systems of two staves each. The piano part (left hand) has a continuous eighth-note accompaniment. The treble part (right hand) has a melody with various intervals and rests. The score ends with a double bar line and repeat dots.



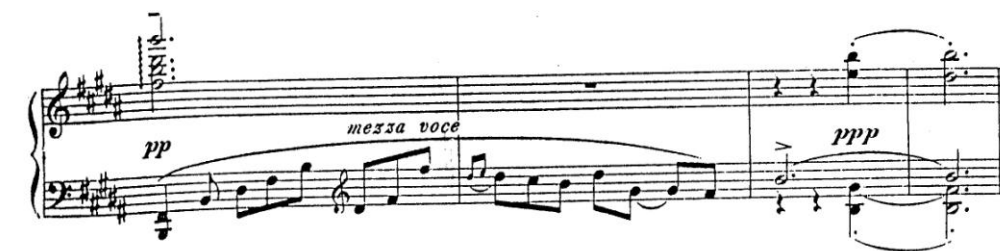
First system of musical notation. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in 3/4 time. The first staff (treble clef) begins with a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The second staff (bass clef) features a continuous eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation. The first staff (treble clef) contains a *p* (piano) dynamic marking, followed by the instruction *subito cresc.* (suddenly crescendo) and then *poco a* (a little more). The second staff (bass clef) continues the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. The first staff (treble clef) features a *poco* (a little) dynamic marking. The second staff (bass clef) continues the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation. The first staff (treble clef) contains a *ff* (fortissimo) dynamic marking, followed by the instruction *molto cantabile* (very slowly and smoothly). The second staff (bass clef) continues the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of musical notation. The first staff (treble clef) contains a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The second staff (bass clef) continues the eighth-note accompaniment. The system concludes with a double bar line.



PRÉLUDE.

Félix Blumenfeld, Op.17. N° 12.

12.

Presto. $\text{♩} = 144.$

pp *mezza voce*

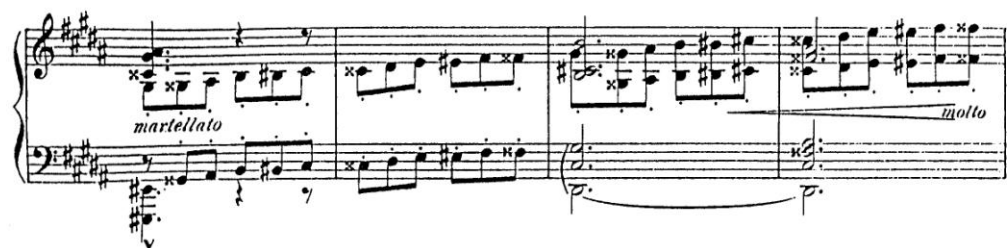
p cresc. *poco* *a* *poco*











PRÉLUDE.

Andantino. $\text{♩} = 120$.

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 13.

13.

*sempre p e molto legato
amoroso ma semplice*

The musical score is written for piano in 3/8 time, key of D major (indicated by two sharps). The tempo is Andantino, with a quarter note equal to 120 beats. The score is numbered 13. The first system includes the tempo and performance instructions: *sempre p e molto legato* and *amoroso ma semplice*. The score consists of five systems of music. The final system ends with the instruction *poco rit.*

a tempo

This musical score is for a piano piece, page 4. It consists of five systems of two staves each. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked *a tempo*. The music features complex, often polyphonic textures with many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast, intricate piece. The first system has a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left. The second system continues this pattern with more complex voicings. The third system shows a more integrated texture. The fourth system includes the marking *cresc.* (crescendo) above the right-hand staff. The fifth system concludes the page with a final, dense chordal texture.



PRÉLUDE.

Andante maestoso e lugubre. $\text{♩} = 50$

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 14.

14. *pp*

pp *cresc. poco a poco* *f*

m.d. *ff*

poco stringendo *mf* *cresc.*



First system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is marked with a forte *f* dynamic. The treble staff contains complex chords and arpeggiated figures, while the bass staff provides a steady accompaniment.



Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass staff. The music is marked with a fortissimo *ff* dynamic. The treble staff has a melodic line with some grace notes, and the bass staff continues the accompaniment.



Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music is marked with a fortissimo *ff* dynamic. The treble staff has a melodic line with some grace notes, and the bass staff continues the accompaniment. The system concludes with the tempo marking *Tempo I.*



Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music is marked with a piano *p* dynamic. The treble staff has a melodic line with some grace notes, and the bass staff continues the accompaniment. The system concludes with the tempo marking *Tempo I.*



Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The music is marked with a piano *p* dynamic. The treble staff has a melodic line with some grace notes, and the bass staff continues the accompaniment. The system concludes with the tempo marking *Tempo I.*

PRÉLUDE.

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 15.

15. *Allegro non tanto. ♩ = 104.*

p *p molto cantabile*



ed espressivo



11

This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system includes a *cresc.* marking. The second system includes a *f* marking. The third system includes a *p* marking. The fourth system includes a *ff* marking. The fifth system includes a *dim.* marking. The sixth system includes a *poco a poco* marking. The notation is written in a standard musical style with a focus on melodic and harmonic development.

cresc.

f

p

ff

dim.

poco a poco

First system of piano music. The right hand features a melody with a long note and a slur. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *cresc.* (crescendo).

Second system of piano music. The right hand continues the melodic line. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* (mezzo-forte).

Third system of piano music. The right hand has a more active melodic line. The left hand continues the accompaniment. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *ff con calore* (fortissimo with passion).

Fourth system of piano music. The right hand features a series of chords. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

Fifth system of piano music. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand continues the accompaniment.

subito, *f* con passione

ff

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for piano (p) and features a treble and bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The score consists of three measures. The first measure has a treble clef and a bass clef. The second measure has a treble clef and a bass clef. The third measure has a treble clef and a bass clef. The score is written in a standard musical notation style with notes, rests, and bar lines.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some chords. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand, with some chords in the right hand. The score is written in a standard musical notation style.

a tempo

p
f tranquillo

di - mi - nu -

- en - do al Fine.

ppp

PRÉLUDE.

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 16.

16. Adagio. $\text{♩} = 72.$

molto cantabile ed espressivo

a tempo

f *p* *pp*

cresc. *dim.*

p *cre - scen - do poco*

la tema in basso poco rubato

a poco

This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for a grand piano, with a treble and bass staff for each system. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4.

The first system begins with the instruction *sempre* and includes a *cresc.* marking. The second system features a *ff* (fortissimo) dynamic. The third system includes the instruction *pesante*. The fourth system contains a series of dynamics: *m.d.* (mezzo-dolce), *ff*, *f*, *p*, and *pp*. The fifth system concludes with *pp* (pianissimo) markings.

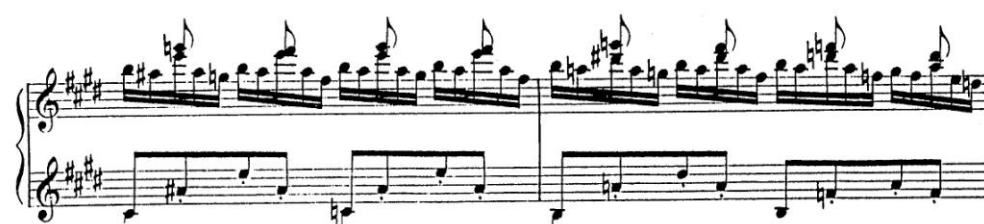
The musical notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines, with some passages marked with slurs and accents. The overall texture is dense and expressive, typical of late 19th or early 20th-century piano music.

PRÉLUDE.

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 17.

17. Allegro. $\text{♩} = 116.$
p e molto leggiero

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature has three flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 116 beats. The dynamics are 'p' (piano) and 'molto leggiero' (very light). The first system is marked with '17.' and 'p e molto leggiero'. The music features a continuous eighth-note melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system includes fingering numbers (2, 1, 2, 1, 2, 1) above the right-hand staff. The piece concludes with a final cadence in the fifth system.



dim. *perdendosi*

p

n.s. sempre staccato

5 2 1 1 2 3 5 3 2 1

This musical score is for a piano and voice piece, page 10. It features six systems of music. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The voice part is written in a single staff with a treble clef. The lyrics are in Italian: "per - den - do - - si". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first five systems are purely instrumental for the piano. The sixth system introduces the voice, with the lyrics "per - den - do - - si". The score concludes with a double bar line and a final chord in the piano part.

dim. *p* per - den - do - - si *pp* *p* *pp*

PRÉLUDE.

Memento mori.

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 18.

18. Andante. $\text{♩} = 76$. *p molto legato* *rit. poco* *a tempo*

rit. poco *espressivo* *p* *a tempo*

pp



First system of a musical score. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The music features a complex, flowing melody in the upper staff with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The lower staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking *m.g.* is present in the lower staff.

Second system of the musical score. It continues the melodic and harmonic development. The upper staff has a more active line with frequent beaming. The lower staff has a more rhythmic accompaniment. A *rit.* (ritardando) marking is visible in the upper staff towards the end of the system.

Third system of the musical score. The tempo marking *a tempo* appears at the beginning. The music shows a crescendo, indicated by a *cresc.* marking. Dynamic markings *sf* (sforzando) and *mf* (mezzo-forte) are present. The melodic line in the upper staff becomes more pronounced.

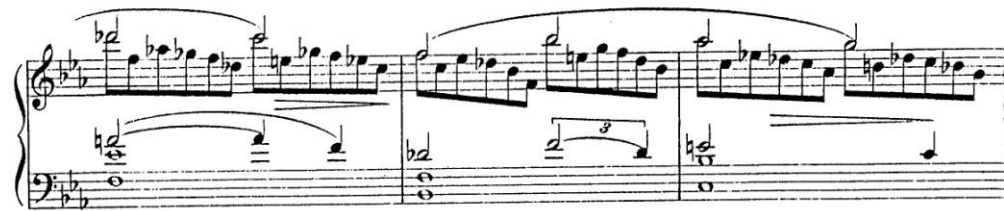
Fourth system of the musical score. The lower staff is marked *p e lugubre* (piano and lugubrious). The music transitions to a *poco rit.* (poco ritardando) section. The system concludes with a *pp* (pianissimo) marking. The overall mood is somber and reflective.

PRÉLUDE.

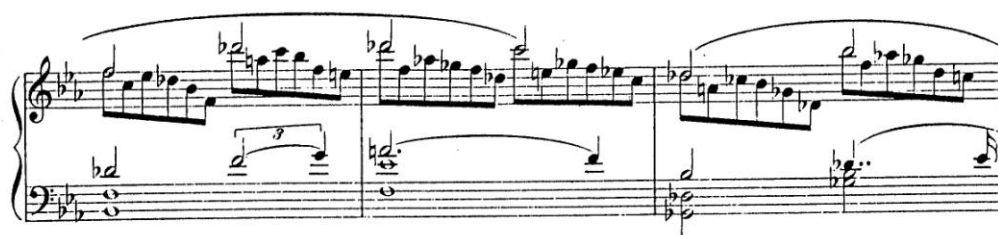
Andante. M. M. $\text{♩} = 80$.
cant. ma dolce

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 19.

19. ^{*)}



*) N. Les $\frac{1}{8}$ notes formant un accord doivent être tenues: 



più p
ten. per Ped.
f
cresc. e stretto

ff
dim. poco ril.

a tempo
mf
cresc. ed string. poco a poco

m.g.

ff



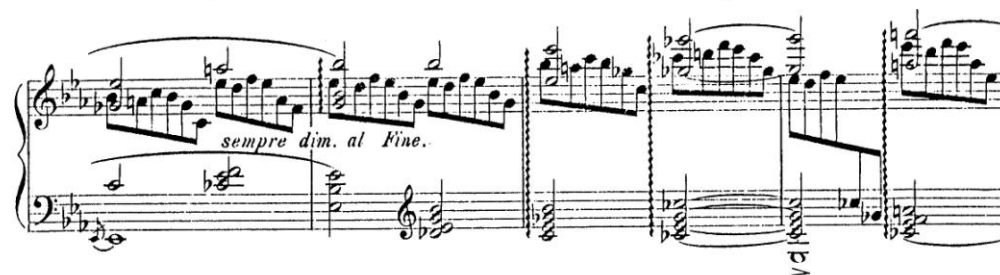
First system of musical notation, featuring a treble and bass staff with complex, rapid sixteenth-note passages in the treble and sustained chords in the bass.



Second system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a *ff sempre* marking. The bass staff has a *ff* marking.



Third system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a *largamente* marking. The bass staff has a *f dim. molto* marking. The system concludes with a *Tranquillo* marking and a *p* dynamic.



Fourth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a *sempre dim. al Fine.* marking. The system concludes with a *pp* dynamic.



Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass staff. The treble staff has a *pp* marking. The system concludes with a *pp* marking.

PRÉLUDE.

Motto: Trübe wird's, die Wolken jagen,
Und der Regen niederbricht,
Und die lauten Winde klagen:
„Teich, wo ist dein Sternenlicht?“

Suchen den erloschen Schimmer
Tief im aufgewühlten See.
Deine Liebe lächelt nimmer
Nieder in mein tiefes Weh!

Lenau (Schifflieder).

Allegro furioso. M.M. $\text{♩} = 120$.

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 20.

20.

The musical score is written for piano and consists of five systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*), a fortissimo (*f*) dynamic, and a decrescendo (*dim.*). The second system starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and a marcato marking, followed by a crescendo (*cresc.*) and the instruction *sempre al.*. The score is characterized by rapid sixteenth-note passages in the right hand and more rhythmic accompaniment in the left hand. The key signature has two flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 2/4.

mp *crese. molto*

ff *m. g.* *dim.* *dim.* *strepitoso*

This page of musical notation consists of five systems of staves. The first system is a grand staff with a bass clef on the left and a treble clef on the right. It begins with a key signature of two flats and a common time signature. The first staff has a *mp* dynamic marking, and the second staff has a *crese. molto* marking. The second system is also a grand staff, with a treble clef on the left and a bass clef on the right. It begins with a key signature of two flats and a common time signature. The first staff has a *ff* dynamic marking, and the second staff has a *m. g.* marking. The third system is a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. It begins with a key signature of two flats and a common time signature. The first staff has a *dim.* marking, and the second staff has a *dim.* marking. The fourth system is a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. It begins with a key signature of two flats and a common time signature. The first staff has a *dim.* marking, and the second staff has a *dim.* marking. The fifth system is a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. It begins with a key signature of two flats and a common time signature. The first staff has a *strepitoso* marking, and the second staff has a *dim.* marking.

- cantabile ed espress.

9



The image displays a page of musical notation, numbered 10, consisting of five systems of staves. The notation is written for piano, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The first system shows a complex texture with multiple voices in both hands. The second system includes dynamic markings: *marcutissimo*, *sempre*, *ff*, *al*, and *Fine*. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system features a prominent bass line with a large slur. The fifth system concludes with a final cadence, marked by a double bar line and a repeat sign.

PRÉLUDE.

Andante tranquillo, $\text{♩} = 72$

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 21.

21.

p armonioso e sempre legato assai
cantabile

poco

dim.

cresc.

The musical score is written for piano and consists of five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

System 1: The first staff begins with a *dim.* (diminuendo) marking. The second staff has a *p* (piano) marking.

System 2: The first staff has a *mp* (mezzo-piano) marking. The second staff has a *mf* (mezzo-forte) marking.

System 3: The first staff has a *p* (piano) marking. The second staff has a *p* (piano) marking.

System 4: The first staff has a *f* (forte) marking. The second staff has a *dim.* (diminuendo) marking. The third staff has a *p* (piano) marking.

System 5: The first staff has a *p* (piano) marking. The second staff has a *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco) marking.



First system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and eighth notes. The bass staff contains a single eighth note followed by a half note. Dynamics include *mf* and *cresc.*. A fermata is placed over the final measure of the bass staff.



Second system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and eighth notes. The bass staff contains a series of chords and eighth notes. Dynamics include *ff* and *dim. molto*. A fermata is placed over the final measure of the bass staff.



Third system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and eighth notes. The bass staff contains a series of chords and eighth notes. Dynamics include *mp* and *pp*. A fermata is placed over the final measure of the bass staff.



Fourth system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and eighth notes. The bass staff contains a series of chords and eighth notes. Dynamics include *p* and *mp*. A fermata is placed over the final measure of the bass staff.

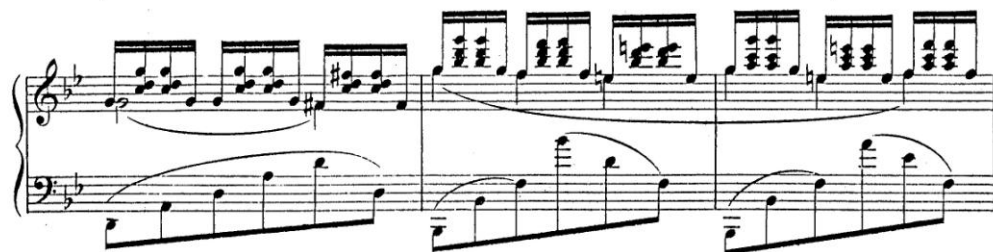
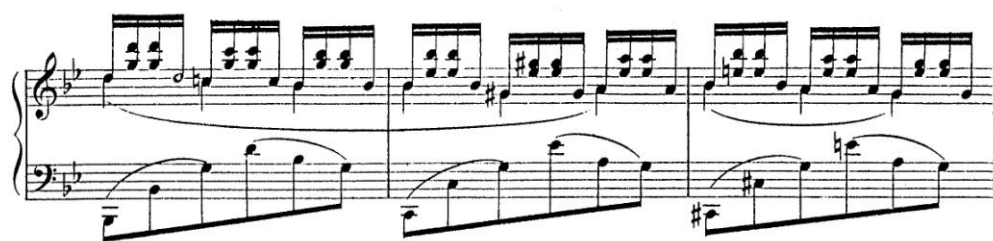
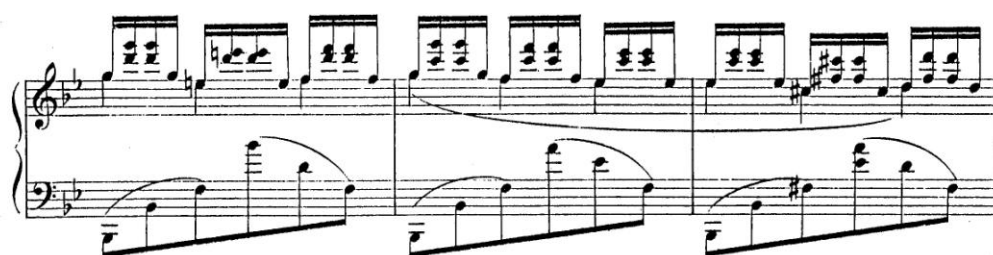
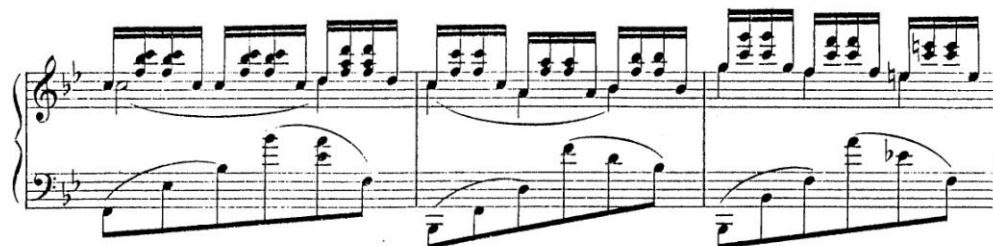
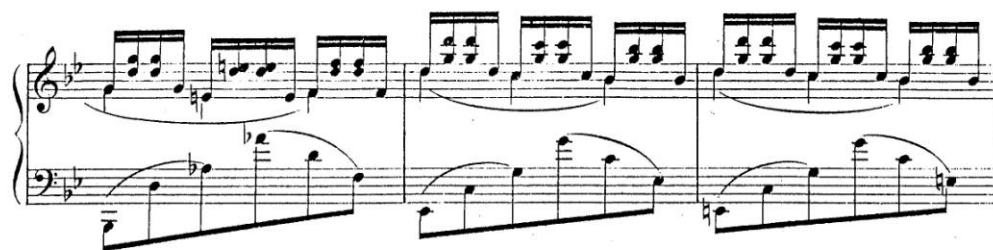


Fifth system of musical notation. The treble staff contains a series of chords and eighth notes. The bass staff contains a series of chords and eighth notes. Dynamics include *pp* and *rit.*. A fermata is placed over the final measure of the bass staff. The system concludes with a double bar line and the marking *m. g.*

PRÉLUDE.

Allegro. $\text{♩} = 126.$ Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 22.

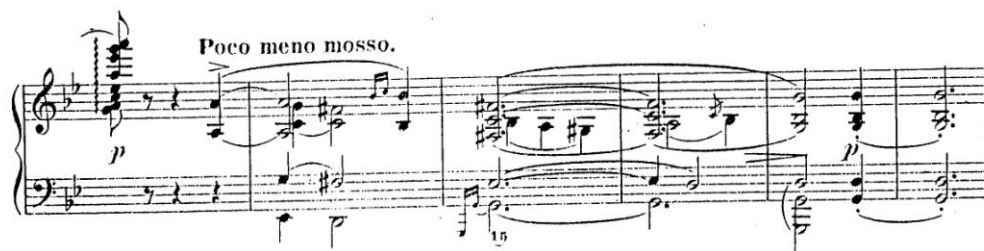
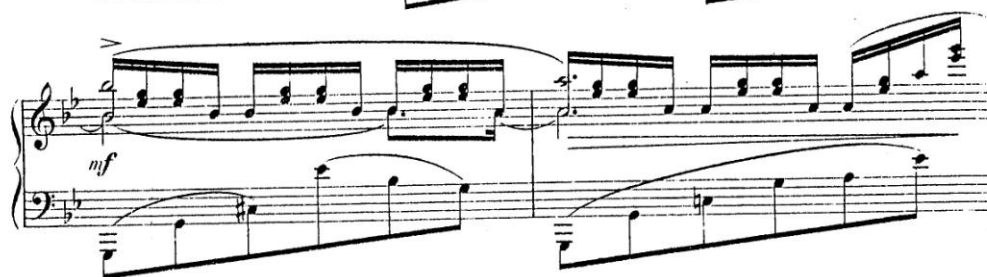
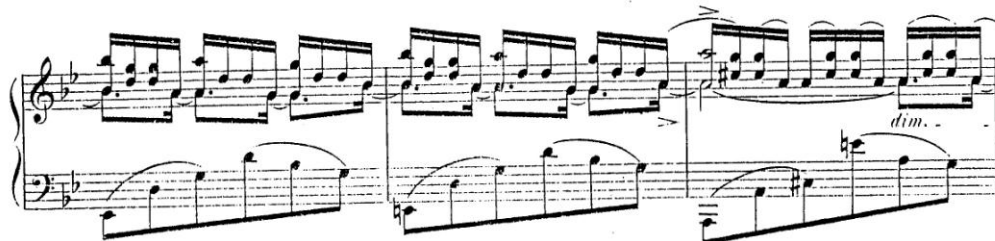
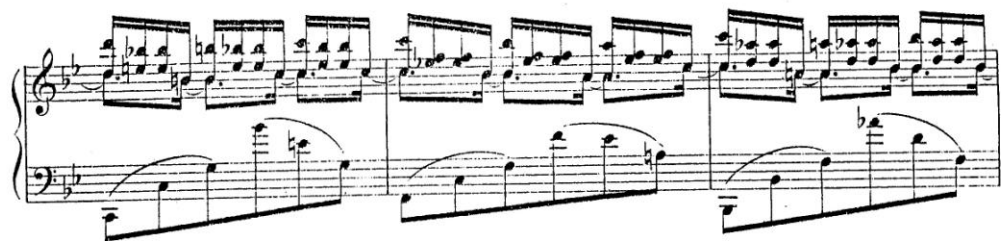
22. *mp*



Ossia

cresc. *ff*

appassionato *simile*



PRÉLUDE.

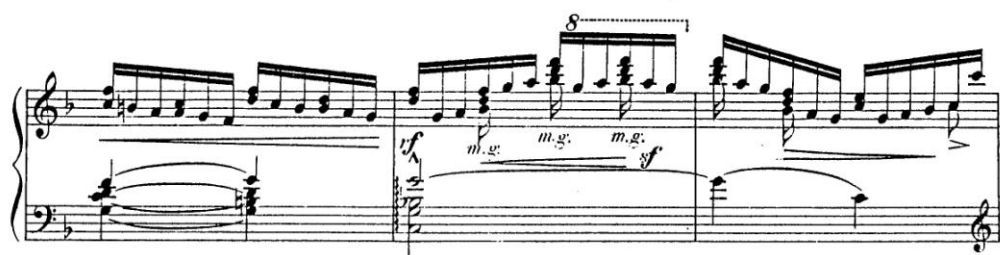
23. *Allegro. ♩ = 92.*
leggero

p

scherzando

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 23.

crescendo



Ped. *

Ped. *

Ped. *

8

dim. *sempre*

per densosi

m.g.

pp
ppp

PRÉLUDE.

Félix Blumenfeld, Op. 17. N° 24.

24. Presto. $\text{♩} = 144.$

f furioso

p cresc. sempre

al

marcato

m.g.

fff



